



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Scuola di Alta formazione Dottorale

Corso di Dottorato in Studi Umanistici Interculturali

Ciclo XXXI

Settore scientifico disciplinare L-ART/06 (Cinema, fotografia e televisione)

**Morte in diretta**

**Spettacolarizzazione e uso politico di un tabù visivo**

Supervisore:

Chiar.ma Prof.ssa Barbara Grespi

Co-supervisor:

Chiar.mo Prof. Marco Belpoliti

Chiar.ma Prof.ssa Federica Sossi

Tesi di Dottorato

Giuseppe

PREVITALI

Matricola n. 1014872

Anno Accademico 2017/18

## INDICE

Introduzione	3
Capitolo I – <i>Mondo movies</i> : un genere maledetto	9
I.1. Ricontestualizzare la critica	13
I.2. Appunti per una storia del genere <i>mondo</i>	21
I.3. Al di là del vero e del falso	36
I.4. Sul rapporto fra immagine e referente	49
Capitolo II – Intorno al mito degli <i>snuff movies</i>	58
II.1. Lo <i>snuff movie</i> : origini e pervasività culturale	60
II.2. Film associati agli <i>snuff movie</i>	79
II.3. Film che simulano uno <i>snuff movie</i>	100
Capitolo III – Immagini di morte nell’era dello Stato islamico	118
III.1. Guerra e visualità: problemi e metodi	122
III.2. Sul rapporto fra immagine e referente (II)	143
III.3. Teoria ed estetica del terrorismo	152
III.4. La morte filmata nella produzione video dello Stato islamico	171
Appendice iconografica	215
Bibliografia	239
Filmografia	274
Contenuti video	285

## INTRODUZIONE

Quando lo Stato islamico guidato da Abu Bakr al-Baghdadi ha rilasciato, a pochi mesi dalla sua proclamazione, il video della decapitazione del giornalista americano James Foley, si è innescato un lungo dibattito sui media occidentali circa la possibilità di mostrarne o meno il contenuto durante i notiziari. La pubblicazione, a strettissimo giro, di alcuni altri contenuti video di simile tenore ha reso evidente la necessità della discussione: quella che IS proponeva era una vera e propria sfida alle categorie etiche ed estetiche dell'Occidente, che da anni rigetta con disgusto l'idea di vedere la morte dei propri cittadini in teatri di guerra (tanto più che di guerra si è piuttosto restii a parlare)<sup>1</sup>. A partire da quella, travolgente, icona dell'orrore, si è assistito ad una potente polarizzazione ideologica, che ha fatto di quel tipo di immagini il campo di battaglia per un conflitto politico, il contraltare di un'azione offensiva su larga scala che – negli anni immediatamente successivi – ha visto il Califfato recedere progressivamente dal proprio protagonismo mediale (ma, è bene segnalarlo, non scomparire).

A ben guardare, tuttavia, lo sconcerto con cui il video di Foley è stato accolto segnala quanto breve sia la nostra memoria storica: l'utilizzo della morte filmata da parte delle organizzazioni che definiamo genericamente terroristiche è infatti assai anteriore e ha raggiunto un primo importante picco di visibilità grazie ad al-Qaeda, con le decollazioni filmate di Daniel Pearl e Nicholas Berg (rispettivamente nel 2002 e nel 2004). È senza dubbio vero che, fra i video licenziati dal gruppo di Bin Laden e quelli prodotti dalla compagine di al-Baghdadi si è consumata un'importante evoluzione tecnologica, che ha portato in generale alla realizzazione di prodotti di maggiore qualità tecnica e visiva. Tuttavia, ciò che interessa notare maggiormente è che ad essere rimasta inalterata (nonostante le pur presenti divergenti teorie fra le due fazioni) è stata la funzione che quel tipo di immagini svolge nel rispettivo progetto politico: impossibili da ridurre a semplici shock visivi, quelle decapitazioni – lette dalla stampa *mainstream* come atti barbarici di gratuita brutalità – nascondono un preciso progetto politico-ideologico,

---

<sup>1</sup> M. Maggioni, *Terrore mediatico*, Laterza, Roma – Bari 2015, p. 80.

che si oppone punto per punto alla narrazione della guerra che l'Occidente ha contribuito a fare propria nel corso degli ultimi decenni.

Anche se lo Stato islamico ha perso, con il tempo, la travolgente capacità di espansione e conquista che ha manifestato durante i primi anni del proprio ciclo vitale, la sfida lanciata da quelle immagini rimane aperta e deve essere affrontata direttamente. Ciò non solo per comprendere quali strategie visive il gruppo di al-Baghdadi abbia messo in campo per riuscire a mobilitare una simile partecipazione alla propria impresa bellica (soprattutto da parte delle generazioni più giovani), ma soprattutto per contrastarne efficacemente il (probabile) ripresentarsi futuro attraverso azioni mediatiche mirate ed efficaci. Il presente lavoro si prefigge l'obiettivo primario di rispondere alla sfida aperta da quei contenuti, seguendo la linea tracciata a suo tempo da Pietro Montani che, con grande acume, suggeriva la necessità di prendere in mano i testi visivi realizzati dal Califfato e di analizzarli/elaborarli<sup>2</sup> senza lasciarsi paralizzare dall'orrore del loro contenuto.

I tre studi che compongono queste pagine sono dedicati a tre fenomeni strettamente legati al tema della morte filmata. Ciascuno di essi affronta il proprio oggetto di attenzione sfruttando una metodologia ibrida, che affianca analisi di brani visivi ritenuti particolarmente rilevanti con interrogativi teorici di più ampio respiro, inserendosi nella prospettiva di una critica dell'immagine fortemente condizionata dall'approccio dei *visual culture studies*. Ognuno dei fenomeni scelti per comporre questo mosaico dell'uso culturale che viene fatto dell'immagine di morte, fra spettacolarizzazione e rivendicazione politica, è esplorato nella sua specificità, ma i nodi teorici sollevati da ciascuno di essi vengono, ove possibile, ricollegati nelle sezioni introduttive di ciascun capitolo.

Il primo capitolo è dedicato ad un'analisi specifica dei cosiddetti *mondo movies*, falsi documentari italiani prodotti in serie fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta. In questo genere di film, dedicati a mostrare allo spettatore immagini violente catturate in giro per il mondo, il tema del sadismo e della morte assumerà

---

<sup>2</sup> P. Montani, "I video dell'IS. E se provassimo da usarli?", in *Doppiozero*, 21 marzo 2017 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/i-video-dell-e-se-provassimo-ad-usarli>). Come esplicitato nella bibliografia finale, l'ultimo accesso per tutti i materiali on-line è datato 21 settembre 2018.

progressivo protagonismo, andando ad integrare un già ricco campionario di situazioni erotiche. Obiettivo primario del capitolo è quello di proporre una generale ricontestualizzazione critica del fenomeno, che non ha storicamente goduto di grande attenzione, specialmente in Italia. Ad impedire una sua serena collocazione nelle storie del cinema è stata soprattutto la problematica collocazione ideologica di alcuni dei registi che hanno contribuito al suo successo di pubblico, i quali hanno proposto indagini pseudo-documentaristiche sull’Africa non scevre da sospette inclinazioni razziste o nostalgie fasciste.

Dopo una generale ricostruzione della fortuna critica di queste opere e dopo avere riassunto le dinamiche evolutive del genere, ci si è dedicati ad analizzare più direttamente il tratto che ad oggi appare più interessante da un punto di vista teorico, vale a dire le modalità retoriche attraverso cui i *mondo movies* sono riusciti a far credere vere le proprie immagini. Ciò ha permesso, peraltro, di distanziarsi dalle pur utilissime indagini sviluppate in ambito anglosassone (soprattutto da David Kerekes, David Slater e Mark Goodal), che hanno assunto solitamente un taglio che si è proposto di definire indiziario. Alla luce di questa analisi, dunque, i *mondo movies* acquisiscono la fisionomia di un prodotto culturale degno di attenzione e – soprattutto – degno di essere ricollegato ad un ricco dibattito teorico inerente al realismo cinematografico, del quale i film di registi come Gualtiero Jacopetti contribuiscono a problematizzare pionieristicamente le coordinate.

L’oggetto d’indagine del secondo capitolo è il tema dello *snuff movie*, inquadrato a partire dalla sua natura in qualche modo mitologica e, per così dire, inattualizzabile. Con questo termine, diffusosi a partire dagli anni Settanta in seno alla cultura di massa americana, si è infatti soliti indicare dei film (o video) che, eventualmente dopo un rapporto sessuale, presentassero la morte reale di un individuo (solitamente di sesso femminile). A fare problema, in questa sorta di definizione, è il fatto che – per quanto di *snuff* si continui a parlare moltissimo – quest’oggetto visivo non sia mai stato effettivamente rivenuto. Come si cercherà di dimostrare nel corso dell’analisi, infatti, lo *snuff* costituisce una sorta di concetto asintotico, di resto osceno del visibile che deve necessariamente rimanere allo stato di potenza.

Dopo aver tratteggiato l'origine del fenomeno (che si ricollega, forse non a caso, ad una figura "maledetta" come quella di Charles Manson) e aver riflettuto sulla sua pervasività culturale (lo *snuff* è un tema che attraversa non solo le produzioni cinematografiche, ma anche quelle letterarie e videoludiche), l'obiettivo primario sarà quello di ragionare sulle modalità attraverso cui i prodotti visivi che si avvicinano allo *snuff* contribuiscano a rafforzarne il potere fascinatore pur costituendone, a conti fatti, delle approssimazioni. Le opere che vengono ascritte all'immaginario *snuff* nei discorsi che contribuiscono a produrre (si pensi ad esempio ai documentari che contengono immagini di morte o ai cosiddetti *shockumentaries*, prosecutori ideali del genere *mondo*) hanno il ruolo cruciale di rafforzare nello spettatore l'idea che qualcosa come lo *snuff* possa esistere, anche quando (come si avrà modo di verificare nel caso del film *Grizzly Man*) questo concetto viene convocato in senso polemico, per marcare la propria distanza da esso.

Esistono poi altri oggetti visivi (come i cosiddetti *pseudo-snuff* o alcuni video girati da killer che hanno deciso di riprendere le proprie efferatezze) che svolgono la medesima funzione in modo decisamente più problematico, perché decidono di simulare l'aspetto che uno *snuff* dovrebbe avere (se esistesse e/o se lo si riuscisse a vedere). Film come *August Underground* o video virali come *I Lunatic I Ice Prick* derivano la propria carica fascinosa dalla loro capacità di presentarsi come autentici *snuff movies*: la presenza di un codice visivo riconoscibile in questo genere di prodotti permette allo spettatore di immaginare l'aspetto (e l'effetto sensoriale) che la visione di uno *snuff* dovrebbe avere su di sé. Nella parte conclusiva, l'indagine si sofferma soprattutto su questo aspetto, cercando di ragionare sulle implicazioni teoriche che le caratteristiche visuali di uno *snuff* implicano (soprattutto in termini di distanza scopica ed etica).

Se nei primi due capitoli il focus del discorso è soprattutto legato alle modalità di spettacolarizzazione della morte a cavallo fra documentarismo e ricostruzione, l'ultima analisi del testo è dedicata alle modalità attraverso cui lo Stato islamico ha recentemente rimesso la morte filmata al centro del dibattito pubblico, utilizzandola come una forma di rivendicazione politica. Non che in questo caso manchi l'elemento della

spettacolarizzazione, che è anzi centrale<sup>3</sup>, ma esso è piuttosto utilizzato per dar forma ad una rappresentazione mediatica che sottintende un preciso progetto politico. Più in dettaglio, sembra che lo sforzo dei *media men* di al-Baghdadi sia quello di proporre una alternativa (radicale) alla narrazione della guerra asettico-chirurgica che l'Occidente ha fatto propria nel corso degli ultimi decenni. Per verificare la tenuta di questa ipotesi, il capitolo si apre con una sezione teorica utile a ricollegare il discorso su IS ad alcune tematiche emerse nel corso delle pagine precedenti (è il caso della conclusione del discorso sul rapporto fra immagine e referente) e ad alcuni paradigmi teorici che hanno ragionato sul tema del rapporto fra guerra e visualità.

Nella seconda parte, il capitolo si dedica più diffusamente a inquadrare da un punto di vista teorico il problema del terrorismo ed in particolare del ruolo strategico che le immagini di morte vi rivestono. La produzione mediatica dello Stato islamico costituisce, da questo punto di vista, un banco di prova di eccezionale valore per il numero degli interventi, la sua sistematicità e la coerenza con cui il progetto politico del Califfato viene portato avanti tanto sulla carta (si pensi soprattutto ai magazine *Dabiq* e *Rumiyah*) quanto in video. Non avendo l'ambizione di fornire una panoramica completa sulla produzione video di IS (esistono in questo senso delle indagini quantitative di cui si darà conto nel corso del testo, ma anche queste sono per ora parziali e dedicate a specifici intervalli di tempo), si è preferito proporre una prima campionatura delle principali modalità attraverso cui le immagini di morte entrano in gioco in queste produzioni, dividendole per tipologia ed analizzandole poi nello specifico.

Ciò ha permesso di verificare come, in tutte le varie iterazioni che il tema della morte filmata assume in questi video, si possa evidenziare una sorta di contro-narrazione della guerra che appare rivolta direttamente all'Occidente, ormai disabituato a vedere immagini di morte e – ancor più in generale – a concepire sé stesso come giuridicamente in guerra con il proprio nemico. Il nuovo protagonismo che il corpo morto e/o sfigurato assume nell'impresa mediatica dello Stato islamico è una sorta di guanto di sfida al

---

<sup>3</sup> Non a caso, come si avrà modo di verificare, i video del Califfato vengono spesso (erroneamente) associati all'idea dello *snuff movie*. Per quanto questo collegamento sia teoricamente infondato, esso ha un certo valore come sintomo culturale: si evidenzierà più volte come, nei discorsi germinati attorno ai video di decapitazione (e non solo) rilasciati dallo Stato islamico, sia spesso sottintesa una narrazione fortemente ideologica, atta a silenziare le rivendicazioni politiche dei militanti di al-Baghdadi attraverso una loro relegazione in un'alterità radicale. In questo senso, la mobilitazione del tema *snuff* per descrivere i video realizzati da IS è funzionale a posizionarsi alla massima distanza possibile da essi.

pubblico occidentale, per il quale rappresenta una oscenità inconcepibile. Lo shock visivo che si accompagna a queste immagini e i discorsi che la loro diffusione ha generato sono la prova evidente di quanto la posta in gioco quando si parla di immagini di morte sia prima di tutto politica. È a partire da alcune di quelle immagini che l'Occidente ha intensificato il proprio sforzo militare nei confronti dello Stato islamico ed è proprio a partire da quelle immagini che ha preso corpo la narrazione demonizzante/deumanizzante nei confronti dei “barbari” di IS<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Si tratta di un tema che verrà articolato nel corso del terzo capitolo e che qui ci limitiamo a segnalare. Vale la pena di ricordare anche come i proclami sulla novità eversiva delle immagini di morte licenziate dallo Stato islamico debbano essere, in realtà, fortemente rivisti: per spettatori diversi dal Noi sempre sottinteso nei discorsi che l'Occidente formula su IS le immagini di morte sono state, anche negli ultimi decenni, una parte fondamentale della propria dieta visiva. Per un individuo che abbia seguito a lungo le trasmissioni di una rete come Al-Jazeera, molte delle immagini prodotte dallo Stato islamico non solo non appariranno nuove, ma anzi decisamente familiari. Si tratta di un tema che non sembra aver ricevuto una grande attenzione nella letteratura sul tema e che, fatta salva la necessità di conoscere la lingua in cui queste produzioni vengono realizzate, pare invece meritevole di approfondimento.



## CAPITOLO I

### ***MONDO MOVIES: UN GENERE MALEDETTO***

Siamo a bordo di un'automobile; il film – inquadrando un cartello stradale – ci informa che stiamo entrando a Saigon. Da una posizione seminascosta, come se il regista stesse filmando a proprio rischio e pericolo, vediamo le strade deserte della capitale sud-vietnamita, dove a dominare sono macerie, reticolati di filo spinato e posti di blocco. Durante il suo percorso clandestino la macchina da presa inquadra un cartello, tradotto anche in vietnamita, che recita: “Forbidden to take pictures. Trasgressors will be punished by military law”. Il divieto di fotografare/filmare qualifica il Vietnam come un luogo privo di immagini e identifica l'atto del regista come un'azione che sovverte e depotenzia la retorica del controllo totale messa in atto dal governo locale. Filmare è un atto pericoloso e il commento in voice over insiste a più riprese su questo punto<sup>5</sup>, così come sul carattere situato della troupe cinematografica<sup>6</sup>, che rischia la vita per avvicinarsi al palazzo del governo, per riprendere gli scontri fra l'esercito e la popolazione o le violenze. Inquadrature brevi, disordinate, sporche, che cercano in tutti i modi di seguire lo svolgersi degli eventi per catturarne la violenza: si concentra soprattutto sugli aspetti più spettacolari (la fronte ferita e sanguinante di un civile, il corpo di un soldato a terra dopo uno scontro, il cadavere di una persona rimasta uccisa etc.). L'immagine che ne è emersa è quanto mai frammentaria; le inquadrature sono accostate liberamente, in modo fortemente discontinuo.

Con un vertiginoso cambio di registro e senza alcun preavviso, il film mostra poi un gruppo di monaci buddhisti trattenuti in un campo di prigionia vietnamita,

---

<sup>5</sup> “Le sentinelle hanno l'ordine di fermare e perquisire le automobili che passano; la consegna è di sparare a chiunque tenti di evitare il controllo [...]. In tutto il Vietnam i bonzi sospettati di appartenere al comitato di difesa vengono arrestati. Queste sono immagini incredibili”.

<sup>6</sup> Più volte nel corso della sequenza vediamo la troupe fermata dai soldati ai posti di blocco e, durante gli scontri con la popolazione, la posizione dell'operatore è defilata, laterale, seminascosta, a comunicare il pericolo di trovarsi in quei luoghi e di fare delle riprese.

soffermandosi sui loro tentativi di resistenza verso le politiche governative<sup>7</sup>. Al culmine della sequenza si trova un frammento di grande impatto visivo, nel quale assistiamo al suicidio per immolazione di un monaco (Thích Quảng Đức), avvenuto, così ci viene detto, l'11 maggio 1963. Attorno al religioso un gruppo di altri monaci, frenati a stento da alcuni membri del corpo di polizia. La macchina da presa cerca faticosamente di seguire i preparativi ma nella calca circostante è difficile mantenere la posizione. Poi, non appena la benzina che avvolge il monaco viene incendiata, la ressa si calma e i monaci si prostrano in preghiera. Possiamo così vedere il rogo senza ostacoli: la macchina da presa indugia a lungo sul corpo avvolto dalle fiamme, per poi avvicinarsi ai resti ormai carbonizzati del monaco, mostrati come per assicurarsi che non ci siano dubbi su quanto lo spettatore ha appena visto.

La sequenza appena descritta è contenuta nel film *Mondo cane n.2* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1963), parte del ricco ma lungamente misconosciuto filone dei cosiddetti *mondo movies*. Si tratta, come avremo modo di evidenziare nelle pagine seguenti, di un genere cinematografico che – nel corso di tre decenni (a cavallo fra la fine degli anni Cinquanta e la fine degli anni Ottanta) – ha costituito una delle forme più interessanti del cinema di genere italiano e non solo. Posto che, come si dimostrerà, il fenomeno *mondo* ha avuto soprattutto nel contesto della critica nazionale una ricezione assai problematica che si è tradotta in un disinteresse teorico pressoché totale, vale la pena di chiedersi per quale motivo possa ancora avere senso re-interrogarlo in un clima culturale e visivo fortemente mutato.

