



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

[http://cav.unibg.it/elephant\\_castle](http://cav.unibg.it/elephant_castle)

TRASPARENZE

a cura di Silvia Casini, Francesca Di Blasio, Greta Perletti

giugno 2020

CAV - Centro Arti Visive  
Università degli Studi di Bergamo

GIUSEPPE PREVITALI

## **Sguardo dall'alto, sguardi dal basso. Una critica della guerra trasparente**

### **Visione dall'alto**

In uno dei testi più puntuali nel diagnosticare la condizione della società contemporanea, Byung-Chul Han individua uno dei tratti qualificanti di quest'epoca nell'esposizione continua. Si tratta di un fenomeno complesso che, come spesso accade nelle riflessioni del filosofo, getta dei ponti fra oggetti assai diversi – che in questo caso spaziano dal *selfie* all'infrastruttura dei *social network* passando per la fotografia digitale. Ad accomunare queste diverse realtà è un'identica propensione verso l'esterno, che per Han configura una società "pornografica", "senza segreto" (2014: 25). Ne deriva un ideale della trasparenza integrale, una "assolutizzazione del visibile e dell'esteriore" (ivi: 27). La prospettiva elaborata da Han nei suoi scritti coinvolge tutti i fenomeni visivi contemporanei, non ultima la conduzione dei conflitti armati.<sup>2</sup> Come si avrà modo di verificare, infatti, l'ideale della trasparenza ha avuto un ruolo fondamentale nel definire, a partire dal XX secolo, il modo in cui l'Occidente ha immaginato e – soprattutto – visualizzato la guerra.

Ripercorrendo la storia dei principali conflitti novecenteschi e delle modalità attraverso cui sono stati rappresentati, è possibile verificare come progressivamente si assista a due fenomeni che appaiono ine-

---

<sup>1</sup> Si vedano almeno: Han (2016: 17-22; 2017).

<sup>2</sup> Le guerre contemporanee e il loro rapporto con i media visivi sono da tempo al centro degli interessi dei *visual culture studies*. Per una introduzione, anche metodologica, si vedano almeno: Hoskins, O'Loughlin (2010), Mitchell (2012), Roger (2012), Coviello (2015).

stricabilmente connessi: da una parte una anestetizzazione dell'immagine, con la progressiva sparizione del corpo morto; dall'altra la costruzione di uno sguardo protesico in grado di rendere sempre più leggibile la realtà, demandando a macchine e sensori le capacità percettive dell'occhio umano. Lo dimostra programmaticamente già il caso di Roger Fenton: la sua documentazione fotografica della guerra di Crimea diviene interessante soprattutto per il tipo di narrazione che sottintende. Come ha notato Sontag in pagine ormai classiche (2003: 49-50): "ricevuto l'ordine dal ministero della Guerra di non fotografare i morti, i mutilati o i malati [...] Fenton si dedicò a rappresentare la guerra come una dignitosa scampagnata per soli uomini".

I morti, già nel XIX secolo, sono qualcosa che la rappresentazione fotografica della guerra deve accuratamente evitare.<sup>3</sup> Un primo fondamentale punto di svolta nel rapporto fra i media visuali e i conflitti bellici è però rappresentato dalla Prima guerra mondiale (Alonge 2001; Grossi 2018), per una serie di fattori che hanno a che vedere tanto con la gestione strategica del conflitto quanto con le conseguenze che questo evento ha avuto nell'ecosistema mediale e visivo dell'epoca. Come visualizzare un evento bellico senza precedenti? Quale prospettiva è conveniente adottare e quale tipo di politica dello sguardo può sostenerla? Una risposta possibile a questi interrogativi viene fornita, nell'immediato dopoguerra, dal celebre volume fotografico di Ernst Friedrich, che raccoglie numerosi scatti disturbanti di campi di battaglia colmi di cadaveri e reduci sfigurati. Nella prefazione, Friedrich si sofferma proprio sul carattere inedito dell'evento e sulla necessità di testimoniarlo obiettivamente per evitare che si ripeta: "Questo volume si propone di presentare con l'aiuto di immagini fotografiche [...] un resoconto veritiero e oggettivo della realtà bellica [...]. E non c'è nessuno al mondo che possa dubitare della veridicità di queste fotografie" (2004: 13).

