

Gianluca Solla

Aprire l'immagine, forzare lo sguardo.
Forensic Architecture e il Caso Iuventa

Se qualcosa è reale, perché mai andrebbe costruito? Non si potrà come referencia assoluta e univoca di tutte le nostre immagini? E queste, a loro volta, non servono semplicemente a fornire una rappresentazione più o meno fedele della realtà?

Nella loro avventatezza, domande di questo genere trovano il loro banco di prova in un confronto critico con il fatto che solo l'atto di un'elaborazione permette di restituire le immagini alla loro leggibilità, persino quelle la cui evidenza è all'apparenza più irrefutabile. Esempio in tal senso è il lavoro del collettivo Forensic Architecture, creato a Londra nel 2010, di cui prendiamo in esame il video pubblicato nel 2018 con il titolo *The Crime of Rescue. The Iuventa Case* (33', 45")¹.

Nell'agosto 2017 la Iuventa – un vecchio peschereccio battente bandiera olandese, in uso alla ONG tedesca Jugend Rettet che tra il 2015 e il 2017 incrocia nel Mediterraneo centrale con la missione di prestare soccorso alle persone in difficoltà in mare – viene messa sotto sequestro dalla Procura di Trapani con l'accusa di favoreggiamento dell'immigrazione clandestina. L'inchiesta giudiziaria si inserisce nel clima di criminalizzazione delle ONG operanti nel Mediterraneo. L'ipotesi degli investigatori italiani si dimostra tuttavia debole una volta confrontata con una lettura più accurata dei fatti. È a una contro-analisi di questo tipo che Forensic Architecture sottopone il materiale testimoniale esistente – costituito da fotografie e immagini video provenienti da diverse fonti, registrazioni sonore delle comunicazioni con l'MCC (il Centro di Controllo Missioni gestito dalla Guardia Costiera italiana), i rapporti di bordo quotidiani, i racconti di alcuni testimoni a bordo di un'altra nave operante nella stessa zona – e la lettura che ne dà la Procura di Trapani.

Forensic Architecture scompone gli apparenti nessi causali tra queste testimonianze, mettendone in discussione l'evidenza che viene loro attribuita e che viene generalmente attribuita alle immagini in quanto tali, dato che l'evidenza altro non sarebbe se non un prodotto diretto delle immagini stesse. È questa sfi-

