

Archivi del terrore: film e serie TV americane intorno alla “guerra al terrore”

Andrea Carosso*

Se si scava nel ricchissimo repertorio della memoria cinematografico-televisiva americana degli ultimi vent'anni si incontrano momenti che fanno riflettere sul potere della narrazione di anticipare, talvolta in maniera sconcertante, la realtà più inimmaginabile. È certamente quello che accadde con la messa in onda, a inizio 2001, dell'episodio pilota di una serie TV in cui si prefiguravano con buona approssimazione eventi che di lì a poco avrebbero cambiato il volto dell'America e del mondo. *Spin-off* della popolarissima *The X-Files* (e certamente meno fortunata di questa nei riscontri di pubblico), *The Lone Gunmen*, questa la serie in questione, debuttava il 4 marzo 2001 su Fox TV con un episodio in cui funzionari del governo americano progettano di dirottare un volo di linea, farlo schiantare sulle Torri Gemelle per poi addossarne la responsabilità a un gruppo terrorista. Scopo dichiarato dell'autosabotaggio è di forzare l'opinione pubblica americana ad accogliere con favore l'avvio di una guerra che avrebbe ridato fiato a quel business degli armamenti che, dalla fine della Guerra fredda, si era venuto a trovare in sofferenza di commesse. Il progetto è ben riassunto in una battuta del padre di uno dei tre *gunmen*: “La guerra fredda è finita, John, e senza un nemico preciso contro il quale combattere di armi non se ne vendono. Ma se facessimo precipitare un 727 pieno di carburante nel bel mezzo di New York non mancherebbero piccoli dittatori in giro per il mondo pronti a reclamarne la responsabilità e a farsi bombardare”.¹

Tipico caso di teoria del complotto (in questo caso, diremmo, “preventiva”), *The Lone Gunmen* è parte di un ampio archivio di narrazioni cine-televisive proliferato sulla scia della *War on Terror*, la “guerra al terrore” proclamata immediatamente dopo l'11 settembre dall'amministrazione Bush. È un archivio che qui si intende non tanto, secondo una più classica definizione, come repertorio di documenti che costituiscono il “principio di credibilità [...] epistemologico ed etico” di asserzioni relative al passato,² ma piuttosto come spazio aperto (e in costante processo di espansione) di dibattito pubblico, analogo in qualche modo a un pubblico archivio – repertorio di idee, giudizi e “pre”-giudizi che rappresenta il presupposto ineludibile di una società libera e informata.³ Per semplicità terminologica definisco questi gli “archivi del terrore”, genere trasversale che abbraccia l'intero arco dell'immaginario collettivo contemporaneo, ma che ha trovato nella produzione filmica negli Stati Uniti una rappresentazione senza eguali. In una provvisoria, e certamente incompleta, rassegna del genere, ho catalogato più di duecentocinquanta titoli tra film, serie TV e documentari collocabili sotto questa voce. Le pagine che seguono sono un contributo alla definizione di alcuni degli esiti salienti di questo archivio, in cui cercherò di individuare filoni, tendenze e

premesse ideologiche, analizzando un arco temporale in cui l'11 settembre 2001 figura non tanto come momento di avvio, bensì come snodo che potremmo definire di "accelerazione" di una fase storica riguardante l'ultimo quarto del ventesimo secolo e l'intera fase di ventunesimo che per il momento conosciamo.

Una guerra mediatica

La cosiddetta guerra al terrore è stata, sin dal suo avvio, una guerra spiccatamente mediatica, oggetto di copertura filmica, televisiva e giornalistica senza precedenti. Scrivendo a proposito della prima guerra del Golfo (1990-91), Jean Baudrillard l'aveva definita la prima guerra combattuta in diretta televisiva, fonte di "un'orgia di materiali" che hanno reso impossibile distinguere la realtà del conflitto dalle sue rappresentazioni.⁴ L'11 settembre non fu dissimile: sin dai primissimi momenti, studiosi e commentatori ne sottolineavano le analogie con le più allarmanti visioni hollywoodiane. In un articolo scritto pochi mesi dopo gli attacchi, Baudrillard riproponeva la tesi della guerra come "sequenza di effetti speciali", parlando dell'11 settembre come di uno "spettacolo", rilevante dal punto di vista simbolico ancora prima che strategico, perché costruito su gesti di cui spiccava una evidente teatralità, tesa a farli coincidere con il ciclo dell'informazione ed esplicitamente ispirati all'estetica del cinema catastrofista.⁵ Dichiarata nei confronti di un nemico non chiaramente identificabile, bensì di una minaccia astratta di "terrorismo", la guerra al terrore si è costituita come un conflitto strategicamente illimitato, "quadro retorico" capace di comprendere ogni possibile espressione di una narrazione certamente inaugurata dall'amministrazione Bush, ma della quale media, cinema e televisione si sono appropriati, ventriloquizandone il linguaggio anche quando hanno tentato di distanziarsene criticamente.⁶

Alcune (discutibili) decisioni dell'amministrazione Bush non hanno fatto che rafforzare il nesso tra guerra al terrorismo e finzione cinematografica. Nei mesi immediatamente successivi agli attacchi a New York e al Pentagono, i vertici militari americani si sono serviti della consulenza di un non meglio definito "contingente hollywoodiano" per "guardare le cose con nuovi occhi": nel corso di incontri tra funzionari del governo (tra i quali il consigliere presidenziale Karl Rove) ed emissari degli *studios* hollywoodiani, poi passati alle cronache come il "Beverly Hills Summit", si discusse dell'opportunità di fissare un linea di propaganda ufficiale con cui Hollywood avrebbe sostenuto la guerra al terrore.⁷ Hollywood fu anche reclutata nell'impegno bellico vero e proprio: furono i suoi scenografi a realizzare il set utilizzato per le conferenze stampa al Comando Congiunto dell'alleanza NATO presso la base di Doha durante l'invasione dell'Iraq nel 2003 – set dal quale venne orchestrata l'operazione di "estrazione" della soldatessa Jessica Lynch da un ospedale di Al-Nasiriyah in Iraq. Come si scoprì in seguito, l'operazione fu un'enorme montatura propagandistica: le immagini del duro combattimento per la liberazione della soldatessa che fecero il giro del mondo rappresentavano una battaglia che non aveva avuto luogo, con proiettili a salve e nessuna resistenza ai militari americani da parte dell'esercito iracheno che, all'arrivo di quelli, aveva già abbandonato le proprie postazioni. Più che un'operazione militare, la vicenda Jes-

