

UCLA

Carte Italiane

Title

Ruolo dell'intellettuale e 'guerra di posizione:' da Gramsci a Carlo Giuliani, ragazzo

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/10k085xh>

Journal

Carte Italiane, 2(7)

ISSN

0737-9412

Author

Sassi, Mauro

Publication Date

2011

DOI

10.5070/C927011407

Copyright Information

Copyright 2011 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at <https://escholarship.org/terms>

Peer reviewed

Ruolo dell'intellettuale e “guerra di posizione:” da Gramsci a *Carlo Giuliani, ragazzo*

Mauro Sassi

McGill University, Montreal

INTRODUZIONE

Questo articolo vuole essere un contributo alla definizione di una critica che indaghi e analizzi l'efficacia delle pratiche e dei prodotti culturali nei termini di quella che Gramsci chiamò “guerra di posizione” e che può essere definita in modo conciso come il tipo di confronto in cui forze economiche, politiche e sociali non si affrontano militarmente ma agiscono per facilitare, sfidare o fermare la ramificazione dell'egemonia. In un tale scenario, l'importanza di un intervento culturale può essere compresa e giudicata in base al suo apporto alla definizione, al supporto o al contrasto dell'egemonia, non solo in termini politici, ma in tutti i campi in cui essa si manifesta.

Il mio intervento è suddiviso in due parti. Nella prima definirò i termini della battaglia culturale così come appaiono nei *Quaderni del carcere* e li metterò in relazione con altri importanti concetti del pensiero di Gramsci e con l'uso che di essi ha fatto Stuart Hall, una figura centrale nel processo che ha portato alla diffusione del pensiero di Gramsci prima in Inghilterra, poi nel resto del mondo. Nella seconda parte utilizzerò i risultati dell'approfondimento del concetto di guerra di posizione per analizzare un documentario italiano recente, *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini, e verificare come degli strumenti teorici ispirati all'opera di Gramsci possano servire nella lettura di un intervento culturale contemporaneo che affronta questioni di evidente rilevanza politica.

I TERMINI DELLA BATTAGLIA CULTURALE NEI *QUADERNI DEL CARCERE*

Fin da una prima lettura dei *Quaderni*, appare evidente che uno dei problemi che assillarono maggiormente Antonio Gramsci nelle sue

riflessioni dal carcere fu la previsione dei possibili scenari che la rivoluzione d'Ottobre del 1917 apriva per l'evoluzione del socialismo in Europa. Alcuni teorici marxisti, in particolare Rosa Luxemburg nel suo opuscolo *Lo sciopero generale*, avevano sostenuto che il socialismo dovesse diffondersi anche nei paesi occidentali attraverso rivoluzioni rapide e definitive, che approfittassero dei problemi sociali causati dalle cicliche crisi dell'economia capitalista. Gramsci pensava che questa strategia non fosse destinata al successo e per spiegare la sua posizione ricorse, nei *Quaderni del carcere*, a due termini presi dal gergo militare: guerra di movimento e guerra di posizione.¹ Con il primo egli intese definire una strategia rivoluzionaria, come appunto quella di Rosa Luxemburg e di Leon Trotsky, che contasse sul varco creato da una crisi economica per portare un assalto rapido e definitivo al sistema politico e sociale di uno stato e instaurare il governo del proletariato. Con il secondo egli volle definire una strategia più articolata, che tenesse conto dell'importanza assunta negli stati moderni dalle sovrastrutture complesse, assimilate alle trincee delle battaglie moderne per la loro capacità di resistere agli attacchi diretti.

Gramsci utilizzò varie definizioni della guerra di posizione nei *Quaderni*, diverse a seconda del periodo storico cui egli faceva riferimento nei vari momenti della sua riflessione. Quando il suo obiettivo polemico e punto di riferimento era il fascismo, Gramsci pensò alla guerra di posizione come al momento in cui avveniva il dispiegamento di tutte le risorse dell'egemonia e un controllo capillare e sistematico dell'opposizione. In questo senso la guerra di posizione era il momento politico decisivo, in cui il gruppo sociale egemone affrontava gli altri raggruppamenti sociali in una battaglia di trincea, ossia uno scontro che coinvolgeva tutte le sovrastrutture complesse di una società, e in cui esso combatteva allo stesso tempo in qualità di assediante e di assediato. In altri passi, in cui l'analisi si discostava dai problemi della situazione storica a lui contemporanea, la guerra di posizione cessò di essere considerata il momento ultimo di una progressione diacronica del conflitto sociale e divenne una delle fasi della battaglia politica e militare, che poteva precedere, seguire o sostituire un'evoluzione militare dello scontro. La guerra di posizione poté allora venire associata al concetto di "rivoluzione passiva" di Vincenzo Cuoco,² concetto che Cuoco aveva coniato per definire il cambiamento avvenuto in Italia in seguito alle guerre napoleoniche, ma che Gramsci estese a tutti i casi in cui si era rammodernato lo stato attraverso riforme o guerre nazionali, senza

passare per una rivoluzione di tipo giacobino, come avvenne in Italia con il Risorgimento.

