

CORPI

Lo specchio osceno del conflitto

Fabio Cleto

Se “l’avversione ottocentesca per il Romanticismo”, scriveva Wilde, “è la collera di Calibano nel non vedersi allo specchio”, quella per il Realismo “è lo sdegno di Calibano nel riconoscersi”, in quello specchio. La risposta agli attacchi scagliati al *Dorian Gray* fornisce una chiave epigrammatica all’intervento di Richard Grusin, soprattutto se riferita all’ultima immagine della serie che commentava, quell’immagine che si è ritenuto inopportuno mostrare agli studenti: il volto smembrato di un terrorista suicida, gli occhi socchiusi in una maschera atroce, ritratto di un nemico deforme, imprevedibile – il vero volto, volendo, della guerra. Era del resto uno splendido esempio, nel suo orrore, di quanto Grusin ha sostenuto: la mostruosità di queste immagini non risiede semplicemente in ciò che mostrano. Risiede nella contiguità, e nei rispecchiamenti, che ne emergono fra *loro* e *noi*, moderni Calibano iscritti in una comune mediasfera, e in un medesimo ordine di governamentalità.

Nel confrontarsi con le modalità, con il *come*, più che con (o meglio: a un tempo con) il *cosa* della rappresentazione, l’intervento di Grusin ha del resto un pregio euristico – rispetto al *perché* di queste immagini. La loro ragion d’essere emerge dalla continuità mediale fra il nostro quotidiano e la presunta alterità della guerra irachena, che riarticola la tradizionale dualità di documentazione festiva e militare. Nella sua forma consueta, la pratica di documentazione e condivisione fotografica del nostro vissuto, accelerata drasticamente dall’impatto delle nuove tecnologie, ha una chiara matrice rituale: arrestare il tempo, fissare l’assenza, costituire comunità di senso e d’esperienza. L’immagine svolge un ruolo per così dire totemico: è un trofeo dell’esistenza che ne scandisce il ritmo feriale, gli conferisce dimensione festiva e ne traccia un disegno, fornisce una forma al flusso, un catalogo ordinato di memorie che offre senso alla quotidianità. Per contrasto, la pratica di esibizione dei trofei di guerra – antica, è ovvio, quanto la storia stessa dei conflitti – ha un analogo valore, ancorché iscritto nella logica del trauma: “divorare il nemico”, esibendone le immagini e i resti, significa restaurare l’io in conflitto, dotare di senso l’esperienza ed elaborare, riproducendolo, il trauma. L’ordine delle due sfere – civile e militare, flusso e trauma

* Fabio Cleto insegna Letteratura inglese e Storia della critica all’Università di Bergamo. Ha pubblicato diversi saggi di storia culturale e letteraria, fra cui *Camp: Queer Aesthetics and the Performing Subject*, University of Michigan Press, 1999, e *Percorsi del dissenso nel secondo*

Ottocento britannico, 2001. Più recentemente ha curato *Spine Intact: Remembrances of a Paperback Writer* (2004), volume che raccoglie le memorie di Victor J. Banis, un’intervista al quale è apparsa nel fascicolo 29-30 di “Ácoma”.

– è radicalmente diverso, ma la logica è prossima. Ho attraversato il deserto del reale: ecco i miei percorsi, le tappe, le prove che dico – che *sono* – il vero.