La prospettiva di Friedrich, che intendeva mettere in discussione

---

<sup>3</sup> Da questo punto di vista, la straordinaria stereotipia realizzata nel 1859 a seguito della battaglia di Melegnano, che è probabilmente la prima fotografia a mostrare i morti in battaglia senza ridurli a pose stereotipate (come aveva invece fatto Matthew Brady), è un *unicum* per il periodo (Mignemi 2018: 94-5).

l'idea della guerra come forma di eroismo in grado di dare significato alla vita del singolo (Scurati 2007), è destinata a rimanere però minoritaria per quanto concerne la visualizzazione dell'evento bellico. L'eccesso di vicinanza che le fotografie presenti nel volume imponevano al lettore era evidentemente troppo difficile da sostenere e mal si armonizzava con un diverso tipo di sguardo che nel frattempo era andato definendosi. Infatti, la guerra di posizione condotta nelle trincee aveva cambiato bruscamente il modo in cui il soldato si percepiva nel conflitto: incapace di vedere il proprio nemico egli si ritrovava spettatore di una guerra che pareva ormai essere condotta suo malgrado, grazie alle armi a lunga distanza. Questa posizione spettatoriale si configura però non soltanto come precaria, ma strategicamente poco funzionale: per vincere la guerra, infatti, c'è bisogno di vedere il nemico prima e meglio di quanto non possa fare lui.

È a questo scopo che proprio in questi anni si assiste alla colonizzazione del cielo da parte dell'aviazione militare, perché soltanto dall'alto era possibile dotarsi di un punto di vista che rendesse visibile (e, conseguentemente, intellegibile) il complicato crocevia delle trincee, mostrando il disegno delle posizioni nemiche. In questo senso possiamo affermare, seguendo le suggestioni di Virilio (2002: 40), che l'impiego dello sguardo aereo sia il primo passo di un processo di disvelamento dell'invisibile che caratterizzerà l'evoluzione delle tecnologie militari e visive nel corso del XX e del XXI secolo. La verticalizzazione dello sguardo bellico contribuisce in modo sostanziale a modificare la percezione delle proprie azioni distruttive: "la guerra falsifica l'apparenza falsificando le distanze" (ivi: 39).<sup>4</sup> Vedere dall'alto implica infatti l'idea del possesso, della dominazione scopica di uno spazio (reso sempre più astratto) che prelude alla possibilità della sua conquista o distruzione. Si tratta, come avremo modo di vedere anche in seguito, di un *topos* centrale nei discorsi sulla guerra, ma che si è codificato in modo esplicito soprattutto in relazione ai bombardamenti di Hiroshima e Nagasaki: colpire dall'alto significa non avere la possibilità di vedere i propri bersagli e quindi poter

---

<sup>4</sup> Al riguardo si veda anche Boatto (2013).

uccidere con minori remore morali.<sup>5</sup>

Un ulteriore punto di svolta in direzione di una progressiva costruzione dell'idea di guerra trasparente (cioè veicolata attraverso immagini anestetizzate e prive di corpi) è ovviamente offerto dalla prima guerra del Golfo (Jeffords, Rabinovitz: 1994). Benché già nel Vietnam avesse preso avvio tutta una serie di cruciali innovazioni tecnologiche per quanto concerne l'esplorazione del visibile (si incominciano per esempio ad utilizzare le immagini termiche) e la restituzione della guerra agli spettatori (quella del Vietnam è la prima guerra teletrasmessa), soltanto nel Golfo Persico il discorso avrebbe assunto un nuovo e fondamentale protagonismo. Prototipo, per molti studiosi, della guerra postmoderna, questo conflitto ha rappresentato da più punti di vista un momento di non ritorno. Come sintetizza Hammond:

La superiorità tecnologica e l'uso sproporzionato delle forze armate da parte dell'America aveva reso il conflitto così impari che non si sarebbe potuta intendere assolutamente come una guerra nel senso tradizionale del termine. In secondo luogo [...] la valanga di informazioni e immagini non produsse una rappresentazione della realtà della guerra, ma uno spettacolo mediatico edulcorato (2008: 37).

Le novità di cui parla Hammond sono state colte con grande lucidità da Baudrillard, che forse per primo si è soffermato sul carattere inedito e spettacolare del conflitto, fino ad ipotizzarne la natura non eventuale (1991: 87-92). Secondo il filosofo si tratta di un momento di cesura nella storia delle guerre, che inaugura la stagione della cosiddetta "guerra morta" (ivi: 87), snaturata e non più percepita come tale. Tutto cambia di segno: il conflitto lascia il posto alla suspense, il guerriero si trasforma in ostaggio, la dichiarazione di inizio delle ostilità è abolita. La guerra diventa "interminabile perché mai iniziata", uno stato di allerta permanente che sconvolge le categorie del politico (Dal Lago 2010: 57; Agamben 2003).

Scurati (2003) ha scritto pagine fondamentali sul modo in cui l'operazione *Desert Storm* è stata messa in scena in quel gennaio 1991.

.....  
5 Su questo tema rimando a Previtali (2017).

