

## OLTRE LA PAURA IL RACCONTO DELL'ORRORE

Cristina Demaria

Università di Bologna, Dipartimento di Disciplina della Comunicazione,  
[cristina.demaria2@unibo.it](mailto:cristina.demaria2@unibo.it)

*Abstract Beyond Fear: the horror's tale*

After an analysis of the different concepts of terror, horror and trauma, the essay explores the possibilities of constructing testimonies of collective violence, taking as a key-example the killings and tortures occurred in Cambodia during Pol Pot regime and the victims' stories.

*Keywords: trauma, horror, violence, testimony.*

### 1. *Rappresentare il trauma*

Che cosa c'è oltre la paura? E che cosa la distingue dal terrore e dall'orrore? Paura, terrore, orrore sono termini che, pur rimandando a uno stesso campo semantico, implicano differenti relazioni e determinazioni reciproche tra soggetti, corpi e oggetti implicati nella passione in quanto configurazione narrativa e discorsiva, in quanto microracconto, e quindi differenti problemi di rappresentazione e di testualizzazione.<sup>1</sup> Per chiarire brevemente e anche molto parzialmente

---

<sup>1</sup> Faccio riferimento agli studi di semiotica delle passioni che non ho modo di approfondire qui: si vedano comunque Fabbri, Pezzini 1987; Pezzini 1991. In generale, e non solo in questo punto, la mia è una prospettiva di analisi in chiave semiotica in cui assumono un'importanza particolare gli aspetti narrativi e discorsivi dei testi. Per

alcune di queste differenze è quasi d'obbligo citare Adriana Cavarero che, in *Orrorismo* (2007), distingue tra il terrore che si lega alla paura in quanto percezione fisica della stessa, e l'orrore. La sfera del terrore è cioè legata all'esperienza fisica della paura, "come si manifesta nel corpo che trema" (Cavarero, 2007, p. 11), portandolo alla fuga: "Fra i molti modi di esperire la paura (...) il terrore indica quello che agisce direttamente sul corpo, facendolo tremare e spingendolo ad allontanarsi con la fuga" (*ibidem*). Una fisica dell'orrore avrebbe invece a che fare con la reazione a un tipo di violenza che non si ferma solo all'uccisione, ma mira a distruggere "l'unicità del corpo e si accanisce sulla sua costitutiva vulnerabilità (...) Nell'atto che colpisce l'umano in quanto umano, l'orrore è, per così dire, abbracciato dai carnefici con convinzione (...) come se la violenza estrema, volta a *nientificare* gli esseri umani, prima ancora che a ucciderli, dovesse contare sull'orrore piuttosto che sul terrore" (*ibid.*, p. 17).

L'orrore è perciò un tipo di violenza che disfa i corpi già feriti, volta a produrre l'inerte che non può più nemmeno essere vulnerabile. L'atto di de-umanizzazione che ne risulta annulla la possibilità stessa della vulnerabilità, e colui o colei così "prodotto" è marchiato per sempre dall'esser stato testimone della sua stessa disintegrazione in quanto soggetto. In questo senso l'orrore è un effetto di sfigurazione.

L'inerte di cui parla Cavarero è la vittima per eccellenza, se per vittima intendiamo, seguendo Roberto Escobar (2001), una figura che si distingue da chi è invece "parte offesa" rispetto all'abilitazione linguistica ed etica alla parola e alla rivendicazione di giustizia. Parte offesa è chi è stato leso in uno o più dei suoi diritti e che può rivalersi davanti alla legge affinché il danno subito venga riconosciuto e riparato. Una vittima è invece è chi ha subito una degradazione della sua umanità che non viene

---

chiarire alcune delle categorie che utilizzerò, che per ragioni di spazio non posso nel corso dello scritto adeguatamente illustrare, si veda, tra i molti lavori disponibili, Pozzato 2001.

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

però riconosciuta come tale; chi non è protetto dalla legge o dal diritto perché la sua condizione di sofferenza non è *riconosciuta* legalmente o eticamente. Come precisa Escobar:

è vittima perché i suoi “giudici” [...] gli negano il diritto che tutti gli altri diritti presuppongono e insieme producono: il diritto di parlare e d’essere ascoltato come uomo fra uomini, di non essere ridotto al silenzio. Questo silenzio non *s’aggiunge* alla sua condizione di vittima, ma la *costituisce* (Escobar 2001; p. 26-27, corsivo mio).

Il presupposto è dunque che vi sia un nesso imprescindibile fra linguaggio e umanità, e che sia proprio tale nesso a essere reciso e a caratterizzare la condizione della ‘vittima’. Chiedersi allora che cosa riduca l’umano a vittima significa interrogarsi anche sull’(im)possibilità dell’ascolto della testimonianza, sui meccanismi di potere che regolano l’abilitazione alla parola e al linguaggio.

