

GENOVA 2001, MALGRADO TUTTO.
Scrivere la Storia del G8 attraverso le immagini d'archivio¹
Roberto P. Ormanni

[...] una cosa è chiara: bisogna raccontare la verità, denunciare la catena di comando che ha liberato i mostri, smontare le infinite montature che si vedono all'orizzonte, da quelle sull'omicidio di Carlo a quelle sulle molotov, portate apposta alla Diaz per giustificare il massacro. Un lavoro che continuerà per mesi, anni, che continua ancora adesso perché il racconto della storia non si può lasciare ai potenti.²

L'immagine documentaria, per la sua distinta «relazione 'indexicale' con la realtà»³, si è presentata tradizionalmente come fonte più attendibile nel restituire un evento «con l'aura dell'oggettività»⁴. Eppure, come ricorda Bill Nichols, il documentario «non è una riproduzione della realtà, è una *rappresentazione* del mondo»⁵, e il suo racconto, pur originando dall'evenemenzialità storica, porta sempre con sé un punto di vista autoriale, parziale e soggettivo.

Ragionare sullo statuto del film documentario come documento-monumento⁶, problematizzando il mito della sua oggettività, consente, dunque, di approfondire il rapporto che intercorre tra documentazione filmica e documento: se la prima, infatti, è «una ripresa che non è determinata a monte da un progetto (documentario o di finzione), ma che va a costituire un deposito di memoria»⁷, il secondo si riferisce a qualcosa che attesta una verità, una prova convalidata da un'autorità, in altri termini, «una fonte primaria per lo studio della storia, [...] che però ha bisogno di essere anch'essa autenticata [...] e quindi interpretata»⁸. Il processo di documentazione, dunque, genera materiali d'archivio. Prodotti non finiti che, una volta esaminati con «controllo critico e riflessivo»⁹, assurgono a rango di documenti pronti per essere analizzati in quanto tali o utilizzati, «a breve come a lunghissima scadenza in prodotti finiti, più volte e in più film»¹⁰, con nuove forme e significati.

Il documento, «mediatore performativo del ricordo»¹¹, diventa il campo in cui storia e memoria si incontrano e interagiscono per mettere alla prova quegli eventi circondati da «narrazioni divergenti o contraddittorie»¹², ovvero da quella *memoria divisa* indagata da John Foot.

¹ Parte di questo saggio e i paragrafi 1 e 3, prima di essere rivisti per il presente contributo, sono stati pubblicati in R. P. Ormanni, *Sequenze sul G8 (2001) e Supervideo Diaz (2007): tra i frammenti della storia*, in "Fata Morgana", vol. 52, 2024.

² V. Mazza, *La metà di chi ascolta*, in G. De Pieri, P. Despali, M. Gallob, V. Mazza, *Gli autonomi. I «padovani». Dagli anni Ottanta al G8 di Genova*, DeriveApprodi, Roma, 2021, p. 136

³ Cfr. R. A. Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Pearson Education Limited, Edinburgh Gate, 2006

⁴ A. Medici, *La messa in scena della realtà*, in *Id.* (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, Ediesse, Roma, 2003, p. 21

⁵ B. Nichols, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington, 2010, p. 23

⁶ J. Le Goff, *Storia e memoria*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 443-455

⁷ A. Medici, *La messa in scena della realtà*, cit., p. 17

⁸ *Ivi*, p. 18

⁹ P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari, 2010, p. 18

¹⁰ A. Medici, *La messa in scena della realtà*, cit., p. 17

¹¹ A. Cati, *Immagini della memoria. Teorie e pratiche del ricordo tra testimonianza, genealogia, documentari*, Mimesis, Milano-Udine, 2013, p. 20

¹² J. Foot, *Italy's Divided Memory*, Palgrave Macmillan, New York, 2009, p. 10

In questo quadro teorico, la documentazione delle proteste organizzate a Genova nel luglio 2001 dal movimento transnazionale altermondialista¹³ si configura come un caso esemplare di storia scritta dal basso, «in termini di persone che registrano e forniscono il materiale d'archivio»¹⁴. Le manifestazioni contro il G8 furono «l'evento più ripreso e fotografato nella storia delle manifestazioni di massa»¹⁵. Un evento iconico¹⁶, iper-rappresentato, che concretizzò sulla scena comunicativa, accanto ai media tradizionali, la presenza di una nuova figura: il mediattivista, un soggetto emittente «plurale, indipendente, partigiano»¹⁷ che, coordinandosi nel network globale Indymedia¹⁸ sotto lo slogan di Jello Biafra “*Don't hate the media, become the media*”, proponeva, attraverso l'utilizzo “tattico” dei nuovi mezzi di comunicazione, un'informazione autoprodotta, democratica e orizzontale.