sica Lynch si rivelò una vera e propria produzione cinematografica di propaganda, ispirata probabilmente allo spielberghiano *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*), che pochi anni prima era apparso sugli schermi americani. La rete NBC non mancò di cogliere il rimando e in pochi mesi confezionò un telefilm trionfalista che intitolò, inequivocabilmente, *Saving Jessica Lynch*.⁸

Nella seconda metà del ventesimo secolo il cinema di guerra americano aveva visto l'alternarsi di una fase di straordinario successo durante la prima Guerra fredda e una di profonda crisi negli anni Sessanta e Settanta: la reazione antimilitarista e anti-sistema della Nuova Hollywood e la disfatta in Vietnam avevano avviato una lunga fase di crisi della retorica militare e dei valori morali dell'America, di cui *Apocalypse Now* (Coppola, 1979) fu la massima espressione.⁹ E se il New World Order di Bush padre partiva proprio dal superamento della "sindrome del Vietnam"¹⁰, le guerre nel mondo arabo lanciate dai Bush, padre prima e figlio poi, fornivano a Hollywood la sponda per avviare una fase revisionista di celebrazione della potenza militare americana. Gli studiosi individuano nel ciclo di film sulla seconda guerra mondiale aperto a fine anni Novanta – che comprendeva, tra gli altri, film quali il già citato *Saving Private Ryan* (Spielberg, 1998), *Pearl Harbor* (Bay, 2001) e *We Were Soldiers* (Wallace, 2002) – l'avvio di una nuova fase militarista nel cinema americano, incentrata su una mitizzazione della guerra non dissimile a quanto era avvenuto nei colossali degli anni Quaranta.¹¹ È in questo contesto che si colloca la mediatizzazione della guerra al terrore.

Secondo Guy Westwell, l'interesse ai temi bellici nel cinema americano del dopo 11 settembre si è focalizzato principalmente su quelle produzioni che programmaticamente evitavano di ingaggiare il contesto politico della guerra.¹² E benché dalla guerra in Iraq siano emersi numerosi film critici dell'impegno bellico americano, i film e le serie TV di maggior successo presso il pubblico sono stati quelli che hanno evitato di prendere posizioni ideologiche chiare: film come, per citare uno dei casi più eclatanti, *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow (2008), di cui si dirà più tardi, in cui il soldato-eroe che obbedisce all'imperativo umanitario di salvare delle vite umane appare in linea con la retorica governativa che aveva definito l'intervento in Iraq una crociata per la libertà (*Iraqi Freedom*), una missione in cui l'America avrebbe "portato la democrazia" agli iracheni, liberandoli dal giogo di una dittatura brutale e inumana; oppure il più recente *American Sniper* di Clint Eastwood (2014), che si astiene da qualsiasi commento sulla politica militare degli Stati Uniti e focalizza l'intera azione sull'eroismo, per quanto problematico, di chi sacrifica se stesso per la difesa della patria.

Certamente non tutti i film dell'era della guerra al terrore hanno rifiutato l'impegno politico. Ma l'adesione o meno al consenso nazionale post-11 settembre ne ha spesso determinato la fortuna presso il pubblico e la critica. Hollywood ha sostanzialmente assecondato questo sentimento, contribuendo, in una prima fase, a riorientare l'attenzione dell'America verso il patriottismo e il senso di unità dettati dalla retorica governativa, per poi passare a valutazioni più sfumate, o perlomeno meno trionfistiche, degli esiti della guerra. Si possono individuare perlomeno tre momenti distinti in questa dinamica: un primo, in cui alle narrazioni del "disorientamento" del paese nei confronti del "terrorismo" si è sovrapposto uno sforzo

propagandistico esplicito volto a generare tra il pubblico americano un consenso incondizionato alla guerra; un secondo momento di revisione di questo consenso; e un terzo momento, coincidente con la presidenza Obama, caratterizzato da un riallineamento di Hollywood a una politica bellica che se da un lato ambiva a un disingaggio sempre di lì a venire, dall'altro doveva fare i conti con l'emergere di nuove forze in gioco e nuovi scenari.

Il disorientamento

La prima sezione di questo archivio, coincidente con i primi due anni della guerra al terrore, ha visto da un lato la produzione di una serie di film che hanno esplorato la sorpresa e il disorientamento della nazione di fronte agli attacchi e dall'altro film che, in risposta al richiamo dell'amministrazione al consenso nazionale, hanno attivamente partecipato alla costruzione del senso unitario che la *War on Terror* presupponeva.