A livello introduttivo possiamo definire i *mondo movies* come degli pseudo-documentari, dei film composti cioè una serie di sequenze (solitamente atte a dare forma ad un determinato disegno ideologico o quantomeno a dimostrare una certa tesi) che vengono *presentate come vere*. È proprio in questo passaggio che si annida il problema teorico soggiacente al genere stesso, l'elemento cruciale che – questa è l'ipotesi che si intende proporre – rende il filone meritevole di una nuova attenzione anche a prescindere

---

<sup>7</sup> Nel Vietnam di quegli anni le violenze perpetrate ai danni dei buddhisti erano all'ordine del giorno. Nel contesto della repressione antibuddhista la figura di maggior interesse è forse quella della *first lady* Madame Nhu (al secolo Trần Lệ Xuân), che accusò a più riprese i monaci di essere in combutta con le forze comuniste. In relazione al suicidio per immolazione di Thích Quảng Đức, ebbe per esempio a dire: "Lasciate che brucino, noi applaudiremo". A. J. Langguth, *Our Vietnam. The war 1954-1975*, Simon&Schuster, New York 2000, p.216.

dalle perplessità etiche che molti dei film che vi appartengono ancora oggi sollevano. Come si è già tangenzialmente segnalato descrivendo la sequenza dell'immolazione, tutti gli elementi della sintassi visiva vengono utilizzati dai registi per certificare che quanto si è visto sullo schermo sia effettivamente avvenuto. Questo ci permette di evidenziare come la prima delle grandi questioni legate ai *mondo movies* sia innanzitutto quella della veridizione, alla necessità di *far credere vero* quanto si vede<sup>8</sup>. Nel contesto del cinema *mondo*, sembra che a contare realmente non sia il valore ontologico dell'immagine ("la sequenza *x* è vera o meno") ma, come specificheremo meglio in seguito, il fatto che siano messe in atto delle strategie retorico/persuasive che – a partire da una "promessa d'essere" – ambiscono a proporre (e al contempo costruire) un determinato progetto spettatoriale. Ciò che è veramente in gioco, dunque, non è l'esistenza di un riferimento (ontologico, appunto) al reale già inscritto nelle immagini, ma piuttosto il tentativo di negoziare e costruire discorsivamente il valore documentale/documentario di queste ultime, inducendo chi guarda a vederle secondo una determinata prospettiva, garantendo loro la propria fiducia.

Si tratta di un problema di un certo interesse, soprattutto considerando che negli anni in cui il genere prendeva forma, la teoria del cinema e del documentario elaborava invece l'idea che l'immagine filmica si riferisse al reale o lo mostrasse in modo rivelatorio. Se già da un punto di vista teorico la posizione del filone *mondo* appare particolarmente eterodossa e di difficile collocazione, si deve aggiungere che anche il tipo di immagini presentate in questi film è quantomeno spinoso. Come si intuisce già dalla sequenza descritta in apertura, questi lungometraggi tendono a dare visibilità a temi fortemente problematici e fino ad allora esclusi o quasi dal campo del filmabile: il corpo nudo e/o ferito, il sesso, la malattia, la morte. Che l'atto di filmare la morte sia problematico non ce lo ricorda solo Bazin (per il quale costituisce – insieme all'orgasmo – un autentico tabù visivo<sup>9</sup>), ma tutta una serie di riflessioni (cui avremo modo di dare voce in questo capitolo come nei successivi) che sottolineano con forza la necessità di un posizionamento etico e il pericolo di spettacolarizzazione insito in quel gesto, che pare

---

<sup>8</sup> D. Bertrand, *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2004, p. 150 e ss.

<sup>9</sup> A. Bazin, "Morte ogni pomeriggio", in Id., *Che cosa è il cinema? Il film come opera d'arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999. È noto, ma vale la pena di ricordarlo che, secondo l'autore l'altra grande esperienza infilmabile è quella dell'orgasmo (definito non casualmente piccola morte).

siglare una inquietate compresenza fra filmare e uccidere<sup>10</sup>. Se esiste un problema culturale che ha a che vedere con il rapporto fra la morte e l'immagine, ecco che i *mondo movies* costituiscono uno dei tentativi più compiuti ed espliciti (anche se senza dubbio eticamente problematici) di affrontarlo direttamente.

A evidenziare ulteriormente la complessità del filone, di cui *Mondo cane n.2* costituisce un esempio paradigmatico, è poi il fatto che questa ricerca di un patto fiduciario con lo spettatore su cui si edifica un certo atteggiamento di decodifica dell'immagine, ha perso progressivamente di efficacia. Gli esercizi analitici sui *mondo movies* che hanno preso piede in ambito anglosassone e le ammissioni degli stessi registi hanno chiarito in maniera ormai inequivocabile come buona parte delle sequenze presentate in questi film fosse evidentemente ricostruita (la scena dell'autoimmolazione è, appunto, una di queste). Se, come stiamo cercando di suggerire, ci si accosta a queste produzioni non dal punto di vista di una "ricerca dell'immagine vera" (o della *verità dell'immagine*), ma piuttosto secondo la prospettiva di un'analisi delle strategie linguistiche che attivano un'istanza veridittiva, si comprende come la dinamica fra vero e falso e il tentativo di costruire discorsivamente la documentalità come effetto retorico non siano un limite del filone, ma il suo punto di forza ed anzi il suo principale interesse teorico<sup>11</sup>.

È, quest'ultimo, un rilievo importante perché – come si verificherà – fra i motivi che hanno contribuito all'esclusione del fenomeno dalle storie del cinema (oltre alla discutibilità etica e ai presupposti spesso razzisti che animano queste pellicole) ci sia stata anche la convinzione che il cinema *mondo* fosse una forma deteriore di cinema di *exploitation*, esteticamente povera e teoricamente vuota. Alla luce di quanto accennato, pare allora sensato intraprendere quest'opera di ridiscussione del genere a partire da una ricontestualizzazione critica che non solo consentirà di reinserirlo all'interno del proprio panorama di riferimento ma, soprattutto, permetterà di verificare come e quanto i *mondo*

---

<sup>10</sup> Si tratta di un tema che avremo modo di esplorare nelle pagine seguenti. A livello introduttivo (e per cominciare a tracciare delle connessioni sotterranee che paiono mettere in risonanza se non proprio in comunicazione gli oggetti visivi qui convocati), vale la pena di segnalare che proprio nelle prime pagine di un testo recente dedicato all'uso che dell'immagine della morte viene fatto dallo Stato Islamico, Comolli si è soffermato su questa "alliance à la fois maudite et sacrée" fra l'atto di prendere un'immagine e quello di togliere una vita. J. Comolli, *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Parigi 2016, pp. 27-9.

<sup>11</sup> Questo elemento, seppure in un senso ancora critico, era già stato riconosciuto da R. Nepoti, "Il documentario, l'esotico e...", in C. Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, p.130.

*movies* abbiano pionieristicamente ragionato su un problema contemporaneo quale il problematizzarsi del confine – un tempo ritenuto invalicabile – fra fiction e documentario<sup>12</sup>.

### I.1. RICONTESTUALIZZARE LA CRITICA

Come si è già ricordato in apertura, il filone dei *mondo movies* è un fenomeno cinematografico italiano che a partire dai tardi anni Cinquanta abiterà il mercato per circa trent'anni. Un autentico genere, che pur tornando ossessivamente sui medesimi temi, si è anche dimostrato capace di aggiornarsi inseguendo i mutamenti culturali o l'emersione di nuove soggettività sociali<sup>13</sup>. Un fenomeno complesso e cronologicamente ampio che, per una varietà di motivi, non ha ancora visto attribuirsi una qualche forma di cittadinanza all'interno della storia del cinema italiano, a differenza ad esempio di un genere come il giallo, ormai ampiamente riabilitato; la mancanza di una monografia scientifica sull'argomento è, da questo punto di vista, assolutamente sintomatica<sup>14</sup>. Qualsiasi tentativo di scrivere una storia del genere *mondo* deve dunque confrontarsi innanzitutto

---

<sup>12</sup> Un tema che – se oggi è di stringente attualità anche a causa del divenire secondario del problema della verità già nel discorso giornalistico mainstream (come attesta il vivace dibattito intorno al concetto di post-verità) – era già riconosciuto in tutta la sua importanza dallo storico del documentario Bill Nichols. In un testo dei primi anni Novanta, egli riconosceva già pienamente la necessità di considerare il documentario come un “active process of fabrication” per giungere al quale era necessario evidenziare l'importanza (anche) degli strumenti della fiction. B. Nichols, *Representing Reality. Issues and Concets in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991, p. 11.

<sup>13</sup> Non sembra casuale, ad esempio, che negli ultimi *mondo movies*, fra i tardi anni Settanta e gli anni Ottanta, si faccia continuo riferimento a omosessuali e transessuali. Per quanto alcune sequenze a loro dedicate fossero presenti anche nei primi film di Jacopetti, è solo in quest'ultimo decennio (e non a caso negli stessi anni in cui l'AIDS inizia a diffondersi), che i registi si concentrano con insistenza sul tema. Emblematica in questo senso è una delle ultime sequenze di *Mondo cane oggi – L'orrore continua* (Stelvio Massi, 1985), dove la voce over commenta in questo modo l'immagine di un cadavere di sesso maschile: “Purtroppo, tutto questo [quanto si è visto in precedenza] dà via libera a una serie di rapporto promiscui che insieme alla droga stanno diffondendo nel mondo un virus terrificante: l'AIDS. Quello che state per vedere è uno dei 2400 casi di AIDS riscontrati negli Stati Uniti nel solo 1984. L'unico al mondo filmato da una cinepresa; ed è un'immagine che non ha bisogno di commenti”. Identica attenzione allo spettacolo dei corpi sessualmente altri è riscontrabile anche in: *Siamo fatti così! – Aiuto* (Gianni Proia, 1980); *Nudo e crudele* (Adalberto Albertini, 1984); *Love – Duro e violento* (Claudio Racca, 1985); *Mondo cane 2000 – L'incredibile* (Stelvio Massi, Gabriele Crisanti, 1989). Questo tema è stato sviluppato in: G. Previtali, “«Siamo fatti così! – Aiuto» La rappresentazione dell'identità di genere nei *mondo movies*”, *Bianco&Nero* n. 585, 2016.

<sup>14</sup> Fa eccezione l'agile volume di A. Bruschini e A. Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013 che, pur essendo ad oggi il testo in lingua italiana più completo sull'argomento, si configura più come una generale introduzione ad uso cinefilo che come un tentativo di scrivere una storia critica del fenomeno.

con la mole di giudizi critici prodotti nei suoi riguardi, per cercare di comprendere le motivazioni che ne hanno segnato la sfortuna e il conseguente disinteresse teorico.

Storico, perché particolarmente *tranchant* fu ad esempio il parere di Lino Micciché che, rileggendo a posteriori la storia del cinema italiano degli anni Sessanta, si scagliava con veemenza contro il genere nel suo complesso e contro Gualtiero Jacopetti, suo principale esponente, in particolare. In quel contesto Micciché opera una distinzione destinata ad avere una particolare fortuna fra l'indubitabile "innocenza [...] del progenitore inconsapevole del film «sexy» Alessandro Blasetti" e il "Walhalla sessuologico"<sup>15</sup> proposto dai registi successivi, Jacopetti in testa. L'altra grande differenza che il critico stabilisce è quella fra il filone *mondo* e il cinema documentario di quegli anni<sup>16</sup>. Il profilo di Jacopetti, alfiere di questa nuova forma di degenerazione cinematografica<sup>17</sup>, è contrapposto punto per punto a quello di registi come Folco Quilici, con particolare riferimento ai film *Sesto continente* (1954), *L'ultimo paradiso* (1957) e *Ti-Kojo e il suo pescecane* (1962). Se a contraddistinguere l'opera di Quilici erano il gusto paesaggistico, il "valore descrittivo" delle sue "registrazioni" cinematografiche<sup>18</sup> e la loro fedeltà al dato reale, il cinema di Jacopetti e dei suoi epigoni appare contraddistinto da un gusto perverso per l'oscenità e la mistificazione, il *far credere vero* qualcosa che non lo era:

Le immagini di spogliarelli, o di crudeltà, o di vizio venivano rappresentate *con falsa obiettività* e in genere commentate da un testo moralisticheggiante che cercava di giustificare «criticamente lo spettacolo»<sup>19</sup>.

---

<sup>15</sup> L. Micciché, *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002 (ed. or. 1995), p. 135. Il film di Blasetti cui si fa riferimento è *Europa di notte* (1958). Dello stesso tenore anche le osservazioni di C. Cosulich, "Jacopetti e il cinema della crudeltà", in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. X 1960-64*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2001, pp. 302-3.

<sup>16</sup> Per una prospettiva sul cinema documentario negli anni di prima diffusione dei *mondo movies*, si vedano almeno: R. Nepoti, "L'età d'oro del documentario", in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. IX 1954-59*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2004, pp. 185-94; R. Nepoti, "Documentari, cinegiornali e cinema non fiction", in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano vol. X 1960-64*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2001, pp. 207-19.

<sup>17</sup> "Il nuovo astro del cinismo cinematografico è un giornalista abile e spregiudicato, che si è fatto le ossa nel qualunquismo di uno dei tanti cinegiornali sovvenzionati con il pubblico denaro, e che ora riversa in un più lussuoso e pretenzioso documentarismo itinerante una tecnica incialtronita dall'uso e consistente in una formuletta elementare: rappresentare nel modo più degrato le cose più degradanti, ricreandole e il più delle volte intentandole, con il massimo della degradazione, e coprendole poi con un esile manto di finto stupore moralistico o di falsa amarezza penosa, in modo da ingannare lo spettatore". Ivi, p. 128.

<sup>18</sup> Ivi, p. 127.

<sup>19</sup> Ivi, p. 136. Corsivo nostro.

La posizione di Micciché, insomma, tendeva a considerare il filone *mondo* come un filone deteriore, legato alle personalità eterodosse di cineasti spregiudicati e moralmente biechi come Jacopetti (e non solo<sup>20</sup>). Ne emerge l'immagine di un fenomeno che viene presentato come totalmente svincolato dalle produzioni dell'epoca, privo di radici storiche e, conseguentemente, isolabile (ed ignorabile). Questa esclusione sembra avere, soprattutto, una qualche forma di valore politico: come si dimostrerà in seguito, molto spesso i film del filone *mondo* veicolavano una prospettiva altamente regressiva dal punto di vista della rappresentazione dell'alterità (di genere e razziale) e – in una cultura come quella italiana del secondo dopoguerra – si avvertiva con urgenza la necessità di marcare la propria estraneità rispetto ad una visione del mondo non aliena che appariva a nostalgie fasciste. Ciò è vero anche e soprattutto per un intellettuale militante come Micciché, che proprio nel 1962 aveva fra l'altro firmato con Lino del Fra e Cecilia Mangini la regia del film resistenziale *All'armi, siam fascisti!*

Abbandonando l'impostazione dominante nella critica del filone e cercando di uscire da uno schematismo che oppone rigidamente documentarismo progressista e sottoprodotti reazionari<sup>21</sup>, si potranno individuare – nel cinema italiano di quegli anni – tutta una serie di film che paiono in qualche modo entrare in comunicazione con le oscure produzioni di Jacopetti e dei suoi epigoni. Si pensi, ad esempio, alla nota sequenza della fucilazione di Pietro Caruso nel documentario resistenziale *Giorni di gloria* (Giuseppe de Santis, Mario Serandrei, Marcello Pagliero, Luchino Visconti, 1945)<sup>22</sup>. Il film, nel suo seguire la parabola degli ultimi anni del Fascismo italiano e i conseguenti processi ai

---

<sup>20</sup> Il giudizio coinvolge infatti anche registi come Luigi Vanzi (*Il mondo di notte*, 1960), Gianni Proia (*Il mondo di notte n.2*, 1961; *Il mondo di notte n.3*, 1963), Renzo Russo (*Mondo caldo di notte*, 1962; *Sexy*, 1962), Renzo Rossellini (*Il mondo sulle spiagge*, 1962), Mino Loy (*Mondo sexy di notte*, 1962; *Notti e donne proibite*, 1963), Roberto Bianchi Montero (*Notti calde d'Oriente*, 1962; *Mondo infame*, 1963; *Sexy follie*, 1963; *Sexy nudo*, 1963; *Africa sexy*, 1963; *Mondo balordo*, 1964; *Sexy nel mondo*, 1964), Carlo Veo (*Mondo matto al neon*, 1963), Francesco de Feo (*Mondo nudo*, 1963), Vinicio Marinucci (*Le dolci notti*, 1962), Ettore Fecchi (*Sexy al neon*, 1962; *Sexy al neon bis*, 1963; *Notti nude*, 1963), Giuseppe Maria Scotese (*America di notte*, 1961), Franco Macchi (*Sexy che scotta*, 1963), Luigi Scattini (*Sexy magico*, 1963 con Mino Loy), Osvaldo Civirani (*Sexy proibito*, 1963); Marcello Martinelli (*Sexy proibitissimo*, 1963).

<sup>21</sup> Questa è l'interessante proposta formulata in M. dalla Gassa, "Tutto il mondo è paese. I *mondo movies* fra esotismi e socializzazione del piacere", in *Cinergie* n. 5, marzo 2014, p. 83.

<sup>22</sup> Sul film: L. Gaiardoni (a cura di), *Mario Serandrei: gli scritti, un film. Giorni di gloria*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 1998. Si vedano in particolare i saggi di Gianni Rondolino ("La realtà ne suo farsi", pp. 25-9) e Gabriele Ranzato ("Il mito resistenziale e i suoi fondamenti di realtà", pp. 30-37). Inoltre: P. Gobetti, "Giorni di gloria", in C. Bassotto (a cura di), *La Resistenza nel cinema italiano del dopoguerra*, atti del Convegno di Studi sulla Resistenza nel cinema del dopoguerra (24-7 aprile 1970), La Biennale, Venezia 1970.

gerarchi, non risparmia sequenze di grande violenza, la cui presenza ci è utile per evidenziare come un certo tipo di contenuto e retorica visiva non fosse assente nel cinema di quel periodo. Ciò è evidente in diverse delle scene legate alla rappresentazione della morte: mostrandoci quella di Caruso i registi insistono sull'evento, filmandolo interamente, ma in questo senso rimane esemplare anche la lunga e straziante sequenza dei cadaveri delle fosse ardeatine. La violenza delle sequenze documentarie si ritrova poi anche in un film come *Dobbiamo vivere ancora* (Vittorio Gallo, 1948-50) dove viene mostrata un'operazione chirurgica a seguito di un incidente sul luogo di lavoro. Un altro esempio interessante di questa presenza di questa tipologia di immagini all'interno del cinema documentario coevo alla produzione *mondo* è offerto da *Appunti per un'Orestiade africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970): durante le ricerche preliminari per una sua opera futura, il regista filma un plotone di esecuzione al lavoro. Come ha notato Alberto Brodesco<sup>23</sup>, il brano sembra comunicare a distanza con uno dei passi più controversi di *Africa addio* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1966) che riprende – appunto – un evento analogo. Se la forma dell'enunciazione scelta da Pasolini è costruita per differenziarsi dalla spettacolarità estrema del *mondo movie* di Jacopetti<sup>24</sup>, ciò che conta rilevare qui è – di nuovo – la ricorrenza di immagini violente e legate all'idea di filmare una morte anche in quel cinema d'autore solitamente ritenuto così alieno rispetto al genere che qui ci interessa.

Come si vedrà anche in seguito, uno degli altri temi ricorrenti nel filone *mondo* ha a che vedere con l'esotico, la rappresentazione del geograficamente lontano e del culturalmente diverso. È un tratto questo che non si applica solo ad altri continenti (l'Africa e l'Asia in particolare), ma anche alle realtà rurali dell'Italia dell'epoca. Il Sud del Paese diventa non a caso un autentico serbatoio di episodi curiosi, che il “pubblico borghese e piccolo borghese del Nord più avanzato” guarda per soddisfare il suo “bisogno di essere scioccato da una *parvenza di verità colta sul vivo*”<sup>25</sup>. Anche questo è un elemento che si ritrova in diverse produzioni documentaristiche del periodo (che pure

---

<sup>23</sup> A. Brodesco, “La morte e il cinema. Documentario e non-fiction”, in F. P. De Ceglia (a cura di), *Storia della definizione di morte*, Franco Angeli, Milano 2015, pp. 609-11.

<sup>24</sup> Brodesco insiste a tale proposito sul commento di Pasolini, rilevando giustamente come quelle immagini siano una sorta di “ammissione di debolezza”, un momento di difficoltà nel processo dell'enunciazione; *ibidem*.

<sup>25</sup> P. Detassis, “...altri miraggi. Il caso Jacopetti”, in C. Salizzato (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989, p. 141. Corsivo nostro.



declinano il tema secondo tonalità meno sensazionalistiche e/o politicamente problematiche), come ad esempio *Lamento funebre* (Michele Gandin, 1954), *Stendali* (Cecilia Mangini, 1959) *I maciari* (Giuseppe Ferrara, 1962), *Il ballo delle vedove* (Giuseppe Ferrara, 1962), *La potenza degli spiriti* (Luigi di Gianni, 1968). Si tratta di documentari che, come è stato da più parti evidenziato, sembrano ricollegarsi più o meno direttamente alle riflessioni antropologiche di Ernesto de Martino<sup>26</sup>. Rimane però una differenza fondamentale fra questo tipo di documentario antropologico e la produzione *mondo*: se de Martino si è sempre battuto per raggiungere un “etnocentrismo critico” con il quale disinnescare la narrazione del Sud “come mancato sviluppo” o “come piaga della modernità”<sup>27</sup>, nel caso di un autore come Jacopetti siamo invece di fronte al delinearsi di un antiumanesimo caustico, che presenta il Meridione come ricettacolo di arcaismi e credulonerie (ma non per questo opposto, è importante rilevarlo per non incorrere in semplificazioni, ad una rappresentazione del Nord edenica o aliena da rilevanti schizofrenie culturali).

