

Raffaele Ariano

Notare l'aspetto umano.

Soul-blindness e reenactment nei documentari di Joshua Oppenheimer

Introduzione: una storia di violenza

I due lungometraggi di Joshua Oppenheimer si concentrano entrambi sull'eredità dei massacri di massa avvenuti in Indonesia nel 1965-1966, ma da due prospettive differenti. Mentre *The Look of Silence* (2014) elegge a protagonista della narrazione documentaria Adi, il fratello di una vittima, seguendone, a quasi cinquant'anni di distanza dai fatti, la ricerca di verità, senso e riconciliazione, *The Act of Killing* (2012), in una singolare mossa sulle cui conseguenze si concentrerà la sezione conclusiva dell'articolo, ha invece come personaggio principale uno dei carnefici, un ex "gangster" di nome Anwar Congo.

Grazie alle poche, essenziali didascalie in sovraimpressione e ai brandelli d'informazione sparsi nelle interviste, lo spettatore è in grado di ricostruire una vicenda storica dalle proporzioni perturbanti. Nel contesto di un momento di crisi economica e instabilità politica, tra la fine del 1965 e l'inizio del 1966, lungo il vasto territorio dell'arcipelago indonesiano, si scatenò un'ondata di violenze ed epurazioni, classificate come spontanee dalle autorità, ma in realtà portate a termine per conto di esercito e governo da una nebulosa di milizie paramilitari e gruppi criminali organizzati. Nel giro di poco più di tre mesi, apprendiamo, venne sterminato circa un milione di persone. Definite ufficialmente come "comunisti", le vittime inclusero in verità non soltanto membri e simpatizzanti del Partito Comunista d'Indonesia, ma altresì contadini senza terra, intellettuali, sindacalisti e persone di nazionalità cinese.

Emerge inoltre che, al tempo in cui furono girati i due film, ossia a circa quindici anni dalla fine della dittatura che era nata all'indomani dei massacri, il paese era ancora molto lontano anche solo dall'intenzione di fare i conti con la propria memoria storica. Una moltitudine di figure coinvolte direttamente o indirettamente nei massacri viene mostrata occupare ancora posizioni apicali nel sistema di potere indonesiano. I programmi d'insegnamento scolastico ancora tacciono dei massacri, mentre indugiano, come apprendiamo in una scena ambientata in una scuola, in una caratterizzazione dei "comunisti" che è difficile non interpretare come vera e propria propaganda po-

Abstract

The article studies Joshua Oppenheimer's documentaries – *The Act of Killing* (2012) and *The Look of Silence* (2014) – combining close reading, film theory and philosophy. In particular, the balance between performativity and spectatorship developed in Oppenheimer's reenactments will be described, then interpreted through the lens of Cavell's concept of soul-blindness and, more generally, his use of Wittgenstein's discussion of appearance-vision and intersubjectivity.

KEYWORDS

JOSHUA OPPENHEIMER
-
STANLEY CAVELL
-
LUDWIG WITTGENSTEIN
-
REENACTMENT
-
SOUL-BLINDNESS

litica, con contenuti in continuità con quelli dei film di regime girati negli anni successivi ai massacri e con quanto, ancora negli anni Duemila, i carnefici sostengono apertamente circa le loro vecchie vittime, ossia che fossero dei crudeli torturatori, dei congiuranti, degli atei, che avessero l'abitudine di scambiarsi le mogli, ecc.

Si capisce, così, come mai le poche persone “neutrali” intervistate nel corso dei film, quelle che non furono né vittime né carnefici, mantengano un atteggiamento ambiguo e sospettoso: i responsabili sono in effetti ancora tra loro, parte integrante dello scenario della vita di ogni giorno; e questa è altrettanto la condizione in cui vivono parenti e discendenti delle vittime.

Un metodo cinematografico: documentario e reenactment

Oppenheimer fa certamente affidamento sulle capacità referenziali del medium filmico, su quella facoltà di riproduzione meccanica e fotografica del reale che ha portato critici e teorici a descrivere il cinema come «drammaturgia della natura» (Bazin), come incentrato sul medium «della realtà fisica come tale» (Panofsky), come «successione di proiezioni automatiche del mondo» (Cavell)¹. Il regista mette a frutto la componente realista del cinema allo scopo di intimare agli spettatori – per citare le celebri parole di Primo Levi – “meditate che questo è stato”, per testimoniare eventi storici il cui appello rischierebbe di passare inascoltato. Ciononostante, il suo atteggiamento nei confronti della referenzialità documentaria non è mai semplicistico o lineare, e ciò non soltanto perché i fatti rilevanti sono accaduti in un passato ormai lontano e sono quindi materialmente *impossibili* da filmare.