Il "disorientamento" è emerso in una serie di film e documentari che hanno cercato, in un primo momento, di comprendere la ragione degli attacchi. Tra questi, uno dei primissimi è stato il documentario *WTC – The First 24 Hours*, di Etienne Suaret, presentato al Sundance Festival nel 2002 e annoverato da Stephen Prince tra i film essenziali sull'11 settembre: una lettura "aperta", senza commento degli eventi, che si pone in polemico contrasto con il fiume di parole con le quali i media hanno coperto e inquadrato politicamente sin dai primi momenti quei fatti.¹³ Lo spaesamento dell'America nell'immediatezza dell'11 settembre è ben colto anche nel film *25th Hour* di Spike Lee (2002) e in una serie di altri lungometraggi successivi: *In the Cut* (Campion, 2003), *War of the Worlds* (Spielberg, 2005), *The Interpreter* (Pollack, 2005) and *The Brave One* (Jordan, 2007). Tre documentari a più mani usciti del 2002 hanno tentato di capire l'11 settembre attraverso la sovrapposizione di più prospettive: *Underground Zero* (2002), realizzato da due registi d'avanguardia di San Francisco, Jay Rosenblatt e Caveh Zahedi, cucendo insieme brevi contributi di tredici film-makers, cercava di rompere la monotonia della propaganda mediatica attraverso la dialettica di più punti di vista; analogamente *11/09/01 September 11* (2002), prodotto da Alain Brigand, presentava letture differenziate, attraverso undici *short* di undici minuti, nove secondi e un fotogramma ciascuno, ad opera di registi internazionali perlopiù "controcorrente" (tra cui Sean Penn, Claude Lelouch, Ken Loach e Amos Gitai); *Seven Days in September* (Rosenbaum, 2002), montaggio parallelo di sequenze di 27 registi, faceva emergere come al primo sentimento comune di shock, smarrimento e rabbia immediatamente successivo agli attacchi fossero poi subentrate risposte individuali non più riducibili a un sentire comune. Questa lenta ma netta divergenza di risposte è colta anche in due importanti "road movies" del post-11 settembre, *Parallel Lines* (Davenport, 2004) e *What American Needs: From Sea to Shining Sea* (Wojahn, 2003) che, attraverso interviste a gente comune raccolte in giro per l'America, mostravano la graduale polarizzazione di un paese diviso tra i critici dell'amministrazione Bush e coloro che incondizionatamente sostenevano le "guerre giuste" volute da quella amministrazione.

A questa fase di incertezza circa le ragioni degli attacchi appartengono anche documentari di taglio più dichiaratamente politico che hanno esplorato le già menzionate teorie del complotto, dei quali il più noto è certamente *Faranheit 9/11* (2004), che Michael Moore produsse per tentare di ostacolare la rielezione di George W. Bush nel 2004, accusandolo di aver approfittato dell'11 settembre per mettere l'America al servizio degli interessi delle multinazionali della guerra. A questa serie appartengono inoltre i documentari dei registi vicini al cosiddetto "9/11 Truth Movement", tutti motivati dal convincimento che l'11 settembre sia stato in qualche modo frutto di corresponsabilità nelle quali lo stesso governo americano poteva essere coinvolto, e tra cui vanno ricordati *911: In Plane Site* (Lewis, 2004), *Painful Deceptions* (Hufschmid, 2005), *Zeitgeist* (Joseph, 2007) and *The Elephant in the Room* (Puckett, 2008) e *Loose Change* (Avery, 2005-09).

Hollywood e la causa nazionale

Fu proprio per riorientare lo smarrimento della prima risposta all'11 settembre che Hollywood si prestò alla missione patriottica di riportare al centro del discorso collettivo quella che Benedict Anderson ha definito "la comunità immaginaria della nazione",¹⁴ attraverso prodotti che enfaticassero gli attacchi come sfregio oscurantista alla civiltà. Il primo passo dell'operazione consistette nel rimuovere da tutti i film in uscita immediatamente dopo l'11 settembre (e quindi prodotti prima degli attacchi) ogni riferimento all'evento: scomparvero scene contenenti le torri Gemelle da film di cassetta quali *Serendipity* (Chelsom, 2001), *People I Know* (Algrant, 2002) e *Men in Black II* (Sonnenfeld, 2002). Altri subirono ritocchi dell'ultima ora che li allineavano all'intento unitario nazionale, come avvenne per l'attesissimo *Spider Man* (Raimi, 2002), già di per sé tendenzialmente retorico, la cui campagna pubblicitaria fu incentrata sul ruolo decisivo dell'America nel mondo, giocato intorno allo slogan "da un grande potere derivano grandi responsabilità". Sfruttando l'ambientazione del film, i produttori fecero aggiungere una scena didascalica in cui un passante grida "Siamo a New York! Se fate i furbi con uno di noi ci avrete tutti contro".¹⁵ Di altri film ancora venne ritardata l'uscita nelle sale, per evitare la circolazione di messaggi dissonanti con l'intento propagandistico in corso. Tra questi *The Quiet American*, trasposizione della classica *spy-story* antiamericana e antimilitarista di Graham Greene ambientata durante la Guerra fredda, e *Collateral Damage*, film d'azione con Arnold Schwarzenegger in cui un vigile del fuoco vendica con le proprie mani l'uccisione della moglie e del figlio da parte di terroristi colombiani: quest'ultimo avrebbe contraddetto l'esaltazione dei vigili del fuoco quali eroi nazionali post-11 settembre; *The Quiet American* avrebbe gettato ombre sul trionfalismo militarista cavalcato dall'amministrazione Bush.

È intorno alla figura di un "nazionalismo belligerante"¹⁶ che il cinema americano celebra negli anni immediatamente successivi all'11 settembre la dottrina della guerra come vendetta collettiva, attraverso un'ampia serie di film di forte stampo conservatore che teorizzano la guerra quale unica risposta plausibile al male subito. A questo gruppo, che si estende a tutto il primo decennio del nuovo secolo, ap-

partengono film come *9/11* (Naudet e Naudet, 2002), *In Memoriam – New York City, 9/11/01* (Grey et al., 2002), il già citato *Saving Jessica Lynch* (Markle, 2003) e *Man on Fire* (Scott, 2004). Quest'ultimo, in particolare, è un esempio da manuale del contributo di Hollywood al promuovere l'idea di guerra come ritorsione. Nel film, un ex militare (interpretato da Denzel Washington) è ingaggiato per proteggere la figlia di un ricco industriale messicano sposato a una cittadina americana. Quando la bambina viene rapita, e apparentemente violentata, il protagonista si mette alla ricerca dei colpevoli, che individua e uccide. In questo sottogenere di *revenge movies* rientrano anche una serie di film che, come *Man on Fire*, pur non esplicitamente incentrati sul tema della guerra al terrore, hanno contribuito a cementare un senso di rivalsa tra il pubblico americano: *The Punisher* (Hensleigh, 2004), *Sin City* (Miller, Rodriguez e Tarantino, 2005), *Hostel* (Roth, 2005), *The Brave One* (Jordan, 2007), *Death Sentence* (Wan, 2007), *Law Abiding Citizen* (Gray, 2009), *Mystic River* (Eastwood, 2003), *21 Grams* (Inarritu, 2003) e *Gran Torino* (Eastwood, 2008).