Proprio «le sperimentazioni sull'autonarrazione e l'auto-inchiesta sociale»¹⁹ rappresentarono uno degli aspetti più rilevanti dell'attivismo della Rete No Global: per il movimento, infatti, la critica verso la globalizzazione neoliberista procedeva di pari passo con un ripensamento dell'immaginario collettivo e un ribaltamento della produzione dell'informazione; in questo senso, all'interno della mobilitazione, i media «non sono semplici *mezzi* di comunicazione ma campo delle battaglie politiche»²⁰, strumenti concreti di analisi, di lotta e, soprattutto, di testimonianza.

Alla luce delle violenze esplose dalle forze dell'ordine ai danni dei manifestanti durante i precedenti appuntamenti del movimento (da Praga nel settembre 2000 a Göteborg nel giugno 2001 passando per Napoli a marzo dello stesso anno), “armarsi” di un dispositivo mediale appare sin da subito, per chi è presente a Genova durante le giornate di luglio, una pratica per comprovare attraverso l'immagine il proprio racconto. Il mediattivista, così, «operatore, militante, artista, cittadino impegnato a sperimentare [...] forme di autogestione della comunicazione»²¹, intenzionato a raccogliere una “prova visibile” di violenze e abusi, arriva a coincidere con ciò che Kari Andén Papadopoulos definisce *citizen camera-witness*, ovvero quegli «attivisti politici e dissidenti armati di telecamera che mettono a rischio le proprie vite per produrre un'incontrovertibile testimonianza pubblica»²².

Se dunque la videocamera, all'interno dell'azione politica di dissenso, diventa un personale dispositivo di testimonianza in grado di fornire una registrazione “dal basso” degli eventi, il suo utilizzo diventa un atto strategico carico di un'etica della responsabilità: a differenza del testimone oculare (*eyewitness*), che assiste ai fatti come mero spettatore, il testimone con la macchina da presa (il *camera-witness*) asseconda consapevolmente l'urgenza di documentare rendendo il suo filmare una partecipazione militante, attiva e riflessiva. Inoltre, l'Independent Media Center, con il suo network internazionale

¹³ Cfr. D. della Porta, M. Andretta, L. Mosca, H. Reiter, *Globalization from Below. Transnational Activists and Protest Networks*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006

¹⁴ E. Cuevas, *Filming History From Below. Microhistorical Documentaries*, Columbia University Press, New York, 2022, p. 228

¹⁵ P. Pisanelli, *Filmare la storia. Eventi collettivi attraverso storie individuali*, in M. Bertozzi (a cura di), *L'idea documentaria. Altri sguardi dal cinema italiano*, Lindau, Torino, 2003

¹⁶ Cfr. P. Leavy, *Iconic Events. Media, Politics, and Power in Retelling History*, Lexington Books, Plymouth, 2007

¹⁷ A. Medici, *La messa in scena della realtà*, cit., p. 16

¹⁸ Cfr. T. Bazzichelli, *Networking. La rete come arte*, Costa & Nolan, Milano, 2006, pp. 226-236

¹⁹ D. Maffione (a cura di), *Da Seattle a Genova. Cronistoria della Rete No Global*, DriveApprodi, Roma, 2021, p. 218

²⁰ M. Pasquinelli (a cura di), *Media Activism. Strategie e pratiche della comunicazione indipendente. Mappa internazionale e manuale d'uso*, DeriveApprodi, Roma, 2002, p. 15

²¹ *Ivi*, p. 17

²² K. A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing: Embodied political dissent in the age of mediated mass self-communication*, in “New media & society”, vol. 16, n. 5, 2013, p.754

d'informazione radicale e antagonista fondato sulla pratica di condivisione in open publishing, sembra rilanciare l'idea secondo cui «con la circolazione delle loro registrazioni (audio)visuali attraverso i network digitali globali, persone possono invitare altre persone in giro per il mondo a diventare 'co-testimoni'»²³. La diffusione in rete, pressoché in tempo reale, delle immagini delle manifestazioni di Genova, consente, infatti, l'innescare di un paradosso: se da un lato offre «l'attestazione di un'esperienza rigorosamente soggettiva»²⁴, dall'altro spinge, attraverso la visione, ad una partecipazione aggregativa «che consente al pubblico vicino e lontano di rispondere collettivamente agli eventi»²⁵.