¹ Cfr. A. Bazin, *Teatro e cinema*, in *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, tr. it. di A. Aprà, Garzanti, Milano 1986, p. 177; E. Panofsky, *Style and Medium in the Moving Pictures*, in D. Talbot (a cura di), *Film: An Anthology*, Simon and Schuster, New York 1959, p. 31; S. Cavell, *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film. Enlarged Edition*, Harvard University Press, Cambridge MA 1979, p. 72.

Alcune delle cautele usate da Oppenheimer possono definirsi di tipo epistemologico. Il regista, per esempio, non prova a nascondere il montaggio tramite piani sequenza e transizioni invisibili; non sente che il genere del documentario lo costringa a una grammatica dei dialoghi differente da quella classica basata sull'alternanza di campo e controcampo. Ancora, egli non è fisicamente presente in alcuna inquadratura, forse perché ciò avrebbe significato arrogare per sé un eccessivo protagonismo; non prova però nemmeno a nascondersi, a favorire l'illusione di un documentario che sia sguardo da nessun luogo, e quindi non espunge dal *final cut* quei momenti in cui un personaggio guarda fuori campo per rivolgere la parola direttamente a lui o al secondo operatore, oppure quelli in cui lo spettatore ode la voce del regista che interviene nella conversazione per porre una domanda o per riformulare con maggior chiarezza l'affermazione di qualcuno. Sebbene, insomma, Oppenheimer non dichiari ostentatamente la propria presenza di regista – Cavell, in due acute sezioni di *The World Viewed*, suggeriva che la coazione all'autoreferenzialità e ad uno stile cinematografico assertivo possa leggersi come una forma di autodenuncia da parte del *filmmaker* e quindi, per paradosso, come inconsapevole omaggio agli ideali dell'onestà, della sincerità e della trasparenza filmica² – nemmeno cerca di eluderla, o ritiene possibile farlo.

C'è però un motivo più determinante per il quale Oppenheimer non può basare il proprio lavoro su di un ideale di completa trasparenza, un motivo che attiene alle specifiche finalità del suo lavoro anziché soltanto ai caratteri generali del medium cinematografico o del genere documentario. Sin dalle loro battute introduttive, *The Act of Killing* e *The Look of Silence* mostrano infatti di non proporsi soltanto il compito di rappresentare e testimoniare dei fatti, ma piuttosto quello, per così

2 S. Cavell, *The World Viewed*, cit., pp. 126-146. Sul documentario in particolare, Cavell scrive: «Il documentarista sente naturalmente l'impulso di rendere la sua presenza nota al pubblico, quasi dovesse giustificare la propria intrusione nel suo soggetto. Si tratta però di un impulso colpevole, prodotto, se possibile, dalla negazione, da parte del regista, dell'unica cosa che davvero conta: che al soggetto sia concesso di rivelare se stesso» (*ivi*, p. 127, trad. mia).

dire, di *rimuovere una rimozione*, di portare a coscienza dei contenuti che tanto gli individui quanto il discorso collettivo avevano represso, e così facendo produrre effetti terapeutici a livello tanto psicologico quanto etico, civile e politico. Per questo motivo, Oppenheimer ricorre a quel metodo performativo e narrativo del *reenactment*³, che è stato oggetto di una consistente trattazione teorica dentro e fuori dai *film studies*⁴ e che, negli ultimi decenni, in particolare nella sua variante in prima persona⁵, è stato seguito da una ormai nutrita schiera di registi⁶. Incentrandosi attorno alla messa in scena, alla ripetizione drammatizzata di eventi ed esperienze vissute del passato da parte dei loro stessi protagonisti, i documentari di Oppenheimer mirano ad essere non rispecchiamenti del mondo, bensì azioni *nel* mondo e *sul* mondo, strumenti di costruzione di senso, modi in cui, per parafrasare il titolo di una famosa raccolta di lezioni di John Austin, si possono «fare cose con le parole» (oltreché con il corpo, la voce, l'intenzione e tutto quanto, nella comunicazione

3 Sull'argomento, si veda l'aggiornata guida di L. Donghi, *Post-moderno/Reenactment*, in E. Bricco, L. Malavasi (a cura di), *The Future of the Post: New Insights in the Postmodern Debate*, Mimesis International, Milano-Udine 2022, pp. 211-225.

4 Si segnalano per esempio B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, in «*Critical Inquiry*», 35, Autumn 2008, pp. 72-89; V. Agnew, J. Lamb, J. Tomann (a cura di), *The Routledge Handbook of Reenactment Studies*, Routledge, Abingdon-New York, 2020; S. Bruzzi, *Approximation: Documentary, History and the Staging of Reality*, Routledge, Abingdon-New York, 2020.