Questi film hanno costruito un'idea degli attacchi all'America quale evento "singolare" e "privo di precedenti", un "Ground Zero della storia" che autorizzava gli Stati Uniti a rispondere al di fuori del quadro di regole e garanzie codificate per i conflitti internazionali, a partire innanzitutto dalla Convenzione di Ginevra.¹⁷ Anche in questo frangente, l'apparato di propaganda hollywoodiano è stato uno strumento decisivo per persuadere il grande pubblico americano della liceità di misure straordinarie quali la tortura e la carcerazione preventiva a tempo indeterminato. Che la guerra al terrore avrebbe implicato l'istituzione di uno "stato di eccezione" in cui le più elementari garanzie costituzionali sarebbero state sospese¹⁸ lo chiarì pochi giorni dopo gli attacchi l'allora vicepresidente Cheney, che nel corso di una conferenza stampa affermò che la guerra al terrore sarebbe stata combattuta in una zona d'ombra (*dark side*) di operazioni condotte "in silenzio, senza dibattito", basate sui "metodi dell'intelligence" e ricorrendo a "ogni mezzo a nostra disposizione".¹⁹ Sul fronte interno, quei mezzi eccezionali si concretizzarono attraverso lo USA PATRIOT Act, le leggi speciali emanate il 26 ottobre 2001 che privavano gli immigrati delle più elementari tutele legali e davano ampio mandato alle forze dell'ordine a forme di indagine lesive del diritto alla privacy di tutti i cittadini, e l'ampio ricorso a tecniche di interrogatorio cosiddette "potenziate" (*enhanced interrogation techniques*) – sostanzialmente un eufemismo per "tortura" – prima fra tutte la ben nota pratica del *waterboarding*, una brutale tecnica di annegamento controllato.²⁰

Testo filmico centrale di questa svolta della guerra al terrore è la serie televisiva *24*, un thriller politico prodotto dalla ultraconservatrice Fox che ha debuttato poche settimane dopo l'11 settembre e, negli anni, raccolto enorme successo di critica e di pubblico. *Time* lo ha definito uno dei migliori programmi televisivi del decennio. Le vicende di *24* si snodano intorno a un'ossessione con il tempo, il cronotopo delle 24 ore che dà il titolo alla serie e funziona da logica regolatrice dell'intera azione: ogni stagione, composta da 24 episodi, narra una vicenda che dura 24 ore; ogni ora riempie il contenuto di un singolo episodio che, durando 60 minuti, si svolge in un apparente tempo reale davanti agli occhi dello spettatore. La corrispondenza tra tempo narrativo e tempo dell'azione cronometrico, troppo narrativo centrale della

serie, fa sì che il vero tema di 24 risulti essere l'urgenza dell'azione: ad ogni momento la serie rammenta al pubblico che il pericolo terrorista non concede attese né esitazioni e che l'eccezionalità della sua minaccia impone risposte altrettanto eccezionali. 24 incarna dunque la quintessenza ideologica della prima fase della guerra al terrore, ed ha contribuito a persuadere il grande pubblico americano della validità delle politiche eccezionaliste dell'amministrazione Bush. Il produttore della serie Joel Sarnow ha dichiarato più volte che 24 era stato scritto con lo scopo specifico di essere "patriottico" e di sostenere le iniziative del presidente,²¹ di cui il produttore evidentemente sposava appieno i metodi – tortura compresa – che la serie rappresentava – come ha scritto il "New York Times" – "con compiacimento e quasi senza scrupoli morali" quale metodo aproblematico e funzionale alla raccolta di informazioni per la difesa della sicurezza nazionale.²²

Anti-islamismo

La stragrande maggioranza di film e serie TV allineate con le ragioni della guerra al terrore identificano il nemico da eliminare con qualsiasi mezzo nella figura dell'arabo/musulmano, l'etnia intorno alla quale si sono consumate rabbia e desiderio di vendetta americani dopo l'11 settembre. E sebbene arabi e musulmani siano categorie distinte, teoricamente non sovrapponibili, nella retorica del post-11 settembre sono state convenientemente ridotte a un unico significante dell' "altro" contro il quale opporre un fronte unitario di coesione e intento nazionale. L'anti-islamismo è stata una costante dei discorsi del post-11 settembre, postulata sulla rinascita di un orientalismo ostile che ha individuato nell'arabo/musulmano il nemico al quale si è ritenuto legittimo sospendere i diritti di cittadinanza nell'era della guerra al terrore.²³