Tale specularità pare drammaticamente catalizzata nel conflitto in corso. Proprio perché quest'ultimo opera uno scarto rispetto alla tradizionale dualità di flusso e trauma, quotidianità e guerra. Uno scarto parzialmente, ma non interamente, riconducibile al dato tecnologico; certamente, non quale determinato. È fin ovvio: nella cosiddetta "Prima guerra globale", i confini fra zona di scontro militare (in cui i tempi, le leggi e i diritti della pace sono sospesi) e vita quotidiana dei civili sono labili. In un teatro di guerra che – complice, certo, l'attuale sistema di telecomunicazione – si estende al globo intero, i civili fanno quotidianamente i conti con un nemico senza volto (un terrorista non è, per definizione, riconoscibile). Vivono cioè nell'incertezza che Grusin in chiusura ascrive ai militari, e che li avrebbe spinti a pratiche tremende di documentazione e *mise en scène* fotografica; ecco forse perché, alla diffusione delle immagini nello spazio civile, i più hanno partecipato con ossessione spettatoriale a un simile teatro della crudeltà. D'altro canto, l'esperienza militare sembra legata meno a eroismo e patriottismo che a una dinamica professionale. Molti hanno infatti evidenziato la chiave retributiva nell'adesione alle forze armate, anche nel frangente più drammatico, quello della morte, tanto da delegittimare la retorica stessa del martirio di contro alla realtà dell'"incidente sul lavoro". Si tratta insomma di una mansione dura, ad alto tasso di qualificazione e rischio, ma tutto sommato "ben pagata", che offre una chance ai *dispossessed*, a chi non avrebbe altrimenti occasione di riscatto sociale, e che dunque monetizza rischio e salute – secondo la logica del lavoro non sindacalizzato. La Prima Guerra Globale, in altre parole, ha iscritto il conflitto nella quotidianità, il trauma nel flusso, tanto per i civili – che convivono con lo spettro dell'attentato, e vedono minati i propri diritti civili – quanto per i militari, che vedono cambiare le regole del confronto militare, ad esempio con la legittimazione della tortura. Perché sono la guerra, e il nemico, a essere cambiati.

È una guerra normalizzata, insomma, almeno quanto la normalità è militarizzata, il che coinvolge anche il rapporto fra informazione e guerra – con giornalisti *embedded* e militari che si improvvisano reporter, a uso più o meno privato. Ad avvicinare le condizioni è la *palese assenza di senso* nella partecipazione (individuale e collettiva) a un conflitto di cui non si scorge l'identità e il posizionamento degli attori – *per cosa*, oltre che *chi* si combatte, insomma. Il che fornisce, dicevo, una spiegazione al perché queste immagini siano state scattate, per come sono state scattate, in macabra continuità con la nostra prassi di festivizzazione digitale del quotidiano. Se i militari sono lavoratori altamente specializzati, marxianamente alienati dal proprio prodotto, dal senso del loro impegno, perché dovrebbero essere le loro forme di intrattenimento diverse da quelle degli altri lavoratori, quelli in borghese? Queste immagini sono i trofei dei *dispossessed*, appunto, strumenti e testimonianza di sopravvivenza di chi è stato derubato di una piena cittadinanza, e pure di un immaginario eroico: sono gli strumenti attraverso cui coagulano il senso della propria esistenza e delle proprie azioni, i gettoni attraverso cui prendono parte a una comunità (il carcere, la camerata, il paese). Ad esempio – il caso delle immagini inviate al sito NowThat'sFuckedUp.com in cambio dell'accesso all'area riservata è eloquente – at-

Fabio Cleto

traverso l'agorà virtuale di un sito erotico, i cui militari e civili, trauma e flusso, si aggregavano.¹

