

***Redacted* di Brian De Palma: le crepe nel flusso mediale**

Matteo Quinto

Abstract

In un primo momento *Redacted* genera nello spettatore la percezione di realtà completamente sorvegliata e riprodotta in tutti i suoi aspetti da un enorme numero di dispositivi che permettono una visibilità totale del mondo. In realtà, invece, la narrazione sembra frantumarsi in prospettive contraddittorie, in cui è impossibile immedesimarsi e che sembrano compromettere la rappresentazione di qualsiasi evento. L'articolo, però vuole mostrare come *Redacted* non sancisca la vittoria di questo flusso mediale dereificante, ma al contrario voglia mostrarne le crepe e indicare una possibile forma di resistenza ad esso. Le immagini referenziali con cui il film si conclude, infatti, spingono lo spettatore a interrogarsi sullo statuto di ciò che vede sulle retoriche utilizzate e riescono a fargli percepire l'irriducibilità del reale alle categorie interpretative e culturali umane e alle sue rappresentazioni medialità.

The first impression made by *Redacted* is of a reality completely kept under surveillance and reproduced by an enormous number of devices. The narration of the events, however, seems to shatter into many contradictory perspective and it becomes impossible for the audience to empathise with the narration. This article aims to show that *Redacted* does not represent this phenomenon as if it was impossible to contrast: the film shows the limits of the action of the media on the reality and a possible way to resist to it. Indeed, the last images of the film, that are referential, persuade the spectator to think about what those images are and how they are linked to reality and used for a rhetorical purpose. This forces the audience to perceive the irreducibility of the reality, that still exists and has its importance, to human interpretative and cultural categories and to its media representations.

Parole chiave

Redacted, De Palma, Autenticazione, Referenzialità, Intermedialità

Contatti

matteoquinto93@gmail.com

L'effetto che *Redacted* genera in un primo momento è quello di una realtà completamente sorvegliata e riprodotta in tutti i suoi aspetti da un enorme numero di dispositivi che permettono una visibilità e una rappresentabilità totale del mondo. Il modo in cui il film narra la vicenda, tuttavia, completamente delegato al concorrere di sguardi rimediati e parziali, suscita problemi relativi al soggetto di tali punti di vista,

alla sovrapposizione alla realtà dei codici propri di ciascun medium o tipologia di immagini e dell'uso che ne viene fatto. In questo modo la narrazione dei tragici eventi centrali nella vicenda sembra frantumarsi in prospettive contraddittorie, in cui è impossibile per lo spettatore immedesimarsi e che sembrano compromettere definitivamente la possibilità di una rappresentazione complessiva di qualsiasi evento. Il film sembra, dunque, attestare appieno il carattere pervasivo della confusione tra realtà, rappresentazione e finzione tipico del panorama interpretativo postmodernista. L'opera di De Palma è sembrata anche il trionfo delle idee di sorveglianza continua senza soggetto e di convergenza dei media¹ che collassano in unico flusso autoreferenziale e incapace di rendere conto della realtà. Una lettura dell'opera come impasto inestricabile di realtà e finzione viene data, per esempio, da Arturo Mazzarella (2011, in particolare pp. 56-61) e Sarah Arnold (2013).

Nella fase finale, tuttavia, *Redacted* presenta una serie di immagini referenziali del conflitto iracheno. Nella sezione intitolata «Collateral damage. Actual photographs from the Iraq war»² (De Palma 2008)³ vengono mostrate, infatti, delle foto vere di civili iracheni uccisi, feriti o sfigurati come effetto collaterale dei combattimenti. Questa inserzione, come si analizzerà nello specifico, modifica la lettura complessiva del film, ma soprattutto la percezione che lo spettatore ha dell'evento che esso racconta. Come sottolineano Francesco Casetti (2015, in particolare pp. 184-190) e Pietro Montani (2010, in particolare pp. 64-70), tramite un «montaggio intermediale» si viene a creare un contrasto tra media «caldi» e «freddi» che mette in evidenza l'«opacità» dei mezzi di comunicazione. Ciò spinge lo spettatore a interrogarsi sullo statuto delle immagini che vede e sulle retoriche che le implicano e lo costringono a percepire l'«inemendabilità»⁴ del reale, cioè la sua irriducibilità alle categorie interpretative e culturali umane e, a maggior ragione, alle sue rappresentazioni mediali.

¹ Sul concetto di convergenza mediale, sulle contaminazioni e sulle espansioni dei media cfr. Jenkins (2014) e Casetti (2015).

² «Danni collaterali. Fotografie autentiche dalla guerra in Iraq», laddove non altrimenti specificato la traduzione in italiano è mia.

³ Con De Palma (2008) intendo indicare la trascrizione da me fatta di alcuni passaggi di *Redacted* (2008) di Brian De Palma. In questo caso, trattandosi di una didascalia, riporto a testo le parole mostrate in inglese.

⁴ Si fa riferimento al concetto di «inemendabilità» usato da Ferraris: per inemendabilità si intende «il fatto che ciò che ci sta di fronte non può essere corretto o trasformato attraverso il mero ricorso a schemi concettuali, diversamente da quanto avviene nell'ipotesi del costruzionismo» (Ferraris 2012, p. 48).

Redacted si rivela, dunque, essere «uno strappo nell'involucro mediale» (ivi, p. 64) che avvolge gli eventi rischiando di frantumarli in rappresentazioni parziali e contraddittorie che sembrano negare la possibilità di conoscere la realtà.

1. Un'apertura ambigua

Il film si apre con due didascalie che dovrebbero chiarirne lo statuto. Vi è però tra di esse una contraddizione che si rivela la chiave interpretativa principale di tutta l'opera. La prima dichiarazione iniziale sottolinea la natura finzionale del film:

this film is entirely fiction, inspired by an incident widely reported to have occurred in Iraq. While some of the events depicted here may resemble those of the reported incident, the characters are entirely fictional, and their words and actions should not be confused with those of real persons⁵ (De Palma, 2008).⁶

La didascalia è posta innanzitutto come tutela legale, per mettere il film al riparo da eventuali denunce da parte delle parti coinvolte nei processi nati dai fatti, che, nel momento in cui l'opera usciva nelle sale, erano ancora pienamente in corso. Essa, dunque, circoscrive le immagini del film nell'ambito della «fiction», di «una storia di fantasia» (come traduce la voce *over* che la accompagna), che rappresenta eventi che al massimo 'possono assomigliare' (il termine mi sembra più appropriato di quello scelto dalla traduzione *over*, che usa «rispondono» per «may resemble») a quelli reali. I personaggi, le loro parole e azioni, inoltre, sono anch'essi dichiarati come finzionali, ricostruiti, immaginati. Si tratterebbe, dunque, di un classico caso di opera d'immaginazione ispirata a fatti realmente accaduti che si situerebbe, quindi, nell'ambito della verosimiglianza, ma che non avrebbe un rapporto referenziale diretto con la realtà.