Ciononostante, la documentazione prodotta a Genova nel 2001, «quel macro film collettivo che è già storia eppure ancora materia viva»²⁶, se da un lato sembrò realizzare l'idea zavattiniana di *cinegiornali liberi*, quel cinema «di tanti per tanti in cui il cineasta perde i suoi contorni consacrati e lo spettatore [...] diventa un coautore»²⁷, dall'altro generò una bulimica copertura mediatica che finì per soddisfare acriticamente il consumo visuale di «immagini merce». Questo «processo di perversione etica dell'immagine»²⁸ veicolato dalle televisioni generaliste durante i giorni del summit, infatti, ha influito sulla polarizzazione *divisiva* della memoria collettiva. Per lungo tempo «anziché fungere da ausilio nella comprensione della dinamica degli eventi, queste immagini hanno rappresentato il centro della disputa interpretativa»²⁹. Le riprese delle violenze subite dalla moltitudine manifestante hanno subito, così, un processo di *derealizzazione*, una messa in discussione della loro credibilità. Questo è ancor più vero se si considera che alla strabordante visibilità di alcuni episodi (gli scontri a piazza Manin, le cariche dei carabinieri in via Toledaide, l'omicidio di Carlo Giuliani in piazza Alimonda, le manganellate al corteo in Corso Italia) si contrappone l'opacità o l'invisibilità di altri (i pestaggi nella scuola Diaz, le torture nella caserma di Bolzaneto, nella questura di Rocco e nella caserma di Forte San Giuliano). Gli oltre cento documentari riferiti al G8 di Genova, dal primo *Aggiornamento#1* (2001) realizzato dalla rete Indymedia alla fine dell'agosto di quell'anno fino al recente *Se fate i bravi* (2022) di Stefano Collizzoli e Daniele Gaglianone, si muovono, per dirla con Pietro Montani, nel tentativo di superare l'*indifferenza referenziale* e (ri)abilitare la capacità testimoniale delle immagini dell'evento attraverso un processo di *autenticazione*³⁰. In tutti i casi, infatti, come precisa Enrico Carocci, la tecnica per realizzare questa attestazione del reale, in misure e modalità specifiche, passa attraverso una procedura di montaggio³¹ necessaria a far diventare le tracce di memoria, contenute nelle immagini, dei «segni primari di eventi storici»³².

²³ *Ivi*, p. 761

²⁴ A. Cati, *Immagini della memoria*, cit., p. 107

²⁵ K. A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing*, cit., p.762

²⁶ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia, 2014, p. 293

²⁷ C. Zavattini, *Cinegiornali liberi*, in *Id.*, *Polemica col mio tempo. Cinema, comunicazione, cultura, società*, Bompiani, Milano, 1997, p. 243

²⁸ A. Petrelli, *Gli scontri con il reale: Genova 2001*, in D. Dottorini (a cura di), *Per un cinema del reale. Forme e pratiche del documentario italiano contemporaneo*, Forum, Udine, 2013, p. 71

²⁹ C. Capelli, *From documentary truth to historical evidence: The images of the Genoa G8 protests and the construction of public memory*, in "Journal of Italian Cinema & Media Studies", Vol. 3, n. 3, 2015, p. 320

³⁰ Cfr. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, cit.

³¹ Cfr. E. Carocci, *Immagini del G8. Genova, luglio 2001*, in C. Uva (a cura di), *Strane storie. Il cinema e i misteri d'Italia*, Rubbettino, Soveria Mannelli, 2011

³² C. Capelli, *From documentary truth to historical evidence: The images of the Genoa G8 protests and the construction of public memory*, cit., p. 320

Il montaggio volto all'autenticazione storica, dunque, oltre a fornire una testimonianza diretta ed incarnata dell'evento, assume una doppia intenzione: informativa e terapeutica³³. Se da un lato, infatti, rende maggiormente chiara a chi guarda la leggibilità delle immagini dal momento che «l'estetica cruda del filmato, oltre a conferire spontaneità, immediatezza ed autenticità rischia di trasmettere ambivalenza ed incertezza»³⁴, dall'altro concorre ad elaborare il trauma in termini collettivi e al di fuori dello spazio giuridico dal momento che le immagini «possono simultaneamente funzionare sia come strumento per alleviare la dissociazione post-traumatica sia come promotore di sostegno per l'azione strategica»³⁵.

L'immagine, frammentaria per sua natura, prodotta consapevolmente dal testimone con la macchina da presa e inserita criticamente in una molteplicità di punti di vista, produce, al di là della mera attestazione dei fatti, una diversa conoscenza degli eventi capace di trasferire la memoria personale all'interno di una narrazione collettiva.