Ed è proprio questo il nodo che sta al centro del mio contributo, in cui vorrei indagare la possibilità stessa della testimonianza di traumi e violenze collettive, e dunque le modalità attraverso cui si giunge a una loro possibile rappresentazione. Si tratta di un tema che negli ultimi anni ha dato vita al campo di studi interdisciplinare dei *Trauma Studies*, in cui si sono intrecciati il discorso critico letterario e decostruttivo con posizioni psicoanalitiche e storico-culturali, per approdare a un pensiero della testimonianza aperto alle esperienze traumatiche storiche, al trauma culturale e non solo più individuale.<sup>2</sup> Di questi studi non posso qui certo

---

<sup>2</sup> Anche in questo caso sto molto velocemente sintetizzando un dibattito in realtà assai più ampio e complesso di come possa apparire. Si veda, oltre a Demaria 2007, il saggio di Busch 2007 che ne fornisce un resoconto accurato corredato da un’utile bibliografia.

ripercorrere tutte le implicazioni; il loro punto di partenza è però ben riassunto dalle parole dello scrittore israeliano Aaron Appelfeld, anch'egli una 'vittima' sopravvissuta ad un campo di concentramento nazista:

Nel 1945, alla fine della guerra, avevo 13 anni. Che fare? Dove dirigermi? Ero attorniato da un mare di profughi che fluiva da un luogo all'altro, *tutti carichi di un'immensa paura che non sapevano dove abbandonare, dove liberarsene*. Le grandi catastrofi ci lasciano pesanti e ammutoliti..." (*la Repubblica*, 7 maggio 2008, corsivo mio).<sup>3</sup>

A essere colpito dalla crisi della testimonianza è soprattutto il suo soggetto (Busch 2007, p. 549), che deve partire dal riconoscimento di una perdita radicale del sé. Attraverso la sua parola, il suo racconto, ciò che accade è una rimessa in scena (*re-enactment*) dell'evento traumatico che, in quanto tale, rimane un'esperienza fallita, e cioè qualcosa di impossibile da rielaborare: "L'evento può essere esperito solo in differita, nei ripetuti tentativi di appropriazione da parte del soggetto (...) ogni risveglio del trauma rimane un risveglio traumatico: rispetto alla realtà giunge sempre troppo presto o troppo tardi" (*ibid.*, p. 550). Il trauma viene cioè esperito sempre troppo tardi perché divenga conoscenza: le sue 'ripetizioni' non costituiscono un superamento e un'oggettivazione dell'evento, ma vanno comprese come una sorta di *acting out* che interrompe le regole stesse della rappresentazione. La verità del passato può allora esser trasmessa performativamente al collettivo solo attraverso la sofferenza di chi riconosce e ascolta il sopravvissuto, raccogliendone

---

<sup>3</sup> Il testo pubblicato da *la Repubblica* rappresentava un estratto della Lectio Magistralis che quel giorno Appelfeld avrebbe tenuto in occasione dell'inaugurazione della Fiera del Libro di Torino 2008 dedicata alla narrativa israeliana.

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

l'eredità. Benché non fosse presente, è attraverso l'atto stesso del suo ascolto che ne diviene testimone (cfr. Felman, Laub 1992). La sola rielaborazione possibile di un trauma avviene, perciò, grazie a quel riconoscimento negato alla vittima di cui parla Escobar. Ciò significa che la testimonianza di un trauma, ad esempio quello vissuto nei campi, si pone, paradossalmente, come eticamente necessaria ma di fatto impossibile: non si può non testimoniare, ma non si può descrivere davvero l'evento, in quanto il trauma in sé rappresenta una *crisi della rappresentazione*. Tornando alle parole di Appelfeld, la paura non abbandona il soggetto perché la sua ferita continua a manifestarsi come sintomo.

Questa è la posizione di alcuni critici letterari, quali, per esempio, Cathy Caruth (1986; 1995), i quali estendono la crisi della verità insita nel trauma al di là della storia individuale: il problema è come possiamo entrare nella nostra stessa esperienza storica, a una storia che è subito, nella sua immediatezza, una crisi alla cui verità non vi è un semplice accesso. E questo, a sua volta, può far paura.

Provando a superare parzialmente il catastrofismo (o l'iconoclasticismo) di alcuni autori dei *Trauma Studies*, molti critici hanno invece guardato non solo al sinistro sublime (*tremendum*) della Shoah, ma a che cosa è stato invece reso leggibile e rivelato, a come l'ascolto, spostandoci verso una dimensione più sociologica e antropologica, venga inquadrato collettivamente e a sua volta rappresentato, a quello spazio ove la memoria è "luogo di battaglia sul confine tra individuale e collettivo o tra diversi gruppi di interesse, dove il potere diviene il fattore operativo" (Busch 2007, p. 555). L'esigenza è quella di mediare in senso

storico e culturale i concetti di testimonianza, trauma e memoria, guardando al ruolo che questi stessi concetti possono giocare nella costituzione o ri-costituzione dei gruppi, delle comunità o delle nazioni. Trasformare il trauma in esperienza narrabile non serve infatti solo alla vittima, ma anche a identità più ampie e collettive che nel racconto individuale trovano la ricomposizione della loro memoria sociale.

E allora come è strutturato il racconto di un trauma, e di quali strategie ha bisogno? Come restituire l'assenza della cosa e nella cosa, della/nella produzione e della/nella rappresentazione?