⁵ Trascrivo qui la traduzione che una voce *over* dà della didascalia che appare sullo schermo in inglese: «Questo film è una storia di fantasia, ispirata a un fatto realmente accaduto in Iraq, di cui la stampa ha molto parlato. Alcuni degli eventi raccontati rispondono alla realtà, ma i personaggi sono del tutto immaginari e le loro parole e azioni non devono essere confuse con parole e azioni di persone reali» (De Palma 2008).

⁶ In questo caso, trattandosi di una didascalia, riporto a testo le parole mostrate in inglese.

La seconda didascalia, però, dice che «redacted visually documents imagined events before, during and after a 2006 rape and murder in Samarra»⁷ (ivi). In questo caso, invece, viene detto che *Redacted* «documenta attraverso le immagini», non che esercita la fantasia nell'ambito della *fiction*. Con questa frase si attribuisce al film, dunque, la capacità di attestare e di riportare gli eventi, gli si dà un valore referenziale che nella precedente dichiarazione non possedeva. Allo stesso tempo, sebbene la traduzione *over* non lo riporti, gli eventi sono detti «imagined», 'immaginati'. Vi è, dunque, un ribaltamento rispetto alla prima affermazione: in questa gli accadimenti sembrerebbero frutto della mente, mentre il film avrebbe un valore documentale.

Nella cancellazione per mezzo di un grosso tratto nero della prima didascalia, si può anche notare, come fa Marcello Walter Bruno, che «la prima parola che viene cancellata è *fiction*. La seconda è *fictional*» (Bruno 2008, p. 18). È interessante anche che la prima parola della seconda dichiarazione viene composta con le lettere rimaste dalla cancellazione della prima. Questo espediente, oltre ad essere un riferimento all'autocensura delle immagini originali insita nella genesi del film, si configura anche come il riferimento a una mano che corregge la prima didascalia proprio partendo dal momento in cui afferma lo statuto finzionale dell'opera. La composizione della prima parola della seconda frase a partire dai resti della prima, inoltre, sottolinea che esiste un legame tra le due che tenterò di ipotizzare in conclusione.

Si crea, quindi, un dialogo tra le didascalie, che pone in risalto il loro contraddirsi. Si mette in evidenza, dunque, la difficoltà nel definire e collegare il film e gli eventi che narra con i concetti di realtà e finzione. Tenterò, perciò di analizzare come il film ricomponga questa contraddizione iniziale, che, in apertura, serve a presentare il tema e a guidare l'attenzione dello spettatore.

2. Il flusso mediatico attorno all'evento

La prima caratteristica di *Redacted* che colpisce lo spettatore è la frantumazione della narrazione in diversi media o generi all'interno di essi. Questo film, infatti, non si limita a introdurre in un tessuto basato sugli usuali canoni del montaggio narrativo inserti provenienti da altri mezzi di comunicazione, ma si mostra come un'opera composta

⁷ Trascrivo qui la traduzione che una voce *over* dà della didascalia che appare sullo schermo in inglese: «*Redacted* documenta attraverso le immagini gli venti avvenuti nel 2006, prima, durante e dopo lo stupro e l'eccidio di Samarra» (De Palma 2008).

interamente di sguardi che lo spettatore percepisce come filtrati da un altro particolare medium. Come evidenziato da Calvin Fagan, «the film pushes this formal strategy of remediation to such an extreme that there is literally no scene or even point-of-view within it that is not already mediated in one way or another»⁸ (Fagan 2016, p. 265). Per ‘rimediazione’ si intende «the representation of one medium in another»⁹ (ivi, p. 268), cioè il fatto che un mezzo di comunicazione adotti un contenuto che è già stata prodotto o adattato precedentemente in un altro apparato. Ciò avviene spesso in ambito cinematografico quando sullo schermo compare un’immagine che presenta le caratteristiche della visione tipiche di un altro. La particolarità di *Redacted*, però, è che l’intero film si presenta come ri-mediato: «per la prima volta, dunque, ci troviamo di fronte a una guerra interamente mediale» (Mazzarella 2011, p. 58).

2.1 *Tell me no lies*

La prima tipologia di immagini che appare allo spettatore è quella di un filmato amatoriale intitolato *Tell me no lies*, cioè *Non dirmi bugie*, che il soldato semplice Angel Salar sta realizzando come saggio di prova per l’ammissione a una scuola di cinema. Nel corso di tutto il film le riprese fatte dal soldato presentano spiccatamente le caratteristiche delle riprese non professionali. *Tell me no lies* presenta anche caratteristiche di spontaneità, come l’assenza di stacchi di montaggio, della colonna sonora o l’intervento vocale o fisico di chi riprende. Il documentario di Salazar appare, dunque, non estetizzato o elaborato solo in modo grossolano, come si evince dagli stacchi realizzati tramite animazioni banali (effetti da programma base per l’*editing* dei video), troppo evidenti e non significative.

Questo, tuttavia, si dimostra non sufficiente a garantire una qualsiasi forma di oggettività o di possibilità di riprendere il reale senza modificarlo. Innanzitutto per motivi formali: in particolare poiché le riprese amatoriali mettono fortemente in evidenza il medium che le genera e, pur essendo molto referenziali e dirette, non creano ‘l’effetto di realtà’ a cui puntano i media votati alla ‘trasparenza’. Le riprese amatoriali non elaborate, infatti, fanno sì che lo spettatore non ponga attenzione solo all’oggetto

⁸ «Il film spinge questa strategia formale di rimediazione a un estremo tale che non c’è letteralmente alcuna scena, o perfino alcun punto di vista, dentro di esso che non sia già mediato in un modo o in un altro».

⁹ «La rappresentazione di un medium in un altro».

che mostrano, ma evidenziano anche il filtro che esiste tra esse e lo spettatore. Per questo motivo Pietro Montani (2010, pp. 7-13), adattando la teoria di Jay David Bolter Richard Grusin, richiama l' 'opacità' dei media che agiscono in questo modo. Le scene di *Tell me no lies*, inoltre, presentano un limite ulteriore: condizionano il comportamento degli altri soldati. Salazar non sta riprendendo le azioni che i compagni farebbero spontaneamente, ma quelle che compiono sapendo di essere ripresi. Questo è particolarmente evidente quando i compagni gli chiedono di spegnere la telecamera durante la partita di poker in cui progettano lo stupro: il soldato aspirante regista può riprenderli solo perché finge di spegnerla, segno evidente che, quando sapevano di essere ripresi, si comportavano di conseguenza. Allo stesso modo Salazar può filmare lo stupro solo perché ha una telecamera nascosta, come comunica al suo futuro pubblico riprendendosi da solo mentre guarda in macchina, poiché altrimenti sarebbe evidente che il sapere di esser visti avrebbe modificato il modo di agire dei compagni. Ciò è evidente, però, anche nelle riprese di discorsi quotidiani, in cui gli sguardi, le battute e gli atteggiamenti risultano attratti e rivolti verso la telecamera e da lei condizionati in tentativi di mettersi in mostra o di schernirsi.

Tell me no lies, dunque, oscilla tra la volontà di Salazar di mostrare «le cose come stanno» (De Palma 2008) e le accuse amichevoli di McCoy di riuscire a dire «le cose come vuoi che stiano» (ivi).