I testi paradigmatici che in questa sede si prenderanno in esame, dunque, lavorando con le diverse documentazioni filmiche d'archivio, cercano non solo di «ricostruire una narrazione storica, ma funzionano essi stessi come documenti storici»³⁶.

1. Immagini della moltitudine

Sequenze sul G8 (2001, 77') è un film curato da Silvia Savorelli e montato da Alessandro Andros Corradi a partire dalla documentazione raccolta dall'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD) durante i giorni del G8 di Genova: 25 ore filmate da Giorgio Bergami (4h08m in MiniDV), Enrico Ludovici (11h57m in Betacam SP) e Vincenzo Mancuso (9h49m in MiniDV). A questo materiale, si aggiungono le immagini Indymedia dell'uccisione di Carlo Giuliani a Piazza Alimonda, l'audio originale della trasmissione di Radio GAP durante il blitz alla DIAZ e le riprese della manifestazione a Roma contro la guerra in Afghanistan realizzate da Federico Mariani, videomaker del collettivo video "Immagini mosse" e collaboratore dell'AAMOD.

L'antologia di immagini scelte da Savorelli avvia il proprio racconto dal 18 luglio, incorporando brevi interviste a manifestanti raccolte da Ludovici a bordo del treno diretto a Genova da Bologna, per poi attraversare gli eventi dei tre giorni di manifestazioni del movimento (19, 20 e 21 luglio) fino ad arrivare all'irruzione notturna nella Scuola Diaz (cui segue un epilogo affidato al corteo pacifista ripreso da Mariani il 10 novembre 2001, che sottolinea lo sviluppo successivo del movimento).

In *Sequenze sul G8*, come nota Melody Niwot, «non si trova alcuna grande narrazione onnicomprensiva trionfante, ma piuttosto un tentativo di ripristinare il senso delle dimensioni umane stratificate all'interno dei grandi momenti storici»³⁷. Savorelli mira ad una ricostruzione cronologica dei cortei e delle violenze, e per far percepire a chi guarda «la realtà nel suo divenire»³⁸ sceglie di ridurre al minimo l'intervento di montaggio, lasciando respirare le sequenze originali dei tre videomaker nella loro interezza. Il racconto si rivela

³³ Sui processi memoriali legati al G8 di Genova si veda I. Bracaglia, G. Salvatori, M. Tiburzio, *Genova 2001-2021. Cerchi della memoria*, Elementi Kairos, Roma, 2021 e G. Proglione, *I fatti di Genova. Una storia orale del G8*, Donzelli, Roma, 2021.

³⁴ S. Antichi, *Shooting Back. Il documentario e le guerre del nuovo millennio*, Meltemi, Milano, 2024, p. 52

³⁵ K. A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing*, cit., p. 762

³⁶ C. Capelli, *From documentary truth to historical evidence: The images of the Genoa G8 protests and the construction of public memory*, cit., p. 326

³⁷ M. Niwot, *Narrating Genoa. Documentaries of the Italian G8 Protests of 2001 and the Persistence and Politics of Memory*, in "History & Memory", Vol. 23, No. 2, Fall/Winter 2011, p. 75

³⁸ S. Savorelli, *Le lenti della documentazione*, in A. Medici (a cura di), *L'immagine plurale. Documentazione filmica, comunicazione e movimenti di massa*, cit., p. 197

nell'atto stesso di mostrarsi, senza alcuna declamazione: le uniche didascalie sono offerte dai cartelli che localizzano le sequenze nel tempo e nello spazio e gli stessi sottotitoli, durante i discorsi dei manifestanti, non vengono inseriti uniformemente, ma fatti comparire solo in alcuni passaggi, quasi a voler rinforzare alcuni concetti chiave. Ciononostante, i piani sequenza giustapposti (punteggiati da fotogrammi neri) non intendono con la loro evidenza «raccontare l'intera storia, quanto fungere da spaccato degli eventi attraverso uno spazio narrativo dedicato sia alle micro-storie [...] sia alle macro-storie»³⁹. La condizione di «sapere solo quello che sa e vede l'operatore»⁴⁰, il posizionamento non imparziale che permette di esperire gli episodi da un solo punto di vista, ricorda che «le immagini e i suoni mostrano chiaramente il ruolo del filmmaker»⁴¹.

