



Università degli Studi Roma Tre

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo

Dottorato di Ricerca – XVIII Ciclo

Il cinema nelle sue interrelazioni con il teatro e le altre arti

**Il G8 di Genova:
rappresentazione di un conflitto**

Tutor:

Prof. Christian Uva

Dottorando:

Luigi Valenti

Cotutor:

Prof. Vito Zaggarro

INDICE

Introduzione	4
I. Un'introduzione storica: il movimento no-global e il G8 di Genova	
1.1. <i>No-global o new global?</i>	9
1.2. <i>La battaglia di Seattle</i>	14
1.3. <i>Il movimento no-global verso il G8 di Genova</i>	16
1.4. <i>Il G8 di Genova: una ferita allo stato di diritto</i>	23
II. Lo sguardo come arma politica: dall'utopia di Vertov alla realtà digitale	
2.1. <i>Genealogia di un evento mediale</i>	41
2.2. <i>Da Indymedia alle reti organizzate</i>	58
2.3. <i>Le reti organizzate in Italia</i>	76
III. Un imputato eccellente: l'immagine	
3.1. <i>Le meta-immagini del G8 di Genova</i>	81
3.2. <i>L'iconoclastia: una tentazione antichissima</i>	88
3.3. <i>Dell'inevitabilità delle immagini</i>	94
IV. Il montaggio: una tecnica e un pensiero	
4.1. <i>Storia di un'idea</i>	101
4.2. <i>L'archivio e il montaggio</i>	109
4.3. <i>Alla ricerca del senso: immagini dal G8 di Genova</i>	119
4.4. <i>Un caso di studio: il ragazzo con l'estintore</i>	147

Conclusioni	151
Bibliografia	153
Sitografia	163
Filmografia	165

Introduzione

I fatti accaduti a Genova nel luglio 2001, in occasione del vertice del G8, sono stati senza dubbio una delle più gravi ferite inferte al nostro stato di diritto nella recente storia italiana. Com'è noto, in quell'occasione le forze dell'ordine, in deroga a ogni principio di uno Stato democratico, perpetuarono una serie di violenze del tutto illegittime nei confronti dei manifestanti che si erano riuniti a Genova per contestare le politiche del vertice, considerate espressione di una globalizzazione economica asservita e banche e multinazionali e disinteressata ai destini dei popoli.

Lorenzo Guadagnucci, implicato nel tristemente famoso blitz alla scuola Diaz, in cui le violenze delle forze di polizia raggiunsero il loro culmine, ha sottolineato: «la questione grossa, quella che ti sta a cuore veramente...(...), è renderti conto che quello che pensi che ti sia dato una volta per tutte, le garanzie che credi di avere nel tuo paese, un paese democratico, delle istituzioni in cui puoi aver fiducia, sono cose che possono sparire da un momento all'altro¹». Scrive Enrico Deaglio:

il potere, di per sé, tende ad abusare: per arricchire i suoi adepti, per sfogare le proprie frustrazioni; e quando il potere è in difficoltà, non esita ad abusare della sua forza per mantenersi al potere. È importante che lo si sappia, che non si nutra nessuna illusione. Ma, una volta stabilito questo spartiacque, la

¹ Carlo Lucarelli, "Genova 2001: G8 - Blu notte", reperibile sul sito <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-1fa7b5c1-7a77-4b89-bd03-b2b1c2a33c4f.html>, ultimo accesso maggio 2016.

conoscenza della vera essenza del potere – ovvero, la sua capacità e inevitabilità di praticare abusi – rende le persone (anche quelle che partecipano al potere) più avvertite. Non più docili².

Com'è noto l'evento del G8 di Genova è stato anche un caso significativo di una sorveglianza “dal basso” rispetto al potere: mai infatti come in quell'occasione le miriadi di videocamere digitali dei manifestanti lì convenuti hanno permesso di avere una testimonianza “a caldo” della gestione disastrosa dell'ordine pubblico da parte delle forze dell'ordine. Esse sono state infatti la prima causa di disordini, mettendo in atto cariche contro manifestanti del tutto pacifici e scatenando quindi una vera e propria guerriglia urbana.

L'intento del presente studio è quello di indagare questa rappresentazione audiovisiva “dal basso” dell'evento del G8 di Genova, che, in contrasto con l'informazione ufficiale, è riuscita a stabilire una parte importante della verità sui fatti: da una parte riuscendo a scalfire un immaginario pubblico dominato dall'informazione televisiva, e dall'altra fornendo un fondamentale apporto documentale in sede giudiziaria.

La prospettiva, dato il nostro oggetto di studio, è inevitabilmente interdisciplinare: oltre agli studi prettamente sul cinema e sulla semiotica dell'immagine, si chiameranno in causa in particolare gli studi di sociologia della comunicazione e quelli storici. Solo così, crediamo, è possibile restituire un'analisi esaustiva del racconto audiovisivo e fotografico dei fatti del G8 di Genova.

² Beppe Cremagnani, Enrico Deaglio, Mario Portanova, *Governare con la paura. Il G8 di 2001, i giorni nostri*, Melampo Editore, Milano, 2009, p. 10.

Il materiale audiovisivo, per lo più reperibile in rete, è rappresentato da una grande quantità di documentari e, essenzialmente, da un film di finzione: *Diaz - Don't Clean Up This Blood*, di Daniele Vicari, incentrato sul sanguinoso blitz della polizia alla scuola Diaz³.

Il primo capitolo vuole essere una contestualizzazione storica dei fatti del G8 di Genova: si indagherà in particolare il percorso politico che ha portato il movimento no-global nella città di Genova in occasione del G8: dal controvertice di Seattle del 1999, che fece conoscere al mondo il movimento, passando per le importanti tappe di Bruxelles, Praga e Nizza, fino a quello di Goteborg, del giugno 2001, in cui la repressione poliziesca già si era fatta molto dura, quasi anticipando quello che sarebbe successo a Genova da lì a poco. In questo contesto si vuole mettere in luce l'importanza storica del movimento no-global: in relazione soprattutto alle importanti istanze politiche portate avanti da esso, spesso oscurate dai disordini avvenuti durante il controvertice del G8 di Genova.

Il secondo capitolo si baserà invece su due linee portanti: uno sguardo all'indietro, che intende fornire una genealogia storica dell'esperienza di "controinformazione" del G8 di Genova collegandolo alle importanti esperienze delle avanguardie novecentesche, e uno sguardo in avanti, cercando di indagare come si è evoluta la rete e il suo utilizzo politico. La prima parte del capitolo sarà quindi incentrata su tutte quelle importanti esperienze artistiche e politiche del secolo scorso che vagheggiavano un cinema che

³ Esiste anche un altro film di finzione, *Ora o mai più* di Lucio Pellegrini, che tratta delle violenze della polizia alla caserma di Bolzaneto. Si è deciso però di non trattarlo in questo studio, dato che i fatti di Bolzaneto restano solo sullo sfondo di un film che sceglie di concentrarsi sulla storia del tutto inventata relativa alla formazione politica e sentimentale di un giovane.

potesse cogliere la realtà “nel suo farsi”, senza nessun tipo di filtro finzionale: dal *cineocchio* vertoviano fino al cinema e al video militante italiano degli anni Settanta, passando per la *caméra-stylo* di Alexander Astruc, i *cinegiornali liberi* di Cesare Zavattini, il *cinema imperfetto* di Julio Garcia Espinosa. La seconda parte del capitolo sarà invece un’analisi dell’evoluzione della rete nei 15 anni che ci separano dal G8 di Genova. La prospettiva attraverso cui analizzeremo l’evoluzione della rete sarà, ovviamente, legata alla sociologia della comunicazione piuttosto che agli studi sul cinema: considerata l’interdisciplinarietà dell’oggetto del nostro studio ci sembra opportuno indagare anche le dinamiche della rete da un punto di vista sociologico, perfino nei loro aspetti propriamente tecnici, i quali ovviamente condizionano la diffusione e la produzione dei contenuti audiovisivi veicolati attraverso il web, e quindi anche il loro impatto sulla società. In questo percorso si farà riferimento in particolare a tre studiosi che si sono occupati in modo approfondito di indagare l’utilizzo politico della rete: Geert Lovink, Carlo Formenti e Evgeny Morozov.

Punto di partenza privilegiato di queste due linee di ricerca, una che guarda al secolo scorso e l’altra al presente e al futuro, sarà la fondamentale esperienza di Indymedia, il network di attivisti del web legato alla storia del movimento antiglobalizzazione. L’intento di questo capitolo è quello di cercare di indagare l’effettiva portata storica dell’esperienza di “controinformazione” del G8 di Genova. Con la consapevolezza, a 15 anni da essa, da una parte dei suoi limiti, legati soprattutto all’estensione del controllo da parte del potere politico anche sulla rete, dall’altra evidenziando gli insegnamenti che possono derivare dalla storica esperienza di Indymedia per il nostro presente, dominato

da social network *mainstream* quali Facebook o Twitter. L'intento è infine quello di gettare uno sguardo sulla realtà odierna italiana relativamente alle esperienze di un uso politico della rete "dal basso".

Il centro del terzo capitolo è invece una riflessione sull'intima natura dell'immagine, che più si presenta come uno strumento di conoscenza del reale e più rischia di mentire su di esso. L'intento è di articolare questa riflessione in relazione alle immagini del G8 di Genova, che abbiamo definito delle *meta-immagini*. Esse infatti ci parlano dell'intimo rapporto tra immagine e realtà: sia presentandosi come delle *soggettive*, evidenziando quindi il loro essere uno *sguardo* sul mondo, non già la realtà stessa, sia mettendo in scena una vera e propria *battaglia dello sguardo*, in cui lo sguardo "dal basso" dei dimostranti e quello "dall'alto" delle televisioni si fronteggiano, cercando di imporsi l'uno sull'altro. In questo senso il racconto audiovisivo sul G8 di Genova ci *dice la verità* nel momento stesso in cui ci parla della *parzialità* e della *relatività* dell'immagine. Scrive Bruno Latour quando parla della necessità di *aggiungere la mano*⁴ alle immagini: «più le immagini, le mediazioni, gli intermediari, le icone sono moltiplicate e apertamente fabbricate, pubblicamente ed esplicitamente costruite, maggiore sarà il rispetto che avremo nei confronti della loro capacità di accogliere, riunire e ricollegare la verità e la santità⁵». In questo contesto si indagherà il concetto di iconoclastia relativamente alle immagini mediali della nostra contemporaneità.

⁴ Bruno Latour, "Che cos'è iconoclash?", in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p. 292.

⁵ *Ivi*, p. 293.

Infine nel quarto capitolo affronteremo quello che vuole essere il centro teorico del presente studio: il montaggio e la sua capacità di offrirsi come metodo per svelare gli intimi meccanismi del reale, lavorando contro il potere mistificatorio dell'immagine. Si fornirà quindi una genealogia del pensiero e della pratica novecentesca sul montaggio, evidenziando il filo rosso che collega diverse personalità: Sergej Ėjzenštejn, Dziga Vertov, Walter Benjamin, Michel Foucault, Georges Didi-Huberman. In questo contesto è ovviamente molto importante il concetto di archivio, indagato lucidamente da Foucault: si tratterà quindi del fondamentale rapporto tra l'archivio e il montaggio, facendo riferimento in particolare al moderno archivio digitale, caratteristico del mondo contemporaneo. Un archivio il quale, come fa notare Francesco Zucconi, sulla scorta della fondamentale riflessione di Foucault, «non è da intendersi, in senso classico, come deposito di materiali storici. È piuttosto la *misura discorsiva*, è la stratificazione delle forme di *comprensione del reale* che si sono espresse e si esprimono, aggiornandosi continuamente, all'interno delle rappresentazioni sociali⁶». Funzione del cinema deve essere quella di attivare questa *misura discorsiva* nel presente, attingendo all'enorme quantità di materiali a cui si può accedere attraverso l'archivio digitale.

L'intento è poi di applicare tutto questo impianto teorico all'oggetto del nostro studio. Ci si rifarà in particolare alle teorizzazioni sul montaggio di Vertov e Ėjzenštejn, che ci sono sembrate indicative di due fondamentali modi di intenderlo, ravvisabili nei prodotti audiovisivi in esame. Vertov considera il montaggio una vera e propria *organizzazione del mondo visibile*, un modo per cogliere gli intimi meccanismi del reale

⁶ Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano, 2013, p. 27.

conferendo un nesso all'apparenza caotica dei fatti ed *estendendo* quindi le possibilità percettive dell'uomo: grazie anche a procedimenti finzionali quali il rallentamento, l'accelerazione, la ripetizione, l'inversione. Per Èjzenštejn, invece, il montaggio è innanzitutto metaforico e *dialettico*: un metodo per cogliere il *conflitto* presente nella realtà a molti livelli e per fare pervenire questo conflitto ad una superiore *sintesi*. Com'è noto, questa dialetticità doveva essere resa attraverso l'accostamento di due immagini apparentemente scollegate tra loro: il *legame* e la *differenza* tra le due immagini avrebbe dovuto fare scaturire nella mente dello spettatore la *similitudine* tra eventi distanti nello spazio e nel tempo. Questa teorizzazione verrà ripresa dagli altri studiosi che abbiamo citato: su tutti spicca il nome di Walter Benjamin, che elabora il concetto di *immagine dialettica* in riferimento innanzitutto a una nuova *forma* del racconto storico, basata sulla *discontinuità* e sui *salto* della storia. Scrive lo studioso tedesco: «Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce finalmente con l'ora in una costellazione⁷».

Si cercherà quindi, come si è detto, di applicare tutto questo apparato teorico ai prodotti audiovisivi sul G8 di Genova. Individuando in essi sia il montaggio vertoviano basato su procedimenti finzionali quali il rallenty, l'accelerazione, la ripetizione, l'inversione, sia il montaggio dialettico elaborato da Èjzenštejn: in diversi documentari in esame alcune immagini del G8 di Genova vengono infatti collegate ad altre immagini e suggestioni apparentemente estranee al racconto, ma che restituiscono ad esso un in più di *senso*.

⁷ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010, p. 516.

Infine si analizzerà, sulla scorta della riflessione di Georges Didi-Huberman, un preciso caso di studio rappresentato da due fotografie di Carlo Giuliani, il manifestante rimasto ucciso negli scontri del G8 di Genova. In questo contesto si vuole intendere il montaggio non più e non soltanto come una *tecnica* applicata in un prodotto audiovisivo, ma come un vero e proprio *metodo critico* da adottare nei confronti delle immagini, in particolare quelle mediali: per difenderci dal loro carattere di menzogna e per permetterci di cogliere con sempre più precisione la complessità del reale.

1. Un'introduzione storica: il movimento no-global e il G8 di Genova

1.1. *No-Global o New Global?*

La contestazione del movimento no-global nella città di Genova in occasione del G8 può configurarsi come il punto di approdo di un lungo percorso di protesta di questo movimento, che ha avuto inizio prima dello scoccare del nuovo millennio. Esso, riunendo al suo interno realtà politiche e sociali molto diverse tra loro (è stato anche definito “il movimento dei movimenti”), si contrappone alle politiche neoliberiste portate avanti dal capitalismo globale, contestando la loro indifferenza rispetto alle problematiche sociali ed ambientali del pianeta. Il movimento no-global indirizza in particolare la sua critica contro le multinazionali, che, con il loro strapotere, finiscono per condizionare le scelte dei governi in senso “imperialista”.

Un testo in particolare viene considerato dal movimento no-global un punto di riferimento imprescindibile per comprendere le dinamiche del mercato globale: *No Logo* di Naomi Klein, che tratta delle pratiche aziendali delle multinazionali tese a sfruttare i lavoratori dei paesi in via di sviluppo. L'autrice chiarisce il significato del titolo del volume: «è il tentativo di esprimere una posizione contraria alle politiche delle multinazionali, che a mio parere si sta manifestando tra molti giovani attivisti⁸». La Klein chiarisce poi l'intento del libro: «è una semplice tesi: quante più persone verranno

⁸ Naomi Klein, *No Logo*, Biblioteca Universale Rizzoli (BUR), Milano, 2010, p. 32.

a conoscenza dei segreti della rete globale dei marchi e dei logo, tanto più la loro indignazione alimenterà il grande movimento politico che si sta formando, cioè una vasta ondata di contestazione che prenderà di mira proprio le società transnazionali, in particolare quelle con i marchi più conosciuti⁹». La critica della Klein prende di mira in particolare i grandi colossi industriali, come Nike, Starbuck, McDonald's e Shell: da un parte analizzando i bisogni indotti che essi creano appiattendo le specificità culturali di ogni comunità, e dall'altra evidenziando le varie forme di resistenza locali che cercano di opporsi a questo dominio culturale ed economico.

Le istanze che porta avanti il movimento antiglobalizzazione si riferiscono a questioni molti concrete: si potrebbe dire che la crisi attuale costituisce una prova della sensatezza di tali rivendicazioni. Come ha scritto Susan George, «gli eventi dell'ultimo decennio [la George scrive nel 2011] hanno confermato che la nostra analisi è sempre stata corretta. La crisi odierna, che avevamo previsto, ha reso quanto mai evidente l'urgente bisogno di applicare le soluzioni da noi proposte¹⁰». Le proposte che il movimento avanza riguardano vari ambiti. È stato scritto:

il movimento antiglobalizzazione – la parte che propone, non la frangia che distrugge – è un vero grande movimento politico e di opinione mondiale che pone problemi impossibili da ignorare: l'ambiente, come si può conservare un pianeta ancora abitabile e tramandarlo alle generazioni future; le culture, come si può garantire sopravvivenza alle migliaia di etnie lingue tradizioni storie di popoli colonizzati dai paesi economicamente dominanti; l'economia, come si può arginare il crescente divario tra la ricchezza di pochi e la disperata povertà di molti. E non solo in una

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ivi*, p. 13.

prospettiva filantropica, tra l'altro. Anche in vista del fatto che la rovina sanitaria, economica e culturale di interi continenti estinguerà, prima o dopo, la possibilità di proliferare ancora per i pochi, ricchi superstiti¹¹.

Il movimento no-global scaturisce quindi in un preciso contesto politico-economico, che inevitabilmente ha posto le premesse per la sua nascita e il suo sviluppo. Secondo Pietro Bernocchi sono cinque i principali fattori politici-economici che causano la nascita del movimento: una *mercificazione globale*, che finisce per privatizzare anche servizi pubblici come la scuola, la sanità, i trasporti, una sempre più pervasiva *precarizzazione del lavoro*, con una mobilità sempre meno sostenibile da parte dei lavoratori, l'affermarsi di una *guerra permanente e globale* tesa allo sfruttamento dei paesi più poveri, una *regressione sociale, economica e di qualità della vita* che si va a scaricare soprattutto sulle donne, e infine una sempre più decisa *emarginazione sociale, etnica, ed economica*, con una sempre maggiore erosione dei diritti di strati sempre più consistenti della popolazione mondiale¹².

Un'altra caratteristica tipica della globalizzazione economica è stata l'erosione sempre più consistente dello stato-nazione, pietra angolare dell'imperialismo ottocentesco. Come hanno evidenziato Michael Hardt e Toni Negri, nel loro *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, vero e proprio testo fondativo del movimento, «I fattori primari della produzione e dello scambio – il denaro, la tecnologia, il lavoro e le merci – attraversano con crescente facilità i confini nazionali; la stato-nazione ha cioè sempre

¹¹ Concita De Gregorio, *Non lavate questo sangue*, Laterza, Bari, 2002, p. 5.

¹² Pietro Bernocchi, *Vogliamo un altro mondo. Dal '68 al movimento no-Global*, DATANEWS Editrice, Roma, 2008, pp. 59-65.

meno potere per regolare questi flussi e per imporre la sua autorità sull'economia¹³». In questo senso, come è stato notato, la globalizzazione economica ha «non solo messo in discussione il ruolo dello Stato-nazione, considerato sempre meno capace di governare entro i suoi stessi confini, ma anche, più in generale, la capacità della politica di intervenire sull'economia e regolare i conflitti sociali¹⁴». Hardt e Negri definiscono quello che loro chiamano l'*Impero* come «un apparato di potere decentrato e deterritorializzante che progressivamente incorpora l'intero spazio mondiale all'interno delle sue frontiere aperte e in continua espansione¹⁵». I due studiosi individuano però una risposta alla minaccia costituita per loro dal nuovo ordine mondiale nel concetto di *moltitudine*:

il passaggio all'impero e ai suoi processi di globalizzazione offrono nuove possibilità alle forze di liberazione (...). Il nostro compito politico non è, per così dire, semplicemente quello di resistere contro questi processi, bensì quello di riorganizzarli, e di orientarli verso nuove finalità. Le forze creative della *moltitudine* [corsivo mio] che sostengono l'Impero sono in grado di costruire autonomamente un controImpero, un'organizzazione politica alternativa dei flussi e degli scambi globali¹⁶

Hardt e Negri sembrano infine quasi volere esortare all'azione questa moltitudine: «attraverso queste e altri tipi di lotte, la moltitudine sarà chiamata a inventare nuove

¹³ Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano, 2002, p. 13.

¹⁴ Massimiliano Andretta, Donatella Della Porta, Lorenzo Mosca, Herbert Reiter, *Global, nonglobal, new global. La protesta contro il G8 a Genova*, Laterza, Bari, 2002, p. 8.

¹⁵ Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, cit., p. 14.

¹⁶ *Ivi*, pp. 16-17.

forme di democrazia e un nuovo potere costituente che, un giorno, ci condurrà, attraverso l'Impero, fino al suo superamento¹⁷».

Si è visto quindi come per questi due autori, come per tutto il movimento no-global, la contestazione della globalizzazione è sempre finalizzata ad un progetto politico ben preciso: esso non si oppone alla globalizzazione in sé, ma alla globalizzazione capitalista sottomessa alle multinazionali. Come è stato notato, «se la globalizzazione è la sfida, essa sembra però anche la risorsa di un movimento che infatti, come si dirà, non si oppone ad essa *tout court*, ma cerca piuttosto di cambiarne i contenuti¹⁸». In questo senso il termine “no-global”, che comunque useremo per contestualizzare storicamente il movimento, esprime con quel suffisso “no” una negazione radicale della globalizzazione in sé che potrebbe risultare fuorviante. Questo termine è tra l'altro utilizzato soltanto in Italia, essendo nato nella stampa italiana dalla contrazione del nome "Rete No Global Forum", sigla utile a riunire tutti coloro che erano andati a manifestare al G8 di Genova. Aggettivi alternativi a quello di no-global, per il movimento, sono “alter-mondialista” o “altromondista” (legati per lo più alla Francia), oppure quello al giorno d'oggi più ricorrente di “new global”. Il significato di quest'ultimo termine è evidentemente molto più chiaro e preciso rispetto a quello di “no-global”: esprime infatti il desiderio di una globalizzazione “nuova” e diversa, e non semplicemente il rifiuto della globalizzazione per sé stessa.

¹⁷ *Ivi.*, p. 17.

¹⁸ Massimiliano Andretta, Donatella Della Porta, Lorenzo Mosca, Herbert Reiter, *Global, noglobal, new global. La protesta contro il G8 a Genova*, cit., p. 7.

1.2. *La battaglia di Seattle*

La prima importante tappa del movimento no-global è Seattle, nel 1999: in quell'occasione il movimento no-global ha l'opportunità per la prima volta di farsi conoscere agli occhi del mondo. Bisogna dire che il controvertice di Seattle non è in assoluto il primo atto del movimento, pur regalando a esso una visibilità mediatica fino a quel momento impensabile: c'erano già stati vari controvertici negli anni 80 e 90. Tutto questo percorso di protesta serve, oltre ad affinare le modalità della contestazione anche dal punto di vista mediatico, anche a favorire l'intrecciarsi di relazioni tra le varie anime del movimento, permettendo ad esso di giungere a Seattle molto più compatto e organizzato che in precedenza. Molti di questi controvertici raggiungono l'obiettivo che si prefiggevano: riescono infatti a bloccare i vertici o a modificare la loro agenda politica, facendo entrare nel dibattito pubblico delle tematiche completamente escluse in precedenza. È anche grazie all'azione di questi controvertici che verso la fine degli anni 90 si aprono degli spazi per delle politiche economiche più interventiste da parte dei governi mondiali.

Il controvertice di Seattle nasce in opposizione alla conferenza della *World Trade Organization* (WTO), convocata in quella città per avviare il *Millenium round*, un nuovo ciclo di negoziati per dare vita ad un'ulteriore liberalizzazione dei mercati. In quell'occasione si riuniscono a Seattle circa 50.000 manifestanti. La protesta è senza precedenti non solo per il grande numero dei partecipanti, ma anche per la natura stessa della mobilitazione: già la mattina del primo giorno vengono infatti organizzati da vari

gruppi una serie di sit-in che impediscono alla maggior parte dei delegati (circa 5.000) di raggiungere il luogo dove si doveva svolgere la cerimonia di apertura del summit. Però ad un certo punto la protesta, fino a quel momento pacifica, degenera a causa dell'infiltrarsi fra i manifestanti di gruppi di black block, la parte minoritaria e violenta del movimento, che con Seattle conquista per la prima volta un'importante visibilità nei media di tutto il mondo. Già in occasione di quella che verrà definita “la battaglia di Seattle”, la polizia adotta una serie di misure del tutto eccezionali. Scrive Maurizio Meloni: «la situazione di coprifuoco, che a Seattle non si verificava dai tempi dell'attacco giapponese a Pearl Harbour, consente una serie di arresti indiscriminati nei confronti di tutti coloro che semplicemente alzano la voce per strada. Così [...] la prigione situata sulla settima strada terrà reclusi oltre cinquecento manifestanti¹⁹». Il comportamento adottato dalle forze di polizia non manca di suscitare polemiche, anche a livello internazionale: finché il 30 gennaio 2007 una giuria federale sentenza che la città di Seattle aveva violato il Quarto Emendamento sui diritti costituzionali dei manifestanti, con l'arresto senza causa probabile o prove concrete.

Il controvertice di Seattle riesce comunque a raggiungere gli obiettivi che si era proposto: il summit non raggiunge l'accordo definitivo ed entrano nel dibattito politico-mediatico delle tematiche fino a quel momento rimaste escluse. La battaglia di Seattle, come si diceva, è infatti molto importante anche dal punto di vista del suo impatto mediatico: grazie alle azioni spettacolari dei manifestanti, ma anche grazie agli effetti

¹⁹ Maurizio Meloni, *La battaglia di Seattle. L'Organizzazione mondiale del commercio e la rete che l'ha imbrigliata*, Terre di mezzo, Milano, 2000, p. 57.

della globalizzazione culturale, che hanno finito per favorire i contestatori. Come è stato evidenziato:

pur avendo rimesso in discussione la globalizzazione economica, la mobilitazione di Seattle è stata facilitata dalla globalizzazione culturale. Le manifestazioni, con l'efficace slogan *World is not for sale* ("Il mondo non è in vendita"), hanno suscitato l'interesse dei media, che hanno inviato in tutto il mondo le immagini delle centinaia di persone arrestate mentre tentavano di impedire lo svolgimento del vertice formando catene umane per bloccare i delegati, oltre a quelle degli attacchi alle filiali di imprese multinazionali (come Gap, Nike, Levi's, McDonald's ecc.) da parte di frange radicali del movimento²⁰.

In questo contesto è interessante notare che anche l'espansione mondiale del web, diretta conseguenza della globalizzazione tecnologica, è stata fondamentale per il movimento per portare avanti le proprie istanze.

1.3. Il movimento no-global verso il G8 di Genova

Nei circa due anni che separano l'esperienza di Seattle da quella Genova sono organizzati dal movimento tanti altri controvertici. Dopo Washington e Melbourne, le contestazioni si spostano in Europa, e lì si avvicendano diverse proteste in occasione di altrettanti summit: quelli più importanti, anche dal punto di vista mediatico, sono i

²⁰ Massimiliano Andretta, Donatella Della Porta, Lorenzo Mosca, Herbert Reiter, *Global, nonglobal, new global. La protesta contro il G8 a Genova*, cit., pp. 20-21.

controvertici di Praga e di Nizza, ma ci sono, tra gli altri, anche quelli di Bruxelles, di Porto Alegre, e di Goteborg.

Come è stato notato, «dopo Seattle, il movimento è riuscito a catalizzare ancora l'attenzione dei media grazie ad una serie di elementi che lo hanno reso particolarmente attraente e prossimo al linguaggio della società dell'informazione: uso antagonista delle reti telematiche, forme organizzative e modalità di protesta particolarmente innovative, azione su questioni di interesse generale²¹». Il comportamento delle forze dell'ordine in occasione di questi controvertici non è, nella maggior parte di casi, guidato da principi di democraticità nella gestione dell'ordine pubblico. Infatti,

il controllo delle manifestazioni durante i vertici internazionali ha deviato da quelle strategie che, a partire dagli anni Settanta, erano state elaborate per favorire una gestione non conflittuale dell'ordine pubblico che negli anni Ottanta e Novanta sono state adottate anche in Italia (...). Soprattutto, la gestione dell'ordine pubblico durante i vertici non sembra essere stata spesso in grado di difendere il diritto di dimostrazione dei manifestanti pacifici, con una restrizione dei diritti di movimento dei cittadini e interventi coercitivi non selettivi²².

Ciò ha inevitabilmente comportato una sempre più forte radicalizzazione degli scontri tra manifestanti e forze di polizia.

Una delle prime tappe europee del movimento antiglobalizzazione ha luogo a Bruxelles nel marzo del 2000: si tratta della cosiddetta “marcia delle donne”, un collettivo femminista internazionale che riunisce in sé 140 organizzazioni che marciano contro le

²¹ *Ivi*, p. 22.

²² *Ivi*, p. 109.

guerre, la violenza e la povertà. La portavoce ufficiale di questo collettivo è l'“ecofemminista” indiana Vandana Shiva, promotrice dei temi della biodiversità e dell'equilibrio ecologico. La protesta di Bruxelles rappresenta un caso *sui generis* per il movimento: le modalità della protesta non sono infatti basate su tattiche di “disobbedienza civile”, e in più cercano il dialogo e la collaborazione con le istituzioni locali. Il controvertice di Bruxelles rappresenta comunque «una significativa espressione del movimento per una globalizzazione dal basso²³».

Un'altra importante tappa per il cosiddetto “popolo di Seattle” è quella di Praga, nel settembre dello stesso anno. Essa è però di tutt'altro tenore rispetto a quella di Bruxelles: ci sono infatti scontri di una certa entità tra i manifestanti e la polizia, spesso dovuti alla confusione provocata dalle provocazioni dei black block. A Praga si riuniscono 10.000 persone in occasione del meeting di due simboli della supremazia economica dell'occidente: Il Fondo Monetario Internazionale (FMI) e la Banca Mondiale. Nonostante il numero dei manifestanti è inferiore alle attese, il controvertice di Praga segna un vero e proprio spartiacque per il movimento, rendendo evidenti le differenze al suo interno relative alle modalità di espressione della contestazione. Gli ecopacifisti, i disobbedienti e le frange anarchiche si dividono infatti in tre settori caratterizzato ognuno da un colore diverso: rispettivamente il rosa, il giallo e il blu. Pur nelle differenze relative alle modalità della protesta, l'intento comune è quello, similmente all'esperienza di Seattle, di bloccare i delegati che si dirigono verso il meeting, anche se il tragitto seguito è diverso per ognuno di questi gruppi. L'obbiettivo

²³ *Ivi.*, p. 22.

deve essere quello di bloccare il normale svolgimento dei lavori. In parte esso viene raggiunto: a causa dei disordini si decide di chiudere il vertice con un giorno di anticipo. Inoltre anche in questo caso si riesce a fare entrare i temi cari al movimento nel dibattito pubblico: la Banca Mondiale e il FMI trasmettono un comunicato in cui mettono in parte in discussione il proprio ruolo nelle politiche internazionali e riconoscono i rischi connessi ad una eccessiva liberalizzazione dei mercati²⁴.

Un altro significativo appuntamento per il movimento antiglobalizzazione è quello di Nizza: in quella città confluiscono circa 60.000 manifestanti, dal 7 al 9 dicembre del 2000, in occasione del vertice dell'Unione Europea che riguarda le riforme istituzionali da attuare in vista dell'adesione di altri Stati. I manifestanti contestano il vertice in nome di un'Europa più attenta ai diritti delle popolazioni svantaggiate. Anche in questo caso l'obiettivo della protesta è quello di bloccare i delegati convenuti per il summit: esso non viene raggiunto, ma si verifica comunque un'impasse decisionale che porta a posticipare l'accordo tra gli stati. E anche questa volta ci sono frequenti scontri tra dimostranti e polizia. Da "la Repubblica" del 7 dicembre 2000: «Il vertice per ridisegnare confini e accordi politici dell'Europa è incominciato tra scontri e feriti. Mentre i quindici Stati membri incontrano i dodici candidati al futuro ingresso nell'Unione, fuori dai palazzi, per le strade di Nizza e fino al confine italiano cresce la tensione. Scontri tra movimenti antiglobalizzazione che contestano il summit e forze dell'ordine sono in corso in tutta la città²⁵». Nello stesso articolo si mette in evidenza

²⁴ Marzia Antenore, *No luogo. Movimenti collettivi, no global, gruppi di pressione nel cyberspazio*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2005, p. 42.

²⁵ "Nizza, scontri al summit ventuno poliziotti feriti", reperibile sul sito <http://www.repubblica.it/online/mondo/nizza/venti/venti.html>, ultimo accesso maggio 2016.

l'abuso di forza da parte della polizia francese: «Secondo Rosario M., un italiano che vive da vent'anni a Nizza proprio in Rue Barla, sin dalle prime ore della mattina migliaia di dimostranti antiglobalizzazione si sono confrontati con gli agenti gridando slogan, ma senza violenze. E' la polizia che li ha caricati, che ha creato la confusione: hanno sparato moltissimi lacrimogeni e bombe antisommossa per disperderli. Due ragazzi sono rimasti feriti²⁶».

Una tappa decisiva del movimento è quella di Porto Alegre: l'importanza di questo controvertice è data dal fatto che per la prima volta si decide di dare molto più spazio ai contenuti della protesta, piuttosto che alle azioni di “disobbedienza civile”. Il controvertice è un Forum Sociale Mondiale (FSM), e si svolge dal 25 al 30 gennaio 2001, in opposizione al Forum Economico Mondiale che si tiene nello stesso periodo nella città di Davos, in Svizzera: da quel momento, ogni anno, il forum di Porto Alegre tende ad incontrarsi sempre a gennaio, contemporaneamente e in opposizione a quello di Davos. In quell'occasione si riuniscono a Porto Alegre 17.000 persone, tra cui 10.000 delegati di organizzazioni, associazioni e network, e 436 deputati di 27 paesi, che discutono per quattro giorni, in quattro sessioni plenarie la mattina e in circa 200 seminari il pomeriggio. La volontà è quella di individuare delle strategie di resistenza alla globalizzazione economica e contemporaneamente elaborare delle proposte di una globalizzazione alternativa e “dal basso”. In linea con il famoso slogan lanciato durante il forum, che esprime appunto la volontà positiva e propositiva del movimento: “Un mondo diverso è possibile”. Il forum di Porto Alegre è inoltre importante per un altro

²⁶ *Ibidem.*

aspetto: esso ha rappresentato una fondamentale occasione di incontro per le varie anime del movimento, che ha permesso di definire linee d'azione comuni e di superare reciproche diffidenze.