2.2 Barrage

La seconda tipologia di immagini che concorre a raccontare gli eventi del film sono delle riprese professionali per un documentario sul funzionamento del *checkpoint* presidiato dal Salazar e compagni. L'opera è attribuita a due cineasti francesi: Marc e François Clément. *Barrage* presenta caratteristiche opposte a *Tell me no lies*: una colonna sonora molto pervasiva ed efficace nel creare atmosfera, immagini molto pulite, in alta definizione, una fotografia studiata, inquadrature molto ricercate che vanno dalle panoramiche ampie ai dettagli più minuti, movimenti di macchina molto funzionali ed effetti di montaggio molto credibili e naturali. Il video è accompagnato da una voce *over* molto impostata che fa ricorso a sintagmi decisamente retorici pronunciati con voce chiara, limpida e ben bilanciata con la musica. Gli *zoom* sui volti, sui gesti minuti e sui dettagli, così come i rumori referenziali acuti, trasmettono le

sensazioni fisiche dei soldati, come il caldo, e le esperienze tattili, come avviene per l'accendino tenuto in mano da un soldato o con la bottiglia schiacciata da McCoy, e permettono una percezione complessiva della scena molto accurata.

Barrage si presenta, dunque, come un dispositivo molto più 'caldo' di *Tell me no lies*. «Sono *hot* quei media che investono i propri destinatari con una tale ricchezza percettiva da non richiedere alcuna forma di integrazione» (Casetti 2015, p. 179). Essi operano, dunque, al contrario dei precedenti: trasmettono un numero di informazioni e sensazioni organizzate per essere percepite come credibili, complete e soprattutto autonome. Il documentario francese si presenta, quindi, più trasparente di *Tell me no lies*, ma anche molto più artefatto, più coinvolgente, ma anche meno spontaneo. I due media accostati e montati alternatamente, inoltre, mettono in evidenza le proprie differenze per contrasto.

Il documentario, inoltre, si svela da solo come finzionale nel momento in cui una macchina si avvicina al posto di blocco e viene mostrato in controcampo il *checkpoint* visto da dentro il veicolo. Si tratta di un punto di vista impossibile per un documentario: se si trattasse di vere riprese delle attività svolte da veri soldati, non si sarebbe potuto installare una telecamera in una macchina il cui arrivo era imprevedibile. Questa potrebbe essere una spia che ricorda che si tratta di materiale girato da attori come se fosse un documentario: si tratterebbe, quindi, di una crepa voluta nella finzione che ricorda così allo spettatore di essere tale. Come propone Marcello Walter Bruno (2008, p. 18), ciò avviene in concomitanza della spiegazione dei problemi dovuti all'ignoranza del codice linguistico dei cartelli, e potrebbe, dunque, anche essere una provocazione di De Palma allo spettatore che ignora i codici comunicativi del film che sta guardando.

2.3 I servizi di ATV

Un altro medium utilizzato nel film è quello televisivo, in particolare vengono montate delle immagini immortalate dalle telecamere di un'emittente televisiva locale: la fotografia abbandona le tonalità calde scelte per il documentario e si fa più fredda e nitida, in un angolo compare, inoltre, il logo della rete, ATV. Le immagini di questi servizi non presentano la cura estetica e la costruzione studiata di quelle del

documentario francese, ma nemmeno le imperfezioni di *Tell me no lies*: la telecamera si muove con l'operatore, ma non oscilla in modo amatoriale, la risoluzione è di qualità maggiore, così come i movimenti e le inquadrature, anche se non presentano virtuosismi.

La caratteristica principale di questo medium è la sua invadenza: la telecamera segue la donna fino in corsia e non risparmia riprese del suo volto e dei lamenti del fratello che si trovava alla guida. La giornalista intervista l'uomo mentre i medici praticano le prime cure alla sorella morente. La retorica implicata in questo medium, come sarà evidente anche nell'intervista al padre della famiglia massacrata, oscilla tra una «topica della denuncia» (Boltanski 2000, p. 91) e una «topica del sentimento» (ivi, p. 121), punta cioè a mostrare immagini più crude possibili e a raccogliere le dichiarazioni più esplosive per suscitare pietà e poi indignazione. Questi sentimenti, tuttavia, privi di un ragionamento critico e di una guida estetica, si rivelano spesso sterili. Il ruolo dei media televisivi in *Redacted* appare molto importante perché riescono a mostrare anche immagini che l'esercito non vorrebbe si vedessero. I servizi di ATV fungono, dunque, da controllo del potere degli occupanti svelandone le azioni di dubbia legittimità o criminali, come avviene durante una perquisizione notturna evidentemente pretestuosa e con il solo scopo punitivo. Allo stesso tempo, tuttavia, essi rivelano anche il loro limite: l'uso di una retorica che non permette una riflessione critica profonda e duratura, che non concilia dialogo o sintesi, ma si limita a denunciare in modo da suscitare una reazione che non guida verso mezzi o scopi ragionati.

2.4 Le piattaforme *online*

Altri dispositivi presenti nel film sono le piattaforme *web*, che trasmettono video amatoriali. Lo spettatore in questi casi non vede più un'immagine cinematografica, ma una riproduzione della schermata di un sito, con titolo, varie sezioni, collegamenti e *banner* e, rilegato in una porzione di essa, il video che deve vedere. Fa esperienza, dunque, della possibilità dello schermo di farsi «*display*» (Casetti 2015, p. 260).

Un display non invischia le proprie immagini in una dialettica tra visibile e invisibile (come faceva la finestra), o tra superficie e struttura (come faceva il quadro), o tra appropriazione e depossessamento (come faceva lo specchio). Esso semplicemente

“rende presenti” le immagini. Ce le mette di fronte, nel caso intendiamo utilizzarle (ivi, p. 261).

Questo termine evidenzia il fatto che su questi dispositivi le «immagini non [sono] necessariamente capaci di restituire la realtà in quanto tale – [sono] piuttosto orientate a fornire dati, informazioni. Neppure direttamente destinate a qualcuno – è il loro scorrere più che il loro essere catturate, l’elemento che conta» (ivi, p. 261).

E *Redacted* è un film in cui lo schermo si fa anche *display*, è un’opera che mostra allo spettatore la possibilità di vedere il flusso infinito di immagini della rete, da cui si può convocare qualsiasi informazione e dato. Nel lavoro di De Palma vediamo, però, come questo archivio presenti numerosi limiti, il più grande dei quali è la necessità di trovare e utilizzare queste risorse. Se lo schermo *display*, infatti, permette al fruitore di scegliere cosa vedere e lo connette a una vastissima gamma di oggetti e di sguardi su di essi, non offre alcuna guida o criterio di interpretazione: attraverso esso è possibile sapere e vedere tutto, a patto di sapere cosa e dove cercare.