Tuttavia, se è vero, come formulato da Toni Negri, uno dei principali teorici del movimento, che la moltitudine è una molteplicità costituita da innumerevoli singolarità differenti⁴², è solo grazie alla visione integrale dei documenti conservati in AAMOD che si scoprono le specificità autoriali annidate tra le sequenze. L'analisi del girato non montato raccolto in archivio, così, racconta la predilezione di Giorgio Bergami per uno sguardo osservativo e la sua tendenza a scegliere punti di ripresa utili a rappresentare la moltitudine nel suo insieme (come quando con una panoramica di 360° “abbraccia” il corteo dei migranti del 19 luglio), o la propensione di Vincenzo Mancuso a raccogliere testimonianze dei manifestanti, a inquadrare nella folla dispositivi di ripresa e a soffermarsi tanto sulla ritualità festosa del Blocco Rosa (prima di cedere il passo alla fuga dai lacrimogeni di piazza Manin) tanto sulla commozione della donna intervenuta al microfono di piazzale Kennedy poche ore dopo l'uccisione di Carlo Giuliani, o ancora l'attitudine di Enrico Ludovici a esplorare con l'uso dello zoom i volti individuali della moltitudine (durante il comizio finale del 21 luglio a piazza Ferraris, per esempio) e la sua presenza all'interno del corteo delle Tute Bianche durante le cariche ingiustificate in via Tolemaide.

Attraverso il suo essere immagine plurale ma non frammentata, *Sequenze sul G8* sembra, così, farsi correlativo oggettivo della lezione di Toni Negri: singolarità che agiscono in comune, documentazioni molteplici, memorie singolari, che tuttavia si legano insieme nella rete espressiva della moltitudine, con l'interesse collettivo di farsi storia. Come d'altronde precisa lo stesso Mancuso: «Documentare, per me, significa innanzitutto testimoniare e creare una memoria audiovisiva collettiva»⁴³. Ed è quanto meno significativo che proprio una sua ripresa rivestirà il ruolo di “documento testimone” nelle vicende giudiziarie legate alla Scuola Diaz.

2. Tra i frame della memoria

Come prosecuzione del Genoa Social Forum, il coordinamento delle organizzazioni che contestavano il summit del G8, il 4 agosto 2001 nasce il Genoa Legal Forum, un coordinamento che ha l'intento di assistere i circa 150 avvocati sui diversi processi legati ai fatti del G8 di Genova, la cui Segreteria legale nasce nel gennaio 2002. Il consulente tecnico di parte in processi penali e documentarista Carlo Bachschmidt ricorda:

³⁹ M. Niwot, *Narrating Genoa. Documentaries of the Italian G8 Protests of 2001 and the Persistence and Politics of Memory*, cit., p. 73

⁴⁰ A. Medici, *La messa in scena della realtà*, cit., p. 46

⁴¹ S. Savorelli, *Le lenti della documentazione*, cit., p. 199

⁴² Cfr. M. Hardt, A. Negri, *Moltitudine. Guerra e democrazia nel nuovo ordine imperiale*, Rizzoli, Milano, 2004

⁴³ V. Mancuso, *Il tempo della documentazione*, cit., p. 222

Dopo luglio 2001 ho seguito le vicende dei primi arrestati e tenuto i contatti con i media di movimento, ricevendo centinaia di testimonianze, foto e video. Ho così deciso di raccogliere tutto il materiale che veniva prodotto in quei mesi affinché non andasse disperso e potesse essere così utilizzato dagli avvocati che nel frattempo avevano dato vita al coordinamento informale del GLF.⁴⁴

La pietra angolare della Segreteria legale, dunque, è rappresentata dall'archivio, composto in gran parte di video (circa 550 ore) e foto (circa 50.000) prodotti da mediattivisti, operatori televisivi e agenzie, oltre che dai documenti provenienti dalla procura di Genova (circa 300 ore di audio, 800 ore di riprese e 30.000 foto). Ed è a partire da questi materiali che dal 2005 Bachschmidt presenta presso il tribunale di Genova consulenze tecniche che vengono acquisite agli atti dei processi.

Tra le varie consulenze utilizzate, *Frame G8 Manin* (2009, 20') è parte di una serie di video divisa in tre capitoli (*Frame G8 Manin*, *Frame G8 Diaz* e *Frame G8 Tolemaide*) prodotta dal Genoa Legal Forum tra il luglio e il settembre del 2009 a partire dalla documentazione grafica, fonografica e audiovisiva acquisita in sede processuale. Il montaggio, finalizzato alla ricostruzione degli eventi attraverso la sincronizzazione dei video, viene pubblicato a settembre del 2009, a margine della sentenza di primo grado del processo per i fatti avvenuti il 20 luglio a piazza Manin⁴⁵.