E in tal senso, anche le immagini tratte dal sito NTFU possono risultare disturbanti. Proprio per la loro banalità, che infrange i codici – la ritualizzazione e la sacralizzazione – e la natura stessa dello spazio e del tempo conflittuali. L'alterità della guerra insomma riportata alla domesticità dell'intrattenimento, a un grandioso reality show, popolato da stelle improvvisate, di nuova produzione o recupero. Una realtà feriale che invita chiunque – con Andy Warhol prima e Madonna poi, numi tutelari della *koiné* spettacolare – a trasformare il quotidiano in proscenio su cui ergersi protagonisti: “strike a pose”.² E se nell'indotto dei reality, centrali al loro successo, vi sono la partecipazione e le assimilazioni spettatoriali al nulla esibito, ecco che la tecnologia digitale ha alimentato le pratiche di consumo imitativo.³ Nulla quanto il web, ad esempio, ha diffuso la possibilità di autoproclamarsi “stella”, idolo di una comunità digitale di fedeli e apostoli, accomunati da immagini erotiche o, più ordinariamente, di condivisione delle esperienze. E sui fronti di guerra, ecco le star – di volta in volta, giornalisti, operatori umanitari, imprenditori rapiti – e su tutte Jessica Lynch, catturata dalla Guardia Nazionale di Saddam Hussein il 24 marzo 2003, la vicenda della cui liberazione il successivo 1° aprile ne ha fatto un'icona dell'intervento americano in Medio Oriente, richiamando ad attualità l'immaginario del *Saving Private Ryan* di Spielberg, all'ethos del sacrificio e della solidarietà nell'eroico sbarco in Normandia, e nella liberazione dell'Europa.⁴ È noto ai più che la vicenda di Jessica Lynch, immediatamente appropriata dalla stampa popolare al sensazionalismo (con i dettagli torbidi: lo stupro da parte dei crudeli iracheni, l'eroismo della bella e bionda Lynch, ferita mentre resisteva ai soprusi, l'azione armata in notturna per liberarla, ecc.) è stata una grossolana manipolazione, o se si vuole un “pesce d'aprile”. Nessuno stupro, nessun comportamento scorretto degli iracheni, e nessun blitz di recupero, come si è osservato a posteriori – il rilascio era stato negoziato. Ciò non riduce però il suo valore iconico, anzi: se possibile, gli assegna ancor più un valore emblematico, perché lo iscrive pienamente negli stilemi della “biografia della star”, segnata da comportamenti esemplari, valori saldamente americani, voyeurismo, rivelazioni, tradimento, ecc. – cui è bene si aggiungano, a garanzia di un buon *box office*, elementi di sicura sensazione quali sesso e violenza. Jessica Lynch insomma come emblema di una guerra la cui cifra è proprio il falso, e pure di bassa lega: nelle motivazioni (fin dalla versione ufficiale degli eventi dell'11 settembre, ormai ampiamente screditata), nei fini dichiarati, nelle rappresentazioni.⁵

1. Le immagini inviate al sito, e il caso che hanno aperto, sono ben documentati in *Fucked Up*, un volume a cura di Gianluigi Ricuperati apparso nel febbraio 2006 per la BUR.

2. *Vogue*, il brano di Madonna da cui è tratta l'incitazione “strike a pose”, riprendeva non a caso una danza diffusa nelle *houses* newyorkesi degli anni Ottanta, cui partecipavano in chiave competitiva per il titolo di “miglior regina” i diseredati urbani – omosessuali, afroamericani e portoricani.

3. Mi permetto di rimandare al mio *Dieci piccoli attori, altrettanti piccoli teatri*, “Arcipelago”, I, 1 (2002), pp. 145-62.

4. Non è irrilevante che quello della Lynch sia stato il primo recupero statunitense in azione di un soldato prigioniero dopo la fine della Seconda guerra mondiale.

5. Si veda Sheila Brown, *From the 'Death of the Real' to the Reality of Death: How Did the Gulf War Take Place?*, “Journal for Crime, Conflict and the Media”, I, 1 (2003), pp. 55-71.

La vicenda della Lynch stava insomma alla realtà militare del Medio Oriente come la star hollywoodiana sta al cittadino della San Fernando Valley. Speculare alla Lynch, l'immagine di Lynndie England, l'aguzzina di Abu Ghraib, a fornire un volto all'abiezione, e a coloro che non avevano il dubbio privilegio delle prime pagine, in quanto strumenti di una colossale macchina propagandistica. Esclusi dal copione hollywoodiano, a loro volta costoro potevano farsi attori di *private theatricals*, e allestire le proprie esibizioni private come un reality show. Potevano insomma surrogare l'eroismo militare di cui erano privati, e partecipare dell'immortalità delle icone: avevano una macchina fotografica, ed ecco assicurata una forma di intrattenimento e di microcelebrità, nella routine del conflitto, nell'avvilimento delle camerate. Proprio come chi, a termine di una pesante giornata lavorativa, documenta un compleanno, celebra un anniversario, si traveste da Lara Croft, o si improvvisa protagonista di uno spettacolo erotico. In una guerra normalizzata e in una realtà militarizzata, le ritualità di appartenenza alla comunità possono variare, così come gli oggetti e i costumi del teatrino, ma la logica è quanto meno prosima. Speculare, appunto.