2.5 Le videocamere di sorveglianza

Un altro tipo di immagini a cui ricorre frequentemente *Redacted* è quello delle videocamere di sorveglianza. Come l’inquadratura impossibile di *Barrage* denunciava la natura finzionale del documentario, così, come sottolineato da Micaela Veronesi, anche le riprese delle telecamere mostrano chiaramente la loro natura di riproduzione di veri filmati di sorveglianza. Ciò è visibile nell’attenta disposizione dei personaggi, che risultano sempre visibili e ben posizionati in ogni inquadratura, cosa che ovviamente non potrebbe capitare per caso, e nella «presenza del sonoro che accompagna le immagini registrate» (Veronesi 2008, p. 27).

Questo dispositivo rende conto della «reality of ubiquitous video-capturing that exists in contemporary policing and military combat»¹⁰ (Bender 2017, p. 86). Nei contesti bellici, infatti, lo sviluppo di attrezzature di ripresa in diretta o di registrazione di immagini e suoni hanno portato alla diffusione di strategie sempre più legate all’*intelligence* e al controllo per mezzo della visibilità. Più in generale il film rimanda alla concezione di

¹⁰ «Realtà della registrazione ubiquitaria delle immagini che esiste nella politica contemporanea e nel combattimento militare».

sorveglianza perpetua diffusa nella seconda metà del Novecento.¹¹ Il film di De Palma sembra adombrare uno scenario di questo tipo, un mondo in cui ogni azione può essere resa visibile e addirittura registrata e, quindi, in cui tutti si conformano a questo fatto rispettando le regole per paura. Come sottolinea Stuart Marshall Bender, in *Redacted* le telecamere non hanno solo funzione di sorveglianza, ma anche di *sousveillance*, «a particular form of counter-surveillance [...] which aims to turn the surveillance [back] at the institutions responsible for surveillance»¹² (ivi, 2017, p. 89); in particolare il film «represents *sousveillance* turned on the institution of the military»¹³ (Mortensen in *ibid.*). I dispositivi che permettono con poche risorse e con grande facilità di riprendere la realtà darebbero, dunque, la possibilità di sorvegliare anche i sorveglianti, garantendo a chi è oggetto di uno sguardo di vedere, e riprendere, chi lo controlla.

In realtà *Redacted* sembra mostrare proprio il fallimento della sorveglianza perpetua e della *sousveillance*. Per impedire ai soldati di delinquere, infatti, non bastano tutte le telecamere possibili, i mezzi di registrazione amatoriali e non, i canali di distribuzione di foto e video. Ciò dipende dal fatto che questo modello di sorveglianza prevede un giudizio immediato e assoluto a seguito dell'osservazione, mentre nella realtà le immagini, per divenire prove in tribunale, devono essere autenticate e interpretate. Nessuna prova mediale, inoltre, si staglia chiara al di fuori del flusso mediale e ogni dato deve essere trovato, estratto e compreso; e non c'è nulla di oggettivo in nessuna di queste operazioni.

3. I problemi della visione

La prima sensazione che il film trasmette allo spettatore è quella di un'ipertrofia dello sguardo. Un documentario professionale, riprese amatoriali, servizi giornalistici, video su piattaforme *online* e riprese delle telecamere di sicurezza sembrano rendere completamente visibile tutto ciò che avviene in uno spazio fisico molto ristretto.

¹¹ Tra tutti si veda almeno Foucault (2014).

¹² «Una particolare forma di contro-sorveglianza [...] che ambisce a rivolgere la sorveglianza contro le istituzioni responsabili della sorveglianza stessa».

¹³ «Rappresenta la sorveglianza dal basso rivolta contro le istituzioni militari».

Questa sensazione, tuttavia, viene sempre più erosa dall'impossibilità di immedesimarsi nella narrazione a causa dell'opacità dei media coinvolti. Il montaggio degli sguardi, inoltre, apre interrogativi circa la scelta dei punti di vista che lo spettatore è costretto ad adottare. Il fatto che ogni tipologia di immagini e dispositivo conservi le sue caratteristiche e la propria retorica, infine, impedisce il dialogo tra essi e estremizza la sensazione di un quadro frammentato e incoerente. L'involucro mediale che avvolge gli eventi e sembra garantirne la perfetta conoscibilità diviene, dunque, sempre più autoreferenziale e allontana lo spettatore dal contatto con il mondo. «Il lavoro di scrittura e la messa in scena sono talmente preponderanti da sormontare la realtà fino quasi ad annullarla» (Veronesi 2008, p. 27).

3.1 Il divergere dei punti di vista

Dai media e dai generi di immagini che compongono *Redacted* emergono diversi punti di vista, che corrispondono alla retorica e alle meccaniche del dispositivo che li veicola. Alle riprese di Salazar vengono affidate le impressioni dei soldati. Essi parlano tra loro, in un gruppo chiuso, in un contesto semi-privato e, infatti, le loro parole vengono affidate ai video amatoriali, che sono il mezzo più immediato e personale, la cui trasmissione all'esterno dipende solo dalla volontà di un membro stesso del gruppo. Al punto di vista dei soldati si oppone spesso quello della giornalista di ATV che si incarica, quindi, di farsi portavoce delle istanze e dei punti di vista dei civili. *Barrage*, invece, si pone in altra postura, più neutra: da una parte evidenzia le difficoltà, il pericolo e la pressione a cui sono sottoposti i soldati e dall'altra spiega i limiti del loro operato e della loro strategia comunicativa. Nel farlo, tuttavia, assume una prospettiva distante, superiore alla materia trattata, che invece che risultare dialettica, si rivela autoreferenziale. Il documentario «is a pompous work, [...] lingering over soldiers' misbehaviour, paranoia, and violence as if continually asserting its own superiority»¹⁴ (Provencher 2008, p. 34).

Questa proliferazione dei punti di vista, a cui si aggiungono quello delle telecamere di sicurezza, portatore di istanze di sorveglianza assoluta e quelli delle piattaforme, chiaramente propagandistici, non è necessariamente un sintomo di frammentazione

¹⁴ «È un lavoro enfatico, [...] che insiste sui comportamenti negativi dei soldati, sulle loro paranoie e sulla loro violenza, come se affermasse continuamente la propria superiorità».

conoscitiva o un impedimento a una possibile sintesi. Esistono casi in cui la polifonia e il poli-prospettivismo sono uno strumento di avvicinamento a una verità intersoggettiva. Il problema è che in *Redacted* non vi è nessuna mediazione. Non c'è una voce, implicata o no, che si proponga di operare una sintesi, non vi è alcun momento di confronto tra le diverse opinioni e le letture della realtà operate dai vari media. «La pluralità di sguardi offerta dal puzzle visivo che costituisce *Redacted* impedisce la costruzione unitaria di un unico punto di vista che filtra tutto il racconto» (Marineo 2009, p. 155). Per questo lo spettatore ha una percezione crescente di distanziamento delle varie prospettive e di frammentazione di una qualsiasi possibile lettura unitaria degli eventi. L'unica logica possibile, dunque, sembra essere il divergere delle convinzioni che causa una spirale di vendette e diffidenza.

3.2 L'autore del montaggio

Nel corso del film, inoltre, l'attenzione dello spettatore è attirata dal montaggio delle scene. Esso, infatti, non sembra naturale e passa inosservato, al contrario viene messo in evidenza e adombra la presenza di un soggetto che lo controlla.