Come ha giustamente argomentato, si è assistito ad un costante sforzo di spettacolarizzazione che si è tradotto in una diretta interminabile da Baghdad, un vero e proprio evento mediale (Dayan, Katz 1992) scrupolosamente sceneggiato per veicolare una certa narrazione dell'evento. Pensata e presentata come l'opposto speculare del Vietnam, la guerra del Golfo aveva prima di tutto il compito di consacrare gli Stati Uniti e il loro modo di condurre i conflitti. Per legittimare questa sorta di sceneggiatura implicita è stata poi dispiegata una retorica di stampo medicale. Come osserva acutamente Formenti, "l'opinione occidentale si è rifugiata nella diagnosi clinica: Hussein era un pazzo, deciso a morire con tutto il suo popolo, e la guerra diveniva inevitabile per strappare al mostro delirante gli artigli" (1991: 39-40).

La medesima narrazione coinvolge anche gli strumenti impiegati per condurre il conflitto e inaugura una vera e propria magnificazione della macchina. Prima ancora di essere una *virtuous war*, infatti, quella del Golfo è una guerra chirurgica, condotta facendo ricorso ad armi ipertecnologiche e "umanitarie", in una promessa di precisione assoluta e perfetta capacità di individuazione del nemico. La stessa tecnologia alla base della televisione, che portava nelle case le immagini senza interruzione di Baghdad, veniva così impiegata come tecnica bellica, in un perfetto appaiamento fra tecnologie visive e di distruzione. Fra le più iconiche immagini di questa guerra si ricordano infatti quelle trasmesse dalle cosiddette *smart bombs*, in grado di restituire in diretta l'immagine del loro bersaglio. Questo genere di immagini rappresenta in qualche modo un punto di non ritorno nel contesto della visualità bellica e porta a compimento la teoria di Virilio riguardante l'accostamento occhio-arma (2002) e la visione senza sguardo (1989).

Questo genere di immagini, così come tutta la narrazione visiva della guerra del Golfo, si fonda però su una sorta di paradosso, ben rilevato da Scurati: mentre le immagini fornite dai sistemi d'armamento e dalla televisione sembravano offrire una tele-presenza, il senso di un *esserci* mai provato prima, la visione che ne derivava era sostanzialmente cieca: "la CNN le tenne l'occhio puntato addosso 24 ore al giorno [...]. E tuttavia non si vide niente. L'alta tecnologia

rendeva le armi intelligenti e il mezzo sordo, muto e cieco; [...] come può un otturatore aperto vedere così poco?" (2003: 34). Si annuncia qui l'idea – fondamentale per l'età contemporanea – che della guerra si può vedere tutto ma che sostanzialmente non se ne può capire nulla.

L'idea della visione totale si fonda sulla capacità delle nuove macchine belliche di vedere ben al di là dei limiti umani: l'ideologia della trasparenza ha reso il campo del visibile qualcosa che può essere liberamente scrutato ed analizzato, fin nel più piccolo dettaglio. Ciò avviene però al costo di una esclusione fondativa: il carattere sempre più astratto delle immagini belliche finisce con il rendere invisibile il resto osceno delle operazioni di guerra; non c'è spazio per la morte, soprattutto se si tratta di un "danno collaterale" che metterebbe in discussione la tenuta stessa dell'ideologia della trasparenza (Stahl 2018: 33). Si assiste cioè a una autentica forclusione del corpo morto, vera e propria epitome di un più generale processo di defamiliarizzazione con l'esperienza del trapasso nella vita quotidiana (Ariès 1989: 68-9). La guerra si traduce, in altre parole, in una visione semi-astratta: non c'è più spazio per le immagini di morte e l'esclusione del corpo dall'esperienza della guerra corrisponde ad una sempre più marcata feticizzazione della macchina (Gusterson 1991; Petley 2003).

Un simile processo di anestetizzazione del visuale bellico si esprime pienamente considerando l'impiego sempre più esteso dei droni, ultima incarnazione di questo lungo processo di riconfigurazione della modalità di visualizzazione del conflitto, nel contesto delle guerre contemporanee.<sup>6</sup> Questi strumenti, portando a compimento una tendenza di lungo corso alla prostetizzazione della visione, trasformano l'immagine in un campo denso di informazioni, bisognose di un complesso lavoro di interpretazione e percepite da sensori che non hanno più nulla di oculare (Lenoir, Caldwell 2017; Eugeni 2018). Il drone riassume in sé tanto il percorso di astrazione dell'immagine bellica quanto la promessa di una capacità di fuoco chirurgica e si fa simbolo di una intera concezione della guerra, che accompagna l'Occidente da almeno due secoli e sostituisce al protagonismo

6 Per una sintesi storica, rimandiamo a Bangone (2014: 71-145).

del corpo il feticismo del dato, trasparente e intangibile (Anderson 2017).