Certo, le immagini di Abu Ghraib, al pari delle altre mostrate da Grusin – le esibizioni erotiche delle soldatesse *pin-up* ad esempio, che dissacrano la drammaticità della guerra, infrangendo la sua alterità d'ordine, il tempo e lo spazio sospeso del conflitto – hanno disgustato tutti. Non senza esercitare un certo fascino, diciamo pure, un fascino testimoniato dal carattere compulsivo dello sguardo che scatenavano, in continuità con la coazione a ripetere che ha presieduto le immagini dell'attacco al World Trade Center. E proprio a questa compulsività spettatoriale, che stabilisce un rispecchiamento straniante fra livelli e spazi agonistici, e fra quotidianità e guerra, è dedicato un video che pare rilevante in questa sede, *I Like to Watch* di Chris Korda (disponibile sul sito web della "Church of Eutanasia"). Nel video, montaggio e computer grafica amatoriale operano un'intersezione fra immagini di football americano, il *footage* dell'11 settembre, e una sequenza ossessiva di spezzoni pornografici, in un mix indigesto di *touch downs*, crolli e *cumshots* che culmina con una fellatio alle Torri Gemelle, e con il loro crollo post-eiaculatorio. Il video di Korda, e il richiamo agli intrecci (o specularità) fra codici di sport, pornografia, guerra e violenza – rituali di conflitto variamente legittimati alla "frenesia del visibile", nella formula di Linda Williams – offre forma icastica a una metafora ampiamente utilizzata nel condannare lo spettacolo di Abu Ghraib, come emerge nell'intervento di Sontag riportato da Grusin, in quello di Jean Baudrillard sulle pagine di "Libération" del 19 maggio 2004: quella di una loro presunta natura pornografica, che riprodurrebbe il degrado della cultura popolare americana.⁶

6. Gli interventi di Sontag e Baudrillard si inscrivono del resto nella logica che ha guidato le condanne del predicatore Charles Colon e di Robert Knight, del Culture and Family Institute. Colon ascrive infatti un ruolo causale, nell'aberrazione delle guardie di Abu Ghraib, a una "dieta costante di MTV e di pornografia",

mentre Knight restringe il modello alla pornografia gay (e francamente, ci sfugge il perché, a meno che non si leghi a una beata ingenuità, o miopia, di Knight). Si veda Frank Rich, *It Was the Porn that Made Them Do It*, "New York Times", 30 maggio 2004.

Fabio Cleto

Fin qui, il gioco di specchi suggerisce continuità. Ma è fin troppo facile indulgere nella deriva analogica, e assecondare *à la* Baudrillard le vertigini degli “abissi superficiali”, se non una dozzinale retorica dell’indifferenza. D’altro canto è possibile, e *necessario*, affermare un principio di differenza non tanto fra la nostra “innocua” pratica di documentazione fotografica e quella atroce di Abu Ghraib, quanto nelle immagini mostrate da Grusin: fra di loro, e le realtà che costruiscono. Decliniamo in tal senso la metafora pornografica, e vediamo quanto e come si applichi, quali ne siano i suggerimenti tipologici, e i limiti cognitivi.

La presentazione di Grusin offre in effetti una sequenza tripartita. Nella prima parte, le immagini forse più note dello scandalo di Abu Ghraib, l’incappucciato e l’uomo al guinzaglio, trofei di una guerra mediale e insensata; la seconda, con le immagini tratte dal sito NTFU, in cui alcune donne si improvvisano icone del desiderio, piccole Lara Croft o Pamela Anderson; la terza, con la galleria di corpi bruciati e smembrati, che culmina nell’ultima immagine, il Calibano che è stato oggi rimosso. Pornografia, certo: come non riconoscere, nella prima parte, i codici del BDSM (a loro volta, va detto, ritualizzazione dei teatri di subalternità e abiezione che – così vuole la teoria critica degli anni Novanta – dominano la realtà “pacifica” dell’assoggettamento), e nella seconda quelli dell’esibizionismo? Una pornografia sorprendente, questa, poiché intreccia due significati dell’americano *private*: “soldato” e “pudende”. Lo spettacolo delle “rappresentazioni private” si carica così di una complessità semantica che invita l’occholino ironico, nella tradizione cioè della titolazione comica o pornografica, non più sul piano della finzione parodistica, bensì – e qui sta il dato sconcertante – nella realtà militare, strappata definitivamente alla sua ritualità e trascinata nei bassifondi del banale, demistificando al contempo (è questo l’effetto della parodia, volontaria o meno che sia) conflitto militare e sessualità.⁷ Quello dell’intreccio fra pornografia, violenza e guerra, e della fondamentale continuità di codici su cui si declinano, è questione che deve rimanere qui solamente accennata: basti registrare la diffusione dell’espressione *war porn*, “porno di guerra”, a indicare uno spettro di pratiche, dalla pornografia estrema di Abu Ghraib all’erotismo degli apparati militari ad alta tecnologia esibiti nell’editoria specializzata.