Normalmente un film giustifica il proprio montaggio ricorrendo alle regole abituali del *découpage*. Chi vede un'opera cinematografica si aspetta un certo tipo di linguaggio e ritiene naturali alcuni tipi di stacchi e raccordi. Nel caso di opere che fanno riferimento a più media di solito il passaggio dall'uno all'altro viene preparato con mezzi infradiegetici o extradiegetici. Quando invece uno schermo agisce come *display*, non occorre giustificare i passaggi da un medium a un altro o un intervento di montaggio, sospensione o cambio di sorgente, poiché lo spettatore presuppone che esso mostri un flusso prestabilito senza collegamenti interni, o è lui stesso l'autore di queste scelte.

Lo spettatore di *Redacted*, invece, non riesce ad assistere al film in nessuna delle due configurazioni. Nell'opera di De Palma, infatti, «lo schermo cinematografico si fa *display* “vuoto”, che viene di volta in volta riempito dai diversi media» (Resmini, Tosatto 2008, p. 21). Per questo motivo sono rari gli organizzatori anticipativi o le dinamiche interne di giustificazione dei raccordi che li portino a essere percepiti come naturali. «The movie screen becomes a computer screen [...]. No human image is reflected, to show who is watching the clip, and nothing appears outside the borders of

the web page to place the screen's monitor in any particular viewing space»¹⁵ (Provencher 2008, p. 35). Non vi è, dunque, la contestualizzazione di un medium in un altro, tipica del cinema narrativo che usa altri media, ma si assiste alla vista di un tipo di immagine plasmata attraverso un altro mezzo, come accade sui *display*. Allo stesso tempo, però, *Redacted* non presenta le caratteristiche di fruizione di questa tipologia di prodotto. Innanzitutto non è lo spettatore a stabilire quando e come passare da un medium all'altro: «unable to control the digital image, the audience is locked into each scene selection's, duration and transition to the next scene»¹⁶ (ivi, p. 33).

Nonostante sia trasmessa, a volte, la sensazione che il materiale si organizzi da solo, che sia il flusso mediale stesso a decidere cosa mostrare allo spettatore, l'unica spiegazione possibile è che vi sia un soggetto che monta il materiale, che sceglie cosa mostrare e attraverso quale canale. «Il regista», dunque, «– contrariamente alle abitudini di De Palma – si nasconde, e diventa semplicemente l'organizzatore del materiale mediale mostrato sullo schermo. [...] De Palma dunque si situerebbe nello schermo nero tra un flusso di immagini e un l'altro» (Resmini, Tosatto 2008, p. 21).

Questa sua postura, occultata ma onnipresente, insieme al modo in cui agisce, sono particolarmente perturbanti per lo spettatore. Ciò avviene in modo ancora più forte poiché l'azione del regista non pare guidare verso un disegno organico o un'interpretazione complessiva, ma sembra solo incentrata sull'atto stesso di mostrare il più possibile attraverso tutti gli sguardi possibili, o a cercare effetti localizzati. Per questi motivi *Redacted* non si configura come una finestra su una realtà oggettiva, né come una rappresentazione soggettiva del mondo. Il film di De Palma racconta della deflagrazione di alcuni eventi in schegge, che vengono raccolte e mediate da sguardi diversi. Esse vengono poi montate da un soggetto occulto, nel senso che non si mette in mostra né qualifica in alcun modo, che non coinvolge lo spettatore in una ricostruzione complessiva della realtà. Il continuo cambio di punto di vista, inoltre, disorienta lo spettatore: «the narrative is linear, but despite the ever-present framing devices (logos,

¹⁵ «Lo schermo del film diviene lo schermo di un computer [...]. Nessuna immagine umana viene riflessa per mostrare chi sta guardando il video e nulla appare sullo schermo al di fuori dei bordi della pagina *web* in nessun particolare spazio visivo».

¹⁶ «Incapace di controllare l'immagine digitale, il pubblico è bloccato nella scelta e nella durata di ogni scena e nella transizione a quella successiva».

timecodes, hyperlinks, close-up of transcripts), the viewer has no firm grounding in time or place, especially on first viewing»¹⁷ (Provencher 2008, p. 32).

3.3 L'impossibilità di immedesimazione

L'insieme di tutto ciò compromette la possibilità dello spettatore di immedesimarsi nella vicenda. De Palma «per la prima volta nella sua filmografia sceglie di negare qualsiasi processo di identificazione da parte dello spettatore facendoci mancare una sponda narrativa all'interno della storia» (Marineo 2009, p. 155). La frammentazione del punto di vista, infatti, impedisce allo spettatore di identificare un personaggio in particolare con cui identificarsi.

Come sottolinea Calvin Fagan, inoltre, la tendenza a «“[...] evoke an immediate (and therefore authentic) emotional response” in the viewer»¹⁸ è «typically referred to as transparent or immersive immediacy»¹⁹ (Fagan 2016, p. 268). Questo poiché un medium trasparente, che mostra il contenuto e occulta la propria azione su di esso e le proprie strutture, dà allo spettatore la sensazione di un rapporto diretto e non mediato con la realtà. Al contrario *Redacted* «in contrast to the “unified visual space” of immediacy, [...] offers a heterogeneous space, in which representation is conceived of not as a window onto the world, but rather ‘windowed’ itself – with windows that open on to other representations or other media»²⁰ (ivi, p. 269). I media freddi, di cui si compone in prevalenza il film, quindi, non danno una percezione diretta della realtà, in cui lo spettatore può immedesimarsi e da cui possono generarsi reazioni emotive immediate. Al contrario, essi stimolano una riflessione razionale che non passa per la consonanza emotiva con quanto accade nel film. Allo stesso modo, il punto di vista perennemente parziale, spesso «restricted to the first-person digital-camera perspective»²¹ (Provencher, 2008, p. 32), e l'azione esterna del narratore-montatore,

¹⁷ «La narrazione è lineare, ma, nonostante le indicazioni dei dispositivi sempre presenti (loghi, orari, collegamenti, primi piani sulle trascrizioni), lo spettatore non ha una base ferma nel tempo e nello spazio, specialmente a prima vista».

¹⁸ «Evoca una immediata (e, dunque, autentica) risposta emozionale».

¹⁹ «Tipicamente riferita all'immediatezza come trasparente o immersiva».

²⁰ «In contrasto con lo “spazio visivo unificato” dell'immediatezza, offre uno spazio eterogeneo, in cui la rappresentazione non è concepita come una finestra sul mondo, ma piuttosto come essa stessa costituita da finestre che si aprono su altre rappresentazioni o su altri media».

²¹ «Relegato alla prospettiva in prima persona della telecamera digitale».

incoraggiano questo tipo di fruizione meta-riflessiva. Questi effetti sono ricercati e «its [di Redacted] absurdities are a reflection, not a distortion, of its Internet-based source material»²² (*ibid.*). Bisogna anche tenere presente, però, che in questo modo l'attenzione dello spettatore si concentra su questi aspetti e non su quello che viene mostrato. Come sintetizza Ken Provencher, dunque:

Redacted replicates the fragmented forms of new media to disturbing effect, mashing clips together to force a reaction from powerless 'userbase' audience. Watching the film is an uniquely odd experience. [...] the viewer is constantly aware of the form; there is almost no immersion²³ (ivi, p. 33).