Indagare le codificazioni culturali dei traumi non significa negare la difficoltà di attualizzare gli eventi traumatici del passato, difficoltà che investe sia l'elaborazione soggettiva e individuale della violenza, sia quella collettiva. Al tempo stesso, è innegabile che, anche dopo l'Olocausto, abbiamo assistito al farsi immagine e parola della violenza, benché questa sia stata spesso rappresentata in forme che si distanziavano radicalmente dalle pratiche tradizionali di "scrittura del male", entro un linguaggio in cui, per esempio, le figure retoriche tradizionali vengono messe in discussione, e la loro funzione ridefinita. Tra queste vi è l'ironia, che appare come "una forma di negazione troppo elegante, visto che rende commensurabile ciò che non lo è" (Berstein 2001, tr. it. p. 392), a cui si preferisce l'ellissi, la riduzione della parola al minimo, l'allusione e il linguaggio indiretto, la frammentazione.

Nel complesso, testimoniare il campo ha significato rompere le convenzioni sulla continuità e sulla connessione narrativa, verso una "metanarrativa della trasformazione estetica e dell'occultamento" (*ibidem*). Questo tipo di metanarrativa ha cambiato la scrittura del male,

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

prima dell'Olocausto spesso 'compresso' in un modello che prevedeva la redenzione, o comunque un lieto fine per i sopravvissuti, dunque una chiusura narrativa. Al posto della chiusura, le narrative contemporanee post-Olocausto sembrano optare per la ripetizione di immagini (dire troppo, immagini però particolari, forme di prosopopea), che si coniuga all'ellissi e all'asindeto (dire troppo poco e dirlo con un ritmo particolare), in una sorta di paradossale alleanza in cui le figure stesse diventano testimoni di "ferite dimenticate" (Caruth 1986), verso un finale a cui ci si deve avvicinare in forma asintotica.

Non è un caso allora che in alcuni testi, nel tentativo di ricostruire eventi terribili, non solo si confondano i generi discorsivi stabiliti, narrative artificiali e narrative naturali, ma si interroghi l'atto stesso dell'interpretazione e della scrittura della violenza, interrogazione che noi testimoni/critici/studiosi possiamo cogliere solo a patto di far vacillare le nostre stesse categorie critiche, come afferma Michael Rothberg:

la teoria della morte dell'autore e la conseguente critica al realismo dominanti nei discorsi critici degli anni Sessanta e Settanta prendevano di mira un contesto diverso da quello della testimonianza autobiografica, un genere in cui la sopravvivenza dell'autore è tanto problematica quanto lo è il fatto che il linguaggio fallisca nel tentativo di corrispondere alla realtà (Rothberg 2002, p. 59, tr. mia).

La morte dell'autore (non solo testuale, dunque), ma la sua eventuale sopravvivenza attraverso la testimonianza (con tutte le possibili confusioni e intrecci tra il piano dell'istanza dell'enunciazione 'reale' e il suo simulacro proiettato nel testo), investono narrative in cui ci vengono

poste domande riguardanti non solo la ridefinizione della soggettività e dell'identità attraverso la ricostituzione di una voce, ma l'emergere e il formarsi stesso di strategie di individuazione o ri-individuazione e di identificazione. Ci si chiede inoltre come tali strategie trovino espressione nella dimensione figurativa e anche figurale del linguaggio, nel modo stesso, infine, in cui ci viene restituita la sofferenza del corpo.

## 2. *Un esempio: S-21 di Rithy Panh*

Vorrei provare a esemplificare alcune di queste strategie attraverso l'analisi di un documentario che raccoglie varie testimonianze del genocidio cambogiano, *S-21. La macchina di morte dei Khmer Rossi*, scritto e diretto da Rithy Panh (Francia-Cambogia 2003), egli stesso un sopravvissuto di quella terribile guerra civile in cui morirono circa due milioni di persone. Rithy Panh è un regista al contempo vittima e testimone, il quale, con questo film, entra nella Scuola 21, un luogo - oggi divenuto museo - in cui durante il regime dei khmer rossi chiunque venisse considerato un nemico dello stato veniva rinchiuso, torturato e ucciso. Qui, senza mai comparire come attore o come voce narrante, Panh riunisce due dei soli quattro sopravvissuti (su più di ventimila prigionieri) e li fa dialogare con alcune guardie di quella prigione, con chi al tempo del genocidio fu tra i carnefici.

Anche nel campo degli studi sul cinema si è ovviamente discusso molto di come un film possa essere una testimonianza, di come possa restituirne le prove e quindi dar corpo all'assenza e confrontarne i fantasmi. Perché - forse è banale dirlo - muoversi dal verbale al visivo implica innanzitutto una diversa relazione tra la supposta autenticità del



*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

referente e il modo in cui il testo la interpreta.<sup>4</sup> Quando poi si dà voce ai colpevoli, come nel caso di *S-21*, la questione è anche se e come al cinema si possa ascrivere una funzione di redenzione, se e come, in altre parole, si possa dar voce e corpo a un carnefice senza correre il rischio di una sua eccessiva umanizzazione. Ma, più in generale, il problema è quello di come raccontare o arrivare alla 'verità' attraverso le immagini, un mezzo estremamente efficace e apparentemente più autentico e diretto del linguaggio verbale. Non è un caso che recentemente si assista non solo ad un crescente interesse per il genere del documentario<sup>5</sup>, ma anche alla produzione di moltissimi film, di cui *S-21* è un esempio, in cui l'approccio alla 'verità' della testimonianza è divenuto strategico, dove alcune verità sono offerte allo spettatore e altre invece trattenute attraverso il modo in cui, per esempio, vengono condotte le interviste e raccolte le testimonianze. Questo sono spesso basate non tanto su che cosa è davvero accaduto, ma sul vissuto della persona che racconta e che non può essere rappresentato in modo trasparente attraverso una 'confessione' di fronte alla macchina da presa (cfr. su questo Williams 2005).