Il gioco di rimando, ironico se si vuole, della prima così come della seconda parte di immagini, si arresta però non appena appaiono le immagini della terza parte, che vedono spegnersi l’eventuale sorriso appaiono le immagini della terza parte, che vedono spegnersi l’eventuale sorriso aperto dalla seconda parte. L’occholino complice – fosse questo unicamente rivolto al commilitone (primo set di immagini) o allo spettatore generico di un sito di esibizionismo (secondo set) – lascia po-

7. L’intreccio di ambiente militare e pornografia è del resto ampiamente attestato nella letteratura *pulp* e nel cinema erotico, almeno quanto lo è il *pun* sul termine *private* nella tradizione comica e pornografica. Basti ad esempio la sorte dell’epopea di Spielberg, parodiata in film quali *Saving Ryan’s Privates* (cortometraggio di Craig Moss del 1998, in cui la missione eroica è volta a recuperare il membro del

soldato Ryan, disperso oltre le linee del nemico) o, con doppia ricodifica ironica, *Shaving Ryan’s Privates*, titolo sia di un film erotico gay diretto nel 1999 da Edward James, sia di un documentario del 2002, per la regia di Simon George, dedicato alla titolazione parodistica in voga nel cinema porno, dai classici come *The Devil in Miss Jones* (1973) in poi.

sto all'occhio vitreo, quello del volto smembrato di un terrorista, che nel rigore mortale ci fissa, e non consente di essere metabolizzato, addomesticato, trasvalutato di segno nel gioco ironico. E qui si ferma, volendo, anche l'utilità della metafora pornografica, e se ne denunciano i limiti cognitivi quale chiave dell'intero show.

I limiti, in due parole, sono quelli della sua genericità e inadeguatezza. Da un lato, infatti, risulta di dubbio apporto una categoria – quella di *war porn* – che si vuole descriva l'intero spettro di rappresentazioni nella Prima guerra globale, dall'esibizione sexy di apparati tecnologici (il rimando metaforico, se ne implica, è quello agli stilemi dell'eroticismo da "Playboy"), all'iconografia BDSM (primo set), e ai codici dei siti di esibizionismo, prostituzione e "incontro" (secondo set). Il terzo set risulta inoltre di dubbia pertinenza alla metafora pornografica, giustificabile solo chiamando in causa gli *snuff movies* – scelta discutibile, dato che questi ultimi non mettono in scena il cadavere straziato, bensì la tortura e la morte *in atto*.⁸ A essere penalizzata dalla categoria di *war porn* è insomma la specificità delle immagini, la loro *differenza* – fra di loro, oltre che rispetto all'iconografia bellica, anche quella di denuncia o di souvenir "fai da te". Si tratta innanzitutto di una differenza che investe la teatralità delle immagini: laddove le prime due parti sono *mises en scène* o "pseudo-eventi" (così li definirebbe Daniel J. Boorstin), il mattatoio della terza non lo è, nemmeno quale parte di una guerra che, fin dall'11 settembre, si è svolta in funzione della potenza amplificatrice (terroristica o propagandistica) dei media. E poi, si tratta della macroscopica differenza che intercorre fra le immagini stesse, dalle *pin-up* caserecce alle dominatrici del sesso estremo e agli *snuff movies*: la pornografia contiene una pleora di pratiche, codici e rappresentazioni, investiti di diverso valore e legittimità sociale, il che si riverbera sull'uso della categoria di *war porn*, a comprendere artefatti tanto diversi quanto una rivista patinata che dà spazio a tute mimetiche e bombe intelligenti (la quale, al pari di "Playboy", può far mostra di sé sul tavolino del soggiorno, e guidare i figli alla buona cittadinanza eterosessuale) e le immagini di tortura o di corpi smembrati, che non è bene mostrare ai propri figli, o – è quanto avvenuto oggi stesso – ai propri studenti.