Bisogna dire comunque che nonostante l'importante esperienza di Porto Alegre, le precedenti proteste di Praga e di Nizza, contraddistinte come si è visto da scontri violenti tra polizia e manifestanti, portano le istituzioni dei vari governi ad adottare delle eccezionali misure precauzionali. Queste misure si concentrano in particolar modo sulla "blindatura" dei vertici, istituendo per la prima volta una "zona rossa": una parte della città, quella limitrofa al luogo dove si tiene il vertice, viene quindi preclusa ai manifestanti tramite delle barriere sorvegliate dalle forze dell'ordine. Se da una parte molti attivisti interpretano questa misura come una sorta di resa dei governi di fronte ad un movimento che si fa sempre più forte, dall'altra la protesta è costretta a modificare i propri obiettivi, adattandosi alla nuova situazione: si passa così dall'intento di bloccare i delegati diretti ai summit a quello di violare le barriere che limitano gli spazi in cui è lecito manifestare. Ovviamente questo tipo di azione presuppone una interazione molto più diretta tra i manifestanti e le forze dell'ordine. Il conflitto finisce così per radicalizzarsi sempre di più: gli scontri avvenuti nella città di Goteborg, in Svezia, in occasione del vertice dell'Unione Europea, sono indicativi di questa radicalizzazione del conflitto.

Il tema centrale del vertice di Goteborg, tenutosi il 15 e il 16 giugno 2001, è l'allargamento dell'Unione Europea. In quell'occasione si riuniscono a Goteborg 40.000 manifestanti, per lo più del nordeuropa. Fin dal primo giorno di lavori del summit ci

sono scontri tra polizia e manifestanti, che ben presto degenerano: tre manifestanti rimangono gravemente feriti dagli spari di un poliziotto. Si legge da un resoconto di un dirigente della Lega Comunista Rivoluzionaria (LCR) (un partito francese di estrema sinistra), Alain Krivine:

Quanto agli incidenti, essi sono stati causati da un gruppo di circa 300 giovani (antifascisti scandinavi o autonomi tedeschi), molto decisi a scontrarsi con una polizia svedese numerosa, spaventata, senza alcuna esperienza e nei fatti provocatrice. Solo un quartiere e soprattutto una strada sono stati devastati. È durante questi scontri, limitati ma violenti, che un poliziotto terrorizzato ha sparato, ferendo gravemente un giovane svedese. Le azioni dei "black block" hanno fortemente urtato la massa dei manifestanti, poco abituati alle violenze e soprattutto amareggiati che una minoranza possa imporre alla maggioranza i suoi metodi di lotta, con tutta la grancassa mediatica e l'accentuazione dei pericoli di repressione in agguato per le prossime manifestazioni, come quella di Genova²⁷.

In questo senso Goteborg rappresenta uno spartiacque per quanto riguarda

l'avvio di meccanismi di militarizzazione dell'ordine pubblico (...). A proposito degli scontri di Goteborg emergono, infatti, soprattutto tre elementi: una applicazione incoerente e incerta delle strategie di deescalation [basate cioè su una gestione non conflittuale dell'ordine pubblico], che rischia di provare l'effetto opposto contrario a quello desiderato; una sostanziale incapacità di controllare e circoscrivere la violenza dei black block che porta a un aumento critico degli

²⁷ Alain Krivine, "Il resoconto di un dirigente della LCR francese, Alain Krivine sul contro-vertice svedese. Da Rouge. Giugno 2001", reperibile sul sito <http://www.ecn.org/reds/globalizzazione/glob0106goteborg.html>, ultimo accesso maggio 2016.

interventi non selettivi; la “trasmigrazione” di strategie sviluppate per altre emergenze, soprattutto per l’hooliganismo degli stadi, nel campo delle manifestazioni politiche²⁸.

La spirale di violenza, già accresciutasi nella città svedese, subì un avvitemento ancora maggiore circa un mese dopo a Genova, in occasione del G8, un forum politico di otto governi della Terra: Stati Uniti, Giappone, Germania, Francia, Regno Unito, Italia, Canada, e Russia.

1.4. Genova 2001: una ferita allo stato di diritto

Il vertice del G8 si tiene nella città di Genova dal 20 al 22 luglio 2001. I temi che ci si appresta a discutere sono diversi: il debito dei paesi del terzo mondo, il *digital divide*, la lotta all’Aids e ad altre gravi malattie infettive, il futuro delle fonti energetiche, i cibi transgenici, l’effetto serra. Nonostante ciò non si prende nessuna importante decisione.

Giulietto Chiesa ha scritto che il G8 di Genova è stato soprattutto

un colossale spettacolo di potenza, colmo di teatralità e sfarzo, per produrre qualche decina di migliaia di articoli e di servizi radiofonici e televisivi il cui scopo, di regola, non è quello di spiegare qualcosa, ma quello, molto più semplicemente, di instillare nella grande opinione pubblica mondiale alcune idee semplici e elementari: per esempio che tutto va bene, oppure che forse non tutto va bene, ma siamo in mani caritatevoli ed esperte, che stanno facendo il possibile;

²⁸ Massimiliano Andretta, Donatella Della Porta, Lorenzo Mosca, *Herbert Reiter, Global, noglobal, new global. La protesta contro il G8 a Genova*, cit., p. 109.

oppure che non c'è da angustiarsi oltre misura, visto che ciò che accade – nel mondo, in Europa, in Italia – è talmente inesorabile da potersi paragonare a una legge di natura²⁹.

Il giornalista sostiene inoltre che il G8 poteva essere al contrario un'occasione per l'Italia per rendere il più possibile questo summit uno strumento di effettivo cambiamento:

c'era un anno e mezzo di tempo per costruire un programma in cui coinvolgere paesi e continenti che, per definizione, sarebbero stati esclusi dal G8, ma che avrebbero potuto venire a Genova con i loro rappresentanti *prima* del G8. Tutte le tematiche che sarebbero state al centro di quello che, successivamente, nacque come Genoa Social Forum, sarebbero divenute terreno comune di discussione nelle forme e nei luoghi organizzati dal Comune di Genova e dal Governo italiano³⁰.

Il Genoa Social Forum è un'associazione di sigle molto eterogenee tra loro e con metodi d'azione molto diversi: ne fanno parte movimenti, partiti politici e organizzazioni laiche e religiose. Tutte unite però da un unico obiettivo: la contestazione della globalizzazione capitalista. La costituzione del Genova Social Forum nasce dalla stesura del "Patto di lavoro": un documento che raccoglie diverse sigle associazionistiche e sindacali, ONG, comitati e centri sociali. Insomma, tutte quelle realtà che già da tempo incentrano le loro attività su ideali di giustizia sociale, solidarietà e sviluppo equo e sostenibile.

²⁹ Giulietto Chiesa, *G8/Genova*, Einaudi, Torino, 2001, pp. 3-4.

³⁰ *Ivi.*, p. 6.

Nonostante il Genoa Social Forum riunisca quasi tutti i gruppi convenuti a Genova, e si tratti di una contestazione pacifica o comunque basata su tattiche di “disobbedienza civile”, il governo del momento sceglie di adottare una vera e propria militarizzazione della città: istituendo una “zona rossa” completamente preclusa ai manifestanti e stabilendo l’impiego di 18.000 uomini per la pubblica sicurezza, il più ampio schieramento di polizia mai messo in campo in Italia. Per di più già nei giorni a ridosso dell’evento e quindi prima che si verificino i disordini, i mass media danno molto più risalto al clima di tensione dovuto al presunto pericolo di attacchi terroristici che agli importanti contenuti portati avanti dalla contestazione. Scrive Chiesa che gli organi di informazione «prima ignorarono a lungo, per mesi, il futuro evento. Poi, accortisi finalmente del pericolo, e dei vantaggi di vendita, enfatizzarono la futura, presumibile, prevedibile, violenza. (...). Quelli che restavano in ombra, di regola, erano quasi sempre i contenuti della protesta³¹».

La vigilia del summit, il 19 luglio, si svolge, nonostante queste premesse, senza particolari incidenti: è la giornata del cosiddetto “corteo dei migranti”, una manifestazione di rivendicazione dei diritti degli extracomunitari e degli immigrati a cui parteciparono gruppi stranieri, cittadini genovesi, rappresentanti della Rete Lilliput e un piccolo gruppo di anarchici.

Il giorno dopo, il 20 luglio, la prima giornata dei lavori del G8, la situazione subisce invece una sterzata improvvisa nella direzione della violenza. Protagonista di questa giornata è il Genoa Social Forum: come si è detto, quest’associazione raccoglie al suo

³¹ *Ivi.*, p. 10.

interno gruppi molto eterogenei. Quelli che però guadagnano da subito molta più visibilità mediatica rispetto agli altri sono i cosiddetti “Disobbedienti”: un gruppo che comprende in sé le cosiddette “Tute bianche” (una rete di centri sociali del nord Italia), l’ala dei giovani di Rifondazione comunista, e alcuni centri sociali del sud. All’interno dei Disobbedienti il gruppo che spicca di più è senza dubbio quello delle Tute bianche: per la loro consistenza numerica e per il carisma del loro leader, Luca Casarini.

L’obiettivo dei Disobbedienti è quello (già sperimentato da altri movimenti di tutto il mondo, come si è visto) di violare il confine della zona rossa: quest’azione deve avvenire nel pomeriggio del 20 luglio, il giorno di inizio dei lavori del vertice, ed è in linea con le strategie messe in atto dal movimento antiglobalizzazione, che danno molta importanza all’aspetto mediatico e spettacolare della protesta. Scrive Deaglio: «la strategia dei Disobbedienti consiste soprattutto nel provocare i mezzi di comunicazione, utilizzarli per dare risalto alle idee e alle iniziative, sfruttandone certi automatismi pavloviani, in particolare la propensione all’allarme, al sensazionalismo, allo spettacolo»³². Comunque il Genoa Social Forum concorda con le forze dell’ordine un percorso *autorizzato* per il corteo dei Disobbedienti, composto da circa 15.000 persone: dallo Stadio Carlini, nella zona est della città, lungo corso Gastaldi e via Tolemaide, fino a Piazza delle Americhe, molto più a ovest, ai confini con la zona rossa, presidiata da 400 agenti.

Già dalla mattina di quello stesso giorno imperversano nella città gruppi di black block. Essi si tengono però ben lontani dalla zona rossa: il loro unico obiettivo è quello di

³² Mario Portanova, “Operazione G8”, in Beppe Cremagnani, Enrico Deaglio, Mario Portanova, *Governare con la paura. Il G8 di 2001, i giorni nostri*, cit., p. 33.

devastare la città e colpire i simboli del capitalismo, come banche e assicurazioni. Desta ben presto accese polemiche e qualche sospetto il fatto che essi possano commettere questi atti di saccheggio completamente indisturbati, nella città più militarizzata al mondo in quei giorni: al contrario la violenza delle forze dell'ordine si scatena con tutta la sua forza sui manifestanti pacifici.

I disordini hanno appunto inizio a causa di una carica del tutto illegittima da parte dei carabinieri contro il corteo dei Disobbedienti che avanza in via Tolemaide all'interno del percorso autorizzato, fino a quel momento del tutto pacifico. Così racconta quei momenti concitati Giulietto Chiesa, che ne è stato un testimone diretto: «la testuggine si era appena affacciata all'incrocio con corso Torino [l'altra grande via che incrocia via Tolemaide], ed ecco partire da via Tommaso Invrea [una traversa di corso Torino da cui proviene il battaglione dei carabinieri] una violentissima raffica di granate lacrimogene. (...). Il disordine è, da quell'istante, il prodotto diretto, inequivocabile, di una scelta dei carabinieri piazzati in via Tommaso Invrea³³».

Perché i carabinieri agiscono in questo modo? Mondelli e Bruno, i due funzionari che guidano il contingente, sosterranno durante il processo contro 25 manifestanti di essere stati bersaglio di oggetti da parte dei dimostranti, e in effetti varie testimonianze e reperti video confermeranno questa dichiarazione. Durante il processo verrà però appurato che il lancio degli oggetti è una diretta conseguenza di un comportamento inspiegabile da parte del contingente: Mondelli e Bruno, infatti, invece di procedere verso la parte del nord della città, dove imperversa un gruppo di black block, fanno

³³ Giulietto Chiesa, *G8/Genova*, cit., p. 44.

fermare i blindati e scendere i loro uomini³⁴. E sarà soprattutto appurato, grazie a vari filmati su quel frangente, che i responsabili del lancio dei sassi sono soltanto uno sparuto gruppetto completamente estraneo al corteo, costituito probabilmente da qualche componente dei black block. Per di più l'ordine di caricare dopo aver lanciato i lacrimogeni viene dato dal capitano dei carabinieri Antonio Bruno, che agisce in modo del tutto arbitrario scavalcando il dirigente di polizia Mario Mondelli, da cui dipendeva: il Testo unico delle leggi di pubblica sicurezza prevede infatti che nelle questioni di ordine pubblico i carabinieri debbano seguire gli ordini di un funzionario di polizia. Così recita la sentenza dei giudici in merito ai fatti: «L'ordine pubblico fu turbato in conseguenza della carica dei carabinieri, illegittima e arbitraria³⁵». Per contro, la Corte ha riconosciuto «nella reazione delle Tute bianche [15 imputati dei "25"]», almeno nella fase iniziale, e non per i danneggiamenti avvenuti più tardi, un'azione di legittima difesa per la tutela della propria incolumità e del proprio diritto di manifestazione³⁶».

I giudici appurano quindi le responsabilità dei carabinieri in merito ai disordini del 20 luglio, che sono causa indiretta, quello stesso pomeriggio, della morte di un manifestante, Carlo Giuliani. C'è però chi ha nutrito dei sospetti sul fatto che la scelta del contingente di fermarsi davanti al corteo e di effettuare la carica contro di esso sia dovuta semplicemente al clima carico di tensione di quei giorni fomentato dai media italiani. Le congetture sono basate principalmente sull'idea che i carabinieri possano avere obbedito ad ordini diversi da quelli della polizia. E qui le ipotesi sono

³⁴ La centrale operativa esorta più volte Mondelli ad affrettarsi proprio per non incrociare il corteo delle Tute Bianche: "Dottor Mondelli, dottor Mondelli, prosegua per Marassi!".

³⁵ Vittorio Agnoletto, Lorenzo Guadagnucci, *L'eclisse della democrazia. Le verità nascoste sul G8 2001 a Genova*, Feltrinelli, Milano, 2011, p. 156.

³⁶ *Ivi.*, p. 158.

evidentemente aperte e impossibili da dimostrare, anche se ognuna di queste ipotesi è teoricamente possibile. Secondo quella lettura interpretativa di molti fatti della storia italiana conosciuta come *strategia della tensione*, quando si riesce ad individuare le responsabilità materiali di un delitto spesso restano oscure quelle politiche e istituzionali. Scrive Giulietto Chiesa a proposito della carica dei carabinieri in via Tolemaide:

hanno avuto un ordine? Hanno fatto di testa loro gli ufficiali sul posto? Non posso dare nessuna risposta in merito. (...). Forse avevano deciso in anticipo che il corteo doveva essere fermato, a tutti i costi, all'altezza di corso Torino, per evitare che il fumo dei lacrimogeni disturbasse i Grandi a Palazzo Ducale, due chilometri più avanti. Forse, chissà! Ma non avevano calcolato che quel corteo non avuto altra scelta, altra possibilità, che contrattaccare. Forse non l'avevano calcolato. Ma resta aperta l'ipotesi che l'avessero calcolato³⁷

Vittorio Agnoletto e Lorenzo Guadagnucci avanzano un'ipotesi ancora più circostanziata: «in quelle stesse ore due parlamentari di Alleanza nazionale e uno della Lega Nord sono nella sala operativa del comando provinciale dei carabinieri stessi. A chi obbedivano in quel momento i carabinieri? È un dubbio destinato a rimanere tale³⁸». C'è infine chi inserisce il comportamento delle forze dell'ordine durante il G8 di Genova nel contesto internazionale dell'azione repressiva che, come si è visto, le polizie di tutto il mondo mettono in atto contro il movimento antiglobalizzazione: in questo oscuro quadro, lo stesso ruolo del governo italiano finisce per risultare fortemente

³⁷ Giulietto Chiesa, *G8/Genova*, cit., p. 44.

³⁸ Vittorio Agnoletto, Lorenzo Guadagnucci, *L'eclisse della democrazia. Le verità nascoste sul G8 2001 a Genova*, cit., p. 159.

ridimensionato, e acquista invece sempre più importanza quello dei servizi segreti statunitensi. Si inserisce in questo contesto interpretativo la riflessione di Franco Fracassi nel suo libro *G8 Gate*. Fracassi, giornalista e autore di uno dei documentari che analizzeremo in questo studio, *The summit*, sostiene: «C'erano troppi interessi in gioco, e il movimento no-global allora era fortissimo e faceva davvero paura. A chi? Alle grandi banche, alla finanza mondiale, alle multinazionali³⁹». La tesi di un coinvolgimento dei servizi segreti italiani e statunitensi nei disordini del G8 di Genova è basata anche sul ritrovamento, davanti a Palazzo Chigi, di un documento di 11 pagine che conteneva, a due mesi dall'inizio dei lavori del G8, l'esatta sceneggiatura dell'uccisione di Carlo Giuliani: «È fin troppo facile prevedere che giovani poliziotti, magari inesperti o esausti dopo giorni di veglia, se isolati possano reagire sparando, realizzando così il sogno di chi sicuramente cerca il morto, per dimostrare che l'Italia è retta da un governo dispotico e autoritario⁴⁰». Scrive Enrico Deaglio:

chi ha lasciato quel documento davanti alla sede del governo è ben informato. (...). Il documento (...) rimane uno dei tanti allarmi che certi apparati dello stato fanno finire sui giornali in quei mesi. Come se volessero aumentare la tensione invece che stemperarla. Come se preferissero una piazza violenta invece che pacifica. Certi messaggi, amplificati dai media, instillano la paura in entrambe le parti che scenderanno in campo a Genova. Manifestanti, attenti che la polizia sparerà. Poliziotti, attenti che sarete mandati allo sbaraglio⁴¹

³⁹ "Dovevamo arrenderci: lo decise la Cia già al G8 di Genova", reperibile sul sito <http://www.libreidee.org/2011/12/dovevamo-arrenderci-lo-decise-la-cia-gia-al-g8-di-genova/>, ultimo accesso maggio 2016.

⁴⁰ Mario Portanova, "Operazione G8", in Beppe Cremagnani, Enrico Deaglio, Mario Portanova, *Governare con la paura. Il G8 di 2001, i giorni nostri*, cit., p. 25.

⁴¹ *Ivi.*, p. 26.

E in effetti, a circa 3 ore dalla prima carica in via Tolemaide, il morto ci sarà: si tratta del manifestante Carlo Giuliani, rimasto ucciso in Piazza Alimonda mentre stava per lanciare un estintore contro una camionetta dei carabinieri rimasta isolata e in balia dei dimostranti. La commissione d'indagine sull'omicidio di Carlo Giuliani fornisce due relazioni impostate su interpretazioni alquanto differenti degli eventi. Secondo la relazione di maggioranza l'episodio va inquadrato «nel contesto dei duri scontri tra gruppi di manifestanti violenti e forze dell'ordine⁴²», quando «uno dei carabinieri rimasto rinchiuso nella camionetta assediata da decine di dimostranti esplose un colpo di pistola che uccide il manifestante Carlo Giuliani, il quale si accingeva a scagliare un estintore all'indirizzo del carabiniere dopo che lo stesso carabiniere era stato raggiunto al capo da un violento colpo di spranga infertogli da un altro manifestante⁴³». A questa impostazione dei fatti la relazione di minoranza ne oppone un'altra, che fa riferimento a «le immagini drammatiche dei filmati, in cui tanti ragazzi sono coinvolti in cariche e inseguimenti dagli agenti⁴⁴» e a un bilancio drammatico della giornata: “migliaia di lacrimogeni sparati dai carabinieri e da agenti Digos, centinaia di feriti, decine di fermati. E dopo 24 anni [l'ultima era stata Giorgiana Masi] che non accadeva un morto⁴⁵». Questa seconda impostazione, basata sul materiale video a disposizione degli inquirenti, mette in evidenza come il gesto di Giuliani sia da configurarsi come il diretto risultato di una gestione dell'ordine pubblico inefficiente e caratterizzata da una serie di violenze illegittime da parte delle forze dell'ordine. Questo gesto è soprattutto il diretto

⁴² Massimiliano Andretta, Donatella Della Porta, Lorenzo Mosca, Herbert Reiter, *Global, nonglobal, new global. La protesta contro il G8 a Genova*, cit., p. 118.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ *Ivi*, p. 119.

risultato della carica laterale dei carabinieri, del tutto immotivata, contro il corteo che arretrava lungo via Tolemaide a causa delle altre cariche subite, in cui si trovava anche Giuliani. Il caso viene comunque ben presto archiviato come *legittima difesa*: per il gip Daloso, Placanica, il carabiniere ausiliario responsabile della morte di Giuliani, spara in aria, e il colpo viene intercettato da un sasso lanciato da un manifestante, finendo per colpire Giuliani. Placanica sarebbe stato comunque assolto: anche se non si fosse trattato di legittima difesa, cioè di difendersi da una concreta minaccia di morte, in quella situazione è del tutto lecito sparare in aria per disperdere i manifestanti.

Il padre di Carlo Giuliani, Giuliani Giuliani, sulla base di un'inchiesta che ha condotto autonomamente e basata sull'analisi di diverse immagini relative al frangente dell'omicidio del figlio, contesta però quest'impostazione, facendo emergere altre verità. Egli critica innanzitutto la teoria del calcinaccio che devia lo sparo indirizzandolo verso il volto di Carlo Giuliani. Ci sono due documenti che secondo Giuliano Giuliani inficiano questa teoria: un filmato che mostra il momento dello sparo, con la pistola del carabiniere puntata ad altezza d'uomo, e alcune immagini che mostrano il calcinaccio lanciato al momento dello sparo restare perfettamente integro dopo il colpo, per poi infrangersi qualche istante dopo sul tetto della camionetta. Ma Giuliani contesta anche la ricostruzione ufficiale della scena del delitto. Egli fa notare come molte fotografie dimostrano che la camionetta non è affatto isolata, visto che poco distante si scorgono decine di carabinieri, e, soprattutto, che Carlo Giuliani non è nella condizione di attentare effettivamente alla vita del carabiniere all'interno della camionetta. Una fotografia in particolare, scattata lateralmente al momento in cui

Giuliani sta per lanciare l'estintore, rende evidente la sua effettiva distanza dalla camionetta, di circa quattro metri. Secondo Giuliano Giuliani è difficile pensare che una persona possa attentare alla vita di un'altra lanciando un estintore vuoto da una tale distanza, tanto più se si considera l'esile corporatura di Carlo Giuliani. Più avanti in questo studio ci soffermeremo proprio sull'analisi di questa fotografia nel confronto con un'altra, che risulta invece mendace rispetto all'autentica dinamica dei fatti⁴⁶.

L'inchiesta del padre di Giuliani, sulla base di altri riscontri fotografici, si concentra inoltre su altre due ipotesi. La prima di queste è basata sul fatto che in Piazza Alimonda non avrebbe sparato Placanica, ma un altro carabiniere, ed è poi fatta ricadere la colpa su di lui con la promessa dell'impunità. È in ogni caso emblematico che il carabiniere che nei giorni di Genova è implicato nel crimine peggiore di tutti, l'omicidio, è un semplice ausiliario come Placanica, inesperto e in preda al panico. A dimostrazione che molti degli operatori di polizia si sono trovati coinvolti in una situazione di ordine pubblico gestita in un modo del tutto disastroso.

L'altra ipotesi, anche questa basata su una documentazione fotografica, è invece relativa alla possibilità che alcuni carabinieri abbiano infierito sul volto di Carlo Giuliani con un sasso, per depistare le indagini: in modo da far credere che la sua morte fosse stata causata da un calcinaccio lanciato da un manifestante che lo aveva raggiunto. In effetti è proprio questa la notizia diffusa dai media nei momenti immediatamente successivi alla sua morte, smentita poi dalla fotografia di Carlo Giuliani più famosa, che mostra la pistola che sta per ucciderlo.

⁴⁶ Cfr. par. 3.1.

Sulla base di questa complessa inchiesta il padre di Giuliani si rivolge alla Corte dei Diritti Umani di Strasburgo, facendo ricorso contro lo stato italiano. La Corte, che in un primo momento accoglie questo ricorso, condannando lo stato italiano a risarcire la famiglia Giuliani, in un secondo momento ribalta il giudizio di primo grado del 2009: nel 2011 essa stabilisce infatti che il carabiniere Mario Placanica agisce in condizione di legittima difesa, che non c'è un uso sproporzionato della forza, e che l'inchiesta della magistratura italiana è stata corretta. Questa sentenza, espressa con un voto a maggioranza – 10 contro 7 – lascia però aperte diverse questioni. I 7 giudici in minoranza, oltre a muovere vari appunti sull'inchiesta della magistratura, sottolineano un preciso aspetto politico-amministrativo: «È incredibile», scrivono in un documento messo agli atti, “che il governo italiano, a fronte dell'uccisione di un manifestante da parte di un agente dello stato (fatto rarissimo in Italia), abbia ammesso di non avere aperto alcuna inchiesta amministrativa o disciplinare nei confronti delle forze dell'ordine⁴⁷». Il caso giudiziario sull'omicidio di Carlo Giuliani viene comunque chiuso con questa sentenza.

Sabato 21 luglio la violenza da parte delle forze dell'ordine continua: le incursioni dei black block si portano dietro le cariche della polizia, che finiscono per caricare i manifestanti pacifici. Scrive Enrico Deaglio: «nel primo pomeriggio, in corso Italia, sul lungomare, l'incubo è ricominciato. Un attacco alla polizia schierata davanti alla Fiera ha innescato la scintilla, mentre al margine del fiume di manifestanti pacifici è ricomparso il blocco nero, che è tornato a colpire i suoi obiettivi abituali: auto, banche,

⁴⁷ Vittorio Agnoletto, Lorenzo Guadagnucci, *L'eclisse della democrazia. Le verità nascoste sul G8 2001 a Genova*, cit., p. 186.

finanziarie...Le cariche sono state violentissime, profonde, indiscriminate. Il corteo si è rotto in due⁴⁸». Il quotidiano “il manifesto” descrive un «corteo enorme, straordinario, pacifico» e «una repressione scatenata e durissima, aiutata ancora una volta dalla incursioni dei black block⁴⁹».

Ma il culmine della violenza si raggiungere la sera del 21 luglio, quando ormai si pensa che tutto sia finito: quella sera, tra le ore 22 e le ore 24, fanno irruzione all’interno delle scuole Pascoli e Diaz-Pertini i Reparti mobili della Polizia di Stato con il supporto operativo di alcuni battaglioni dei carabinieri. Quelle scuole sono state messe a disposizione dal comune di Genova al Genoa Social Forum. La scuola Diaz è stata adibita a dormitorio, e molti manifestanti sono andati lì a dormire in previsione della partenza dell’indomani, giunto ormai a termine il controvertice di Genova. Mentre il palazzo della Pascoli ospita le sedi del Genoa Social Forum, del gruppo degli avvocati e del centro stampa di Indymedia. Il questore di Genova Colucci spiegherà che l’intervento si rende necessario a causa del comportamento di alcuni dimostranti che aggrediscono alcune pattuglie della polizia con lanci di pietre e bottiglie: ciò fa ipotizzare la presenza di black block dotati di armi all’interno della scuole. L’irruzione viene infatti giustificata sulla base dell’articolo 41 del Testo unico di pubblica sicurezza, che consente alla polizia di mettere in atto una perquisizione senza l’autorizzazione dell’autorità giudiziaria se si sospetta la presenza di armi e c’è una situazione di emergenza. L’azione della polizia è di una brutalità inaudita: delle 93 persone arrestate

⁴⁸ Beppe Cremagnani, Enrico Deaglio, , Mario Portanova, *Governare con la paura. Il G8 di 2001, i giorni nostri*, cit., p. 10.

⁴⁹ Vittorio Agnoletto, Lorenzo Guadagnucci, *L’eclisse della democrazia. Le verità nascoste sul G8 2001 a Genova*, cit., p. 27.

62 saranno refertate con prognosi variabile. L'accusa mossa ai dimostranti è quella di associazione a delinquere con finalità di saccheggio. Ben presto però 83 dei 93 arrestati, una volta appurata la loro estraneità alle accuse, vengono rilasciati. Oltretutto, grazie ad un filmato che li inchioda, denominato "Blue sky", viene dimostrato che alcuni dirigenti della polizia di stato introducono due bottiglie molotov nella scuola Diaz, che devono servire da falsa prova del possesso di armi da parte dei manifestanti. Nessun black block viene trovato all'interno della scuola Diaz: non si può escludere che essi la frequentassero nei giorni precedenti, ma nulla prova che ve ne siano al momento dell'irruzione.

Dal punto di vista giudiziario è stato stabilito che la perquisizione all'interno della scuola Diaz, basata sul sospetto della presenza di black block, è legittima, ma non lo è altrettanto, evidentemente, la brutalità con cui poliziotti e carabinieri si accaniscono sui dimostranti completamente inermi. Scrivono i giudici: «deve riconoscersi che la perquisizione venne disposta in presenza dei presupposti di legge. Ciò che invece avvenne non solo al di fuori di ogni regola e di ogni previsione normativa ma anche di ogni principio di umanità e di rispetto delle persone è quanto accadde all'interno della Diaz-Pertini⁵⁰».

Anche nel caso del blitz della Diaz si addensano sospetti e insinuazioni di una direzione politica dell'azione poliziesca. I sospetti sono relativi in particolare alla presenza del vicepresidente della Camera, Gianfranco Fini, proprio nel giorno dell'irruzione alla

⁵⁰ Mario Portanova, "Operazione G8", in Beppe Cremagnani, Enrico Deaglio, Mario Portanova, *Governare con la paura. Il G8 di 2001, i giorni nostri*, cit., p. 87.

Diaz, nella caserma di Forte San Giuliano, una delle centrali operative dei carabinieri.

Scrive Deaglio a questo proposito:

il vicepresidente del Consiglio spiegherà che, arrivato a Genova per partecipare a una puntata speciale di Porta a porta, aveva voluto portare un saluto ai carabinieri (...). Difficile pensare che da lì diriga l'ordine pubblico, come molti hanno sostenuto negli anni successivi. Un testimone di quella visita racconta: ha seguito la situazione e ha fatto per tutto il tempo apologia delle forze dell'ordine'. Quantomeno, però, quel gesto mette il cappello di An almeno sull'operato dei carabinieri⁵¹

Anche in questo caso, come in quello di via Tolemaide, i sospetti di una vera e propria direzione politica dell'operazione sono destinati a restare tali. Certo è che il blitz alla Diaz serve anche a riscattare l'immagine della polizia, uscita alquanto malridotta dai tre giorni di Genova: non solo non è stato arrestato neanche un black block, ma una grande quantità di filmati dimostra che sia poliziotti che carabinieri si sono accaniti con inaudita violenza sui manifestanti pacifici. Ammetterà lo stesso Ansoino Andreassi, all'epoca dei fatti vice capo della polizia di Genova (contrario al blitz e quasi esautorato dalla sua funzione nel momento in cui si decide di metterlo in atto), che l'intenzione era quella di «procedere ad arresti per cancellare l'immagine di una polizia rimasta inerte di fronte alla devastazione e al saccheggio della città⁵²».

Bisogna dire che le pene per la polizia sono di un certo rilievo: sono stati riconosciuti colpevoli 27 funzionari e dirigenti, infliggendo loro quasi cento anni di reclusione.

⁵¹ *Ivi.*, p. 80.

⁵² *Ivi.*, p. 83.

Molte di queste pene sono state però prescritte, e i dirigenti della polizia coinvolti nel blitz alla scuola Diaz non solo non sono stati rimossi dal loro ruolo, ma sono potuti anche salire di grado. Così è stato anche per Bolzaneto, la caserma in cui vengono condotti oltre 200 dimostranti arrestati, tra cui quelli della Diaz⁵³: lì sono costretti a subire ogni sorta di vessazioni, fisiche e psicologiche. È inoltre impedito loro, con la motivazione di riuscire così a smistare i fermati con più facilità, di consultare i propri avvocati: il contatto con gli avvocati sarebbe stato un forte deterrente per gli agenti responsabili delle violenze. La verità su queste vere e proprie torture subite dai dimostranti posti in stato di arresto viene accertata grazie a diverse testimonianze.

Come si è detto, anche per i fatti di Bolzaneto, come per quelli della Diaz, la maggior parte dei reati, nonostante la loro gravità, è risultata prescritta. Per questo da più parti si invoca per l'Italia una legge sul reato di tortura: l'introduzione di questo genere di reato nell'ordinamento italiano, consentendo di applicare pene individuali molto più severe, diminuirebbe di molto la possibilità della prescrizione di determinati reati perpetrati dalle forze di polizia, e quindi anche l'impunità di cui queste potrebbe godere.

La legge sul reato di tortura diventerebbe inoltre, come si è detto, un'importante deterrente per la possibilità stessa che tali reati vengano commessi. Questo reato non è però stato ancora introdotto nel nostro ordinamento, nonostante la Convenzione contro la tortura sia stata adottata dall'Assemblea generale delle Nazioni Unite il 10 dicembre 1984, e, soprattutto, nonostante sia la Corte europea dei diritti umani sia Amnesty International avessero invitato l'Italia, in relazione ai fatti del G8, ad introdurre il reato

⁵³ Ufficialmente per eseguire le prime operazioni di identificazione e verbalizzazione, con il proposito di trasferire in un secondo momento i detenuti in alcune prigioni del nord Italia.

di tortura e allinearsi così a questa convenzione. Amnesty International, com'è noto, definì fatti di Genova come «la più grande sospensione dei diritti democratici in un paese occidentale dopo la seconda guerra mondiale».

È evidente che in Italia le resistenze in merito siano ancora molto forti: soprattutto, ovviamente, da parte delle forze di polizia, ma anche da parte di alcune forze politiche vicine a certi ambienti. È auspicabile che prima o poi anche l'Italia si doti di questo strumento, soprattutto per la sua importante funzione di deterrenza: per evitare che fatti gravi come quelli di Genova possano ancora ripetersi, minacciando le fondamenta stesse di uno stato di diritto quale è l'Italia.