5 I. Margulies, *In Person. Reenactment in Postwar and Contemporary Cinema*, Oxford University Press, New York 2019.

6 Oltre ad Oppenheimer, quelli censiti da Donghi includono: Raed Andoni (*Ghost Hunting*, 2017); Lola Arias (*Teatro de guerra*, 2018); Marco Bellocchio (*Sorelle mai*, 2010); Mike Figgis (*The Battle of Orgreave*, 2001); Ari Folman (*Waltz with Bashir*, 2009); Patricio Guzmán (*Chile, la memoria obstinada*, 1997); Werner Herzog (*Little Dieter Needs to Fly*, 1997; *Wings of Hope*, 1998); Carl Javér (*Rekonstruktion Utøya*, 2018); Abbas Kiarostami (*Close Up*, 1990); Claude Lanzmann (*Shoah* 1985); Irene Lusztig (*Reconstruction*, 2001); Errol Morris (*The Thin Blue Line*, 1988); Guy Maddin (*My Winnipeg*, 2007); Mohsen Makhmalbaf (*Nun va goldun*, 1996); Avi Mograbi (*322*, 2008; *Between Fences*, 2016); Rithy Panh (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003; *The Missing Picture*, 2013); Sarah Polley (*Stories We Tell*, 2012); Gianfranco Rosi (*El sicario - Room 164*, 2010), Zhang Yuan, (*Sons*, 1996).

umana, sia *performativo*)⁷.

In entrambe le pellicole Oppenheimer mette in scena un circolo ermeneutico tra performatività e spettatorialità che sembra strutturarsi in quattro momenti principali: 1) la messa in scena, da parte dei carnefici, delle violenze compiute in passato e la sua documentazione filmata; 2) la proiezione privata del girato dinnanzi a un pubblico ristretto di persone che, in quanto parenti delle vittime o in quanto carnefici, siano direttamente coinvolte nelle vicende; 3) la documentazione della reazione suscitata nei membri di questo pubblico, tanto nell'immediato (attraverso piani ravvicinati che ne catturino le espressioni facciali e il linguaggio del corpo) quanto in seguito (le azioni che decideranno di compiere e i cambiamenti nella loro visione degli eventi); 4) il montaggio di tutti i passaggi precedenti all'interno del film definitivo, quello indirizzato al più ampio e indefinito pubblico delle persone che non sono direttamente coinvolte, ovvero a *noi*.

All'interno di questa struttura di fondo, tra i due film sussistono però due significative dissimmetrie. La prima è costituita dal grado di elaborazione della messa in scena, del *reenactment* vero e proprio prodotto dai carnefici durante il momento 1. In *The Look of Silence* i carnefici per lo più raccontano a voce le proprie azioni e l'aspetto performativo è limitato al fatto di fare ritorno fisicamente sui luoghi del delitto, nonché alla loro spiccata tendenza a mimare, abitualmente in maniere enfatiche e dettagliate, le violenze commesse. Invece, in *The Act of Killing* i carnefici, su suggerimento del regista, s'imbarcano addirittura nel progetto di girare su quegli avvenimenti un film, con tanto di attori, comparse, costumi e scenografie.

La seconda dissimmetria è segnata invece dai protagonisti dei momenti secondo e terzo: mentre in *The Look of Silence* lo spettatore a cui vengono mostrati i filmati con le dichiarazioni dei carnefici è il fratello di una delle vittime, in *The Act of Killing* sono i carnefici stessi a prendere visione del *reenactment*

⁷ Cfr. J.L. Austin, *Come fare cose con le parole*, tr. it. di C. Penco e M. Sbisà, Marietti, Genova 1987.

cinematografico da loro ideato e interpretato. Un altro modo per compendiare questa seconda dissimmetria è affermare che in *The Look of Silence* il protagonista del film è solo lo spettatore del *reenactment*, mentre in *The Act of Killing* ne è tanto attore-protagonista quanto spettatore.

Da queste due dissimmetrie fondamentali, e in particolare dalla seconda, discenderanno le significative differenze tra gli effetti prodotti dai processi di *reenactment* documentati nei due film.

***Soul-blindness* e alterità: un problema filosofico**

Per poter pienamente comprendere la portata di tali differenze, però, è necessario prima far emergere quella che può apparire la principale questione sollevata dal dittico cinematografico di Oppenheimer.