Non è dunque una loro presunta natura pornografica a spiegare il turbamento, il clamore generatosi attorno a queste immagini. Si pensi al primo set, del resto, per le quali chiamare in causa il quadro del *bondage* può sembrare pleonastico: è vero che le immagini di tortura rimandano ai codici del *bondage*, ma questi a loro volta rinviano – in un gioco di specchi – ai codici della tortura. Si potrebbe dunque sostenere che il quadro-specchio del *bondage* non abbia ragion d'essere (si tratta di immagini di tortura, punto). Ora, il quadro-specchio del *bondage* nelle immagini di Abu Ghraib non è però pleonastico, non è trasparente e trascurabile: il suo filtro di messinscena contribuisce al turbamento. A inquadrarne la natura ripugnante, come dice Grusin, non è l'oggetto delle immagini, bensì il *modo*: proprio quanto la metafora pornografica, nel suo carattere tematico, può penalizzare.⁹

8. Sono in tal senso più prossimi allo *snuff movie* le sequenze, non a caso incluse nel video di Chris Korda, dedicati ai corpi in volo suicida dalle Torri Gemelle.

9. La pornografia non è determinata da modo e contesto. Lo è semmai la sua legittimità sociale, vale a dire – come vedremo a breve – il suo grado di oscenità.

Fabio Cleto

È a partire dai limiti della metafora pornografica che vorrei richiamare con Slavoj Žižek un'altra chiave, un'altra linea rossa che accomuna – più adeguatamente, mi pare – le tre sezioni della mostra d'atrocità che stiamo commentando: la categoria di *osceno*.¹⁰ Pur fortemente intrecciata alla pornografia, l'oscenità risulta chiave preferibile per diverse ragioni. Innanzitutto, *non* è necessariamente ed esclusivamente di natura sessuale: come testimonia la sua duplice radice etimologica (dal latino *obcaenum* oppure *obscaenus*), *osceno* rimanda sia al lordume sia a quanto è ripugnante o offensivo, sul piano sensoriale, estetico o etico; perciò, è osceno quanto andrebbe relegato fuori-scena, al dietro le quinte della rappresentazione.¹¹ La duplicità dell'osceno si traduce peraltro in paradossalità, dato che il suo statuto stesso dipende da una località di giudizio – il comune senso del pudore che offende varia nel tempo e nello spazio, al variare della comunità con cui si confronta. E proprio per la sua dimensione di giudizio, ecco che l'osceno esiste necessariamente nell'intersezione di privato e pubblico: un oggetto va sottoposto al vaglio di una comunità, deve essere costantemente evocato sul proscenio, per poter essere sanzionato come escluso/privato. In tal senso, l'osceno non è una proprietà oggettuale – nemmeno delle *privates*, delle parti intime, che trovano varia legittimità se esibite nel proprio spazio domestico, sulla spiaggia, in un centro commerciale, o ancora, che so, in un'aula universitaria – bensì una relazione, imperniata su *come, dove e perché* un dato oggetto venga mostrato, e agli effetti dello show, al verdetto pubblico, che si suppone trovi ratifica nelle corti dei tribunali.