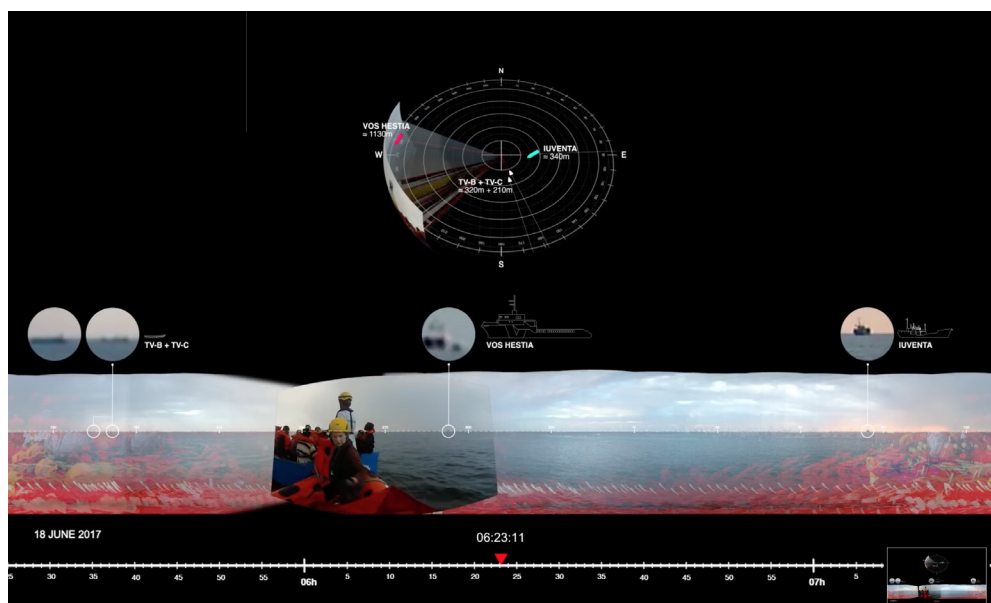
Abstract

The paper analyses the production of Forensic Architecture, highlighting the strategies of the London-based collective's work. Indeed, the task of documenting and witnessing that F.A. has assigned to itself implies the need to subject images to computer processing, allowing them to be re-located within the context from which they arose and restored to authentic legibility.

KEYWORDS

FORENSIC
ARCHITECTURE
-
IMAGE PROCESSING
-
TESTIMONY
-
ARCHIVE
-
MIGRANTS

¹ Cfr. <https://forensic-architecture.org/programme/exhibitions/forensic-oceanography-at-sea-around-us>



Forensic Architecture

-
 Da *The Crime of Rescue. The Iuventa Case* (2018)

da del visuale che approfondiremo qui, più che la dimensione politica del caso Iuventa. Beninteso, tutto il lavoro di Forensic Architecture inaugura un'investigazione che fa dell'immagine il cuore pulsante di un'archeologia del presente e non smette pertanto di interrogarsi sulle implicazioni politiche che le immagini in quanto tali possiedono. Gli strumenti di cui questa analisi si dota permettono di leggere a ritroso le trasformazioni profonde di una realtà che è la nostra, inseguita dentro le tracce minime che ogni evento lascia dietro di sé, quasi come sua coda, e che malgrado tutto si conservano ai margini delle immagini.

Come altre indagini-video di Forensic Architecture, *The Crime of Rescue* opera attraverso la scomposizione e la decostruzione delle apparenti evidenze che condannano l'operato della ONG. Per farlo viene costruito un modello virtuale e dinamico degli eventi: attraverso una tecnica di ricostruzione spaziale computerizzata le immagini provenienti da prospettive differenti vengono assemblate in un unico ambiente virtuale e montate insieme ad altri materiali eterogenei. Il tutto viene così composto in un'unica sequenza temporale che permetta di ricostruire le sovrapposizioni di cui un evento è portatore, ma che eccedono le capacità umane di percezione e di ricordo.

Questo modello virtuale dello spazio reale permette un montaggio di tutte le immagini a disposizione, in base al loro

orientamento geografico, alla prospettiva e, naturalmente, al momento in cui sono state scattate o filmate. Mediante particolari dettagli che fungono da referenze riconoscibili, è possibile costruire una mappa delle relazioni spazio-temporali di tutti i materiali a disposizione, compresi quelli sonori. La tridimensionalità di questo modello ha a che fare con la possibilità tecnica di incrociare tra di loro materialità testimoniali di differente natura. In un certo senso, per poter leggere tra le righe delle immagini, occorre riuscire prima a individuare le linee lungo le quali si muovono gli oggetti che le popolano. Tuttavia, per individuare queste linee, occorre intanto disegnarle. Lo si fa mediante il ricorso ad altre immagini e ad altre scritture della realtà. Questo accade, per esempio, colorando le ombre delle onde, la loro direzione in un dato giorno a una data ora, ricostruendo le condizioni atmosferiche o analizzando lo sviluppo temporale della nuvola di un'esplosione o di uno sparo. È allora che il "tra le righe" si allarga e permette di vedere qualcosa di realmente mai visto. È allora che il dettaglio si fa capacità reale di intercettare ciò che poi è in grado di diventare visione.