Anche per quanto riguarda destinazioni più propriamente connesse con i temi dell’esotico esiste, proprio nel periodo di fioritura dei *mondo movies* una sorta di comunicazione che si esplica in una “continuità/contiguità di tratte, percorsi e viaggi che mai gli studi di settore hanno considerato con la dovuta attenzione”<sup>28</sup>. Il fatto che gli autori più noti del reportage cinematografico calchino le stesse strade su cui erano passati (o sarebbero successivamente passati) i registi *mondo* fa sì che le immagini si richiamino più o meno direttamente: così nella serie *L’Inde fantôme* (Louis Malle, 1969) ritroviamo una sequenza dedicata ai riti Tamil che ricalca in maniera quasi esatta un brano di *Mondo cane n.2*. Anche quando non si tratta di un debito iconografico così evidente pare comunque esistere una sorta di vicinanza nello sguardo messo in atto dai registi dei due filoni: Dalla Gassa si sofferma ad esempio sul modo con cui viene declinato il tema della sessualità in Giappone, vera e propria fucina di episodi iconici del genere *mondo*<sup>29</sup>.

---

<sup>26</sup> G. Sciannameo, *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto de Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006. Di de Martino si vedano almeno: *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958 e *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959.

<sup>27</sup> M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell’altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008, p. 147.

<sup>28</sup> Dalla Gassa, op. cit., pp. 85-6.

<sup>29</sup> Ibidem. L’autore si riferisce in particolare ad alcune sequenze di *San Soleil* (Chris Marker, 1983) e *Tokyo-Ga* (Wim Wenders, 1985).

Pure nel contesto del solo cinema italiano si assiste, negli anni immediatamente precedenti all'atto di nascita ufficiale dei *mondo movies*, alla fioritura di una ricca produzione documentaristica che Mario Verdone definisce "pseudo-esotica"<sup>30</sup>. La denominazione sottolinea, ancora una volta, come il genere *mondo* non sia un fenomeno avulso dal suo tempo, emerso a seguito delle sregolatezze etiche ed estetiche di un gruppo di registi degeneri, ma piuttosto una corrente che ha sfruttato (certo in maniera problematica) immagini, temi e tendenze che apparivano già presenti all'interno del cinema coevo o precedente. Da questo punto di vista è dunque importante evidenziare, ai fini di una rivalutazione critico-teorica del *mondo*, la capacità che questi film sembrano avere di intercettare non solo soggetti e tematiche che diventeranno cruciali, ma soprattutto di isolare motivi e atteggiamenti nei confronti dell'immagine in grado di farne emergere problematicità latenti.

Intorno alla seconda metà degli anni Cinquanta vedono la luce diversi documentari legati ai temi dell'esotico che paiono già anticipare stilemi e tematiche che esploderanno a partire dal decennio successivo. È il caso ad esempio di *Magia verde* (Gian Gaspare Napolitano, 1953), che presenta già alcune scene di notevole violenza o di *Eva nera* (Giuliano Tomei, 1954) che ibrida documentario e ricostruzione finzionale; va inoltre notato che spesso già questa forma di documentarismo esotico/esotista non è aliena da sospette nostalgie esplicitamente razziste o più genericamente orientaliste<sup>31</sup>. Sospetti, questi ultimi, dai quali non è esente neppure la produzione del già citato Folco Quilici, per Micciché alfiere del documentarismo "alto" ed "innocente" da contrapporre alla degenerazione *mondo*. Se non fosse noto che Roland Barthes nei suoi *Miti d'oggi* parla in questi termini del film *Continente perduto*, si potrebbe sospettare di trovarsi di fronte alla recensione di un *mondo movie* uscito negli anni Sessanta:

È un grande documentario sull'«Oriente», il cui pretesto è una vaga spedizione etnografica, *del resto visibilmente falsa*, condotta nell'Insulindia da tre o quattro italiani barbuti. Il film è euforico, tutto in esso è facile, innocente. [...] Questi bravi etnologi non si preoccupano gran che di problemi storici o sociologici. Per loro la penetrazione dell'Oriente si riduce a un giretto in battello su un mare azzurro, in un sole essenziale. E questo Oriente [...] lo si vede tutto appiattito, convenzionale e colorato come in una

---

<sup>30</sup> M. Verdone, "Documentario e folklore", in *Cinema* n. 128, 1954.

<sup>31</sup> È il caso ad esempio di *Una lettera dall'Africa* (Leonardo Bonzi, 1951).

vecchia cartolina. Il procedimento di irresponsabilità è chiaro: colorare il mondo è sempre un mezzo per negarlo [...]. Ogni rito è, in tal modo, specializzato e insieme eternato, promosso nello stesso tempo al rango di spettacolo gustoso e di simbolismo paracristiano. [...] I nostri etnografi insinuano ancora quel «tutto si somiglia»: Oriente e Occidente si equivalgono, non ci sono differenze di colori, l'essenziale è identico, ed è l'eterna postulazione dell'uomo verso Dio, il carattere irrisorio e contingente delle geografie in rapporto alla natura umana, *di cui solo il cristianesimo detiene la chiave*. [...] L'esotismo rivela qui la sua giustificazione profonda: *negare ogni collocazione della Storia*. Apponendo alla realtà orientale qualche buon segno indigeno, *la si vaccina* [...]. Di fronte all'estraneo, l'Ordine conosce due sole condotte, ambedue di mutilazione: o riconoscerlo come marionetta o ridurlo a puro riflesso dell'Occidente. In ogni modo *l'essenziale è privarlo della sua storia*. È perciò chiarissimo che le «belle immagini» di *Continente perduto non possono essere innocenti*<sup>32</sup>.

Va inoltre precisato che anche il luogo comune secondo cui la ricezione critica italiana dei *mondo movies* sia stata nel complesso negativa già al momento della loro uscita in sala deve essere in parte rivisto. Una ricognizione delle fonti conferma infatti che, pur a fronte di un panorama critico certamente non contraddistinto da un generico entusiasmo nei confronti delle opere che vengono ascritte al filone, non sono mancati giudizi che hanno sottolineato le qualità dei film in questione. Di *Mondo cane* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, Paolo Cavara, 1962), Alberto Moravia riconobbe l'indubbio valore artistico e cinematografico, notando anche – forse per primo – la dimensione cosmologica del pessimismo jacopettiano, tanto vasta da giustificare l'ossessione per tutto ciò che è sconvolgente<sup>33</sup>. Sulla stessa lunghezza d'onda, fra gli altri, anche il commento di

---

<sup>32</sup> R. Barthes, *Miti d'oggi*, Einaudi, Torino 1994, pp. 160-3, corsivo nostro. Come è noto, la definizione dell'"Oriente" come escluso dall'orizzonte della Storia è di G. W. F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della Storia*, Laterza, Roma-Bari 2012, pp. 70-89. Sulla natura narrativamente costruita dell'Europa come centro della storia e sull'esclusione di tutto il resto del mondo da quello stesso orizzonte, si veda il classico: E. Said, *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999.

<sup>33</sup> "E invece Jacopetti è meglio di quanto lui stesso crede di essere: il suo interesse per il laido, per il brutto, per il grottesco, per il contraffatto, non è ozioso, ha invece un carattere ossessivo ed autentico. In altri termini, caso raro in un paese ragionevole come l'Italia, Jacopetti ha un genuino interesse per il male, di specie probabilmente patologica, ma con sufficiente capacità di traduzione in modi culturali. [...] *Mondo cane* ha toccato senza rendersene conto una materia degna di Pascal con l'animo e le parole di un membro della café-society di Roma". A. Moravia, "Vedere la giungla da un salotto", in *L'espresso*, a. VIII, n. 5, 15 aprile 1962, p. 27; ora in A. Moravia, *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani 2010, pp. 449-51.

Giuseppe Marotta che – sulle colonne de *L'européo* – così si riferisce alla sequenza del cosiddetto “cargo-cult”, che chiude il film:

C'è in questo brano un sommesso, fragile, quieto lirismo: la paziente e vana attesa, comune a tutti gli uomini, che un prodigio finalmente li migliori. Un film desueto, bizzarro, sul quale mi auguro che non si precipitino a dozzine gli avvoltoi dell'imitazione<sup>34</sup>.

Sappiamo che la speranza di Marotta era destinata a rimanere inappagata: portando alle estreme conseguenze quella pratica del bracconaggio<sup>35</sup> che caratterizzava il cinema di genere italiano negli anni Cinquanta, i *mondo movies* si rivelarono sin da subito un prodotto di consumo, legato al successo di pubblico e tendente a una serializzazione compulsiva<sup>36</sup>. Tuttavia, anche prescindendo dal caso particolare di *Mondo cane*, non mancarono segnali di approvazione per quanto riguarda alcuni altri film del periodo: perfino a proposito del “maledetto” *Africa addio* ci fu chi fu costretto a riconoscerne le qualità cinematografiche, anche a fronte di un impianto etico certamente non condivisibile:

Non possiamo negare di aver visto un bel film perché non solo era bello ma era un capolavoro di fotografia, montaggio e sonorizzazione ed aveva anche il pregio di essere un ottimo reportage giornalistico, ma certo non è un film che tutti possono vedere per la durezza e la crudeltà delle immagini.<sup>37</sup>

Il risultato? Un lavoro tecnicamente quasi perfetto, sostenuto da una fotografia di Antonio Climati di livello molto notevole, un mestiere giornalistico consumato, di evidente esperienza, un potere d'urto selvaggio come le immagini che lo producono. Detto questo però aggiungiamo subito la quasi totale disapprovazione da un punto di vista di giudizio storico e morale. Quel *quasi* limitativo significa che forse un merito il film lo può

---

<sup>34</sup> G. Marotta, “Il mondo: una perfetta imperfezione che gira intorno alla propria condanna”, in *L'européo*, a. XVIII, n. 15, 15 aprile 1962, p. 96.

<sup>35</sup> R. Eugeni, “Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi”, in S. Bernardi (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX 1954-9, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia-Roma 2004, p.78.

<sup>36</sup> Su questo tema si vedano le osservazioni di V. Spinazzola, *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano 1974, pp. 319 e ss.

<sup>37</sup> A. T., *L'ordine*, 21 aprile 1966; citato in F. Fogliato, F. Francione, *Jacopetti Files. Biografia di un genere cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 142.

rivendicare, ed è quello di porre al mondo il problema africano, anche se in termini sbagliati<sup>38</sup>.

Lo stesso vale anche per altri *mondo* coevi e non direttamente legati alla figura di Jacopetti come *Mal d’Africa* (Stanislao Nievo, 1967), *Africa segreta* (Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, 1969) e *Savana violenta* (Antonio Climati, Mario Morra, 1976) fra gli altri, come attestano i giudizi seguenti:

*Mal d’Africa* è parso [...] un lodevole e onesto tentativo di cercare fra le sparse ceneri del recente, tumultuoso passato dell’Africa e i troppi cocci del suo incerto presente, qualche indicazione riguardo al futuro, non immediato, di un continente che si può definire adolescente se non più bambino. E di prevedere le linee maestre di quella società in formazione e il suo assetto di domani, allorché il Continente nero sarà finalmente uscito dalla febbre che lo sta divorando<sup>39</sup>.

Fortunatamente gli autori posseggono una passione etnografica così autentica che la violenza dei riti antichissimi, le pratiche di iniziazione e la magia del sesso che aleggia su quei paradisi in via d’estinzione non sono diventate altrettante sequenze morbose ma, pur “choccano” i meno informati, hanno sottolineato la millenaria comunione con la natura di quelle sperdute popolazioni<sup>40</sup>.

Come i film congeneri, questa *Savana violenta* è da considerare pertanto un film di tutto rispetto. Un giorno qualcuno – in una storia del cinema – dedicherà un capitolo ai cinereporter, razza intrepida che non annovera un John Ford né un Visconti, ma che ha lasciato in tutti i sentieri del mondo le tracce del suo coraggio e della sua fedeltà al documento visivo<sup>41</sup>.

## I.2. APPUNTI PER UNA STORIA DEL GENERE *MONDO*

Rimettere in discussione gli assunti fondamentali di una tradizione critica ormai consolidata significa anche, fra le altre cose, tentare di scrivere una storia dei *mondo movies* che cerchi di rendere ragione dell’interesse culturale e cinematografico di queste

---

<sup>38</sup> C. Sorgi, “Lo spettacolo della settimana: Africa Addio”, in *L’osservatore romano*, a. CVI, n. 49, 23 febbraio 1966, p. 49.

<sup>39</sup> O. Orsini, “Mal d’Africa”, in *La notte*, a. XVII, n. 21, 25 gennaio 1968, p. 12.

<sup>40</sup> Vice, “Le prime: Africa Segreta”, in *Il messaggero*, a. XCI, n. 334, 13 dicembre 1969, p. 12.

<sup>41</sup> P. Fabbri, “Cacciatore di immagini”, in *Il giornale*, a. III, n. 207, 3 settembre 1976, p. 11.

opere. In parte si è cercato di farlo già nelle pagine precedenti, evidenziando come – a differenza di quanto si è solitamente portati a ritenere – il filone *mondo* partecipi di un immaginario culturale profondamente radicato nella propria epoca, condividendo con i registi e i film di quegli anni, ossessioni iconografiche e temi ricorrenti. L'immagine che se ne ricava è quella di un fenomeno complesso e assolutamente non lineare, legato in parte (ma non solo) a forti personalità autoriali e – soprattutto – in grado di anticipare tendenze che emergeranno compiutamente entro la sfera del visivo solo decenni più tardi.

Come anticipato, a fronte di una produzione documentaristica che negli anni Cinquanta appare già in parte apparentabile a quelle che saranno le tematiche *mondo*, il titolo che apre il fenomeno è il blasettiano *Europa di notte*. Si tratta di una pellicola che, come ha recentemente notato Raffaele De Berti, “non si limita a riprendere il [...] teatro di varietà, ma anche certa stampa a rotocalco, a sua volta debitrice verso quegli spettacoli e le loro protagoniste «poco vestite», trasferite da uno spazio di fruizione all'altro”<sup>42</sup>. Il film, insomma, trarrebbe la propria carica fascinosa dalla sua capacità di fungere da spazio di transizione di contenuti spettacolari da una forma all'altra, in una sorta di rimediazione/rilocazione di temi, immagini e immaginari<sup>43</sup>. In effetti, il film accosta in modo paratattico sequenze spettacolari, riprendendo numeri ed esibizioni di diversi artisti, filmate in teatri e circostanze diverse. In queste immagini vi è già un evidente interesse per la componente erotica ma, rispetto ad esemplari successivi, la pellicola di Blasetti rimane maggiormente ancorata ai modelli e agli stilemi del varietà o dello spettacolo di rivista.

Nonostante questo, è evidente come la maggior attrattiva del film consista, per gli spettatori, nella possibilità di vedere sullo schermo temi e immagini fino a poco tempo prima rigorosamente esclusi dalla visione<sup>44</sup>. In un clima che, nel giro di pochi anni

---

<sup>42</sup> R. De Berti, “*Europa di notte*. Lo spettacolo di rivista nell'Italia del boom economico”, in *L'avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, no. 2, 2016, p. 338. Sui primissimi esempi di *mondo movies* si veda anche: C. Risé, “I documentari sexy”, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 86-101.

<sup>43</sup> Ivi, p. 337. Sul concetto di rimediazione: D. J. Bolter, R. Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002. Sul concetto di rilocazione: F. Casetti, *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015.

<sup>44</sup> “Che il soggetto erotico fosse di quelli destinati a incontrare il favore del pubblico era chiarissimo ai produttori da quando il cinema italiano aveva iniziato a concepire stratagemmi più o meno improbabili per ampliare i confini del visibile in campo sessuale, con tentativi tanto naïf quanto irresistibili, che ci hanno consegnato alcune delle forme più spurie e bizzarre della storia del cinema”; G. Manzoli, *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*,

avrebbe portato a una progressiva e costante esplicitazione di temi legati alla sessualità e all'erotico<sup>45</sup>, *Europa di notte*, con i suoi materiali pubblicitari predisposti dalla Warner Bros, segna un passaggio importante per quanto riguarda l'ammorbidente delle maglie censorie<sup>46</sup> e non a caso la sua uscita è di poco successiva all'approvazione della legge Merlin sull'abolizione delle case chiuse. La mirata strategia promozionale pensata per il film, che coinvolgeva rotocalchi e carta stampata in gran numero, era infatti concentrata in modo quasi esclusivo sull'esibizione di bellezze femminili decisamente scoperte per gli standard l'epoca, a conferma della destinazione prettamente maschile del film e della sua ambizione di soddisfare la compulsione voyeuristica degli spettatori<sup>47</sup>.

Si tratta di un elemento che acquisterà col tempo un peso sempre maggiore nelle opere successive, fino a sconfinare nel pornografico degli anni Ottanta; nel decennio precedente la proliferazione di temi sexy nel cinema e in altre forme di comunicazione paracinematografiche (come ad esempio il cineromanzo<sup>48</sup>) introduce ad un cambiamento che sarà sì rapido, ma certamente non immediato. Per quanto riguarda invece la struttura formale, la costruzione paratattica di Blasetti, con le sequenze dei vari numeri legate in maniera debole (principalmente dal commento parlato), si ritroverà senza grosse variazioni in tutti i primi esemplari del genere. Ne *Il mondo di notte* il commento redatto da Gualtiero Jacopetti, ad esempio, si limita ad introdurre brevemente le sequenze con informazioni inerenti alla localizzazione geografica delle scene, per lasciare poi spazio all'accompagnamento musicale e alle immagini.<sup>49</sup>

---

Carocci, Roma 2012, pp. 180-1. Anche Giovanna Maina, proprio a partire dal film di Blasetti, definisce questo genere di documentari come una "temeraria infiltrazione di determinati contenuti sui nostri schermi, anche grazie alla (parziale) legittimazione fornita al dispiegamento di corpi svestiti e situazioni scabrose dal filtro pretestuoso della cronaca e dal reportage", G. Maina, *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex»*, ETS, Pisa 2018, p. 9.

<sup>45</sup> Per una panoramica su questo tema si veda: G. Maina, F. Zecca (a cura di), "Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi", in *Cinergie*, no. 5/2014. Per valutare le reazioni dell'epoca a questo fenomeno di erosione delle frontiere del visibile sono istruttive le osservazioni di F. Dorigo, "Sesso e libertà. Il macabro trionfo dei voyeur", in *Cineforum*, no. 70, a. VIII, dicembre 1967, pp. 777-87.

<sup>46</sup> P. Ortoleva, *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009, pp. 168-9.

<sup>47</sup> De Berti, "Europa di notte", op. cit., pp. 349 e ss.

<sup>48</sup> G. Maina, "Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo fra gli anni Sessanta e Settanta", in *Bianco&Nero* n. 573, 2012.

<sup>49</sup> Fa accezione il commento introduttivo al film, dove la lingua tagliente del giornalista lascia già prefigurare la feroce causticità di *Mondo cane*: "Londra, una sera qualunque dell'anno a parte il sabato, la domenica e le feste comandate. Ore 17.30: il giorno è già finito se si intende per giorno quella via crucis che avanza ininterrotta dalle otto del mattino al pomeriggio inoltrato, tranne la mezzora del boccone spinto giù col bicchiere di latte e i dieci minuti della tazza di tè sulla scrivania dell'ufficio. C'è ancora la luce nel cielo ma in realtà quest'ora già appartiene alla notte. E non soltanto in questa città, ma in ogni città del

È tuttavia con *Mondo cane* che avviene la prima importante svolta all'interno del genere *mondo*. Si tratta di un'opera sconvolgente, diversa da ciò che il pubblico era abituato ad aspettarsi di vedere in sala<sup>50</sup>. Già l'apertura del film è, in effetti, di grande impatto visivo. In un canile vediamo un uomo che porta al guinzaglio un cane; tutt'intorno, latrati di animali che si affacciano alle sbarre dei recinti. La bestia cerca in ogni modo di divincolarsi dalla presa senza riuscirci e viene infine spinta nella gabbia con un calcio. La sequenza è accompagnata da un cartello che ha il sapore di una dichiarazione d'intenti: "All the scenes you will see in this film are true and are taken only from life. If often they are shocking it is because there are many shocking things in this world". Già a questo livello si percepisce uno scarto piuttosto netto con i film alla *Europa di notte*, dove l'attenzione era soprattutto sulla dimensione spettacolare e lievemente erotizzata delle sequenze presentate. Qui l'accento è messo subito sulla carica scioccante delle immagini e sulla loro (pretesa) capacità di *testimoniare* qualcosa di mai visto prima, che – ci viene detto – sarebbe semplicemente stato preso così com'è dalla realtà.