### **Visioni dal basso: cittadini testimoni**

La narrazione della guerra fatta propria dall'Occidente negli ultimi due secoli si basa, come si è dimostrato, sull'esclusione progressiva dell'immagine del corpo dall'orizzonte degli eventi bellici. Se grazie ai droni i soldati vengono sempre meno coinvolti direttamente nelle operazioni di guerra, anche i corpi delle vittime sono stati progressivamente allontanati dalla comunicazione bellica, perché costitutivamente osceni. In relazione all'uso dei droni, Weizman (2017) ha dimostrato come la non visibilità delle vittime di attacchi che sono tutt'altro che chirurgici e privi di errori risponda a precise scelte politiche. La guerra non è insomma realmente trasparente e asettica, ma viene raccontata e vista come tale. Contro la parzialità di questa prospettiva, soprattutto negli ultimi anni, sono emerse differenti modalità di visualizzare e immaginare i conflitti, in grado di mostrarne un volto meno artefatto e più legato all'esperienza effettiva di chi li subisce.

La proliferazione di dispositivi di produzione e diffusione delle immagini e l'infrastruttura del web partecipativo sono stati da questo punto di vista due presupposti fondamentali per la definizione di una nuova modalità di narrazione del conflitto. Una di queste è senza dubbio rappresentata dal cosiddetto *citizen journalism*, basato sull'idea di raccontare gli eventi (bellici, ma non solo) attraverso l'uso di testimonianze mediali prodotte direttamente dai protagonisti. Si tratta di un tipo di informazione che spesso si pone in aperto contrasto con la narrazione ufficiale, mostrando punti di vista alternativi o sottolineandone apertamente lacune e presupposti politici.<sup>7</sup> È proprio in questo contesto che Azoulay (2018) propone un ripensamento radicale dell'ontologia dell'immagine fotografica, che sembra però coinvolgere i media visivi più in generale. In questo senso, a definire l'immagine non sarebbe più – ad esempio – la sua aderenza ad un dato di realtà, ma piuttosto la sua natura di azione

7 Per una prima introduzione si veda almeno Wall (2018).

politica, in grado di dar forma a un “contratto civile” fra fotografo e spettatore.

Ciò che è in gioco nell’immagine è una forma di contatto, di partecipazione. Si tratta di un rovesciamento completo, che considera l’immagine come uno degli elementi in gioco all’interno di un dialogo fra le parti: “vedere la fotografia come un incontro non deterministico tra esseri umani non circoscritti dalla cornice della foto ci permette di riqualificare il medium come un *trovarsi* aperto alla partecipazione degli altri” (ivi, p. 238). Il cinema e i media visivi devono farsi carico di questa natura intrinsecamente politica dell’immagine e cercare di farne il centro della propria indagine estetica. È quanto sembra essere in gioco nel film *Autoritratto siriano (Ma’a al-Fidda)*, Wiam Bedirxan, Ossama Mohammed, 2014), che muove da una domanda, posta dall’attivista Wiam Bedirxan al regista Ossama: “se avessi una videocamera, cosa vorresti filmare?”. È a partire da questo dialogo a distanza, condotto proprio grazie alle possibilità di comunicazione offerte dalla rete, che prende corpo il progetto di fornire una testimonianza visiva dello stato di guerra e distruzione in cui versa la Siria.

Il cartello che apre il film recita: “Questo è un film fatto di 1.001 immagini prese da 1.0001 uomini e donne siriane. E da me”; subito dopo una voce maschile, su schermo nero, dice “L’ho visto”. Si tratta di un *incipit* di grande impatto, che sembra subito mettere in chiaro la posta in gioco dell’intero film: i registi utilizzano numerosi filmati trovati online per comporre un ritratto della Siria contemporanea e del rapporto fra guerra e visualità. Se è infatti possibile avere un’idea visiva della situazione in cui versa la Siria è soltanto grazie a queste schegge testimoniali filmate a rischio della vita e rapidamente caricate su YouTube o altre piattaforme. Ha ragione Della Ratta quando, mutuando un fortunato termine coniato da Didi-Huberman, le definisce “immagini malgrado tutto”: esse funzionano infatti come “azioni rivolte contro il progetto del regime di rimuovere qualsiasi traccia del dissenso dagli spazi pubblici e dalla memoria storica” (2018: 132).