Ad un primo livello, tale questione riguarda gli automatismi psicologici e retorici tramite cui i carnefici tendono a giustificare il proprio operato: tra gli intervistati nei due film, c'è chi sostiene di aver "soltanto" eseguito degli ordini, chi afferma che era necessario difendere "lo stato", chi ricorda di non aver ucciso direttamente nessun dissidente (giustificazione che, emblematicamente, viene fornita sia da un umile secondino senza gloria, che di alcune vittime aveva semplicemente sorvegliato la detenzione, sia da un prominente capo militare che invece aveva personalmente ordinato, ma appunto non eseguito, l'uccisione di decine di migliaia di persone), infine chi, essendone stato l'esecutore materiale, non può far altro che ricorrere alla già citata propaganda contro i "comunisti". Tornano facilmente alla mente certe pagine del resoconto offerto da Hannah Arendt del processo ad Adolf Eichmann, così come certe sue intuizioni circa la pochezza intellettuale e caratteriale e la superficiale malafede di cui era intrisa la personalità del carnefice.

Tra la soluzione finale del problema ebraico e i fatti raccontati da Oppenheimer, però, c'è una differenza che suggerisce forse di spostare il fuoco della nostra attenzione. Già Arendt, nel

suo classico, notava che nel contesto del processo ad Eichmann «era di grande interesse politico, anche se di poco rilievo giuridico, sapere quanto tempo occorre a una persona media per superare l'innata ripugnanza per il crimine e sapere che cosa le accade una volta che abbia raggiunto quel punto»⁸. Tale questione è destinata ad apparire però ancora più interessante nel caso dei massacri indonesiani, se si pensa che in quel contesto non si diede nulla di paragonabile alla proceduralizzazione burocratica e medica che caratterizzò lo sterminio nazista del popolo ebraico. Si tratta di una differenza non di gravità, come ovvio, ma di modalità e quindi di implicazioni: tale proceduralizzazione, questo è il punto che si potrebbe sostenere ed è stato sostenuto, poté in effetti coadiuvare la malafede di alcuni, permettere loro di nascondere a se stessi le proprie responsabilità individuali dietro la celebre «teoria della rotella»⁹. Parte dell'orrore evocato della camera a gas risiede nell'idea di una organizzazione industriale del massacro, eppure proprio questa industrializzazione può aver costituito per i suoi operatori anche un dispositivo di distanziamento psichico, una facilitazione nel processo di disumanizzazione delle vittime.

I massacri indonesiani furono invece condotti all'arma bianca o addirittura a mani nude. Senza entrare qui nel dettaglio delle torture, delle mutilazioni, delle sadiche modalità d'esecuzione che vengono diffusamente raccontate nei due documentari, si può compendiarle affermando che in esse non vi fu letteralmente *alcun* dispositivo di distanziamento, né di tipo simbolico né materiale. I due film sembrano anzi esibire una costante: quando dai mandanti e dai “corresponsabili” si passa agli esecutori materiali, l'atteggiamento muta, le superficiali autogiustificazioni vengono abbandonate in favore dell'aperta rivendicazione, addirittura di una vanteria ilare e apparentemente spensierata. I carnefici di Oppenheimer raccontano e mettono in scena le loro malefatte ridendo sguaiatamente, en-

⁸ H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, tr. it. di P. Bernardini, Feltrinelli, Milano 2001, p. 101.

⁹ *Ivi*, p. 291.

fatizzando i dettagli di destrezza delle uccisioni, facendo mostra di divertirsi nella rievocazione almeno quanto si erano divertiti nell'atto originale.

Si ripropone, insomma, la domanda arendtiana: che cosa accade a una persona «che abbia raggiunto quel punto»? Questa ilarità gioiosa è forse essa stessa un dispositivo di distanziamento? È possibile che simili individui abbiano sempre mancato, o siano riusciti in qualche modo a sopprimere in se stessi, qualsiasi forma di – e i termini nella tradizione filosofica sono stati molteplici – *empatia, simpatia, con-esserci, rispetto per l'umanità dell'altro, coscienza morale*?

Cavell, in *The Claim of Reason*, si chiede a un certo punto se si possano immaginare individui che siano affetti da quella che chiama «soul-blindness»¹⁰, letteralmente “cecità all'anima”. Siamo nel contesto di una trattazione filosofica sull'intersoggettività e sul problema delle altre menti che prova a mettere a frutto le riflessioni del Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche* in una direzione non soltanto epistemologica e metafisica, bensì *etica* – seppur “etica” in quel senso modificato che caratterizza, per esempio, la filosofia “prima” di un Emmanuel Lévinas, con il quale non a caso Cavell avrebbe tardivamente scoperto forti affinità¹¹.