Sotto il profilo tematico, a partire da *Mondo cane* i film del filone insisteranno con sempre maggiore intensità sulla dimensione violenta e ripugnante del corpo ferito e della mutilazione, ibridando ampiamente con questi elementi il repertorio sexy. Già nel film di Jacopetti, Cavara e Prospero non vengono risparmiate allo spettatore diverse mattanze di animali, fra cui spicca la lenta agonia di una tartaruga marina resa incapace di orientarsi dalla contaminazione atomica. I temi affrontati nel film sono numerosi e ampi: la vita degli animali e quella degli uomini vengono continuamente messe a confronto per scorgerne similitudini, differenze e quotidiane follie. È in questa scelta che si nasconde una delle caratteristiche tipiche dello stile jacopettiano, una delle marche che ne qualificano l'autorialità.<sup>51</sup> La causticità verso i suoi bersagli e l'utilizzo del montaggio

---

mondo, dovunque una folla, reduce da una realtà quotidiana che ieri sapeva uguale a oggi e che oggi sarà identica a domani, comincia a prepararsi alla sua razione di fantasia".

<sup>50</sup> Al riguardo si veda questa dichiarazione dello stesso Jacopetti: "[...] Before *Mondo cane* the world of documentaries was something else altogether [...]. *Mondo cane* has created a new style, but the reason is that this was unprecedented. I did not know, before its release, how it would have been accepted by the public – the effect and response I would have had by showing it to a paying audience". M. Goodal, *Sweet & Savage. The World through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2018, p. 177.

<sup>51</sup> Uno dei temi più dibattuti all'interno della scarna bibliografia in materia disponibile in lingua italiana ha a che vedere proprio con il rapporto fra Gualtiero Jacopetti e Paolo Cavara e su a chi vada attribuita la paternità autoriale di *Mondo cane*. Cavara, come è noto, decise di allontanarsi da Jacopetti poco dopo l'uscita del film e – come si vedrà – il suo lavoro *L'occhio selvaggio* (Paolo Cavara, 1967) deve molto alla



come strumento di elaborazione del pensiero sono infatti un tratto tipico di Jacopetti già come giornalista. Trovatosi a dirigere il settimanale *Cronache*, egli contravviene infatti alla convenzione di utilizzare una foto a pagina intera come copertina e sceglie, piuttosto, di giustapporre due immagini diverse legate da un breve commento; lo stridente contrasto fra le immagini selezionate finisce così col produrre un *surplus* di significato dai toni ironici, polemici o dissacratori a seconda dei casi.<sup>52</sup> L'idea dell'accostamento imprevedibile e produttivo fra immagini e fra immagini e testo verrà poi trasposta da Jacopetti anche all'interno dei suoi film<sup>53</sup>. Ne emerge un cinema che rifugge del tutto l'idea della continuità di temi e situazioni, preferendo invece ricorrere alle virate improvvise, ai collegamenti imprevisti, alle suggestioni violente costruite dal montaggio e dal commento.

I film di Jacopetti sono dunque essenzialmente basati su una continua sottolineatura della potenza creativa del montaggio, considerato come un vero e proprio strumento espressivo, utile a creare suggestioni imprevedibili e d'effetto. Il funzionamento del sistema è regolato da un uso sapientissimo dei tagli e da un rapporto simbiotico fra le componenti sonore, visive e testuali. Si tratta di una concezione del montaggio che pare ricollegarsi agli albori della teoria cinematografica, per esempio a tutto quell'insieme di riflessioni di ascendenza sovietica che “individua nel montaggio non solo un procedimento tecnico autonomo e specifico del fare filmico, ma anche il principio sostanziale dell'organizzazione formale e semantica del film”.<sup>54</sup> Ciò che un'opera come *Mondo cane* mette in primo piano è insomma il valore intellettuale del

---

la sua esperienza come autore di *mondo movies*. La questione verrà qui affrontata solo tangenzialmente e nei limiti dell'interesse per le strategie di erosione del confine realtà/finzione messe in campo dai film analizzati. La polemica che sta attualmente coinvolgendo i biografi tanto di Jacopetti quanto di Cavara appare infatti sterile da un punto di vista analitico e legata più che altro a posizioni di principio. Al riguardo segnaliamo comunque i volumi di S. Loparco, *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino 2014 e F. Fogliato, *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo*, Il Foglio, Piombino 2014. Inoltre: P. Cavara, *Ricordo di un padre. Paolo Cavara, regista gentiluomo*, Aracne, Roma 2014.

<sup>52</sup> Si vedano le interviste allo stesso Jacopetti e ad altri testimoni contenute nel film *Gualtiero Jacopetti. L'importanza di esser scomodo* (Andrea Bettinetti, 2009). L'edizione DVD del film contiene fra l'altro, all'interno dei contenuti speciali, una galleria di copertine di *Cronache* durante la direzione di Jacopetti.

<sup>53</sup> Così Jacopetti: “In my opinion there's no difference between journalism, and by that I mean the traditional written one, and the cinematographic one. I started my career as a journalist but I became increasingly fascinated by cinema, by the idea to try to translate a written page into a series of images, a soundtrack, and words; my words, my voice, sound effects which would help in conveying my thoughts”. M. Goodal, op. cit., p. 176.

<sup>54</sup> F. Vitella, *Il montaggio nella storia del cinema: tecniche, forme, funzioni*, Marsilio, Venezia 2009, p. 64.

montaggio, basato sulla potenza delle connessioni fra le immagini e sull'eruzione di significati ulteriori, generati dalla connessione/scontro fra le sequenze<sup>55</sup>.

Una disamina della struttura di montaggio di *Mondo cane* può forse essere utile per chiarire questo punto ed evidenziare la maniera in cui, proprio grazie all'uso del montaggio, sequenze apparentemente lontanissime vengano collegate e inserite all'interno di una struttura attentamente progettata. Il continuo rincorrersi delle immagini e il riaffiorare dei medesimi temi è utile a rendere coerente una pellicola che si vuole il più possibile onnicomprensiva e ambiziosa all'interno di uno specifico progetto ideologico<sup>56</sup>. Le singole sequenze sono raccolte intorno a nuclei tematici forti e si richiamano continuamente fra di loro. Riguardo alla sola prima parte del film, scelta qui come campione, si può identificare la struttura seguente:

[Introduzione: Canile]

1. Il maschio: mito e corpo<sup>57</sup>
  - a. Inaugurazione di una statua dedicata a Rodolfo Valentino a Castellaneta
  - b. Rossano Brazzi, attore perpetuo del mito valentiniano, assediato dalle fan a New York
  - c. Le donne dell'isola di Kiriwina si dedicano alla "caccia al maschio"
  - d. In Costa Azzurra delle donne in bikini si lasciano ammirare da alcuni cadetti della marina militare
2. La fame
  - a. Una donna della Nuova Guinea è costretta ad allattare un maialino
  - b. Festa rituale collettiva per celebrare la "tregua dalla fame"
    - i. Nella festa un'attenzione particolare è riservata ai cani dei capi tribù
3. Animali
  - a. Cimitero dei cani a Pasadena
  - b. Ristoranti specializzati nel cucinare il cane a Taipei

---

<sup>55</sup> Su questo tema, di ascendenza ejzenštejniana, sono stati fondamentali (oltre alle opere teoriche dell'autore): J. Aumont, "Rileggere Ejzenštejn: il teorico, lo scrittore", in S. M. Ejzenštejn, *Il montaggio*, Venezia, Marsilio 1986; F. Casetti, "L'immagine del montaggio", in S. M. Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio 1989; B. Grespi, *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010; A. Somaini, *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011.

<sup>56</sup> Roberto Nepoti ha riassunto con grande chiarezza il disegno teorico che sorregge il film: "l'idea che organizza semanticamente i frammenti del film non è soltanto, infatti, l'equivalenza dei comportamenti umani (e fra comportamenti umani e comportamenti animali: teriomorfismo) a tutte le latitudini, ma una concezione del mondo maniaco-depressiva nichilista e sostanzialmente necrofilica". R. Nepoti, "Mondo cane, mondo cannibale. Il documentario italiano di *exploitation* da Jacopetti agli anni Ottanta", in *Segnocinema*, no. 46, novembre/dicembre 1990, p. 23.

<sup>57</sup> La divisione in sequenze e gruppi di sequenze è assente nel film ed è stata qui introdotta con lo scopo di evidenziare la struttura interna dell'opera.

- c. Pulcini vengono colorati artificialmente a Roma in occasione delle feste pasquali
  - d. Ingrasso forzato delle oche per produrre il *foie gras*
  - e. Ingrasso forzato dei vitelli in Giappone per intenerirne le carni
  - 4. Cibo e diete
    - a. Ingrasso forzato delle donne con la tapioca nell'arcipelago delle Bismark
    - b. Palestre per il dimagrimento a Los Angeles
    - c. Particolari generi alimentari in un mercato cinese
    - d. Raffinato ristorante di New York dove si servono larve e insetti
    - e. Negozio di serpenti a Singapore
  - 5. Riti religiosi
    - a. Processione di San Domenico attorniato da serpenti a Cocullo
    - b. Rito dei "vattienti" a Nocera Tirinese.
- [...]

Come si vede, la costruzione orchestrata da Jacopetti è funzionale a garantire coerenza ad una serie di immagini molto varie dal punto di vista della provenienza e del contenuto. In particolare, si possono identificare legami di affinità tematica (il nesso 1a-1b è costituito dalla memoria di Valentino, quello 4e-5a dalla presenza dei serpenti) o geografica (nel passaggio 5a-5b rimane invariata la collocazione nell'Italia centro-meridionale), così come degli stridenti contrasti iconografici o di soggetto (il raccordo vertiginoso fra il seno delle bagnanti in 1d e quello nudo della donna guineana in 2a, così come quello fra le oche di 3d e i vitelli di 4e). Una struttura simile si ritrova anche nel successivo *Mondo cane n.2*, realizzato con il girato non utilizzato per il film capostipite<sup>58</sup>:

- 1. I cani
    - a. Introduzione: il canile "silenzioso"
    - b. Sfilata di moda canina in Italia
  - 2. Capelli e parrucche
    - a. Taglio dei capelli a Sant'Antino per la fabbricazione delle parrucche
    - b. Rifinitura delle parrucche in America
    - c. Utilizzo della parrucca in locali per il travestitismo
    - d. Travestimento dei poliziotti per stanare molestatori
  - 3. Messico
    - a. Poliziotti messicani si esercitano al poligono di tiro
    - b. Festa dei Morti
    - c. Messicani mangiano cimici vive dalle tortillas
    - d. Gioiellieri messicani usano insetti per fabbricare monili.
- [...]

---

<sup>58</sup> Motivo questo per cui lo stesso Jacopetti ha più volte sconfessato apertamente il film. M. Goodal, op. cit., p. 179.

Anche in questo caso sono evidenti rapporti fra sequenze appartenenti ad una stessa unità tematica (tutte le sequenze dell'unità 3 sono ambientate in Messico) o fra sequenze appartenenti a segmenti diversi, collegate da un elemento comune (il nesso 2d-3a è sancito dall'insistenza sulla polizia e sui suoi mezzi). Come ha giustamente notato Pietro Adamo, l'immagine che ne emerge è quella di un mondo votato all'insignificanza, nel quale la differenza fra uomo e animale e fra l'Occidente civilizzato e un altrove barbaro è - nelle intenzioni degli autori - messa radicalmente in discussione<sup>59</sup>.

L'uscita, nel 1966, di *Africa addio* segna il momento di non ritorno nel distacco fra la critica italiana e il genere *mondo*. Se nel caso di *Mondo cane* e del suo seguito si è visto come non fossero mancate voci fuori dal coro, più inclini a riconoscere il valore cinematografico ed estetico dei film in questione rispetto alla media dei critici, con *Africa addio* la situazione muta radicalmente. Oltre a costituire una prima grave frattura per quanto riguarda la credibilità e il valore documentario delle immagini presentate nei film *mondo* (problema su cui ci si soffermerà in seguito), l'opera viene accusata da più parti di veicolare un'ideologia orientalista, quando non apertamente razzista/fascista. L'idea di fondo del film è infatti che l'Africa, trovatasi improvvisamente liberata dal giogo del colonialismo, sia poco più che un bambino incapace di camminare con le proprie gambe<sup>60</sup>.

---

<sup>59</sup> "I mondo dei due [Jacopetti e Prospero] sembrano evocare in molti punti un quadro interpretativo complessivo in cui le incursioni feroci nel regno dell'orrido e le compiacenze per il dettaglio sensazionale [...] sono funzionali a una modalità di rappresentazione marcatamente antiumanistica. Sul piano visivo tale modalità si esplica attraverso la costruzione di un'estetica riduzionistica, in cui gli oggetti ripresi dalla camera [...] vengono ricostruiti mettendone in luce gli aspetti più paradossali ed estremi: sono costantemente proposti all'occhio dello spettatore come casi limite, ma proprio per questo particolarmente significativi, con qualche debito verso lo stile del documentario scientifico [...]. I commenti dei primi film tendono a mettere sarcasticamente in luce le stranezze dell'animale uomo, valorizzando soprattutto l'analogia di comportamenti dell'Occidente e quelli degli altri mondi [...]. Ma è soprattutto la propensione comune alla violenza - di selvaggi e civilizzati - che ne esce stigmatizzata. E se i primi sembrano in fondo giustificati dallo scontro quotidiano con una natura maligna [...] i secondi ne escono condannati e ridicolizzati nella loro ipocrisia". P. Adamo, "Lo zoologo e il derviscio. Sul cinema di Jacopetti & Prospero" in AA. VV., *Nocturno Book - Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano fra realtà e finzione*, supplemento a *Nocturno*, Nocturno edizioni, Milano 2001, pp. 19-20.

<sup>60</sup> Così Giacomo Gambetti riassume i termini della questione: "L'Africa - ecco la tesi di fondo - è come un bambino che finora è stato affidato alle cure della balia (l'europeo, il bianco, la potenza coloniale) e questa «lo abbandona, ancora inquieto, proprio nel momento in cui ha tanto bisogno di lei»". G. Gambetti, "Africa addio", in *Bianco e nero*, a. XVIII, n. 4, aprile 1966, p. 63. D'altronde è lo stesso commento del film ad andare in questo senso: "Si concludono così due secoli di storia: l'ultimo rappresentante di Sua Maestà britannica esce graziosamente dalla scena in quel clima di festosa cordialità che sempre accompagna la partenza di un ospite rimasto troppo a lungo. In queste remote immensità l'urlo delle sirene e le salve dei cannoni non fanno più chiasso di una festiccioia in famiglia. L'Europa ha fretta di andarsene, e in punta di piedi, anche se - a conti fatti - ha dato assai più di quanto ha preso. L'Europa, il continente che ha tenuto l'Africa a balia, non ce la fa più con questo grosso bambino nero, cresciuto troppo in fretta, che frequenta i cattivi compagni e che per di più la mette in croce perché ha la pelle bianca".

Già nel commento che accompagna le immagini che aprono il film si mescolano la nostalgia per un passato precoloniale mitizzato e l'osservazione dell'incapacità di autogoverno dei neri, presentati come dei quasi-soggetti che ancora dovrebbero dipendere da una tutela straniera:

L'Africa dei grandi esploratori, l'immenso territorio di caccia e di avventura che intere generazioni di giovani amarono senza conoscere è scomparso per sempre. A quell'Africa secolare, travolta e distrutta con la tremenda velocità del progresso abbiamo detto addio. Le devastazioni, gli scempi, i massacri ai quali abbiamo assistito appartengono ad un Africa nuova, a quell'Africa che sebbene riemergerà dalle proprie rovine più moderna, più razionale, più funzionale, più consapevole, sarà irricognoscibile [...]. La nuova America nacque sopra le tombe di pochi bianchi, di tutti i pellirossa e di milioni di bisonti. La nuova Africa risorgerà lottizzata sulle tombe di qualche bianco, di milioni di negri e su quegli immensi cimiteri che furono una volta le sue riserve di caccia [...]. Questo film vuole soltanto dare un addio alla vecchia Africa che muore e affidare alla storia il documento della sua agonia.

Non sorprende che, al riguardo, sia decisamente perentorio il giudizio espresso sulle colonne di *Cinema '60*, che definisce *Africa addio* “un ignobile film razzista, che tuttavia merita di essere analizzato e discusso per il grado di pericolosità sociale contenuto nella sua ideologia”.<sup>61</sup> La ricostruzione che la rivista offre dell'impianto ideologico del film è ampia e dettagliata: si nota infatti, senza mezzi termini, che secondo Jacopetti “la colpa da imputare al colonialismo sia stata di rinunciare all'Africa prima che il processo di civilizzazione (cioè di sottomissione e di sterminio dei negri) fosse interamente compiuto”.<sup>62</sup> Un film non solo razzista e paternalistico ma, insomma, sfacciatamente fascista<sup>63</sup>, nel quale i neri sono del tutto privati di possibilità di espressione e, anziché apparire come soggettività portatrici di nuovi diritti politici, sono costantemente paragonati agli animali (cui il film pare riservare per la verità un'attenzione e un interesse addirittura maggiore). L'immagine prevalente è quella della massa, dello sciame che in preda ad un'estasi incontrollabile si lascia andare ad ogni genere di sperpero ed eccesso:

---

<sup>61</sup> Citato in Fogliato, Francione, op. cit., p. 93.

<sup>62</sup> Ivi, p. 94.

<sup>63</sup> “È la parabola del fascismo, non è necessario, evidentemente, arrivare all'ultimo stadio per farsene sostenitori: basta incominciare con i primi stadi, con i ragionamenti alla Jacopetti e alla Montanelli, appunto”. Gambetti, op. cit., p. 55. “[Il film] merita invece attenzione per il ripugnante atteggiamento fascista di cui è pervaso; attenzione della magistratura, per il reato previsto di apologia”. Edoardo Bruno, *Filmcritica*, 166/1966, citato in Fogliato, Francione, op. cit., p. 138.

questa esfasi sfrenata è continuamente presentata come una furia irrazionale e apre il campo ad alcune fra le sequenze più violente dell'intera produzione *mondo*. Anche a fronte dei tentativi di difesa di Angelo Rizzoli<sup>64</sup> e degli stessi registi, le polemiche che seguirono l'uscita del film furono tanto unanimi e puntuali da spingere Jacopetti e Prospero ad abbandonare il cinema documentario.

Dovranno passare cinque anni prima che i due registi decidano di tornare dietro la macchina da presa, con un film di fiction fortemente polemico e pensato come una risposta alle accuse che li avevano bersagliati dopo l'uscita di *Africa addio*. In *Addio zio Tom* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prospero, 1971), gli autori immaginano di inviare due cronisti moderni nell'America schiavista del XIX secolo per documentare le condizioni di vita dei neri. Con questo pretesto il film, che sfrutta un numero incalcolabile di comparse di colore (fornite alla produzione dal governo di Haiti, dove il film è stato realizzato), inanella sequenze fortemente iconiche come l'arrivo degli schiavi sulle navi negriere, la vendita al mercato, punizioni corporali (fra cui la castrazione pubblica), esami antropometrici etc. Per quanto non siano mancate attestazioni critiche che in qualche modo parvero riconoscere gli intenti dei due autori,<sup>65</sup> la reazione generale fu tutt'altro che positiva: anziché correggere l'impressione di razzismo che aveva permeato la loro opera precedente, Jacopetti e Prospero finirono con l'attirarsi ancora più antipatie, con l'unica differenza che – in questo caso – l'attacco era se possibile addirittura più feroce. Accantonata l'accusa (inapplicabile a un film di fiction come *Addio zio Tom*) di falsificazione del reale, l'attenzione dei critici si appunterà in particolare proprio

---

<sup>64</sup> “[...] Questo film, nato senza pregiudizi, non vuole e non ha mai voluto crearne di nuovi. Ha cercato soltanto di documentare una realtà che dimostrasse come il sangue versato da qualsiasi parte rappresenti una ricchezza perduta per tutto il mondo. Il film non è di ispirazione razzista, infatti Jacopetti ha volutamente ignorato episodi che avevano tragicamente colpito l'opinione pubblica mondiale e che avrebbero facilmente determinato una reazione questa volta decisamente razzista. Per esempio nel film non è stato ricordato l'orribile dramma di Kindu nel quale fu fatto scempio di tredici aviatori italiani che erano stati inviati dall'Onu nel Congo a portare non armi, ma viveri e medicinali a tutti gli africani bisognosi, senza discriminazione di politica, di religione e di razza. Nessuno saprà mai quanta parte dei loro corpi straziati contengano oggi le tredici urne di Pisa”. Angelo Rizzoli, “Perché difendo il film *Africa addio*”, citato in Fogliato, Francione, op. cit., p. 123.