---

<sup>4</sup> Il rapporto del cinema con la verità delle proprie immagini, e, in specifico, con il tempo, la memoria e la storia, è ovviamente al centro di tutte le più importanti e classiche teorie del cinema, a iniziare da quella di André Bazin, ed è tra l'altro un tema che torna a essere recentemente dibattuto: si veda per esempio Rosen 2001. Sul rapporto tra cinema e trauma si veda, tra la molta letteratura disponibile, Frodon 2007.

<sup>5</sup> Da fratello minore del cinema di finzione il documentario sembra oggi essersi rinnovato e aver dato vita a diversi tipi di generi, tra cui il documentario d'autore, che iniziano a essere seguiti anche dal grande pubblico, come testimonia per esempio il successo dei film di Michael Moore. Una crescita confermata sia dalla pubblicistica sull'argomento, sia dalla letteratura scientifica: si vedano fra gli altri Cousins, Macdonald 2005; Rosenthal, Corner 2006.

Cristina Demaria

Per provare a indagare come la verità del passato e la necessità del racconto vengano affrontate nel testo specifico su cui ho scelto di lavorare, vorrei allora soffermarmi su due aspetti che mi sono sembrati particolarmente rilevanti.

Il primo riguarda il ruolo dell'autore in quanto strategia del testo, in quanto attante osservatore che rimanda però a un autore empirico, egli stesso vittima del genocidio cambogiano, un sopravvissuto che ha *dovuto* fare questo film anche per riscattare il debito con i propri morti. In un'intervista Rithy Panh, infatti, dichiara:

Ho girato *S-21* (...) perché pensavo che fosse necessario. Filmare significa essere con gli altri, anima e corpo. Devo la mia vita a coloro che sono morti, ho un debito nei loro confronti. Impegnarmi verso i sopravvissuti per me è anche un dovere. Il mio modo di contribuire al lavoro della memoria è attraverso il racconto, è l'offerta di una piattaforma per i sopravvissuti, le vittime come i torturatori". (in Tobagi 2007, p. 15).

Come si inserisce il suo sguardo e la sua sofferenza nel racconto, e in quale modo il film mette in scena l'orrore? Come ci aiuta a ricordare insieme ai testimoni, ed eventualmente a farci partecipare (ascoltare, come si diceva in apertura) a questo atto che ci rende, a nostra volta, testimoni? Curiosamente, infatti, pur richiamandosi ad alcune strategie proprie di un documentario che nel campo della 'scrittura del male' ha fatto scuola, *Sboab* (scritto e diretto da Claude Lanzmann, Francia 1985), opera di meta-riflessione sull'atto stesso della testimonianza, *S-21* non propone la figura del documentarista come mediatore e investigatore,

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

come a sua volta presenza e soprattutto come figura del testimone. Forse ciò dipende dal fatto che il suo autore, il quale, a differenza di Lanzmann, non è morto, ma è un sopravvissuto, sia da un lato egli stesso una vittima, ma dall'altro non di *quella* precisa circostanza, e non di *quei* carnefici. Il testo delega a uno dei due sopravvissuti, un pittore che è stato vittima di *quei* carnefici, il compito/ruolo di attore-testimone, ma non solo quello di dover e non poter non raccontare per riappropriarsi della propria vita, bensì anche quello di far raccontare e quindi di manipolare (in senso narrativo e semiotico) il racconto stesso dei carnefici. Ciò avviene in una momentanea, tardiva e ovviamente parziale inversione dei ruoli, esplicitata peraltro in un dialogo in cui questa vittima chiede alle guardie se si sentono a loro volta delle vittime della storia passata. La presenza di un osservatore o comunque di una strategia autoriale forte (un autore modello) emerge però nello sguardo (*gaze*) che il testo propone e quindi nelle posizioni del soggetto spettatore che ci troviamo ad abitare, nelle forme di individuazione (e quindi di costituzione stessa dei soggetti come attori del racconto) e di identificazione che può favorire.

Il secondo aspetto riguarda invece il modo attraverso cui viene costruito il racconto delle azioni dei carnefici, la maniera in cui le ex-guardie vengono fatte interagire tra di loro, in cui vengono non tanto intervistate, bensì affrontate, interrogate, incalzate non solo dalle vittime, ma dal film stesso e dall'orchestrazione di un racconto dove si trovano a essere attori particolari, fino a giungere a ri-mettere in scena e così ricordare anche per noi quel terribile orrore in una sorta di "realismo traumatico".