Il film, diviso in tre sezioni introdotte tramite cartelli (L'arrivo dei black block, La carica PS, L'arresto), si apre con un testo scorrevole bianco su sfondo nero che sintetizza gli eventi occorsi nella zona di piazza Manin durante il pomeriggio. Le immagini, così, conducono chi guarda direttamente nel corso gli eventi: dall'arrivo di alcuni manifestanti riconducibili al blocco nero alla comparsa in cielo degli elicotteri della PS, dal lancio dei primi lacrimogeni da parte delle forze dell'ordine passando per la resistenza non violenta dei partecipanti alla piazza tematica organizzata dalla Rete Lilliput fino ad arrivare alle cariche indiscriminate operate dal contingente della polizia coordinato da Salvatore Pagliazzo Bonanno seguite dall'arresto degli attivisti Adolfo Sesma Gonzales e Luis Alberto Lorente Garcia.

Il flusso di immagini offerto da *Frame G8 Manin*, tuttavia, non è di per se stesso chiarificante: nessuna *voice over* guida lo sguardo, nessun dettaglio ulteriore viene fornito mentre si svolgono gli episodi. I frame si susseguono nella loro frammentarietà, i punti di vista si giustappongono, il sonoro emerge nel suo flusso di presa diretta: ogni elemento restituisce una dimensione localizzata dell'esperienza, incarnata e (giocoforza) caotica. Eppure, l'opacità della narrazione è solo apparente. Il lavoro di montaggio, infatti, coincide con lo sforzo di ricostruzione degli eventi. Le singole testimonianze, come schegge di una storia più ampia, vengono ricomposte per essere interrogate al fine di consentire non solo un'attestazione dei fatti, ma anche la scoperta di nuovi dettagli in fase di dibattimento. La consulenza dei video, così, durante il processo Manin, permette di scagionare i due attivisti spagnoli del Pink Bloc accusati di aver lanciato una molotov e di essersi scagliati contro i poliziotti con un tubo innocente. Inoltre, la prova oggettiva della falsità dell'accusa porta a rinviare a giudizio i quattro poliziotti del VII reparto mobile di Bologna che verbalizzarono l'arresto (Antonio Cecere, Luciano Beretti, Marco Neri e Simone Volpini, condannati nel 2010 per falso ideologico, calunnia e abuso d'ufficio). Si arriva a conoscere la verità dei fatti, dunque, grazie alla forza probatoria delle immagini: il racconto delle vittime viene creduto proprio perché alle immagini, impegnate nella (ri)costruzione della storia, viene dato credito.

⁴⁴ C. Bachschmidt, *In via San Luca 15*, in "Zapruder", n. 54, Gen-Apr 2021, p. 136

⁴⁵ *Frame G8 Diaz* e *Frame G8 Tolemaide*, invece, vengono prodotti a luglio del 2009, prima dell'inizio delle rispettive fasi d'appello.

Ed è a proposito della contronarrazione della storia che dalle sequenze girate a piazza Manin emerge un aspetto determinante dell'esperienza della rete No Global: la "sorveglianza inversa", termine riferito «allo strategico uso della camera da parte di cittadini e attivisti al fine di rendere pubbliche le violazioni dei diritti umani»⁴⁶. I mille occhi puntati su Genova dalla moltitudine di mediattivisti, infatti, concorrono da subito a ribaltare le verità di Stato preconfezionate e diffuse dai media generalisti. Tuttavia, se è vero che «la videocamera può fungere da mezzo di difesa»⁴⁷, durante i tre giorni di manifestazioni genovesi, giornalisti e mediattivisti non furono esenti dal subire le violenze perpetrate dalle forze dell'ordine, vedendo molto spesso requisite o distrutte le proprie attrezzature⁴⁸. Anche a piazza Manin, tra le decine di persone caricate il 20 luglio 2001, figurano operatori dell'informazione, come il cameraman freelance olandese JJ. De Heer, aggredito dagli agenti nonostante il tentativo di qualificarsi come addetto stampa. La sequenza di *Frame G8 Manin* che mostra l'aggressione di un poliziotto ai danni di un operatore in San Bartolomeo degli Armeni⁴⁹ sembra concretizzare quella forma di "meta-testimonianza" indagata da Kari Andén Papadopoulos: l'atto di alzare la telecamera durante un abuso di potere, infatti, «esprime non solo la consapevolezza che il testimone ha di se stesso come cronista storico, ma dimostra deliberatamente anche la capacità del testimone di interrompere la sorveglianza e l'infrastruttura dello Stato»⁵⁰. La documentazione audiovisiva, dunque, agisce sia come specifica memoria episodica sia come azione dimostrativa, una sorta di discorso di secondo livello in cui l'uso del dispositivo sottolinea che «il mondo intero potrebbe effettivamente star guardando»⁵¹.