<sup>65</sup> “Pur conservando il loro modo di esprimersi, la loro volgarità e il loro sadismo, i due autori di *Africa addio* giungono a risultati diametralmente opposti: sposano clamorosamente la causa dei negri e denunciano senza mezzi termini le colpe e i delitti dei bianchi, le armi impiegate per violentare e castrare il popolo buono, completamente indifeso di fronte a tali “civili” sistemi di dominio”. U. Casiraghi, “Recensioni: *Addio Zio Tom*”, in *L'unità*, a. XLVIII, n. 231, 1 ottobre 1971, p. 7.

sull'impianto ideologico del film<sup>66</sup> e sulla carica scioccante delle immagini<sup>67</sup>. A causa del fallimento del progetto di *Addio zio Tom* e del pessimo risultato del successivo *Mondo Candido* (Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, 1975) il sodalizio fra i due registi si romperà e Jacopetti si ritirerà a vita privata.

Se è vero che i *mondo movies* più noti e iconici dell'intero filone sono da ricondurre all'impronta decisamente autoriale imposta da Gualtiero Jacopetti, si deve riconoscere che esiste tutta un'altra serie di opere che, grazie ad una coerenza e un interesse filmico particolare, emergono dalla massa degli epigoni più o meno ispirati. A distinguersi sono prima di tutto i diversi lungometraggi realizzati dai gemelli Alfredo e Angelo Castiglioni, etnologi ed archeologi che a un certo punto della loro fortunata carriera<sup>68</sup>, hanno deciso di cominciare a filmare le proprie spedizioni. I due esordiscono nel 1969 con un film oggi praticamente sconosciuto, *Africa segreta*, opera che rientra a pieno titolo nel cinema etnografico e all'interno della quale è soltanto abbozzata quella tendenza al sensazionalismo e allo shock tipica dei *mondo movies* di dedicati al continente africano, numerosi in quegli anni.

Lo dimostra, fra l'altro, anche la ricognizione della critica coeva: numerosi giudizi sono infatti concordi nel ritenere che a, differenza dei film jacopettiani, quello dei Castiglioni sia ispirato da un autentico interesse etno-antropologico per le ritualità e le culture d'Africa, più che dalla tendenza all'exasperazione dell'osceno vista all'opera in un'opera come *Africa Addio*.<sup>69</sup> Dopo il successo del primo film, anche con lo scopo di

---

<sup>66</sup> “Jacopetti dice che quei fatti, o fatti simili a quelli, sono rigorosamente storici, ma è la loro interpretazione (e rappresentazione) che offende. [...] [II] quadro storico distorto, [I'] ambigua compromissione fra carnefici e vittime, [il] sospetto tentativo di dimostrare che, in fondo, zio Tom era responsabile – quanto i suoi sensali e i padroni crudeli – della sua triste, disumana sorte”. Vice, “Le prime del cinema: Addio Zio Tom”, in *Corriere d'informazione*, a. XXVII, n. 229, 1-2 ottobre 1971, p. 13.

<sup>67</sup> “Questo viaggio costituisce il pretesto per approfondire a piene mani l'orrorifica visione del mondo che, sin dal significativo *Mondo cane*, caratterizza i due cineasti”. G. C., “Il museo degli orrori”, *Il resto del Carlino*, a. LXXXVI, n. 232, 3 ottobre 1971, p. 9.

<sup>68</sup> Parte delle collezioni dei Castiglioni sono oggi esposte al museo varesino a loro intitolato. Per quanto non sempre direttamente legati all'analisi dei film prodotti, sono di estremo interesse anche i numerosi volumi da loro pubblicati. Fra di essi ricordiamo almeno, per la vicinanza alle opere cinematografiche: *Africa ama*, Sugar, Milano 1972 e *Addio, ultimo uomo. Nel cuore dell'Africa alla ricerca delle tribù primitive*, Rusconi, Milano 1977.

<sup>69</sup> “Questo prova che l'idea del film non è il risultato di una scelta di opportunità, ma di una spinta interna e maturata, se così si può dire, di una vocazione africanista. È la garanzia che è partito insomma da un impegno personale” Filippo Sacchi, *Epoca*, 7 dicembre 1969, citato in Fogliato, Francione, op. cit., p. 182; “Una documentazione sconcertante, ricca di nozioni ora patetiche ora terrificanti e redatta, fra l'altro, senza mai indulgere alla facile retorica o al malsano compiacimento, che trova nelle stesse immagini la sua più efficace eloquenza” Vice, “Le prime: Africa Segreta”, op. cit., p. 12; “Senza montare in cattedra, gli autori di *Africa segreta* propongono implicitamente una maggiore riflessione sul delicato argomento [l'Africa]; e, secondo noi, il loro discorso è tanto più convincente quanto più si esime dal giudizio soggettivo [...] per

finanziare le loro successive spedizioni di ricerca, i fratelli Castiglioni inizieranno a utilizzare più estesamente la macchina da presa per testimoniare le loro ricerche. Ne risulteranno lungometraggi maggiormente legati allo sfruttamento degli stilemi *mondo*, più schiettamente commerciali e costruiti esplicitamente allo scopo di impressionare il pubblico con sequenze cruente. È dunque solo a partire dal loro secondo film (*Africa ama*, 1971) che le opere dei Castiglioni si inseriranno pienamente (e volontariamente) all'interno del fenomeno *mondo movies*:

[...] Quando si tratta di immagini dirette al grande pubblico, e dietro c'era un produttore che metteva soldi e un'organizzazione, era necessario cercare materiale che incuriosisse la gente e che, quindi, richiamasse il pubblico. Abbiamo comunque sempre cercato di mantenere le basi di una seria ricerca etnologica. È indispensabile capire che al pubblico interessava ciò che è inusitato e lo colpisce di più, come i rituali magici che talvolta sfociano in sacrifici d'animali<sup>70</sup>.

*Africa ama*, muovendo da premesse che appaiono analoghe a quelle del ben più controverso *Africa addio*<sup>71</sup>, si propone come un documentario di ampio respiro che, attraversando circa venti stati del continente africano, si ripromette di testimoniare riti e tradizioni che stanno rapidamente scomparendo a seguito del processo di selvaggia modernizzazione che sta cambiando il volto dell'Africa. Non mancano, come anticipato, immagini di grande violenza che riguardano in particolare i riti di passaggio dall'adolescenza all'età adulta: limature, avulsioni dei denti, tatuaggi, scarificazioni e circoncisioni sono protagoniste di alcune fra le sequenze più scioccanti dell'intera produzione *mondo*. Ciò porta, in questo e nei film successivi<sup>72</sup>, ad un minore interesse per l'aspetto etnologico e a una ricezione decisamente più controversa: come già segnalato, il caso di *Africa segreta* costituisce quasi un *unicum* all'interno del genere. Particolarmente istruttivo per la sua severità è, ad esempio, il giudizio di Alberto Moravia che – pur decidendo poi di collaborare con i Castiglioni, dedicandosi alla scrittura del commento di *Magia nuda* – così si esprime sulle pagine de *L'Espresso*:

---

affidarsi alla sola eloquenza delle immagini”, Vice, “Rassegna cinematografica: Africa Segreta”, in *Corriere della sera*, a. XCIV, n. 269, 22 novembre 1969, p. 13.

<sup>70</sup> “Intervista ad Angelo e Alfredo Castiglioni”, in Fogliato, Francione, op. cit., p. 193.

<sup>71</sup> Così recita il commento in apertura del film: “La nuova Africa: indipendenza politica, evoluzione sociale ed economica, città moderne, università. Sconvolta dal progresso, l'Africa primitiva è entrata in agonia. A questo mondo che scompare è dedicato il nostro film”.

<sup>72</sup> *Magia nuda* (Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, 1975), *Addio ultimo uomo* (Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, 1978) e *Africa dolce e selvaggia* (Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, 1982).



[...] Si tratta di un prodotto sensazionalistico di tipo sadico, nel quale i “cattivi selvaggi” sono tartassati senza pietà con la scusa dell’informazione antropologica. Riti e abitudini sono spezzettati in innumerevoli e compiaciuti primi piani di clitoridi asportate, di circoncisioni praticate col coltello, di mammelle appiattite e ciondolanti, di occhi chiusi ricoperti di mosche [...]. Il razzismo è l’ingrediente indispensabile di simili rappresentazioni, in quanto un’idea non razzista e oggettiva dell’Africa abolirebbe lo sguardo sadico<sup>73</sup>.

Al di fuori di Jacopetti e dei fratelli Castiglioni, la sterminata produzione *mondo* manifesta, nel complesso, un carattere più derivativo<sup>74</sup>. Per quanto non manchino eccezioni di un certo interesse (su alcune delle quali ci soffermeremo nelle prossime pagine), il filone mostra una tendenza alla serializzazione decisamente marcata. Dopo l’apogeo avvenuto fra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, nell’ultimo decennio del loro ciclo vitale i *mondo movies* subiranno una contrazione produttiva e anche dal punto di vista formale abbandoneranno le raffinate costruzioni di montaggio *à la* Jacopetti per tornare ad un modello più paratattico, simile per certi versi a quello visto all’opera in *Europa di notte* e nei primissimi esemplari del genere. Lo conferma, ad esempio, *Africa dolce e selvaggia*, ultimo film dei Castiglioni, che di fatto non aggiunge nulla al ricco repertorio di immagini, riti e sacrifici visto nelle pellicole precedenti e anzi ne riutilizza intere sequenze<sup>75</sup>.

A contare, nei *mondo* degli anni Ottanta, non è tanto il disegno “a tesi” dell’intera pellicola o il rapporto fra le immagini, ma il contenuto spettacolare delle singole sequenze. *Droga sterco di Dio* (Stelvio Massi, 1989) si presenta ad esempio come un viaggio nel mondo delle sostanze allucinogene, ma più che alla droga in sé, dedica la sua attenzione all’esposizione di corpi piagati dalle conseguenze della sua assunzione. Non a caso il film si apre sulle immagini dei figli di madri drogate e il commento si intrattiene a lungo sulle loro drammatiche condizioni di salute. L’immagine dei figli di

---

<sup>73</sup> Alberto Moravia, “Vedere la giungla da un salotto”, op. cit., pp. 868-9. Sul carattere sadico (e sadiano) dei *mondo movies*, con particolare riferimento all’opera di Gualtiero Jacopetti, si vedano anche le interessanti annotazioni di G. P. Brega, “Film sadici e film sadiani”, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963, pp. 237 e ss.

<sup>74</sup> Lo stesso Jacopetti si è più volte scagliato apertamente contro i numerosissimi epigoni e/o imitatori delle sue opere: “Firstly, I have little respect for those peopole that copy someone elses’s ideas. Secondly, I reprove the vulgarity of what was produced”. Goodall, op. cit., p. 179.

<sup>75</sup> Come nota Goodall nella sua puntuale analisi di *Magia nuda* (op. cit., pp. 167-71) i film dei fratelli Castiglioni sono fra i più cannibalizzati dai *mondo movies* e dagli *shockumentaries* posteriori; interi brani delle loro opere si troveranno decontestualizzati in varie iterazioni del genere in tutto il decennio seguente.

tossicodipendenti è poi ripresa anche da *Mondo cane 2000 – L'incredibile* che, ugualmente, la utilizza come pretesto per dedicarsi ad un altro dei temi topici di questi film: la diffusione del virus HIV e il terrore per l'AIDS, nuova peste del XX secolo<sup>76</sup>. Ricorrente è soprattutto l'immagine del corpo nudo, colto questa volta in atti apertamente sessuali: se un film come *Mondo cane oggi – L'orrore continua* (1989) non si fa nessun problema a mostrare sequenze dedicate alla fotografia pornografica, al travestitismo o alla transessualità, il film *Siamo fatti così! – Aiuto* (1980)<sup>77</sup> contiene una sequenza *hardcore* di masturbazione maschile e femminile; in un'epoca dove ormai la pornografia è legalizzata<sup>78</sup>, è naturale che un genere come il *mondo* – che abbiamo già visto essere ampiamente ricettivo rispetto al clima socio-culturale cui appartiene – si adegui ai tempi, e aggiorni di conseguenza il suo repertorio di immagini proibite.

La ricorrenza di corpi che incarnano sessualità non normative non deve tuttavia essere intesa come una forma di apertura progressista nei confronti dell'altro da sé, in controtendenza rispetto alla natura apertamente conservativa delle narrazioni legate a razza e sessualità viste all'opera nei film dei decenni precedenti. Se da una parte è vero che i *mondo movies* di questi anni concedono a corporeità sessuate oltre un diritto di apparizione inedito fino a quel momento, un'analisi delle modalità attraverso cui questa apparizione avviene è utile per metterne in evidenza tanto la dimensione eminentemente politica quanto la coloritura apertamente regressiva. Emblematica è da questo punto di vista la sequenza del gay pride presentata in *Mondo cane 2000 – L'incredibile*: l'occasione di mettere in evidenza la soggettività politica degli individui coinvolti, il loro chiedere un diritto ad una buona vita assembrandosi in pubblico, è totalmente obliterata dal commento: “Per chi non avesse capito che cos'è un gay, basta tradurre questi

---

<sup>76</sup> Il dibattito sulla narrazione dell'AIDS all'interno dei media visivi è di assoluto interesse e complessità, e non può qui essere sintetizzato. Al riguardo si segnalano, tuttavia, alcune delle letture che si sono rivelate più utili: S. Sontag, *L'AIDS e le sue metafore*, Einaudi, Torino 1989; K. R. Hart, *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*, Routledge, Londra 2000; V. Berridge, P. Strong (a cura di), *AIDS and Contemporary History*, Cambridge University Press, Cambridge 2002; R. Hallas, *Reframing Bodies. AIDS, Bearing Witness and the Queer Moving Image*, Duke University Press, Durham 2009; M. Forstein, “AIDS: A History”, in *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*, Vol.17, 1, 2013.

<sup>77</sup> Conosciuto anche con il titolo *Il mondo di notte n. 4*.

<sup>78</sup> La legalizzazione della pornografia e il ruolo che la sua storia ha avuto nella fortuna del genere *mondo* (e di altri generi, come quello del documentario sessuologico) è un tema di grande interesse e la cui analisi dovrebbe essere una priorità per riscrivere una storia del filone. Non potendo qui affrontarla nel dettaglio, rimandiamo almeno a: R. Curti, T. La Selva, *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2007, pp. 16-62; F. Zecca, “Porn in Transition. Per una storia della pornografia americana” in E. Biasin, G. Maina, F. Zecca (a cura di), *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano-Udine 2011, pp. 27-77.

civettuoli cartellini: checche, ricchioni, finocchi, *büison* e chi più ne ha... più ne metta”. Come si vede, il ricorso al gioco di parole a sfondo sessuale è ben lungi dall’esercitare quella funzione di appropriazione depotenziante del linguaggio su cui si è più volte soffermata Judith Butler<sup>79</sup>. Controversa è poi anche la rappresentazione dell’identità transessuale, dove ad essere scrutata con morbosa e quasi pornografica curiosità è la dimensione costruita, se non post-umana del corpo transgender; anche in questo caso il commento non lascia adito a dubbi quando paragona il soggetto trans ad un’automobile: “Come ogni macchina uscita dalla fabbrica, anche loro hanno bisogno di rodaggio e manutenzione”<sup>80</sup>.

Una menzione particolare va infine riservata ad un film che, pur non rientrando nel genere *mondo movies* da un punto di vista formale, ne incrocia a buon diritto il percorso. *L’occhio selvaggio* (1967), film di finzione realizzato dall’ex-collaboratore di Jacopetti e Proserpi, Paolo Cavara, si presenta infatti come una raffinatissima riflessione sul filone, sulla sua tendenza a mistificare la realtà per incrementarne la carica spettacolare e anche sul “personaggio” Jacopetti. Dopo aver girato *I malamondo* (Paolo Cavara, 1964), *mondo movie* derivativo e privo di particolare originalità che peraltro genera un ricavo economico piuttosto modesto, il regista matura la decisione di spostarsi definitivamente verso i territori della fiction. Nasce così il progetto de *L’occhio selvaggio*, nei confronti del quale anche l’uscita (nel 1966) di *Africa addio* – con la conseguente querelle fra Jacopetti e Gregoretti, su cui torneremo– deve aver avuto la sua parte di responsabilità. La vicenda vede protagonista un cineasta (non a caso omonimo di Cavara) cinico e spregiudicato, che fa di tutto per inseguire le immagini più incredibili e scioccanti, arrivando anche a mettere in pericolo la sua troupe o a intervenire direttamente sulla realtà per metterla in scena al fine di aumentarne la cinematograficità.

Un personaggio, quello di Paolo, che pare modellato su Gualtiero Jacopetti, per quanto Cavara abbia sempre negato di essersi ispirato al regista<sup>81</sup>. La sua fisionomia

---

<sup>79</sup> Sulle possibilità di appropriazione decostruttiva del linguaggio si rimanda all’ormai classico: J. Butler, *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996 (ed. or. 1993). Per un’utile sintesi di questi temi anche in relazione al tema dell’assemblamento collettivo, si veda anche il recente: J. Butler, *L’alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell’azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017 (ed. or. 2015).

<sup>80</sup> Sull’identità transgender e sui modi in cui il cinema la rappresenta è stata fondamentale la lettura di: J. Alberstam, *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York, 2005.

<sup>81</sup> “Difficile credere al caso quando si riscontra che le caratteristiche del personaggio della finzione sono molto vicine a quelle del personaggio in carne ed ossa, cioè a quel Jacopetti che ha firmato pseudo-

emerge già chiaramente alla lettura del trattamento del film, recentemente pubblicato a cura di Alberto Pezzotta: “[...] dà ordini secchi, precisi a Valentino, puntano la macchina proprio come se fosse un’arma a caccia di qualche brandello di realtà, con una propensione per ciò che la vita può offrire di più sordido, agghiacciante, doloroso e grottesco”<sup>82</sup>. Quello di Paolo è uno sguardo oggettificante, entomologico, che preda e osserva aspettando il momento migliore per cogliere l’evento da immortalare; il suo occhio è come innestato nella macchina da presa, che finisce con l’essere “un prolungamento del suo respiro e del suo sguardo”<sup>83</sup>.

### I.3. AL DI LÀ DEL VERO E DEL FALSO

Dopo aver sgomberato il campo da alcuni giudizi critici che, in virtù della loro autorità, hanno a lungo bloccato ogni tentativo di storicizzare il cinema *mondo* e dopo aver, seppure brevemente, delineato delle linee guida da seguire per interrogare il fenomeno senza sacrificarne la complessità storica, è ora il caso di rivolgersi più esplicitamente alle peculiari modalità con cui i film del filone ragionano sul problema della veridicità delle immagini. In effetti, le pellicole di Jacopetti e degli altri autori citati sono caratterizzate da una inedita capacità di confondere le acque riguardo allo statuto dell’immagine, accostando senza soluzione di continuità sequenze riprese dal vero e ricostruite, rifiutandosi di offrire indicazioni esplicite allo spettatore circa la loro provenienza ed anzi sfruttando abilmente alcuni elementi della sintassi del documentario per raggiungere il proprio scopo confusivo. Ne consegue, questa almeno è l’ipotesi che si intende proporre, una progressiva e stringente problematizzazione del rapporto fra l’immagine e il suo referente e una messa in evidenza del carattere osmotico e permeabile della frontiera fra fiction e documentario.

---

documentari, lungometraggi tutti incentrati sul basso sensazionalismo, e nei quali anche Cavara ha avuto la sua parte di responsabilità” E. Comuzio, “Prime visioni: *L’occhio selvaggio*”, in *Il giornale di Bergamo*, a. CLV, n. 263, 28 settembre 1967, p. 6; “A chi sia appena dentro alle faccende del cinema viene fatto di pensare che Cavara, narrando la storia di un regista cinematografico di documentari impegnato fino allo spasimo nel fermare sulla pellicola la realtà del suo tempo (e nel falsificarla), abbia offerto una libera interpretazione del personaggio Jacopetti, e insomma abbia inteso fare un ritratto critico dell’ex maestro” S. Frosali, “Un reportage evasivo sui problemi africani”, in *La nazione*, a. CIX, n. 282, 29 novembre 1967, p. 6; “È chiaro che Cavara si rivolta contro il suo stesso maestro e indirizza una aspra critica allo “jacopettismo” E. Natta, “*L’occhio selvaggio*” in *Rivista del cinematografo*, n.11, 1967, p. 468.