Nel capitolo XI della Parte II delle *Ricerche*, Wittgenstein aveva applicato il suo metodo «grammaticale» (§ 90)¹² allo studio di quei casi, come per esempio la celebre anatra-coniglio di Jastrow, in cui può sembrare di essere a metà strada tra vedere e pensare o tra percepire e interpretare. Mi accorgo d'un tratto della somiglianza tra due volti o che quell'anatra stilizzata può essere letta anche *come* un coniglio; Wittgenstein, come è noto, parla a questo proposito di un «improvviso balenare», di «notare un aspetto», di «vedere come»: vedere la figura come

10 S. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality, and Tragedy*, Oxford University Press, Oxford 1979, pp. 354-380.

11 Cfr. S. Cavell, *Philosophy the Day After Tomorrow*, Cambridge University Press, Cambridge MA 2005, pp. 132-154.

12 Le citazioni wittgensteiniane saranno tratte da L. Wittgenstein, *Ricerche filosofiche*, tr. it. di M. Trinchero, Einaudi, Milano 2014.

coniglio, un triangolo *come* freccia, un volto *come* somigliante a un altro, ma anche, e in maniera pertinente con la nostra discussione su cinema e *reenactment*, una fotografia *come* l'oggetto che vi è rappresentato, o una cassa *come* una casa nel contesto di un gioco infantile d'immaginazione, di *make-believe*. L'apparente paradosso di questi casi, nei quali «nulla è cambiato in ciò che vedo, eppure tutto sembra diverso» (Baker)¹³, viene risolto perimetrando i modi in cui le nostre percezioni si riconnettono strutturalmente a cose come il nostro «atteggiamento», «l'abitudine e l'educazione», la capacità di cogliere una «relazione interna tra l'oggetto e altri oggetti» (II, § 11), ovvero, in fondo, ai temi portanti delle *Ricerche*: «giochi linguistici», «forme di vita» e «somiglianze di famiglia». In alcuni suoi ambiti la percezione umana è prospettica, olisticamente inserita in quel complesso insieme di pratiche socio-culturali e reazioni naturali che vengono compendiate da Wittgenstein con il concetto di forma di vita.

Nel capitolo in questione Wittgenstein non descrive esplicitamente la conoscenza delle altre menti come una forma di «vedere come», ma nel resto del libro è possibile trovare dei passaggi che tracciano questa connessione. Nel § 420, ad esempio, Wittgenstein sostiene che il caso ipotetico di qualcuno il quale, tramite lo sforzo e l'immaginazione, riuscisse a decondizionarsi dalle proprie reazioni naturali a tal punto da riuscire a «vedere un uomo vivo come un automa», a vederlo semplicemente come un corpo privo di psiche, sarebbe analogo a quello consistente nel «vedere una figura come caso-limite, o variante, di un'altra». Analogamente, nel § IV della Parte II, Wittgenstein afferma che io non «credo» che quello che ho dinnanzi a me sia un essere umano, che io «non sono dell'*opinione* che egli abbia un'anima»; piuttosto, prosegue l'austriaco, corretto è affermare che «il mio atteggiamento nei suoi confronti è un atteggiamento nei confronti dell'anima». Questo ed altri passi sembrano voler proporre l'idea che l'intersoggettività non abbia una base

¹³ G. Baker, *Wittgenstein's Method: Neglected Aspects*, Blackwell, Oxford 2004, p. 279 (trad. mia).

strettamente cognitivo-conoscitiva, che si trattino gli altri esseri umani come dotati di una vita personale, di una vita psichica, non tanto perché si sono compiute delle inferenze logiche circa la loro vita “interiore” a partire dall’osservazione delle loro apparenze esteriori. Da un punto di vista strettamente cognitivo, infatti, tali inferenze sono in ultima analisi infondate, non potrebbero resistere alle ostinate obiezioni dello scetticismo epistemologico radicale. Anche il trattare, il *vedere* gli altri *come* esseri dotati di una vita psichica, quindi, dipende da reazioni e atteggiamenti che sono radicati nella nostra storia naturale e nelle nostre abitudini culturali. «Il corpo umano – scrive Wittgenstein – è la migliore immagine dell’anima umana» (II § IV), eppure a chi si ostinasse a chiedere “perché?” (perché trattare questo essere umano come un essere umano?) non si potrà che rispondere come in § 217: «Quando ho esaurito le giustificazioni arrivo allo stato di roccia, e la mia vanga si piega. Allora sono disposto a dire: “Ecco, agisco proprio così”».