2. Lo sguardo come arma politica: dall'utopia di Vertov alla realtà digitale

2.1. Genealogia di un evento mediale

L'evento mediale del G8 di Genova è stato senza dubbio il simbolo più efficace di quella "rivoluzione digitale" che sembrava finalmente inverare le profezie delle avanguardie novecentesche e di tutti quei movimenti culturali che nel corso del secolo scorso avevano vagheggiato la possibilità di un cinema che potesse finalmente cogliere la realtà "nel suo farsi", senza nessun tipo di filtro preordinato e finzionale: grazie soprattutto alla "leggerezza" e facilità d'uso delle videocamere digitali e ai loro costi contenuti, che hanno favorito, a cavallo del millennio, una loro diffusione sempre più estesa e capillare. Ha scritto la videoartista Simonetta Fadda: «le tecnologie attuali (...), permettono di rilanciare in termini maggiormente costruttivi l'utopia delle avanguardie artistiche di inizio secolo: la *conquista* della libertà per mezzo della bellezza che costituiva il loro programma, oggi può infatti trasformarsi in una *pratica* della libertà per mezzo della comunicazione e dei suoi strumenti⁵⁴».

Senza dubbio il nome che risalta di più per la sua fondamentale importanza teorica e operativa rispetto a queste "pre-visioni" è quello di Dziga Vertov. Egli ha infatti teorizzato e messo in pratica un'idea di cinema che ha trovato un incontestabile riscontro nei giorni di Genova, teoria e pratica sintetizzabile nella famosa formula del

⁵⁴ Simonetta Fadda, *Definizione zero. Origini della videoarte fra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 2005, p. 50.

“cineocchio”. Questa formula è stata accuratamente descritta da Vertov nei suoi scritti, in cui il regista sovietico ha esaltato le smisurate capacità espressive, tecniche e documentali del *cineocchio*. Egli scriveva: «Ecco il punto di partenza: utilizzare la cinepresa come un cineocchio molto più perfetto di quello umano, per esplorare il caos dei fenomeni visivi che riempiono lo spazio⁵⁵». Ciò che colpisce in questi scritti teorici è appunto l’esaltazione della tecnica, che però è sempre una *tecnica* che vuole farsi *poesia*, che aspira ad essere un ampliamento delle possibilità percettive ed espressive dell’uomo:

Io sono il cineocchio. Io sono l’occhio meccanico. Io, macchina, vi illustro il mondo come io solo posso vederlo. Io mi libero, da oggi e per sempre, dell’immobilità umana, io sono in continuo movimento, io mi avvicino e mi allontano dagli oggetti, striscio sotto di essi, vi monto sopra, io mi muovo fianco a fianco col muso di un cavallo in corsa, io irrompo, a piena velocità, nella folla, io corro davanti ai soldati in corsa, io mi lascio cadere sul dorso, io mi levo in volo con gli aeroplani, precipito e risalgo, in volo, con corpi che precipitano e risalgono. (...) La mia vita è diretta verso la creazione di una nuova percezione del mondo. Così io decifro in modo nuovo un mondo che vi è già conosciuto⁵⁶.

Come è evidente in Vertov l’arte e la scienza, l’arte e la tecnica non hanno dei confini netti e definiti, ma si compenetrano vicendevolmente. Come ha scritto Pietro Montani, Vertov ha provato a rifondare l’arte «su basi radicalmente *tecniche*, per la precisione, che miravano a reinterpretare il concetto e la pratica dell’arte secondo l’etimo antico

⁵⁵ Dziga Vertov, “I kinoki. Un rivolgimento”, in Pietro Montani (a cura di), *L’occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Roma, 2011, p. 37.

⁵⁶ *Ivi.*, p. 41.

della *techne*, come un “fare produttivo” (una *poiesis*) intimamente intrecciato col mondo della *praxis* e dotato di immediate implicazioni “politiche” (nel senso comunitario e pubblico della parola *polis*)⁵⁷».

Il *cineocchio*, l’occhio meccanico, è onnipresente a Genova: come è noto la documentazione visiva di quei giorni si caratterizza proprio per la quantità di sguardi disseminati ovunque e pronti a cogliere ogni singolo momento pregnante, che sono riusciti in molti casi ad offrire una visione complessiva e chiarificatrice dei fatti, in opposizione allo sguardo parziale e “immobile” della televisione. Senza tutti quegli sguardi disseminati e attenti probabilmente non saremmo mai venuti a conoscenza delle cariche completamente immotivate dei carabinieri sui manifestanti, delle altrettanto gratuite violenze perpetrate dalla polizia su ragazzi completamente inermi, e soprattutto della vera causa della morte di Carlo Giuliani, il manifestante rimasto ucciso negli scontri: non un sasso lanciato da un manifestante, come è stato detto nei momenti immediatamente successivi al suo decesso, ma un colpo di pistola sparato da uno degli agenti all’interno del Defender assediato dai manifestanti (che in sede giudiziaria è stato accertato essere Mario Placanica, carabiniere ausiliario di vent’anni).

La famosa fotografia di Giuliani un istante prima di essere ucciso (fig. 1) è stata anche quella che ha meglio rappresentato la possibilità di scardinare “dall’interno” le logiche della televisione commerciale: ribaltando infatti completamente la prima versione dei fatti, si è immediatamente configurata come un potentissimo “scoop”, realizzato nientemeno che dal Tg5, di proprietà di Berlusconi, capo del governo dell’epoca

⁵⁷ *Ivi.*, p. 18.

direttamente implicato nella gestione (disastrosa) del G8 di Genova. Si è quindi verificato, come ha fatto notare Davide Ferrario⁵⁸, autore di uno dei documentari più interessanti sui fatti del G8, *Le strade di Genova*, un evidente paradosso: La logica dello “scoop”, propria del “mercato della notizia”, ha dimostrato come a volte la volontà di *vedere* e di *sapere* può essere più forte della “censura dello sguardo” attuata dalle “classi dominanti”. In questo modo lo sguardo del cineocchio porta a compimento in un sol colpo la sua eminente vocazione di essere uno sguardo di “tanti per tanti”, offrendosi come una vera e propria “estensione dei sensi⁵⁹”.



Fig. 1. Dylan Martinez/Reuters

⁵⁸ Cfr. Davide Ferrario, “Bisogna scegliere tra mercato e no copyright”, in Antonio Medici (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Ediesse, Roma, 2002, p. 157.

⁵⁹ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002, p. 9.

Del resto la possibilità di veicolare i propri contenuti anche attraverso la comunicazione mainstream è stato da sempre una delle fondamentali strategie della pratica del videoattivismo. Scrive Thomas Harding: «Un buon colpo per un videoattivista è riuscire a piazzare dei filmati in televisione. I videoattivisti possono fornire materiale per un servizio su un fatto che altrimenti passerebbe sotto silenzio, e, quando invece viene preso in considerazione, i loro contributi possono offrire elementi in più, che esprimono la prospettiva dei movimenti⁶⁰».

Nel caso di Genova è evidente come la proliferazione di immagini “dal basso” sia servita non solo ad evidenziare la violenza gratuita della polizia, ma anche a mettere in luce l’essenza pacifista del movimento dei no-global, contro una parte dell’informazione televisiva che lo appiattiva sotto l’etichetta della pericolosità e della violenza, caratteristiche peculiari della sua frangia minoritaria, i cosiddetti “black block”. Questo genere di informazione ha favorito di certo l’accettazione del gigantesco presidio militare della città di Genova già molto tempo prima che si svolgesse il summit. Scrive Michel Foucault: «senza delinquenza non c’è polizia. Che cosa rende sopportabile alla popolazione la presenza e il controllo poliziesco se non la paura del delinquente?⁶¹».

Quando si pensa alla prefigurazione da parte delle avanguardie novecentesche della realtà tecnologica esplosa agli inizi di questo millennio, un altro concetto fondamentale è quello della *camera stylo*, che Alexander Astruc ha elaborato in un suo articolo apparso sulla rivista *Ecran Française* nel marzo del 1948. Astruc sottolinea il fatto che

⁶⁰ Thomas Harding, *Videoattivismo. Istruzioni per l’uso*, Editori Riuniti, Roma, Roma, 2003, p. 91.

⁶¹ Michel Foucault, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino, 1977, p. 129.

l'immagine in movimento stessa possiede una sua intima scrittura, e che i movimenti della macchina da presa devono essere tutti tesi a fare "parlare" l'immagine (e quindi la realtà stessa), rifiutando l'idea di conferire ad essa un senso preordinato:

l'avvenimento fondamentale di questi ultimi anni è la presa di coscienza del carattere dinamico, cioè significativo, dell'immagine cinematografica. Ogni film, dato che è innanzitutto un film di movimento (cioè si sviluppa nel tempo), è un teorema. È il luogo di una logica implacabile che l'attraversa tutto, o, meglio ancora, di una dialettica. Queste idee, queste significazioni, che il cinema muto tentava di far nascere mediante un'associazione simbolica, noi abbiamo capito che esistono nell'immagine stessa, nello svolgimento del film, in ogni gesto dei personaggi, in ogni loro parola, in quei movimenti di macchina che legano tra loro gli oggetti e i personaggi agli oggetti⁶².

È evidente in queste parole il riferimento al piano-sequenza, uno dei cardini della poetica della *nouvelle vague*, di cui quest'articolo è considerato uno degli eventi fondativi. Il piano-sequenza diventa, durante i giorni di Genova, un modo per rincorrere la realtà proprio mentre essa prende corpo davanti agli "occhi meccanici" dei manifestanti, costretti da inseguirla senza farsene travolgere. Come ha evidenziato Carlo Pisanelli, autore di *Don Vitaliano*, un documentario su un prete no-global coinvolto nelle manifestazioni di Genova, il racconto audiovisivo di quei giorni «si è caratterizzato per una sorta di "estetica della fuga", perché la dinamica degli eventi ha costretto tutti a filmare in corsa per salvare la testa e l'apparecchio di ripresa, cercando

⁶² Alexandre Astruc, "Nascita di una nuova avanguardia: *la caméra stylo*", in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la nouvelle vague*, cit., p. 91.

ogni tanto di fermarsi per vedere qualcosa, con il rischio di intossicarsi o di prendere le manganellate dalle forze dell'ordine⁶³».

Astruc, sempre nello stesso articolo, evidenzia come in questo cinema da lui invocato la «distinzione tra autore e regista non ha più alcun senso. La regia non è più un mezzo per illustrare o presentare una scena, ma una vera scrittura. L'autore *scrive con la macchina da presa* [corsivo mio] come uno scrittore scrive con la stilografica⁶⁴». Quest'affermazione rimanda alla pratica del documentario, e soprattutto ai documentari sul G8 di Genova, che costituiscono un caso esemplare di quel genere di documentario che, in un doppio movimento, “scrive” con la macchina da presa, ma contemporaneamente “si fa scrivere” dalla realtà stessa: nessuno di quelli che erano andati a Genova per documentare l'importante realtà storica del movimento no-global avrebbe potuto prevedere l'evoluzione sempre più tragica dei fatti di quei giorni, culminata con la cosiddetta “macelleria messicana⁶⁵” della scuola Diaz.

Questo, evidentemente, è un filo rosso che contraddistingue molti dei documentari su Genova, ma soprattutto *Un altro mondo è possibile*, del collettivo di registi coordinati da Citto Maselli: l'intento iniziale di questo documentario era infatti quello di registrare in modo partecipe il clima festoso della protesta, quando ad un certo punto il film vira verso il tragico epilogo degli eventi, finendo per documentare le violenze indiscriminate

⁶³ Paolo Pisanelli, “Filmare la storia di oggi. Grandi eventi collettivi attraverso storie individuali”, in Antonio Medici (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, cit., p. 163.

⁶⁴ Alexandre Astruc, “Nascista di una nuova avanguardia: *la caméra stylo*”, in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la nouvelle vague*, cit., p. 91.

⁶⁵ Marco Menduni, “La macelleria messicana che concluse il G8 della follia”, reperibile sul sito <http://www.lastampa.it/2015/04/08/italia/cronache/la-macelleria-messicana-che-concluse-il-g-della-follia-oUmFOyflScXOBPnldVifnO/premium>, ultimo accesso maggio 2016.

perpetrate dalle forze dell'ordine sui manifestanti. La “camera stylo” del G8 di Genova, partita quindi per documentare una protesta pacifica e la sua eccezionalità storica, quasi per celebrarla rendendola visibile al mondo, finisce per documentare da una parte la sconfitta delle utopie e la tragica constatazione che quando il potere si sente minacciato, anche in uno stato democratico, può reagire nella sua forma più violenta e primitiva, e dall'altra “il suo stesso documentare”: ogni videocamera presente a Genova ha ripreso anche tutte le altre, emblematiche di uno sguardo puntuale e onnipresente. Scrive Marco Bertozzi:

quelle immagini sono servite. Alcuni fatti ricostruiti da dibattito oggi non sono più controversi. Sono documentati, provati, accertati, anche grazie all'integrazione di fonti e narrazioni diverse. Alessandro Perugini, vicecapo della Digos, che sferra un calcio potente in faccia a un ragazzo già per terra, disarmato e circondato da agenti viene smascherato grazie alle riprese video; Roberto Sgalla – poi promosso Capo della Polizia, allora responsabile delle pubbliche relazioni del corpo – che, davanti alle violenze in atto nella scuola Diaz, nega stia accadendo qualcosa, viene smentito dalle immagini di Rai News 24; l'agente che si dirige verso la Diaz con le molotov da usare come false prove contro il Mediacenter viene individuato da un video della BBC; alcuni poliziotti che accusano un gruppo di pacifisti spagnoli di essere stati aggrediti con spranghe di ferro vengono sbugiardati dai filmati trasmessi in corte d'assise...Ancora, quelle immagini viste, riviste, spezzettate, rimontate sono servite a molti per svegliarsi dal sonno profondo dei grandi media⁶⁶.

⁶⁶ Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2013, p. 75-76.

Questo risveglio dal sonno indotto dai media è stato però possibile grazie ai media stessi, i quali da strumento di potere possono diventare strumento di una comunicazione politica “dal basso”. Jean Baudrillard, nel suo volume *Il delitto perfetto* scriveva: «il delitto perfetto intende essere la ricostruzione di un crimine: l’uccisione della realtà e lo sterminio dell’illusione mediante l’informazione mediale e le nuove tecnologie⁶⁷». Con Genova però quella stessa realtà che sembrava essere stata “espulsa” per sempre dal mondo, e sostituita dalle immagini mediali, torna a fare sentire la sua voce proprio grazie a quelle stesse immagini mediali: le armi prodotte dal capitalismo si sono rivoltate contro di esso.

È questo il valore di speranza delle immagini di Genova: le nuove tecnologie digitali hanno comunque dimostrato la loro indubbia capacità di *penetrare il reale denunciando le sue ingiustizie* in un modo mai visto prima, come le avanguardie del novecento avevano in qualche modo vagheggiato e previsto. Scrive Astruc nel suo articolo: «è possibile parlare di ciò che non esiste ancora perché, quantunque sappiamo ciò che vogliamo, non sappiamo se, quando e come potremo farlo⁶⁸». Il racconto audiovisivo del G8 di Genova, se non sempre è risultato del tutto efficace e chiarificatore, ha comunque dimostrato le sorprendenti possibilità della tecnologia digitale, possibilità ancora di là da venire nel momento in cui Astruc scriveva il suo articolo.

⁶⁷ Jean Baudrillard, *Il delitto perfetto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1995, p. 157.

⁶⁸ Alexander Astruc, “Nascita di una nuova avanguardia: *la caméra stylo*”, in Giovanna Grignaffini (a cura di), *Il cinema secondo la nouvelle vague*, cit., p. 93.

Un altro momento storicamente significativo che può essere considerato una prefigurazione del racconto audiovisivo del G8 di Genova è stata l'esperienza dei *cinegiornali liberi* di Cesare Zavattini. Scriveva lo studioso

Il cinema è una macchina da presa. Le successive aggettivazioni hanno confuso e indebolito le ipotesi attive che dal contatto libero fra la macchina da presa e noi potevano derivare. I *cinegiornali liberi* si inscrivono in questa esigenza di ritorno alle origini, credendo che il cinema sia ancora quel mezzo che può ridurre al minimo le mediazioni e obbligarci a prese di contatto, a modi di vita, a metodi di analisi, a scelte insomma decisamente attuali, con la consapevolezza, il coraggio, il rischio che comportano⁶⁹

Come è stato notato⁷⁰, il riferimento alla “macchina da presa” ci riporta a *L'uomo con la macchina da presa* vertoviano e alla poetica del *cineocchio*: ciò da una parte apparenta fortemente i due autori, e dall'altra ci spiega quanto il loro sguardo sia stato capace di prefigurare con molta lucidità la realtà digitale del nuovo millennio, di cui l'evento di Genova è stato uno degli esempi più significativi. Quando Zavattini parla dei suoi “cinegiornali liberi” sembra infatti parlare del racconto audiovisivo “dal basso” di Genova: «ogni cinegiornale libero deve diventare un nucleo di analisi, di documentazione, di guerriglia: lo abbiamo chiamato di guerriglia per la povertà delle armi delle quali dispone, la strapotenza di quelle avversarie, per la fede nei risultati

⁶⁹ Cesare Zavattini, “Cinegiornali liberi”, in Mino Argentieri (a cura di), *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano, 2002, p. 296.

⁷⁰ Franco Carlini, “Mutazioni epocali”, in Ansano Giannarelli (a cura di), *A proposito del documentario*, Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 1998, p. 161.

quando si sanno compiere i sacrifici continui che si chiedono per raggiungerli⁷¹». E ancora: «un cinema di tanti per tanti in cui il cineasta perde i suoi contorni consacrati e lo spettatore si emancipa dal complesso d'inferiorità di fronte alla macchina da presa e diviene un coautore, un corresponsabile⁷²». Qui Zavattini giunge ad anticipare il concetto di interattività tipico dei nuovi media, in cui ogni prodotto audiovisivo è un'opera "aperta", disponibile ad essere rieditata e rimontata, in un processo teoricamente infinito.

Il "cinema imperfetto", fondato a Cuba nel 1969 da Julio Garcia Espinosa, è stata un'altra importante esperienza che ha prefigurato l'uso politico delle tecnologie digitali. Proprio nel 1969 Espinosa scrive il saggio *Per un cinema imperfetto*, indiscusso manifesto di questo cinema, che propugna una nuova arte del cinema cubano, eminentemente "interessata⁷³" e politica. Espinosa nacque all'Avana nel 1926, e in giovane età studia cinematografia a Roma presso il *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Quest'esperienza non mancherà di avere in lui una grande influenza: erano gli anni della grande fioritura del movimento neorealista, e le sue fondamentali istanze sono ravvisabili nel suo cinema e in quello di tutti gli altri registi aderenti al suo movimento. In questo senso è facile riscontrare nella sua teorizzazione di un "cinema imperfetto" l'eco delle riflessioni di Cesare Zavattini, soprattutto per quanto riguarda l'idea di un cinema di "tanti per tanti":

⁷¹ Cesare Zavattini, "Cinegiornali liberi", in Mino Argentieri (a cura di), *Neorealismo ecc.*, cit., p. 297.

⁷² *Ivi*, p. 298.

⁷³ Julio García Espinosa, "Per un cinema imperfetto", in Lino Micciché (a cura di) *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Milano, 1981, p. 80.

Lo sviluppo della scienza, della tecnica, delle teorie e pratiche sociali più avanzate hanno reso possibile, come mai in precedenza, la presenza attiva delle masse nella vita sociale. Sul piano della vita artistica, vi sono più spettatori di quanti ve ne siano stati in nessun momento della storia (...). Ciò che importa ora è sapere se incomincino a esistere le condizioni perché questi spettatori si trasformino in autori: non in spettatori più attivi, in co-autori, ma in veri autori. Si tratta di chiedersi se l'arte è veramente un'attività di specialisti. Se l'arte, per disegni extraumani, è possibilità di alcuni o possibilità di tutti (...). L'arte di massa sarà tale in realtà quando veramente saranno le masse a fare l'arte⁷⁴.

In linea con questo pensiero, Espinosa rivendicava l'*imperfezione tecnica* dell'immagine, in ferma opposizione alla perfezione tecnica del cinema commerciale dei grossi circuiti: «Oggi il cinema perfetto dal punto di vista tecnico e artistico è quasi sempre un cinema reazionario⁷⁵». La riflessione di Espinosa ci rimanda al racconto audiovisivo di Genova, contraddistinto da un'estetica *low definition*: le immagini di Genova sono quasi sempre a bassa definizione, “sporche”, “povere” e sgranate. Esse, proprio denunciando la loro natura di artefatto⁷⁶, riescono quindi a restituire con ancora più forza la cruda realtà di quest'evento. Espinoza, come è stato notato, «prevede chiaramente che lo sviluppo della tecnologia video metterà in pericolo la posizione

⁷⁴ Julio García Espinosa, “Per un cinema imperfetto”, in Lino Micciché (a cura di) *Teorie e pratiche del cinema cubano*, cit., p. 76 -77.

⁷⁵ Julio García Espinosa, “Per un cinema imperfetto”, in Lino Micciché (a cura di), *Teorie e pratiche del cinema cubano*, cit., p. 72.

⁷⁶ Più avanti approfondiremo questa questione: in particolare in riferimento al sociologo Bruno Latour, quando egli parla di “aggiungere la mano” all'immagine. Cfr. par. 3.1.

elitaria dei registi tradizionali e consentirà una sorta di produzione cinematografica di massa: un'arte della gente⁷⁷».

Se torniamo a posare il nostro sguardo sul nostro paese, un'altra esperienza che ha anticipato e prefigurato l'utilizzo politico della tecnologia digitale a cavallo del millennio è stata quella del cinema e del video militante italiano, che ha inizio verso la fine degli anni Sessanta e si svolge durante buona parte degli anni Settanta. Gli importanti rivolgimenti artistici e politici di quel periodo hanno avuto una grande influenza sugli usi sociali delle nuove tecnologie digitali che si sono diffusi a cavallo del millennio. Gli anni Settanta, come è stato notato, sono «il momento in cui si definiscono e si trasformano pratiche cinematografiche e mediali, forme di produzione e di circolazione dell'audiovisivo, esperienze di aggregazione comunitaria attorno a prodotti culturali che ancora oggi sono attive⁷⁸». Un importante aspetto di questo fermento, come fa notare Vito Zagarrìo, è «un positivo mescolamento di mezzi, tra il film e la Tv, che provoca anche fasi di grande sperimentazione e creatività artistica⁷⁹».

Il video militante in particolare anticipa l'uso politico delle moderne handycam digitali dal punto di vista della tecnologia: l'avvento del cosiddetto “portapack” può essere infatti considerato una vera e propria “rivoluzione nella rivoluzione⁸⁰”. Prima di quella digitale, infatti, già la tecnologia video sembrava trasformare in realtà i desideri delle

⁷⁷ Hyto Steyerl, “In difesa dell'immagine povera”, in Elisabetta Galasso e Marco Scotini (a cura di), *Politiche della memoria*, Roma, Derive e Approdi, 2014, p. 114.

⁷⁸ Claudio Bioni, Paolo Noto, Guglielmo Pescatore, “Passato e attualità di un decennio”, in *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta* in «Bianco e Nero», Centro Sperimentale di cinematografia, Roma, n. 572, gennaio-aprile 2012.

⁷⁹ Vito Zagarrìo (a cura di), *Cine ma TV. Film, televisione, video nel nuovo millennio*, Lindau, Torino, 2005, p. 17.

⁸⁰ Christian Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Roma, 2015, p. 89.

avanguardie del novecento. Ha scritto Sandra Lischi: «Negli anni '20 Vertov si chiedeva: “Di che cosa abbiamo bisogno? 1. Veloci mezzi di spostamento; 2. una pellicola di elevata sensibilità; 3. delle piccole macchine da presa a mano ultraleggere”. Negli anni '70, con la diffusione del “portapack”, tutto questo sembrava diventare realtà (benché quei primi strumenti ci appaiano ora pesanti e complicati rispetto alle *handycam* odierne)⁸¹». Il portapack è costituito essenzialmente da una piccola telecamera corredata di microfono e collegata ad un registratore a nastro che si porta a spalla con una cinghia. Pur trattandosi ancora, evidentemente, di una tecnologia analogica, la sua relativa leggerezza e facilità d'uso, unite ad un abbassamento dei costi rispetto alla macchina da presa, fa sì che il portapack possa essere considerato il diretto progenitore delle odierne videocamere digitali e di quelle utilizzate durante i giorni del G8, che incorporano in sé la funzione di trasmissione e quella di registrazione dell'immagine. Il cambiamento tecnologico provocato dall'avvento del portapack ha ovviamente delle peculiari implicazioni politiche rispetto al cinema militante in pellicola. Come ha fatto notare Sandra Lischi

Una delle caratteristiche del video (e che ne potenzia le capacità rispetto a quelle del cinema, anche d'avanguardia), utilizzata sia in campo politico che artistico fin dai primi anni della diffusione di attrezzature portatili, è la capacità di documentare (e, all'occorrenza, di attivare) *processi* attraverso l'economicità delle riprese illimitate: assemblee, manifestazioni, spettacoli, attività didattiche, *performances* artistiche, esperienze terapeutiche sembrano trovare in questo medium uno strumento versatile che sa farsi di volta in volta specchio, taccuino d'appunti, lavagna

⁸¹ Sandra Lischi, “Dal cine-occhio al video-occhio: riflessioni sull'eredità di Vertov” in Sandra Lischi (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa, 1996, p. 27.

costantemente cancellabile, verifica “in diretta” di quanto sta avvenendo, consentendo i necessari aggiustamenti di tiro in corso d’opera⁸².

La studiosa ha inoltre spiegato che «lungi dall’essere un limite, l’impossibilità del montaggio in video [in quegli anni operare dei tagli in un video era molto complicato] diventava una metafora del flusso della vita, faceva ritrovare un’idea di cinema come ininterrotto piano sequenza sul reale⁸³».

Un testo fondamentale legato all’esperienza del video militante italiano degli anni Settanta è di certo *Senza chiedere permesso* di Roberto Faenza, considerato in Italia il vero e proprio manifesto dell’uso politico della nuova tecnologia video. Faenza è comunque ben cosciente del fatto che l’evoluzione in sé dei mezzi di comunicazione non porta in modo automatico ad un aumento della partecipazione politica, che appunto egli con questo testo cerca di stimolare: «L’uso e le scelte dei mezzi che consentono la comunicazione orizzontale, dalle masse alle masse, in contrapposizione alla comunicazione verticale, dai vertici alle masse, dipendono da presupposti politici, non da caratteristiche tecnologiche⁸⁴». Il regista elenca in *Senza chiedere permesso* i principali motivi che fanno capire l’importanza dell’uso politico della tecnologia video. Prima di tutto, scrive Faenza, «in Italia ci sono circa quindici milioni di televisori e trenta milioni di spettatori che guardano quotidianamente la televisione. (...). Occorre infiltrarsi con ogni mezzo dentro questi milioni di televisori. Il videotape consente

⁸² Sandra Lischi, *Visioni elettroniche. L’oltre del cinema e l’arte del video*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 95.

⁸³ Sandra Lischi, “Senza chiedere permesso. Il videotape e il cinema militante” in De Bernardinis Flavio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Marsilio, Roma, 2009.

⁸⁴ Roberto Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l’informazione*, Feltrinelli, Milano, 1973, p. 46.

l'infiltrazione più immediata⁸⁵». Faenza sottolinea inoltre come il contesto mediatico dell'Italia degli anni Settanta favorisse la possibilità di un'azione politica "dal basso": «la situazione televisiva italiana si sta muovendo verso possibili decentramenti (di servizi, di canali, di televisione via cavo, ecc...) all'interno dei quali esistono varie contraddizioni che aprono nuovi spazi d'intervento. Il videotape consente di occupare tali spazi⁸⁶». Il regista mette in luce l'intima democraticità della nuova tecnologia video, spiegando che «forse per la prima volta un mezzo di comunicazione può passare dalle mani degli esperti e dei professionisti alle mani dei non esperti e dei non professionisti⁸⁷». Infine Faenza evidenzia l'urgenza di una comunicazione *grassroots* da contrapporsi alla comunicazione *mainstream*: «l'industria elettronica e quella editoriale stanno investendo enormemente nei nuovi mezzi di comunicazione, per diffonderli tra le masse con l'obiettivo dell'alienazione e del profitto. Perciò è essenziale prepararsi fin d'ora verso l'obiettivo della partecipazione e della comunicazione⁸⁸».

La situazione mediatica dell'Italia degli anni Settanta, che Faenza descrive nel suo manifesto del 1973, non è poi tanto diversa da quella dei primi anni del duemila. Nonostante l'avvento della rete, la televisione restava il principale mezzo di informazione per il cittadino medio, e, anzi, la sua offerta risultava potenziata: siamo in piena era berlusconiana, in cui il duopolio televisivo Rai-Mediaset dominava incontrastato l'intero mercato televisivo. Tanto da fare scrivere a Bertozzi:

⁸⁵ *Ivi.*, p. 48.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ *Ibidem.*

⁸⁸ *Ibidem.*

E alla fine quelle centinaia di ore di “veri” pestaggi, reiterati in decine di video digitali, rischiavano di comunicare a stento, di scalfire appena i grandi immaginari del pensiero televisivo. Senza istituzioni forti alle spalle, senza grancasse mediali, quelle immagini continuavano a restare agli antipodi degli orizzonti mentali del telecittadino. Ma sarebbe stato possibile fare altrimenti? Dove avrebbero potuto, le decine di migliaia di partecipanti e le loro riprese trovare la forza per emergere e comunicare diversamente? E il web, quale potente forza mediale del movimento, avrebbe potuto garantire tutto ciò?⁸⁹

Nonostante ciò, alcune delle immagini del racconto audiovisivo di Genova “dal basso” sono riuscite ad incunarsi all’interno dell’immaginario mediale diffuso dalla televisione nazionale, avendo avuto perlomeno la forza di suscitare un dibattito intorno a temi scottanti, proprio in forza di quelle contraddizioni di cui parlava Faenza nel suo celebre manifesto. Il “mercato della notizia” è stato quindi in molti casi più forte della censura governativa⁹⁰, permettendo che la televisione trasmettesse le innumerevoli immagini che documentavano l’inaudita violenza della polizia nei confronti dei manifestanti e la sua inerzia nei confronti dei black block.

Faenza, nel suo manifesto, evidenzia un’altra importante strategia, opposta e alternativa a quella di fare circolare i propri video di denuncia grazie alla comunicazione mainstream, e tipica del movimento dei videoattivisti: quella di creare una rete “orizzontale” dell’informazione legata al territorio, attraverso cui sensibilizzare le persone rispetto a determinate tematiche. Anche a scapito della perfezione tecnica del prodotto audiovisivo: allo stesso modo del “cinema imperfetto” di Espinosa. Scrive

⁸⁹ Marco Bertozzi, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, cit., p. 75.

⁹⁰ Cfr. par. 2.1.

Faenza: «se dunque il videotape può essere uno strumento di organizzazione, che importa se un programma realizzato da un gruppo di operai o studenti non è perfetto come quello dei professionisti?»⁹¹». Egli precisa l'importanza di questa comunicazione "orizzontale", legato ad una precisa realtà locale: «Inoltre che importa se il programma degli operai e degli studenti è visto solo in un quartiere o in una scuola, anziché da trenta milioni di telespettatori come i superspettacoli della televisione?»⁹²».

Nell'era di internet, la comunicazione "orizzontale" dei fatti del G8 di Genova si è realizzata essenzialmente attraverso Indymedia (abbreviazione di Independent Media Center), un network di giornalisti indipendenti e videoattivisti fondato nel novembre del 1999 per sostenere le proteste del movimento no-global contro la World Trade Organization a Seattle. Dopo l'evoluzione di internet e il riflusso del movimento no-global (causato in parte anche dai fatti di Genova), Indymedia ha però avuto una forte battuta d'arresto, anche se il sito continua ad essere in attività. D'altra parte, proprio grazie all'evoluzione del web, negli ultimi 15 anni le immagini "dal basso" del G8 di Genova hanno via via finito per costituire un immenso archivio di *foundfootage*, da montare e rimontare cercando tra quelle immagini un'approssimazione sempre più precisa alla verità di quanto è accaduto.

⁹¹ Roberto Faenza, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, cit., p. 52.

⁹² *Ibidem*.

2.2. *Da Indymedia alle “reti organizzate”*

Dopo avere rivolto il nostro sguardo all'indietro, collegando l'esperienza mediatica del G8 di Genova a quella delle avanguardie artistiche e politiche del secolo scorso, l'intento adesso è quello di volgere il nostro sguardo in avanti, proprio partendo dalla storica esperienza di Indymedia: cercando di capire come è cambiata la rete in questi ultimi 15 anni, soprattutto in relazione al suo utilizzo politico.

Indymedia, punto di partenza della nostra riflessione, è, come si è detto, un network di videoattivisti fondato nel 1999 in occasione delle proteste contro il World Trade Organization (WTO) a Seattle. Nell'arco di circa due anni questo network si estende in modo considerevole: nel 2002, a tre anni dalla fondazione, gli Independent Media Center (IMC) sparsi per il mondo erano 89, localizzati in 31 stati e 6 continenti. Nei soli Stati Uniti d'America si trovavano ben 39 IMC, mentre in Canada 11. Gli IMC sono stati degli esempi virtuosi di produzione collettiva. In essi sono infatti confluite diverse realtà: la comunità dei videoattivisti, le piccole radio pirata, gli hacker e gli sviluppatori di codici informatici, i produttori di fanzine e l'universo della musica punk.

Indymedia è quindi presto divenuta un importante mezzo con cui il movimento antiglobalizzazione poteva portare avanti le sue battaglie facendo sentire la sua voce. In Italia, però, l'attenzione all'aspetto mediatico e comunicativo della protesta ha tardato a concretizzarsi. Ha evidenziato Matteo Pasquinelli, uno dei fondatori di Indymedia Italia: «l'evento più comunicato, fotografato, filmato, raccontato del movimento globale è stato Genova G8. Ma paradossalmente le questioni dei media, della democrazia

dell'informazione, delle telecomunicazioni erano totalmente assenti dall'agenda del Genoa Social Forum⁹³». Pasquinelli ha inoltre sottolineato come la cultura latina abbia storicamente scontato un certo ritardo su certe questioni rispetto ai paesi anglosassoni: «se i social forum dei paesi latini possono vantare anche nel campo dei media maggiore conflittualità sociale, è solo in Nordamerica e nord Europa che troviamo una *media culture* già presente nel bagaglio della società globale⁹⁴». Questo ritardo da parte dei paesi latini è probabilmente attribuibile ad una certa impostazione ideologica che ha sempre guardato con sospetto alla *tecnica* come sempre e comunque espressione dei poteri dominanti. Precisa lo studioso riferendosi alla situazione italiana: «lo snobismo dell'intelligenza italiana nei confronti della macchina del medium, della tecnologia, è forse tipico della sinistra "latina", concentrata sul lavoro delle mani degli operai, lontana da quel *Frammento sulle macchine* in cui Marx identificava nella tecnologia il potenziale di liberazione del *General Intellect*⁹⁵». Pasquinelli, citando quel concetto di *moltitudine* di cui parlano Negri e Hardt in *Impero*, invoca infine quell'unione tra uomo e macchina, tipica dell'immaginario cyberpunk, che già Vertov, come abbiamo visto, esaltava come arma estetica e politica contro il potere: «l'ibridazione dell'umano e della macchina non è più un processo che ha luogo ai margini della società; piuttosto è un episodio fondamentale al centro della costituzione della moltitudine e del suo potere⁹⁶». Non è un caso che Indymedia abbia fatto proprio lo slogan coniato dal cantante e icona

⁹³ Matteo Pasquinelli (a cura di), *Media Activism*, DeriveApprodi, Roma, 2002, p. 10.