Per approfondire il primo punto è necessario guardare a come il film costruisce il proprio punto di vista sin dalle prime scene, a come entriamo nel testo e nelle vicende che racconta, percependo uno sguardo (un attante osservatore) che si rivela gradualmente e lentamente. Prima infatti di presentare i testimoni scelti per raccontare il genocidio veniamo introdotti innanzitutto nella Storia, nel passato di cui il presente del film tratterà, grazie all'utilizzo, peraltro solo in questa parte e per pochissimi minuti, di immagini di archivio. Il testo mette così in scena giustapponendoli, in modo secco, impersonale e asintotico i luoghi e le persone (la storia, appunto) che hanno portato all'esistenza stessa di S-21: la prima immagine è quella di un piano sequenza su alcuni edifici del centro di Phnom Penh accompagnata dal rumore delle esplosioni e da alcune scritte in sovrapposizione che raccontano ciò che è accaduto; quindi seguono delle immagini in bianco e nero di archivio che mostrano prima l'esercito dei guerriglieri nella giungla, quindi l'entrata dell'esercito dei khmer rossi a Phnom Penh, poi i leader storici del regime colti in diverse pose e, infine, i contadini al lavoro nei campi, con in sottofondo l'inno di Ankgar (lo stato, il regime, il partito dei khmer rossi) che inneggia al "sangue sublime" dei combattenti e al loro sacrificio per la patria. Nel frattempo, le scritte ci hanno continuato a informare in modo secco e impersonale sugli eventi esemplificati dalle immagini, concludendo con l'affermazione: "Un genocidio: 2 milioni di morti".

Poi si passa al presente, dal bianco e nero al colore e all'immagine di un campo assolatissimo in cui alcuni contadini raccolgono il riso. Con un altro stacco la macchina da presa si concentra su uno di questi, per poi spostarsi sulla figura di una donna accompagnata da un bambino piccolo

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

che le gioca accanto. A questa immagine se ne giustappone subito un'altra che ci porta nella casa della contadina intenta a lavare un altro bambino, un neonato che poi passa al padre, il contadino visto nella prima scena. La casa, lo capiamo immediatamente dopo, è quella della famiglia di una delle guardie che ritroveremo nella scuola 21, colui che fu il braccio destro di uno dei principali assassini del regime. Altro stacco ancora e lo sguardo si focalizza con un piano americano su questo soggetto, ritratto, prima di rincontrarlo nella scuola, attraverso i suoi legami familiari e a partire dal suo presente, attraverso il lavoro e la cura, circondato dalla moglie, dai figli, e dai genitori. Ed è in quello spazio domestico che l'autore testimone invisibile, lo sguardo con cui sto identificando la strategia autoriale, è andato a trovarlo (sia a scovarlo, sia a incontrarlo), ed è nella dimensione intima che inizia il parlato e anche la vera e propria azione del film. Il racconto in queste prime scene consiste nel confronto tra l'ex carnefice e i suoi genitori circa il suo passato e ciò che è accaduto.

L'occhio delega qui la sua voce di testimone alla madre e al padre e sono loro, secondo una divisione di genere abbastanza evidente, ad assumersi il compito di dire al carnefice che è giunto il momento di "dover raccontare la verità": "Tell the truth! I didn't force you to do that. And you didn't go of your own free will (...) You have to tell the truth"<sup>6</sup>, gli dice la madre (attenta quindi al privato del figlio, e alle sue possibili motivazioni); e questo perché "bisogna riequilibrare il karma": "Tell the

---

<sup>6</sup> Il film è girato in cambogiano. La versione che ho utilizzato (i dialoghi che ho riportato e che riporterò nelle prossime righe) sono tratti dalla versione di S-21 con sottotitoli in inglese. È comunque disponibile anche una versione con sottotitoli in italiano, pubblicata recentemente (nel 2007) da Feltrinelli.

truth then have a ceremony. Make an offering to the dead so they find peace. So there's no more bad karma in the future", afferma infatti il padre ,concentrato invece sulla dimensione pubblica e collettiva della confessione del figlio. Il film stesso e ciò che persegue, ciò che intende raccontare, viene così avvicinato progressivamente, e soprattutto in modo volutamente ambivalente e aperto. La madre infatti è destinante manipolatore e al tempo stesso sanzionatrice benevola che giustifica le azioni del figlio, ma anche le sue stesse eventuali responsabilità: "I pity the dead and I pity my son", dice, dal momento che "He never behaved badly, never insulted the elders. But they indoctrinated him, turned him into a thug who killed people. I brought my son up properly". Lei non ha colpe...e il figlio, benché incalzato, in questa prima scena in realtà non racconta nulla dei fatti ed esprime invece il suo malessere fisico, interrompe i genitori dicendo: "Stop! I have a headache! I am sick all day long", per poi giustificare il suo passato sfruttando il luogo comune dei carnefici, e cioè "io eseguivo solo gli ordini, non era la mia volontà" e così facendo nega, tra l'altro, proprio quell'orrore di cui scrivevo in apertura, esprimendo il ricordo del terrore che non porta alla fuga, ma all'obbedienza.

E l'osservatore è lì, ne percepiamo la posizione nelle riprese mai del tutto frontali, sempre un po' oblique, nella costruzione stessa dello spazio filmico e del suo tempo, nel modo in cui il carnefice non riesce a guardare in macchina ma nemmeno guarda da un'altra parte, nel modo in cui i soggetti/attori sono seduti in modo non simmetrico: la madre dietro al figlio, il padre di lato, anche loro senza mai guardarsi direttamente negli occhi e senza che mai la macchina da presa li inquadri tutti insieme.