La teoria della guerra di posizione nacque dal confronto con uno dei problemi della teoria marxista nel primo quarto del Novecento, cioè il conflitto tra il determinismo del suo apparato teorico e le sconfitte del movimento socialista nell'Europa occidentale. Dopo la crisi della Seconda Internazionale, scioltasi nel 1914, in seguito all'appoggio del partito socialista tedesco alle intenzioni di guerra del governo tedesco, e la formazione della Terza Internazionale, guidata dal partito comunista sovietico, era diventato evidente, almeno agli intellettuali marxisti più attenti, che l'interpretazione meccanicistica e unilineare del processo storico, che la Seconda Internazionale aveva derivato da una lettura forzata e decontestualizzata della *Prefazione del '59*, andava rivista e aggiornata. Per Gramsci, inoltre, l'idea della rivoluzione di tipo bolscevico come mezzo politico per arrivare a un'evoluzione in senso socialista delle democrazie occidentali aveva smesso di essere una soluzione realistica, data la complessità raggiunta dai sistemi economici e sociali delle società a capitalismo avanzato. La teoria della guerra di posizione fu la soluzione che Gramsci adottò per superare questo doppio problema: da una parte la necessità di slegare la teoria marxista dallo storicismo determinista, dall'altro il desiderio di adattarla a un mutato scenario sociale ed economico.

Dal punto di vista teorico, il problema maggiore che Gramsci dovette affrontare fu il confronto con due concetti cardine del pensiero marxista, quelli di 'struttura' e 'sovrastruttura.' Egli trattò questa questione al § 38 del Quaderno 4,³ laddove distinse tra elementi 'permanenti' e 'occasionalni' della struttura: gli elementi permanenti sono le strutture sociali legate ai mezzi di produzione, gli elementi occasionali sono ad esempio l'ideologia e la politica, ma anche le fluttuazioni contingenti dell'economia. Grazie a questa distinzione, Gramsci poté rilevare la problematicità di una strategia che punti tutto sulla crisi economica, come quella della Terza Internazionale, perché essa si concentra solo sugli elementi occasionali della struttura, senza tenere in considerazione l'articolazione complessa tra struttura e sovrastruttura e tra elementi permanenti e occasionali della struttura stessa. Per descrivere in modo più efficace questa complessa articolazione, Gramsci suddivise il rapporto tra struttura e sovrastruttura in tre momenti: il primo è il rapporto delle forze sociali, che determina la funzione dei raggruppamenti sociali in base al grado di sviluppo delle forze materiali di produzione

e rappresenta il lato permanente della struttura. Gramsci lo concepì come un momento quantificabile e misurabile con strumenti matematici, obiettivi, in quanto è il risultato di rapporti di tipo puramente economico. Il secondo è il rapporto delle forze politiche, che valuta i diversi gradi di autocoscienza delle forze politiche e al cui interno si assiste al formarsi delle prime sovrastrutture. La fase successiva è il rapporto delle forze militari, che è la configurazione che si attua quando un intero sistema sociale entra in crisi. Essa si articola in due fasi: un momento militare, quello della guerra vera e propria, e un momento politico-militare. È solo a questa terza fase che, in altre parti dei quaderni, Gramsci si riferì adottando i termini, presi dal gergo militare, di guerra di movimento e guerra di posizione.

Come si è detto, la teoria della guerra di posizione nacque dalla necessità di superare il determinismo storicista del pensiero di Marx per adattarlo alla condizione sociale ed economica del capitalismo d'inizio Novecento. Nello scenario delle economie industriali avanzate, l'idea che un evento improvviso e definitivo, una rivoluzione di tipo giacobino, bastasse a trasformare una società in senso socialista non parve a Gramsci un'ipotesi credibile. Il concetto di guerra di posizione, che s'inseriva all'interno di un sistema teorico che articolava in modo complesso i rapporti diacronici e sincronici tra struttura e sovrastruttura, gli servì allora per definire la trasformazione verso il socialismo come una delle possibili evoluzioni di un processo articolato e di lunga durata, di cui egli era interessato a descrivere non tanto il risultato finale, quanto il suo dispiegarsi.

Un altro teorico del marxismo che negli anni appena precedenti all'incarcerazione di Gramsci stava affrontando i medesimi problemi teorici, e che sicuramente lo influenzò, fu Lenin. In effetti, una delle definizioni di guerra di posizione che compaiono nei *Quaderni*, quella che equipara la guerra di posizione al concetto di egemonia,⁴ sembra rifarsi direttamente alle teorie di Lenin. Si tratta di una nota a proposito della filosofia della praxis, in cui Gramsci dice che la centralità di Croce risiedeva nell'aver "attirato l'attenzione sull'importanza dei fatti di cultura."⁵ Che la cultura e il ruolo degli intellettuali fossero elementi fondamentali della lotta politica è dimostrato anche, secondo Gramsci, dal fatto che:

Il più grande teorico moderno della filosofia della praxis
[...] ha in opposizione alle diverse tendenze «economistiche»

rivalutato il fronte di lotta culturale e costituito la dottrina dell'egemonia come complemento della teoria dello Stato-forza e come forma attuale della dottrina quarantottesca della «rivoluzione permanente.»⁶

In questo passo Gramsci cita Lenin, che gli serve non solo per ribadire l'importanza del "fronte culturale" nella lotta politica, ma anche per affermare che l'egemonia, e dunque la guerra di posizione, ricopriva, nella società a lui contemporanea, la funzione che nel 1848 era stata ricoperta dalla dottrina della rivoluzione permanente, ossia essa definiva insieme l'obiettivo della strategia rivoluzionaria e la modalità di attuazione della strategia stessa ed era quindi strumento rivoluzionario essenziale. Da queste ultime considerazioni si capisce come il concetto di guerra di posizione fosse strettamente connesso ad altre fondamentali nozioni dei *Quaderni*, in particolare quella di egemonia e quella del ruolo della cultura e degli intellettuali nella società. Esso contribuisce a chiarire perché il ruolo degli intellettuali sia così centrale nella preparazione di una strategia rivoluzionaria e serve a indirizzare l'obiettivo della teoria marxista dalla definizione e modificazione della struttura economica all'analisi e alla modificazione della sovrastruttura culturale.