⁹⁴ *Ivi*, p. 11.

⁹⁵ *Ivi*, p. 14.

⁹⁶ *Ibidem*.

della controcultura statunitense Jello Biafra: «Don't hate the media; become the media» («Non odiare i media, diventa media»).

Indymedia ha rappresentato un avvenimento epocale per la comunicazione mondiale: gli IMC, infatti, a differenza dei media tradizionali, non erano gerarchici, ma organizzati come collettivi che funzionavano secondo i principi del consenso. Riflettevano così la natura non gerarchica di tutto il movimento anti-globalizzazione. Scrive Bernocchi:

nel movimento no-global e nei meccanismi dei Forum internazionali si sta sperimentando, con un certo successo, il passaggio dalla democrazia per maggioranze alla democrazia per consenso: in altri termini, si sta cercando di procedere non per opzioni che dividano e poi costringano a stabilire regole precise per contarsi e poter valutare chi è maggioranza e chi minoranza, ma per soluzioni ai problemi che ottengano il consenso a tal punto da non richiedere votazioni⁹⁷.

Bernocchi precisa che

usare *the consensus way* non significa aspettarsi che tutti siano d'accordo: la procedura prevede che si vada avanti nella discussione e nel confronto fino a quando non compare una soluzione che soddisfa la netta maggioranza e che non ha l'opposizione radicale di chi non è d'accordo; (...) i momenti di effettiva impasse nel movimento altermondalista e nei Forum mondiali e continentali in questi otto anni – tempo sufficiente per qualche prima verifica e conclusione – si contano davvero sulle dita di una mano, almeno se ci riferiamo alle questioni più rilevanti su scala globale⁹⁸.

⁹⁷ Pietro Bernocchi, *Vogliamo un altro mondo. Dal '68 al movimento no-Global*, cit., p. 178.

⁹⁸ *Ivi*, p. 179.

Indymedia scelse quindi di dare voce ad idee e punti di vista differenti, secondo principi eminentemente democratici e pluralistici. Lo stesso concetto di *credibilità* di Indymedia era basato sulla *pluralità dei punti di vista*, piuttosto che su quello, tipico dei media tradizionali, dell'ufficialità di un unico punto di vista imposto dall'alto. Questo genere di impostazione è stata applicata anche alle immagini "dal basso" del G8 di Genova diffuse dal network: basate su di un montaggio di tanti e diversi punti di vista, in contrasto con quello monolitico e simulacrale dell'immagine televisiva. Approfondiremo questa questione più avanti⁹⁹. Ha scritto Evan Henshaw-Plath, uno dei più importanti attivisti del network: «A differenza dei marxisti-leninisti, che avevano LA risposta, oggi noi abbiamo molte risposte e ancora più domande¹⁰⁰». Egli precisa inoltre l'importanza di propugnare questo nuovo concetto di *credibilità*: «perché dei media credibili siano creati in questo mondo reticolare, postmoderno se volete, abbiamo bisogno di ricostruire interamente il significato della parola credibilità¹⁰¹».

È evidente però come questo genere di impostazione, nella pratica, possa comportare anche delle problematiche. Geert Lovink, facendo riferimento al caso avvenuto nel maggio del 2002 di un *troll* infiltratosi in alcuni gruppi statunitensi di Indymedia, mette in guardia proprio rispetto ad esse. Scrive lo studioso: «nel maggio 2002 divenne chiaro che i gruppi statunitensi di Indymedia venivano monitorati furtivamente da un interno che usava identità multiple (...). L'altra tattica fondamentale di James [è un nome di fantasia], fu di approfittare delle sensibilità dell'ambiente in cui si muoveva. Accusò

⁹⁹ Cfr. par. 4.4.

¹⁰⁰ Geert Lovink, *Internet non è il paradiso*, Apogeo, Milano, 2003, p. 295.

¹⁰¹ *Ibidem*.

diverse persone di volere più potere o controllo¹⁰²». Lovink ha evidenziato che la risposta che gli attivisti devono adottare nei confronti di queste intrusioni nocive, oltre a essere basata su provvedimenti tesi ad informare gli altri utenti della presenza di eventuali troll, isolandoli dall'interazione on-line, risiede in parte nello stesso software utilizzato¹⁰³: egli si è quindi soffermato sulla proposta avanzata da Matthew Arnison, uno dei creatori di Indymedia. Lovink ha spiegato che la proposta di Arnison cercava «di bilanciare la libertà degli utenti con il bisogno di editare in modo collaborativo, portando Indymedia ad un nuovo livello¹⁰⁴». Lo studioso precisa: «secondo la proposta di Arnison, una procedura “automatizzata di editing aperto” (...) darebbe più potere agli utenti senza creare un sovraccarico di informazioni sulla prima pagina¹⁰⁵». Lovink evidenzia la diretta filiazione del concetto di “open editing” da quello di “open publishing”: «Per Arnison, “l’open editing” rappresenterebbe un ritorno all’essenza dell’open publishing¹⁰⁶». Lovink chiarisce infine l’importanza del software nella gestione delle informazioni del sito:

la spinta a rinegoziare attentamente i ruoli dell’utente e quello della squadra editoriale indicano che per raggiungere un pubblico di massa non c’è bisogno necessariamente di un aumento del controllo editoriale da parte di un gruppo limitato. Dovrebbero esistere dei modi per gestire la

¹⁰² Geert Lovink, *Internet non è il paradiso. Reti sociali e critica della cibercultura*, Apogeo, Milano, 2003, p. 296.

¹⁰³ *Ivi*, p. 297.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ivi*, p. 298.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

crescita degli utenti senza compromettere il carattere aperto delle reti, e il software può essere d'aiuto in questa trasformazione verso pubblici più ampi e diversificati¹⁰⁷.

Quest'attenzione da parte di Lovink alla struttura materiale del mezzo di comunicazione, in questo caso il software, ci rimanda al famoso motto di Marshall McLuhan "Il mezzo è il messaggio"¹⁰⁸: come è noto, esso sta a significare che sono le stesse proprietà del mezzo tecnico ad influire sulla nostra percezione del messaggio. È stata infatti la stessa struttura "aperta" di Indymedia, dovuta al software *open source* con cui è stata realizzata, a permettere quell'esercizio dell'informazione pluralistico e democratico che l'ha caratterizzata.

La pubblicazione aperta di Indymedia, spiega Arnison, «significa che il processo di creazione delle notizie è trasparente nei confronti del lettore. Il lettore può contribuire con una storia e vederla apparire istantaneamente tra la serie di storie pubblicamente disponibili¹⁰⁹». Arnison si sofferma anche sul significato di software libero, direttamente collegato a quello di pubblicazione aperta, e utilizzato da tutti gli IMC: «Il prodotto è libero, e il processo di produzione è libero e trasparente. Se a qualcuno non piace, si può prenderlo e modificarlo. L'unica cosa che non si può cambiare è il fatto che sia libero. Questo è garantito dalla licenza Gnu, una sovversione virale delle leggi

¹⁰⁷ *Ibidem*.

¹⁰⁸ Marshall McLuhan, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002, p. 15.

¹⁰⁹ Matthew Arnison, "La pubblicazione aperta è come il software libero", in Matteo Pasquinelli (a cura di) *Media Activism*, cit., p. 73-74.

sul copyright che garantisce la libertà di un pezzo di codice e di tutte le sue modifiche¹¹⁰.

La licenza Gnu (General Public Licence) è la licenza per il software libero più diffusa, ed è stata creata da Richard Stallman, che diede avvio al progetto GNU con l'intenzione di creare un sistema operativo composto interamente da software libero. Il software libero, secondo la sua stessa definizione, «si riferisce alla libertà dell'utente di eseguire, copiare, distribuire, studiare, cambiare e migliorare il software¹¹¹». Stallman ha tenuto a specificare la differenza sostanziale tra il software libero e quello open source (in polemica con chi utilizza i due termini in modo equivalente), basata essenzialmente sul fatto che mentre un software libero è sempre open source, nel senso che il suo codice sorgente è sempre aperto, permettendo così una sua eventuale modifica, un software open source potrebbe anche non essere libero, e quindi la sua licenza potrebbe essere vincolata a delle precise restrizioni. Scrive Stallman:

L'espressione "software libero" ha un problema di ambiguità [il termine "free" in inglese può significare sia "libero" sia "gratis", in italiano non succede]: un significato non previsto, "software che si può avere senza spendere niente" corrisponde a quell'espressione altrettanto bene del significato previsto, cioè software che dà all'utente certe libertà (...). La definizione ufficiale di "software open source", come pubblicata dalla Open Source Iniziative, si avvicina molto alla nostra definizione di software libero; tuttavia, per certi aspetti è un po' più ampia, ed essi hanno accettato alcune licenze che noi consideriamo inaccettabilmente restrittive per gli utenti¹¹².

¹¹⁰ *Ivi*, p. 74.

¹¹¹ Richard Stallman, *Software libero pensiero libero*, Stampa Alternativa, Roma, 2003, p. 59.

¹¹² *Ivi*, p. 80.

Stallman precisa: «Ma la spiegazione di “software libero” è semplice: chi ha capito il concetto di “libertà di parola, non birra gratis”, non sbaglierà più [in inglese, l’espressione “free speech, not free beer”, mette sinteticamente in contrasto i due significati della parola “free”]¹¹³».

Il software libero, come si è visto, ha avuto una fondamentale importanza relativamente all’esperienza di Indymedia e a quella del G8 di Genova, anche in relazione alla diffusione della documentazione video e fotografica dell’evento. Ma un altro elemento fondamentale nella diffusione di questa documentazione sono state le *Creative Commons Public Licenses* (CCPL), conosciute con la forma abbreviata *Creative Commons*. Esse sono state create dal giurista statunitense Lawrence Lessig, e in sostanza applicano gli stessi principi del software libero alle opere creative: siano esse testi, contenuti audiovisivi, fotografie, ecc. Lo stesso Lessig ha dichiarato di essersi ispirato ai principi del software libero elaborati da Richard Stallman: la *Free Software Foundation*, fondata da quest’ultimo, e le *Creative Commons* di Lessig, condividono infatti molti aspetti nell’approccio alla disciplina del copyright, promuovendo entrambe l’impiego di strumenti giuridici atti a regolamentare in modo differente il regime dei diritti di proprietà intellettuale sulle opere autoriali. Le licenze *Creative Commons* sono state applicate (eccetto dove diversamente specificato) a tutto il materiale video relativo al G8 diffuso dal sito *PROCESSIG8.org* del *Genoa Social Forum*. Il materiale più significativo in questo senso è il documentario *La trappola*, di Bruno Luverà, che tratteremo più avanti: esso si configura infatti come un’opera “aperta” che può essere

¹¹³ *Ivi*, p. 81.

modificata in continuazione aggiungendo materiale utile a rendere la documentazione dei fatti sempre più accurata ed attendibile. Ciò ci rimanda alla lezione di Vertov, quando, come abbiamo visto, propugnava un cinema di tanti per tanti: un cinema politico in cui l'autorialità fosse sempre più un'autorialità diffusa e collettiva.

Come già detto, Indymedia ha subito una forte battuta d'arresto dopo il 2001. Da una parte a causa della tragica evoluzione dei fatti del G8 di Genova e dell'altrettanto tragico evento dell'11 settembre 2001, che ha comportato un riflusso del movimento no-global e un inasprimento delle misure governative mirate ad un controllo sempre più pervasivo della rete in nome della sicurezza. Dall'altra a causa dell'evoluzione della rete, che ha visto l'avvento dei social network come nuovi metodi di attivismo politico.

Con l'attentato di New York alle Torri Gemelle la pressione governativa sulla rete si fece tanto pressante da limitare l'efficace politica degli IMC. Scrive Lovink: «dopo l'11 settembre, sia gli attivisti per i diritti civili che i pionieri della Rete esprimevano pubblicamente le proprie preoccupazioni per l'aumento della sorveglianza, le leggi più restrittive e la conseguente “chiusura” di Internet¹¹⁴». Secondo lo studioso olandese internet in quel frangente «si era dimostrata incapace di “aggirare” la crescita costante del controllo statale e delle multinazionali. La “guerra al terrorismo” seguita all'11 settembre richiedeva che le preoccupazioni dei legislatori oscillassero drammaticamente verso una maggiore sorveglianza e controllo¹¹⁵». Lovink spiega che le tecniche di geolocalizzazione utilizzate dai governi per controllare la rete e reprimere il dissenso si erano fatte dopo l'11 settembre sempre più serrate e pervasive: «Sofisticata tecnologia

¹¹⁴ Geert Lovink, *Internet non è il paradiso*, cit., p. 1.

¹¹⁵ Geert Lovink, *Internet non è il paradiso*, cit., p. 2.

di tracciamento utilizzate da investigatori di polizia e agenzie di sicurezza, capaci di localizzare l'indirizzo IP (Internet Protocol) di un utente, hanno distrutto di fatto l'anonimato online¹¹⁶». Come ha fatto notare Carlo Formenti nel suo *Cybersoviet*, un volume teso a “smontare” tutti i falsi miti sulle proprietà di palingenesi politico-sociale della rete, «resta da dimostrare che l'inevitabile tendenza al declino della sovranità degli stati nazione implichi necessariamente la loro incapacità di influire significativamente sugli assetti tecnologici della Rete, sulle sue regole di funzionamento e sui “contenuti” che vi circolano¹¹⁷». Lo studioso evidenzia come la tracciabilità della rete permetta una sorveglianza sempre più pervasiva da parte delle istituzioni governative: «i software di geoidentificazione, (...), sono solo una delle tante tecnologie che, dopo essere state sviluppate dalle imprese per controllare/filtrare a fini commerciali i flussi informativi in Rete, vengono in un secondo tempo “rivenduti” ai governi, i quali ne fanno tutt'altro uso¹¹⁸». Un altro studioso che si è occupato di contestare l'ingenua fiducia nelle proprietà palingenetiche della rete di quelli che lui chiama i “cyber-utopisti”, è Evgeny Morozov. Egli, nel suo *L'ingenuità della rete*, mette in luce come l'analisi della rete in contesti non democratici dimostri la falsità dell'idea che essa favorisca gli oppressi anziché gli oppressori in modo del tutto automatico e deterministico. Scrive Morozov: «i cyber-utopisti non sono riusciti a prevedere le misure adottate dai governi autoritari nei confronti di internet; inoltre non si sono resi conto di quanto sarebbero diventati sofisticati i moderni sistemi di censura on-line, della sapienza con cui i dittatori

¹¹⁶ Geert Lovink, *Ossessioni collettive. Critica dei social media*, Egea, Milano, 2012, p. 70.

¹¹⁷ Carlo Formenti, *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008, p. 206.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 209.

avrebbero imparato a usare la rete a scopi di sorveglianza¹¹⁹». È evidente però che la sorveglianza da parte dei governi non viene messa in atto solo dagli stati dittatoriali, ma anche dai governi democratici, che in linea teorica dovrebbero difendere i principi di libertà di espressione e di informazione. Come fa notare Formenti, «sono gli stessi governi democratici a ricorrere sempre più spesso a tecnologie che violano in diversa misura il diritto alla privacy e all'espressione dei propri cittadini¹²⁰».

Dopo l'11 settembre, quindi, gli spazi di dissenso attraverso la rete venivano sempre più ridotti dai governi, e con questi si riduceva evidentemente l'efficacia politica di Indymedia. Ma, come si diceva, un altro importante motivo che ha fatto perdere terreno al network è stato l'evoluzione della rete, in particolare l'avvento dei social network, che sono stati sempre di più utilizzati a fini "controinformativi". Massimo Mazza, giornalista e coordinatore di Indymedia Italia (in rete utilizza lo pseudonimo di "Mazzetta") ha evidenziato questa questione a proposito della rivoluzione verde iraniana del 2008 e delle primavere arabe del 2010-2011. Mazza ha spiegato che esse «non hanno creato indymedia locali per diffondere la voce delle opposizioni, ma hanno dilagato viralmente sui social network che uniscono alla semplicità d'uso l'accesso a una platea generalista molto vasta, e non potrebbe essere stato diversamente¹²¹». Egli chiarisce anche, parlando di Indymedia, che

¹¹⁹ Evgeny Morozov, *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Codice edizioni, Torino, 2011, p. XIV.

¹²⁰ Carlo Formenti, *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, cit., p. 210.

¹²¹ Massimo Mazza, "C'era una volta Indymedia", reperibile sul sito <https://mazzetta.wordpress.com/2013/04/15/cera-una-volta-indymedia/>, ultimo accesso maggio, 2016.

quello che nel 1999 era un network moderno capace di generare e sostenere volumi rilevanti di traffico e di sperimentare innovazioni in ogni direzione, negli anni è diventato un mezzo tecnicamente obsoleto, ma anche una rete svuotata di quella vibrante tensione che portava alla produzione di materiale editoriale originale e alla copertura di tutto quel mondo espulso dalla narrazione dei mezzi mainstream¹²².

Bisogna però sottolineare che anche l'utilizzo dei social network per finalità di "controinformazione" può presentare diverse criticità: si tratta delle criticità di cui già si è fatto cenno, legate al controllo statale sulla rete. E anzi, se da una parte essi presentano degli indubbi vantaggi rispetto ad Indymedia, legati, come si è detto, alla loro facilità d'uso e capacità di raggiungere platee molto più vaste, dall'altra possono essere soggetti a un controllo molto più serrato rispetto a quest'ultima. È lo stesso Mazza ad evidenziare queste problematiche: «la principale differenza tra i due tipi di strumenti è che mentre indymedia protegge chi pubblica dalla curiosità del potere, Facebook, Twitter e altri strumenti più o meno simili e "corporate" sono pronti a sottomettersi a qualsiasi richiesta sia vidimata da un tribunale¹²³». Egli inoltre precisa che, a prescindere da una precisa volontà di delazione da parte della piattaforma, è il modo stesso in cui è essa è organizzata a consentire di risalire ad ogni singolo utente: «Anche se spesso non ce n'è bisogno [di richieste vidimate in tribunale], perché quando milioni di persone si ribellano, se ne trovano fin troppe che non si rendono conto dei rischi reali che pone il lasciare un messaggio in rete e che magari finiscono nelle mani dei

¹²² *Ibidem.*

¹²³ *Ibidem.*

torturatori di qualche regime, se non al patibolo¹²⁴». Questo genere di tracciabilità è invece completamente assente nel sito Indymedia: «Nonostante i server di Indymedia siano stati sequestrati in diverse occasioni, il sistema ha dimostrato di funzionare e nessuna autorità ha mai tracciato gli utenti a ritroso dai server di Indymedia, che si è dimostrata capace di resistere alle pressioni autoritarie di numerosissimi governi negli anni¹²⁵». In questo senso Indymedia costituisce ancora oggi un esempio virtuoso che riesce a conciliare l'accesso all'informazione da parte degli utenti con la loro tutela.

Si è visto comunque come l'uso politico della rete, lungi dal promuovere in modo automatico e deterministico democrazia e partecipazione, presenti diverse problematiche. Formenti evidenzia come la cosiddetta “trasparenza asimmetrica” tipica di un sistema di comunicazione broadcast, sia sempre più minacciata dalle nuove tecnologie, che solo apparentemente promuovono inedite forme di democrazia partecipativa. Scrive Formenti:

fra le idee caratterizzanti della moderna cultura democratica, il principio di “trasparenza asimmetrica” occupa indubbiamente un ruolo strategico: da un lato, il cittadino si aspetta che le istituzioni politiche garantiscano il massimo possibile di trasparenza in merito a processi decisionali e procedure amministrative, dall'altro lato, rivendica il diritto di erigere una barriera di anonimato a protezione della propria privacy; barriera che considera come un'irrinunciabile garanzia di libertà¹²⁶.

¹²⁴ *Ibidem*.

¹²⁵ *Ibidem*.

¹²⁶ Carlo Formenti, *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, cit., p. 217.

Lo studioso prende in esame prima l'avvento dei media broadcast, che cominciano ad intaccare questa barriera, e poi i nuovi media, che finiscono quasi per cancellare il concetto di privacy: «nello scenario dominato dai media broadcast, il principio veniva più o meno rispettato: mentre i fari del “quarto potere” puntavano sulla scena, riservata ai personaggi pubblici, gli spettatori restavano nell'ombra¹²⁷». Formenti sottolinea che «con la rivoluzione digitale, tuttavia, lo scenario subisce una trasformazione e quasi di colpo, coinvolgendo tutti i settori della vita sociale¹²⁸». Formenti, a sostegno della sua tesi, cita il discorso di Donald Kerr, un alto funzionario delle agenzie di sicurezza americane, in cui egli sostiene che

in una società esposta alla sfida del terrorismo globale, le esigenze della sicurezza prevalgono su ogni altra considerazione, al punto che l'unico modo per farle convivere con quelle della privacy consiste nel riformulare il concetto di quest'ultima; la privacy non consisterebbe più in un presunto diritto all'anonimato, dal momento che tutti i cittadini dovrebbero viceversa cedere i propri dati al governo in cambio di sicurezza, bensì nell'esistenza di regole e garanzie in merito al “buon uso” che il potere politico si impegnerebbe a fare di tali dati¹²⁹.

Scrivendo profeticamente Foucault a proposito del potere poliziesco: «per esercitarsi, questo potere deve darsi lo strumento di una sorveglianza permanente, esaustiva, onnipresente, capace di rendere tutto visibile, ma a condizione di rendere sé stessa invisibile¹³⁰».

¹²⁷ *Ivi*, p. 218.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Ibidem*.

¹³⁰ Foucault Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2005, p. 233.

Sembra così che il quadro si faccia sempre più oscuro, e la fiducia nelle nuove tecnologie come mezzi di “controinformazione” rispetto ai media ufficiali sempre più scarsa. Gli studiosi che abbiamo citato in questo scritto propongono però anche delle precise strategie, mediatiche e politiche, di contrasto alla sorveglianza governativa messa in atto sulla rete. In questo senso nessuno di loro cade nel vizio, opposto e speculare a quello di un ottimismo ingenuo rispetto all’uso politico delle nuove tecnologie, di un totale disfattismo rispetto a qualsiasi possibilità che esse possano produrre un qualche cambiamento. In entrambi i casi si cederebbe ad un *determinismo tecnologico* del tutto controproducente e privo di fondamento.

Lovink è forse lo studioso tra quelli citati che più si è interrogato sulle possibilità di un utilizzo politico della rete “dal basso”. Centrale nella riflessione di Lovink è il concetto di “media tattici: «i media tattici’ [il concetto di “tattica” è ripreso da Michel De Certeau], nascono quando i media a basso costo e fai-da-te, resi possibili dalla rivoluzione dell’elettronica di consumo e da estese forme di distribuzione (dal cavo ad accesso pubblico a internet) vengono sfruttati da gruppi e individui che si sentono danneggiati o esclusi dalla cultura dominante¹³¹». Una volta presa consapevolezza della sostanziale impossibilità di un totale anonimato in rete, bisognerebbe, secondo lo studioso olandese, cercare il più possibile di adottare delle strategie per sfuggire al controllo rendendosi non identificabili: in questo senso egli promuove un utilizzo di Facebook “tattico”. Scrive Lovink: «quando Facebook modificò le norme sulla privacy, il sito di DigiActive consigliò gli attivisti di togliere l’amicizia ad altri colleghi attivisti

¹³¹ Geert Lovink, “Una cassetta degli attrezzi per i media attivisti”, in Matteo Pasquinelli (a cura di), *Media Activism*, cit., p. 21.

e di uscire da ogni gruppo politico¹³²». Lo studioso precisa le tecniche per rendersi non identificabili: «non si è mai troppo giovani per imparare a deflettere le più sofisticate tecnologie di controllo, installando programmi come PGP (per la email), TrackMeNot (per i browser), oppure Tor Identity Cloakers (per rendere anonimo l'indirizzo IP), o anche acquistando uno dei primi telefoni crittati¹³³». Un utilizzo “tattico” di Facebook permetterebbe quindi ribaltarne la sua funzione: da strumento di sorveglianza controllato dalle multinazionali a strumento per una comunicazione politica “dal basso” tesa alla diffusione di contenuti (video, foto, testi) esclusi dall'informazione mainstream.

Lovink sottolinea inoltre l'importanza della rete come aggregatore di comunità di attivisti: «oggi si può dire non soltanto che internet è diventato lo strumento primario per l'attivismo, ma anche che sta dando forma all'organizzazione dei movimenti sociali in quanto tali¹³⁴». Secondo lo studioso sono due i principali fattori che hanno favorito la scelta di molti attivisti di utilizzare sempre di più la rete per comunicare tra loro: l'avvento dei cosiddetti *user generated content* e la diminuzione materiale dei luoghi fisici dove riunirsi, dovuta all'acuirsi degli strumenti di sorveglianza¹³⁵. Lovink sostiene quindi che per far sì che l'azione politica “dal basso” sia efficace, bisognerebbe sempre di più integrare l'attivismo offline con quello online: «occorre (...) mettere a punto una visione a lungo termine sul modo in cui le tecnologie in rete vadano o meno integrate

¹³² Geert Lovin, *Ossessioni collettive. Critica dei social media*, cit., p. 243-244.

¹³³ Geert Lovink, *Ossessioni collettive*, cit., p. 244.

¹³⁴ *Ivi*, p. 237.

¹³⁵ Cfr. *Ivi*, p. 237- 238.

nelle pratiche culturali e politiche. Va definita una strategia mista che delinei i timori a lungo termine e al contempo promuova gli esperimenti sul campo¹³⁶».

Nella riflessione di Lovink è centrale il concetto di “reti organizzate”, da lui coniato: esse sono dei network di attivisti che, sulla base della storica esperienza di Indymedia,

puntano alla cooperazione per portare a compimento progetti, sviluppare software e, in breve, produrre artefatti culturali. Laddove le organizzazioni in rete danno vita a relazioni più blande e creano legami piuttosto disimpegnati, mirati a “ricaricare le batterie” tramite la condivisione di informazioni e interventi ispirati, il termine “reti organizzate” implica l’aspetto trasformativo, spostando la produzione di cultura all’interno della Rete e trasformandone la stessa modalità organizzativa¹³⁷.

Il concetto di “reti organizzate” di Lovink è molto vicino a quello di “cybersoviet” di Formenti: come si è visto, essi sono per lo studioso l’unica via d’uscita alla sua visione alquanto pessimista sul futuro della rete. Per Formenti essi rappresentano un ideale di democrazia “dal basso” che deve rifiutare sia una regolamentazione imposta dalla politica sia una totale *deregulation*, invocata da molti “tecnolibertari”, che finirebbe per consegnare la rete al controllo delle multinazionali. Scrive lo studioso:

una via alternativa, per quanto difficile da percorrere, in effetti esiste: invece di continuare a rispondere alle regole che il potere politico impone dall’alto con velleitari proclami sull’indipendenza della Rete, si tratta di lottare per ottenere dal potere politico il riconoscimento dell’autonoma capacità di “creare diritto” dei cybersoviet (“comitati di ingegneri”, comunità

¹³⁶ *Ivi*, p. 240.

¹³⁷ *Ivi*, p. 248.

virtuali di ogni tipo, forum online, comunità hacker, reti civiche ecc.), i quali, nel corso della loro breve storia, hanno dimostrato di essere in grado di elaborare principi e regole di comportamento liberamente accettati e condivisi da tutti gli interessati¹³⁸.

Anche Morozov individua in internet delle potenzialità dal punto di vista della “controinformazione”: queste potenzialità, secondo lo studioso, devono però essere sfruttate proprio a partire dalla precisa consapevolezza del controllo che può essere messo in atto su di essa, soprattutto nei regimi dittatoriali. Se comunque egli prende le distanze dal *cyber-utopismo*, con la sua ingenua enfasi sulle proprietà palingenetiche della rete, allo stesso modo rifiuta quello che lui definisce *internet-centrismo*: una filosofia dell’azione basata soltanto su risultati concreti e a breve termine¹³⁹. Morozov mette invece in evidenza l’importanza di un uso politico della rete che cerchi di sfruttare le sue potenzialità in una visione a lungo termine, basata su una precisa consapevolezza del contesto socio-politico in cui si opera. Per Morozov gli attivisti devono mettere in atto «politiche basate su una valutazione realistica dei pericoli creati dal web, insieme a un’analisi precisa e obbiettiva delle prospettive, e una teoria dell’azione sensibile al contesto locale, che tenga conto del complesso rapporto tra internet e politica estera. Un rapporto che non nasce da ciò che la tecnologia permette, ma ciò che un ambiente geopolitico richiede¹⁴⁰».

Si è visto come tutti e tre gli studiosi di cui ho esposto fin qui le riflessioni sul futuro della rete siano accomunati dall’esigenza di conciliare l’attivismo *offline*, locale e legato

¹³⁸ Carlo Formenti, *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, cit., p. 216.

¹³⁹ Evgeny Morozov, *L’ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, cit., p. XV.

¹⁴⁰ *Ivi*, p. XVI-XVII.

a delle precise comunità fisiche, con quello *online*, globale e immateriale. Soltanto così, secondo il loro pensiero, si può fare emergere le importanti istanze portate avanti dalle comunità degli attivisti.

2.3. *Le “reti organizzate” in Italia*

Anche in Italia si è sviluppato nel tempo tutto un network di reti organizzate debitrice della storica esperienza di Indymedia. Esse, oltre ad essere dotate di siti autonomi, hanno spesso dei collegamenti anche con l’universo dei social network mainstream come Facebook o Twitter: con profili, account e pagine tematiche.

Una delle più conosciute di queste è la padovana Global Project. Questo network di attivisti, oltre a possedere un suo sito autonomo, possiede appunto anche una pagina Facebook e un account su Twitter. Ispirandosi ai principi di *open publishing* caratteristici di Indymedia, il sito di Global Project tiene a precisare che «è fortemente voluta la partecipazione diretta di ognuno, singolo o collettivo¹⁴¹». Sempre dal suo sito, leggiamo che «Global Project è una piattaforma multimediale resa possibile dal lavoro collettivo di molti mediattivisti di movimento¹⁴²». Il sito dichiara da subito il suo fondamentale collegamento con l’esperienza del movimento no-global sorta a cavallo del millennio: «Questa esperienza fonda le sue radici nel percorso del movimento planetario che ha attraversato, in termini conflittuali e progettuali, l’epoca della grande

¹⁴¹ “About”, reperibile sul sito <http://www.globalproject.info/it/about/about/943>, ultimo accesso maggio 2016.

¹⁴² *Ibidem*.

espansione della globalizzazione neoliberista, oggi definitivamente tramontata anche grazie a quelle straordinarie lotte, con l'avvento della crisi globale capitalistica¹⁴³». Gli attivisti di Global Project mettono l'accento sull'importante esperienza "controinformativa" del movimento antiglobalizzazione trattata in questo studio, di cui essi sentono di avere raccolto l'eredità: contemporaneamente mostrano una precisa consapevolezza dell'evoluzione della rete, in riferimento in particolare alle potenzialità insite nel passaggio al web 2.0. Leggiamo ancora sul sito: «È proprio nel contesto della crisi che Global Project ha deciso il suo reload, verso il 2.0. La scelta è quella di addentrarci il più possibile nella rete, utilizzando spazi, risorse e conoscenze che la cooperazione "eccedente" ogni attimo accumula fuori e contro i dispositivi di normazione ed espropriazione della ricchezza cognitiva prodotta¹⁴⁴». Global Project, in linea con una concezione della conoscenza libera e basata sullo scambio (allo stesso modo di Indymedia), adotta per il suo network le licenze d'uso Creative Commons. È possibile pubblicare, partecipando alla Community, articoli, immagini, video (se postati su server dedicati) e file audio.

Un'altra importante rete italiana è DynamoPress. Essa è centrata in particolare sulla realtà romana, ma è aperta anche ad un'informazione globale: il suo nome per esteso è infatti: DynamoPress. Roma Europa Mondo. Anche per gli attivisti di DynamoPress la storica esperienza di Indymedia è un fondamentale punto di riferimento da tenere presente. Leggiamo sul sito: ««Don't hate the media, become the media», con questo slogan, nel mezzo della battaglia di Seattle, i movimenti alterglobalisti hanno rinnovato

¹⁴³ *Ibidem.*

¹⁴⁴ *Ibidem.*

il modo di pensare il rapporto tra la prassi e la società dell'Informazione. Era il dicembre del 1999, si concludeva il decennio euforico della New Economy, delle Dot Com, della mescolanza vertiginosa tra finanza e produzione hi-tech¹⁴⁵». Gli attivisti di DynamoPress chiariscono poi i loro intenti:

un sito di movimento serve se e solo se sa essere luogo di costruzione del discorso e dell'azione politica sovversiva. Costruire non fa rima con rappresentare, meglio, dove c'è creatività, là è impossibile parlare a nome degli altri. Ancora: un luogo o uno spazio dove non si mettono radici profonde, ma dove si procede in orizzontale, proliferando come fili d'erba. Se cercate una nuova identità in rete, DINAMOpres non fa al caso vostro. Potete sentirvi a casa, piuttosto, se avete bisogno di una nuova “cassetta degli attrezzi”: linguaggi, immagini, inchieste, nomi comuni, congetture, risate o gesti¹⁴⁶.

Viene inoltre messa in evidenza l'urgenza di un'informazione “dal basso” nel mondo contemporaneo:

si tratta di immaginare un nuovo intreccio tra agire politico e agire comunicativo, ricombinando insieme le esperienze dell'inchiesta operaia, del giornalismo indipendente e del mediattivismo, con gli strumenti multimediali oggi a disposizione. Ci chiediamo cosa significa fare informazione di movimento e in movimento nell'epoca del citizen journalism, dei blog e dei social network. Nella transizione dal populismo televisivo a quello digitale¹⁴⁷.

¹⁴⁵ “Roma. Nasce DINAMOpres, webzine metropolitana con gli occhi sul mondo”, reperibile sul sito <http://www.dinamopres.it/news/nasce-dinamopres>, ultimo accesso maggio 2016.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

In linea con quest'attenzione alla contemporaneità della rete da parte dei suoi attivisti, anche DynamoPress ha una sua pagina Facebook e un suo account su Twitter.