In *The Claim of Reason* Cavell raccoglie e sviluppa questa connessione wittgensteiniana tra meccanismi dell’intersoggettività e “notare un aspetto”. Tre implicazioni sembrano interessarlo in particolar modo. La connessione tra vedere un aspetto e immaginazione gli permette di definire quest’ultima come la «capacità di stabilire connessioni, di vedere o realizzare possibilità», e di affermare che sussiste sempre una dimensione immaginativa nell’apprensione della soggettività altrui: «L’immaginazione è richiesta quando, posto dinnanzi all’altro, devo accogliere i fatti, realizzare il significato di ciò che sta accadendo, rendere quel comportamento reale per me, [...] per esempio, vedere quel suo strizzare gli occhi *come* una smorfia»¹⁴. La seconda implicazione della connessione tra intersoggettività e vedere un aspetto deriva dal carattere prospettico delle percezioni coinvolte: «ne discende che essenziale alla consapevolezza che qualcosa sia umano sia che a volte lo esperiamo come tale, mentre altre volte non ci riusciamo»¹⁵. La nostra percezione

14 S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit., pp. 353-354 (enfasi e trad. mia).

15 *Ivi*, p. 379 (trad. mia).

dell'umanità dell'altro, dell'esistenza di una vita psichica con la quale entriamo in contatto per via dei suoi comportamenti, anziché di un semplice corpo di cui si potrà eventualmente disporre a piacimento, è qualcosa di intrinsecamente mobile e fragile, soggetto ai nostri atteggiamenti e condizionamenti, e quindi esposto al rischio di ciò che altrove Cavell ha definito come «fallimento del riconoscimento» (*acknowledgment*)¹⁶, o ancora, nel suo celebre saggio sul *Re Lear* di Shakespeare, come «elusione» (*avoidance*)¹⁷. Una terza ed ultima implicazione discende dall'ipotesi wittgensteiniana che possa darsi qualcosa come una «cecità per l'aspetto», ovvero «uomini privi della facoltà di vedere qualcosa *come qualcosa*» (II, § XI). Quest'ipotesi si traduce per Cavell in quella sulla possibilità di una *soul-blindness*, la cecità all'aspetto umano che abbiamo già introdotto e che ora può essere approfondita.

La trattazione di Cavell si concentra sull'esempio dello schiavismo americano¹⁸. Degli schiavisti delle piantagioni del Sud si è spesso detto, e loro stessi hanno detto di sé, che non vedevano gli schiavi come esseri umani, bensì come oggetti o bestie da soma. Cavell contesta questa lettura attraverso una descrizione alternativa basata sul vocabolario wittgensteiniano. «Ciò che lo schiavista crede davvero – comincia – non è che gli schiavi non siano esseri umani, ma che certi esseri umani siano schiavi [...] quest'uomo vede certi umani *come schiavi*»¹⁹. Lo schiavista non sta esibendo un'incapacità di vedere un certo qualcosa nei suoi schiavi, di notare ad esempio il loro *aspetto* umano. Che cosa, allora, sta mancando di cogliere? Cavell prosegue:

Ciò che si sta perdendo non riguarda esattamente

16 S. Cavell, *Knowing and acknowledging*, in *Must We Mean What We Say*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 243.

17 S. Cavell, *The Avoidance of Love*, in *Must We Mean What We Say*, cit., pp. 246-325.

18 In tempi recenti l'argomentazione cavelliana è stata riattualizzata, per esempio, in J. Havercroft, D. Owen, *Soul-Blindness, Police Orders and Black Lives Matter*, «Political Theory», Vol. 44, No. 6, 2016, pp. 739-763.

19 S. Cavell, *The Claim of Reason*, cit., p. 375, (enfasi e trad. mia).

gli schiavi, né esattamente gli esseri umani. Ciò che si sta perdendo riguarda piuttosto qualcosa di sé, o meglio della sua connessione con queste persone, della sua relazione interna con loro, per così dire. Quando vuole essere servito al tavolo da una mano di colore, non sarebbe soddisfatto di farsi servire da una zampa di colore. Quando stupra una schiava o la prende come concubina, non sente di aver, nei fatti, commesso zoocrazia. Quando dà una mancia a un cocchiere di colore (cosa che non fa mai con un cocchiere bianco) non gli viene in mente che sarebbe stato più appropriato accarezzare la creatura affettuosamente sul fianco o sul collo. Non arriva al punto da convertire i suoi cavalli al cristianesimo [...]. Tutto nel suo rapporto con i suoi schiavi mostra che li tratta come più o meno umani – le umiliazioni che riserva loro, le volte in cui lo deludono, le sue invidie, le sue paure, le sue punizioni, il modo in cui ci si affeziona²⁰.