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

Questo film non sceglie di intervistare i propri testimoni, come nel documentario classico, ma di farli dialogare e di costruire e favorire questi dialoghi. Non sappiamo quanto siano del tutto spontanei, ma quel che ci interessa alla fine è ciò che ci viene mostrato, ovvero che le conversazioni si trasformano (e questo è sempre più evidente man mano che il film va avanti) in una strategia di cura attraverso la parola. Il tutto avviene attraverso una messa in scena che, quando ha che fare con una verità del passato traumatica e violenta non più rappresentabile attraverso immagini, mostra la volontà di intervenire nella costruzione stessa delle verità, questa volta al plurale, la cui totalità è in fin dei conti irraggiungibile e insondabile, attraverso un testo che indica, che scava, un'impossibile archeologia.

Dopo scena di cui sopra, il film si sposta a Phnom Penh, nella prigione, filmandola prima da fuori e poi muovendosi lentamente dentro lo spazio dell'orrore. Come già aveva fatto Lanzmann in *Shoah*, si racconta il passato a partire dallo spazio, sia concreto, sia metaforico, del presente. Questo, a sua volta, in questo caso come in quello di molti altri campi di concentramento, è diventato esso stesso luogo della memoria, deputato al ricordo che attraverso le immagini e le parole del film viene ri-attualizzato, mobilitato e arricchito non solo grazie ai documenti lì conservati (come per esempio le foto dei prigionieri morti appese alle pareti), ma anche da altre immagini, quelle del pittore che torna con i suoi quadri dentro la scuola. Le immagini *del* film si intrecciano allora con altre *nel* film, con le fotografie e con le tavole del pittore che in più di una scena siede di fronte a uno dei suoi quadri in cui si ritraggono momenti diversi della prigionia (e che ritraggono i detenuti incatenati, le stanze in

cui vengono ammassati come animali, ecc.). Egli racconta così il suo trauma dentro le stanze vuote che il suo disegno riempie, che torna a riempire. Troviamo allora immagini nelle immagini, giochi particolari di *mise en abyme* che nell'assenza e nel vuoto fanno emergere la rappresentazione, a sua volta anche una prova dell'accaduto e del modo in cui lo si può rielaborare, e la moltiplicano come specchi che non riflettono tanto la 'realtà', ma continuano a riflettersi tra loro. E su questo aspetto tornerò in conclusione.

Vorrei ora passare al secondo punto della mia analisi, perché a questo particolare riflesso della realtà passata raccontata dal pittore se ne accompagna un altro che si intreccia alla memoria di cui si possono fare carico le immagini dei corpi. I dialoghi tra le vittime e i carnefici sono infatti spesso interrotti, lungo tutto il film, da scene in cui le guardie rimettono in scena di fronte alla macchina da presa i loro compiti quotidiani e le loro interazioni con i prigionieri. Assistiamo allora alle ronde lungo i corridoi, agli ordini gridati nel vuoto ma rivolti allo spazio (vuoto) che veniva occupato dai detenuti, alla ripetizione dei gesti propri delle costanti e continue angherie e violenze subite dalle vittime oramai scomparse. Le guardie letteralmente *mimano* quello che hanno fatto per tre lunghi anni tutto il giorno e tutti i giorni, interagendo con il vuoto ma rivivendo nei loro corpi quei gesti, quelle frasi, quella violenza. La 'confessione', ciò che è accaduto e che a parole i carnefici continuano se non a negare per lo meno a giustificare, perché, affermano, mossi dalla



*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

paura, avviene allora attraverso i loro corpi che in qualche maniera ricordano e non “mentono”.<sup>7</sup>

A raccontare sono quindi i corpi e non le parole, corpi i cui gesti in alcune di queste scene sono accompagnati dalla voce di una delle guardie che legge con tono piatto e monotono il regolamento della prigione e i verbali delle ‘interrogazioni’ (leggi ‘torture’) conservati nella scuola. Il testo enunciato, lo spazio e il tempo della testimonianza si concentrano così sulla dimensione corporale e relazionale dei soggetti-attori, assumendo quella narrativa sulla propria istanza di enunciazione, sullo sguardo a cui ho accennato sopra, oltre che sul montaggio. Il modo in cui si svela la verità dei carnefici non riguarda cioè il loro statuto di soggetti, non viene loro chiesto, come solitamente accade di fronte a una vittima, che cosa hanno provato, e dunque in qualche maniera di ricomporre un racconto della loro identità. È invece attraverso il tracciato delle loro azioni, più che con la traccia, che si recupera la memoria, nella routine e nella ripetizione dei gesti nello spazio. Il ritmo torna a regolare il corpo, senza, apparentemente, altre determinazioni e modalizzazioni: voleri, desideri, contraddizioni, passioni. Grazie a questa strategia il film ottiene però un effetto potente, quello di confrontarsi con i fantasmi, di evocare, in un processo di teatralizzazione non

---

<sup>7</sup> Molti studi sul trauma hanno provato come esista una memoria del corpo relativamente indipendente da quella razionale e narrativa che poggia invece sul linguaggio. Si tratta di un discorso ovviamente complesso che investe la concezione stessa di soggetto in cui, seguendo questa prospettiva, confluiscono una dimensione narrativa, una corporale e una relazionale non più nettamente distinte. I ricordi del trauma sono vissuti a livello corporeo e non solamente nella memoria cognitiva, e hanno un carattere legato all'individualità e alla specificità del corpo che ha subito un trauma. In qualche modo la situazione traumatica permette di provare che il corpo e la percezione formano il soggetto: si veda a questo proposito Garavaso, Vassallo 2007.

drammatico ma sicuramente tragico, i morti, a cui non viene restituita la voce, ma uno spazio, fino all'evocazione esplicita del gesto che si fa parola, quando uno dei carnefici, fissando uno spazio vuoto sul pavimento di una cella, urla: "e tu, non muoverti!".