Inserire all'interno di questo luogo virtuale gli oggetti che sono visibili in un campo – per esempio: le imbarcazioni sul mare – significa interrogarne le connessioni per comprenderne le interazioni reciproche e le dinamiche complessive dello spazio e del tempo in cui si muovono. In questo modo a venir costruito è un campo di osservazione che è tanto più reale quanto più è lontano dall'attribuire alle immagini il dubbio valore di una capacità mimetica. Reale è qui unicamente la connessione tra gli oggetti-attori di una scena, che altrimenti rischia di rimanere inosservata quando si rivolge l'attenzione unicamente ai singoli oggetti e non al campo delle loro implicazioni reciproche. Nell'uso di una pratica di scomposizione e ricomposizione delle immagini risuona l'idea di Èjzenštejn di un «montaggio dialettico»²: l'idea operativa che le immagini non hanno di per sé un significato ma questo scaturisce unicamente nelle relazio-

2 E. Weizman, *Architettura forense. La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, tr. it. di S. Stoja, Meltemi, Milano 2022, p. 149.

ni che si realizzano tra le immagini e nella tensione che la loro combinazione è capace di suscitare.

Situare l'azione di ciascuno degli oggetti che partecipano alla scena permette di attribuire loro un significato che discende dall'osservazione, e non è il risultato di una tesi preconcepita. Non si tratta però solo di ricostruire l'azione di ciascun singolo oggetto, ma di mapparne le relazioni. Così collocare gli oggetti nella giusta prospettiva – banalmente anche rispetto al nord geografico, ciò che consulenti della Procura e giornalisti sembrano non essersi peritati di fare – significa mettersi nelle condizioni di intendere le dinamiche dell'evento.

Esaminare le relazioni tra gli elementi audio-visivi, oltre che incrociarli con le scritture esistenti, significa lavorare su tutti i tipi di tracce testimoniali che gli eventi hanno disseminato nelle documentazioni di cui disponiamo. Queste sono come le reti da pesca in cui «gli oggetti di dimensioni maggiori della singola maglia vengono catturati e registrati; quelli più piccoli sfuggono attraverso e scompaiono»³. Nel suo libro *Architettura forense* Eyal Weizman – uno dei fondatori di Forensic Architecture – evoca a questo proposito un'«estetica materiale» che si realizza nell'analisi dei rapporti fra gli oggetti presenti sul campo degli eventi e che quel campo strutturano in un reticolo di relazioni. Questa estetica è materiale perché consiste nelle interazioni tra le parti, i cui diversi modi danno vita a forme differenti. Reale è ciò che si scrive ovvero ciò che si iscrive in relazioni. È l'esistenza stessa di questa scrittura a esigere una contro-scrittura che permetta di isolarne le linee lungo le quali qualcosa non smette di scriversi. L'immagine traduce questo essere-in-relazione della realtà. Se gli oggetti diventano immagini, per il principio di Bergson per cui «la materia è un insieme di “immagini”»⁴, la realtà è questa rete estesa di connessioni singolari e sempre in divenire.

Del resto, un'immagine è statica solo per chi la estragga dal tessuto delle sue connessioni viventi, isolandola. Connettere le

³ *Ivi*, p. 41.

⁴ *Ivi*, p. 143.