Lo schiavista, insomma, non è affetto da *soul-blindness* (Cavell lascerà in sospeso la più generale questione se qualcuno possa mai esserlo davvero, anche se sembra evidentemente propendere per una risposta negativa). Egli non è strutturalmente incapace di cogliere, da un punto di vista percettivo o cognitivo, l'aspetto umano delle persone che fa oggetto delle sue angherie o della sua mancanza di considerazione. A caratterizzarlo è piuttosto una ignoranza di sé, della propria posizione, la quale si origina, se teniamo a mente il passo citato poco sopra (la prima delle tre "implicazioni"), in una mancanza d'immaginazione: non sa vedere la sua «connessione con queste persone», la sua «relazione interna con loro».

Il filosofo americano aggiunge:

Ciò che [lo schiavista] intende, che può intendere, non è alcunché di definito. [...] Intende, indefinita-

²⁰ *Ivi*, p. 376 (trad. mia).

mente, che ci sono diversi tipi di essere umano [...] Intende, indefinitamente, che gli schiavi sono diversi [...] Non deve negare la supremazia della giustizia; può persino essere eloquente sul tema. [...] Deve solo negare che certi altri debbano essere riconosciuti come tali da cadere nel suo reame. Si potrebbe dire che ciò che egli nega è che lo schiavo sia "altro", cioè il suo altro. Essi sono per così dire meramente altro; non semplicemente separati, ma differenti²¹.

Che cosa accade, si chiedeva Arendt, a una persona «che abbia raggiunto quel punto»? Una parte della risposta ci viene forse offerta da questa reinterpretazione cavelliana dei concetti di Wittgenstein. Avviene che una reciprocità venga spezzata, che il «volto dell'altro», di levinassiana memoria, venga ignorato, sospinto al di fuori di quel cerchio della considerazione morale che qui Cavell chiama «giustizia» ma che, lungi dall'essere per lui il luogo di una ragione determinante e universalmente legislatrice, viene piuttosto concepita come il frutto di un esercizio d'immaginazione, come capacità di guardare prospetticamente a sé e agli altri in modo tale da cogliere quella «rete complicata di somiglianze che si sovrappongono e si incrociano a vicenda», che Wittgenstein chiama «somiglianze di famiglia» (§ 66). Che le auto-giustificazioni degli Eichmann, dei carnefici indonesiani e degli schiavisti siano così grigie e indefinite non deve stupirci, se concordiamo con Cavell, perché il fallimento etico che le caratterizza può appunto essere descritto come un fallimento dell'immaginazione, nell'esercizio, sulle proprie percezioni, di quella capacità di spostamento prospettico che è connaturata alla nostra forma di vita.

Un ultimo passo di *The Claim of Reason* ci mostra anche quale soluzione Cavell intraveda per una simile condizione:

Se egli [lo schiavista] dovesse cedere, o loro [gli schiavi] trovare, il potere di riconoscerlo, di vederlo come il

²¹ *Ivi*, p. 376-377 (trad. mia).

loro altro, il potere di vedere la sua esperienza come lui la vede, allora egli vedrebbe se stesso attraverso i loro occhi, ed essi saprebbero che avevano visto se stessi attraverso i suoi, e i suoi giorni sarebbero contati²²

Tale soluzione viene lasciata qui in uno stato di allusiva indefinitezza: Cavell sembra pensare a dispositivi che permettano di ristabilire una reciprocità attraverso l'esercizio dell'arte immaginativa del mutamento prospettico, ma non ce ne offre un esempio. Lo fa altrove, nei suoi scritti sul teatro²³, sul cinema²⁴ e su quello che più tardi definirà «perfezionismo morale»²⁵. Per quanto ci riguarda, ad ogni modo, possiamo fare ritorno a Oppenheimer per mostrare come anche il suo metodo di *reenactment* sia stato precisamente uno di questi dispositivi.

Conclusion: l'atto di uccidere

Gli effetti del *reenactment* di *The Look of Silence*, nel quale attori e spettatori non coincidono, si rivelano in chiaroscuro. Dopo aver visto i filmati in cui gli assassini di suo fratello rimettono in scena il loro operato, Adi sceglie di rintracciarli per condividere con loro la sua esperienza, ma si trova davanti al proverbiale muro d'indifferenza, a quella che Cavell chiamerebbe *elusione del riconoscimento*. Sono ormai troppo vecchi, o troppo incistati nel proprio status di intoccabili, per poter comprendere l'entità delle loro azioni. Alcuni lo minacciano, altri riesumano le vecchie giustificazioni piene di malafede; la figlia di uno di loro

²² *Ivi*, p. 377 (trad. mia).

²³ S. Cavell, *Disowning Knowledge: In Seven Plays of Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

²⁴ Cfr. S. Cavell, *Pursuits of Happiness: The Hollywood Comedy of Remarriage*, Harvard University Press, Cambridge MA 1981; S. Cavell, *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*, The University of Chicago Press, Chicago 1996.