In questo film non si inseguono gli eventi, ma gli eventi vengono provocati, le situazioni costruite e preparate. Qui poi si verificherà l'azione, le situazioni verranno possibilmente riempite dall'azione portando a momenti privilegiati di "verità" in cui il passato si ripete. Assistiamo così al rivelarsi del potere del passato, sia attraverso una sua teatralizzazione, un *re-enactment*, sia nel trovarne finalmente le tracce, le ripetizioni e le resistenze nel presente, in una sorta di atto di contestualizzazione del presente con il passato. *S-21* riesce anche a confondere la supposta divisione tra film come testimone e film come strumento e testo attraverso cui si mostrano i testimoni. Ciò avviene, come sostiene Linda Williams a proposito di questo genere di documentari grazie "non tanto alla registrazione realistica della vita così come è, ma a una più profonda investigazione di come è diventata quel che è" (2006, p. 66, tr. mia).

In quale maniera, allora, il film rappresenta il rapporto del soggetto con il proprio atto criminale? Ciò che è interessante è proprio la costruzione di tale rapporto, e quindi di una qualche verità, secondo trasformazioni e scivolamenti gradualmente che riguardano i ruoli attanziali e tematici dei carnefici, le loro modalizzazioni e le aspettualizzazioni (la reiterazione e la durata) di cui sono investite le loro azioni. Nello svolgersi del film e attraverso le azioni imposte dalla regia il rapporto tra soggetto e atto infatti cambia: le guardie prima si dichiarano strumenti di

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

un potere che li sovrastava e poi, alla fine, si rivelano dei torturatori attraverso i loro gesti; dal punto di vista attanziale e modale ciò implica uno spostamento da un atto subito a un atto compiuto (le guardie da oggetto in mano ai capi divengono soggetti agenti e in alcuni casi destinanti manipolatori), dal dover fare e non poter non fare, al voler e soprattutto saper fare, attraverso l'acquisizione di una terribile competenza.

Ciò che il film gioca in tutta la sua trama è la contrapposizione tra la verità del corpo e della ripetizione a cui è costretto, e la verità delle parole, tra ciò che il corpo dice e lascia intendere e le parole di difesa, poi contraddette quando ai guardiani è chiesto di ri-leggere i loro stessi verbali. Questi confermano non solo la loro volontà, ma la loro compiacenza e competenza, entro una ripetizione che diviene anche straniante e che è capace di restituire, in questo caso, la burocrazia dell'orrore. Dei gesti ripetuti, della loro reiterazione in momenti diversi del film, conta anche la stessa performance. Essa riguarda non solo le azioni (i contenuti) a cui rimandano, entro un gioco che produce una situazione paradossale per cui ci sembra quasi di toccare un 'reale' che la ripetizione al tempo stesso allontana e avvicina. E se uno dei problemi della rappresentazione delle esperienze estreme e dei traumi è l'incompatibilità tra la percezione dell'esperienza e la percezione della rappresentazione (come conciliare questi affetti/effetti?), nel film si cerca di far collassare l'una sull'altra.

Possiamo allora chiederci, seguendo un'altra delle domande più frequenti dei *Trauma Studies*, in quali maglie di un testo quale *S-21*, in cui dialogano biografie diverse e vengono rielaborate esperienze differenti, si

riesca a collocare l'origine del trauma: nel momento della sua enunciazione oppure nelle ferite aperte della memoria che il testo ha, in qualche maniera, il compito di provare, giustificare, verificare?

Forse in entrambe le dimensioni, come questo film in qualche modo dimostra, e come io stessa ho cercato di descrivere ripercorrendo le strategie dello sguardo (enunciazione) e della messa in scena dei corpi e delle loro ferite. Sono dimensioni forse riunite nella scelta dei luoghi del racconto e nel modo in cui quegli spazi vengono abitati dalle immagini, dai suoni e dai gesti che ripetendo il passato restituiscono se non il trauma, per lo meno l'orrore e la sfigurazione di quegli inermi che non hanno potuto essere ascoltati. Spazi che vengono ri-enunciati, ri-tracciati e percorsi da una messa in scena che restituisce, nella finzione, la 'verità'. Riprendendo una categoria che Michael Rothberg (2002) utilizza nell'analisi dell'opera di Ruth Klüger sul suo internamento in un campo di concentramento, mi sembra allora che *S-21* sia un esempio di *realismo traumatico*, e cioè di una strategia attraverso cui l'estremo e il quotidiano dei campi vengono messi in tensione e al tempo stesso collassati l'uno sull'altro, tenuti insieme ma contemporaneamente separati attraverso modalità che indicano uno dei possibili percorsi non solo di rappresentazione, ma anche di consapevolezza e di conoscenza storica del trauma. "Nel rappresentare un luogo di violenza, il realismo traumatico simultaneamente produce una conoscenza dell'estremo e spinge a un riconoscimento pubblico del post-trauma entro un contesto sociale" (Rothberg 2002, p. 56, tr. mia). Quella di realismo traumatico è quindi al tempo stesso una categoria epistemologica e sociale che, secondo quest'autore, può essere impiegata per ri-elaborare il dilemma

### *Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

della rappresentazione dell'orrore e del trauma che, per chi si accinge a scrivere o a filmare, come nel caso della "vittima" Rithy Panh, implica sempre l'incontro con la morte e la consapevolezza di essere sopravvissuti: nel cuore del trauma non vi è solo l'esilio del reale, ma anche la sua insistenza.