Un altro network italiano, legato in particolare alla città di Milano, è MilanoInMovimento. Gli attivisti del sito chiariscono il loro modo di intendere l'informazione, che è soprattutto legata alle problematiche della loro città:

Tanti sono i blog e i giornali online che ogni giorno ci raccontano la cronaca di Milano. In questo mare di informazione ci è sembrato mancasse ancora qualcosa; un punto di vista critico e analitico che possa approfondire e offrire spunti di riflessione. Un'informazione di parte, manca questo. Manca perché su Milano tutte le esperienze d'informazione, che siano media ufficiali o realtà di movimento, si barricano dietro un falso velo di oggettività. Noi pensiamo che l'oggettività non esista, tutto viene visto e trattato secondo gli occhi del giornalista e le volontà della redazione. Noi diciamo chiaramente che saremo di parte. Essere schierati è la nostra oggettività¹⁴⁸.

La denuncia di un preciso punto di vista sulla realtà diventa quindi un modo per instaurare un rapporto il più possibile onesto con il fruitore dei loro contenuti. Il sito di MilanoInMovimento mette in evidenza l'importanza del portale web come contenitori di linguaggi ed esperienze diverse:

L'idea si sviluppa attorno allo strumento Internet. Un portale come centro nevralgico del lavoro di redazione, una web radio per lasciarci ascoltare, in collaborazione con la storica emittente antagonista Radio Onda D'Urto di Brescia, che ha anche una frequenza su Milano. Milano in Movimento ambisce a diventare punto di riferimento per l'informazione di movimento a livello

¹⁴⁸ "Chi siamo", reperibile sul sito <http://milanoinmovimento.com/chi-siamo>, ultimo accesso maggio 2016.

cittadino, per questo collaborerà con altri portali e realtà di movimento che si muovono nella stessa direzione, quindi non solo Radio Onda D'Urto ma anche Carta, Global Project, Milano X ed altri¹⁴⁹.

Come Global Project e Dynamo Press, anche MilanoInMovimento ha una sua pagina Facebook e un suo account Twitter. Inoltre, in maniera simile a DynamoPress, anche questo network, pur essendo centrato sulla realtà cittadina di Milano, è aperto ad un'informazione nazionale ed internazionale.

Abbiamo visto come tutte e tre queste esperienze, che sono soltanto dei casi di studio di una realtà italiana varia e articolata, sono accomunate dal cercare di raccogliere la storica esperienza di Indymedia adottandola alla contemporaneità. In questo senso esse ci sono sembrate dei significativi esempi di quelle “reti organizzate” che dovrebbero essere per Lovink il punto di approdo di una cultura della rete matura, che abbia acquisito una precisa consapevolezza della sua natura: sia del pericolo che la sua indipendenza possa venire minacciata da poteri politici ed economici che delle sue grandi potenzialità relative ad un'informazione libera e autodeterminata.

¹⁴⁹ *ibidem*.

3. Un imputato eccellente: l'immagine

3.1. *Le meta-immagini del G8 di Genova*

L'immagine è stata, evidentemente, l'indiscussa protagonista del racconto audiovisivo del G8 di Genova. Essa è stata spesso oggetto di dispute politiche e di interpretazioni opposte e differenti: ciò anche a causa dello statuto di ambiguità che le è proprio. Se pensiamo infatti al *frame* di quei giorni che è forse rimasto più impresso nell'immaginario collettivo dell'evento, ci viene in mente quello che raffigura Carlo Giuliani, un istante prima di essere ucciso, mentre si appresta a tirare un estintore contro il Defender dei carabinieri da cui partirà il colpo fatale¹⁵⁰: quest'immagine è assolutamente emblematica di come l'immagine *tout court*, spesso assunta come testimonianza fedele della realtà, possa invece, al contrario, deformare del tutto quest'ultima trasformandosi in menzogna. La fotografia è stata scattata da Dylan Martinez, fotografo della Reuters, ad una certa distanza, con un teleobiettivo: il teleobiettivo tende a «schiacciare» l'immagine (come chi abbia delle nozioni soltanto basilari di fotografia sa benissimo), appiattendolo il soggetto contro lo sfondo. Quest'effetto del teleobiettivo fa sembrare così Giuliani molto più vicino al Defender di quanto effettivamente sia, quasi immediatamente dietro di esso: da quella distanza, quindi, la pericolosità del suo gesto sembra molto più reale e concreta. La reale distanza di Giuliani dal Defender è invece testimoniata da un'altra fotografia, molto meno

¹⁵⁰ Cfr. (fig.1), par. 2.1.

conosciuta (fig. 2). Questa fotografia è stata scattata dal fotografo dell’Ora di Palermo Marco D’Auria, il quale l’ha inviata a RaiNet, che la pubblica solo qualche giorno dopo. Essa raffigura Giuliani (è quello avvolto dal cerchio rosso), mentre si appresta a lanciare l’estintore nello stesso istante della foto precedente, ma evidenzia, appunto, la sua distanza di circa quattro metri dal Defender. Ciò, evidentemente ridimensiona molto la pericolosità del suo gesto, e quindi anche il fatto che il colpo sparato dal carabiniere possa essere configurato come legittima difesa (anche se in sede giudiziaria così è stato stabilito, con una sentenza che ha fatto discutere).



Fig. 2. Marco D’Auria/Rainet

Com’è noto, aumentando con l’invenzione della fotografia la capacità dell’immagine di testimoniare il reale, è aumentata, in modo speculare, anche la sua capacità di mentire su di esso. Questa riflessione si può appunto applicare anche al racconto audiovisivo e fotografico del G8 di Genova: esso infatti da una parte dimostra l’enorme capacità testimoniale legata al racconto per immagini, dall’altra ci avverte dei rischi connessi all’immagine stessa, che più si presenta come strumento di conoscenza del reale e più rischia di mentire su di esso. Si può dire che la tecnologia digitale ha ancor più

estremizzato questa doppia vocazione dell'immagine: se infatti, come si è visto, essa dimostra di avere una capacità di mimesi con il reale molto più efficace rispetto alla pellicola, allo stesso tempo, e anche in forza di questo, le sue capacità di manipolazione e falsificazione dell'immagine sono aumentate enormemente. Come ha scritto Christian Uva, «Nella loro duplice articolazione (fotonumerica e sintetica), le nuove immagini continuano a configurarsi come “impronte digitali”, ossia come conformazioni che evidenziano al massimo grado e problematizzano ulteriormente lo statuto ambiguo delle immagini fotochimiche¹⁵¹».

Le immagini possono però denunciare questo loro ambiguo statuto: *esibendo* il loro essere soltanto un preciso *punto di vista* sul reale, e non già la realtà stessa. In questo caso esse *dicono la verità* nel momento stesso in cui palesano il loro essere *parziali e relative*. Bruno Latour, a questo proposito, parla della necessità di *aggiungere la mano*¹⁵² alle immagini:

più le immagini, le mediazioni, gli intermediari, le icone sono moltiplicate e apertamente fabbricate, pubblicamente ed esplicitamente costruite, maggiore sarà il rispetto che avremo nei confronti della loro capacità di accogliere, riunire e ricollegare la verità e la santità. (...) più si rivelano i *trucchi* necessari a invitare gli dèi durante la cerimonia d'iniziazione, più forte è la certezza che la divinità sia presente¹⁵³

¹⁵¹ Christian Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma, 2009, p. 47.

¹⁵² Bruno Latour, “Che cos’è iconoclasm?”, in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 292.

¹⁵³ *Ivi*, p. 293.

Lo sguardo elettronico del G8 di Genova è significativo in questo senso. Prima di tutto esso si presenta quasi sempre come una *soggettiva*: evidenziando appunto la *soggettività* dello sguardo, il suo essere un punto di vista implicato negli eventi. Alcuni registi dei documentari oggetto di questo studio scelgono inoltre di esplicitare il loro preciso punto di vista autoriale sulla vicenda o tramite la loro voce fuoricampo che commenta buona parte delle sequenze (è il caso di *Solo limoni*, di Giacomo Verde, e *Le strade di Genova*, di Davide Ferrario) oppure tramite un'intervista da cui trapela il loro diretto coinvolgimento nella vicenda raccontata, per averla vissuta in prima persona (è il caso di *Ottopunti*, di Danilo Monte, e *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini).

Poi lo sguardo elettronico del G8 è spesso uno sguardo che “incrocia” altri sguardi, altre videocamere che entrano nel campo dell'inquadratura: soggetto e oggetto di sguardo, l'occhio elettronico di Genova mette sempre in mostra il dispositivo atto a riprendere. Esso sottolinea così il suo essere soltanto uno sguardo tra tanti, che trae però la sua forza proprio dalla pluralità degli sguardi in gioco. In questo contesto la figura del cameraman ha evidentemente una centralità assoluta. Ha scritto Marco Cipolloni che essa è una

figura che a Genova ha ritrovato di colpo la sua centralità e il suo spessore tragicamente keatoniano (the Cameraman), offrendo alle immagini e con le immagini una tradizione e una memoria professionale fatta anche di convenzioni narrative, legate alla storia del documentario, ma anche a quella del cinema di finzione (penso non solo al grande cinema, da Ejzenstejn al neorealismo, dal cinema novo al free cinema, ma anche a fortunati e ambigui sottogeneri della

cinematografia seriale anni Settanta, come quello sulle città violente). In difetto di altre e più ambiziose strutture, questa tradizione e questa memoria sono state e per lunghi tratti ancora sono il più irriducibile nucleo di trama culturale del discorso filmato di Genova e sui fatti di Genova¹⁵⁴.

Lo studioso ha aggiunto: «Come nella fiaba di Andersen e nel teatro di Cervantes, l'innocenza non infantile, ma radicalmente keatoniana, della camera, ha davvero documentato, attraverso la propria nudità, la nudità del re¹⁵⁵». In questo senso è utile notare, ancora una volta, il collegamento tra l'esperienza mediale di Genova e quella di Vertov e dei suoi *Kinoki*. Come scrive Pietro Montani, il “cineocchio” è un occhio che

vede e *si* vede vedere: che “rappresenta” il mondo e, insieme, “presenta” le forme della rappresentazione, le dichiara e le rende disponibili ad altri interventi, ad altri possibili riassortimenti degli “intervalli” che articolano la sequenza discorsiva. (...) Ma va ancora aggiunto che a questa condizione critica e distanziata partecipano in via di principio l'assunzione dello sguardo altrui e la pluralizzazione degli sguardi: vi partecipa, insomma, l'apertura dell'immagine a quel carattere plurale dello “spazio pubblico” di cui Vertov ebbe chiara consapevolezza quando prospettava il *necessario* irraggiamento del lavoro dei *Kinoki* in tutti i paesi dell'Unione (...) e, infine, la sua fisiologica estensione internazionale¹⁵⁶.

Montani spiega inoltre come il cinema di Vertov abbia anticipato quella dimensione pubblica e partecipativa della politica legata ad un determinato utilizzo sociale della rete: «Il progetto vertoviano di un cinema non-recitato, in tal senso, anticipa, nella

¹⁵⁴ Marco Cipolloni, “Genova, anno uno”, in Stefano Baschiera, Marco Cipolloni, Guido Levi (a cura di), *Immagini del G8. Le strade perdute di Genova*, Falsopiano, Alessandria, 2002, p. 11.

¹⁵⁵ *Ibidem*.

¹⁵⁶ Pietro Montani (a cura di), *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, cit., p. 21.

forma specifica di una teoria della comunicazione audiovisiva, la dimensione *pubblica* e *plurale* del “politico” che Hannah Arendt avrebbe magistralmente teorizzato qualche decennio più tardi e che oggi non fa che risorgere, in forme continuamente rinnovate e felicemente imprevedibili, nello spazio della rete¹⁵⁷».

Un altro tratto caratteristico delle immagini del G8 è il fatto che esse sono quasi sempre immagini in *low definition*: quest’estetica «sporca» e «pixellata» testimonia ancora una volta la loro condizione di artefatto: aumentando il loro valore testimoniale, e offrendosi come una sorta di “racconto” della tecnologia stessa. Scrive Amaducci: «l’estetica della bassa definizione, così come è successo per molta videoarte degli esordi, serve anche per “raccontare” la tecnologia, o per immergere lo spettatore in un contesto in cui i media sono i protagonisti, stilistici o narrativi del film¹⁵⁸». Il valore politico della bassa definizione consiste inoltre nel fatto che lo spettatore non è evidentemente mai completamente *appagato* dall’immagine, che è costretto a *completare* con la sua immaginazione e con il suo spirito critico. Quest’osservazione ci rimanda a Marshall McLuhan, quando egli sosteneva che «È caldo il medium che estende un unico senso fino a un’”alta definizione”»: fino allo stato cioè, in cui si è abbondantemente colmi di dati. (...), mentre i media freddi [a bassa definizione] implicano un alto grado di partecipazione o di completamento da parte del pubblico¹⁵⁹».

Abbiamo visto finora come le immagini del G8 di Genova si rappresentano come uno sguardo *soggettivo* e *plurale* sui fatti: in questo senso esse possono essere definite delle

¹⁵⁷ *Ivi*, p. 22.

¹⁵⁸ Alessandro Amaducci, “Alla ricerca dei punti perduti” in «Segnocinema», n. 172, novembre-dicembre 2011, p. 14.

¹⁵⁹ McLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002, p. 195.

meta-immagini. Esse lo sono però anche perché tematizzano, problematizzandole, le contraddizioni insite nell'immagine. Le immagini del G8 di Genova mettono infatti in scena una vera e propria "battaglia dello sguardo", in cui lo sguardo "dal basso" dei manifestanti e quello delle televisioni si fronteggiano per imporsi.

In primo luogo, facendo scorrere davanti ai propri occhi quell'interminabile *flusso* che è il racconto audiovisivo di del G8 di Genova, notiamo che è onnipresente il tentativo da parte delle forze di polizia di *occultare* quello *sguardo politico* rappresentato dalla videocamera: «Voglio fare le riprese, è verità!», grida un videoattivista ai poliziotti che cercano di impedirgli di riprendere un ragazzo ferito. Come ha notato Cipolloni: «Sul campo, le cariche della polizia contro le persone dei manifestanti e l'azione distruttiva dei *black block* contro le cose della città (...) non si toccano mai, ma sono singolarmente accomunate dal tentativo di colpire quella persona-cosa che è il cameraman¹⁶⁰». Enrico Carocci, a proposito del tragico episodio della morte di Giuliani rappresentato in *Solo limoni*, uno dei documentari più interessanti sul G8 di Genova ad opera del videoartista Giacomo Verde, ha parlato di *impedimento dello sguardo*:

L'episodio è sostanzialmente composto da una serie di riprese su file di carabinieri e poliziotti. Si tratta di una scelta stilistica forte, proprio per l'impossibilità che mette in scena: (...) vediamo soltanto uniformi immobili, volti coperti da fazzoletti, da maschere antigas o dalle visiere dei caschi, sguardi appena percepibili diretti verso l'obbiettivo, qualcuno che tende la mano verso la video-camera come per allontanarla, un altro che alza lo scudo per schermare l'inquadratura. È l'immagine del potere, che funziona come *impedimento allo sguardo* (i limoni cui fa riferimento il

¹⁶⁰ Marco Cipolloni, "Immagini del G8. Le strade perdute di Genova", in Stefano Baschiera, Marco Cipolloni, Guido Levi (a cura di), *Immagini del G8. Le strade perdute di Genova*, cit., p. 11.

titolo del film sono quelli utilizzati come antidoto per gli effetti accecanti dei gas lacrimogeni: la metafora migliore per indicare l'atteggiamento del cineasta, che intende *continuare a vedere* nonostante le "nebbie" diffuse dal potere)¹⁶¹

Ma questa "battaglia dello sguardo" si manifesta evidentemente in entrambi i sensi: le immagini del G8 di Genova testimoniano sia la volontà del potere di occultare lo sguardo "dal basso" dei dimostranti, ma anche quella di alcuni dimostranti di combattere lo sguardo "dall'alto" del potere. Pensiamo a una sequenza di *Bella Ciao*, il documentario di Marco Giusti e Roberto Torelli in cui viene assalito un cameraman televisivo al grido di «Televisione: manipolazione!» e gli viene distrutta la videocamera, oppure a quella di *SuperVideo*>>>G8 di Candida Tv, in cui un black block getta una videocamera strappata ad un altro cameraman televisivo dentro una macchina in fiamme.

Il gesto iconoclasta dei black block ci racconta inoltre di come questa battaglia dello sguardo possa connotarsi anche di aspetti ambigui: essi infatti da una parte distruggono le immagini televisive che giudicano loro "nemiche", dall'altra esibiscono il loro gesto davanti alle telecamere della televisione stessa: spesso "cercando" il loro sguardo e conferendogli così implicitamente importanza.

Questo genere di atteggiamento ci sembra in linea con quell'ormai codificato gesto iconoclasta che consiste nel "creare immagini attive distruggendone altre", come ha evidenziato Horst Bredekamp a proposito dell'abbattimento delle statue buddhiste di

¹⁶¹ Enrico Carocci, "Immagini dal G8. Genova, luglio 2001", in Christian Uva (a cura di), *Strane storie*, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2011, p. 136-137.

Bamiyan da parte dei talebani, nel marzo 2001: ripreso dalle telecamere quest'episodio ebbe un'enorme eco massmediale, creando così un fondamentale precedente¹⁶².

3.2. *L'iconoclastia: una tentazione antichissima*

La distruzione delle immagini ci rimanda ad una lunga tradizione filosofica, tesa a condannare l'immagine come sempre e comunque portatrice di menzogna e falsificazione del reale, e, al contrario, ad esaltare la parola come portatrice di verità: è il territorio dell'*iconoclastia*. Questa tradizione filosofica prende certamente avvio dal pensiero di Platone: come è stato scritto

la posizione iconoclasta di Platone (427-347 a. c.), è senza dubbio responsabile di tanta diffidenza e di violenti rifiuti nei confronti dell'immagine (...). L'arte [il riferimento è all'arte figurativa] per Platone è *mimesis* che nell'imitare inganna: l'artista finge di conoscere, ma si limita a riprodurre oggetti e situazioni. L'accusa rivolta all'artista è la stessa che viene rivolta al "sofista", ossia al retore che finge di conoscere le cose di cui parla, ma l'unica cosa che davvero conosce è l'arte del parlare. Si deve quindi primariamente chiarire che l'arte è condannata non in sé, ma per le sue pretese, per il suo folle porsi allo stesso livello della filosofia, che invece indaga la verità delle cose senza risparmiarsi la fatica del lungo viaggio¹⁶³.

Horst Bredekamp ha però lucidamente fatto notare come la posizione di Platone, nel suo condannare l'immagine e i suoi effetti, finisce in qualche modo per riconoscerne la sua grande efficacia, e quindi l'inevitabilità della sua presenza nella vita dell'uomo.

¹⁶² Cfr. Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015, p. 181-183.

¹⁶³ Maria Bettetini, *Contro le immagini. Le radici dell'iconoclastia*, Editori Laterza, Bari, 2007, p. 4-5.

Bredekamp, a dimostrazione di ciò, cita la famosa allegoria del filosofo greco del *mito della caverna*: Platone immagina che alcuni uomini siano incatenati al fondo di una caverna, e da lì possano vedere soltanto delle ombre proiettate su di un muro, scambiandole per la realtà. Scrive lo studioso:

la critica alle immagini sottesa al mito della caverna vale come conferma della loro efficacia. Quando Platone spiega che gli uomini seguono le ombre delle immagini più che la luce del sole, ciò equivale *ex negativo* a una potente formulazione dell'atto iconico [l'atto iconico è per Bredekamp la funzione propria dell'immagine]. Le immagini e le loro ombre sono più forti della luce della verità e delle idee: mai conferma dell'influenza della forza delle immagini fu più energica di quella platonica, per quanto negativa. Un'influenza che tocca il pensiero e il comportamento umano¹⁶⁴.

Lo studioso precisa che «il fatto che Platone riconosca alle immagini non solo un'essenza disprezzabile, ma anche un'efficacia rimarchevole, è tanto importante quanto spesso ignorato¹⁶⁵». Similmente a Bredekamp, Ernst Cassirer ha scritto che la questione dell'immagine in Platone «non sfocia tuttavia in una condanna univoca e definitiva: (...) Platone è sempre di nuovo ritornato sull'inaggrabile rapporto che – complice la loro comune radice nel vedere (*idein*) – vincola in un intimo abbraccio idea e immagine, *eidos* e *eidolon*¹⁶⁶». Bredekamp sostiene inoltre che è l'iconoclastia classica venuta dopo il filosofo greco a presentare l'ambiguità di fondo erroneamente attribuita a Platone: in essa da una parte vengono condannate le immagini a causa,

¹⁶⁴ Horst Bredekamp, *Immagine che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, cit., p. 25.

¹⁶⁵ *Ivi*, p. 26.

¹⁶⁶ Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 12.

evidentemente, del loro indubbio potere, dall'altra questo stesso potere viene disconosciuto. Scrive lo studioso: «Le iconoclastie classiche sono state guerre dello scritto e del parlato contro la vista. Questa ampia gamma di gesti solleva il dilemma dell'iconoclastia, che rafforza ciò che rifiuta: essa sostiene che le immagini sono inanimate, ma nel momento stesso in cui le distrugge, trattandole da criminali vivi e vegeti, accorda loro la vita¹⁶⁷». Quindi, evidenzia Bredekamp, «il vero passo che un illuminismo davvero consapevole di sé e dei propri obiettivi deve compiere è (...) quello di riscoprire la soggettività qualitativa dell'immagine al di là dell'interdetto razionalistico che vorrebbe spegnerne la vita e finisce soltanto per disconoscerla¹⁶⁸».

Il gesto iconoclasta, nel mondo moderno, può essere considerato anche solamente un atteggiamento di sfiducia nella possibilità che le immagini possano essere un autentico strumento di conoscenza, in base ad un atavico pregiudizio che le vuole sempre e comunque portatrici di falsità e menzogna. Come ha scritto Maria Bettetini, si tratta «di un'iconoclastia nuova, leggera: non si prendono a martellate gli schermi (tranne in caso di simpatiche performance artistiche), ci si limita a guardare senza credere, a sfogliare e gettare¹⁶⁹». La Bettetini precisa che l'iconoclastia contemporanea è anche «un'iconoclastia endogena, (...) "cannibale": le immagini virtuali si distruggono tra loro e si autodistruggono, perché sono facilmente interscambiabili, appiattite sul loro rappresentare sé stesse¹⁷⁰». Ci viene in mente Baudrillard, quando parlava di

¹⁶⁷ Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, cit., p. 169.

¹⁶⁸ *Ivi*, p. XIII.

¹⁶⁹ Maria Bettetini, *Contro le immagini*, cit., p. 148.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

un'immagine autoreferenziale, che smette di avere come referente il reale, e che rimanda sempre e solo a sé stessa¹⁷¹.

Si è visto che le immagini del G8 di Genova *sfidano* la nostra capacità di conoscenza della realtà attraverso le immagini: ci chiedono di essere interrogate nei loro tanti e differenti punti di vista, per cercare di giungere ad una visione il più possibile complessiva e chiarificatrice dei fatti. Scrive W. J. T. Mitchell, in riferimento alla questione del regime delle immagini della nostra contemporaneità: «Il problema è rendere più complessa e raffinata la nostra valutazione del loro potere e del modo in cui esso opera. Questo è il motivo per cui ho spostato la questione da ciò che le immagini *fanno* a ciò che le immagini *vogliono*¹⁷²».

3.3. *Dell'inevitabilità delle immagini*

Il gesto iconoclasta, in ogni caso, appare come un gesto disperato ed essenzialmente votato alla sconfitta: le immagini continuano ad essere prodotte e ad influenzare ampiamente la vita degli uomini, nonostante la loro l'indifferenza o la loro furia distruttrice. Esse fanno infatti parte da sempre della loro vita e del loro modo di rappresentarsi: l'immagine è inevitabile. È stato scritto: «come è massimamente evidente in geometria, ma come vale anche per ogni altro ambito del sapere (compreso quello filosofico), fintantoché siamo vivi e siamo *psyché* in un *soma*, il nostro vedere

¹⁷¹ Jean Baudrillard, "L'estetica della disillusione", in Valentina Valentini (a cura di), *Allo specchio*, Lithos, Roma, 1998, p. 142.

¹⁷² W.J.T. Mitchell, "Che cosa vogliono le immagini", in Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Teorie dell'immagine*, cit., p. 105.

intelligibile passa per il vedere sensibile, il nostro spirito vede attraverso gli occhi del corpo. Ciò significa, molto semplicemente e al tempo stesso molto problematicamente (considerata la secolare ostilità nei confronti dell'immagine che ha nutrito larghe schiere di pensatori della nostra tradizione culturale): non è possibile pensare senza immagini¹⁷³». Sostiene Bruno Latour a proposito appunto dell'intima inconcludenza del gesto iconoclasta:

non c'è modo di fermare la proliferazione di mediazioni, iscrizioni, oggetti, icone, idoli, immagini e segni, nonostante la loro interdizione. Non importa quanto si sia inflessibili nella distruzione dei feticci e nel vietare a se stessi il culto dell'immagine: i templi verranno comunque costruiti, saranno fatti dei sacrifici, gli strumenti saranno messi in campo, le iscrizioni attentamente incise, i manoscritti copiati, si bruceranno incensi, e migliaia di gesti dovranno essere inventati per raccogliere ancora verità, oggettività e santità¹⁷⁴.

Latour sottolinea come l'uomo non possa fare a meno della mediazione dell'immagine per accedere alla conoscenza. A questo proposito, egli cita un'antica leggenda ebraica in cui si racconta di come Abramo abbia distrutto gli idoli di suo padre che gli erano stati temporaneamente affidati: secondo lo studioso nessuno finora ha veramente compreso la risposta del padre Terah al figlio Abramo. Egli, nel momento in cui suo figlio rivendica la giustizia del suo gesto, e, anzi, lo richiama ad allontanarsi dalla devozione pagana degli idoli, risponde:

¹⁷³ Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 12.

¹⁷⁴ Bruno Latour, "Che cos'è iconoclash?", in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 302.

Figlio mio, se inizi a distruggere gli idoli, con che tipo di mediazione potrai accogliere, raccogliere, raggiungere, mettere insieme e riunire le tue divinità? Sei sicuro di capire i comandamenti del tuo Dio? In che sorta di follia sei in procinto di cadere se pensi che io, tuo padre, creda ingenuamente in quegli idoli che io stesso ho fatto con le mie mani, cotto nel mio forno, scolpito con i miei strumenti? Veramente credi che io non conosca la loro origine? Davvero pensi che le loro modeste origini indeboliscano la loro pretesa di realtà? La tua capacità critica è davvero così naïve?¹⁷⁵.

Si chiede quindi Latour, evidenziando l'ambiguità di questo passaggio del racconto: «Era il figlio che biasimava il padre per la sua devozione nei confronti degli idoli o, al contrario, era il padre che biasimava il figlio per non aver capito che cosa possono fare gli idoli?¹⁷⁶». Per Latour questo passaggio deve evidentemente venire interpretato a favore della mediazione che offrono gli idoli per giungere alla verità e a Dio. Egli precisa: «ridirezionare l'attenzione verso la debolezza e la fragilità dei mediatori che ci permettono di pregare, di conoscere, di votare, di divertirci nel vivere assieme, questo è ciò che abbiamo tentato di fare in *Iconoclash* [*Iconoclash* è la mostra di cui Latour ha curato il catalogo]¹⁷⁷».

Le immagini, nella nostra società secolarizzata, sono evidentemente i *moderni idoli*. Si tratta di capire se può essere utile utilizzarle come strumenti di conoscenza oppure rifiutarle a priori secondo il tipico gesto iconoclasta: le immagini del G8 di Genova, come si è detto, ci mettono di fronte a questo dilemma. Ha scritto Maria Bettetini:

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 304.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 303.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 323.

le immagini sono rimaste “sacre”, pur non avendo più a che fare con gli dei e il loro culto. Anche per questo motivo dalla seconda metà dell’Ottocento fino ai nostri giorni si avrà un acuirsi della “questione delle immagini”, che non recide alcun legame con le forme di iconoclastia e iconodulia (...), ma si limita a intenderle a prescindere da ogni teologia, il che non significa a prescindere da ogni religiosità – come già si è detto per la Rivoluzione francese e come dicono di sé le forme di agiografia senza santi che circondano i vincenti dell’ultimo secolo¹⁷⁸.

Rifiutare le immagini, nel mondo moderno dominato da esse, significherebbe quindi l’isolamento e la sconfitta. La soluzione è allora quella di provare ad interrogarle, consapevoli del loro essere parziali e relative: questo è anche il caso delle immagini del G8 di Genova.

È utile guardare, per il nostro discorso, ad un’altra tradizione filosofica, opposta a quella di marca platonica che vede contrapposte nettamente immagine e parola: quella dell’empirismo, «secondo il quale nessuna rappresentazione, anche nella sfera spirituale, potrebbe essere spogliata degli elementi sensibili¹⁷⁹». Ma c’è un terzo modo di considerare l’immagine, quello che senza dubbio può essere a noi più utile. Una sorta di livello intermedio tra considerarla legata soltanto all’esperienza sensibile oppure soltanto a quella intellettuale: «è possibile circoscrivere il termine “immagine” a un’idea di rappresentazione la cui percezione perduri in assenza d’intuizione e dia luogo a procedimenti mnesici, per fissarla con la memoria, o immaginativi, per rielaborarla con

¹⁷⁸ Maria Bettetini, *Contro le immagini*, cit., p. 144.

¹⁷⁹ Jean-Jacques Wunenburger, *Filosofia delle immagini*, cit., p. 12.

l'immaginazione¹⁸⁰». Ci troviamo qui sempre più vicini a quella tecnica, che è anche metodo d'interpretazione, preciso atteggiamento critico nei confronti delle immagini, a nostro avviso fondamentale per quella ricerca di senso da conferire ad esse: il montaggio.

¹⁸⁰ *Ibidem.*

4. Il montaggio: una tecnica e un pensiero

4.1. Storia di un'idea

Un montaggio critico e selettivo delle immagini mediatico diventa un modo per fare fronte alla loro sovrabbondanza, da cui siamo bombardati quotidianamente. Quel flusso gigantesco di informazioni tipico della contemporaneità finisce per produrre soltanto un effetto di confusione e disorientamento, rovesciandosi nel suo opposto: l'*eccesso* di informazioni diventa equivalente ad una loro totale *manca*za, e grazie a ciò il potere può imporre con più facilità il suo *sguardo*. La rappresentazione audiovisiva del G8 di Genova si contraddistingue, come si è visto, proprio per il suo essere una *battaglia dello sguardo*: da una parte abbiamo le immagini della televisione ufficiale, che tendono ad imporre il punto di vista del potere su Genova, dall'altra abbiamo lo sguardo "dal basso" dei videoattivisti, che è riuscito in molti casi a "cogliere sul fatto" la violenza ingiustificata della polizia nei confronti dei manifestanti e la sua inerzia nei confronti dei gruppi violenti.

Il montaggio, dicevamo, lungi dall'essere una mera tecnica, rappresenta soprattutto un vero e proprio *metodo ermeneutico* da adottare nei confronti delle immagini, un modo per riuscire ad interpretarle e in qualche misura a dominarle, proprio nel momento in cui sembra di venire del tutto sopraffatti dal loro flusso indistinto e dalla loro sovrabbondanza. Questa concezione del montaggio ha una lunga tradizione critica che

ha attraversato tutto il secolo scorso, e che in molti casi è stata proposta come un preciso metodo di interpretazione del reale, non necessariamente riferito soltanto alle immagini. Nei due paragrafi seguenti intendiamo quindi proporre una breve genealogia del pensiero novecentesco sulla funzione del montaggio, e poi applicare tutto quest'impianto teorico ai film in esame.

In questa genealogia, il nome che spicca, evidentemente, per la sua fondamentale importanza e preveggenza è quello di Sergej Ėjzenštejn. Come è noto, il montaggio è il cardine del suo cinema, teorizzato nei suoi scritti e messo in pratica nei suoi film. Per Ėjzenštejn, infatti, tutta l'arte è prima di tutto basata su di un *conflitto* tra opposti elementi, e il montaggio diventa il modo per far assurgere questo conflitto tra opposti elementi ad una superiore *sintesi*. Ėjzenštejn sostiene che il conflitto è il «principio fondamentale di ogni forma e genere artistico¹⁸¹», precisando che l'arte è sempre conflitto, per tre fondamentali aspetti: la sua *missione sociale*, la sua *natura essenziale* e la sua *metodologia*¹⁸². Per quanto riguarda la *missione sociale* dell'arte, il regista spiega che «è compito dell'arte palesare le contraddizioni dell'esistente. Formare il giusto concetto intellettuale e la giusta visione, suscitando le contraddizioni nel soggetto con l'urto dinamico di opposte passioni¹⁸³». Secondo Ėjzenštejn l'arte è conflitto anche per la sua *natura essenziale*, perché «la sua natura è un conflitto tra esistenza naturale e tendenza creativa; tra inerzia organica e iniziativa che tende ad uno scopo¹⁸⁴». Il regista spiega inoltre che prima di ogni altra arte l'arte del cinema è conflitto innanzitutto per la

¹⁸¹ Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, "Drammaturgia della forma cinematografica", in Pietro Montani (a cura di), *Il montaggio*, Marsilio Editori, Venezia, 1986, p. 19.

¹⁸² Cfr. *Ivi*, p. 19-20.

¹⁸³ *Ivi*, p. 20.

¹⁸⁴ *Ibidem*.

sua *metodologia*: dato che «l'inquadratura e il montaggio sono gli elementi fondamentali del cinema¹⁸⁵». Èjzenštejn sostiene che il cinema ha consacrato il montaggio come suo proprio «centro nervoso»¹⁸⁶, e, soprattutto, che il cinema non deve essere semplicemente «un pensiero composto da pezzi che si succedono [come volevano quelli che lui chiama “i vecchi cineasti”, su tutti Lev Kulesov], bensì un pensiero che TRAE ORIGINE dallo scontro di due pezzi indipendenti l'uno dall'altro¹⁸⁷». Emblematico è il famosissimo esempio del film *Sciopero* (1925), in cui la repressione poliziesca degli operai in sciopero veniva alternata ad alcune immagini che mostravano un toro mentre veniva ucciso in un macello. L'inserimento di un elemento *extradiegetico* nella narrazione (le immagini del toro mentre viene sgozzato), apparentemente del tutto avulso da essa, serve quindi a creare un *conflitto* che farà scaturire nella mente dello spettatore una precisa similitudine: gli operai in sciopero vengono uccisi *come* il toro al macello.

Ma il principio del montaggio è presente anche nel pensiero e nella pratica di un importante contemporaneo di Èjzenštejn, Dziga Vertov, il quale, pur muovendosi nel suo stesso contesto storico-geografico, partiva da presupposti differenti. La prospettiva con cui egli guardava il montaggio era infatti quella che esaltava il suo momento interpretativo e *costruttivo*, teso a spiegare gli intimi meccanismi del reale, in accordo a quello miracolistico e *riproduttivo* della ripresa. Esso veniva infatti inteso dal regista

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 22.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

come una vera e propria *organizzazione del mondo visibile*¹⁸⁸, un modo per conferire un ordine ed un nesso causale all'apparenza caotica dei fatti, anche grazie all'utilizzo di procedimenti finzionali, come rallentamenti, accelerazioni, inversioni. Scrive il regista: «Semplicemente: UNA FABBRICA DEI FATTI. Filmare i fatti. Selezionare i fatti. Fatti-pugno. Scoppio di fatti! Masse di fatti. Uragani di fatti. E piccoli fatterelli isolati. Contro i cine-sortilegi. Contro la cine-mistificazione. Per un'autentica cinematizzazione dell'URSS operaia e contadina¹⁸⁹».