I media hanno svolto un ruolo cruciale nella creazione di questo spazio di negazione culturale e civica, rappresentando, e spesso incoraggiando, quello che John Tehranian ha definito uno "stereotipo ostile dei mediorientali".²⁴ E se prima dell'11 settembre arabi e musulmani negli USA occupavano lo spazio non ben definito di "minoranza silenziosa" nel dibattito razziale e culturale interno agli Stati Uniti,²⁵ nel nuovo secolo sono improvvisamente passati da uno stato di marginalità a uno di subordinazione non dissimile dall'esperienza degli afro-americani,²⁶ guadagnandosi l'appellativo di "nuovi neri",²⁷ nei confronti dei quali gli effetti delle leggi speciali varate all'indomani degli attacchi sono stati particolarmente funesti. Nel recente *The Muslims are Coming! Islamophobia, Extremism, and the Domestic War on Terror*, Arun Kundnani ha bene evidenziato come arabi e musulmani in America siano stati i principali obiettivi del nuovo regime di sorveglianza e repressione collettiva basata su pratiche antidemocratiche quali il *racial profiling*, l'infiltrazione indiscriminata di organizzazioni etniche da parte della polizia e le già menzionate pratiche di interrogatorio "potenziato", spesso praticate anche nella lotta interna al terrorismo.²⁸ Secondo Kundnani, nell'America della guerra al terrore, arabi e musulmani sono diventati, dopo l'11 settembre, l'analogo dei comunisti durante

la Guerra fredda, il capro espiatorio sul quale legislatori e teorici del complotto indirizzano politiche “concettualmente ereditate dai tempi della Guerra fredda”.²⁹ L’archivio mediatico della guerra al terrore si è rapidamente allineato al dettato del PATRIOT Act, con la proliferazione di serie quali *Sleeper Cell*, *NCIS*, *JAG*, *The Grid*, *The Agency*, *LAX*, *Threat Matrix* e film quali *Unthinkable* (Jordan, 2010) e *Five Fingers* (Malkin, 2006) in cui la caccia all’arabo-terrorista diventa un *topos* narrativo di routine.

Jack Shaheen, studioso delle rappresentazioni degli arabi-americani nel cinema hollywoodiano, ha scritto in *Reel Bad Arabs* che in forza del suo potere di “ritrarre certi ‘altri’ come intrinsecamente estranei e pericolosi”, Hollywood ha costituito “la fonte primaria di immagini propagandistiche che danneggiano e isolano gruppi specifici di cittadini, precludendo ogni possibilità di raggiungere rapporti veramente democratici tra gli americani”.³⁰ Particolarmente tendenziosa è stata l’oscillazione del trattamento di arabi e musulmani nei media in America tra rappresentazioni apparentemente benevole e immagini caratterizzate da sostanziale pregiudizio e ostilità. E se da un lato Shaheen ha messo in luce il verdetto invariabilmente negativo di Hollywood sugli arabi,³¹ in *The Arabs and Muslims in the Media*, Evelyn Alsultany ha rilevato come, dopo l’11 settembre, non siano mancate serie televisive e film che hanno dato voce a rappresentazioni apparentemente benevoli dei mediorientali, tra le quali vanno ricordate *The Practice*, *Boston Public*, *Law and Order*, *SVU*, *The Good Wife*, *NYPD Blue*, *7th Heaven*, *The Education of Max Bickford*, *The Guardian*, *The West Wing*.³² Ma proprio queste rappresentazioni favorevoli hanno posto, secondo Alsultany, un problema politico centrale: immagini mediatiche positive di arabi e musulmani dopo l’11 settembre hanno generato l’impressione, purtroppo irrealistica, degli Stati Uniti come di un paese privo di pregiudizio razziale, contraddicendo esplicitamente l’evidenza di politiche che, dopo l’11 settembre, hanno esplicitamente preso di mira la popolazione araba e musulmana. Alsultany ha sottolineato come il divario tra il proliferare di immagini positive di arabi e musulmani e la contestuale messa in atto di politiche razziste e discriminatorie di criminalizzazione dell’identità araba e musulmana siano il nodo ideologico centrale delle rappresentazioni americane del post-11 settembre.³³

Caso forse più eclatante di questa ambiguità ideologica è la multipremiata serie televisiva *Homeland*, che ha debuttato sul network Fox nel 2011 e ora, dopo il passaggio a Showtime, è giunta alla quinta stagione. Creata dagli stessi produttori della serie *24*, *Homeland* è stata concepita come antitetica al manicheismo ideologico di *24*, una serie che avrebbe dovuto presentare una visione più *liberal* e apparentemente equilibrata della risposta americana alla minaccia del fondamentalismo musulmano, una versione della guerra al terrore aggiornata ai tempi dell’America di Obama. Incentrata sulla figura femminile dell’agente della CIA Carrie Mathison (Claire Daines), *Homeland* contrappone allo slancio testosteroneico di Jack Bauer il bipolarismo di Carrie, donna capace di straordinarie intuizioni investigative ma psicologicamente vulnerabile, tanto in vantaggio sul nemico quanto impotente di fronte alle bizzarrie della sua mente. È nel bipolarismo di Carrie che sta la chiave simbolica di lettura della serie, metafora di un’America “in cui le ferite dell’11 settembre iniziano a guarire ma dove tutti sono confusi e incerti”.³⁴ L’America di

Homeland è, appunto, insicura di dove collocarsi nel nuovo mondo iniziato l'11 settembre, tanto da non riuscire a determinare – e mai sino alla sua definitiva uscita di scena alla fine della terza stagione – se il co-protagonista maschile, il soldato reduce dalla guerra in Iraq Nicholas Brody, sia un eroe da celebrare pubblicamente o un agente del nemico da eliminare. È in questo quadro di indecidibilità tra buoni e cattivi che *Homeland* avanza la sua lettura dell'arabo/musulmano altro da sé secondo il modulo ben collaudato sin dagli anni Novanta. Ecco allora che a fianco di figure di musulmani "buoni" (come ad esempio la figura di Asaar Kahn - l'alto ufficiale dell'intelligence pakistana che si oppone al doppiogiochismo del suo paese nei confronti degli USA), la storia propone un vasto campionario di musulmani ostili all'America, pronti a uccidere vittime innocenti. Nella quinta stagione, andata in onda nell'autunno del 2015 sull'onda dell'affermarsi dell'ISIS, uno dei protagonisti, Peter Quinn, agente speciale della CIA incaricato del lavoro "sporco" dell'antiterrorismo, dà voce alla visione stereotipata del musulmano fanatico, anti-moderno e brutale:

Proprio in questo momento si stanno radunando a Raqqa in decine di migliaia; si nascondono tra la popolazione civile, preparano le armi e sanno esattamente perché sono lì [...] Lo chiamano "il tempo finale". Cosa credi che vogliano dire le decapitazioni? Le crocifissioni [...] il ritorno della schiavitù. Credi che se le siano inventate 'ste stronzate? No: è tutto nel libro. In quella loro merda di libro. L'unico libro che leggono – e lo leggono in continuazione, non smettono mai. Sono lì per una e una sola ragione: morire per il califfato e far nascere un mondo senza infedeli. È sempre la stessa strategia, a partire dal settimo secolo.³⁵

È proprio in virtù di questo doppio registro nelle rappresentazioni dell'arabo/musulmano e della guerra al terrore che la serie *Homeland* si è affermata come formidabile veicolo della trasmissione dell'ideologia dominante. Come ha detto Shaheen al "New Yorker", "*Homeland* è unica perché è molto raffinata. Sotto un'apparenza di equilibrio, che ne estende la popolarità anche tra il pubblico più raffinato, alle domande 'Chi sono i cattivi? Chi è che ci minaccia?' risponde come tutte le altre serie".³⁶ In altre parole, *Homeland* è sintomatica di un intero sottogenero di rappresentazioni dell'arabo/musulmano che hanno consolidato quello che Alsultany ha definito "una forma nuova e più raffinata di razzismo", fondata sulla proiezione di una falsa apparenza di tolleranza e multiculturalismo che, al contrario, mette in movimento tutte quelle logiche e reazioni necessarie a legittimare politiche e pratiche esplicitamente razziste.³⁷

Voci del dissenso

Un rilevante contributo al dibattito critico sull'esplosione globale di violenza e sulla sua spettacolarizzazione nell'era della guerra al terrore è venuto da un rinnovato interesse stilistico verso la produzione documentaristica o pseudo tale di marcato rilievo politico. Antitesi allo spettacolo visuale di interesse commerciale

e di natura sensazionalista, queste produzioni si collocano in uno spazio filmico caratterizzato da una tendenza alla "sobrietà narrativa", tipicamente evidente sul fronte di cinematografia, montaggio, performance dei partecipanti, uso del suono.³⁸ Se la seconda fase delle narrazioni della guerra al terrore ha visto un proliferare di documentari – pensiamo a lavori quali il già citato *Fahrenheit 9/11* (Moore, 2004), *Iraq in Fragments* (Longley, 2006), *Heavy Metal in Baghdad* (Moretti e Alvi, 2007), e *Where in the World is Osama Bin Laden?* (Spurlock, 2008) – si è anche assistito a un'ampia produzione di sottogenere del documentario classico: la docu-fiction, genere di fiction cinematografica ibrida che mette insieme storie ispirate alla realtà con tecniche di rappresentazione che richiamano al cinema documentario e miranti a enfatizzarne la pretesa realistica.

La docu-fiction post-11 settembre ha occupato due spazi politici opposti. Da un lato ha visto l'uscita di produzioni in qualche modo critiche della risposta ufficiale agli attacchi, il cui novero include *United 93* (Greengrass, 2006), che solleva inquietanti domande sull'assenza di difesa dello spazio aereo americano al momento degli attacchi; *Green Zone* (Greengrass, 2010), esplorazione della rete di menzogne americane intorno alla questione delle armi di distruzione di massa che condusse all'invasione dell'Iraq; e *Redacted* (De Palma, 2007), che ripercorre un episodio realmente accaduto in cui elementi dell'esercito americano sono stati coinvolti nello stupro di una giovane irachena e nell'uccisione della sua famiglia. Dall'altro, la docu-fiction ha avuto un ruolo funzionale al sostegno dell'impegno bellico americano – in film come *The Hurt Locker* (2008) e *Zero Dark Thirty* (2012), entrambi scritti dal giornalista Marc Boal, diretti da Katherine Bigelow e premiati con l'Oscar (sei per il solo *Hurt Locker*, compreso quello per miglior regista, l'unico sinora mai attribuito a una donna). Nel primo, in assoluto il film di maggior successo sulla guerra in Iraq, Bigelow ridà vita alla retorica della guerra in un momento di profonda crisi dello sforzo americano in Iraq. L'arteficiere James, protagonista del film, mostra in prima persona come il ripetitivo, apparentemente inconcludente lavoro di detonazione di ordigni contribuisca al progredire della guerra. Incarnazione della figura narrativa del soccorritore, James è l'ideale estensione dell'eroe di *Ground Zero*,³⁹ ed è sintomatico di una rappresentazione della guerra in cui, come ha commentato Slavoj Žižek, i protagonisti "sono soldati, ma non uccidono; anzi, rischiano la vita per smantellare ordigni terroristici destinati a uccidere civili: cosa c'è di più emozionante ai nostri occhi di progressisti?"⁴⁰

Zero Dark Thirty, docu-fiction che ricostruisce la vicenda della ricerca e uccisione di Osama Bin Laden secondo il copione della versione ufficiale del governo americano (versione poi rivelatasi ampiamente fantasiosa),⁴¹ ambisce invece a produrre una sintesi storica della guerra al terrore, tracciando una linea diretta tra gli attacchi dell'11 settembre (di cui si ascoltano estratti di telefonate di richiesta di aiuto delle vittime) e la cattura di Bin Laden. Nocciolo della rappresentazione di questo pseudo-documentario è di riaffermare come la tortura sia strumento essenziale per il raggiungimento dell'obiettivo militare quindi della vendetta nei confronti dei responsabili degli attacchi all'America. In questo film, secondo l'ipotesi di Judith Butler, la videocamera si fa non solo strumento di ripresa e distribuzione di suoni e immagini di tortura, ma "elemento dell'apparato dei bombardamenti

vero e proprio”, confermando come “le rappresentazioni mediatiche della guerra siano diventate vera e propria azione bellica”.⁴²