<sup>82</sup> P. Cavara, T. Guerra, A. Moravia, *L’occhio selvaggio*, Bompiani, Milano 2014, p. 207.

<sup>83</sup> Ivi, p. 217.

Nel momento dell'uscita dei primi *mondo*, in effetti, una delle caratteristiche che maggiormente contribuì al loro successo commerciale fu proprio la promessa degli autori di mostrare al pubblico immagini inedite, riprese dal vero in locali di spogliarello o cabaret (*Europa di notte*<sup>84</sup>; *Il mondo di notte*) o in giro per il mondo (*Mondo cane*<sup>85</sup>). Per fare in modo che il pubblico credesse alla promessa del film circa la documentalità delle immagini c'era bisogno di costruire delle condizioni di possibilità a partire dalle quali chi guardava fosse disposto non solo a formulare una concessione di fiducia nei confronti dell'opera, ma anche a partecipare ad un preciso progetto di posizionamento spettatoriale. Si tratta, come è noto, di un problema di particolare importanza soprattutto per quanto concerne il cinema documentario: già prescindendo da tutta una serie di problemi che dovranno essere precisati, infatti, è noto che “l'abilità dell'immagine fotografica [cinematografica] di riprodurre con verosimiglianza ciò che le viene posto di fronte ci spinge a credere che quello che viene rappresentato davanti ai nostri occhi sia la realtà stessa”<sup>86</sup>.

Si tratta di una concezione che, come ricorda lo stesso Nichols, accompagna il documentario sin dagli albori<sup>87</sup> ma che è al tempo stesso problematica, perché pare ridurlo ad una pratica di registrazione del reale che di fatto non è. Non a caso John Grierson definì – più produttivamente – il documentario come un trattamento *creativo* della realtà<sup>88</sup>, mettendo in primo piano la dimensione interpretativa che il regista pone in essere, ad esempio, attraverso le sue scelte linguistiche e i raccordi fra le immagini. In un testo capitale per la comprensione del fenomeno *mondo* redatto nel 1966 e purtroppo ancora

---

<sup>84</sup> Non a caso, in conclusione del progetto cinematografico di *Europa di notte* redatto nel 1957, Blasetti – dovendo riassumere le qualità del film che intende realizzare per procacciarsi dei finanziamenti – afferma perentoriamente che prima di tutto “si tratta di un film senza precedenti”. Citato in R. De Berti, op. cit., p. 341.

<sup>85</sup> Così Jacopetti a proposito del film: “Nell'intero film non c'è un solo metro di invenzione: tutto è rigorosamente autentico e controllabile in ogni occasione! [...] Il nostro vuole essere un reportage giornalistico eccezionale, un programma di avvenimenti inediti, strani e imprevedibili, svolto con piena onestà verso il pubblico. Questi avvenimenti, lo confesso, li abbiamo cercati con tutti i mezzi, ma non li abbiamo mai suscitati né alterati, neppure in minima parte”, citato in Fogliato, Francione, op. cit., p. 34.

<sup>86</sup> B. Nichols, *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014 (ed. or. 2010), p. 49.

<sup>87</sup> “Abbiamo, quindi, due miti delle origini: il regista era un eroe che viaggiava in lungo e in largo per rivelare angoli nascosti e accadimenti notevoli che facevano parte della nostra realtà; e le immagini su pellicola (e le fotografie) avevano il potere di riprodurre la realtà tramite un processo fotomeccanico, grazie al passaggio della luce attraverso la lente e l'emulsione fotografica. Per alcuni, queste due caratteristiche costituiscono le origini mitiche del documentario. La combinazione della passione per la registrazione del reale e per lo strumento capace di una grande verosimiglianza ha generato una notevole purezza di espressione nell'atto della ripresa documentaria”. Ivi, pp. 119-20.

<sup>88</sup> J. Grierson, “The Documentary Produces”, in *Cinema Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1933.

inedito in Italia, è proprio Gualtiero Jacopetti a soffermarsi, non a caso, sui medesimi problemi.

Egli muove dal riconoscimento della centralità del problema del reale nel cinema documentario e riconosce sin da subito sia la richiesta del pubblico di immagini vere e sincere, sia la difficoltà di ottenere questo risultato. Difficoltà che, a detta di Jacopetti, risulta naturalmente inscritta nel documentario stesso, il quale non sarebbe altro che “a personal and subjective expression” dalla quale “we cannot expect [...] the whole truth”<sup>89</sup>. A fronte di questa necessaria parzialità del punto di vista offerto dal cinema, Jacopetti privilegia la visione del mondo del regista piuttosto che la mera registrazione dei fatti, una prospettiva sul mondo stabilita a priori attraverso una documentazione sistematica che determinerà, successivamente, le soluzioni tecniche più adatte alla sua realizzazione: “I think that the central idea [...] is not conditioned by a technique; on the contrary the technique is determined by the idea”<sup>90</sup>. Il momento culminante nella costruzione del documentario non è dunque tanto quello della ripresa, ma quello effettuato sulle immagini dopo averle filmate: il montaggio, la scelta della colonna sonora, la scrittura del commento sono tutti elementi fondamentali nell’elaborazione creativa del film, anche a scapito di una pretesa oggettività, che comunque non potrà mai realizzarsi pienamente. Jacopetti illustra la sua posizione con un esempio decisamente emblematico:

The documentary, by its very nature, cannot be totally objective. It could only be so if it were [*sic!*] made by a monkey who, operating a camera from a balcony aimed at the street below, for hours and days, came up at the end of the exposure with a thousand feet of film “document” of what happened in the street. The material filmed by the monkey *will have no shape, no meaning*. It needs to be put into the hands of an expert to be manipulated, edited, *to have a story added*, music; in other words, *to be redone*. And while it is being redone, the documentary will have a further ideological development. These “handlers” will end up with still another documentary which reflects their idea of that particular street<sup>91</sup>.

Dunque, per Jacopetti – che qui sintetizza la sua personale visione del cinema – è necessario raggiungere un compromesso fra scrittura e oggettività, generando una forma ibrida fra pura documentazione e narrazione, un prodotto di frontiera che conferma nei

---

<sup>89</sup> G. Jacopetti, “Considerations on the Documentary Film”, in M. Goodall, *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006, p. 147.

<sup>90</sup> Ivi, p. 148.

<sup>91</sup> Ivi, p. 149.

fatti come la differenza sostanziale fra documentario e fiction non sia forse che una costruzione retorica, negata nella pratica dalle continue contaminazioni fra questi due poli<sup>92</sup>. Ben lungi dall'essere un semplice cronista del reale colto nel suo svolgersi, il documentarista è qui interpretato come una figura autoriale forte, che possiede un chiaro progetto creativo e infonde in ogni immagine del suo film la propria visione delle cose<sup>93</sup>, senza rinunciare alla ricostruzione di intere sequenze che non potrebbero essere riprese altrimenti. La questione legata allo statuto documentale delle sequenze presenti nei *mondo movies* è ovviamente assolutamente centrale e non a caso una delle più grandi polemiche connesse al filone è stata quella legata alle accuse lanciate a Jacopetti dall'ex-collaboratore Carlo Gregoretti durante la realizzazione di *Africa addio*, che aveva direttamente a che vedere con questo problema.

Nel dicembre 1964 Gregoretti si scaglia contro il film di Jacopetti (allora in fase di realizzazione) con un articolo fortemente critico sulle pagine de *L'espresso*. In quel testo Gregoretti descrive in particolare un frammento del film nel quale – questo è il nodo della questione – sarebbe stata ripresa l'esecuzione di alcuni giovani:

Tra un anno, forse anche meno, molti di noi andranno al cinema e si troveranno di fronte alla morte dei tre ragazzi mulelisti avvenuta all'alba del 24 ottobre 1964 sulla strada di Boende. Sarà una scena vera, agghiacciante, brevissima, una delle cento scene, *quasi tutte vere e agghiaccianti*, di un grosso documentario [...] che avrà per titolo *Africa addio*<sup>94</sup>.

Come abbiamo accennato più volte nel corso della nostra analisi e come avremo modo di approfondire in seguito, il gesto di filmare la morte è sempre problematico, soprattutto quando a compierlo è un regista spregiudicato come Jacopetti, noto per la sua ricerca

---

<sup>92</sup> Con riferimento al panorama visivo contemporaneo questo è particolarmente evidente nel caso di tutta una serie di prodotti ibridi (come il *docudrama* o la *reality TV*) che proprio di questa ibridazione di moduli tematici e forme espressive paiono nutrirsi: "The rise of the docudrama, the self-reflexive documentary, and the mockumentary [...] all signaled the breakdown of the stable critical dichotomy which had for so long kept fictional narrative and documentary film in separate analytical boxes", J. Parris Springer, G. D. Rhodes, "Introduction", in Id. (a cura di), *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Jefferson 2006, p. 3.

<sup>93</sup> "I was certainly not objective, impersonal, like a reporter, but an author with a tale to tell, a story, a screenplay, an idea that I wanted to bring into existence. In order to do that, I was using the world as a stage, the crowds as extras, real-life characters as actors. For me, a documentary is a film to be narrated exactly like a conventional film, and as such, it must rely on a director's strong personality and profound preliminary preparation. It has the advantage of the immense fascination coming from contemporary events, of the truth of that which it shows. Documentary, therefore, conceived truly as a spectacle, to be projected in the first-run motion picture halls, with many, many people watching it. This is the documentary". Jacopetti, op. cit., p. 153.

<sup>94</sup> C. Gregoretti, "Una guerra privata in Cinemascope", in *L'espresso*, a. X, n. 51, 20 dicembre 1964; citato in Fogliato, Francione, op. cit., p. 108.

dell'eccessivo e del sensazionale. Ancor più grave della già agghiacciante carica di violenza di queste immagini, prosegue Gregoretti, sarebbe poi il fatto che il regista avrebbe ritardato l'esecuzione, facendone anche spostare il luogo di svolgimento, per favorire la resa cinematografica delle immagini:

Forse nessuno degli spettatori che vedrà il documentario penserà che per riprendere quella scena sono state le esigenze della macchina da presa a decidere il momento del fuoco. [...] L'ultimo mulelista [...] deve essere fucilato sul posto, ma è notte, e per far cosa gradita ai cineasti italiani un mercenario prende l'iniziativa di rimandare tutto all'indomani<sup>95</sup>.

Lungi dall'essere un episodio isolato, questa tendenza alla messa in scena del reale (giocata in questo caso sulle vite di esseri umani), sarebbe un tratto costante del modo di lavorare del regista, emerso anche durante la conquista della città di Boende, ritardata per garantire alla troupe condizioni di luce migliori:

Nel pomeriggio la colonna deve ripartire per Boende, ma Jacopetti s'opponne: "*C'è poca luce*", dice, e spiega al maggiore Le Mercier che il risultato fotografico rischierebbe di venire compromesso dalla dominante rossa, caratteristica delle ore che precedono il tramonto. Meglio rimandare tutto all'indomani. E infatti i bollettini di guerra emessi dal Ministero dell'Interno a Léopoldville annunceranno che Boende [...] è stata conquistata domenica 25 Ottobre. Non diranno ovviamente che è stata conquistata così<sup>96</sup>.

L'aspetto osceno del film consisterebbe dunque nel fatto che Jacopetti avrebbe in qualche modo indirettamente partecipato all'uccisione di quegli uomini (modificandone le condizioni) per puro sensazionalismo, per potersi garantire la migliore immagine possibile (si intuisce qui il ruolo che questa polemica e il film di Jacopetti possono aver avuto sulla realizzazione del già citato *L'occhio selvaggio*). All'uscita del film (nel 1966) lo shock nel vedere sullo schermo immagini tanto cruente e sequenze in cui apparivano numerosi cadaveri fu tale che Jacopetti venne chiamato a comparire di fronte al tribunale. Solo dopo un lungo iter e vincendo le reticenze dei registi si venne a sapere che molte delle sequenze in oggetto erano state ricostruite<sup>97</sup>.

Ciò che è interessante nell'analisi di questo episodio classico nella letteratura sul genere è verificare che, affinché si potesse dare spazio ad una procedura penale (che ha

---

<sup>95</sup> Ivi, pp. 109 e 113.

<sup>96</sup> Ivi, p. 112.

<sup>97</sup> C. Gregoretti, "Un documentario costruito con le comparse. Ecco i falsi di *Africa addio*", in *L'Espresso*, a. XII, n. 33, 14 agosto 1966.



previsto peraltro il sequestro di tutto il materiale girato) era necessario non solo che le immagini contenute in *Africa addio* sembrassero assolutamente vere ma che, soprattutto, ci fosse qualcuno disposto a ritenerle tali. Il vero problema del film non è solo che ciò che si vede è *discorsivamente costruito come se fosse un documento autentico*, ma che *il pubblico fosse effettivamente disposto a credere che lo fosse*. Anche questa è, evidentemente, un'operazione discorsiva della quale è necessario prendere atto per procedere nell'analisi e approfondire le posizioni storicamente più accreditate sul fenomeno.

Dal punto di vista della ricerca internazionale sui *mondo movies*, in effetti, l'approccio prevalente è stato quello che – in mancanza di un termine più adeguato – vorrei qui definire indiziario, mutuando il termine dalle riflessioni di Carlo Ginzburg<sup>98</sup>. L'autore ne parla a proposito della metodologia dello storico, a partire da una serie di articoli dedicati alla storia dell'arte scritti durante la seconda metà del XIX secolo da Giovanni Morelli, il quale si proponeva di formulare attribuzioni di opere dalla paternità controversa a partire dall'analisi dei “particolari più trascurabili, e meno influenzati dalle caratteristiche della scuola a cui il pittore apparteneva”<sup>99</sup>. La metodologia di Morelli si basava insomma sullo studio di dettagli minuti, indizi a partire dai quali il critico avrebbe dovuto condurre una vera e propria inchiesta (paragonabile a quella del detective o dello psichiatra<sup>100</sup>) per giungere all'identificazione dell'autore. A partire dall'analisi di elementi marginali, l'analista sarebbe stato in grado non solo di riconoscere la paternità di un'opera ma anche, significativamente, di distinguere l'originale da una copia (o le parti eseguite dal maestro e quelle lasciate agli aiuti).

Il metodo più utilizzato nell'analisi dei *mondo movies*, soprattutto da David Kerekes e David Slater<sup>101</sup> (senza dubbio le autorità maggiori in materia), pare infatti avere più di un punto di contatto con quello menzionato da Ginzburg. Per averne una prova vale la pena di tornare alla sequenza di immolazione del monaco buddhista presente in *Mondo*

---

<sup>98</sup> C. Ginzburg, “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in Id., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000.

<sup>99</sup> Ivi, p. 159.

<sup>100</sup> “La psicologia moderna sarebbe certamente dalla parte di Morelli: i nostri piccoli gesti inconsapevoli rivelano il nostro carattere più di qualunque atteggiamento formale, da noi attentamente preparato”, Edgar Wind, *Arte e anarchia*, Milano, Mondadori 1977, p. 62. Si veda inoltre: A. Hauser, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1968.

<sup>101</sup> D. Kerekes, D. Slater, *Killing for Culture from Edison to ISIS. A new History of Death on Film*, Headpress, Londra 2016.

*cane n.2*. Come ricordato, nel giugno 1963, il monaco Thích Quảng Đức si era dato fuoco per protestare contro la repressione del governo cattolico messa in atto ai danni dei buddhisti. L'analisi degli autori si sviluppa in due tempi: da una parte essi si chiedono se la morte che vediamo sullo schermo sia quella del monaco Quảng Đức o di qualche altro monaco e, secondariamente, se si tratti di una morte reale o di una raffinata ricostruzione (poi venduta al pubblico come reale).

In relazione al primo interrogativo gli autori muovono da un confronto serrato fra la sequenza presente nel film di Jacopetti e una delle foto ufficiali dell'immolazione di Quảng Đức, circolante già pochi giorni dopo il fatto. Ad un esame attento delle due immagini emergono delle differenze piuttosto evidenti: (i) nella fotografia dell'Associated Press non c'è traccia della striscia di petrolio che nel film di Jacopetti funge da propellente (il liquido infiammabile è invece versato direttamente sul monaco); (ii) la tanica di benzina è in due posizioni diverse (molto vicina a Quảng Đức nella foto originale, molto più lontana in *Mondo cane n.2*); (iii) il secondo monaco – che nel film versa la benzina su Quảng Đức – non è visibile nella fotografia; (iv) nella fotografia le fiamme avvolgono il monaco da sinistra, nel film da destra; (v) l'automobile – presente sullo sfondo di entrambe le immagini – è di un modello simile, ma non identico; (vi) le ombre nella fotografia dell'Associated Press suggeriscono un cielo sereno, come invece non è nel film di Jacopetti. Ciò dimostra – è questa la prima acquisizione chiave del metodo – che quella che stiamo vedendo non è la morte di Quảng Đức; dunque siamo di fronte alla morte di un confratello o ad un *reenactment* dell'evento orchestrato ad arte dai registi e che gli spettatori dovrebbero credere vero a partire dal fatto che l'intero film è retoricamente costruito per evidenziare la (supposta) documentalità delle sequenze che lo compongono?

Al riguardo Kerekes e Slater sono da subito insospettiti dalla presenza delle forze di polizia: dal momento che era proprio il governo a scagliarsi contro i monaci buddhisti, un simile servizio d'ordine risulta quantomeno fuori luogo; i poliziotti avrebbero dovuto, semmai, impedire o quantomeno osteggiare il compiersi dell'evento. Secondariamente, per giungere alla massima risonanza (cui d'altronde aspirava) il fatto avrebbe dovuto svolgersi in un luogo affollato e non ad una stazione di servizio come in *Mondo cane n.2*. Tuttavia, ciò che convince definitivamente gli autori del fatto che si tratti di una ricostruzione (cosa poi confermata dallo stesso Jacopetti) è la presenza di uno stacco di

montaggio<sup>102</sup> dopo il quale cambiano sia la posizione della macchina da presa che l'aspetto del monaco (le sue vesti appaiono visibilmente più scure di quanto non fossero pochi attimi prima). L'interruzione del piano-sequenza (forma di montaggio che proprio per il suo essere svolta in continuità garantisce, idealmente, l'assenza di manipolazioni – almeno in un momento storico nel quale non era ancora possibile intervenire digitalmente sull'immagine generando una continuità simulata indistinguibile da quella reale) pare confermare in maniera risolutiva la natura ricostruita della sequenza.

Un'altra scena memorabile che Kerekes e Slater hanno analizzato nel loro documentatissimo lavoro è contenuta in *Ultime grida dalla savana* (Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, 1975). La sequenza in questione riguarda l'infelice destino di un turista (Pit Dernitz), sbranato da due leoni durante un safari. Un cartello che scorre sulle immagini segnala immediatamente la natura documentaria delle stesse, come a richiedere una concessione di fiducia da parte dello spettatore: “Le scene seguenti sono state riprese da due turisti, Karl Zhoen e Resy Cohen, presenti a Wallasee, sull'Angola Border, il 18 febbraio 1975”. L'aver riportato il luogo e la data delle riprese, oltre che il nome di chi le ha girate, fornisce una sorta di *affidavit*, su cui si costruisce il patto fiduciario inscritto nelle immagini. Il commento, poco dopo, ci offre ulteriori particolari e, soprattutto, garanzie di veridicità:

La sequenza fa parte del materiale esaminato dai giudici per la causa intentata dagli eredi della vittima ad una società assicuratrice. Pit Dernitz, a causa di una sua evidente imprudenza, venne sbranato alle ore 9.25 sotto gli occhi della moglie Carol, della figlia Kim di nove anni e del figlio Graham di ventisei mesi. La tragedia durò poco più di due minuti e data la natura del terreno non si riuscì da intervenire con le auto. Le belve vennero scacciate solo dopo l'arrivo di un game warden. Una leonessa di impadronì della cinepresa della vittima sporca di sangue; la macchina, recuperata dopo l'abbattimento della bestia, conteneva l'ultima scena girata da Pit Dernitz. Questa.