Ecco l'utilità cognitiva della categoria, contemporaneamente meno generica e più duttile. Nel suo mettere in scena la dialettica fra pubblico e privato, fra palese e latente, e il grado di turbamento che questa dialettica promuove, l'osceno si declina proprio sulla logica proposta da Grusin, con la medialità delle immagini come costitutiva del loro impatto psichico e sociale. Ma la categoria non è più significativa solo perché rende conto delle dinamiche che presiedono allo show tripartito di oggi; lo è perché iscrive pienamente lo show stesso nella tensione fra retro-scena, palco e proscenio che investe la nostra mediasfera – composta di flussi d'informazione che si intersecano e rifrangono fra canali istituzionali e non istituzionali (blog ecc.), flussi di "luce" nei cui giochi di rifrazione si creano coni d'ombra, quelle aree su cui – all'insegna dell'imperativo, ancorché deviato, di visibilità – si concentra l'attenzione, illuminate di sbieco come possono essere da fotografie digitali di fortuna, intercettazioni, reality show. È dunque lo spettacolo della realtà, dei "teatri privati" militari così come civili, catturata in modo istituzionale (con telecamere, siano queste aperte, a circuito chiuso o a infrarossi) oppure surrettizio, quasi in forma di *peepshow*, a inquadrare la nostra mediasfera come un palinsesto dell'osceno, d'esposizione compulsiva di quanto il "buon gusto" vorrebbe relegato al privato, al pudore, al silenzio. È del resto nel teatro dell'oscenità, nella sua brutale architettura di specchi, che si incontrano le molteplici accezioni di *private* che

10. Si veda Slavoj Žižek, "L'oscenità del potere", in *America oggi. Abu Ghraib e altre oscenità del potere, ombre corte*, Verona 2005, pp. 64-80.

11. Esempi? L'escrementizio, il denaro e il potere stesso possono essere osceni. Ma può anche esserlo, con Roland Barthes, quanto viene loro contrapposto: l'amore.

hanno guidato questo mio intervento – come soldato semplice e come genitili, si è detto, ma anche come personale, confidenziale, segreto, escluso, quali sono i teatri dell’atrocità cui abbiamo avuto (parziale) accesso e pure, di fondo, le vittime e i carnefici nella barbarie di Abu Ghraib, diseredati di senso e di cittadinanza.¹² Uno spettacolo, insomma, in cui siamo tutti attori e spettatori – protagonisti del *peepshow* di Calibano. Eccitante quanto sa essere lo sguardo furtivo (dal buco della serratura), e al contempo agghiacciante nell’interpellarci, mostrando la specularità fra “noi” e “loro”, e fra i diversi regimi di liceità, e nello svelare il rimosso (è ancora possibile proclamarsi ingenui sull’“intelligenza” degli armamenti, sul rispetto delle regole d’ingaggio o delle convenzioni di Ginevra? È possibile estraniarsi dal conflitto, rivendicare la propria neutralità, confermare pratiche da tempo di pace?).

Un’ultima considerazione. L’osceno risulta pertinente anche per un’altra sua implicazione, di non secondaria rilevanza in questa sede: quella della censura, o del pudore.¹³ Che la censura sia questione centrale alla Prima guerra globale emerge chiaramente dal silenzio che ha investito le immagini fin dall’11 settembre, con la rimozione dei corpi (anche quelli, apparsi fugacemente, in caduta libera dalle Torri Gemelle), dal giornalismo *embedded*, e dal dilemma o dalle polemiche – si tratta di informazione, propaganda, pudore, rispetto, rimozione, o censura? – che hanno accompagnato il grande *peepshow* del conflitto in corso.¹⁴ Questo regime ha investito anche le immagini in questione oggi, la cui circolazione è stata inizialmente “privata”, per poi esplodere una volta portate sul proscenio, incriminando alcuni militari e conducendo il gestore del sito NTFU al carcere, reo di aver esposto i *private theatricals* di alcuni *privates*. È evidente che la matrice non stava nella loro natura pornografica – quanti siti di questo tipo esistono sul web, anche fra quelli di stanza (e responsabilità penale) negli Stati Uniti? – bensì nella loro oscenità, poiché mettono in scena *privates* che sono, in fondo, più “private” di altre.

Questa intersezione fra oscenità e censura chiama del resto in causa un ulteriore piano di specularità, quale emerge da un episodio circostanziale ma non privo di valenza sistemica. La composita mediasfera “a infrarossi” che ho appena abbozzato partecipa, è evidente, di una crisi delle agenzie istituzionali di gestione dell’informazione – o meglio, di una crisi del patto fiduciario fra cittadini e agenzie – che paradossalmente coincide con una tendenza autoritaria nel gestire il patrimonio stesso (un esempio: il giornalismo *embedded*). Ora, nei giorni precedenti all’intervento di Grusin, con diversi colleghi si era discussa a fondo l’opportunità di mostrare l’intera sequenza d’immagini agli studenti. Le ultime in particolare rischiavano di essere troppo brutali, di trasformare un momento di riflessione in un gesto

12. A scanso di equivoci: nessun rimpianto dell’eroismo bellico, e tanto meno giustificazionismo, per carità, nel chiamare “diseredati” gli aguzzini. Riconoscere le responsabilità non significa negare le circostanze del gesto criminale: i simboli quali Jessica Lynch o Lynndie England valgono per quello che sono: simboli o sintomi, appunto.