Il punto nodale del film è la necessità di rendere nuovamente visibile ciò che si vorrebbe nascondere, rimettendo al centro della

scena il corpo collettivo dei cittadini siriani, ferito da un potere prevaricante. Il film accosta senza soluzione di continuità le immagini prodotte da quel potere e dai cittadini, contrapponendo il “cinema degli assassini” e “il cinema delle vittime”. Se le immagini dei primi appaiono più studiate, “perché soltanto coloro che commettono un crimine hanno il tempo di cercare la migliore inquadratura” (ivi: 138), i video prodotti dai cittadini evidenziano il senso di un’urgenza, il desiderio di mostrare cosa accade nel loro “qui ed ora”. Ne derivano immagini concitate, imperfette, spesso confuse. L’elemento linguistico prevalente è quello del primo piano, spesso dedicato ai corpi dei feriti o agli sguardi vuoti dei cadaveri. La Siria contemporanea è diventata uno spazio dove l’atto del filmare si presenta come un’esigenza costante; nell’emergenza si fa strada la necessità di una documentazione costante e quasi compulsiva (Zimmer 2015: 78). Se il potere politico muove guerra ai suoi cittadini sopprimendone le libertà e uccidendoli liberamente, è soltanto attraverso il gesto del filmare “malgrado tutto” che i siriani possono rendere conto delle loro condizioni, opponendo allo sguardo omicida, stilisticamente perfetto, quello emergenziale e frammentario della vittima (Della Ratta 2018: 140).

### **Visioni dal basso: una contro-narrazione jihadista**

Utilizzando il caso della Siria è stato possibile evidenziare come la mitologia della guerra trasparente si costruisca a partire dalla rimozione di una sorta di “resto oscuro”, costituito da quelli che la retorica militare identifica come “danni collaterali”. L’insistenza sulla dimensione corporea del conflitto e sulle sue conseguenze più cruente è un tratto ricorrente in numerosi tentativi di contro-narrazione della guerra contemporanea. Un esempio particolarmente coerente di questo fenomeno è senza dubbio offerto dalla produzione mediatica dei gruppi jihadisti, fra cui spicca per numero e qualità tecnica degli interventi quella dello Stato Islamico (IS). Il gruppo di al-Baghdadi si è distinto per la nuova centralità data alla comunicazione audiovisiva all’interno di una precisa agenda politica (Kovács 2015). Questa variegata produzione si è guadagnata sol-

tanto di recente un posto all'interno del dibattito scientifico (Krona, Pennington 2019; Baele, Boyd, Coan 2020; Ingram, Whiteside, Winter 2020: 215-231) ed è ancora largamente sconosciuta al pubblico occidentale. In effetti, i pochi video diffusi dai network internazionali nell'epoca di massimo protagonismo mediatico del Califfato erano quelli legati al format della decapitazione.

Lo shock causato da queste immagini ha fatto molto discutere e il discorso pubblico si è a lungo concentrato sul carattere di novità estrema dei video dello Stato Islamico (Molin Friis 2015). In realtà, a risultare inedita nella produzione visiva dell'autoproclamato Califfato non è tanto l'idea della decapitazione filmata (tecnica a cui avevano già fatto ricorso i ceceni negli anni Novanta e al-Qaeda nei primi anni Duemila), ma la capacità di costruire un *corpus* organizzato per veri e propri generi, indirizzato a pubblici differenziati e capace di mostrare volti diversi di IS in base all'obiettivo politico del momento. Si distingue una sorta di progettualità che orienta e organizza le produzioni visive del Califfato e che pone al centro una visione dei conflitti che si oppone, contraddicendola alla radice, alla dottrina della guerra trasparente. Laddove, in accordo ai presupposti teorici già analizzati, le forze della Coalizione adoperano sistemi d'arma pilotati in remoto e bombardamenti che si vogliono chirurgici, IS rimette in primo piano la dimensione corporea e carnale del conflitto. La presa in esame di questo progetto comunicativo appare un imperativo fondamentale per chi si occupa di visualità, anche in previsione di nuove manifestazioni del fenomeno (Orsini 2018).

La centralità del corpo è ovviamente evidente nei video di decapitazione, che non si riducono però ai pochi circolati sulle televisioni occidentali. IS ha sviluppato il tema in numerosissime produzioni, fra cui spicca *Although the Disbelievers Dislike It* (16 novembre 2014). Dopo una introduzione che ha il duplice ruolo di ricollegare l'esperienza dello Stato Islamico alle sue radici qaediste e di giustificare le esecuzioni come conseguenza dei bombardamenti della Coalizione contro il Califfato, il video mostra in modo ampiamente coreografato il gruppo di diciotto prigionieri che verranno decapitati [Fig. 1]. Se già questo elemento differenzia il video da quelli della medesima tipologia circolati sui media occidentali, l'uso spettacolarizzante del



Figg. 1, 2  
*Although the Disbelievers Dislike It.*

montaggio e del rallenti (assente nei più noti video di decapitazione), diventa qui funzionale a sottolineare i momenti più drammaticamente marcati del video. Anche il primo piano è usato con funzione espressiva, soprattutto quando uno dei prigionieri guarda in camera [Fig. 2]. Si tratta di un passaggio retorico cruciale, perché ci chiama in causa in quanto spettatori; è un modo per minacciarci e, al contempo, metterci sotto accusa.