Un'utopia infranta la notte 21 luglio quando il blitz alla scuola Diaz lascia fuori campo non solo i pestaggi da "macelleria messicana" operati dalle forze dell'ordine, ma soprattutto le stanze del potere dove operava la catena di comando.

3. Diaz, malgrado tutto

La notte dell'assalto alla Scuola Diaz, tra le 93 persone pestate e arrestate, figura anche Mark Covell, mediattivista inglese della rete Indymedia, travolto dalla violenza gratuita della polizia in via Cesare Battisti, prima dell'effettiva irruzione nell'edificio⁵².

Alla fine del gennaio 2006, dopo aver testimoniato al tribunale di Genova, Covell, in quanto vittima del processo, ha la possibilità di raccogliere, nell'ufficio della Segreteria legale del Genoa Legal Forum, le documentazioni filmiche relative al raid della Diaz. Inizia così, ufficialmente, il montaggio di quello che diventerà *Supervideo Diaz*⁵³, un filmato teso a

⁴⁶ K. A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing*, cit., p. 765

⁴⁷ S. Antichi, *Shooting Back. Il documentario e le guerre del nuovo millennio*, cit., p. 68

⁴⁸ Pochi giorni dopo la fine delle manifestazioni, un dossier curato da Amedeo Vergani, presidente del gruppo di specializzazione dei giornalisti dell'informazione visiva all'interno dell'Associazione Lombarda dei Giornalisti, censiva i professionisti vittime di violenze e abusi. Cfr. A. Vergani, *Il "prezzo" pagato a Genova dai giornalisti dell'informazione libera*, 4 agosto 2001, <https://www.archivioantimafia.org/www.processig8.org/GSF/violpress.htm> (ultima consultazione 14/06/2024).

⁴⁹ Genoa Legal Forum, *Frame G8 Manin*, 2009, https://archive.org/details/Frame_G8_Manin. Dal minuto 10:53 al minuto 11:40 (ultima consultazione 14/06/2024)

⁵⁰ K. A. Papadopoulos, *Citizen camera-witnessing*, cit., p. 765

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² In seguito a tre distinte ondate di aggressione, Covell sarà ricoverato all'Ospedale San Martino in codice rosso, con parametri vitali compromessi.

⁵³ Il titolo è ispirato a "SuperVideo", supereroe in tuta arancione e con la testa incassata in un televisore impegnato nella ricerca della verità e prodotto da Candida TV, collettivo nato tra le pareti del Fronte Prenestino a Roma.

ricostruire rigorosamente gli eventi della notte del 21 luglio nella loro successione cronologica⁵⁴.

Attraverso un dispendioso impiego tecnologico e una sofisticata elaborazione time/data code, sincronizzando immagini (contenute in 41 cassette di vari formati MiniDV, VHS e Betamax) e piste sonore di varia provenienza, *Supervideo Diaz* viene concluso nel novembre 2007 in una doppia versione (una integrale⁵⁵ e una, derivativa della prima, destinata agli atti del processo⁵⁶) concretizzando quella che Ilaria Bracaglia definisce una “narrazione tattica” «portavoce di una storia non solo individuale, ma collettiva»⁵⁷.

Proiettata solo una volta al di fuori dalle aule tribunalizie⁵⁸, la versione integrale di *Supervideo Diaz* si presenta divisa in due parti: la prima della durata di 1h12m17s, la seconda di 1h30m24s. Entrambe offrono allo sguardo un quadro suddiviso in sei schermi che raccoglie tutto il *footage* prodotto quella sera a partire dalle 23:56, sincronizzato minuto per minuto e montato nella sua pista sonora alle telefonate in corso nei centralini 113 e 118 (indicate, nella prima parte, sulla sinistra dello schermo) e alle trasmissioni di Radio GAP e Radio Popolare, trasmesse in diretta dal media center del Genoa Social Forum ospitato alla scuola Pascoli, l’edificio di fronte alla Diaz assaltato dagli agenti quattro minuti dopo il primo blitz.

Covell, così, lavorando con i frammenti di realtà a sua disposizione, compone una narrazione multivisuale e multivocale che si sforza di ricostruire una storia altrimenti priva di immagini. Nessun fotogramma, infatti, è stato registrato all’interno della Diaz. Gli unici attimi di violenza che cogliamo sono quelli “incorniciati” dalle finestre dell’edificio. Il resto dei frame permette di vedere solo ciò che avviene all’esterno; non la storia in sé, dunque, ma i suoi effetti.