3.4 Il giudizio morale

I filtri che *Redacted* pone tra lo spettatore e gli eventi e la difficoltà nel trovare una lettura complessiva rendono molto difficile la formazione di un giudizio etico definitivo. Non sono d'accordo, tuttavia, con Arturo Mazarella quando sostiene che «nel film di De Palma non ci sono più né eroi, né vittime. Nessuna guerra è giusta o ingiusta, motivata o insensata» (Mazarella 2011, p. 58). Non bisogna, infatti, confondere una difficoltà nel porre giudizi definitivi e assoluti con l'impossibilità in generale di qualsiasi considerazione. È vero che in *Redacted* non compaiono eroi, se con questo termine si intende un personaggio positivo sempre e completamente, ma è chiaro che i singoli atti, moventi e discorsi possono essere localmente considerati e giudicati. Il film, inoltre, insiste molto sulle dinamiche tra vittime e carnefici. Anche esse non sono solide e definitive: Salazar, per esempio, riveste il ruolo del carnefice, o quantomeno del collaborazionista, nelle violenze contro la ragazza, ma poi di vittima quando i carnefici diventano i terroristi. Se la funzione assunta da un personaggio può cambiare, questo non vuol dire che essa non paia chiara di situazione in situazione; per la donna incinta uccisa al *checkpoint*, inoltre, o per la ragazza violentata e uccisa non pare possa esistere altra definizione che quella di vittima. Quanto al giudizio sulla

²² «Le sue [di Redacted] assurdità sono un riflesso, non una distorsione, del suo materiale proveniente da fonti basate sul *web*».

²³ «*Redacted* replica la forma frammentata dei nuovi media con effetti disturbanti, mescolando insieme spezzoni per forzare una reazione in un pubblico impotente di livello base. Vedere il film è un'esperienza strana e unica. [...] lo spettatore è costantemente consapevole della forma; non c'è praticamente immedesimazione».

guerra, credo sia piuttosto evidente che il film la consideri ingiusta e insensata, poiché in nessun punto di *Redacted* essa sembra avere una qualsiasi conseguenza anche solo vagamente positiva.

Una delle implicazioni morali più forti del film è sicuramente la constatazione che vedere qualcosa non sia un gesto neutro e privo di conseguenze, ma sia già un gesto preguo di implicazioni e responsabilità morali. Ciò emerge in particolare dall'analisi del personaggio di Salazar. Il soldato viene presentato come molto simpatico e gentile, «there is a sense of friendly excitement and playfulness in the way Salazar speaks to the camera»²⁴ (Bender 2017, p. 85), ma è proprio la sua volontà di vedere e di riprendere senza limiti che rivela i lati negativi della sua personalità. Solo alla fine del film, distrutto dai sensi di colpa per aver partecipato, anche se quasi solo come spettatore, al raid dei compagni, appare aver raggiunto la consapevolezza che «ci sono cose che non vanno viste, anche solo guardarle non vuol dire che non si partecipa» (De Palma 2008). Aggiunge anche una denuncia rivolta soprattutto contro se stesso: «è quello che fanno tutti, sa? Guardano e non fanno niente, oppure fanno un video per mostrarlo in giro e non intervengono» (ivi). Questa frase però, anche se nata dalla colpa per quello che ha fatto, chiama in causa il modo in cui i media rappresentano gli eventi e in cui gli spettatori li guardano. Salazar sta biasimando, infatti, l'uso spettacolaristico delle immagini che anestetizza non solo una reazione concreta, ma anche una qualsiasi risposta critica, razionale e, quindi, etica. Viene così evidenziata la colpa di uno sguardo che impietosisce o indigna tramite un'azione esclusivamente emotiva e sensazionalistica.

La responsabilità di guardare, riprendere e far vedere, però, non ha conseguenze solo individuali, può avere delle ripercussioni esterne ai singoli e di grande peso. In *Redacted*, infatti, è la vista di alcune immagini a scatenare la spirale di odio che porta alle atrocità peggiori: il video di ATV della donna uccisa al *checkpoint* scatena la rabbia dei terroristi che posizionano la bomba che uccide Sweet, la vista di questo attentato genera l'odio di Salazar che lo porta a filmare la strage, le immagini di ATV che riprende la casa e intervista il padre spingono i ribelli a decapitare un soldato responsabile e così via. *Redacted*, tuttavia, non vuole essere un'accusa al diritto di

²⁴ «C'è un senso di eccitazione amichevole e di giocosità nel modo in cui Salazar parla alla telecamera».

informazione o l'auspicio che si nascondano eventi anche atroci; il film è un monito a tenere presente come ciò viene fatto e quali possono esserne gli esiti.

By contextualising and narrativising these videos within *Redacted*'s hypermediated diegesis, De Palma draws attention [...] to the manner in which this mediatization of violence [...] may lead to escalating and inescapable cycles of retaliation²⁵ (Fagan 2016, p. 276).

4. «Collateral Damage»²⁶

Fino alla fine *Redacted* presenta le caratteristiche finora descritte e sembra essere un film inseribile nel panorama postmodernista in cui qualsiasi approccio diretto alla realtà viene negato. Il finale, tuttavia, ha una svolta radicale: nella sezione «Danni collaterali» (ivi) vengono montate una di seguito all'altra, senza altro commento che la colonna sonora, delle immagini fotografiche di civili morti o feriti in Iraq. Non si tratta di materiale rigirato per il film, non sono messe in scena, ma sono foto referenziali di eventi analoghi a quelli narrati dall'opera di de Palma.

4.1 «Actual photographs from the Iraq War»²⁷

L'impatto con queste immagini è dirompente per lo spettatore. Non credo assolutamente che «the “actual photographs are perceived as no more real than the preceding fictional film»²⁸ (Arnold 2013). Anzi, esse colpiscono il pubblico, oltre che per il loro contenuto raccapricciante e straziante, poiché lo spettatore sente dissolversi la distanza creatasi tra sé e la realtà. *Redacted*, per tutta la sua durata, ha tentato di convincere che gli eventi sono irraggiungibili, che i media li avvolgono in un involucro che li separa dagli spettatori e li frammenta in mille interpretazioni che possono essere negate. In questo quadro non esiste empatia o partecipazione emotiva e quello che viene mostrato è

²⁵ «Contestualizzando e narrativizzando questi video nella trama ipermediata di *Redacted*, De Palma attira l'attenzione [...] sulla maniera in cui questa mediatizzazione della violenza [...] può portare a un'escalation e a un inevitabile ciclo di rappresaglie».

²⁶ «Danni collaterali» (De Palma 2008), è il titolo della sequenza finale del film, che compare in una didascalia in inglese.