E la verità restituita da questa realtà traumatica non può quindi che essere un insieme di frammenti e non una totalità, un palinsesto, termine con cui Freud, ci ricorda Mary Anne Doane (1990), aveva peraltro descritto il meccanismo psichico della memoria in quanto risultato delle sue riscritture attraverso il tempo, nel "riverbero tra gli eventi" (Doane 1990, p. 58). La memoria, in questo documentario, viene riflessa non tanto da uno specchio, bensì è colta e moltiplicata, frammentata, da una stanza degli specchi. Tra le possibili risposte alla crisi della rappresentazione del trauma ci può allora forse essere quella di mostrare i riflessi tra gli specchi per rivelare non solo gli intrecci tra verità e menzogna, ma la loro convivenza nella stessa immagine, nello stesso soggetto.

### *Bibliografia*

Bernstein, C.L., (2001), "Lieto fine/senza fine. Narrazioni del male", in M.P. Lara (ed.) *Rethinking Evil: Contemporary Perspectives*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 2001 (trad. it. *Ripensare il male. Prospettive contemporanee*, Roma, Meltemi, 2003), pp. 391-413.

Cristina Demaria

- Busch, W. (2007), “Testimonianza, trauma e memoria”, in E. Agazzi, V. Fortunati (a cura di), *Memoria e saperi. Percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi 2007, pp. 547-564.
- Caruth, C. (1986), *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Caruth, C. (1995) (ed.), *Trauma. Explorations in Memory*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- Cavarero, A. (2007), *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Milano, Feltrinelli.
- Cousins, M., Macdonald, K. (eds.) (2006), *Imagining Reality. The Faber Book of Documentary*, London, Faber and Faber.
- Demaria, C. (2007), “Ricordare il male, testimoniare la violenza: riflessioni ed esempi di analisi”, in P. Violi e C. Paolucci (a cura di), “I piani della semiotica. Espressione e contenuto tra analisi e interpretazione”, *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 103-105, 2007, pp. 193-217.
- Doane, M.A. (1990), “Remembering Women: Physical and Historical Constructions in Film Theory”, in E. A. Kaplan (ed.), *Psychoanalysis and Cinema*, New York, Routledge.
- Escobar, R. (2001), *Il silenzio dei persecutori*, Bologna, il Mulino.
- Fabbri, P., Pezzini, I. (1987) (a cura di), “Affettività e sistemi semiotici. Le passioni nel discorso”, *Versus. Quaderni di Studi Semiotici*, 47-48.
- Felman, S. & Laub, D. (1992), *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London and new York, Routledge.
- Frodon, J-M. (s.d) (2007), *Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Cahiers du cinéma.

*Oltre la paura: Il racconto dell'orrore*

- Garavaso, P., Vassallo, N. (2007), *Filosofia delle donne*, Roma-Bari, Laterza.
- Pezzini, I. (1991) (a cura di), *Semiotica delle passioni*, Bologna, Esculapio.
- Pozzato, M.P. (2001), *Semiotica del testo. Metodi, autori, esempi*, Roma, Carocci.
- Rosen, P. (2001), *Change Mummified. Cinema, History, Theory*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press.
- Rothberg, M. (2002), "Between the Extreme and the Everyday: Ruth Klüger's Traumatic Realism", in N. K. Miller, J. Tougaw (eds.), *Extremities. Trauma Testimony and Community*, Urbana and Chiacago, University of Illinois Press, pp. 55-70.
- Tobagi, B. (2007), "La memoria del corpo è incapace di mentire. Intervista a Rithy Panh", in B. Tobagi (a cura di), *Cambogia, dentro lo sterminio*, Milano, Feltrinelli 2007, pp. 15-20.
- Williams, L. (2005), "Mirrors Without Memories: Truth, History, and the New Documentary", in A. Rosenthal, J. Corner (eds) 2005, *New Challenges for Documentary*, Manchester, Manchester University Press, pp. 59-75.

*L'autore*

**Cristina Demaria** è ricercatrice di Semiotica presso il Dipartimento di Discipline della Comunicazione dell'Università di Bologna. Le sue ricerche riguardano tematiche legate alla memoria, al trauma, agli studi di genere e alla rappresentazione del conflitto. Fra le sue pubblicazioni ricordiamo *Teorie di genere. Femminismo, critica postcoloniale e semiotica* (Bompiani, 2003), *Semiotica e memoria*, Carocci, 2006, *Post-Conflict Cultures:*

Cristina Demaria

*Rituals of Representation*, con Colin Wright, 2006. Con Roberto Grandi ha curato il volume, *Marketing e rappresentazione dei conflitti. Media, opinione pubblica e costruzione del consenso*, Bononia University Press, 2008.