²⁵ S. Cavell, *Conditions Handsome and Unhandsome: The Constitution of Emersonian Perfectionism. The Carus Lectures, 1988*, The University of Chicago Press, Chicago 1990.

chiede il suo perdono, ma l'impressione è che lo faccia anche per timore che Adi possa essere in cerca di vendetta – e in ogni caso ci sarebbe ben poco che lei possa fare o dire per conto di suo padre. Così, se Adi sembra uscire dalle vicende narrate avendo raggiunto una qualche misura d'equilibrio, un qualche senso di pacificazione, non altrettanto può dirsi della sua vecchia madre, che, ancora nell'ultima scena del film, invoca lo spirito del figlio perduto e, a decenni di distanza, non sa capacitarsi della sua scomparsa.

Ben diverso è il caso di *The Act of Killing*, in cui l'anziano ex-gangster Anwar Congo è sia ideatore e performer del *reenactment* sia suo spettatore e destinatario. All'inizio del procedimento Anwar ci appare come tutti gli altri: racconta i fatti spensieratamente, si vanta dell'ingegno con cui aveva escogitato nuovi metodi d'omicidio, e via dicendo. In alcuni frangenti ammette di aver a volte sognato le proprie vittime, di esser stato inseguito dal pensiero di quelle a cui non aveva «chiuso gli occhi», ma nel dire ciò appare completamente distaccato, privo di qualsiasi reazione emotiva. Le cose cambiano però gradualmente nel corso del *reenactment* cinematografico, della produzione, da parte dei carnefici, del film nel film, e questo a dispetto del suo carattere dilettesco, nonostante la grottesca mancanza di realismo dei costumi, delle scenografie, della recitazione.

Il riaggiustamento gestaltico sembra avvenire tramite un processo in tre fasi. Nella prima, essendosi trovato per la prima volta a recitare nei panni di un torturato, Anwar ha una reazione inaspettata: il suo corpo è improvvisamente afferrato da un sentimento incontenibile di terrore ed è costretto a interrompere le riprese. La sua performance, il *make-believe* attoriale, gli ha permesso di immaginarsi, di sentirsi come una delle vittime, di comprendere come la vittima si senta guardata dai carnefici e il modo in cui, a sua volta, li guarda. La seconda fase si innesca quando è lo stesso Anwar a chiedere di poter guardare il girato di quella scena, come mosso dalla curiosità di comprendere che cosa davvero gli fosse accaduto. «Le persone che ho torturato si sentivano come mi sono sentito io qui?», si chiede davanti al monitor, e, per la prima volta in lacrime, inizia a confessare alla

macchina da presa il proprio sgomento per quanto aveva fatto «a così tante persone». Trovarsi nel ruolo dello spettatore gli permette di far sedimentare la consapevolezza dell'inversione prospettica che aveva sperimentato in maniera caotica e viscerale durante la performance, di attraversare un momento di quella catarsi che Cavell, giocando sul rovesciamento dei concetti aristotelici, descrive in un'occasione come finalizzata «non a purificarsi della pietà e del terrore, bensì a renderci capaci di provarli ancora»²⁶.

La terza fase ha luogo quando Anwar – siamo ormai nell'ultima scena del film – fa ritorno nel retrobottega in cui, come all'inizio della pellicola ci aveva raccontato serenamente, tutte le sue vittime erano state massacrate. Per un istante prova ancora a giustificarsi («so che è sbagliato, ma dovevo farlo»), ma è ormai troppo tardi per questo atteggiamento, per questo modo di vedere le cose: le sue parole vengono interrotte da un violento e interminabile accesso di conati di vomito, conati inarrestabili, profondi, un'altra reazione fisica, questa volta ancora più incontrollabile della precedente. Il rimosso è ormai riemerso: Anwar prende coscienza della propria «relazione interna», *viscerale*, con le persone che aveva torturato e ucciso, vede distintamente quell'aspetto-coniglio che fino ad allora gli era stato nascosto, in bella vista sotto gli occhi, dall'aspetto-anatra. Ora che si è guardato dalla prospettiva della vittima i suoi giorni di carnefice sono contati, anzi si sono forse già conclusi nel momento in cui lo vediamo camminare fuori campo per l'ultima volta. Lungi dall'offerirci un finale consolatorio, ad ogni modo, la sua andatura malcerta, quella di un vecchio schiacciato e svuotato, ci fa domandare durante i titoli di coda se non siano contati, e a quali condizioni possano essere vissuti, anche i giorni umani che gli restano.

²⁶ S. Cavell, *The Avoidance of Love*, cit., p. 319 (trad. mia).