²⁷ «Fotografia referenziali dalla guerra in Iraq» (De Palma 2008), è il sottotitolo della sequenza finale del film, che compare in una didascalia in inglese.

²⁸ «Le fotografie referenziali sono percepite come non più reali del film finzionale precedente».

chiaramente finto, anzi gioca a sembrare vero tanto più si denota come artificiale. Tutto ciò, tuttavia, viene fortemente ridimensionato dalla sezione finale. Essa comprende fotografie referenziali che richiamano l'inemendabilità del mondo,²⁹ costituendo un richiamo etico irrinunciabile. Il film separa, dunque, la gnoseologia dall'ontologia. Maurizio Ferraris insiste molto su questo: secondo il filosofo, il postmodernismo ha correttamente mostrato che ogni tentativo di conoscere da parte dell'uomo dipende dalle sue strutture cognitive e dalle relazioni culturali e sociali, ma poi ha tentato di dire che non esiste nulla al di fuori di queste costruzioni. Questo è ciò che Ferraris contesta e ciò che *Redacted* tenta di mostrare. Il film di De Palma, infatti, dimostra che i media possono avere un effetto derealizzante e anestetizzante, che porta alla confusione tra realtà, finzione e messa in scena; anzi, *Redacted* non adombra solo questo rischio, lo persegue accanitamente. Alla fine, però, queste immagini attestano come il processo non può essere assoluto. Indipendentemente da come vengono mostrati, interpretati e raccontati, infatti, gli eventi a cui fa riferimento il film sono accaduti. E non solo quelli, ma tanti altri analoghi, di cui quelle foto sono un segno tangibile.

A questo punto è possibile capire il nesso tra le due didascalie iniziali: il film mette in scena una narrazione finzionale, nel senso che le scene non sono quelle degli eventi, ma sono ricostruite, e che la caratterizzazione dei personaggi e i loro dialoghi sono immaginari. Questa componente finzionale, tuttavia, non nega assolutamente che esista una realtà e, anzi, è lo strumento con cui i fatti vengono avvicinati e compresi; in questo senso la prima didascalia può affermare che *Redacted* sia *fiction* e la seconda che esso documenti una realtà, senza contraddirsi. Il corpo del film da solo, infatti, sarebbe pura *fiction* ispirata a fatti reali, che lo spettatore fruirebbe con il peso morale di una storia di fantasia, ma le immagini finali non permettono ciò. A loro volta, le immagini finali da sole avrebbero l'effetto spettacolaristico, scioccante al momento e poi anestetizzante, che è stato precedentemente descritto. Come ricorda Isabella Pezzini, «Barthes ci aveva messo in guardia nei confronti della cosiddetta foto-choc, quando osservava che tanto più una fotografia è traumatica, tanto meno suscita il commento, arrivando ad affermare che la foto-choc è, per sua natura, insignificante» (Pezzini 2009, p. 134). Per evitare questo effetto, *Redacted* allontana il pubblico dalle immagini finali, costruisce dei personaggi, delle vicende e un percorso che permettano allo spettatore di esperire un

²⁹ Cfr. Ferraris (2012, 2014).

contesto, di immaginare le persone che vi sono coinvolte, di vedere come si comportano, chi sono e cosa pensano. Solo a quel punto De Palma fa vedere allo spettatore le reali conseguenze di quei comportamenti. Quelle foto, dunque, non valgono solo di per sé, non sono solo spettacolo, ma possono essere collegate alla realtà rappresentata dalla finzione. Sono morti che lo spettatore rapporta alla donna del *checkpoint*, alla ragazza stuprata, uccisi da soldati che avranno molto in comune con quelli che ha conosciuto. In questo senso le immagini finzionali, convocate da tutti i media possibili, sono un «supplemento di mediazione» (Montani 2010, p. XIV) delle immagini finali, cioè uno strumento con cui il regista-montatore dà loro significato. Da una parte, infatti, le collegano a un mondo verosimile e artificiale, dall'altra ne fanno notare le caratteristiche per contrasto. È proprio il loro apparire a seguito del tripudio della derealizzazione mediale, infatti, che le rende ancor più dolorose per lo spettatore, che le ritiene referenziali tanto più perché il film non lo è stato. Come sintetizza Pietro Montani, il film «si chiude sulle fotografie che solo adesso, *in exitu*, possono caricarsi di colpo di verità testimoniale ed entrare nell'archivio grazie all'*autenticazione* (una tra le molte possibili: bisogna ripeterlo) che la *finzione* del film avrà saputo prendere in carico» (ivi, p. 66). Solo grazie a questo percorso, inoltre, quelle foto non sono più solo «foto-choc» e lo spettatore può misurarsi con la loro eccedenza.

Per questi motivi non concordo con Arturo Mazzearella nello sminuire l'importanza di queste foto, rilegando la loro autenticità a una parentesi (Mazzearella 2011, p. 60), e nel leggere *Redacted* senza le considerazioni che esse portano a fare. Quando, per esempio, afferma che «senza queste immagini [*quelle finzionali che costituiscono il corpo film*], senza la convergenza dei dispositivi mediatici dai quali esse vengono prodotte, non avremmo alcun evento. Ciascun evento, cioè, non avrebbe modo di venire alla luce, di acquisire una realtà condivisa pubblicamente» (*ibid.*), sembra ignorare ciò che le foto referenziali attestano. Fa dipendere, cioè, i fatti dalle rappresentazioni, l'ontologia dalla gnoseologia. Ciò che *Redacted* vuole dire è il contrario: se anche nessuno avesse ripreso nulla, quei fatti sarebbero accaduti e la loro realtà condivisa non dipende dalle immagini in sé, ma dall'uso sociale che se ne fa. Allo stesso modo, quando dice: «sono le immagini prodotte dalla sovrapposizione di una pluralità di media a generare i fatti» (ivi, p. 61), sta ragionando solo in virtù del corpo finzionale del film. *Redacted*, nel suo insieme, vuole dire esattamente l'opposto: dimostra cioè che la convergenza dei media

produce solo immagini, solo interpretazioni infinite e costruzioni artificiali. Solo il confronto, svolto da un soggetto intermediario tra di esse e la realtà, può portare a produrre fatti sociali, cioè verità parziali, soggettive, rivedibili, ma che sono correlate al mondo.