Rispetto alla teoria rivoluzionaria di Lenin, da cui Gramsci prese le mosse, la nozione di guerra di posizione è certamente un concetto di più ampio respiro, non legato alla situazione economica e sociale della Russia degli anni Venti del Novecento né alle necessità contingenti di dirigere uno stato socialista in via di formazione. Per Lenin, che non si distaccava da una prospettiva elitaria e dirigista della politica, l'importanza del fronte culturale era data dalla necessità di diffondere il marxismo in tutti gli strati sociali e di creare nuovi tecnici tra gli esponenti del proletariato;⁷ per Gramsci, che non scrisse i *Quaderni* da capo di stato e di partito, ma da prigioniero nelle carceri fasciste, ed era quindi meno interessato alla pianificazione pratica del socialismo e più a quelli potremmo chiamare problemi teorici di realizzazione, l'importanza del fronte culturale si poteva comprendere solo alla luce del concetto di guerra di posizione, ossia solo descrivendo i rapporti di forze tra gli elementi della società come una lotta lenta e difficile per l'egemonia culturale. Da qui la flagrante diversità delle strategie di Lenin e Gramsci per quanto riguarda la politica culturale: sostenitore il primo della necessità di educare il popolo attraverso l'imposizione di una dottrina, scopritore il secondo della natura complessa della battaglia culturale.

LA BATTAGLIA CULTURALE SECONDO STUART HALL

Uno dei motivi che hanno reso la figura di Gramsci così importante per la nascita e lo sviluppo degli studi culturali, prima in Inghilterra, poi nel resto del mondo, è proprio la complessità dell'articolazione cui egli sottopose la nozione marxista di sovrastruttura; l'altro è senza dubbio la centralità, all'interno del suo pensiero, del concetto di egemonia.⁸ Le prime discussioni sul pensiero di Gramsci in Inghilterra si ebbero alla fine degli anni '50, ma è soprattutto dopo la pubblicazione nel 1971 della prima traduzione in inglese dei *Quaderni* che le sue idee cominciarono a circolare al di fuori dei circoli della sinistra politica e a influenzare gli interventi del mondo accademico, soprattutto quelli di Raymond Williams e del "Centre for Contemporary Cultural Studies" di Birmingham.

In questa sede mi limiterò ad analizzare come il concetto di guerra di posizione sia stato utilizzato da uno dei principali esponenti di questa prima fase degli studi culturali, Stuart Hall, nella sua definizione del progetto egemonico della destra inglese dopo il 1975. Nell'articolo "Gramsci e noi," Hall individuò una stretta analogia tra la situazione italiana ed europea prima dell'avvento del fascismo e quella inglese dei primi anni Settanta. Negli anni Venti del Novecento l'Europa visse un periodo di grandi cambiamenti socio-politici e fu sul punto di essere trasformata e governata dal movimento proletario. Gramsci fu uno dei protagonisti di quella stagione, poiché visse in prima persona, come dirigente del partito comunista italiano, prima la stagione delle grandi illusioni, alla guida del movimento operaio torinese, poi quella dell'amara delusione, che pagò di persona, con il carcere a vita. In carcere, egli ebbe modo di riflettere su quella sconfitta e su come la destra italiana approfittò di essa per costruire una solida egemonia basata sulla forza e sul consenso, che fu in grado di resistere per vent'anni. Come detto, Hall vide nella situazione inglese dei primi anni Settanta molti punti in comune con l'Italia degli anni Venti ed è questo che rende, a suo avviso, così appropriata l'applicazione a questo momento storico del modello interpretativo gramsciano, in particolare dei concetti di "egemonia" e "senso comune."

La tesi di Hall è che il progetto della destra inglese a partire dagli anni Settanta, che egli chiama "thatcherismo," non fosse semplicemente un progetto politico mirato a vincere le elezioni, ma un vero e proprio progetto egemonico di lunga durata, che mirava a invertire il "senso comune" dei cittadini inglesi, "costruito intorno alla nozione che

l'ultima guerra aveva eretto una barriera tra i vecchi, pessimi giorni degli anni Trenta e adesso: il Welfare State era stato fondato.”⁹ Secondo Hall, la nuova egemonia si fondava sulla demolizione di questo senso comune e la sostituzione con un altro, incentrato sull'abdicazione di ogni forma d'intervento statale in favore del più spregiudicato liberismo. L'analogia con il fascismo è importante perché permette di comprendere la natura contraddittoria del thatcherismo, che è insieme progressivo e regressivo, in quanto promette un salto verso le forme di capitalismo avanzato verso le quali l'Inghilterra non si era ancora mossa, ma lo fa ispirandosi all'ideologia vittoriana e alle forme di liberismo che avevano fondato l'Impero. Anche il fascismo promise agli Italiani la modernità ispirandosi alla Roma antica, ma l'analogia è evidente soprattutto quando si pensa che entrambi i sistemi, grazie a queste loro ideologie contraddittorie, riuscirono, in tempi brevissimi, a ottenere una radicale trasformazione consensuale del “senso comune.”