Dal verso opposto, numerosi documentari hanno invece affrontato l’uso della tortura criticamente, soprattutto dopo che un’inchiesta di Seymour Hersh pubblicata dal “New Yorker” nel 2004 rivelò al grande pubblico gli abusi subiti dai prigionieri del carcere iracheno di Abu Ghraib da parte dei militari americani e di come quegli episodi rientrassero in un più ampio programma segreto di tortura dell’esercito americano denominato “Copper Green”. L’inchiesta di Hersh e quella parallela del programma televisivo della CBS *60 Minutes*, andata in onda quasi contemporaneamente, consentirono di rimuovere i tabù patriottici che avevano strutturato la discussione interna agli Stati Uniti sulla guerra subito dopo gli attacchi. È in questa fase che iniziano a uscire documentari (ma anche film indipendenti) che denunciano gli abusi perpetrati dall’esercito americano durante la guerra al terrore. A questo gruppo di produzioni appartengono il documentario della PBS *The Torture Question*, andato in onda nella trasmissione *Frontline* nel 2005, il film *Rendition* (Hood, 2007), basato su una storia vera e che affronta la controversa pratica della CIA delle cosiddette *extraordinary rendition*, i sequestri di individui sospetti di terrorismo e il loro successivo trasferimento segreto in paesi “tolleranti” della pratica della tortura. Di particolare rilievo in questo contesto sono i documentari *Taxi to the Dark Side* (Gibney, 2007), che ricostruisce la storia di un taxista morto a seguito delle violenze subito nel carcere di Bagram in Afghanistan, e *Standard Operating Procedure* (Morris, 2008), analisi metavisuale dei fatti di Abu Ghraib, concentrato sull’impatto delle fotografie che esposero all’opinione pubblica i fatti di Abu Ghraib, che il documentario ritiene rivelatrici di come quelle torture non fossero ascrivibili a singoli soldati ma al sistema militare americano nel suo complesso.⁴³

Da ultimo, un gruppo di registi ha prodotto lavori molto interessanti sul campo di detenzione di Guantanamo, per molti versi il vero “buco nero” della guerra al terrore. Tra questi *The Road To Guantanamo* (2006), documentario dei registi inglesi Michael Winterbottom e Mat Whitecross, che ripercorre la vicenda di tre cittadini britannici catturati in Pakistan dalla Northern Alliance e poi imprigionati sull’isola di Cuba con l’accusa di essere “nemici combattenti”; *Camp X-Ray* (Sattler, 2014), docu-fiction indipendente che si concentra sui rapporti interpersonali tra militari americani e detenuti; e, soprattutto, *The Oath* (2010), secondo della *9/11 Trilogy*, di Laura Poitras, ciclo di documentari che comprende anche *My Country, My Country* (2006), contronarrazione della guerra in Iraq dalla prospettiva di una famiglia irachena, e *Citizenfour* (2013), il noto documentario sul caso Snowden, premio Oscar nel 2014. *The Oath*, che finisce per mettere in crisi i preconcetti degli spettatori occidentali nei confronti della *jihād* e di Al’Quaeda, segue le vicende di due yemeniti, entrambi un tempo membri dell’entourage di Bin Laden, uno dei quali finisce poi rinchiuso nel carcere cubano.

Risposte culturali alle molte guerre che hanno segnato l’avvio del nuovo millennio, i film e le serie TV di cui ho tentato di rendere conto costituiscono l’archivio di quella fetta di storia contemporanea che per comodità terminologica definiamo la *War on Terror* – secondo Megan Stack non tanto un evento reale, ma piuttosto il

“mito unificatore per una serie molto complessa di impulsi, teorie sociali, incubi, crudeltà e interessi economici, tutti avviluppati intorno ai ricordi incancellabili di grattacieli che si disintegrano al suolo”.⁴⁴ È sulle immagini, filmiche e mentali, di quegli eventi che il presente si costituisce, in una modernità in cui la linea di demarcazione tra la realtà e le sue rappresentazioni è labile, sempre mobile, infinitamente contestata.

NOTE

* Andrea Carosso insegna Lingua e Letteratura anglo-americana all'università di Torino, dove dirige in Master in American Studies. Tra i suoi libri *Invito alla lettura di Nabokov* (Mursia, Milano 1999), *Urban Cultures of/in the United States* (Lang, Bern 2008) e *Cold War Narratives: American Culture in the 1950s* (Lang, Bern 2012).

1 Cit. in Tim M. Dale e Joseph J. Foy, *Homer Simpson Marches on Washington: Dissent Through American Popular Culture*, University Press of Kentucky, Lexington, KY 2010, p. 82.

2 Thomas Osborne, *The Ordinarity of the Archive*, in “History of the Human Sciences”, 12.2 (1999), p. 51.

3 Si veda Marlene Manoff, *Theories of the Archive from Across the Disciplines*, in “portal: Libraries and the Academy”, IV, 1 (2004), pp. 10 e 19.

4 Jean Baudrillard, *The Gulf War Did Not Take Place*, Indiana University Press, Bloomington 1995, p. 58.

5 Jean Baudrillard, *L'esprit du terrorisme*, “South Atlantic Quarterly”, 101.2 (2002), pp. 403–16.

6 Christopher Buckle, *The “War on Terror” Metaframe in Film and Television*, Tesi di PhD, University of Glasgow 2011.

7 Philip Hammond, *Introduction*, in P. Hammond, a cura di, *Screens of Terror: Representations of War and Terrorism in Film and Television since 9/11*, Abramis Academic, Bury St Edmunds 2011, p. 14.