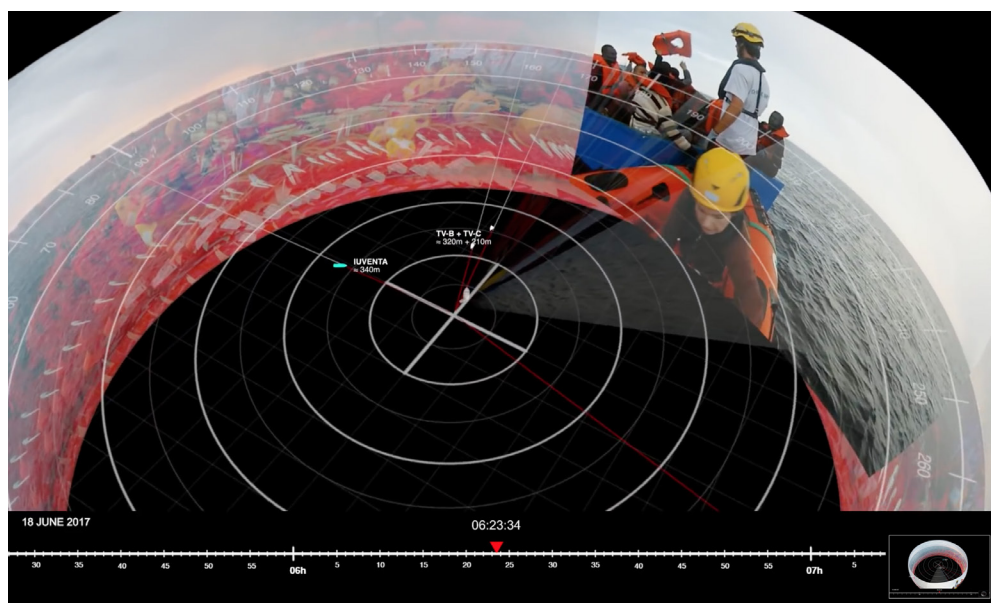
immagini è, in realtà, possibile perché in ognuna di loro esiste già da sempre un dinamismo in atto, che le connette le une alle altre. E questo dinamismo è anche quanto ci conduce al di sopra della comune soglia di percepibilità, per cogliere ciò che nelle immagini abitualmente ci si consegna per lo più nella forma di una latenza. Occorre scendere al di sotto di questa soglia entro la quale abitualmente le nostre percezioni hanno luogo. Così l'operazione di Forensic Architecture, rallentando lo svolgersi di un'azione, moltiplica le possibilità della nostra visione e dell'attenzione portata alla materia dell'immagine, intensificando la dimensione scenica dell'evento. È da questa posizione altrimenti irraggiungibile che si produce quella distanza necessaria per guardare determinati eventi, come se li notassimo per la prima volta, senza pregiudizi, in virtù di questa percezione aumentata.

Che ogni immagine sia intrisa di un contenuto informativo più o meno grande, non ne fa un cristallo di evidenze. Quando le tracce vengono avvistate, non è detto che siano di per sé immediatamente leggibili. Piuttosto sono oggetti intermedi, fluttuanti, che «aleggiano tra l'essere e il non essere identificabili»⁵. Sono presenze che non rappresentano nulla, spesso nemmeno se stesse, e che chiedono l'atto di un lettore, di una lettrice, per staccarsi da questa incognita terra di mezzo che abitano e dalla quale vengono alla nostra attenzione. Le immagini non parlano mai da sé, occorre portarle alla visibilità, aprirle, farne uso.

La questione non è qui tanto quella dell'autenticità maggiore o minore delle immagini, a cui il sottotitolo dell'edizione italiana del libro di Weizman allude (*La manipolazione delle immagini nelle guerre contemporanee*, traduzione per *Violence at the Threshold of Detectability*, cioè qualcosa come “violenza alla soglia della rilevabilità”).

Discendere a un livello percettivo in cui incontriamo le tracce che il tempo lascia su tutte le nostre immagini significa considerare queste come i danni collaterali che una violenza lascia

5 P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Meltemi, Milano 2022, p. 32.



Forensic Architecture

-
 Da *The Crime of Rescue*.
The Iuventa Case (2018)

inavvertitamente dietro di sé, quasi come impronte del proprio passaggio. Le immagini sono pertanto i luoghi in cui le tracce materiali della violenza si inscrivono sulla superficie visibile della realtà. L'accumulo di queste tracce produce uno «sporco»⁶, una non nitidezza visuale, che può essere di grande supporto in un lavoro analitico di tipo investigativo, come quello di Forensic Architecture. Quando emerge, la verità non emerge che come un effetto collaterale, come un *telos* involontario che non si pensava di raggiungere e di cui neppure nulla si sapeva, al momento di scattare o di filmare.