Gramsci è fondamentale per comprendere questo ruolo “culturale” della politica e per capire che la battaglia contro questo tipo di politica è anche una battaglia culturale.¹⁰ Hall esprime per la prima volta questa sua intuizione in un saggio apparso sulla rivista *Journal of Communication Inquiry* 2, dal titolo “Gramsci's Relevance for the Study of Race and Ethnicity,” in cui egli illustra l'importanza del concetto di guerra di posizione per una definizione dei rapporti tra stato e società civile. Secondo Hall, i concetti di guerra di movimento e guerra di posizione servono a Gramsci per descrivere il momento di transizione verso un nuovo modello di stato, tipico delle democrazie occidentali, in cui i rapporti tra stato e società civile sono e saranno sempre più complessi, tanto che la guerra di posizione diventerà l'unica strategia possibile per combattere un potere egemonico.¹¹

In altre parole, la guerra di posizione è, per Hall, la metafora politico-militare che Gramsci usa per descrivere la transizione, cominciata nelle democrazie occidentali, ma tendenzialmente allargabile ad ogni formazione politica, verso uno stato che non ha più soltanto funzione coercitiva, ma esercita una leadership morale ed educativa sui suoi cittadini e pertanto non può più essere considerato un'entità “fisica” da abbattere con un veloce colpo militare, ma deve essere affrontato dispiegando strategie complesse che minino tutti i centri da cui s'irradia la sua egemonia. Il risultato è che stato e società civile diventano, per usare la terminologia di Hall, “sistema” (Gramsci probabilmente direbbe “blocco storico”) e questa idea ha profonde ripercussioni culturali, dal momento

che “such a concept of the state totally transforms, for example, much of the literature about the so-called ‘post-colonial state,’ which has often assumed a simple, dominative or instrumental model of state power.”¹²

Hall utilizza i concetti gramsciani di egemonia e guerra di posizione per identificare e descrivere il fenomeno del thatcherismo non soltanto in termini politici, ma come operazione culturale di vasta portata. Egli ritiene che esso sia nato agli inizi degli anni Settanta, in concomitanza con la crisi petrolifera, e che il suo obiettivo politico e culturale sia stato la modifica della percezione popolare del “Welfare State.” Pensa inoltre che questo movimento stia dominando la guerra di posizione contro i suoi oppositori e che abbia creato un “blocco storico,” ossia una saldatura tra politica, cultura, economia e senso comune, che a distanza di trentacinque anni non è ancora stato incrinato.

Le idee di Hall testimoniano come sia possibile applicare il concetto di guerra di posizione anche a fenomeni culturali e politici contemporanei. Tuttavia, come nella definizione gramsciana, anche nella rielaborazione di Hall esso viene utilizzato soltanto in chiave critica, ossia per evidenziare i problemi che l’egemonia pone dal punto di vista di un’ideologia progressista. Quello che voglio invece tentare con la mia analisi di un documentario contemporaneo è vedere come si possano utilizzare i concetti gramsciani, in particolare quello di guerra di posizione, per esplorare non i problemi che l’egemonia crea, ma le falle che lascia aperte, e osservare quindi la battaglia culturale non dal punto di vista di chi giudica e condanna l’egemonia, ma da quello di chi produce e opera “contro-egemonia.”

IL DOCUMENTARIO *CARLO GIULIANI, RAGAZZO*

Proverò allora ad analizzare, dal punto di vista degli studi culturali e tenendo ben presente i concetti proposti e i problemi avanzati da Gramsci, un documentario italiano del 2002, *Carlo Giuliani, ragazzo*, di Francesca Comencini. Questo documentario si occupa degli eventi accaduti a Genova tra il 19 e il 20 luglio 2001, quando, in concomitanza con una riunione del G8, gli scontri tra polizia e manifestanti raggiunsero un livello di violenza sconosciuto in Europa da oltre sessant’anni.¹³ Alla fine degli scontri, oltre ai milleduecento feriti e ai 25 milioni di euro di danni alla città,¹⁴ le cronache registrarono anche la morte di uno dei manifestanti, Carlo Giuliani, ucciso dal proiettile sparato dal carabiniere Mario Placanica, che dichiarò di aver agito per legittima difesa.

Subito dopo i fatti, i media di orientamento conservatore cominciano ad attribuire la morte di Carlo al comportamento irresponsabile dei *Disobbedienti*, il gruppo di militanti antagonisti cui apparentemente Carlo era affiliato. La loro marcia era una delle due manifestazioni principali organizzate per il 20 luglio dal Genoa Social Forum,¹⁵ un'organizzazione che raccoglieva più di settecento associazioni e gruppi di varia provenienza, tra cui organizzazioni cattoliche, ambientalisti, partiti politici e sindacati.¹⁶ Il 20 luglio Carlo Giuliani scelse di unirsi alla marcia dei *Disobbedienti* e Francesca Comencini, nel suo documentario, sottolinea l'importanza dell'adesione di Carlo a questo gruppo di manifestanti ricostruendo i loro percorsi separati, ma convergenti, durante quella tragica giornata di protesta.