4.2 Immagini finzionali tra quelle referenziali

Tra le foto finali, inoltre, ve ne sono due che non sono referenziali rispetto agli eventi: una è una foto di scena che rappresenta la donna incinta che nel film viene uccisa al *checkpoint*, e l'ultima è una rappresentazione di quelle che potrebbero essere le condizioni in cui i soldati hanno lasciato il corpo della ragazza violentata «a young female corpse lying on a blood-stained floor of her house, eyes and mouth wide open in a rictus of pain»³⁰ (Provencher 2008, p. 38). Bisogna subito notare che esse sono facilmente distinguibili dalle foto referenziali: tutte le immagini finali hanno i volti nascosti o, se visibili, essi sono occultati con un grosso tratto di pennarello nero, invece le due foto finzionali mostrano il viso delle donne. La prima, inoltre, ritrae la stessa attrice del film, con lo stesso vestito, nella stessa situazione; non un'altra donna o la stessa persona diversamente truccata. La seconda, invece, oltre a essere palesemente frutto di una manipolazione grafica, è l'unica su cui la telecamera compie un movimento, avvicinandosi. Questo dato è importante perché allontana la possibilità che questo inserimento di materiale funzionale sia da considerare un nuovo ribaltamento della prospettiva del film. Queste immagini non indicano un miscuglio di realtà e finzione che divengono indifferenziate, poiché, se così fosse, dovrebbero essere meglio occultate. Proprio su queste basi Stuart Marshall Bender suggerisce che questa contaminazione sia un avvertimento, un monito del regista a prestare attenzione a come vengono usate le immagini, a verificare sempre il loro statuto e la loro provenienza. «Even when the director tells the viewer these are *actual* photographs, one must be on guard»³¹ (Gooch in Bender 2017, p. 91).

Ciò potrebbe anche essere vero, ma mi pare più aderente al funzionamento del film ritenere che questa inserzione non sia un trucco, né un monito, poiché esse collaborano

³⁰ «Un giovane corpo di donna che giace su un pavimento macchiato di sangue della sua casa, con gli occhi e la bocca spalancata in una smorfia di dolore».

³¹ «Anche quando il regista dice allo spettatore che queste sono fotografie *referenziali*, uno deve stare in guardia».

a una retorica che lega finzione e documenti in un rapporto reciprocamente costruttivo. Questo rapporto mostra che anche la simulazione, se impiegata in una retorica che la utilizza come strumento di avvicinamento e comprensione della realtà, può dire la verità. «Because the images are unredacted, they betray their own falseness, and yet the stark effectiveness of the final photo overrides any viewer confusion over what is “actual” and what is not»³² (Provencher 2008, p. 38). Se da una parte vi fossero stati tutti gli elementi finzionali, inoltre, e dall'altra solo foto documentarie, le due componenti sarebbero risultate meno intrecciate. Sarebbero state convocate, inoltre, fotografie di altre storie e di altri contesti, che lo spettatore avrebbe potuto comparare con quelli del film, ma anche ritenere che non c'entrassero. In questo modo, invece, il messaggio è inequivocabile: tra i danni collaterali della guerra ci sono immagini referenziali di eventi reali e fotografie finzionali delle vittime del film proprio perché necessarie tutte, e insieme, a comprendere gli effetti della guerra. In questo modo, la presenza di finzione e realtà nella stessa sequenza «emphasize the fiction between the “assemblage of staged images” that constitute the entire film and what can be ascertained from the competing views presented by actual imagery of the conflict»³³ (Bender 2017, p. 91). Le foto finzionali, dunque, sono un richiamo al corpo del film, che convocano a diretto contatto con le immagini reali, un rapporto ravvicinato fatto di contrasto formale e di statuto, ma di collaborazione nella retorica. Solo il loro rapporto diretto, inoltre, poteva liberare appieno quelle «energie ibride» che si generano dal «collassare» (Casetti 2015, p. 186) di immagini diverse le une sulla altre.

Il messaggio finale del film, dunque, è affidato a una carrellata di foto che richiamano le storie delle vittime, tra cui le due che De Palma ha raccontato tramite una finzione narrativa per autenticarle tutte. «*Redacted*, dunque, non è un documentario in senso stretto, ma documenta un fatto di cronaca. Non è una ricostruzione, né un film di fiction ispirato a una storia vera» (Marineo 2009, p. 154), è un'opera che usa la finzione per dire qualcosa della realtà. Questo, secondo Sarah Arnold, «is a dangerous game to

³² «Siccome le immagini non sono editate, esse tradiscono la loro finzionalità e, tuttavia, l'assoluta efficacia della foto finale supera qualsiasi confusione dello spettatore su che sia “fattuale” e che cosa non lo sia».

³³ «Enfatizza la frizione tra l'“assemblaggio di immagini finzionali” che costituisce l'intero film e quello che può essere accertato dalla vista concorrente offerta da immagini fattuali del conflitto».

play»³⁴ (Arnold 2013). Più che pericoloso, tuttavia, questo sembra essere un gioco complesso che offre numerose possibilità espressive e di approccio alla realtà.

Bibliografia

Arnold S. (2013), Redacted: The Iraqi War According to YouTube, «Kinema. A journal for film and audiovisual media» [online], 40. URL: <<http://www.kinema.uwaterloo.ca/article.php?id=542&feature>> [data di accesso: 20/05/2018].

Bender S.M. (2017), The Aesthetics of Sousveillance: Redacted (2007), in Id., Legacies of the Degraded Image in Violent Digital Media, London, Springer International Publishing, pp. 85-103.

Boltanski L. (2000), Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica, trad. it. di Bianconi B., Milano, Cortina.

Bruno M.W. (2008), Etica ed estetica del realismo in Redacted, «Segnocinema», 152, anno XXVII, luglio-agosto, (“SegnoSpeciale”, Obiettivo Redacted), pp. 18-19.

Casetti F. (2015), La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene, Milano, Bompiani.

Fagan C. (2016), Hypermediacy, Embodiment and Spectatorship in Brian de Palma’s Redacted, in de Valk M. (ed. by), Screening the Tortured Body, Cham, Palgrave Macmillan, pp. 265-279.

Ferraris M. (2012), *Manifesto del nuovo realismo*, Roma-Bari, Laterza.

Ferraris M. (2014), *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma-Bari, Laterza.

Foucault M. (2014 [1976]), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, trad. it. di Tarchetti A., Torino, Einaudi.

³⁴ «È un gioco pericoloso da giocare».

- Jenkins H. (2014 [2007]), *Cultura convergente*, prefazione di Wu Ming, postilla di Sala V.B., trad. it. di Susca V., M. Papacchioli, Santarcangelo di Romagna (RI), Maggioli.
- Marineo F. (2009), *La fragile soglia: la responsabilità dello sguardo tra realtà e finzione in Redacted e Standard Operating Procedure*, in Farci M., S. Pezzano (a cura di), *Blue lit stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Milano, Mimesis.
- Mazzarella A. (2011), *Politiche dell'irrealtà. Scritture e visioni tra Gomorra e Abu Ghraib*, Milano, Bollati-Boringhieri.
- Montani P. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rfigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma-Bari, Laterza.
- Pezzini I. (2009), *Saper mostrare e saper vedere. Noi e loro davanti al dolore*, in Farci M., S. Pezzano (a cura di), *Blue lit stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Milano, Mimesis.
- Provencher K. (2008), *Redacted's Double Vision*, «Film Quarterly», 62, 1, pp. 32-38.
- Resmini M., T. Tosatto (2008), *Rivoluzione o resistenza?*, «Segnocinema», 152, anno XXVII, luglio-agosto, (“SegnoSpeciale”, *Obiettivo Redacted*), pp. 20-22.
- Veronesi M. (2008), *Pictures talk*, «Segnocinema», 152, anno XXVII, luglio-agosto, (“SegnoSpeciale”, *Obiettivo Redacted*), pp. 27-29.