Supervideo Diaz, allora, attraverso «la moltiplicazione e la congiunzione delle immagini»⁵⁹ arriva a «mostrare *malgrado tutto* ciò che non si può vedere»⁶⁰ rivelando come «la più semplice maniera per *mostrare* ciò che ci sfugge, è appunto quella di *montare* un profilo figurale con più viste o più tempi dello stesso fenomeno»⁶¹.

Lavorando col montaggio attorno alle lacune, Covell crea «*malgrado tutto* la possibilità di una testimonianza»⁶². Le immagini di *Supervideo Diaz*, infatti, agiscono come testimoni oculari⁶³ in grado di intervenire concretamente «nella costruzione della storia»⁶⁴: il filmato montato, considerato attendibile dal tribunale di Genova, viene utilizzato nella sentenza definitiva⁶⁵ come prova legale utile all’identificazione della catena di comando presente sul posto, alla sconfessione del presunto fitto lancio d’oggetti ai danni della polizia, alla

⁵⁴ La cronistoria del *Supervideo Diaz* è raccontata nel documento *The making of Supervideo Diaz* redatto da Mark Covell. Ringrazio Ilaria Bracaglia per avermi permesso la consultazione.

⁵⁵ Depositata per la prima volta da Covell nel 2016, tramite Ilaria Bracaglia, presso La Casa della Memoria di Roma all’interno dell’archivio Franco Coggiola del Circolo Gianni Bosio.

⁵⁶ La differenza sostanziale è nel fatto che la prima presenta sei schermi e la sincronizzazione tanto dei reperti video quanto di quelli audio, mentre la seconda contiene quattro schermi e seleziona di volta in volta la pista sonora più rilevante per fini giuridici.

⁵⁷ I. Bracaglia, E. O. Denegri, *Un ingranaggio collettivo. La costruzione di una memoria dal basso del G8 di Genova*, Unicopli, Milano, 2020, p. 35

⁵⁸ Al Nuovo Cinema Palazzo di Roma, nel maggio 2016 durante la VI edizione del Festival di Storia, quell’anno dedicato a Genova 2001.

⁵⁹ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina, Milano, 2005, p. 169

⁶⁰ *Ibidem*

⁶¹ *Ibidem*

⁶² *Ivi*, p. 135

⁶³ P. Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Reaktion Books, London, 2001

⁶⁴ L. Tredinnick, *The Making of History. Remediating historicized experience*, in T. Weller, *History in the Digital Age*, Routledge, Oxon, 2013

⁶⁵ Sentenza del 18.05.2010 R.G.C.A. 2511/09, R.G. Trib 1246/05 + 5045/05 + 1079/98 Rgnr 14525/01

dimostrazione del pestaggio subito dallo stesso Covell (ripreso da Vincenzo Mancuso) e alla ricostruzione del falso ritrovamento delle due bottiglie molotov (grazie alle immagini della tv genovese Primo Canale).

Se è vero, come appuntato da Georges Didi-Huberman, che «moltiplicare le testimonianze diventa [...] un modo di rispondere alla moltiplicazione dei crimini»⁶⁶, le immagini riunite in *Supervideo Diaz*, operando una rivoluzione negli annali della giurisprudenza italiana, si offrono come un atto di resistenza alla violenza sproporzionata e rilanciano l'idea di un archivio letto non solo come deposito di memoria, ma come strumento d'intervento, capace con il suo riuso di produrre conoscenza e di scrivere la Storia.

In un mondo in cui l'immagine perde il proprio credito e vede dissolvere la propria dimensione auratica di unicità sembra, infatti, che filmare l'uccisione di un ragazzo in piazza o l'assalto a una scuola-dormitorio non basti a provarne il sopruso violento. In questo senso, ogni immagine ripresa "dal basso" a Genova nel 2001 testimonia non solo un pezzetto di storia documentata ad altezza uomo, ma altresì il tentativo impossibile di penetrare in una realtà «opaca, scabrosa, refrattaria al racconto profondo»⁶⁷, che lascia invisibili lembi della narrazione. I testi filmici che da ventitré anni con l'intento di entrare nelle pieghe di quei giorni di luglio del 2001 mostrano lo sforzo necessario a stabilire con l'immagine d'archivio una relazione di responsabilità volta ad illuminare qualcosa che resta inevitabilmente fuori campo. Uno sforzo utile a ricomporre i frame della memoria individuale in un documento capace di farsi prova, nonostante tutto, capace di farsi Storia.

⁶⁶ G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, cit., p. 140

⁶⁷ M. Bertozzi, *Genova 2001, l'occhio indiscreto delle mille videocamere*, in "Collettiva", <https://www.collettiva.it/copertine/italia/genova-2001-locchio-indiscreto-delle-mille-videocamere-nbpwfdn>