Appare tuttavia evidente, fin dalle prime immagini, il tentativo di Comencini di trovare una focalizzazione narrativa relativamente esterna ai fatti di Genova;¹⁷ benché le immagini scelte dalla regista mostrino perlopiù Carlo e i *Disobbedienti*, l'organizzazione di queste immagini in 'racconto,' ossia in una struttura narrativa coerente, si appoggia non sulla 'versione dei fatti' di un esponente dei manifestanti, ma sul resoconto di Haidi Giuliani, la madre di Carlo. Questo tipo di focalizzazione ha delle caratteristiche peculiari, perché, pur essendo 'interna,' nel senso di non condizionata dall'attività di un narratore esterno, come potrebbe essere la regista,¹⁸ è anche 'esterna' nel senso che la madre di Carlo non è una testimone diretta dei fatti e il suo racconto è, forzatamente, in 'terza persona.' La mia ipotesi è che questa scelta investa Haidi Giuliani delle prerogative normalmente affidate all'autore del testo, con conseguenze importanti sul contributo del documentario alla battaglia politica e culturale intorno ai fatti di Genova.

Il documentario si apre su un'intervista al padre di Carlo e poco dopo l'intera famiglia di Carlo, madre, padre e sorella, appare in alcune sequenze mute, in bianco e nero, quasi delle fotografie da album dei ricordi. Dopo una breve lettura di una delle poesie di Carlo, fatta da un attore sulle immagini del ragazzo da giovane, comincia l'intervista ad Haidi, che dura fino alla fine del documentario. La donna racconta gli eventi in ordine cronologico, cominciando dalla preparazione della marcia e dai suoi primi movimenti; all'intervista vengono alternate alcune immagini di repertorio, di cui viene conservato il sonoro originale. Per i primi quindici minuti, le immagini della protesta non hanno un'immediata controparte narrativa nelle parole di Haidi Giuliani, e mostrano azioni ed avvenimenti di cui ella non parla nell'intervista.

Tuttavia, dal momento della prima carica della polizia, le immagini cessano di essere un racconto distinto e cominciano ad avere un ruolo illustrativo, diventando una sorta di controcanto grafico delle parole della donna. Come già faceva notare Christian Metz,¹⁹ un'immagine eccede sempre il significato che gli si può attribuire attraverso il linguaggio, ma quello che accade nel documentario della Comencini è che le immagini sono scelte per il loro livello di omogeneità semantica con lo strato linguistico del testo. Esse dicono anche altro, ma il criterio che viene utilizzato per selezionarle tra le migliaia di altre possibili è, o appare essere, la loro contiguità metonimica con le parole della madre di Carlo.

La voce dell'intervistatrice non viene quasi mai udita. Haidi Giuliani siede al tavolo di un salotto, con una libreria alle spalle, illuminata da una luce dai toni bluastri (Fig. 1). Inquadrata in primo piano, descrive l'attacco della polizia in termini dichiaratamente a favore dei manifestanti e sottolinea la crudeltà di un assalto su persone già ferite,²⁰ che vengono inseguite dalla polizia in vicoli e cortili interni. Subito dopo queste sue parole, vediamo le immagini di repertorio, girate dai manifestanti stessi, che mostrano la carica della polizia nei vicoli e il pestaggio di persone già ferite (Fig. 2). Di seguito, la donna spiega la topografia del posto, dando dettagliate informazioni sui nomi delle strade e le caratteristiche del luogo e di nuovo il documentario stacca su immagini di repertorio che mostrano quelle strade e quelle caratteristiche nello stesso ordine.



Fig. 1. *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002)



Fig. 2. *Carlo Giuliani, ragazzo* (2002)

La simmetria e la perfetta corrispondenza tra le parole della madre di Carlo e le immagini raccolte e montate da Francesca Comencini supportano la tesi che Haidi Giuliani, in quanto protagonista del documentario, non stia semplicemente avanzando il suo punto di vista, ma sia investita della prerogativa 'autoriale' di presentare il punto di vista del documentario. Non solo la sua voce indirizza la scelta delle immagini, ma spesso

fornisce allo spettatore l'unico commento sonoro, essendo lei l'unica 'voce' del documentario se si escludono i rumori e le frasi occasionali che appartengono al sonoro originale delle immagini di repertorio. Il suo commento diventa una sorta di 'voice-of-God' e la connessione tra le sue parole e le immagini è così forte che esse funzionano e vengono percepite come un'unità indistinta.²¹ Uno degli effetti di questo tipo di narrazione è la subordinazione dell'ambiguità delle immagini al significato offerto dal commento. Ad esempio, a un certo punto Haidi Giuliani afferma che Carlo non aveva pianificato in anticipo di unirsi al gruppo dei manifestanti e aveva deciso di unirsi ai *Disobbedienti* solo dopo aver visto la prima carica della polizia in via Tolemaide. A suo parere, questo significa che egli agì spinto da un desiderio di giustizia, ma questa spiegazione nasconde la possibilità di un motivo più semplice dietro questo suo comportamento, come potrebbe essere il suo iniziale disinteresse per questioni politiche. Eppure non vengono offerti altri punti di vista, cosicché all'immagine di Carlo tra i manifestanti rimane associata soltanto l'idea che il ragazzo fosse lì per perseguire la giustizia.