Arrivare a questo livello significa accedere a un uso dialettico delle immagini ossia a un uso che produce effetti generativi di lettura degli eventi storici, rispetto a come sono stati documentati. Nello specifico *The Crime of Rescue* realizza il principio per cui, se è vero che è ai dettagli che occorre guardare, ogni immagine è per noi la porta d'accesso ad altre immagini. L'idea che sia necessario guardare le nostre immagini attraverso le lenti offerte da altre immagini si realizza, per esempio, nella pratica del collage di media di provenienza differente e dalla differente prospettiva, che vengono opportunamente trattati in modo da combinarli dentro l'ambiente virtuale tridimensionale.

A quel punto il video è non solo il resoconto puntuale di un

⁶ *Ivi*, p. 176.

avvenimento, ma diventa la dinamizzazione di tutte le immagini effettivamente possedute di quel singolo momento. Da prodotto, il film ridiventa lo strumento per guardare in modo inedito a delle scene di dominio pubblico, viste tante volte e forse mai guardate davvero, tanto sono disturbanti come le immagini di chi migra attraverso il Mediterraneo. Il film è la forma che un'esplorazione delle immagini assume: un'esplorazione che si inoltra sin dentro la loro materialità dialettica.

Se servono sempre almeno due foto per documentare un evento e descriverne lo svolgimento, è perché tra di loro si può provare ad aprire una tensione costruttiva fatta di riferimenti e di non coincidenze. Questa tensione permette non solo di vedere, ma di pensare ciò che là è accaduto. Certo, la complessità di un evento è spesso tale che, se il discorso generale rischia di ignorare le occorrenze specifiche di una situazione, l'attenzione alla singolarità tende a lasciare nell'ombra il contesto complessivo di un dato momento storico. Occorre sempre prendere in considerazione come ogni immagine possieda un fuoricampo più vasto, a cui fa riferimento e che occorre imparare a citare, cioè a coinvolgere per vie indirette. In altri termini, disegnare un «campo di causalità»⁷ in cui differenti oggetti si intrecciano tra loro con le loro diverse temporalità. La fragilità delle immagini si riflette sulla discontinuità che le segna, tanto più quando sono convocate come prove di qualcosa. Diventa allora decisivo lavorare sulle loro combinazioni come su altrettante alleanze simboliche che ne verificano la testimonianza e fanno emergere la visibilità singolare che solo loro permettono.

Quella che il lavoro di Forensic Architecture pone non è, dunque, la questione dell'autenticità delle immagini, creature sempre potenzialmente strumentalizzate e manipolate. Certo, in mano ai governi tendono a fare questa fine, tuttavia qui la questione è un'altra: è quella di una manipolazione necessaria delle immagini – se così si può dire – per porle in connessione tra loro. Il compito di cui Forensic Architecture – e le organizzazioni che le si rivolgono per un'analisi – si è investita è quello

⁷ Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 175.

di una *forzatura necessaria* che, combinando i materiali più differenti, riveli le tracce nascoste sul fondo delle immagini. Ciò che qui nomino come forzatura è la pratica che consente di fare dell'evento catastrofico, del trauma che ogni volta il lavoro di Forensic Architecture documenta, qualcosa la cui esperienza sia intanto possibile. La *forzatura* è un altro modo per dire la necessità di un supplemento che elabori l'immagine, così come noi la conosciamo, e che trasformi i documenti attraverso reti che li connettano e li restituiscano a una significatività complessa, non a una visione iper-semplificata della realtà, che è quella che prevale nell'epoca dei populismi. Questo supplemento rimarca «il carattere costruttivo dell'immagine», restituendola a quella che con un importante teorico dei media chiameremo la sua «capacità di *far vedere* (o di alludere all'invisibile) e non quella di *rispecchiare*»⁸. Occorre un'elaborazione delle immagini che sia capace di aprirle, rendendole disponibili a una lettura non ordinaria.