Più della ripresa in soggettiva di Dernitz, a interessare è la costruzione della sequenza dell'attacco, che si realizza attraverso una continua alternanza fra le immagini dei leoni che aggrediscono il turista e dei *reaction shots* che ci mostrano il terrore sui volti dei suoi

---

<sup>102</sup> “But most indicative of a staged event is the break in filming. The sequence commences with the squatted priest being doused with liquid [...]. At this point is evidently a real man. As the accomplice backs away, forming the trail-fuse, the crowd is pushed back by police. The jostling causes authentic-looking camera wobble, and the view is obscured by the robes of a priest backing into the lens”, Kerekes, Slater, op. cit., p. 169.

famigliari. Anche in questo caso, a fronte di una maggiore difficoltà nel condurre l'indagine, i due autori arrivano a definire la sequenza un falso<sup>103</sup>. Ancora una volta il motivo è duplice: da una parte viene messa in discussione l'autorità della voce over (per esempio, il terreno non sembra per nulla inaccessibile come definito dal commento, visto che lo stesso Dernitz era sceso da un'auto parcheggiata a distanza di un paio di metri). Dall'altra, l'elevatissimo numero di stacchi di montaggio offre ampie possibilità di manipolazione, soprattutto perché ad un certo punto della sequenza – da un'inquadratura all'altra – il numero dei leoni presenti sulla scena cambia e Dernitz smette improvvisamente di muoversi; anche in questo caso il corpo è stato *probabilmente* sostituito con un manichino.

L'analisi condotta da Kerekes e Slater sui *mondo movies*, di cui abbiamo fornito solo due saggi esemplari per metodo e coerenza, è stata senza dubbio pionieristica<sup>104</sup> e ha permesso di comprendere il fenomeno in maniera molto più articolata e completa di quanto non fosse possibile in passato. Allo stato attuale, tuttavia, un approccio del genere non è più praticabile, dal momento che lo sforzo degli autori ha permesso di comprendere in maniera ben documentata quante e quali scene siano state ricostruite all'interno dei vari film del filone. Pare più produttivo, a questo punto, spostare la prospettiva: non chiedersi più *se e quali sequenze siano vere e quali no*, ma piuttosto *quali strategie retorico-discorsive siano state messe in atto per fare in modo che quelle sequenze venissero lette come immagini-documento*, quali strumenti linguistici siano stati utilizzati per fare in modo che si potesse credere vero quanto si stava vedendo. Questo passaggio appare fondamentale perché – se, come avremo modo di verificare, la questione della documentalità dell'immagine è centrale nel contesto della visualità contemporanea – l'analisi di un caso studio specifico come quello dei *mondo movies* si offre come un laboratorio privilegiato per verificare come i concetti di vero e falso si relazionino fra di loro e siano entrambi retoricamente costruiti a partire da precise strategie discorsive e formali.

Ciò che si intende proporre è, insomma, uno spostamento prospettico cruciale che – questa è la posta in gioco – potrebbe permettere di rileggere il filone *mondo* come un

---

<sup>103</sup> Ivi, p. 191.

<sup>104</sup> Il volume dei due autori, recentemente riproposto in una nuova versione accresciuta, è stato pubblicato per la prima volta all'inizio degli anni Novanta, quando anche in ambito anglosassone l'interesse accademico per il filone dei *mondo movies* era più limitato. D. Kerekes, D. Slater, *Killing for Culture. An Illustrated History of Death on Film from Mondo to Snuff*, Creation Books, Londra 1993.

momento genealogico di quella problematica contiguità fra fiction e non-fiction così comune nelle immagini della contemporaneità. Da questo punto di vista sono di capitale importanza le osservazioni, seppure formulate in altro contesto, di Roger Odin:

Si ritiene di aver fatto procedere l'analisi quando si è definito un testo di "finzione", quando si è sottolineato che un certo film presentato come un documentario non è in realtà altro che una "finzione" o che le produzioni miste e ambigue che confondono i confini "tra finzione e documentario" proliferano oggi alla televisione; ma non si è detto niente<sup>105</sup>.

La prospettiva di Odin è preziosa per l'analisi dei *mondo movies* perché – interrogandosi sulle modalità attraverso cui opera la significazione audiovisiva – l'autore arriva a proporre l'esistenza di una modalità di lettura documentarizzante che, peraltro, "può essere attivata per tutti i film (compresi quelli di finzione)"<sup>106</sup>. Ciò che qualifica questa particolare modalità di relazione dello spettatore con il testo è, per Odin, la possibilità di "costruire un enunciato reale interrogabile in termini di verità"<sup>107</sup>, la facoltà di rivolgere a qualcuno/qualcosa la propria domanda sullo statuto di verità dell'immagine. Come diretta conseguenza, a caratterizzare i *mondo movies* da questo punto di vista è una peculiare capacità di eludere questa stessa domanda, rispondendovi in maniera fraudolenta o evitando completamente di farlo a partire da una confusione – retoricamente stabilita – fra sequenze reali e ricostruite.

In questo senso appare decisamente già emblematica la sequenza introduttiva di *Mondo cane*. Come ricordato si tratta di una breve ripresa in un canile, nella quale un cane viene condotto ad un recinto e gettato al suo interno. Sullo schermo scorre un cartello, in parte già riportato, che citiamo qui nella sua interezza:

"All the scenes you will see in this film are true and are taken only from life. If often they are shocking it is because there are many shocking things in this world. Besides, *the duty of the chronicler is not to sweeten the truth but to report it objectively*".

---

<sup>105</sup> R. Odin, *Della finzione*, Vita & Pensiero, Milano 2004 (ed. or. 2000), p. XXVII. Non a caso le riflessioni di Odin mi paiono riecheggiare – pur in tutt'altro contesto – in quelle di Carlo Ginzburg sullo scrivere storico e sul rapporto fra narrazione e testimonianza: "Affermare che una narrazione storica somiglia a una narrazione inventata è ovvio. Mi pare più interessante chiedersi perché percepiamo come reali gli eventi raccontati in un libro di storia. Di solito si tratta di un risultato prodotto da elementi sia testuali che extratestuali". Carlo Ginzburg, *Il filo e le tracce. Vero, falso, finto*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 16. Lo stesso Odin, infatti, riconosce che "l'impressione di realtà è un fenomeno legato ad *alcuni* tratti della *materia dell'espressione* del linguaggio cinematografico". Roger Odin, op. cit., p. 7.

<sup>106</sup> Ivi, p. 193.

<sup>107</sup> Ivi, pp. 205-6.

Posizionare in apertura del film una dichiarazione di intenti (ormai possiamo dire di estetica) così forte significa richiedere allo spettatore una fiducia praticamente incondizionata circa l'aderenza al reale delle immagini che vedrà sullo schermo. Jacopetti veste qui i panni del cronista obiettivo, promettendo al pubblico pagante la massima veridicità possibile. Già in *Mondo cane*, tuttavia, è palese il suo intento di valicare i confini della semplice documentazione, sperimentando liberamente per quanto riguarda le tecniche di connessione delle immagini e il loro rapporto reciproco. Si è già ricordato come, per garantire una coerenza ad un materiale visivo vastissimo, Jacopetti abbia predisposto una raffinata composizione di montaggio che collega le sequenze in virtù di similitudini, opposizioni o vicinanze tematiche. Analizzando la struttura di *Mondo cane* si è notato come uno dei raccordi più audaci sia quello che collega il primo piano del seno di una bagnante in Costa Azzurra a quello di una donna guineana intenta ad allattare un maialino.

Si tratta di un contrasto stridente, che mantiene inalterato un elemento iconografico (la presenza del seno) e linguistico (si tratta di due primi piani) facendo risaltare di conseguenza le differenze fra le inquadrature: la forma del seno è diversa, l'uno è coperto e l'altro no, cambiano il colore della pelle e la collocazione spaziale delle sequenze. Il film (come i successivi di Jacopetti, in particolare *La donna nel mondo* e *Mondo cane n.2*) ci offre diverse iterazioni di questo meccanismo: più oltre vediamo ad esempio un raccordo di montaggio altrettanto audace fra il volto rilassato di un uomo giapponese intento a farsi massaggiare e quello del cadavere di un uomo cinese imbellettato per essere posto nella bara. È questa una caratteristica tipica dei film di Jacopetti, che ne evidenzia l'autorialità rispetto alla gran massa degli epigoni. Mark Goodall ha giustamente segnalato l'originalità di questo elemento, definendolo efficacemente "shock-cut", una peculiare forma di collegamento fra le immagini che sfrutta il carattere esplosivo derivante dal loro rapporto/scontro<sup>108</sup>. In questo senso Jacopetti ha davvero agito come una sorta di cattiva coscienza della sua epoca: non solo ha mostrato al pubblico qualcosa che fino a quel momento costituiva in qualche modo un rimosso del visibile ma, soprattutto, lo ha indotto a credere ad uno statuto dell'immagine costruito retoricamente (forzando dall'interno la grammatica e la teoria del documentario).

---

<sup>108</sup> Goodall, op. cit., p. 25.

Le modalità di ripresa e di montaggio, insomma, garantiscono una continuità visiva fra le varie sequenze, siano esse riprese dal vero oppure ricostruite. Mancando segni evidenti di contraffazione (il falso è rivelabile solo dopo un'analisi attenta, come abbiamo visto), il pubblico è portato a concedere la sua fiducia al regista, affidandosi alle garanzie testuali che quest'ultimo gli ha fornito. Un'altra serie di marche enunciativie interessanti in questo senso è offerta dai paratesti che accompagnano questi lungometraggi, svolgendo un ruolo importantissimo nella significazione del film<sup>109</sup>. In questo senso i manifesti promozionali dei *mondo movies* sono un bacino di studio interessantissimo e ancora praticamente inesplorato. Fra le informazioni più utili che veicolano, in effetti, c'è proprio la continua insistenza sulla dimensione inedita e/o documentale delle sequenze presentate, sul loro essere riprese dal vero, magari in situazioni di pericolo<sup>110</sup>. Senza alcuna pretesa di esaustività, riportiamo di seguito alcuni esempi particolarmente emblematici, estratti dalle locandine promozionali di alcuni *mondo movies*<sup>111</sup>:

“Unbelievable! Incredible! – Yet Every Living Scene is Real. The camera strips woman right down to her skin... lays bare the secrets of her mind and body! See all things never before known... and never before shown about...” (*La donna nel mondo*, Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara, Franco Prosperi, 1963) [BT 52].

---

<sup>109</sup> Su questo tema si rimanda al classico studio di G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989. Inoltre: R. de Berti, *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita & Pensiero, Milano 2000.

<sup>110</sup> Quest'ultimo è un elemento che viene ripreso più volte anche nel commento in voce over di diversi *mondo*. *Nudo e crudele*, ad esempio, ricorda a più riprese che “Non è stato facile ottenere queste riprese. Motivi igienici e di ordine pubblico non hanno consentito che ci avvicinassimo di più”, oppure – in riferimento a specifiche sequenze “Abbiamo chiesto ai due ragazzi il permesso di filmare”; “Ci siamo dovuti nascondere dentro ad un furgoncino con i vetri fumé”. Non diversamente, un *mondo* meno sensazionalista come *Le schiave esistono ancora* (Roberto Malenotti, 1964) insiste continuamente sulla straordinarietà delle immagini filmate e soprattutto sul loro valore probatorio, ricorrendo a espressioni quali: “Queste immagini sono state rubate da un teleobiettivo”; “Abbiamo avuto il permesso di girare”; “Le nostre truppe hanno viaggiato per centinaia di chilometri”; “Le nostre macchine fotografiche avevano ormai filmato queste incredibili immagini”; “Per la prima volta una macchina da presa è entrata nelle mura de La Mecca”; “I nostri operatori erano nascosti, è un documento che nessuno deve dimenticare”; “Soltanto le immagini possono raccontare questo luogo”.

<sup>111</sup> I manifesti citati sono visibili alle pagine relative dei volumi: Antonio Bruschini, Antonio Tentori, *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani* [BT] e David Kerekes, David Slater, *Killing For Culture from Edison to ISIS. A New History of Death on Film* [KS]. In questa sede non ci proponiamo di restituire un'immagine filologicamente corretta del fenomeno e della sua penetrazione nei diversi mercati cinematografici europei (che pure sarebbe di indubbio interesse: titoli, metraggi e sequenze dei film hanno subito numerosissime variazioni in base al luogo d'esportazione, per accordarsi alle abitudini del pubblico locale). Essendo il nostro scopo quello di verificare il tipo di atteggiamento spettatoriale inscritto (o prescritto) in questi paratesti, ci si limiterà a trattare senza distinzione *flan* promozionali italiani e internazionali.

“Scenes that were forbidden...hidden! Now captured by the camera” (*Mondo inferno*, Antonio Margheriti, Mario Vicario, 1964) [BT, 29].

“Not for the First Time... The Truth About Slavery-Today” (*Le schiave esistono ancora*) [BT 113].

“The Most Startling Motion Picture Achievement in the History of Film-Making (*Africa Addio*) [BT, 44].

“...Secrets of the Forbidden World Revealed by the Hidden Camera” (*Macabro*, Romolo Marcellini, 1966) [BT, 84].

“The Scenes in this Film are Real – Too Real for the Immature” (*Mondo Freud*, Lee Frost, 1966) [KS, 135].

“No Camera Ever Captured More” (*Mondo Hollywood*, Robert Carl Cohen, 1967) [KS, 147].

“Sweden... Where The Facts of Life are Stranger Than Fiction!” (*Svezia inferno e paradiso*, Luigi Scattini, 1968) [BT, 87].

“The Weird World of Witchcraft Today Exposed!” (*Angeli bianchi... angeli neri*, Luigi Scattini, 1970) [KS, 112].

“Too Violent to be Shown Anywhere Else in the World. Everything You See is Real!” (*Ultime grida dalla savanna*) [BT 75].

“Un documentario sconvolgente. Quello che non avete mai visto e che non vedrete mai più” (*Nudo e crudele*) [BT, 95].

“Più che un documentario... un documento sconvolgente” (*Sporco mondo, sporca gente*, Gabriele Crisanti, 1994) [BT 98].

Ciò che caratterizza i *mondo movies* dal punto di vista del rapporto fra l'immagine e il suo referente reale è, insomma, l'emergere di una progressiva problematicità. Attraverso precise strategie retoriche che coinvolgono elementi testuali e paratestuali i registi del filone si sono dimostrati in grado di compiere una riappropriazione decostruttiva della retorica documentaristica, tutta volta a mettere in questione il preteso realismo dell'immagine. I *mondo movies* sono prodotti ibridi, al confine fra differenti modalità enunciative e in questo risiede il loro principale interesse per quanto concerne gli studi sul visivo.



#### I.4. SUL RAPPORTO FRA IMMAGINE E REFERENTE

Come si è avuto modo di segnalare più volte nel corso della nostra analisi, sequenze scioccanti come quella dell'immolazione del monaco in *Mondo cane n.2* o dello sbranamento di Pit Dernitz in *Ultime grida dalla savana* basano la propria carica fascinatoria sulla difficoltà/impossibilità da parte dello spettatore di accertarne la veridicità (senza ricorrere ad un'analisi estremamente approfondita). Abbiamo evidenziato come questo elemento fondamentale apra il filone ad una prospettiva di analisi ulteriore, che lo ricollega a una fitta riflessione interna alla teoria del cinema riguardo al rapporto fra immagine e referente. Una prospettiva che emerge più volte in modo tangenziale nel corso delle indagini condotte sul genere, ma che qui merita di essere analizzata più diffusamente, nella convinzione che anche da questo punto di vista i *mondo* possano offrire suggestioni di un certo interesse.

Si tratta di un problema teorico che accompagna la storia del medium e che, in un certo senso, ne segue gli sviluppi da vicino. Sin dalle origini di questo dibattito, tuttavia, si percepisce una sorta di difficoltà nell'inquadrare la questione, come se la complessità del tema aprisse sempre degli scarti e non si lasciasse mai afferrare completamente. Pare confermarlo, ad esempio, il ricco panorama teorico che emerge già nei primi decenni di vita del cinema, con una serie di proposte diverse ma ugualmente accomunate dall'idea di "esorcizzare il fantasma pirandelliano di un occhio meccanico privo di soggetto"<sup>112</sup> (fantasma che, come vedremo, ha molto a che vedere con il tema visivo della morte in diretta). Si consideri, per valutare la varietà degli approcci legati alla questione, la differenza che intercorre fra le posizioni di Marcel L'Herbier (secondo cui "lo scopo della cinematografia è [...] quello di trascrivere il più fedelmente, il più autenticamente possibile [...] una data verità fenomenica"<sup>113</sup>), Matthew Josephson (che insiste sulla capacità della macchina da presa di registrare elementi del reale invisibili all'uomo, finanche un'anima delle cose<sup>114</sup>) e Rudolf Arnheim (che individua una serie di elementi che qualifica come "fattori differenzianti" fra la realtà e l'immagine cinematografica<sup>115</sup>).

---

<sup>112</sup> A. Boschi, *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 2000, p. 125.

<sup>113</sup> Ivi, p. 126.

<sup>114</sup> F. Di Chio, "La teoria americana e lo specifico del cinema muto (seconda parte)", in *Lo Spettacolo*, vol. XLIII, no. 2, 1992.

<sup>115</sup> R. Arnheim, *Film as Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra 1957, pp. 8-33.

Se già in questi primi esempi si intravede l'utilità di ricollegare il filone *mondo* alla teoria cinematografica legata al rapporto immagine/realtà (sembra quasi che i film di Jacopetti scelgano di oscillare coscientemente fra diverse concezioni dell'immagine cinematografica), interrogare le posizioni formulate con specifico riferimento al documentario appare particolarmente interessante. Emile Vuillermoz, non a caso, scriveva del cinema: “con la sua ubiquità e la sua retina d'ingrandimento [...] è un incomparabile osservatore a cui non sfugge nulla. Il suo occhio di mosca [...] *registra* tutti i fenomeni della vita [...]. *Testimone* attento e paziente, vede e nota tutto con *meravigliosa esattezza*”<sup>116</sup>. Si tratta di una concezione del cinema documentario come testimone del reale che avrà un'enorme fortuna nella storia del medium e che – senza dubbio – ha finito anche per condizionare la fortuna critica di un genere eterodosso come il *mondo*, che ne metteva seriamente in discussione la legittimità.

Una posizione, questa della qualità testimoniale dell'immagine, sulla quale sarà necessario tornare anche in seguito, ma per valutare la fortuna della quale vale la pena di notare come risuoni anche fra le pagine degli scritti di un autore fondamentale per la teoria del cinema e del documentario come Dziga Vertov, quando insiste sulla capacità della macchina da presa di registrare esattamente la vita<sup>117</sup>. Almeno in parte eversiva rispetto a questa prospettiva sul tema è invece la posizione di John Grierson che, già negli anni Trenta, insisteva non tanto sulla capacità del cinema di catturare un dato di realtà, ma piuttosto sul suo potere di *elaborarlo* in maniera creativa<sup>118</sup>; per Grierson il documentario è prima di tutto un “job of making poetry”, una messa in forma estetica che, pur dipendendo dalla realtà, non si riduce alla sua mostrazione<sup>119</sup>. Una posizione, quest'ultima, che non può non richiamare alla mente le affermazioni di Jacopetti sulla differenza fra pura attestazione del mondo ed elaborazione creativo-documentaria di un'opera dotata di una forte identità autoriale.

Se in un testo relativamente recente rispetto a queste teorizzazioni, Sergio Frosali ancora segnalava con forza la necessità di disancorarsi da una visione “erroneamente

---

<sup>116</sup> Citato in G. Pescatore (a cura di), “Fotogenia. La bellezza del cinema”, in *Cinema & Cinema* no. 64 1992, p. 103. Corsivi nostri.

<sup>117</sup> Boschi, op. cit., p. 82.

<sup>118</sup> T. Corrigan, P. White, M. Mazaj (a cura di), *Critical Visions in Film Theory. Classic and Contemporary Readings*, Bedford – Sant Martin's, Boston – New York 2011, p. 658.

<sup>119</sup> J. Grierson, “First Principles of Documentary”, in F. Hardy (a cura di), *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, Londra 1946, pp. 97-102.

feticizzata” della macchina da presa come “mezzo di riproduzione neutrale”<sup>120</sup> è anche perché questa posizione è al centro dell’edificio teorico di un autore influente come André Bazin (o, quantomeno, è al centro di una serie di narrazioni semplificanti che ne sono state date). Complessa e non sempre perfettamente coerente, la teoresi baziniana è ancora oggi al centro di un ampio interesse analitico, cui si aggiunge la scoperta e il commento di numerosi frammenti inediti<sup>121</sup>, utili per comprendere e completare una prospettiva sul cinema che si vuole complessa e onnicomprensiva. È interessante notare, seguendo il suggerimento di Francesco Casetti, che la fortuna delle teorie baziniane, così legate al tema della realtà e della forza riproduttiva del cinema, appare strettamente legata al proprio contesto storico: “l’esigenza di misurarsi direttamente con la realtà non nasce certo a metà degli anni quaranta [...]. È solo però nell’immediato dopoguerra che, da richiesta ancora marginale, diventa un’ipotesi forte”<sup>122</sup>.