È evidente in questo brano tratto da *La fabbrica dei fatti (a titolo di proposta)* la sua polemica con Èjzenštejn nel momento in cui egli oppone al "cine-pugno" del regista lettone il suo "cine-fatto". Vertov giunse ad accusare Èjzenštejn di essersi appropriato di alcune sue intuizioni: proprio l'utilizzo in *Sciopero* delle immagini del toro che viene macellato venne interpretato da Vertov come un furto nei suoi confronti, visto che era stato lui per primo ad usare delle immagini simili nel suo *Il cineocchio (Kinoglaz)* (1924). Queste immagini nel suo film avevano però un senso ben diverso: proiettando la pellicola al contrario, servivano a percorrere all'inverso tutto il tragitto che una bistecca aveva compiuto per giungere ad essere esposta al mercato, simulando la paradossale restituzione alla vita del toro. L'intenzione era quella di permettere allo spettatore di comprendere tutti quei processi produttivi sottesi alla quotidianità e celati ai suoi occhi. Quest'esempio è del tutto calzante per chiarire la sostanziale differenza nel modo d'intendere il montaggio cinematografico dei due cineasti. Pur nelle loro differenze, il

¹⁸⁸ Dziga Vertov, "Istruzioni provvisorie ai circoli del kinoglaz", in Pietro Montani (a cura di), *L'occhio della rivoluzione*, cit., p. 121.

¹⁸⁹ Antonio Somaini, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011, p. 34.

loro insegnamento risulta però molto fecondo ed illuminante: Èjzenštejn e Vertov hanno elaborato due modi di considerare il montaggio utili ancora oggi per analizzare le immagini della contemporaneità, e, segnatamente, quelle del G8 di Genova, come vedremo più avanti.

Negli anni '20 (lo stesso decennio ricco di rivolgimenti artistici e politici in cui operano Sergey Èjzenštejn e Dziga Vertov), pur muovendo la sua riflessione da un ambito molto differente, un'altra importante figura si interessa al montaggio come fondamentale metodo di *interpretazione e conoscenza del reale*: Walter Benjamin. Com'è stato d'altronde notato, «È nel corso degli anni Venti e Trenta che la pratica del montaggio (...) si impone al di là dei confini della fotografia, del cinema e delle arti visive per diventare un procedimento fondato sull'organizzazione di frammenti di provenienza diversa e dotato di un importante potenziale euristico ed epistemico¹⁹⁰». Dal 1927 Benjamin comincia ad elaborare quella che nella sua intenzione doveva essere la sua opera più ambiziosa, anche se rimase malauguratamente incompiuta: *I "passages" di Parigi*. Quest'opera si presenta, non soltanto nel suo *contenuto*, ma anche e soprattutto nella sua vera e propria *forma*, come una sorta di manifesto dei principi del montaggio applicati al pensiero. Essa è infatti costituita da una grande quantità di riflessioni sul *sensu* del racconto storico, "montate" tra loro secondo il metodo della *discontinuità*: teso a fare cogliere al lettore i nessi nascosti della storia in epoche distanti tra loro nello spazio e nel tempo. Scrive il filosofo tedesco: «per quale via è possibile collegare un incremento della perspicuità con l'applicazione del metodo marxista? La prima tappa di

¹⁹⁰ Pinotti Andrea, Somaini Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, cit., p. XVII.

questo cammino consisterà nell'adottare nella storia il principio del montaggio. Nell'erigere, insomma, le grandi costruzioni sulla base di minuscoli elementi costruttivi, ritagliati con nettezza e precisione. Nello scoprire, anzi, nell'analisi del piccolo momento singolo il cristallo dell'accadere totale¹⁹¹». I rapporti di continuità, tipici della storia tradizionale tardo-ottocentesca, devono quindi essere sostituiti, secondo Benjamin, dalle *fratture* della storia, originate dall'accostamento di fatti molto distanti tra loro, fino a creare delle vere e proprie *costellazioni* di fatti. Come ha fatto notare Rolf Tiedemann, «a queste configurazioni di passato e adesso Benjamin diede il nome di “immagini dialettiche” (...), a rendere dialettiche le sue immagini era l'indice storico che ciascuna di esse portava con sé¹⁹²». Scrive Benjamin a proposito dell'*immagine dialettica*:

Non è che il passato getti la sua luce sul presente o il presente la sua luce sul passato, ma immagine è ciò in cui quel che è stato si unisce finalmente con l'ora in una costellazione. In altre parole: immagine è la dialettica nell'immobilità. Poiché, mentre la relazione del presente con il passato è puramente temporale, continua, la relazione tra ciò che è stato e l'ora è dialettica: non è un decorso ma un'immagine discontinua, a salti. – Solo le immagini dialettiche sono autentiche immagini (cioè non arcaiche); e il luogo, in cui le si incontra, è il linguaggio¹⁹³.

Benjamin esplorerà il concetto di *immagine dialettica* anche in un altro suo importante testo, le 19 “tesi” *Sul concetto di storia*. Anche in questo caso esse non si presentano come delle vere e proprie tesi, bensì come un testo composto da tutta una serie di

¹⁹¹ Walter Benjamin, *I “passages” di Parigi*, cit., p. 516.

¹⁹² *Ivi*, p. XXIX.

¹⁹³ *Ivi*, p. 516.

aforismi e riflessioni: sono semmai la concatenazione tra essi, i loro innumerevoli rimandi interni, i temi ripresi e sviluppati, che hanno il compito di far sorgere nella mente del lettore le tesi sottese allo scritto. Il compito dello storico, quindi, «cambia di segno»: egli «cessa di lasciarsi scorrere tra le dita la successione delle circostanze come un rosario. Egli afferra la costellazione in cui la sua epoca è venuta a incontrarsi con una ben determinata epoca anteriore¹⁹⁴».

Abbiamo visto finora come Benjamin utilizzi l'espressione "immagine dialettica" non in senso letterale, bensì in senso simbolico e allusivo: la metafora dell'*immagine dialettica* diventa un modo di chiarire il suo intento di utilizzare i principi della dialettica non solo come mezzo per *interpretare* la storia, ma come vero e proprio metodo da applicare alla *forma* del racconto storico. Lo studioso tedesco, nel suo testo più famoso, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, affronta invece il concetto di "immagine dialettica" nel suo senso letterale, interrogandosi sulle potenzialità politiche dell'immagine artistica. Com'è noto, per Benjamin essa ha finito per perdere definitivamente la sua aura a causa dell'irruzione della riproducibilità tecnica nella modernità, ma è aumentato il suo valore politico: «Al posto della sua fondazione nel rituale [tipica dell'arte premoderna, che conservava ancora la sua aura], s'instaura la fondazione di un'altra prassi: vale a dire il suo fondarsi sulla politica¹⁹⁵». È evidente che Benjamin, quando parla di arte della modernità, si riferisce innanzitutto all'arte cinematografica: proprio in quegli anni il cinema di Èjzenštejn dimostrava le

¹⁹⁴ Walter Benjamin, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997, p. 57.

¹⁹⁵ Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000, p. 27.

enormi potenzialità politiche dell'immagine in movimento, e indubbiamente questo regista deve essere stato un importante stimolo per le riflessioni dello studioso. È rimasta celebre la chiusura finale della postilla del saggio di Benjamin sulla riproducibilità tecnica dell'opera d'arte, in cui il filosofo contrappone all'estetizzazione della politica, tipica del fascismo, la politicizzazione dell'arte, propria del comunismo: ««Fiat ars – pereat mundus [...], questo è il senso dell'estetizzazione della politica che il fascismo persegue. Il comunismo gli risponde con la politicizzazione dell'arte¹⁹⁶». Bisogna dire che non è mai stato del tutto chiaro il senso di quest'efficace slogan: Benjamin sembra quasi che voglia invitare il lettore a trovare la risposta da sé. Che cosa intendeva esattamente il filosofo per «politicizzazione dell'arte»? Quali dovevano essere le *forme* in cui questa politicizzazione doveva palesarsi?

Sulla scorta della riflessione che Pietro Montani ha avuto modo di esporre durante un convegno¹⁹⁷, crediamo che la risposta a questo quesito possa trovarsi proprio nella personale elaborazione di Benjamin del concetto di *immagine dialettica*. Essa, come si è visto, è stata formulata in modo molto esaustivo nei suoi due ultimi scritti: *I "passages" di Parigi* e le tesi *Sul concetto di storia* (i due testi potrebbero essere considerati come un unico imponente scritto testamentario, visto che le tesi sulla storia dovevano, secondo le intenzioni dell'autore, costituire l'introduzione a *I "passages" di Parigi*). Quella *politicizzazione dell'arte* di cui Benjamin parlava nella postilla al suo saggio potrebbe essere quindi trovata nel concetto benjaminiano di *immagine dialettica*, che,

¹⁹⁶ *Ivi.* p. 48

¹⁹⁷ Il convegno internazionale, dal titolo, "CINEMA & STORIA. Tempo, memoria, identità nelle immagini del nuovo millennio", si è tenuto il 26 e il 27 novembre 2015 presso il DAMS della Facoltà di Lettere e filosofia dell'Università degli Studi Roma Tre.

fuor di metafora, può essere inteso come un vero e proprio *metodo artistico* da applicare alle immagini, volto a veicolare allo spettatore un preciso messaggio *politico*. Questo metodo trova per Benjamin, come si è detto, la sua più adeguata applicazione nel cinema. Alice Cati, sulla scorta della riflessione di Antonio Somaini, ha evidenziato come in Benjamin e nel suo contemporaneo Èjzenštejn il cinema diviene un vero e proprio alleato del discorso storico-politico, in un contesto in cui entrambi si fanno *dialettici*: «da un lato il cinema viene pensato come sintesi e memoria delle altre arti; dall'altro lato il pensiero dialettico, che ricorre appunto al montaggio come strumento conoscitivo, consente di penetrare per *decostruzioni* e *ricostruzioni* nelle diverse stratificazioni della memoria culturale¹⁹⁸».

4.2. *L'archivio e il montaggio*

Un altro importante storico e filosofo che si è soffermato sull'importanza del metodo del montaggio è stato Michel Foucault. Egli collega il pensiero e la pratica del *montaggio* al pensiero e la pratica dell'*archivio*: questo collegamento ha, evidentemente, una centralità assoluta nelle logiche contemporanee della rete. In *Archeologia del sapere*, suo famoso testo, Foucault spiega che «se ci sono delle cose dette – e soltanto quelle – non se ne debba chiedere la ragione immediata alle cose che vi si trovano dette o agli uomini che le hanno dette, ma al sistema della discorsività¹⁹⁹»,

¹⁹⁸ Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano, 2013, p. 59.

¹⁹⁹ Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1980, p. 173.

e che «ciò che fa sì che tutte queste cose dette non si ammuccino all'infinito in una moltitudine amorfa, non si iscrivano in una linearità senza fratture, e non scompaiano solo per casuali accidentalità esterne; ma che si raggruppino in figure distinte, si componano le une con le altre secondo molteplici rapporti²⁰⁰». L'archivio diventa quindi un modo, secondo lo storico francese, per “montare” tra loro i *documenti* del passato, e trasformarli così in *monumenti*. Foucault, sulla scorta appunto della nota distinzione di Jacques Le Goff tra *monumento* e *documento*²⁰¹, propone un nuovo concetto di storia «che trasforma i *documenti* in *monumenti* [rivelando la loro intenzionalità], e che, laddove si decifravano delle tracce lasciate dagli uomini e si scopriva in negativo ciò che erano stati, presenta una massa di elementi che bisogna poi isolare, raggruppare, rendere pertinenti, *mettere in relazione* [corsivo mio], costituire in insiemi²⁰²». È evidente che per Foucault questa nuova storia deve esaltare, benjaminamente, la *discontinuità*. Scrive lo storico francese:

uno degli aspetti essenziali della nuova storia è senza dubbio questo spostamento della discontinuità: il suo passaggio dall'ostacolo alla pratica; la sua integrazione nel discorso dello

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Sintesi della Voce Documento/monumento – vol.5 dell'Enciclopedia Einaudi 1978, pp.38-48 – curata da JACQUES LE GOFF: “In quanto conoscenza del passato (...), la storia non sarebbe stata possibile se quest'ultimo non avesse lasciato delle tracce, dei monumenti, supporti della memoria collettiva. Prima d'oggi lo storico ha operato una scelta fra le tracce, privilegiando, a scapito di altri, taluni monumenti, in particolare quelli scritti (...), cui accordare la propria fiducia, una volta sottoposti alla critica storica. Oggi il metodo seguito dagli storici ha subito un cambiamento. Non si tratta più di fare una selezione dei monumenti, bensì di considerare i documenti come dei monumenti, ossia di metterli in serie e trattarli in modo quantitativo; inoltre, di inserirli all'interno di insiemi formati da altri monumenti: le vestigia della cultura materiale, gli oggetti di collezione (...), i tipi di abitazione, il paesaggio, i fossili (...) e, in particolare, i resti ossei degli animali e degli uomini (...). Infine, tenuto conto del fatto che ogni buon documento è nello stesso tempo vero e falso (...), si tratta di metterne in luce le condizioni di produzione (...), e di mostrare in quale misura sia strumento di un potere (...).

²⁰² Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., p. 11.

storico in cui non rappresenta più una fatalità che bisogna ridurre, ma un concetto operativo che viene utilizzato; e da ciò l'inversione di segno in virtù del quale non è più il negativo della lettura storica (il suo rovesciamento, il suo insuccesso, il limite del suo potere), ma l'elemento positivo che ne determina l'oggetto e ne convalida l'analisi²⁰³.

Nell'*Archeologia del sapere* Foucault insiste appunto sulla capacità dell'archivio di mettere in relazione elementi molto diversi tra loro: un archivio da intendersi quindi come dinamico e in evoluzione continua, e mai come un accumulo statico di fatti e documenti. Questa concezione di archivio storico formulata da Foucault sembra evidentemente profetizzare, come si è già detto, quella del moderno archivio audiovisivo tipico della rete. Il racconto audiovisivo del G8 di Genova è basato anche sulle possibilità offerte quest'archivio sterminato. Un esempio è dato da *Ottopunti*, di Danilo Monte, un documentario basato su una lunga intervista a un ragazzo, Timothy Ormezzano, ingiustamente malmenato e tratto in arresto dalle forze dell'ordine durante il G8. La capacità di Ormezzano di reagire al trauma viene infatti messa in relazione, in modo metaforico, con alcune immagini d'epoca, in bianco e nero, che mostrano un pugile cadere durante il combattimento e riuscire sempre a rialzarsi. Più avanti tratteremo questo film in modo più approfondito²⁰⁴. Abbiamo già citato Francesco Zucconi, quando egli afferma che questo moderno archivio digitale «non è da intendersi, in senso classico, come deposito di materiali storici. È piuttosto la *misura discorsiva*, è la stratificazione delle forme di *comprensione del reale* che si sono

²⁰³ *Ivi*, p. 14.

²⁰⁴ Cfr. par. 4.3.

espresse e si esprimono, aggiornandosi continuamente, all'interno delle rappresentazioni sociali²⁰⁵».

Foucault aggiunge che questa ritrosia da parte degli storici ad adottare i procedimenti di questa nuova concezione della storia basata sull'archivio, restando invece ancorati al concetto tradizionale di storia, sia dovuta innanzitutto ad una intrinseca difficoltà a rapportarsi e a concepire l'*Altro* da sé:

Come se, laddove si era stati abituati a cercare le origini, a risalire all'infinito la linea delle antecedenze, a ricostituire delle tradizioni, a seguire delle curve evolutive, a progettare delle teleologie e a ricorrere continuamente alle metafore della vita, si provasse una singolare ripugnanza a pensare alla differenza, a descrivere degli scarti e delle dispersioni, a dissociare la forma rassicurante dell'identico. (...). Come se avessimo paura di concepire l'*Altro* all'interno del tempo del nostro pensiero²⁰⁶.

Serge Daney, forse proprio sulla scorta della riflessione di Foucault, si è interrogato sullo *sguardo dell'altro* che ogni immagine tende ad evocare: essa, infatti, «ci lancia sempre la sfida di montarla con un'altra, con *dell'altro*. Perché nell'immagine, come nella democrazia, c'è del "gioco" e dell'incompiuto, un assaggio o un'apertura²⁰⁷». Grazie all'immenso archivio audiovisivo della rete a disposizione di tutti, chi ha voglia di raccogliere questa sfida oggi, ha molte più risorse per farlo: già negli anni '20, profeticamente, László Moholy-Nagy parlava della possibilità di costruirsi un archivio

²⁰⁵ Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Mimesis, Milano, 2013, p. 27.

²⁰⁶ Michel Foucault, *Archeologia del sapere*, cit., p. 17-18.

²⁰⁷ Serge Daney, *Cinema televisione informazione*, Edizioni e/o, Roma, 1999, p. 147.

personale e di utilizzare il montaggio come metodo critico rispetto alle immagini²⁰⁸. Il racconto audiovisivo del G8 è in questo senso esemplare: in opposizione allo sguardo parziale ed immobile della televisione, esso propone altri sguardi e, soprattutto sguardi “altri”, che raccontano i fatti da una prospettiva opposta e speculare a quella del potere. Come ha scritto Marco Dinoi, «per vedere l’Altro dobbiamo metterci nella sua posizione, dobbiamo osservare dal suo punto di vista, e possiamo fare questo fisicamente o cognitivamente, ma in questa seconda opzione dobbiamo necessariamente immedesimarci, accogliere la sua storia come la sua corporeità; in altre parole, per incontrare veramente l’Altro dobbiamo vederlo, ma dobbiamo anche vedere *come* lui²⁰⁹». Il racconto audiovisivo di Genova si configura proprio, come si è visto, sia come uno sguardo posato sull’*altro*, nel momento in cui ci mostra la folla dei dimostranti che contestano il vertice, sia come uno sguardo *dell’altro*, nel momento in cui si configura come una vera e propria *soggettiva* del tutto *implicata* negli eventi, tanto da rischiare di esserne travolta²¹⁰.

L’archivio digitale si configura quindi come un archivio *aperto*, disponibile ad essere rieditato in continuazione, secondo sempre nuove e inedite configurazioni. Come ha fatto notare Alice Cati, la struttura dell’archivio digitale «consente così alla memoria di circolare nel tempo e di toccare più destinatari, affinché sia reso possibile un *re-*

²⁰⁸ László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010, p. XIII.

²⁰⁹ Marco Dinoi, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, 2008, p. 262.

²¹⁰ Paolo Pisanelli, “Filmare la storia di oggi. Grandi eventi collettivi attraverso storie individuali”, in Antonio Medici (a cura di), *L’immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, cit., p. 163.

enactment dell'atto testimoniale, accessibile ad altre generazioni²¹¹». Come ha lucidamente evidenziato Lev Manovich, «non ci stiamo più rapportando con un computer ma con una cultura codificata in forma digitale²¹²». Lo studioso ha elaborato la definizione di *interfaccia culturale* «per descrivere un'interfaccia uomo-computer-cultura, cioè le modalità con cui i computer ci presentano i dati culturali e consentono di interagire con essi²¹³».

In questo contesto il cinema, inteso come forma culturale con una precisa consapevolezza della funzione delle immagini, può assolvere il compito di conferire *senso* all'enorme quantità di materiale audiovisivo a cui si può accedere attraverso la rete. Francesco Zucconi dice del cinema che esso

ha la facoltà di *mettere in movimento l'archivio* delle forme culturali per valutarne di volta in volta le condizioni d'uso in relazione ai regimi della rappresentazione che caratterizzano la contemporaneità: dal panorama artistico alla sfera mass-mediatica. In bilico tra *arte* e *spettacolo*, tra *documentazione* e *finzione*, il cinema – mezzo di espressione che condivide le strategie sincretiche di significazione con i media della comunicazione multimediale – sembra operare una ripresa e un'attualizzazione dell'archivio che si configura, al contempo, come indagine del passato e come operazione critica nei confronti delle modalità della rappresentazione che inquadrano il presente²¹⁴

²¹¹ Alice Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, cit., p. 234.

²¹² Manovich Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002, p. 98.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ Francesco Zucconi, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, cit., p. 30.

Come ha detto il regista Claude Lanzmann, «basta non essere troppo ingenui né con gli archivi né con il montaggio che se ne produce: i primi non ci restituiscono affatto la verità “nuda e cruda” del passato e acquistano esistenza solo sulla base dei problemi che noi ci poniamo al riguardo; il secondo è appunto ciò che dà una forma a questo insieme di problemi, da cui acquista la sua cruciale importanza – estetica ed epistemologica²¹⁵». Il montaggio serve quindi a problematizzare e far “prender vita” all’accumulo di fatti inerti depositati nell’archivio. Didi-Hubermann, evocando Foucault, ha evidenziato ancora una volta come il concetto di archivio sia del tutto intrecciato a quello di montaggio:

ci troviamo dunque molto spesso alle prese con un immenso e rizomatico *archivio d’immagini eterogenee* difficile da padroneggiare, da organizzare e da capire, proprio perché il labirinto è fatto d’intervalli e di lacune tanto quanto di cose osservabili. Tentare un’archeologia significa sempre rischiare di mettere gli uni accanto agli altri pezzi di cose sopravvissute, necessariamente eterogenee o anacronistiche perché provenienti da luoghi separati e da tempi disgiunti dalle lacune. Questo rischio si chiama *immaginazione e montaggio*²¹⁶.

Questi due concetti sono centrali anche nella riflessione di Pietro Montani. Durante il convegno di cui si è parlato prima, egli si è interrogato sulla fondamentale funzione che il cinema deve avere nell’invitare lo spettatore ad assumere un atteggiamento critico nei confronti delle immagini: grazie proprio ad un *montaggio dialettico* tra loro. Il cinema, secondo Montani, in quanto “fratello maggiore” della rete, ha la salvaguardia di

²¹⁵ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005, p. 168.

²¹⁶ Georges Didi-Huberman, “L’immagine brucia”, in Andrea Pinotti e Antonio Somaini (a cura di), *Teorie dell’immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 249.

produrre opere e di *insegnare*: esso può essere quindi considerato come un vero e proprio *laboratorio-osservatorio* dell'immagine della rete. In questo senso il cinema può da una parte attingere all'enorme quantità di materiale audiovisivo che la rete mette a disposizione di tutti, operando un *montaggio* sulle sue immagini, e dall'altra, appunto, *insegnare* agli utenti della rete ad avere un rapporto critico e consapevole con le immagini di cui sono quotidiani fruitori. Questo rapporto critico e consapevole con le immagini è il risultato, appunto, del lavoro dell'*immaginazione*, che è intesa da Montani come un'*immaginazione attiva*, un vero è proprio *lavoro* da compiere *sulle* immagini e *con* le immagini, e mai come un mero abbandonarsi ad un flusso indistinto di suggestioni. Insomma, una sorta di *montaggio mentale* critico e selettivo delle immagini di cui si fruisce quotidianamente.

Un altro studioso che si è interessato di questa questione è Hans Belting. Egli ha messo in evidenza come il corpo stesso dell'uomo possa essere considerato un vero e proprio *media vivente*: «i corpi (ossia i cervelli) fungono da medium vivente che ci permette di *percepire, proiettare, o ricordare* immagini e che permette anche alla nostra immaginazione di censurarle o trasformarle²¹⁷». Belting ha precisato che creare una netta distinzione tra immagini concrete esterne e mentali interne possa essere alquanto inutile e fuorviante. Scrive lo studioso:

in termini antropologici, sarei contro la rigida dualità che spesso richiede la distinzione fra esterno e interno o, per usare la terminologia corrente della ricerca neurobiologica, tra rappresentazione *endogena* ed *esogena*. Il nostro cervello è certamente il luogo della rappresentazione interna. Le

²¹⁷ Hans Belting, "Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia", in *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, cit., p. 79.

immagini endogene reagiscono comunque a quella esogene, che tendono a dominare in questo andirivieni. Le immagini non esistono solamente alla parete (oppure allo schermo della TV), né esistono solamente nella nostra mente. Esse non possono essere che districate da un processo continuo di interazioni, e quel processo ha lasciato le sue tracce nella storia dei manufatti²¹⁸

Anche Didi-Hubermann ha sottolineato l'importanza della relazione tra il *visibile* e l'*invisibile* nella nostra conoscenza del mondo: «L'intera storia delle immagini può dunque essere narrata come uno sforzo, uno sforzo per *oltrepassare visivamente* le contrapposizioni triviali tra il *visibile* e l'*invisibile*²¹⁹». Daney si sofferma invece sulla possibilità di creare nella propria stessa mente, come si è detto, una sorta di *montaggio mentale*, in cui le immagini esogene dialogano in modo continuo e interminabile con quelle endogene: «ho avuto l'impressione, all'inizio euforica e alla fine pesante, di essere diventato un *montatore nella mia testa*. Si trattava di produrre immaginario in quantità sufficiente per lottare contro una vera minaccia di irrealizzazione. Montavo ciò che vedevo con le immagini mancanti, con tutti i fuori campo, alla rinfusa, come un pazzo²²⁰».

Si è visto quindi come lo spettatore del cinema dovrebbe essere sempre più stimolato ad adottare questo tipo di atteggiamento critico nei confronti delle immagini medialità da cui è quotidianamente bombardato. Scrive Pietro Montani: «elaborare le immagini che riceviamo dai media significa attraversarle, aprire passaggi, disporre aree di intersezione, costruire strutture di intermediazione: adoperare, insomma,

²¹⁸ Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2013, p. 14.

²¹⁹ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 169.

²²⁰ Serge Daney, *Cinema televisione informazione*, cit., p. 148.

l'immaginazione non tanto come forza che unifica il molteplice della sensazione, quanto come un lavoro, o una tecnica, che distribuisce e discrimina, differenzia e confronta²²¹». Sostiene Didi-Huberman: «l'immaginazione non è un abbandono ai miraggi di un solo riflesso, come troppo spesso si crede, ma è viceversa costruzione e montaggio di forme plurali che vengono messe in corrispondenza²²²». D'altronde, come ha notato Bernard Stiegler, «non sono mai esistite immagini fisiche (images object) senza la partecipazione di immagini mentali, dal momento che un'immagine è per definizione qualcosa che è stata vista (e perciò solamente quando è stata vista)²²³».

Abbiamo visto che per Montani l'unica maniera per venire fuori dall'*impasse* teorica relativa all'ambiguo statuto delle immagini, di cui è si è ampiamente trattato precedentemente²²⁴, è quella di ricorrere alla nozione di *immaginazione*: da intendersi come un confronto attivo ed interminabile tra le immagini della contemporaneità basato sul montaggio. Scrive il filosofo:

in contrasto da un lato con l'idea di una presa diretta dell'immagine sul mondo (idea già invalidata dal fatto che il mondo presenta oggi un alto o altissimo tasso di mediatizzazione) e dall'altro con la tesi «postmoderna» secondo cui il mondo reale rischierebbe di lasciarsi *totalmente* sostituire da quello simulato, il paradigma audiovisivo a cui penso poggia sul presupposto che, solo muovendo da un confronto attivo *tra* i diversi formati tecnici delle immagine (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le sue diverse forme discorsive (finzionale e documentale, per esempio), si possa

²²¹Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Bari, 2010, p. XI.

²²² Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 153.

²²³ Hans Belting, *Antropologia delle immagini*, cit., p. 14.

²²⁴ Cfr. par. 3.1.

rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono²²⁵.

Il montaggio tra differenti *formati tecnici* dell'immagine e differenti *forme discorsive* caratterizza alcune delle opere realizzate sui fatti del G8 di Genova, come vedremo più avanti.

Montani definisce *immaginazione intermediale* quella

tecnica di perlustrazione, di rfigurazione e di attestazione del mondo reale (dell'orizzonte mobile e irriducibile della referenza). Una tecnica che si cristallizza talvolta in opere stesse che non fanno che rifluire, incrementandola, nella corrente di un ampio discorso politico, condiviso e interminabile, il cui oggetto coincide di volta in volta con la testimonianza, la riorganizzazione dell'*archivio mediale* [corsivo mio], l'elaborazione del *pathos* confusivo e derealizzante delle immagini audiovisive diffuse dai media²²⁶.

Montani precisa come un modo per superare l'*impasse* teorica relativa allo statuto ambiguo delle immagini può essere quello di chiamare in causa la nozione di *autonomia* dell'immagine: «l'immagine *costruisce* la visibilità del mondo non meno di quanto lo *rispecchi* e tra i due poli – costruzione e rispecchiamento – si stabilisce una circolarità virtuosa che può condurre a un felice incremento di entrambi: il mondo visibile e l'attività di esplorarlo e di dargli forma²²⁷».

²²⁵ Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. XIII.

²²⁶ *Ivi*, p. XIV.

²²⁷ *Ivi*, p. 57

L'archivio digitale, come si è visto, si configura quindi come un'enorme *deposito* d'immagini a cui il cinema, tramite l'importante funzione del montaggio, è chiamato a *dare senso*, rendendole *politiche*.

4.3. *Alla ricerca del senso: immagini dal G8 di Genova*

A questo punto del nostro studio l'intenzione è quella di applicare tutto l'impianto teorico che abbiamo esposto all'oggetto della nostra tesi, e dimostrare quindi come la rappresentazione audiovisiva del G8 di Genova si contraddistingua proprio per un utilizzo fondamentale della tecnica del montaggio. Esso, come si è visto, non si configura mai come una mera *tecnica*, ma come un vero e proprio *pensiero*: teso a cercare il *senso* nascosto delle immagini di fronte alla loro caotica apparenza.

L'intento, nei due paragrafi che seguono, è quindi quello di utilizzare il concetto di montaggio come grimaldello teorico con cui interpretare le immagini del G8 di Genova, riflettendo contemporaneamente sul suo fondamentale compito nella nostra contemporaneità, dominata da quell'immenso archivio audiovisivo costituito dalle immagini della rete.

Il montaggio come tecnica e come pensiero sarà quindi considerato sia come *metodo artistico* che come *metodo critico*: sia quindi dal punto di vista della sua applicazione da parte dei registi nei prodotti audiovisivi in oggetto, sia come strumento critico di analisi delle immagini del G8 di Genova. In questo contesto vogliamo evidenziare come lo spettatore stesso, in molti casi, è invitato ad utilizzare il metodo del montaggio: in modo

da assumere un atteggiamento critico e consapevole rispetto alle immagini a cui è quotidianamente sottoposto.

Il montaggio come tecnica propria del cinema deve però anch'esso essere problematizzato. Crediamo che si possa parlare essenzialmente di due fondamentali tecniche di montaggio, due grandi poli del pensiero su di esso, di cui già abbiamo fatto cenno²²⁸: uno che lo considera come una vera e propria organizzazione del mondo visibile, riconducibile alla pratica e al pensiero di Dziga Vertov, mentre l'altro che lo considera un metodo per esprimere il conflitto presente nella realtà a tutti i livelli, creando così un'immagine dialettica, riconducibile alla pratica e al pensiero di Sergej Ėjzenštejn. Come si è detto, i due importanti registi finirono per scontrarsi in modo molto duro, restando arroccati nelle loro rispettive posizioni: ci è sembrato però che entrambe le loro idee sul montaggio trovino la loro applicazione nel racconto audiovisivo del G8 di Genova, delle volte persino in una singola opera. D'altronde, come ha notato Antonio Somaini, il collegamento tra le due concezioni del montaggio, apparentemente contrapposte, si può trovare nel concetto vertoviano di intervallo, che presenta delle analogie con il concetto ejzenstejniano di conflitto. Scrive Vertov: «la scuola del Kinoglaz esige che il cineoggetto (kinovesc) si fondi sugli intervalli, cioè sul movimento tra le inquadrature. Sulla correlazione visiva delle inquadrature. Sul passaggio da uno stimolo all'altro²²⁹». Somaini chiarisce meglio la parentela del concetto di intervallo con quello di conflitto:

²²⁸ Cfr. par. 4.1.

²²⁹ Antonio Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, cit., p. 72.

Vertov descrive qui l'intero "cineoggetto" prodotto dal Kinoglaz come una "battaglia di montaggio" che si svolge dal principio alla fine, una battaglia in cui si ha un continuo stravolgimento delle coordinate spazio-temporali dell'esperienza abituale, e in cui la visione si distanzia da se stessa, in quanto il cine-occhio si mette in scena nel momento stesso in cui si aggira per il mondo visibile registrandolo e rimontandolo, come avviene nel film *L'uomo con la macchina da presa*²³⁰.

Nei documentari sul G8 che abbiamo fin qui analizzato si impone in tutta evidenza questa capacità del cineocchio di passare da un punto all'altro dello spazio: esso si offre allo spettatore come uno sguardo *ubiquo*, dandogli l'impressione di potere essere contemporaneamente dappertutto. Lo spettatore, a causa di questa *vertigine di senso*, è così costretto a crearsi uno spazio mentale della città di Genova, e questo spazio mentale può essere considerato un analogo del concetto che, secondo Èjzenštejn, doveva scaturire dal conflitto da un'immagine diegetica ed una extradiegetica²³¹. In questo senso anche l'immagine vertoviana può essere considerata un'immagine dialettica: nel senso di un'immagine che scaturisce dal conflitto tra due punti lontani nello spazio, tra due opposti elementi. Si potrebbe dire comunque che la tecnica stessa del montaggio ha in sé una sua intima dialetticità. Se pensiamo infatti ad una sorta di grado zero del montaggio, ci viene in mente quello utilizzato nel dialogo con la tecnica del campo-controcampo: anche in quel caso, mentre assistiamo al dialogo, tendiamo sempre a crearci uno spazio mentale in cui c'è una compresenza dei due personaggi. È

²³⁰ *Ibidem.*

²³¹ *Ibidem.*

evidente però come in Èjzenštejn la tecnica del montaggio viene portata alle sue estreme conseguenze, e la sua dialetticità si esprime nella sua forma più pura ed efficace.

Come si è detto, nel racconto audiovisivo del G8 possiamo rintracciare entrambe queste forme di montaggio: adesso ci soffermeremo sul concetto vertoviano di montaggio, mentre dopo affronteremo quello ejzenstejniano.