Un altro esempio è l'interpretazione di Haidi Giuliani di una delle prime immagini che mostrano Carlo tra i manifestanti: egli è alla testa del corteo e fronteggia la linea compatta degli ufficiali di polizia in assetto antisommossa; ha un bastone nella mano destra, ma è immobile, mentre intorno a lui tutti i manifestanti stanno tirando pietre verso la polizia (Fig. 3). La signora Giuliani dice che questa immagine le è particolarmente cara perché si accorda con il carattere di Carlo: egli era un ragazzo che voleva prima di tutto capire. Con questa annotazione ella intende dire che Carlo voleva capire la situazione prima di prendere una qualsiasi decisione, ma il fatto che egli sia in prima linea al momento degli scontri non implica, secondo lei, che egli potrebbe avere già preso una decisione ed essere già stato coinvolto in qualche azione, anche violenta. In effetti, non stupisce il fatto che una madre voglia proteggere la memoria del figlio; ciò che sorprende è che non ci siano segnali di un possibile punto di vista alternativo da parte della regista. Il documentario appare guidato da una focalizzazione interna, che è costretta a trasformarsi in focalizzazione esterna per quanto riguarda gli eventi del racconto, e tuttavia si attribuisce le prerogative di una focalizzazione zero, ossia onnisciente.

Il documentario procede mostrando quello che successe in piazza Alimonda. La polizia inseguì i manifestanti negli stretti vicoli che collegano via Tolemaide e piazza Alimonda e poi indietreggiò.

Nell'operazione di ritirata, due veicoli fuoristrada si bloccarono a vicenda e persero il contatto con il resto dell'unità. Alcuni manifestanti si avvicinarono a uno dei veicoli e cominciarono a colpirlo con assi di legno, spranghe e pietre. Carlo Giuliani era tra di loro e alcune fotografie e un paio di filmati permettono di ricostruire tutti i suoi movimenti: prima si abbassò per raccogliere un estintore, poi alzò l'oggetto e mentre era sul punto di lanciarlo una pistola emerse dal retro del fuoristrada e fece fuoco. Come Haidi Giuliani sottolinea, mostrando a supporto alcune fotografie, Carlo era almeno a quattro metri dal veicolo al momento dello sparo, quindi secondo la madre non rappresentava una minaccia immediata, al contrario di quanto dissero i giornali, che misero tutti in prima pagina la fotografia dell'agente della Reuters Dylan Martinez, presa da un punto di vista alle spalle di Carlo e con un teleobiettivo, che fa apparire il giovane come più minaccioso di quanto non fosse nella realtà (Fig. 4).



Fig. 3. Carlo Giuliani, ragazzo (2002)



Fig. 4. Carlo Giuliani, ragazzo (2002)

Alla fine del documentario, quasi con un senso di liberazione, come se potesse davvero risolvere i misteri che circondano la morte di Carlo, viene mostrato il video che riprende gli ultimi istanti della vita del ragazzo. In esso sono iscritti in modo evidente i segni di quello che Vivian Sobchack chiamerebbe “sguardo accidentale” dell'operatore: egli inquadra la parte sinistra del veicolo e le immagini sono tremolanti perché egli sta correndo verso la zona degli scontri;²² quando la pistola fa fuoco, la videocamera viene scossa violentemente, poi puntata verso terra e si sente distintamente un forte grido. Passano solo quattro secondi tra il momento dello sparo e quello in cui la camera si risollewa e torna a inquadrare Carlo, ormai steso a terra. Il veicolo è scomparso e questo probabilmente significa, come fa notare la signora Giuliani, che

il motore del fuoristrada non era spento e che quindi gli agenti non fossero in pericolo di vita, come dichiararono al processo. Il fatto che l'investimento etico dell'operatore sia così chiaramente inscritto nel video della morte di Carlo solleva il problema dell'investimento etico della regista: ella usa quelle immagini, ma non era dietro la camera al momento degli eventi, quindi non è responsabile per il modo in cui esse sono girate. Come Vivian Sobchack afferma nella sua esplorazione della fenomenologia delle rappresentazioni della morte attraverso il cinema: "Documentary space is constituted and inscribed as ethical space: it stands as the objectively visible evidence of subjective visual responsiveness and responsibility toward a worlds shared with other human subjects."²³ All'uso d'immagini indexicali si accompagna sempre una responsabilità particolare, indipendentemente dalle intenzioni del regista, ma questa responsabilità è ancora maggiore nel caso d'immagini che fanno riferimento alla morte di un essere umano: la morte è un tale tabù nella nostra società che la sua rappresentazione indexicale viene sempre percepita come un'affermazione di tipo etico nei confronti dell'evento di cui il regista è testimone, in maniera diretta o indiretta. Quindi, secondo Sobchack, la rappresentazione della morte è considerata giustificabile solo se l'attività visiva del realizzatore è iscritta nelle immagini, come accade nel caso delle immagini tremolanti della morte di Carlo. Tuttavia, le categorie di Sobchack funzionano solo se il regista del documentario è anche l'autore delle immagini, ma cosa succede se egli o ella utilizza immagini di qualcun altro? Evidentemente l'iscrizione del suo impegno etico va cercato altrove. Nel caso di *Carlo Giuliani, ragazzo*, la mia tesi è che l'intervento della regista e il suo impegno etico vadano cercati nella consegna delle prerogative autoriali a Haidi Giuliani, giudicata la portatrice del migliore punto di vista sulla storia. Chiamerò l'iscrizione dell'impegno etico di Francesca Comencini "sguardo affidato."