È singolare che in inglese *evidence* voglia dire “prova”. Un'evidenza sarebbe una chiarezza capace di provare, di dimostrare una verità. Eppure, le prove di cui il nostro tempo dispone sono tutt'altro che auto-evidenti. Se le immagini sono la materia sensibile su cui le tracce si imprimono; se esse sono i «sensori»⁹ di un evento che ha avuto luogo o di uno che è ancora in atto, non basta ancora la loro pura evidenza per vedere davvero. Occorre *forzarle*, restituire a leggibilità le tracce che ognuna di loro conserva sul suo fondo. E questo può essere fatto solo con il ricorso a un dispositivo che ne permetta un'elaborazione nel senso della composizione di media differenti. In questo senso, il lavoro di Forensic Architecture potrebbe essere inteso come l'espressione di un'esigenza di transmedialità o intermedialità, di cui c'è urgente bisogno nel nostro tempo per comprendere la complessità di quanto accade. Occorre forzare le testimonianze per far diventare i documenti la testimonianza che ancora non sono. È solo a quel punto che qualcosa della verità che vi è ce-

⁸ P. Montani, *L'immaginazione intermediale*, cit., p. 48.

⁹ E. Weizman, *Architettura forense*, cit., p. 143.

lata all'interno può forse trasparire.

Qui si mostra anche qualcosa della natura di tutte le nostre immagini. Se l'immagine tende a mettersi al servizio di una rappresentazione, occorre una pratica che ne riconquisti la verità rispetto all'oggettivazione dei fatti che essa propone e mette in circolazione. Ne va di un'immagine che sia in grado di permettere di riappropriarci di un'esperienza di quella verità che è propria dell'immagine in quanto tale. Se l'esistenza delle nostre immagini è transitoria, se ogni immagine *balena* in un istante, come Walter Benjamin sapeva, è perché la loro energia è fatta di una coesistenza di tempi diversi, che tende a dissolversi. Occorrono pratiche specifiche per portare le rappresentazioni dominanti a esaurimento, per consumarle, per finirle. Occorrono pratiche come quelle di Forensic Architecture per strappare l'immagine alla sua generale banalizzazione come alla sua diffusa strumentalizzazione. Occorre un montaggio di tecniche differenti, occorrono più modi, più insiemi video e sonori, perché una verità emerga a partire dalla stessa incommensurabilità tra quei registri e quelle tecniche di rilevazione della realtà. È una pratica vertiginosa quella a cui Forensic Architecture lavora, questo perché un evento non si risolve nel fatto che qualcosa accada o sia accaduto e di cui l'immagine direttamente offrirebbe testimonianza. Il suo gesto intende mettere a fuoco ciò che dell'evento ci interpella nell'immagine e dall'immagine.

Al caso Forensic Architecture, alle sue pratiche documentarie, politiche, etiche, si applica allora alla perfezione la formula di Gilles Deleuze secondo cui occorre far emergere l'immagine strappandola ai *cliché* che la assediano¹⁰. Ci sono sempre cliché in agguato nelle nostre rappresentazioni del mondo. Questi cliché non solo offrono una visione falsificata del mondo: sono immagini già fatte, sospese rispetto a qualsiasi divenire; sono rappresentazioni impoverite che corrispondono o alle nostre aspettative o che a queste si conformano. Là lo sguardo trova la sua *comfort zone* a cui desidera tornare, anche a costo di accettare

10 Cfr. G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema I*, tr. it. di J.-P. Manganaro, Ubulibri, Milano 1993, pp. 242-244.

una semplificazione insofferente della realtà e del molteplice che la abita. Così occorre mettere fine ai *cliché* affinché l'immagine si presenti. L'inizio dell'immagine corrisponde proprio alla fine del cliché: essa compare – magari in forma di lampo o di istantaneo balenio – proprio quando le potenze della mimesi e della rappresentazione cessano di esistere. È là che l'immagine prende finalmente forma. Per questo motivo è urgente moltiplicare le pratiche che sbarrino la strada al ritorno dei cliché. Non si tratta qui, dunque, di immagini che si sanno o che si credono di sapere, ma di immagini che permettano di vedere. Che producano uno sguardo al di là di tutti gli sguardi abituali. Immagini di questo genere ci ricollegano alla storia di un luogo e di un momento, fosse anche per il tempo di un lampo.