Anche il momento della decapitazione è mostrato con toni esasperatamente spettacolari, funzionali ad evidenziare come la guerra del Califfato sia prima di tutto un fatto di corpi e sangue. Il gesto della decapitazione, poi, non è senza significato, dal momento che il tema figurativo della testa mozzata ha un importante valore culturale in Occidente. Il capo reciso è un simbolo dotato di grande valore antropologico e culturale (Janes 2005; Kristeva 2009; Larson 2016), giunto sino alle soglie della modernità con lo strumento-simbolo della ghigliottina (Arasse 1988). Se però questa è uno strumento che configura una morte istantanea, burocratizzata, sanitarizzata, la decapitazione di IS è invece, programmaticamente, lenta, manuale e mostrata nel dettaglio. A tal punto questo elemento appare ricorrente, che c'è chi ha supposto che a guidare la realizzazione di questi video ci sia la volontà di mettere il pubblico occidentale "di fronte ad una violenza particolarmente brutale" (Mariani 2014).

Un'altra peculiare forma di contro-narrazione della retorica bellica dell'Occidente ha a che vedere con una specifica forma di riappropriazione messa in atto dagli uomini del Califfato. In questo caso non siamo cioè di fronte ad un tentativo di opporre alla visione macchi-

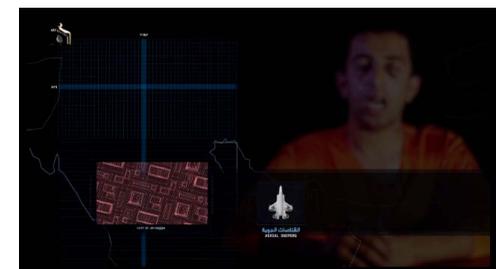
nica e a distanza quella cruenta e ravvicinata della decapitazione, ma piuttosto di delegittimarne l'esclusività. Esistono cioè numerosi video in cui lo Stato Islamico presenta una propria versione delle immagini operazionali viste in precedenza. L'esempio paradigmatico di questo processo, che non esclude ma anzi integra l'attenzione al corpo e al carattere cruento della guerra, è offerto dal video *Healing of the Believers' Chests* (3 febbraio 2015), tristemente noto per aver rappresentato uno dei punti più violenti della propaganda del Califfato. La parte più interessante per i nostri scopi è quella iniziale, che precede la cruenta esecuzione per immolazione del pilota giordano Moath Kasabeh.

Qui emerge infatti un tipo di immagine (per la verità già presente in forma embrionale in alcuni video precedenti<sup>8</sup>) che attraversa l'intera produzione del Califfato e che proponiamo di chiamare *image-database*. Sin dall'apertura [Fig. 3], il contenuto del video è visivamente inscritto in un fittizio *security database* che agisce come una sorta di cornice, con il compito di raccogliere ed organizzare gli eterogenei materiali presentati nel video. I vari contenuti vengono infatti in qualche modo richiamati da questa sorta di enorme archivio virtuale, entro cui le immagini sono posizionate, pronte per essere estratte al momento opportuno. Lo schermo si tramuta qui in un display (Casetti 2015: 241 e ss.), una superficie di transizione dove le immagini appaiono, si collegano e si richiamano vicendevolmente, costruendo un mosaico fluido. È la stessa confessione del pilota giordano a fungere da "attivatore" per l'apparizione di quelle che potremmo anche definire *data-immagini* (Lyon 1997: 35, 121-124) [Fig. 4]: esse non valgono tanto per il loro contenuto referenziale, quanto per la mole di dati che forniscono. A sottolineare questa sorta di feticismo dell'informazione è una sequenza di grande effetto spettacolare, dove il volto stesso del pilota si trasforma in una massa di dati [Fig. 5].

All'interno di *Healing of the Believers' Chests* questo genere di struttura visiva si presenta in almeno tre forme diverse. In un primo mo-

8 *The Chosen Few of Different Lands. Abu Muslim from Canada* (12 luglio 2014); *Upon the Prophetic Methodology* (28 luglio 2014); *The Security Apparatus Arrest an Agent of the Jordan Intelligence* (31 gennaio 2015).