Anche il modo di rappresentazione scelto dalla regista per l'intervista con Haidi Giuliani è abbastanza particolare e può essere definito, usando le categorie di Bill Nichols, uno "pseudo monologo," che è il modo di rappresentazione caratterizzato da "the visible presence of the social actor as evidentiary witness and the visible absence of the filmmaker. [Using this mode,] the filmmaker achieves a suturing effect, placing the viewer in direct relation to the interviewee."²⁴ Secondo Nichols, "the pseudomonologue makes the viewer the subject of cinematic address, erasing the very mediations of filmmaker/subject/viewer

that the interactive mode accentuates.”²⁵ Questo effetto è accentuato, nel caso di *Carlo Giuliani, ragazzo*, dal fatto che l’intervista con la madre di Carlo è il contributo principale del documentario: non viene presentata nessun’altra intervista e non viene usata nessun’altra fonte, a parte le immagini di repertorio che però, come detto, sono usate a supporto delle parole di Haidi Giuliani, e alcune immagini in bianco e nero dei familiari e amici di Carlo e dei suoi quaderni di poesie.

Secondo Bill Nichols,²⁶ è la relazione tra autore, soggetto e pubblico che determina le scelte etiche di un documentario: i documentari riflessivi mettono in questione il valore e la forma della rappresentazione in sé, sottolineando la relazione tra autore e pubblico, mentre quelli interattivi sono più interessati a sviluppare la relazione tra autore e soggetto. Da questo punto di vista, *Carlo Giuliani, ragazzo* è un esperimento interessante, perché, pur essendo chiaramente interattivo e pur mettendo in luce il legame tra autore e soggetto del documentario, assegna all’autore un ruolo ambiguo, in quanto il suo punto di vista sembra sparire. Questa caratteristica, combinata con quello che ho definito lo “sguardo affidato” che caratterizza l’impegno etico della regista, fa sì che il documentario si rivolga allo spettatore in un modo che coerentemente fonde i punti di vista dell’autore e del soggetto.

CONCLUSIONI

Il documentario di Francesca Comencini *Carlo Giuliani, ragazzo* è, a mio parere, un esempio riuscito d’intervento culturale contro-egemonico perché propone un punto di vista non allineato a quello supportato dai media tradizionali e dai partiti conservatori su un problema centrale per il funzionamento di uno stato democratico, come quello dell’uso della violenza da parte delle istituzioni e del ruolo delle forze dell’ordine nelle strategie di repressione del dissenso, senza cadere nella trappola della guerra di movimento, ossia senza attaccare apertamente la posizione egemonica, ma tentando invece di eroderne il consenso mostrando un punto di vista alternativo. Il discorso contro-egemonico del documentario è particolarmente sottile, in quanto se l’autrice si fosse limitata a condividere il punto di vista di Haidi Giuliani, anziché consegnare alla madre di Carlo le sue prerogative autoriali, avrebbe assunto una presa di posizione apertamente politica. Il suo gesto di farsi da parte, benché ovviamente sia soltanto una scelta stilistica, segnala invece il desiderio di mantenere, almeno da un punto di vista linguistico, una discreta neutralità. Inoltre, la regista sembra rendersi conto che una prospettiva politica

su un evento come i fatti del G8 di Genova implica aspetti che vanno aldilà del dibattito tra partiti politici e società civile, che possono essere messi meglio in luce coinvolgendo nel discorso le sfere del personale e del privato; questa posizione è perfettamente coerente con la definizione di Gramsci di egemonia, ma viene assunta molto di rado dai discorsi culturali antagonisti.

È proprio l'assegnazione di prerogative autoriali ad Haidi Giuliani, per il suo ruolo emotivo e personale nella vicenda, e non per ragioni politiche (non è affiliata né a un partito né a un movimento), o contingenti (non è una testimone oculare dei fatti) che rende questo documentario interessante dal punto di vista della battaglia culturale, perché permette l'inserimento di un discorso contro-egemonico all'interno di circuiti di distribuzione egemonici. Se la protagonista del documentario fosse stata una rappresentante ufficiale di un movimento sociale alternativo, o se l'autrice avesse segnalato maggiormente la sua presenza, confermando la validità delle affermazioni di Haidi Giuliani, è improbabile che il documentario sarebbe stato distribuito da una casa di produzione importante come Cecchi Gori. La volontà di mostrare il lato emotivo e privato di una vicenda così drammaticamente 'pubblica' (un omicidio in piazza sotto lo sguardo di decine di videocamere) ha invece permesso al documentario di superare le barriere della faziosità politica e raggiungere un numero di spettatori relativamente vasto. Questo fatto non va considerato come una 'compromissione,' che delegittima il discorso contro-egemonico del documentario, ma al contrario come una mossa intelligente, nel quadro di una guerra di posizione che mira a indebolire l'egemonia sul terreno privilegiato della pratica culturale.