13. Chiamati in causa del resto dall’osceno

più che dalla pornografia. Quest’ultima non è necessariamente censurata; nel caso lo sia, peraltro, lo è in quanto rappresentazione oscena.

14. Splendida riflessione sull’oscenità dell’11 settembre – della dialettica tra mostrare e nascondere, fra rimozione, pudore ed esibizione, che presiede l’immaginario di quell’evento – è l’episodio firmato da Alejandro Gonzalez Iñárritu per il film *11’09”01 – September 11*.

Fabio Cleto

violento. In uno spettacolo, insomma, ad alto rischio di gratuità o di speculazione sull'orrore della guerra (un modo tutto sommato semplice, volendo, di rendere interessanti le proprie analisi, ponendole in continuità con le speculazioni mediatiche più bieche). Era imprescindibile vedere queste immagini? È davvero necessario sapere, e se sì, proprio in questa forma? Ora, ad alcuni di noi pareva che il contesto fosse tale da giustificare l'esibizione delle immagini: non necessariamente sul piano informativo-morale (dobbiamo mostrare agli studenti il vero volto della guerra), perché non ci competerebbe tale ruolo, quanto su quello scientifico: le ultime immagini illustravano splendidamente, s'è detto, la nozione di *affect* presentata da Grusin.¹⁵

Questo episodio, oltre a mettere in scena la logica dell'osceno (il dove, come e perché, più che il cosa), rispecchia il dibattito sull'oscenità, la censura, il pudore, il diritto/dovere all'informazione, che ha investito le agenzie mediali, e lo stato di crisi in cui versa la loro autorità culturale. In ciò, si materializza un'altra specularità, che non oppone più solo il "noi" civile al "loro" militare. In gioco c'è il "noi" in quanto commentatori, analisti, insegnanti *vs.* il "loro" dei civili: c'è il senso e la responsabilità delle istituzioni cui afferiamo, e del nostro specifico. Perché, non dimentichiamolo, a nostra volta abbiamo ricevuto questi mostruosi "album familiari" per posta elettronica, e oggi le abbiamo guardate collettivamente, come hanno fatto i carcerieri e complici di Abu Ghraib, i navigatori del sito NTFU, la commissione d'indagine del Congresso, o ancora le famiglie davanti al televisore, guardando il notiziario all'ora di cena. Eccoci nello specchio, doppiamente in veste di Calibano, disgustati e (intellettualmente) affascinati dallo spettacolo. Ed ecco l'urgenza di un confronto con la possibilità stessa di essere critici nei confronti di un sistema di governamentalità da cui solo una bassa retorica può esentare le istituzioni critiche. Si tratta insomma di interrogare i criteri di validazione delle nostre parole e del nostro sguardo, e di non censurare il piano etico – che non può essere relegato al retroscena quale stucchevole moralismo. Si tratta, in breve, di guardarci allo specchio: di chiederci dove ci collochiamo, quale sia il grado di compromissione con l'oggetto che criticiamo. Da che posizione parliamo, e in favore di cosa. Poiché se è certo – e ne sono fermamente convinto – che si *debba* conoscere quanto sta avvenendo (rifiutando sia la spettacolarizzazione dello sdegno da cui molti commenti non sono esenti, sia il pudore che consenta di voltare lo sguardo), è forse opportuno che ci si interroghi su quanto legittima la nostra competenza, e guida il nostro agire. Su *come* in ultima analisi dobbiamo conoscere, e far conoscere.

15. L'osceno, di natura pornografica o meno, cessa di essere tale se è investito da uno strumento di legittimazione – sia questa la scienza,

l'arte oppure la transcodifica ironica – che ne allontana e neutralizza il carattere perturbante.