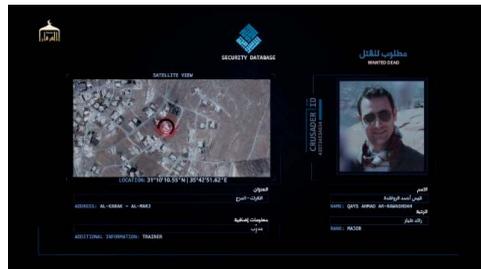
Figg. 3, 4, 5, 6  
*Healing of the Believers' Chests*.



mento, durante la confessione del pilota, l'accostamento di riprese a volo d'uccello e di modelli animati di aerei e armamenti [Fig. 6] svolge una funzione probatoria, che non risulta compromessa ma semmai accresciuta dalla sua natura ibrida, a cavallo fra realtà e simu-



Figg. 7, 8  
*Healing of the Believers' Chests.*



lazione. In un secondo momento, l'impiego dell'immagine-database appare motivato dal desiderio di giustificare l'imminente esecuzione: numerosi display si aprono all'interno dell'immagine e in ciascuno di essi vediamo le conseguenze dei bombardamenti del pilota [Fig. 7]. Infine, dopo l'immolazione, ci vengono presentati alcuni "files" che mostrano i prossimi bersagli del Califfato, dei quali sono indicati identità, dati anagrafici e posizione [Fig. 8]. In quest'ultimo caso la funzione dell'immagine non è né incriminante né emozionale, ma riguarda piuttosto la capacità predatoria dello Stato Islamico, la sua possibilità di colpire sempre e ovunque con efficacia i propri bersagli, rendendo tatticamente utili i dati raccolti.<sup>9</sup>

Questo tipo di immagine, utilizzata estesamente anche nei video che riguardano gli attacchi suicidi (Previtali 2018), dimostra ancora una volta il ruolo strategico che la comunicazione visiva ha per il Califfato. Attraverso l'elaborazione di questa specifica forma visuale, gli uomini di al-Baghdadi si sono appropriati di un tipo di comuni-

cazione che era sempre stato ritenuto appannaggio dell'Occidente, cambiandolo di segno e adoperandolo per dare spessore ad un progetto che in realtà si basa sulla messa in primo piano del corpo come luogo di elaborazione del conflitto. L'immagine-database è insomma un costrutto attraverso cui lo Stato Islamico propone un rispecchiamento perverso di quella retorica della trasparenza che la guerra contemporanea ha eletto a vero e proprio motivo centrale della sua estetica. Per IS la trasparenza non diviene infatti uno strumento di occultamento del corpo dalle immagini di guerra, ma piuttosto un modo per farne risaltare il protagonismo ideologico.

## Conclusioni

Gli studi sulla comunicazione dello Stato Islamico hanno subito, negli ultimi anni, un rapido sviluppo. A fronte di una serie di considerazioni piuttosto precoci sul rapporto fra video jihadisti e immaginario visivo occidentale, la letteratura ha intrapreso un'esplorazione sistematica dei prodotti mediali di IS. Ciò ha permesso di comprendere meglio la portata quantitativa e le strategie formali che sottendono questa ricca produzione, permettendo di identificare anche percorsi di emulazione da parte di altre fazioni jihadiste. Le sfide che questo enorme archivio pone al ricercatore sono diverse e riguardano fra l'altro la stessa accessibilità dei materiali: la maggior parte è infatti in arabo e diversi contenuti (specialmente quelli più violenti) hanno permanenza molto breve sul web. Tuttavia, soltanto facendosi carico di queste difficoltà, e lavorando in una prospettiva transdisciplinare e necessariamente poliglotta sarà possibile venire a capo della sfida simbolica lanciata da IS, anche in vista di una possibile riorganizzazione del fronte jihadista.

<sup>9</sup> La medesima funzione dell'immagine è evidente anche in altri video, come *And Wretched is that Which they Purchased* (10 marzo 2015), *Deterring of the Spies #1* (16 giugno 2015), *Al-Bashir Village and the Piles of Stone* (22 maggio 2016), *Votre Silence Vous Tue* (20 luglio 2016).

## BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (2003), *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino.
- ALONGE G. (2001), *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*, UTET, Torino.
- ANDERSON S. F. (2017), *Technologies of Vision. The War Between Data and Images*, MIT Press, Cambridge-Londra.
- ARASSE D. (1988), *La ghigliottina e l'immaginario del Terrore*, Xenia, Milano.
- ARIÈS P. (1989), *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano.
- AZOULAY A. (2018), *Civil Imagination. Ontologia politica della fotografia*, Postmedia, Milano.
- BAELE S. J., BOYD K. A., COANT G. (2020) (a cura di), *ISIS Propaganda. A Full-spectrum Extremist Message*, Oxford University Press, New York.
- BANGONE G. (2014), *La guerra al tempo dei droni. Da Falluja ai terroristi dell'ISIS, la nuova frontiera dei conflitti armati*, Castelvecchi, Roma.
- BAUDRILLARD J. (1991), "La guerra del Golfo non avrà luogo", in AA.VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano, pp. 87-92.
- BOATTO A. (2013), *Lo sguardo dal di fuori*, Castelvecchi, Roma.
- CASSETTI F. (2015), *La galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano.
- COVIELLO M. (2015), *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Cafoscarina, Venezia.
- DAL LAGO A. (2010), *Le nostre guerre. Filosofia e sociologia dei conflitti armati*, Manifestolibri, Roma.
- DAYAN D., KATZ E. (1992), *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna.
- DELLA RATTA D. (2018), *Shooting a Revolution. Visual Media and Warfare in Syria*, Pluto Press, Londra.
- EUGENI R. (2018), "Le negoziazioni del visibile. Visioni aumentate