8 *Ibidem*.

9 Guy Westwell, *In Country: Mapping the Iraq War in Recent Hollywood Combat Movies*, in P. Hammond, a cura di, *Screens of Terror: Representations of War and Terrorism in Film and Television since 9/11*, Abramis Academic, Bury St Edmunds 2011, pp. 20-21.

10 Donald E. Pease, *The New American Exceptionalism*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2009, pp. 40-42.

11 Andrew J. Bacevich, *The New American Militarism: How Americans Are Seduced by War*, Oxford University Press, New York 2005, p. 2.

12 Guy Westwell, *In Country: Mapping the Iraq War in Recent Hollywood Combat Movies*, in P. Hammond, a cura di, *Screens of Terror: Representations of War and Terrorism in Film and Television since 9/11*, Abramis Academic, Bury St Edmunds 2011, pp. 19-36.

13 Stephen Prince, *Firestorm: American Film in the Age of Terrorism*, Columbia University Press, New York 2009, p. 126.

14 Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London 1983.

15 Daniel Robson, *Ultimate Spin: “Spider-Man”*, “Film Matters”, III, 4 (2012), p. 52.

16 Guy Westwell, *Parallel Lines: Post-9/11 American Cinema*, Wallflower Press, London & New York 2014, p. 56.

17 Jurgen Habermas, Jacques Derrida e Giovanna Borradori, *Philosophy in a Time of Terror: Dialogues with Jurgen Habermas and Jacques Derrida*, University of Chicago Press, Chicago 2003, pp. 85-6.

- 18 Giorgio Agamben, *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.
- 19 Westwell, *Parallel Lines*, cit., p. 137.
- 20 Philippe Sands, *Torture Team: Deception, Cruelty and the Compromise of Law*, Allen Lane, London 2008.
- 21 Jane Mayer, *Whatever It Takes: The Politics of the Man behind 24*, in "New Yorker", 19.2.2007, <http://www.newyorker.com/magazine/2007/02/19/whatever-it-takes>, ultimo accesso: 18.4.2016.
- 22 Alessandra Stanley, *Bombers Strike, and America Is in Turmoil. It's Just Another Day for Jack Bauer*, in "New York Times", 12.1.2007, http://www.nytimes.com/2007/01/12/arts/television/12twen.html?_r=0, ultimo accesso 18.4.2016.
- 23 Leti Volpp, *The Citizen and the Terrorist*, "UCLA Law Review", 49 (2002), p. 1584.
- 24 John Tehranian, *Whitewashed: America's Invisible Middle Eastern Minority*, New York University Press, New York 2009, p. 7.
- 25 Lisa Suhair Majaj, *Arab Americans and the Meaning of Race*, in A. Singh and P. Schmidt, a cura di, *Postcolonial Theory and the United States: Race, Ethnicity, and Literature*, University Press of Mississippi, Jackson 2000, p. 320.
- 26 Louise Cinkar, *Thinking Outside the Box. Arabs and Race in the United States*, in A.A. Jamal and N.C. Naber, a cura di, *Race and Arab Americans Before and After 9/11. From Invisible Citizens to Visible Subjects*, Syracuse University Press, Syracuse, NY 2008, p. 46.
- 27 Moustafa Bayoumi, *This Muslim American Life: Dispatches from the War on Terror*, New York University Press, New York 2015, p. 186.
- 28 Arun Kundnani, *The Muslims are Coming! Islamophobia, Extremism, and the Domestic War on Terror*, Verso, London 2014, pp. 11-15.
- 29 Ivi, p. 56.
- 30 Jack G. Shaheen, *Reel Bad Arabs: How Hollywood Vilifies a People*, Olive Branch Press, New York 2009, p. viii.
- 31 Jack G. Shaheen, *Guilty: Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11*, Olive Branch Press, Northampton, MA 2008.
- 32 Evelyn Alsultany, *Arabs and Muslims in the Media: Race and Representation after 9/11*, New York University Press, New York 2012, pp. 16-22.
- 33 Ivi, p. 16.
- 34 Derek Paget e Stephen Lacey, *Introduction*, in D. Paget and S. Lacey, a cura di, *The "War On Terror". Post-9/11 Television Drama, Docudrama and Documentary*, University of Wales Press, Cardiff 2015, pp. 3-4.
- 35 *Homeland: "Separation Anxiety" (#5.1)*, 2015.
- 36 Rozina Ali, *How "Homeland" Helps Justify the War on Terror*, "The New Yorker", 20.12.2015, <http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/how-homeland-helps-justify-the-war-on-terror>, ultimo accesso 18.4.2016.
- 37 Alsultany, *Arabs and Muslims in the Media*, cit., p. 15.
- 38 Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991, p. 3.
- 39 Westwell, *In Country*, pp. 23-4.
- 40 Slavoi Zizek, *Green Berets with a Human Face*, "London Review of Books Blog" 23.3.2011, <http://www.lrb.co.uk/blog/2010/03/23/slavoi-zizek/green-berets-with-a-human-face/>, ultimo accesso 18.4.2016.
- 41 Si veda Mahler. Jonathan, *What Do We Really Know About Osama bin Laden's Death?*, "New York Times", 15.10. 2015, pp. http://www.nytimes.com/2015/10/18/magazine/what-do-we-really-know-about-osama-bin-ladens-death.html?_r=0, ultimo accesso 18.4.2016.
- 42 Judith Butler, *Frames of War: When is Life Grievable?*, Verso, London-New York 2009, p. 29.
- 43 Si veda Thomas Austin, Standard Operating Procedure, "the Mystery of Photography" and the Politics of Pity, "Screen", 52.3 (2011), p. 348.
- 44 Megan K. Stack, *Every Man in This Village is a Liar: an Education in War*, Doubleday, New York 2012, p. 15.