Come già aveva intuito Gramsci, il compito dell'intellettuale nelle società occidentali contemporanee non può più essere soltanto quello di identificare e sfidare le sovrastrutture di un campo sociale, ma deve essere quello di confrontare i diversi campi all'interno di una società e le varie società tra di loro e di comprendere i vari meccanismi di reciproca influenza. Solo attraverso un impegno che tenga conto contemporaneamente delle esigenze locali e private e di quelle globali e pubbliche si può oggi pensare di intraprendere un'azione intellettualmente efficace. In altre parole, il campo di battaglia della guerra di posizione non può più limitarsi ai protagonisti e alle categorie della politica, ma deve necessariamente frazionarsi al suo interno, per comprendere i vari campi in cui l'assetto sociale è suddiviso, e affacciarsi all'esterno, per comprendere quali sono le sue relazioni con le altre società e le altre culture del

pianeta. Il concetto di guerra di posizione aiuta ad affrontare questo compito perché permette di analizzare i rapporti di potere all'interno delle società da una prospettiva insieme più larga e più profonda e a riconoscere che il potere egemonico, sia esso quello di una nazione, sia quello di un'entità multinazionale di cui è difficile stabilire i confini,²⁷ non è semplicemente la conseguenza di una determinata situazione economica, o di una struttura, ma è un complesso di relazioni che coinvolge la società nel profondo. Quando Gramsci dice che "tutti gli uomini sono intellettuali,"²⁸ vuole innanzitutto dire che tutti devono assumersi la responsabilità del proprio contributo alla formazione dei valori di una società, siano essi capi di stato e dirigenti di compagnie multinazionali, oppure operatori culturali quali genitori, insegnanti, intellettuali e cineasti, o anche semplici cittadini. Un documentario come *Carlo Giuliani, ragazzo*, che mostra il lato privato di un fatto pubblico e nasconde l'intervento della regista dietro le parole di una testimone, sembra apparentemente evitare di impegnarsi in una battaglia culturale. Eppure, se letto nell'ottica della guerra di posizione gramsciana, proprio per la sua scelta di evitare lo scontro politico diretto e la presa di posizione polemica, si rivela consapevole del delicato ruolo di ogni intervento culturale e del potere delle immagini di definire i confini del "buon senso."

Note

1. Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. Valentino Gerratana (Torino: G. Einaudi, 1975), 859–60.

2. *Ibid.*, 1766–7.

3. *Ibid.*, 455–9.

4. *Ibid.*, 973.

5. *Ibid.*, 1235.

6. *Ibid.*, 1235.

7. Aurelio Lepre, *Gramsci secondo Gramsci* (Napoli: Liguori, 1978), 90.

8. Raymond Williams, "Struttura e sovrastruttura nella teoria marxista della cultura," in *Studi gramsciani nel mondo: 2000–2005*, ed. G. Vacca (Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 2007), 45–65.

9. Stuart Hall, "Gramsci e noi," in *Studi gramsciani nel mondo: 2000–2005*, ed. G. Vacca (Bologna: Soc. Ed. Il Mulino, 2007), 70.

10. *Ibid.*, 76.

11. Stuart Hall, "Gramsci's Relevance for Race and Ethnicity," in *Antonio Gramsci. Critical assessments of leading political philosophers*, ed. M. James (London; New York: Routledge, 2002), 297.

12. *Ibid.*, 299.

13. Jonathan Neale, *You are G8, we are 6 billion: the truth behind the Genoa protests* (London: Vision Paperbacks, 2002), 229.

14. Carlo Lucarelli, *G8: cronaca di una battaglia* (Torino; Roma: Einaudi; Rai trade, 2009), 53.

15. Il GSF era stato formato con l'ambizioso obiettivo di imporre la cancellazione del G8, ma dopo il rifiuto delle istituzioni politiche era diventato l'organizzazione di collegamento tra i movimenti antagonisti e le istituzioni politiche e gli era stata affidata la responsabilità di organizzare la protesta durante il G8.

16. Neale, *You are G8, we are 6 billion*, 10.

17. Gerard Genette, *Figures* (Paris: Seuil), 1966.

18. Ovviamente la regista condiziona l'esposizione di Haidi Giuliani attraverso il montaggio e le domande che pone, ma ipotizzo che non condizioni la sua 'versione dei fatti.' In altre parole, ipotizzo che Comencini non abbia 'suggerito' alla signora Giuliani nessuno degli eventi che ella racconta.

19. Christian Metz, *Film language; a semiotics of the cinema* (New York: Oxford UP, 1974), 26.

20. Per riferirsi ai dimostranti, Haidi Giuliani usa espressioni come "teneri cavalieri medievali," mentre della polizia dice, ad esempio, che "attacca i manifestanti pacifici."

21. Con questo termine si definisce un commento sonoro extradiegetico che in alcuni documentari, come quelli di John Grierson, fornisce un commento esterno e apparentemente obiettivo dei fatti.

22. Vivian Carol Sobchack, *Carnal thoughts: embodiment and moving image culture* (Berkeley; London: University of California Press, 2004), 249.

23. *Ibid.*, 248.

24. Bill Nichols, *Representing reality: issues and concepts in documentary* (Bloomington: Indiana UP, 1991), 54.

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*, 33-4.

27. Quello che Hardt e Negri, due degli ispiratori del movimento dei Disobbedienti, chiamano "Impero." Per un approfondimento di questa tematica, vedi: Antonio Negri, *Reflections on Empire*, trans. Ed Emery (Cambridge: Polity, 2008).

28. Gramsci, *Quaderni del carcere*, 1516.