L'*organizzazione del mondo visibile* fondata sul procedimento del montaggio, doveva, secondo Vertov, mettere in primo piano la tecnica dell'intervallo. Il valore politico dell'*intervallo* vertoviano è dato quindi dalla sua grande capacità di porsi, per usare un'espressione di Marshall McLuhan, come una vera e propria *estensione dei sensi*²³² dell'uomo, permettendogli una conoscenza del reale completamente negata alla sua esperienza quotidiana: nei documentari in esame lo sguardo elettronico delle videocamere che si trovavano al G8 di Genova ci permette di fare esperienza di ciò che è successo, un'esperienza che si pone come successiva agli eventi, ma che, proprio grazie a ciò, permette di coglierli non solo nella loro flagranza, ma anche nei loro intimi nessi causali. Ha scritto Marco Dinoi, facendo evidentemente riferimento al concetto benjaminiano di «costellazione», già affrontato precedentemente²³³: «il venir dopo dell'immagine letteraria, pittorica, fotografica...le permette la connessione con il mondo sulla base di un'ontologica disconnessione che produce la cattura dell'immagine in una costellazione di altre immagini, di altri sensi, di altri discorsi e insieme la sua specifica generazione di sensi, immagini e discorsi²³⁴».

²³² Se ne è già parlato a proposito della fotografia più famosa di Carlo Giuliani. Cfr. par. 2.1.

²³³ Cfr. par. 4.1.

²³⁴ Marco Dinoi, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, cit., p. 56.

Utto il grande racconto audiovisivo sul G8 di Genova si può quindi configurare come un'opera di *found footage*. Esso è infatti basato sul montaggio di materiali preesistenti collegati tra loro per costruire una narrazione e un *sensò*: la maggior parte di essi è basata esclusivamente su materiale girato da altri, alcuni di essi (*The summit, Black Block, Fare un golpe e farla franca, Ottopunti*) associano al montaggio del materiale preesistente delle interviste ad alcune vittime delle violenze delle forze dell'ordine, infine il film *Diaz* utilizza alcuni autentici video del G8 (come, ad esempio, quello relativo al momento dell'irruzione della polizia alla scuola Diaz) all'interno della ricostruzione drammaturgica e finzionale degli eventi. Il montaggio nell'accezione vertoviana del termine diventa quindi fondamentale per restituire un *sensò* al flusso caotico delle immagini del G8 di Genova: tutti i documentari su Genova sono evidentemente basati su di un utilizzo del montaggio in questo senso.

Vertov, come è noto, oltre all'enorme fiducia che accordava al metodo del montaggio come *organizzazione del mondo visibile*, come metodo per indagare la complessità del reale nei suoi intimi nessi causali, si avvaleva anche di procedimenti finzionali inerenti ad esso, quali il *rallentamento*, l'*accelerazione*, l'*inversione*, la *ripetizione*, o il *fermo-immagine*: tutte tecniche utilizzate anche in diversi dei prodotti audiovisivi in esame. *Bella ciao*, di Marco Giusti e Roberto Torelli, e *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini, sono significativi, appunto, di un utilizzo del montaggio teso a dipanare i fili di un complessa vicenda: il primo di questi due è emblematico anche dell'utilizzo della tecnica vertoviana della *ripetizione*.

Bella ciao si apre con il video, già visto tante volte in televisione, relativo all'uccisione di Carlo Giuliani. Poi, partendo da questo video e tramite un montaggio ragionato di altri video sul G8, si cerca man mano di risalire alle cause di un evento che, isolato dal contesto complessivo, potrebbe configurarsi semplicemente come una tragica fatalità. Infine, a circa metà del documentario, il video ci viene fatto rivedere, adottando la tecnica della *ripetizione*: lo spettatore attento dovrebbe avere colto tutta quella serie di concause che hanno portato a quel drammatico epilogo, riconducibili tutte alla disastrosa gestione dell'ordine pubblico da parte delle forze di polizia.

L'intento è lo stesso nel caso di *Carlo Giuliani, ragazzo*, che è costituito da una lunga intervista da parte della regista alla madre di Carlo Giuliani, Haidi Giuliani. La donna racconta allo spettatore tutto il percorso compiuto da suo figlio durante quella giornata: l'intervista è montata insieme a materiali di repertorio. Lo spettatore ha così modo di comprendere che il gesto di minaccia di Giuliani, che lo ha portato alla morte, sia stato una diretta conseguenza del comportamento illegittimo dei carabinieri, che decidono di caricare il corteo in cui si trova in modo del tutto immotivato.

Un'altra tecnica utilizzata da Vertov presente nei documentari che stiamo analizzando è quella del *rallentamento* o *ralenty*: essa viene spesso associata all'improvvisa *assenza di suono diegetico*, sostituita da musiche che si pongono come contrappunto alle immagini. Queste due tecniche diventano un modo per evidenziare la caratteristica del *tempo sospeso* e irreali dovute all'improvviso scatenarsi della violenza da parte delle forze di polizia.

Il documentario in cui questo utilizzo del *ralenty* risalta nel modo più espressivo ed efficace è senza dubbio *Un mondo diverso è possibile*, del collettivo di registi coordinato da Citto Maselli. La prima parte del film è costituita da diverse sequenze in cui si mostrano vari manifestanti ballare festosi e i rappresentanti del “popolo di Seattle” fare dichiarazioni in cui denunciano le storture della globalizzazione. Improvvisamente, però, si verifica un brusco passaggio dall’*utopia* del sogno di un mondo migliore alla *distopia* del precipitare di questo sogno in un incubo molto realistico. Se infatti un attimo prima abbiamo visto i manifestanti ballare su delle musiche allegre, un attimo dopo li vediamo con le facce sconvolte e insanguinate mentre sono tratti in arresto dai poliziotti o mentre scappano in preda al panico. Questo *tempo sospeso* viene reso in diversi modi: prima di tutto con la tecnica del *ralenty*, ma anche con quella basata sull’*assenza di suono diegetico* (che spesso viene sostituita da una musica espressiva), o con entrambe le tecniche associate tra loro.

Un’altra tecnica che si può rintracciare in diversi dei documentari analizzati è quella del *fermo-immagine*, tesa a chiarire allo spettatore i momenti salienti dei fatti, soprattutto in relazione a quello che è stato l’evento più drammatico di tutti: quello relativo alla morte di Carlo Giuliani. La dinamica della sua uccisione viene infatti scomposta fin nei suoi minimi particolari in molti documentari grazie a questa tecnica: in modo da consentire il più possibile a chi guarda di capire l’esatta dinamica degli eventi. Sono diversi i documentari che si soffermano in particolare su questo momento saliente dei fatti del G8, se si pensa che la sua precisa dinamica è stata molto controversa e dibattuta²³⁵:

²³⁵ Cfr. par. 1.4.

Bella ciao di Roberto Torelli, *Ordine Pubblico* del Genoa Social Forum, *Carlo Giuliani, ragazzo* di Francesca Comencini, *The Summit* di Franco Fracassi e Massimo Lauria, *La trappola* di Bruno Luverà. Nel prossimo paragrafo ci soffermeremo proprio su questo frangente dei fatti di Genova, tramite l'analisi di due fotografie di Carlo Giuliani nel momento in cui sta per essere ucciso, messe in evidenza anche nei documentari appena citati.

La tecnica della *ripetizione* si può rintracciare anche in *Diaz*, di Daniele Vicari. Il regista ci mostra infatti per quattro volte lungo il corso del film, da più punti di vista, un episodio chiave dei fatti del G8: il lancio di una bottiglia contro una volante della polizia che servirà da pretesto per il blitz alla scuola. Questa tecnica è associata a quella del *rallenty* e dell'*inversione temporale*: questo momento è infatti tutte e quattro le volte rallentato, mentre la prima sequenza, quella in testa al film, è in *rewind*, con la bottiglia che si ricompone e ritorna integra nelle mani di colui che l'ha lanciata. Tra una sequenza e l'altra relativa a quest'episodio cruciale vediamo che il film va indietro, raccontandoci tutti gli eventi precedenti a quel lancio, e in avanti, mostrandoci tutto quello che avviene immediatamente dopo. In questo modo Vicari carica quest'episodio di una forte valenza simbolica: mentre esso nella realtà fornisce un pretesto meramente giuridico alla polizia per il blitz alla scuola («Tutto stò casino per una bottiglietta?», si chiede un poliziotto, inascoltata dai suoi colleghi), nel film diventa invece un fondamentale aggancio narrativo per permetterci di cogliere la vicenda nella sua complessità, facendo andare il film in avanti e in indietro. Vicari sembra volere avvertire lo spettatore che per comprendere *realmente* le cause dell'irruzione alla scuola

Diaz bisogna andare *oltre* quest'episodio, inserendolo nel contesto molto più ampio dei fatti del G8 di Genova.

Come si è detto, nel racconto audiovisivo del G8 di Genova possiamo rintracciare anche significativi esempi di montaggio dialettico nel senso ejzenstejniano, o, se vogliamo, benjamjniano del termine. Teso quindi a fare scaturire un concetto dall'incontro-scontro di due immagini tra loro, dallo *shock percettivo* che nasce dal conflitto tra un'immagine facente parte della diegesi filmica e un'altra extradiegetica, ma che ha con essa un forte legame. Quindi una *differenza*, e, appunto, un *legame*. Scrive Didi-Hubermann a proposito della *Histoire(s) du cinéma* di Jean Luc Godard, che si assume il rischio di affrontare la spinosa questione della rappresentazione della tragedia dell'Olocausto: «montare un'immagine dei campi – o della barbarie nazista in generale – non significa perderla in un calderone culturale fatto di quadri, di estratti di film o di citazioni letterarie: significa semmai dare a intendere qualcosa di diverso, mostrando la differenza e il legame di questa immagine con ciò che la circonda per l'occasione²³⁶».

In questa sede intendiamo appunto usare il termine immagine dialettica nella sua accezione più metaforica ed estesa piuttosto che in quella più letterale: parliamo di immagine dialettica quindi per definire qualsiasi immagine mentale che trae origine dal conflitto tra due opposti elementi: siano essi un suono, una musica, una parola. Scrive ancora Didi-Hubermann: «la dialettica [l'immagine dialettica] va intesa allora come una collisione moltiplicata di parole e immagini: le immagini urtano tra loro affinché sorgano delle parole, le parole urtano tra loro affinché sorgano delle immagini, le

²³⁶ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 179 .

immagini e le parole urtano tra loro affinché il pensiero abbia luogo visivamente²³⁷».

Nei documentari sul G8 di Genova è possibile rintracciare quest'utilizzo della tecnica del montaggio in senso dialettico: a volte in una forma esclusivamente simbolica, altre in una che unisce la funzione simbolica a quella narrativa.

Si è visto che secondo la teorizzazione di Èjzenštejn il concetto che un film doveva fare scaturire nella mente dello spettatore nasceva dal conflitto tra un'immagine diegetica ed una extradiegetica. Uno dei documentari in esame, *Ottopunti*, di Danilo Monte, di cui abbiamo già fatto cenno, è significativo di un utilizzo del montaggio in questo senso. Questo documentario è basato su di una lunga intervista del regista ad un ragazzo illegittimamente malmenato e tratto in arresto dalla polizia durante il G8 di Genova, Timothy Ormezzano. Il regista ripercorre insieme a lui i luoghi della città teatro dei fatti: come in un percorso fisico e psicologico volto a comprendere meglio quello che è stato l'inferno di Genova: anche per farci pace, per quanto questo è possibile. Per fare questo, però, ci vuole coraggio e capacità di rialzarsi. Come si è detto²³⁸, quest'attitudine viene resa simbolica, in una modalità che ricorda il cinema di Èjzenštejn, da una sequenza d'epoca, in bianco e nero, ripetuta più volte durante tutto il corso del film, su di un pugile che combatte, cade, ma si rialza sempre. Lo stesso titolo del film è indizio della capacità, nonostante le ferite del corpo e dell'anima, di rialzarsi e reagire: *Ottopunti*, come quelli che sono serviti per fare cicatrizzare il sopracciglio ferito di Timothy a causa dei colpi ricevuti.

²³⁷ *Ivi*, p. 174.

²³⁸ Cfr. par. 4.2.

Intendiamo adesso analizzare alcuni documentari in cui questo montaggio dialettico viene articolato mediante delle immagini afferenti all'arte oppure alla cultura popolare. Un documentario senza dubbio emblematico in questo senso è *The summit*, di Franco Fracassi e Marco Lauria. Il documentario è basato su interviste a vittime della Diaz e di Bolzaneto, manifestanti, esponenti politici e dirigenti di polizia. Esse sono intervallate da video di repertorio relativi alle giornate convulse del G8. *The summit* è scandito in diversi punti da immagini che sono delle versioni pittoriche e stilizzate di alcuni fotogrammi: poi la patina pittorica scompare man mano dall'immagine in questione, restituendo ad essa il movimento. Quest'espedito può essere considerato un esempio di montaggio dialettico: mettendo in relazione alcuni fotogrammi del documentario con immagini pittoriche, che in alcuni casi evocano dei famosi quadri, ci viene restituito con ancora più forza la drammaticità di quello che è successo, nel suo valore universale. Ha dichiarato uno dei due registi di *The summit*, Franco Fracassi:

volevamo una serie di quadri per illustrare situazioni, emozioni. Volevamo trasformare alcuni fotogrammi in quadri. Abbiamo pensato a quale messaggio dovessero comunicare, dopodiché abbiamo individuato il pittore, l'artista giusto per esprimere quel messaggio. Il fotogramma della donna all'inizio del film voleva trasmettere senso di disperazione, per questo ci siamo riferiti a Munch. In un'altra immagine invece, che mostra un corteo di studenti, ci siamo rivolti allo stile di David, che ritraeva scene di battaglia²³⁹

²³⁹ Franco Fracassi, "The summit. Genova. I tre giorni della vergogna, intervista al regista Fracassi", reperibile sul sito <http://www.lagone.it/2013/02/18/cultura-intervista-fracassi-the-summit/>, ultimo accesso maggio 2016.

Il film si apre da subito con un fotogramma di una vittima delle violenze di Bolzaneto che viene trasfigurato pittoricamente: esso rimanda all'*Urlo*, celeberrimo quadro di Edward Munch. È stato scritto: «Un mezzo busto femminile, quadro urlante, restituisce nelle spirali angosciate del più celebre Munch, la paura coattiva di quei tre giorni, dal 19 al 21 luglio, di manifestazioni represses e di attentato ai diritti essenziali. Ma il documentario regala, nel fermo immagine disegnato, quell'urlo, che resta latente, sottotraccia. Nessuna esasperazione empatica, nessun impatto emotivo²⁴⁰». Quest'espedito serve quindi anche a restituire a chi guarda un in più di forza espressiva e drammatica delle immagini facendo leva anche sulla loro intima dialetticità: senza rischiare di indulgere in un patetismo televisivo. Questo genere di immagine, unendo passato e presente, ci è sembrato un esempio di quella dialetticità dell'immagine invocata da Benjamin, quando parlava, come si è detto, di un'immagine «in cui quel che è stato si unisce finalmente con l'ora in una costellazione²⁴¹».

Bella Ciao è un altro documentario emblematico di un montaggio dialettico di immagini del G8 con elementi di natura culturale. Il titolo stesso del documentario è indizio di quale sia l'ambito socio-culturale a cui il documentario attinge: *Bella ciao*, come il celebre canto popolare antifascista italiano, nato nell'Appennino Emiliano prima della Liberazione, che è poi diventato il canto simbolo della resistenza. Il documentario si apre, come si è detto, con il famoso video dell'uccisione di Carlo Giuliani: questo video, dopo alcune immagini, è seguito da un altro video che mostra un gruppo di manifestanti

²⁴⁰ Concetta Di Lunardo, "The Summit, l'appello a vergognarci e a (ri)guardare", reperibile sul sito <http://www.agoravox.it/The-Summit-l-appello-a-vergognarci.html>, ultimo accesso maggio 2016.

²⁴¹ Walter Benjamin, *I "passages" di Parigi*, cit., p. 516.

al G8 mentre intonano festosi questo canto, e dopo, mentre continuiamo a sentire la musica di *Bella ciao*, da un altro video ancora che mostra le drammatiche immagini dell'irruzione alla Diaz da parte della polizia. In questo modo, in tutta evidenza, la canzone *Bella ciao* diventa un efficace contrappunto dialettico alle immagini: prima per sottolineare il collegamento della figura di Carlo Giuliani con quella dei partigiani morti per la resistenza, e poi, nel momento in cui la musica di questo canto si continua a sentire come contrappunto alle immagini dell'assalto alla Diaz, per sottolineare come tutti i manifestanti vittime della violenza della polizia al G8 possano essere assimilabili alle vittime della violenza fascista e nazista.

Un esempio invece di un montaggio dialettico tra l'immagine e la parola, in questo caso letteraria, è rappresentato dall'opera videoartistica *Solo Limoni*, di Giacomo Verde. Com'è noto, l'urgenza di porre in dialogo materiali e linguaggi molto diversi tra loro è propria della tradizione della videoarte. *Solo Limoni* si pone a metà strada tra un documentario di denuncia ed un'opera di videoarte propriamente detta. Verde in quest'opera mette in relazione delle sequenze del G8 con delle parole da lui recitate in *voice over*: si tratta di poesie, romanzi, racconti, saggistica.

Questi testi recitati dalla *voice over* di Verde punteggiano il documentario in diversi punti, offrendosi come metafore puntuali delle immagini, che raddoppiano e amplificano il loro senso: in questa sede ci soffermeremo in particolare su due momenti tra questi, emblematici di questo tipo di procedimento. Prima però vogliamo soffermarci sull'unico momento del film in cui la parola che viene messa in relazione all'immagine audiovisiva è una parola scritta, piuttosto che essere recitata dal regista. Si tratta della

sequenza, in esergo al film, in cui leggiamo su uno sfondo nero un brano di una celebre poesia di Eugenio Montale, *I limoni*: «Qui delle divertite passioni/per miracolo tace la guerra/qui tocca anche a noi poveri la/nostra parte di ricchezza/ed è l'odore dei limoni». Il titolo della poesia richiama evidentemente il titolo del film, ed entrambi rimandano ad una metafora sottesa a tutta l'opera, come lo stesso Verde chiarirà meglio alla fine del documentario: i limoni diventano l'arma di resistenza contro il potere, servendo a dare sollievo agli occhi quando si viene accecati dai lacrimogeni. Sono quindi simbolo degli occhi che non vogliono rinunciare, nonostante tutto, a *vedere*. In una delle immagini finali del film, vediamo in primo piano una mano che taglia dei limoni, e, sullo sfondo, un poliziotto che avanza: come in una sorta di montaggio interno alla stessa inquadratura, i limoni ancora una volta rappresentano l'arma di una resistenza "povera" contro il potere.

Vogliamo adesso analizzare due momenti di *Solo limoni* in cui Verde mette in relazione alcune sequenze con la sua voce fuori campo che recita dei brani tratti da importanti testi. Il primo di questi due momenti è posto all'inizio del film: vediamo delle persone per le strade che si fanno sempre più numerose, quasi fossero chiamate ad un compito storico, e sentiamo contemporaneamente la *voice over* di Verde che recita un brano di un famoso romanzo dello scrittore francese Patrick Chamoiseau. Questo brano narra la storia del popolo oppresso dell'isola di Martinica, nelle Antille francesi:

Sophie, io non so cosa sia quella cosa che tu chiami «Rivoluzione», ma puoi festeggiare quel giorno di maggio. Possediamo questo ricordo mentre tanti altri ricordi sono stati cancellati, scariche della nostra collera che non hanno lasciato tracce...! E avere questo è meglio che non

averlo. È meglio averlo fatto. E poi, Sophie, chiamalo come vuoi e fanne quel che vuoi. La Storia non merita di più.

Questo brano regala alle sequenze dei manifestanti un *sensò* che da sole non possedevano, però questo senso è anche loro debitore, nel momento in cui esse riattualizzano il messaggio insito nel brano, potenziandolo: è sempre “meglio averlo fatto”, esserci stati, avere visto, anche e soprattutto perché il tragico epilogo degli eventi è voluto essere un preciso monito a restare tutti tra le mura di casa.

Un altro momento di *Solo limoni* significativo è quello in cui alcune immagini di manifestanti che si preparano alla manifestazione vengono messe in relazione con un brano tratto dal *Don Chisciotte della Mancia* di Miguel de Cervantes: i dimostranti sono infatti bardati come degli scalcinati cavalieri medievali, con armature di gommapiuma e scudi di plexiglass. Così recita il brano:

In realtà, perduto del tutto il senno, venne a concepire il più stravagante proposito che giammai pazzo ebbe nel mondo. E fu che gli parve conveniente e necessario, così per il trionfo del suo onore come per il servizio della repubblica, armarsi cavaliere errante e avviarsi per tutto il mondo con le sue armi e il cavallo in cerca di avventure, esercitandosi in quelle cose in cui i cavalieri erranti si esercitavano, riparando i torti degli uomini e affrontando occasioni e pericoli. E la prima cosa che fece fu di ripulire certe armi appartenute ai suoi bisavoli, che arrugginite e coperte di verderame, da lunghi secoli erano abbandonate e dimenticate in un canto

Il sogno romantico di Don Chisciotte di riparare i torti degli oppressi con i pochi mezzi a disposizione viene quindi messo in relazione con il desiderio dei manifestanti di un mondo più equo e giusto, armati solo della loro insopprimibile volontà di cambiarlo.

Un altro documentario che utilizza la parola poetica in relazione alle immagini è *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini: si tratta di poesie e scritti dello stesso Giuliani, che fanno da contrappunto alle immagini in vari momenti salienti del film. Questi testi, che in alcuni punti si rivelano profetici della sua tragica morte («So bene che nulla di ciò che sto per dire avrà qualche valore né mi servirà a fuggire da quella triste morte che mi sta lì ad aspettare») hanno la funzione di restituire l'umanità e la fragilità di Carlo Giuliani, in contrapposizione all'immagine che spesso i media hanno fornito di lui: quella di una "testa calda" che in qualche modo "se l'è andata a cercare".

Un passaggio in particolare di una poesia di Giuliani vuole mettere in evidenza il suo essere stato semplicemente un *ragazzo*, nonostante ogni congettura diffusa dai media: «Non sono qui per chiedervi né vita né perdono, ma per mostrare a tutti chi veramente chi sono: non un assassino, un ladro o un traditore, ma un essere qualunque, con una testa e un cuore». *Carlo Giuliani, ragazzo*: è lo stesso titolo del documentario a ricordarci fin da subito che Giuliani era prima di tutto un ragazzo, e che qualsiasi parola detta in più non serve a sminuire le responsabilità sulla sua morte.

Nel documentario *Un mondo diverso è possibile*, invece, viene realizzato un montaggio di immagini entrambe diegetiche che esprimono concetti opposti. In questo documentario, realizzato da un collettivo di registi coordinati da Citto Maselli, si vuole evidenziare il contrasto tra la Genova militarizzata e in stato d'assedio interna alla zona

rossa e quella gioiosa e pacifica dei manifestanti, fuori dai suoi confini: per sottolineare la sproporzione tra le misure antiterrorismo messe in atto e l'essenza pacifista dei manifestanti. Il documentario ci mostra infatti una serie di immagini che costituiscono ognuna un preciso contrappunto concettuale dell'altra. Esse esprimono il contrasto tra la folla dei manifestanti e le strade interne alla zona rossa attraversate soltanto dai militari, che viene declinato in vari modi: il rumore e la musica gioiosa dei manifestanti contro il silenzio asettico della parte di città chiusa alla gente, la varietà di colori contro il grigiore monocromatico della città vuota, il pieno della folla contro il vuoto delle strade deserte, l'esatta simmetria dei carabinieri a cavallo contro il caos festante della folla nelle strade. In questo caso il montaggio serve a fornire un "controcampo" all'immagine immobile e simulacrale del potere che si autorappresenta. Serge Daney, a questo proposito, opera una netta distinzione tra ciò che lui chiama l'elemento del *visivo*, tipico della televisione, e quello dell'*immagine*, proprio del cinema. Scrive Daney: «il visivo non ha controcampo, non gli manca nulla; è chiuso, accerchiato, un po' come lo spettacolo pornografico che non è altro che la verifica estatica del funzionamento degli organi, e solo di esso. (...) L'immagine si produce sempre al confine tra due campi di forze; essa è votata a essere la testimone di una certa *alterità* e, benché possieda sempre un nocciolo duro, le manca sempre qualche cosa. L'immagine è sempre *più e meno di se stessa*²⁴²». Più avanti Daney precisa il suo pensiero proprio a proposito del rapporto tra cinema e televisione nella sua riflessione: «che vi sia anche *dell'altro* (piccolo o grande, dipende, ma non ha molta importanza), è dunque questo, l'immagine cinematografica; e

²⁴² Serge Daney, *Cinema televisione informazione*, cit., p. 145.

che non vi sia che *dell'uno* (né grande né piccolo, ma immediatamente “grosso”, gonfiato, pieno di sé), è il visivo della televisione²⁴³».

Nel racconto audiovisivo del G8 di Genova il montaggio viene utilizzato anche con la funzione di smascherare le mistificazioni del potere: in un modo simile a ciò Èjzenštejn metteva in atto nei suoi film. Pensiamo al film *Ottobre* (1927), in cui Kerenskij, capo del governo provvisorio formato dallo zar prima della vittoria dei bolscevichi, viene ridicolizzato montando insieme didascalie delle sue varie cariche sempre più importanti con delle immagini in cui lo si vede percorrere sempre lo stesso tratto della scala del Palazzo d'Inverno: a sottolineare, in contrasto con i suoi sempre più importanti incarichi governativi, la sua sostanziale inettitudine e incapacità. Un elemento della rappresentazione serviva quindi a fare da contrappunto all'altro, ribaltandone il senso.

Ordine Pubblico, documentario molto puntuale realizzato dal Genova Social Forum, è costituito da varie sequenze in cui il montaggio è interno alla stessa inquadratura: esso è basato appunto su di un contrappunto visivo alle dichiarazioni mendaci o inattendibili delle forze dell'ordine durante il processo. Il documentario nella prima parte spiega con molta precisione la dinamica della “battaglia” del G8 tramite video di repertorio accompagnati da una *voice over*, mentre nella seconda parte è costituito dalle registrazioni del processo, scandite da altre immagini di repertorio riferite ai momenti degli scontri di cui si parla nel dibattito. Sono proprio queste immagini che servono a smascherare le menzogne e le omissioni delle forze dell'ordine durante il dibattito. Spesso con un effetto, pur nel contesto drammatico della situazione, di

²⁴³ *Ivi*, p. 146.

una certa comicità: assistiamo infatti a tutti gli impacci dei carabinieri nel tentativo di negare ciò che nel frattempo ci svelano le immagini che scorrono davanti ai nostri occhi. Sono varie le sequenze del documentario emblematiche di questo genere di operazione: ci soffermiamo su di una in particolare. In questa sequenza, mentre sentiamo l'ex capo della Digos di Genova Spartaco Mortola affermare perentorio, in risposta alla domanda del pubblico ministero, che sarebbe stato un crimine caricare i cortei con i mezzi blindati, vediamo immagini che dimostrano l'esatto contrario, con i blindati lanciati all'inseguimento dei manifestanti a folle velocità. Queste sequenze, che lungo buona parte del documentario fanno da contrappunto visivo alle registrazioni del processo, da una parte smascherano in modo puntuale tutte le menzogne dei carabinieri, dall'altra ci ricordano la forza di documento di quella sorveglianza "dal basso" messa in atto durante i giorni del G8 di Genova.

In tre film di quelli in analisi, *Black Block* di Carlo A. Bachschmidt, *The summit* di Franco Fracassi e Massimo Lauria, e *Diaz*, di Daniele Vicari, è presente anche un utilizzo del montaggio propriamente *intermediale*, basato cioè sul presupposto, secondo l'accezione del termine *intermediale* proposta da Pietro Montani, che «solo muovendo da un confronto attivo *tra* i diversi formati tecnici dell'immagine (l'ottico e il digitale, per esempio) e tra le diverse forme discorsive (finzionale e documentale, per esempio) si possa rendere giustizia all'alterità irriducibile del mondo reale e alla testimonianza dei fatti, mediatici e non, che vi accadono²⁴⁴». Se pensiamo infatti ai primi due film in esame, *Black Block* e *The summit*, vediamo che in essi il formato digitale in *low*

²⁴⁴ Pietro Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit., p. XIII.

definition, proprio delle sequenze che documentano gli abusi delle forze dell'ordine, scontrandosi con quello della pellicola, proprio di quelle legate al presente del racconto testimoniale, ci restituisce con ancora più forza la drammaticità e l'autenticità dei fatti raccontati grazie a quell'*effetto di realtà* dell'immagine accresciuto dalla bassa definizione. Dall'essere spettatore attento dei fatti raccontati si passa quindi alla sensazione di viverli in prima persona, di vederli con gli stessi occhi di chi era lì.

In *Diaz*, invece, il confronto attivo tra le immagini si svolge soprattutto sul piano del rapporto tra il racconto propriamente finzionale e quello documentario. Una sequenza significativa in questo senso è quella in cui Elio Germano, che interpreta il giornalista Lorenzo Guadagnucci, si appresta a filmare i manifestanti: un istante dopo vediamo, come fosse una sua soggettiva, alcuni immagini reali del G8 in *low definition*. Esse, spostando improvvisamente l'asse dalla forma discorsiva finzionale a quella documentaria, ci ricordano, brechtianamente, che ciò di cui siamo spettatori non è *soltanto un film*, ma i fatti raccontati sono accaduti realmente.

Nell'immenso racconto audiovisivo del G8 di Genova ci è negato, come è evidente, un importante "fuoricampo": quello relativo alla tremenda "mattanza" dei manifestanti compiuta dalla polizia all'interno della scuola Diaz. In questo caso infatti il cineocchio elettronico di Genova non ha potuto assolvere il suo importante compito di offrirsi come uno sguardo onnipresente e puntuale: le videocamere dei manifestanti sono riuscite a riprendere soltanto i momenti immediatamente precedenti all'irruzione, molti di essi ripresi dalla scuola stessa nei momenti drammatici in cui i poliziotti sfondano il portone d'ingresso, e quelli immediatamente successivi, quando vediamo uscire, in una macabra

processione, i manifestanti in barella verso l'ambulanza. Questo "fuoricampo" è però in qualche modo evocato e fatto immaginare dalle immagini appena descritte: sulla scorta della già citata riflessione di Didi-Hubermann, crediamo che «solo la moltiplicazione e la congiunzione delle immagini, sempre lacunari e relative, aprano una via per mostrare *malgrado tutto* ciò che non si può vedere. E la prima, la più semplice maniera per mostrare ciò che ci sfugge, è appunto quella di *montare* un profilo figurale con più viste o più tempi dello stesso fenomeno²⁴⁵». L'*impossibilità* dello sguardo, da tratto difettivo delle immagini, diventa quindi occasione, tramite il montaggio, di scoperta di inedite modalità con cui utilizzarle.

Tra quelli analizzati ci sono tre film che molto più direttamente degli altri cercano di occuparsi di questo "fuoricampo": *Black Block* di Carlo A. Bachschmidt, *The summit* di Franco Fracassi e Massimo Lauria, e *Diaz*, di Daniele Vicari. Nei primi due esso viene evocato puntualmente in tutta la sua drammaticità tramite il racconto di diverse vittime di quella notte di follia: lo spettatore si può figurare nella propria mente le tragiche immagini di quei momenti grazie alle loro parole. Egli è inoltre ancora più stimolato ad immaginarsi la drammatica situazione raccontata dai protagonisti del documentario grazie al luogo spoglio dove essi vengono intervistati, che ricorda gli spazi spogli della scuola Diaz. Il film sembra così voler mostrare un ritorno delle vittime nel "luogo del delitto", per permettere loro di ricordare meglio, e in qualche modo di pacificarsi con quanto è accaduto. Questo ritorno sul "luogo del delitto" da parte della vittime risulta ancor più evidenziato da un preciso particolare: tutte le interviste sono punteggiate da

²⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 169.

un oggetto che compare vicino all'intervistato e che è simbolico della sua storia personale alla Diaz (ad esempio, nel caso di Lena Zuhlke, una delle ragazze intervistate, quest'oggetto è un attaccapanni: simile a quello contro cui è stata scagliata dai poliziotti durante il blitz all'interno della scuola).

A proposito della capacità evocativa della parola, Didi-Hubermann ha fatto notare, parlando di *Shoah* di Claude Lanzmann, come la sola parola, grazie ad una forma di montaggio basata sul racconto, possa evocare quell'immaginabile che abbiamo visto finora essere prerogativa fondamentale dell'immagine. Scrive lo studioso: «*Shoah*, che non dà a vedere ciò che i testimoni hanno vissuto dello sterminio, ma *mostra* i sopravvissuti stessi, impegnati nella tragica prova della reminiscenza. Con un *montaggio* interamente basato sull'economia del *racconto*, Claude Lanzmann ci permette allora di strappare a queste parole – da cui esige egli stesso, parola per parola, la maggiore precisione possibile – un immaginabile²⁴⁶». Che è ciò che provano a mettere in atto anche i registi di *Black Block* e *The summit*.

Il film *Diaz*, come si diceva, cerca invece di *ricostruire*, di mostrare allo spettatore nella sua cruda concretezza quello che è successo all'interno della scuola Diaz quella notte. Vicari sceglie, consapevolmente, di prendersi il rischio di una *rappresentazione* che può facilmente trasformarsi in un tradimento di quella stessa realtà di cui vuole rendere giustizia. La materia è infatti incandescente. Tra le varie accuse che Vittorio Agnoletto, all'epoca dei fatti portavoce del Genova Social Forum, ha mosso al film, c'è quella di avere colpevolmente attenuato il ruolo e la responsabilità di Michelangelo Fournier,

²⁴⁶ *Ibidem*.

all'epoca dei fatti vice questore aggiunto del primo Reparto Mobile di Roma: «uno dei dirigenti di polizia, la controfigura di Michelangelo Fournier, il funzionario che aveva il comando operativo del suo reparto durante l'assalto alla Diaz, viene persino dipinto come una persona logorata da dubbi amletici al punto di scusarsi con le vittime. Resta da capire quali siano in questo caso le fonti documentali²⁴⁷». Agnoletto quindi, pur riconoscendo al film un valore di denuncia, ne critica vari aspetti legati alla poca precisione con cui si Vicari si sarebbe attenuto ai fatti, finendo per considerare il film falsificatorio rispetto alla realtà. Sembrerebbe quindi che l'impossibilità dello sguardo dentro la Diaz stia a sfidare chiunque si assuma il rischio, invece, di *rappresentarla* quella violenza. Quest'*impossibilità* dello sguardo potrebbe quindi essere definita una *giusta distanza* dello sguardo, un'etica che impone ad esso di non rappresentare qualcosa che rischia sempre di essere tradito dalla sua rappresentazione, la quale rischia di trasformarsi in una rappresentazione oscena. Ci viene in mente, con le dovute proporzioni, l'affermazione di Adorno che sosteneva la sostanziale irrepresentabilità dell'Olocausto, che per il filosofo francofortese rappresentava esso stesso il fallimento di tutte le forme artistiche e culturali che lo avevano preceduto²⁴⁸.