- tra guerra, media, tecnologia", in GUERRI M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano, pp. 319-342.
- FORMENTI C. (1991), "La guerra senza nemici", in AA.VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano, pp. 34-40.
- FRIEDRICH E. (2004), *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano.
- GROSSI E. (2018), "La trincea come *passage*. Visione e visioni dello sguardo fotografico nella Grande Guerra", in GUERRI M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano, pp. 61-80.
- GUSTERSON H. (1991), "Nuclear War, the Gulf War and the Disappearing Body", in *Journal of Urban and Cultural Studies*, II: 1, pp. 45-55.
- HAMMOND P. (2008), *Media e guerra. Visioni postmoderne*, Odoja, Bologna.
- HAN B. (2014), *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano.
- Id. (2016), *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecnologie del potere*, Nottetempo, Milano.
- Id. (2017), *L'espulsione dell'Altro. Società, percezione e comunicazione oggi*, Nottetempo, Milano.
- HOSKINS, A., O'LOUGHLIN, B. (2010), *War and Media. The Emergence of Diffused War*, Polity Press, Cambridge-Malden.
- INGRAM H. J., WHITESIDE C., WINTER C. (2020), *The ISIS Reader. Milestone Texts of the Islamic State Movement*, Hurst & Company, Londra.
- JANES R. (2005), *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*, New York University Press, New York.
- JEFFORDS, S., RABINOVITZ, L. (1994) (a cura di), *Seeing through the Media. The Persian Gulf War*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- KOVÁCS A. (2015), "The New Jihadists and the Visual Turn from al-Qa'ida to ISIL/ISIS/Da'ish", in *Blitzpol Affairs*, II: 3, pp. 47-70.
- KRONA M., PENNINGTON R. (2019) (a cura di), *The Media World of ISIS*, Indiana University Press, Bloomington.
- KRISTEVA J. (2009), *La testa senza il corpo. Il viso e l'invisibile nell'im-*

*maginario dell'Occidente*, Donzelli, Roma.

LARSON F. (2016), *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, UTET, Novara.

LENOIR T., CALDWELL L. (2017), "Image Operations: Refracting Control from Virtual Reality to the Digital Battlefield", in EDER J., KLONK C. (a cura di), *Image operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester University Press, Manchester, pp. 89-100.

LYON D. (1997), *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano.

MARIANI G. (2014), "Teste mozze e cultura americana", in *Doppiozero*, 17 novembre 2014.

MIGNEMI A. (2018), "La fotografia e la memoria. Osservazioni sulla violenza nelle immagini e sulla violenza delle immagini", in GUERRI M. (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano, pp. 91-114.

MITCHELL W. J. T. (2012), *Cloning Terror. La Guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze-Lucca.

MOLIN FRIIS S. (2017), "Beyond Anything we Have Ever Seen: Beheading Videos and the Visibility of Violence in the War Against ISIS", in *Interational Affairs*, XCI: 4, pp. 725-746.

ORSINI A. (2018), *L'ISIS non è morto. Ha solo cambiato pelle*, Rizzoli, Milano.

PETLEY J. (2003), "War Without Death: Responses on Distant Suffering", in *Journal of Crime, Conflict and the Media*, 1: 1, pp. 72-85.

PREVITALI G. (2017), *Pikadon. Sopravvivenze di Hiroshima nella cultura visuale giapponese*, Aracne, Roma.

Id. (2018), "Messaggeri di Allah. Note sul martirio filmato nei video dello Stato Islamico", in *Lexia*, 31-2, pp. 301-314.

ROGER N. (2013), *Image Warfare in the War on Terror*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York.

SCURATI A. (2003), *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona 2003.

Id. (2007), *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*,

Donzelli, Roma.

SONTAG S. (2003), *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano.

STAHL R. (2018), *Through the Crosshairs. War, Visual Culture & The Weaponized Gaze*, Rutgers University Press, New Brunswick.

VIRILIO P. (1989), *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, Sugarco, Milano.

Id. (2002), *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino.

WALL M. (2018), *Citizen Journalism. Practices, Propaganda, Pedagogies*, Routledge, Londra-New York.

WEIZMAN E. (2017), *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York.

ZIMMER C. (2015), *Surveillance Cinema*, New York University Press, New York.