E il carattere osceno delle immagini di *Diaz* può risultare ancor più accresciuto dal fatto che non si tratta, evidentemente, di una ripresa dal vero, bensì di una ricostruzione finzionale dei fatti, che rafforza ancora di più lo statuto di mera rappresentazione dell'immagine audiovisiva. D'altronde è pure vero che quelle stesse immagini, grazie al

²⁴⁷ Vittorio Agnoletto, "Quello che il film 'Diaz' non dice", reperibile sul sito <http://web.rifondazione.it/home/index.php/feste/23-home/5948-quello-che-diaz-non-dice>, ultimo accesso maggio 2016.

²⁴⁸ Theodor Adorno, "Critica della cultura e società" in Theodor Adorno (a cura di), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972, p. 22.

loro crudo realismo, restano bene impresse nella mente di chi le ha potute vedere con il loro altissimo valore di denuncia. Bisogna dire che Adorno rivedrà qualche tempo dopo le sue affermazioni, tanto che, nel 1966, sosterrà: «La sofferenza incessante ha tanto il diritto di esprimersi quanto il martirizzato di urlare; perciò sarà stato un errore la frase che dopo Auschwitz non si possono più scrivere poesie²⁴⁹». Ed è proprio questo che Vicari fa con il suo film: fare sentire l'urlo delle vittime della Diaz, dare la possibilità ad esso di essere ascoltato in tutta la sua forza e necessità.

Come uscire dunque da quest'*impasse* teorica? Crediamo che la soluzione si può trovare proprio nella nozione, citata precedentemente, di *giusta distanza*: soltanto che, mentre prima si trattava di una giusta distanza dello sguardo, equivalente ad una giusta distanza dello spazio, quella del film *Diaz* potrebbe essere considerata una *giusta distanza del tempo*: il film esce infatti circa dieci anni dopo i fatti, quando i tempi sono ormai maturi perché un film si prenda il *rischio* di rappresentare, *malgrado tutto*, questa pagina oscura della recente storia italiana. Quando esce il film di Vicari la coscienza nazionale ha avuto il tempo di fare riassorbire in parte questa sua ferita, grazie soprattutto all'operato della magistratura, che sostanzialmente ratifica le gravissime responsabilità della polizia rispetto alle violenze commesse all'interno della scuola, rendendole pubbliche. In questo senso Vicari sembra seguire le orme dell'importante lezione dello storico cinema civile italiano, e soprattutto quella di Francesco Rosi, il suo più importante rappresentante. Egli ricostruisce i fatti della Diaz con grande attenzione alla verità dei fatti, basandosi sugli atti processuali e sulla sentenza di appello, il cui

²⁴⁹ id., *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino, 2004, p. 326.

impianto accusatorio sarà confermato in cassazione. Quest'impianto produrrà infine varie condanne ai dirigenti della polizia responsabili del blitz, con pene anche molto severe.

Si può dire che le immagini di *Diaz*, nel loro crudo realismo, danno finalmente corpo a quel "fuoricampo" finora soltanto evocato dai documentari precedentemente trattati, in un dialogo fecondo che pone in rapporto l'immagine documentaria e quella che ambisce a rappresentare la realtà attraverso i procedimenti della finzione. In questo senso il film di Vicari sembra parte di un percorso verso la verità su un determinato evento portato avanti anche dagli altri documentari in esame. A questo proposito può tornare utile la nozione di *avverità*, proposta da Anton Giulio Mancino in riferimento a quelli che lui definisce film politico-indiziari: «la verità del film politico indiziario dagli anni '50 in poi non poteva che essere una quasi-verità, una verità in perpetua evoluzione. E dunque rigenerarsi come risposta attiva e ugualmente politica alla soglia della verità possibile. Per procedere, superarsi, incrementarsi, essere soggetta a rotture, aggiunte e moltiplicazioni. Senza fermarsi o chiudersi su se stessa. Era quindi una verità a venire, una andare verso la verità: una avverità ('ad-verità') intesa come verità perennemente aperta a se stessa che si proiettava, oltre ogni rigida elaborazione veritiera, oltre ogni serie chiusa e definitiva dei fatti²⁵⁰». Una verità, quindi, continuamente "montata" insieme ad altri frammenti di verità, in un processo teoricamente inesauribile: simile a quello del montaggio delle immagini.

²⁵⁰ Anton Giulio Mancino, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008, p. 68.

4.4. *Un caso di studio: il ragazzo con l'estintore*

In questo paragrafo vogliamo tornare a porre la nostra attenzione sul *frame* senza dubbio più noto di tutto il racconto audiovisivo e fotografico del G8 di Genova: quello relativo a Carlo Giuliani mentre si appresta a lanciare l'estintore contro la camionetta dei carabinieri, un attimo prima di essere ucciso.

Questa fotografia, come si è detto²⁵¹, ci è sembrata emblematica dei rischi connessi all'immagine, della sua intrinseca capacità di deformare la realtà: essa infatti, a causa dell'utilizzo del teleobiettivo, fa sembrare Giuliani molto più vicino al Defender di quanto effettivamente sia, tanto da farci apparire il suo gesto molto più pericoloso. Ma non solo. Questa fotografia è emblematica anche di come l'immagine fotografica, oltre ad essere soltanto un preciso *punto di vista* sul mondo rappresenta soltanto, inevitabilmente, un *singolo istante* del mondo. Il gesto di Giuliani appare infatti del tutto isolato e decontestualizzato rispetto alla situazione complessiva: in questo modo è stato facile liquidarlo semplicemente come il gesto violento e immotivato di una "testa calda". Esiste invece un prima di quest'immagine, che restituisce ad essa la sua temporalità. Questo prima è rappresentato da tutti gli avvenimenti precedenti che hanno portato Giuliani e gli altri dimostranti ad accerchiare il Defender: in particolare la carica laterale dei carabinieri, del tutto immotivata, contro il corteo che procedeva per via Tolemaide, in cui si trovava anche Giuliani.

²⁵¹ Cfr. p. 80.

Adottando il montaggio come *metodo critico*²⁵² rispetto a questa fotografia ci viene invece restituita una visione più complessa dei fatti. Prima di tutto si è visto²⁵³ che confrontandola con un'altra fotografia, scattata lateralmente, ci si può rendere conto meglio della reale distanza di Giuliani dal Defender, ridimensionando la pericolosità del suo gesto. La tecnica del montaggio è quindi un modo per “mostrare ciò che ci sfugge²⁵⁴”: da una parte mettendoci in guardia sulle menzogne dell'immagine e sulla sua parzialità, e dell'altra permettendoci di cogliere meglio la complessità della reale, accrescendo i punti di vista su di esso. Ma “ciò che ci sfugge” è anche il prima di un'immagine, che il montaggio ci permette di mostrare, di fare immaginare tra gli “spazi vuoti” dell'immagine, anche quando, appunto, non è possibile vedere direttamente. Tramite il montaggio possiamo quindi inserire quel *singolo istante* di mondo racchiuso in un *singolo punto di vista* rappresentato da questa fotografia, in un quadro il più possibile complessivo e chiarificatore degli eventi: confrontando infatti la fotografia di Giuliani con tutte le altre immagine fisse e in movimento di quei giorni che la precedono, ci si rende conto di come il suo gesto sia stato una diretta conseguenza delle ripetute violazioni da parte delle forze dell'ordine.

Ricordiamo la già citata riflessione di Didi-Huberman: «io penso che solo la moltiplicazione e la congiunzione delle immagini, sempre lacunari e relative, aprano una via per mostrare *malgrado tutto* ciò che non si può vedere. E la prima, la più semplice maniera per mostrare ciò che ci sfugge, è appunto quella di *montare* un profilo

²⁵² Cfr. par. 4.1.

²⁵³ Cfr. par. 3.1.

²⁵⁴ Georges Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, p. 169.

figurale con più viste o più tempi dello stesso fenomeno²⁵⁵». D'altronde già Vertov nei suoi scritti esaltava il momento *interpretativo* e *costruttivo* del montaggio in accordo a quello miracolistico e *riproduttivo* della ripresa: esso era inteso dal regista come l'"organizzazione del mondo visibile". Sono diversi i documentari sul G8 di Genova che si sono soffermati sull'episodio della morte di Giuliani, e, grazie all'utilizzo del montaggio, della messa a confronto delle immagini, hanno provato ad aggiungere sguardi, nello spazio e nel tempo, a quello "immobile" e simulacrale della fotografia di Martinez, diffuso dalla televisione. Quelli più significativi mi sono sembrati tre: innanzitutto *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini, che partendo da questa fotografia cerca di andare oltre essa, grazie a un lungo flashback che segue Giuliani in tutto il percorso compiuto durante quella giornata, poi *La Trappola*, che configurandosi come opera aperta (grazie alle possibilità offerte dall'archivio digitale) e moltiplicando i punti di vista su Piazza Alimonda restituisce lo stato dell'arte nella ricostruzione della sua morte, e infine *The Summit*, in cui un narratore, all'interno di un teatro, ci spiega la dinamica della sua morte mettendoci in guardia sui rischi connessi all'immagine. Questi documentari hanno anche il merito, appunto, di mettere in guardia lo spettatore sul fatto che le immagini non sono mai innocenti, stimolandolo ad uno sguardo critico rispetto alle immagini mediali. Scrive Vito Zaggaro:

condizionati da anni di abitudine al telecomando, siamo ormai costretti a farci da soli il nostro «montaggio». (...). Il quadro, la cornice, è il G8 di Genova. Le istantanee, fisse, diventano *frames* di un film horrorifico, rimesse in movimento dalla nostra cultura iconica, messe in scena insieme ad

²⁵⁵ *Ibidem.*

altre della stessa sequenza: Carlo che raccoglie l'estintore, la pistola già puntata, la camionetta che passa sul corpo di Carlo come se fosse il cadavere di Pasolini²⁵⁶.

Questi documentari sembrano quindi invitare lo spettatore stesso a crearsi un *montaggio mentale*, un confronto critico e interminabile tra le varie immagini a cui è sottoposto quotidianamente: per restituire loro un *sensò* e cogliere con sempre più precisione gli intimi meccanismi del reale.

²⁵⁶ Zagarrò Vito, *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, Torino, 2004, p. 14.

Conclusioni

In questo nostro studio abbiamo portato avanti due fondamentali linee di ricerca. Si è visto innanzitutto come l'importante esperienza di comunicazione "dal basso" del G8 di Genova, che sembrava finalmente inverare il sogno della avanguardie novecentesche di un utilizzo politico del cinema da parte delle masse, debba essere analizzata nella sua complessità storica. Va quindi rifiutato un *determinismo tecnologico* contraddistinto da due poli opposti e speculari: da una parte si deve resistere alla facile tentazione di esaltare le presunte proprietà palingenetiche delle nuove tecnologie digitali collegate alla rete, smentite dall'estensione del controllo governativo anche su di essa negli ultimi 15 anni che ci separano dall'esperienza "controinformativa" del G8 di Genova, dall'altra si deve resistere alla tentazione altrettanto facile di considerare l'esperienza mediatica "dal basso" del G8 di Genova come un completo fallimento, cedendo ad un "disfattismo digitale"²⁵⁷ altrettanto controproducente. Se da un lato, infatti, l'esperienza di Indymedia ha subito una forte battuta d'arresto a causa del sempre più serrato controllo sulla rete da parte dei governi e del riflusso del movimento antiglobalizzazione, dall'altro, evolvendosi la rete, si sono evolute anche le strategie adottate per realizzare una comunicazione "dal basso", che sono sempre più legate all'utilizzo di social network *mainstream* come Facebook e Twitter. Si è comunque visto che questi social network, rispetto ad una piattaforma come Indymedia, nonostante abbiano una facilità d'uso ed un impatto sociale molto più elevati, possono essere

²⁵⁷ Evgeny Morozov, *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, cit., p. XV.

soggetti ad un controllo molto più pervasivo da parte dei “poteri forti”: i sempre più perfezionati strumenti di geoidentificazione attuali permettono infatti di risalire con molta più facilità all’identità degli utenti. È a questo proposito che Geert Lovink parla di un utilizzo di Facebook “tattico”: mirato cioè a sfruttare le sue potenzialità “controinformative” ma rendendo contemporaneamente impossibile l’identificazione dell’utente con degli accorgimenti tecnici. Egli, come si è visto, avendo a cuore la diffusione di una *cultura della rete* che abbia una precisa consapevolezza sia delle sue potenzialità sia delle minacce che incombono su di essa, propone il concetto di “reti organizzate”, che implica l’aspetto trasformativo, il fatto che la rete diventi un vero e proprio aggregatore di culture e competenze diverse, «spostando la produzione di cultura all’interno della Rete e trasformandone la stessa modalità organizzativa²⁵⁸». Composte da registi, videomaker, artisti, ricercatori universitari, sviluppatori di software, giornalisti, sono basate sul principio che soltanto unendo, grazie alla rete, capacità e sensibilità diverse si può realizzare una comunicazione dal basso il più possibile diffusa ed efficace. Abbiamo individuato anche in Italia alcuni esempi di queste “reti organizzate”, ci si è concentrati sull’esperienza “controinformativa” di tre importanti network italiani debitrice della storica esperienza di Indymedia: Global Project, DynamoPress, MilanoInMovimento.

Si è inoltre visto che anche gli altri due studiosi della rete trattati in questo studio, Carlo Formenti e Morozov Evgeny, nonostante rifiutino un ingenuo ottimismo rispetto alle sue presunte proprietà di palingenesi, propongano anch’essi delle precise strategie

²⁵⁸ Geert Lovink, *Ossessioni collettive*, cit., p. 248.

mediatico-politiche da mettere in atto per realizzare un'informazione "dal basso": Formenti conia il termine di "cybersoviet", delle comunità di attivisti autoregolamentate, mentre Morozov mette l'accento sul fatto che gli attivisti devono avere una precisa consapevolezza del contesto geo-politico in cui operano. Tutti e tre questi studiosi sono comunque accomunati dall'urgenza di conciliare l'attivismo *online*, globale e immateriale, con quello *offline*, locale e legato a delle precise comunità fisiche.

Un'altra linea di ricerca è stata invece tesa ad indagare più propriamente l'oggetto del nostro studio, le immagini del G8 di Genova. In questo contesto si è visto come esse si propongano innanzitutto come delle *meta-immagini* che ci parlano dell'intimo rapporto tra l'immagine e il reale. Si è poi indagato il concetto di iconoclastia in riferimento al racconto audiovisivo di Genova. Questo racconto, infatti, non solo mette in scena una *battaglia dello sguardo*, in cui le videocamere dei dimostranti diventano una vera e propria arma, uno sguardo "dal basso" che il potere poliziesco cerca in tutti i modi di reprimere e *occultare*, ma si configura esso stesso, nel suo flusso caotico e informe, come un *oggetto di iconoclastia*: si tratta, nel nostro mondo moderno, «di un'iconoclastia nuova, leggera: non si prendono a martellate gli schermi (tranne in caso di simpatiche performance artistiche), ci si limita a guardare senza credere, a sfogliare e gettare ²⁵⁹». Le immagini del G8 di Genova sfidano quindi la nostra fiducia nella possibilità di conoscere attraverso l'immagine, e i documentari trattati in questo studio, anche attraverso l'utilizzo del montaggio, cercano di "dare ordine" a questo flusso

²⁵⁹ Maria Bettetini, *Contro le immagini*, cit., p. 148.

caotico di immagini dell'evento. Si è visto quindi come un atteggiamento di netto rifiuto nei confronti delle immagini, deprecandone la loro capacità di falsificare la realtà ad uso e consumo del potere, risulta essere, in fin dei conti, del tutto controproducente e votato alla sconfitta: viviamo in un mondo dominato dalle immagini e rifiutarle è quasi come rifiutare la realtà stessa. Bisogna invece cercare di fare i conti con esse, assumendo un atteggiamento critico e consapevole nei loro confronti. In questo contesto, come si è visto, è stato centrale il concetto di montaggio: non solo come *tecnica* adottata nei film analizzati, ma anche come vero e proprio *metodo critico* basato sul confronto delle immagini tra loro. Per approssimarsi sempre di più alla verità: grazie alle immagini e *malgrado* le immagini.

Bibliografia

Adorno Theodor (a cura di), *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino, 1972.

Adorno Theodor, *Dialettica negativa*, Einaudi, Torino, 2004.

Agnoletto Vittorio, Guadagnucci Lorenzo, *L'eclisse della democrazia*, Feltrinelli, Milano, 2011.

Alovisio Silvio, Terrone Enrico (a cura di), *LD Low Definition. Estetiche della bassa definizione*, in «Segnocinema», Cineforum di Vicenza, Vicenza, n. 172, novembre-dicembre 2011.

Andretta Massimiliano, Della Porta Donatella, Mosca Lorenzo, Reiter Herbert, *Global, no global, new global. La protesta contro il G8 a Genova*, Laterza, Roma-Bari, 2002.

Antenore Marzia, *No luogo. Movimenti collettivi, no global, gruppi di pressione nel cyberspazio*, Pellegrini Editore, Cosenza, 2005.

Antonello Pierpaolo, Mussgnug Florian, *Postmodern Impegno. Ethics and Commitment in Contemporary Italian Culture*, Peter Lang, Oxford, 2009.

Arendt Hannah, *Sulla violenza*, Guanda, Parma, 1996.

Bachschmidt Carlo A., *La costruzione del nemico*, Fandango Libri, Roma, 2011.

Balzano Cristina, *Cento anni di cinema civile. Dizionario cronologico tematico*, Editori Riuniti, Roma, 2002.

Barale Stefano, *Come passare al software libero e vivere felici*, Terre di mezzo, Milano, 2009.

Bardi Gloria, Gamberini Gabriele, *Dossier Genova G8. Il rapporto illustrato della procura di Genova sui fatti della Scuola Diaz*, BeccoGiallo, Padova, 2008.

Baschiera Stefano, Cipolloni Marco, Levi Giulio, *Immagini del G8. Le strade perdute di Genova*, Falsopiano, Alessandria, 2002.

Baudrillard Jean, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Cortina Raffaello, Milano, 1996.

Baudrillard Jean, *Simulacra and Simulation*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994.

Baxandall Michael, *Parole per le immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

Bazin André, *Che cosa è il cinema?*, Garzanti, Milano, 1986.

Bechelloni Giovanni, *I nostri eroi. La funzione bardica della televisione*, Liguori, Napoli, 2010.

Belting Hans, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2013.

Benjamin Walter, *I "passages" di Parigi*, Einaudi, Torino, 2010.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 2000.

Benjamin Walter, *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997.

Bernocchi Pietro, *Vogliamo un altro mondo. Dal '68 al movimento no-Global*, DATANEWS Editrice, Roma, 2008.

Bertetto Paolo (a cura di), *Ejzenstejn, FEKS, Vertov: teoria del cinema rivoluzionario: gli anni Venti in URSS*, Feltrinelli, Milano, 1975.

Bertetto Paolo, *Lo specchio e il simulacro*, Bompiani, Milano, 2007.

Bertozi Marco, *Recycled cinema. Immagini perdute, visioni ritrovate*, Marsilio, Venezia, 2013.

Bertozi Marco, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia, 2008.

Bettetini Gianfranco, *L'occhio in vendita. Per una logica e un'etica della comunicazione audiovisiva*, Marsilio, Venezia, 1996.

Bettetini Maria, *Contro le immagini*, Editori Laterza, Bari, 2006.

Bisso Raffaello, Marradi Claudio, *Le quattro giornate di Genova - 19-22 luglio 2001*, Fratelli Frilli Editori, Genova, 2001.

Bolter Jay David, Grusin Richard, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano, 2003.

- Boni Federico, Villa Maria, *Dal rito all'evento. La copertura mediatica del G8 di Genova*, Unicopli, Milano, 2005.
- Boussinot Roger, *L'encyclopedie du cinema*, Bordas, Paris, 1980.
- Bredenkamp Horst, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2015.
- C. Wees William, *Recycled Images: The Art and Politics of Found Footage Film*, Anthology film Archives, New York, 1993.
- Caronia Antonio, Livraghi Enrico, Pezzano Simona, *L'arte nell'epoca della producibilità digitale*, Mimesis, Milano, 2006
- Casetti Francesco, *Teorie del cinema*, Studi Bompiani, Milano, 2004.
- Cati Alice, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo, tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Roma, 2013.
- Chiesa Giulietto, *G8/Genova*, Einaudi, Torino, 2001.
- Cicchitto Fabrizio, *Il G8 di Genova. Mistificazione e realtà*, Bietti, Milano, 2002.
- Claudio Bisoni, Paolo Noto, Guglielmo Pescatore (a cura di), *Passato prossimo. Cinema e media in Italia negli anni Settanta*, in «Bianco e Nero», Centro Sperimentale di cinematografia, Roma, n. 572, gennaio-aprile 2012.
- Cremagnani Beppe, Deaglio Enrico, Portanova Mario, *Governare con la paura. Il G8 del 2001, i giorni nostri*, Melampo Editore, Milano, 2009.

Crisante Stefano (a cura di), *Violenza mediata. Il ruolo dell'informazione nel G8 di Genova*, Editori Riuniti, Roma, 2003.

Daney Serge, *Cinema televisione informazione*, e/o, Roma, 1999.

Dayan Daniel, Katz Elihu, *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna, 1993.

De Bernardinis Flavio (a cura di), *Storia del cinema italiano*, Marsilio, Roma, 2009.

De Gregorio Concita, *Non lavate questo sangue. I giorni di Genova*, Laterza, Milano, 2001.

Debord Guy, *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini & Castoldi, Milano, 1997.

Didi-Huberman Georges, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005.

Dinoi Marco, *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze, 2008.

Dottorini Daniele, *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum Edizioni, Udine, 2013.

Durand Gilbert, *L'immaginario. Scienza e filosofia dell'immagine*, RED Edizioni, Milano, 1996.

Èjzenštejn Sergej Michajlovič, *Il montaggio* (a cura di Pietro Montani), Marsilio, Venezia, 2013.

Fadda Simonetta, *Definizione zero. Origini della video-arte tra politica e comunicazione*, Costa & Nolan, Genova, 2004.

Faenza Roberto, *Senza chiedere permesso. Come rivoluzionare l'informazione*, Feltrinelli, Milano, 1973.

Fantoni Minnella Maurizio, *Non riconciliati. Politica e società nel cinema italiano dal neorealismo a oggi*, UTET, Torino, 2004.

Formenti Carlo, *Cybersoviet. Utopie postdemocratiche e nuovi media*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2008.

Foucault Michel, *Archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1980.

Foucault Michel, *Microfisica del potere*, Einaudi, Torino, 1977.

Foucault Michel, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2005.

Fracassi Franco, *G8 Gate. 10 Anni d'Inchiesta: i Segreti del G8 di Genova*, Ed. Alpine Studio, Lecco, 2011.

Galasso Elisabetta, Scotini Marco (a cura di), *Politiche della memoria. Documentario e archivio*, Derive e Approdi, Roma, 2014.

Genoa Legal Forum (a cura di), *Dalla parte del torto. Avvocati di strada a Genova*, Fratelli Frilli Editori, Genova, 2002.

- Gianfranco Miro Gori (a cura di), *La storia al cinema*, Bulzoni, Roma, 1994.
- Giannarelli Ansano (a cura di), *A proposito del documentario*, Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 1998.
- Giannarelli Ansano, *Il film documentario nell'era digitale*, Annali dell'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico, Roma, 2006.
- Giuliani Giuliano, Giuliani Haidi, *Un anno senza Carlo*, Baldini&Castoldi, Milano, 2002.
- Gombrich Ernst Hans Josef, *L'uso delle immagini: studi sulla funzione sociale dell'arte e sulla comunicazione visiva*, Leonardo, Milano, 1999.
- Grande Maurizio, *Eros e politica*, Protagon Editori Toscani, Siena, 1995.
- Grignaffini Giovanna (a cura di), *Il cinema secondo la nouvelle vague*, Temi Editrice, Trento, 2006.
- Guadagnucci Lorenzo, *Noi della Diaz. La notte dei manganelli e i giorni di Genova nel racconto del giornalista che era dentro la scuola*, Altreconomia/Terre di Mezzo, Milano, 2001.
- Gubitosa Carlo, *Genova, Nome per nome. Le violenze, i responsabili, le ragioni. Inchiesta sui giorni e i fatti del G8*, Berti/Altreconomia/Terre di Mezzo, Milano, 2001.
- Guerini Riccardo, Tagliani Giacomo, Zucconi Francesco (a cura di), *Lo spazio del reale nel cinema italiano contemporaneo*, Le Mani, Recco (GE), 2009.

- Harding Thomas, *Videoattivismo. Istruzioni per l'uso*, Editori Riuniti, Roma, 2003.
- Iaccio Pasquale (a cura di), *Antologia di cinema e storia. Riflessioni, testimonianze, interpretazioni*, Liguori, Napoli, 2011.
- Iaccio Pasquale, *Cinema e Storia. Percorsi e immagini*, Liguori, Napoli, 2008.
- Ippolita, *“La Rete è libera e democratica” Falso!*, Editori Laterza, Bari, 2014.
- Jenkins Henry, *Cultura convergente*, Apogeo Education, Milano, 2007.
- Jost Francois, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Castoro, Milano, 2003.
- Klein Naomi, *No Logo. Economia globale e nuova contestazione*, Baldini & Castoldi, Milano, 2001.
- Kraus Rosalind, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte d'oggi*, Paravia Bruno Mondadori, Milano, 2005.
- László Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010.
- Lessig Lawrence, *Remix: il futuro del copyright (e delle nuove generazioni)*, Milano, Etas, 2009
- Lestini Riccardo, *Con il tuo sasso: monologo inchiesta sulle giornate di Genova*, Ass. Culturale il Foglio, Piombino, 2008.
- Lino Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Marsilio, Venezia, 1997.

Lischi Sandra (a cura di), *Cine ma video*, ETS, Pisa, 1996.

Lischi Sandra, *Visioni elettroniche. L'oltre del cinema e l'arte del video*, Marsilio, Venezia, 2001.

Lovink Geert, *Internet non è il paradiso*, Apogeo Editore, Milano, 2004.

Lovink Geert, *Ossessioni collettive. Critica dei social media*, Università Bocconi, Milano, 2012.

Lovink Geert, *Zero comments. Teoria critica di internet*, Mondadori, Milano, 2008.

Lucarelli Carlo, *G8. Cronaca di una battaglia*, Einaudi, Torino, 2009.

MacLuhan Marshall, *Gli strumenti del comunicare*, Net, Milano, 2002.

Magnone Edoardo, Mangini Enzo, *La sindrome di Genova. Lacrimogeni e repressione chimica*, Fratelli Frilli Editori, Genova, 2002.

Mancino Anton Giulio, *Il processo della verità. Le radici del film politico-indiziario italiano*, Kaplan, Torino, 2008.

Manovich Lev, *Il linguaggio dei nuovi media*, Edizioni Olivares, Milano, 2002.

Manovich Lev, *Software culture*, Edizioni Olivares, Milano, 2010.

Mantovani Alessandro, *Diaz – processo alla polizia*, Fandango, Roma, 2011.

Marra Claudio, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Mondadori, Milano, 2006.

Mazzoleni Arcangelo, *L'avanguardia sovietica*, Dino Audino Editore, Roma, 2011.

Medici Antonio (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, 2002.

Meloni Maurizio, *La battaglia di Seattle. L'Organizzazione mondiale del commercio e la rete che l'ha imbrigliata*, Terre di mezzo, Milano, 2000.

Montani Pietro (a cura di), *L'occhio della rivoluzione. Scritti dal 1922 al 1942*, Mimesis, Roma, 2011.

Montani Pietro, *L'immaginazione intermediale: perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Editori Laterza, Bari, 2010.

Montani Pietro, *Tecnologie della sensibilità. Estetica ed immaginazione interattiva*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2014.

Morozov Evgeny, *L'ingenuità della rete. Il lato oscuro della libertà di internet*, Codice Edizioni, Torino, 2011.

Negri Toni, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Rizzoli, Milano, 2002.

Pasquinelli Matteo (a cura di), *Media Activism*, DeriveApprodi, Roma, 2002.

Petofi Janos Sandor, *Scrittura e interpretazione. Introduzione alla testologia semiotica dei testi verbali*, Carocci, Roma, 2004.

- Pinotti Andrea, Somaini Antonio (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.
- Pinotti Andrea, Somaini Antonio, *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Einaudi, Torino, 2016.
- Ratto Enrico (a cura di), *Da Seattle a Genova - Gli 8 non valgono una moltitudine*, Fratelli Frilli Editori, Genova, 2001.
- Rodowick David N., *Il cinema dell'era del virtuale*, Edizioni Olivares, Milano, 2008.
- Somaini Antonio, *Ejzenstejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011.
- Spinicci Paolo, *Simile alle ombre e al sogno. La filosofia dell'immagine*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Stallman Richard, *Software libero pensiero libero*, Stampa Alternativa, Roma, 2003.
- Tatasciore Carlo (a cura di), *Cinema e filosofia*, Mondadori, Milano, 2006.
- Taviani Ermanno (a cura di), *Italia 1977: crocevia di un cambiamento*, in «Cinema e Storia. Rivista di studi interdisciplinari», Rubbetino, Soveria Mannelli (Catanzaro), 2014.
- Tiso Ciriaco, *Cinema poetico-politico*, Partisan Edizioni, Roma, 1972.
- Torri Bruno (a cura di), *Teorie e pratiche del cinema cubano*, Marsilio, Venezia, 1981.

- Uva Christian (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino Editore, Roma, 2011.
- Uva Christian, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le Lettere, Firenze, 2012.
- Uva Christian, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma, 2009.
- Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Mimesis, Roma, 2015
- Valentini Valentina (a cura di), *Il video a venire*, Rubbettino, Soveria Mannelli (CZ), 1999.
- Verdone Mario, *Le avanguardie storiche del cinema*, Società editrice internazionale, Torino, 1977.
- Virilio Paul, *L'arte dell'accecamento*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2007.
- Warburg Aby, *Mnemosyne. L'atlante delle immagini*, Aragno, Torino 2002.
- Wunenburger Jean-Jaques, *Filosofia delle immagini*, Giulio Einaudi editore, Milano, 1999.
- Zagarrio Vito (a cura di), *Cine ma TV. Film, televisione, video nel nuovo millennio*, Lindau, Torino, 2005.
- Zagarrio Vito, *L'anello mancante. Storia e teoria del rapporto cinema-televisione*, Lindau, Torino, 2004.

Zavattini Cesare, *Neorealismo ecc.*, a cura di Mino Argentieri, Bompiani, Milano, 1979.

Zavattini Cesare, *Polemica col mio tempo. Cinema, comunicazione, cultura, società*, Bompiani, Milano, 1997.

Zucconi Francesco, *La sopravvivenza delle immagini nel cinema*, Mimesis, Roma, 2013.

Sitografia

“About”, reperibile sul sito <http://www.globalproject.info/it/about/about/943>, ultimo accesso maggio 2016.

“Chi siamo”, reperibile sul sito <http://milanoinmovimento.com/chi-siamo>, ultimo accesso maggio 2016.

“Dovevamo arrenderci: lo decise la Cia già al G8 di Genova”, reperibile sul sito <http://www.libreidee.org/2011/12/dovevamo-arrenderci-lo-decise-la-cia-gia-al-g8-di-genova/>, ultimo accesso maggio 2016.

“Nizza, scontri al summit ventuno poliziotti feriti”, reperibile sul sito <http://www.repubblica.it/online/mondo/nizza/venti/venti.html>, ultimo accesso maggio 2016.

“Roma. Nasce DINAMOpres, webzine metropolitana con gli occhi sul mondo”, reperibile sul sito <http://www.dinamopress.it/news/nasce-dinamopress>, ultimo accesso maggio 2016.

Agnoletto Vittorio, “Quello che il film ‘Diaz’ non dice”, reperibile sul sito <http://web.rifondazione.it/home/index.php/feste/23-home/5948-quello-che-diaz-non-dice>, ultimo accesso maggio 2016.

Di Lunardo Concetta, “The Summit, l’appello a vergognarci e a (ri)guardare”, reperibile sul sito <http://www.agoravox.it/The-Summit-l-appello-a-vergognarci.html>, ultimo accesso maggio 2016.

Fracassi Franco, ““The summit. Genova. I tre giorni della vergogna, intervista al regista Fracassi”, reperibile sul sito <http://www.lagone.it/2013/02/18/cultura-intervista-fracassi-the-summit/>, ultimo accesso maggio 2016.

Krivine Alain, “Il resoconto di un dirigente della LCR francese, Alain Krivine sul contro-vertice svedese. Da Rouge. Giugno 2001”, reperibile sul sito <http://www.ecn.org/reds/globalizzazione/glob0106goteborg.html>, ultimo accesso maggio 2016.

Lamendola Francesco, “Nell’era del virtuale, per Baudrillard, la realtà scompare e diviene il suo contrario”, reperibile sul sito http://www.ariannaeditrice.it/articolo.php?id_articolo=42089, ultimo accesso novembre 2014.

Lucarelli Carlo, “Genova 2001: G8 - Blu notte”, reperibile sul sito <http://www.rai.tv/dl/RaiTV/programmi/media/ContentItem-1fa7b5c1-7a77-4b89-bd03-b2b1c2a33c4f.html>, ultimo accesso maggio 2016.

Mazza Massimo, “C’era una volta Indymedia”, reperibile sul sito <https://mazzetta.wordpress.com/2013/04/15/cera-una-volta-indymedia/>, ultimo accesso maggio 2016.

Filmografia: elenco delle opere in esame

Bella ciao (2001) di Marco Giusti, Roberto Torelli.

Black Block (2011) di Carlo Augusto Bachschmidt.

Carlo Giuliani, ragazzo (2002) di Francesca Comencini.

Diaz - Don't Clean Up This Blood (2012) di Daniele Vicari.

Fare un golpe e farla franca (2008) di Beppe Cremagnani, Enrico Deaglio, Mario Portanova.

Genova 2001: G8 (2007), puntata della trasmissione televisiva *Blu notte – Misteri italiani*.

Genova per noi (2001) di Roberto Giannarelli, Wilma Labate, Paolo Pietrangeli, Francesco Ranieri Martinotti.

Genova senza risposte (2002) di Stefano Lorenzi, Federico Micali, Teresa Paoli.

Governare con la paura (2009) di Luca Caon.

Il seme della follia (2003) di Roberto Burchielli.

Il vertice maledetto (2008), puntata della trasmissione televisiva *La storia siamo noi*.

La provvista (2011) di Carlo Augusto Bachschmidt.

La trappola (2002) di Bruno Luverà.

Le strade di Genova (2001) di Davide Ferrario.

Maledetto G8 (2002) di Roberto Torelli.

Ordine Pubblico (2001) del Genoa Social Forum.

Ottopunti (2013) di Danilo Monte.

Sequenze sul G8 (2001) di Silvia Savorelli.

Solo limoni (2001) di Giacomo Verde.

Supervideo Diaz (2006) di Mark Covell.

SuperVideo>>>G8 (2001) di Candida Tv.

The summit (2012) di Franco Fracassi, Massimo Lauria.

Un mondo diverso è possibile (2001) di autori vari.