È dal confronto diretto con un dato di realtà ineliminabile (la morte e le macerie lasciate dal secondo conflitto mondiale) che il problema del rapporto fra l’immagine cinematografica e il suo referente assume un indubbio protagonismo<sup>123</sup>. Il tema della morte, in effetti, esercita in Bazin una funzione fondamentale: il cinema non sarebbe altro che l’ultima incarnazione di una tendenza comune a tutte le arti rappresentative che ha a che vedere con la presentificazione dell’assente, il cosiddetto “complesso della mummia”. L’importanza di questo concetto è tale da essere posto in apertura della sua raccolta di scritti:

Una psicanalisi delle arti plastiche potrebbe considerare la pratica dell’imbalsamazione come un fatto fondamentale della loro genesi. All’origine della pittura e della scultura, troverebbe il «complesso» della mummia. La religione egizia diretta interamente contro la morte faceva dipendere la sopravvivenza dalla perennità materiale del corpo. Essa soddisfa con ciò un bisogno fondamentale della psicologia umana. La difesa contro il tempo. [...] Si rivela così, nelle origini religiose della statuaria, la sua funzione primordiale: salvare l’essere mediante l’apparenza. [...] Se la storia delle arti plastiche non

---

<sup>120</sup> S. Frosali, “Problemi del cinema come documento: lo statuto controverso dell’immagine e l’attendibilità del documentario”, in P. Basso (a cura di), *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Guaraldi, Rimini 2003, p. 94.

<sup>121</sup> Ad esempio: D. Andrew, “The Ontology of a Fetish”, in *Film Quarterly*, vol. 61, no. 4, 2008 pp. 62-6.

<sup>122</sup> F. Casetti, *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1994, p. 23.

<sup>123</sup> Elemento quest’ultimo che non è esclusivo di Bazin, ma che coinvolge anche diversi teorici italiani; si vedano almeno: G. Aristarco, *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino 1950; C. Zavattini, *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.

è soltanto quella della loro estetica ma innanzi tutto della loro psicologia, allora essa è essenzialmente quella della rassomiglianza e, se si vuole, del realismo<sup>124</sup>

Enunciata in questi termini, l'essenza del medium cinematografico appare prossima ad una sorta di "realismo ingenuo, che negherebbe le operazioni di costruzione del testo, pervenendo di conseguenza alla negazione del cinema come linguaggio"<sup>125</sup>; una prospettiva ampiamente semplificante e che deve essere respinta come tale. Va senza dubbio riconosciuto, come ha fatto Marco Bertoncini, che i concetti di *realtà* e *realismo* in Bazin sono oltremodo vaghi e mai definiti in maniera univoca<sup>126</sup> e ciò non aiuta ad evitare semplificazioni, ma è ormai chiaro come anche per Bazin – a lungo considerato alfiere di un realismo integrale – le questioni retoriche svolgano un ruolo di assoluta rilevanza. È lo stesso autore, d'altronde, a riconoscerlo parlando del cinema neorealista italiano: "il suo realismo non comporta affatto una regressione estetica, ma al contrario un progresso dell'espressione, un'evoluzione conseguente del linguaggio cinematografico, un'estensione della sua stilistica"<sup>127</sup>.

È dunque necessario cercare di collegare queste due anime della teoria baziniana (realismo ontologico e centralità dello stile) per rendere conto della complessità dell'immagine cinematografica; la crucialità di questo imperativo è ad esempio specificata in modo esemplare da Comolli, che vi vede la radice dialettica dell'intera storia del cinema<sup>128</sup>. In questo senso, un filone problematico come quello dei *mondo movies* si presenta ancora una volta come un oggetto assolutamente interessante: come abbiamo evidenziato analizzandone la storia e le strategie formali, in quelle pellicole

---

<sup>124</sup> Bazin, "Ontologia dell'immagine cinematografica", in Id. op. cit., pp. 3-4.

<sup>125</sup> G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993, p. 29.

<sup>126</sup> Bertoncini distingue, in questo senso realismo psicologico (un atteggiamento che spinge a credere nella fedeltà delle immagini cinematografiche al reale), realismo tecnico (l'immagine cinematografica è un'impronta, un indice del reale tecnicamente prodotto) e realismo estetico (unica vera differenza fra fotografia e cinema). Per quanto riguarda la nozione di realtà in Bazin, l'autore distingue invece tra una realtà<sub>1</sub> (definita come "tutto ciò che può lasciare una traccia fisica su una pellicola impressionata [...] attraverso un processo rigorosamente meccanico e automatico) e una realtà<sub>2</sub> (definita in senso generale e non senza vaghezza come "tutto ciò che è"). Per un'analisi dettagliata di questo tema si veda: M. Bertoncini, *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009. Le citazioni riportate sono alle pp. 42-3.

<sup>127</sup> Bazin, "Il realismo cinematografico e la scuola italiana della Liberazione", in Id. op. cit., p. 285.

<sup>128</sup> "Il suo stesso [di Bazin] procedimento teorico instaura come principio motore della storia del cinema la contraddizione, interpretando questa storia come un succedersi di conflitti tra il «realismo ontologico dell'immagine cinematografica», luogo della «neutralità», della «ambiguità del reale» e l'arbitrarietà dei «significati imposti dal montaggio», cioè dalla *scrittura* (ai cineasti che «credono nella realtà», si oppongono quelli che credono in «tutto ciò che alla cosa rappresentata può aggiungere la sua rappresentazione sullo schermo»). J. Comolli, *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1982, p. 45.

questa doppia radice dell'immagine (come impronta del reale e come costruito linguistico) viene assunta quale cifra fondamentale di un'intera estetica, in un momento storico nel quale il documentario era ancora pensato e visto come capace di mostrare la realtà per quella che è.

Film come *Mondo cane*, pur a fronte di un'impostazione ideologica non priva di elementi discutibili, sottolineano con forza uno dei tratti teorici fondamentali del realismo, (reso chiaro proprio a partire dalle riflessioni di Bazin): il suo obiettivo non deve essere quello di *mostrare* il reale o di adeguarsi ad esso (compito di fatto impossibile), ma di *rendere conto della sua intrinseca complessità*, introducendola con forza all'interno dell'immagine. L'elemento indexicale inscritto nel cinema e derivante dal suo essere una forma meccanica di attestazione del reale, è solo uno fra quelli che lo qualificano strutturalmente e che concorrono a definirne il realismo; di per sé esso – come già Jacopetti ci ha ricordato – è insufficiente<sup>129</sup>.

Ciò che questi film paiono richiederci è di riconoscere l'esigenza di una più complessa e problematica (e per questo più realistica) istanza mimetica. Su questo tema, che sembra essere stato attualizzato dai *mondo movies* prima ancora essere formalizzato, ha insistito in maniera puntuale Jean-Luc Nancy, precisando come nel suo senso più pieno “la *mimesis* non designa l'imitazione nel senso della riproduzione di o in una forma”<sup>130</sup>, ma implica piuttosto necessariamente un'istanza di *partecipazione (methexis)*. Non a caso con il termine *imago* i romani indicavano l'apparizione del defunto (ecco di nuovo apparire la connessione con la morte): è importante segnalare – però – che con questo vocabolo non si indica un doppio, una copia del morto, ma la sua “presenza”<sup>131</sup> *in quanto*

---

<sup>129</sup> Su questa stessa linea si situa tra l'altro un fecondo pensiero di Gianfranco Bettetini, secondo cui il cinema diventa linguaggio solo nel momento in cui evolve rispetto al piano della pura registrazione della realtà: “Il cinema, che è nato come fenomeno di riproduzione dinamica della realtà, senza alcuna intenzionalità poetica cosciente, senza alcuna problematica linguistica (il linguaggio dei primi film era intenzionalmente quello stesso delle cose e delle azioni che venivano registrate sulla pellicola), ha visto assurgere al rango di segni di un probabile linguaggio le proprie immagini quando le manipolazioni tecniche del suo corredo strumentale hanno gradualmente consentito la formazione di dimensioni nuove e non aderenti alla realtà spazio-temporale dell'oggetto, quando l'autore ha avuto la possibilità di intervenire liberamente sull'operazione fotografica, utilizzandone l'analogia riproduttiva come elemento fondamentale di una convenzione pressoché universale [...] e ricercandone le forme e i ritmi in dimensioni poetiche spesso estranee alle caratteristiche esistenziali del materiale fotografico e, soprattutto, della realtà che l'ha impressionato”. G. Bettetini, *L'indice del realismo*, Bompiani, Milano 1971 p. 68.

<sup>130</sup> J. Nancy, “L'immagine: *mimesis* e *methexis*”, in C. Härle (a cura di), *Ai limiti dell'immagine*, Quodlibet, Macerata 2005, p. 14, corsivi d'autore.

<sup>131</sup> Ivi, p. 16.

*morto* in mezzo ai viventi. Non dunque un simulacro che si finge qualcosa che non è, ma un'entità complessa, problematica, forse anche intimamente contraddittoria che però è in grado di implicare la nostra partecipazione, finanche il nostro desiderio. Nancy parla non a caso di una "erotica dell'immagine", ricollegandosi al concetto aristotelico secondo cui "ciò che chiamiamo immagine è ciò con cui entriamo in un rapporto di piacere"<sup>132</sup>.

L'immagine è dunque sempre e al contempo qualcosa in più e in meno rispetto ad una copia: è qualcosa in meno perché non è esattamente un suo doppio, ed è qualcosa in più perché traduce meglio la complessità inscritta nel reale. Si tratta di una dualità contorta, che non appartiene solo al cinema ma – affiorando già nell'immagine fotografica – ci parla evidentemente di una proprietà che pertiene all'immagine in sé<sup>133</sup>. Già per Barthes, d'altronde, l'immagine fotografica è come condannata dal proprio potere attestatorio a generare confusione rispetto a ciò che ci mostra: "la fotografia è [...] vittima del suo sovrapotere, perché avendo essa la *reputazione* di trascrivere direttamente il reale [...] dà luogo a una doppia visione in cui essa appare ogni volta eccessiva ed erronea"<sup>134</sup>. Dopotutto, come osserva di nuovo Barthes nel suo testo chiave sulla fotografia:

L'immobilità della foto è come il risultato di due concetti: il Reale e il Vivente: attestando che l'oggetto è stato reale, *essa induce impercettibilmente a credere che è vivo*, a causa di quell'illusione che ci fa attribuire al Reale un valore assolutamente superiore, come eterno; ma spostando questo reale verso il passato [...] essa suggerisce che è già morto<sup>135</sup>.

Quest'ultimo elemento apre ad una parentesi fondamentale, più volte segnalata nel corso di queste pagine: diversi teorici hanno evidenziato in modo più o meno chiaro come l'immagine e la sua genesi abbiano in qualche modo a che vedere con la morte. Se Bazin

---

<sup>132</sup> *Ibidem*. Nancy allude forse a questo passaggio della *Poetica*, nel quale peraltro la questione del piacere della *mimesis* chiama in causa nuovamente il tema della morte: "L'imitare è congenito fin dall'infanzia all'uomo, che si differenzia dagli altri animali proprio perché è il più portato a imitare, e attraverso l'imitazione si procura le prime conoscenze; *dalle imitazioni tutti ricavano piacere*. Ne è indizio ciò che avviene nell'esperienza. Anche di ciò che ci dà pena vedere nella realtà godiamo a contemplare la perfetta riproduzione, come le immagini delle belve più odiose *e dei cadaveri*". Aristotele, *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 2014, p. 7; corsivi miei.

<sup>133</sup> Non a caso su questa doppiezza dell'immagine (con specifico riferimento alla fotografia) insisteva in apertura di un volume seminale Francesca Alinovi, per la quale la fotografia è per natura un oggetto frontaliero, che si situa sempre e comunque "a metà". F. Alinovi, C. Marra, *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Quinlan, Bologna 2006, p. 23.

<sup>134</sup> Citato in *Ibidem*.

<sup>135</sup> R. Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 80. Dello stesso tenore anche le osservazioni di K. L. Walton, "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", in *Noûs*, vol. 18, no. 1, 1984.

ha posto il cinema a conclusione di uno sviluppo teleologico dei media rappresentativi volto ad affrontare il cosiddetto complesso della mummia, lo stesso Barthes dichiara esplicitamente che “la fotografia ha qualcosa a che vedere con la resurrezione”<sup>136</sup>. Anche in questo caso si tratta di un problema che non ha a che vedere con lo statuto specifico di uno o più media, ma che pare coinvolgere la natura dell’immagine nel suo complesso; si tratta anzi di un concetto che affonda le proprie radici nella filosofia antica. Come osserva giustamente Vernant, il termine greco *eidōlon* (non diversamente dal latino *īmāgo*) si ricollega sostanzialmente a tre gruppi di significati: “immagine del sogno (*onar*), apparizione suscitata da un dio (*phasma*), fantasma di un defunto (*psychē*)”<sup>137</sup>. In questo suo statuto liminale, l’immagine pare acquisire già uno statuto paradossale, di “mediatore fra il non essere e l’essere”<sup>138</sup>.

Legata a doppio filo alla morte è anche la concezione dell’immagine di Régis Debray, secondo cui “la storia dello sguardo è forse solo un capitolo, un’appendice, della storia della morte in Occidente”<sup>139</sup>. La nascita della figurazione artistica sarebbe strettamente connessa alla morte e al desiderio di trattenere memoria dei trapassati, come dimostra peraltro la ricchezza di calchi e maschere funerarie sin dalla nascita della civiltà; come ha evidenziato Didi-Huberman, l’uomo si dedica alla creazione di immagini/impronte proprio per “dare forma all’assenza”<sup>140</sup>. Ciò avviene secondo diverse direttrici: da una parte la ricchezza di oggetti in osso, avorio e altri materiali che derivano dalla decomposizione dei viventi testimoniano che “il cadavere è stato sostanza, materia

---

<sup>136</sup> Ivi, p. 83. Centrale, ovviamente, è anche l’analisi offerta da Barthes del *Ritratto di Lewis Payne* (A. Gardner, 1865); discutendo questa potente immagine di un condannato a morte, egli afferma perentoriamente che “la fotografia mi dice la morte al futuro”; ivi, p. 96. Lo stesso tema è perfettamente drammatizzato nel racconto *La vecchia del cinema*, pubblicato nel 1923. Protagonista della vicenda è un’anziana signora che ha perso il nipote sui campi della prima guerra mondiale. La sua vita trova un nuovo senso quando, entrata in un cinema per vedere un film “dove una ragazza alsaziana si difende da un feroce tedesco” e vi ritrova – come attore – proprio il nipote. La donna, come acciecata dalla gioia di rivedere vivo il giovane, torna tutte le sere in sala, fin quando il film esce di distribuzione e viene sostituito con una nuova opera. Avviandosi verso un cinema di periferia dove il film veniva ancora proiettato, la donna afferma: “Me l’hanno ucciso [...]. Proprio oggi che tutti ridono, me l’hanno ucciso per la seconda volta!”. V. Blasco Ibáñez, “La vecchia del cinema”, in R. Renzi (a cura di), *Il cinematografo al campo. L’arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993; le citazioni riportate sono rispettivamente a p. 161 e 171.

<sup>137</sup> J. Vernant, “Nascita di immagini”, in Id., *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano 1982, p. 124, corsivi d’autore.

<sup>138</sup> Ivi, p. 146.

<sup>139</sup> R. Debray, *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in occidente*, Il Castoro, Milano 1999, p. 37.

<sup>140</sup> G. Didi-Huberman, *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell’impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009, pp. 50-1.

prima del lavoro del tutto”<sup>141</sup>. Dall'altra, e a livello più astratto, l'immagine diviene la risposta primaria all'evento traumatico della morte, materializzazione necessaria di quell'enigma irresolubile rispetto al quale svolge una fondamentale azione esorcistica.

A fronte di questa vicinanza fra la genesi dell'immagine e la morte, si è ormai capito come il concetto di un realismo ingenuo, di un semplice adeguamento dell'immagine al reale, sia da rifiutare. Ha insomma ragione Francesco Casetti quando ci mette in guardia contro il supposto naturalismo dell'immagine: “vedendo la realtà sullo schermo, e vedendola da una certa *prospettiva*, adottiamo un certo atteggiamento e un certo orientamento”<sup>142</sup>. Il riferimento al dotarsi di una certa prospettiva non è senza dubbio casuale, considerando che poco dopo è proprio l'autore a citare direttamente il fondamentale studio di Erwin Panofsky. Nel suo testo, cruciale e pionieristico nei confronti della formazione di una certa sensibilità critica nei confronti delle immagini, Panofsky decostruisce l'apparente innocenza delle opere in prospettiva del Rinascimento, evidenziando come la geometrizzazione dello spazio sottintendesse una certa visione del mondo, finanche una certa ideologia<sup>143</sup>.

Da ciò deriva la necessità di riconoscere (come abbiamo già ricordato) che quella del realismo è *anche* una questione stilistico/linguistica, come parevano aver intuito i registi dei *mondo movies*. Per essere efficace (e *realistica*) l'immagine non può accontentarsi di essere una copia del reale, ma deve inserirsi all'interno di un linguaggio<sup>144</sup>. L'efficacia delle forme di realismo (che a questo punto possiamo chiamare al plurale, essendo culturalmente e storicamente radicate) dipende insomma da una serie di strumenti, che ci permettono di *leggere come reale* quello che vediamo<sup>145</sup>. Il riconoscimento di questo passaggio concettuale è cruciale per una comprensione più

---

<sup>141</sup> Debray, op. cit., p. 27.

<sup>142</sup> F. Casetti, *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2016, p. 56. Corsivo nostro.

<sup>143</sup> “La storia della prospettiva può essere concepita da un tempo come un trionfo del senso della realtà distanziante e obbiettivante, oppure come un trionfo della volontà di potenza dell'uomo che tende ad annullare ogni distanza; sia come un consolidamento e una sistematizzazione del mondo esterno, sia come un ampliamento della sfera dell'io”. E. Panofsky, “La prospettiva come forma simbolica”, in Id., *La prospettiva come forma simbolica e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 72. Su questo tema anche: G. D. Fragapane, *Punto di fuga. Il regalismo fotografico e l'immagine digitale*, Bulzoni, Roma 2005, pp. 49-54; N. Goodman, *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano 2013, pp. 17-25.

<sup>144</sup> R. Arnheim, “On the Nature of Photography”, in *Critical Inquiry*, vol. 1, no. 1, 1974, p. 156.

<sup>145</sup> C. Metz, *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972, pp. 34-5; inoltre: R. Barthes, “L'effetto di reale”, in Id., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988, pp. 151-9; Goodman, op. cit., p. 40.



articolata del tema del realismo che, come vedremo in seguito, ha assunto un nuovo protagonismo anche nello scenario teorico contemporaneo. Per chiudere il cerchio aperto dall'analisi dei *mondo movies* tornando sul tema del rapporto fra cinema di fiction e documentario, che ha aperto la nostra discussione e che tanta centralità ha avuto anche nella svalutazione critica del filone, vale la pena di riportare un illuminante passaggio di Comolli:

Si è soliti distinguere il cinema di finzione dal cinema documentario, di opporli, di fissarli in generi determinati. Chi percorre la sequela di lotte e battaglie definita «storia del cinema» si accorge subito che questa distinzione è spesso contraddetta [...]. La parte più vitale dell'energia cinematografica circola fra i due poli opposti della finzione e del documentario per ibridarli, intrecciarne il flusso, invertirli, farli rimbalzare l'uno sull'altro<sup>146</sup>.

---

<sup>146</sup> J. Comolli, "Elogio del cine-mostro", in Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006, p. 19.

## CAPITOLO II

### INTORNO AL MITO DEGLI *SNUFF MOVIES*

Enzo Ungari, nel 1975, inaugurava il suo seminale testo dedicato al cinema dello shock citando un articolo apparso, proprio nell'ottobre di quell'anno, sulle pagine de *Il Messaggero*<sup>147</sup>. La collocazione di questa analisi in apertura del suo volume, all'interno della sezione "Shock e tabù visivi" non può certamente passare inosservata; si tratta di una posizione fortemente indicativa della centralità di un problema, come se – nella prospettiva di Ungari – non fosse possibile dare avvio ad un'analisi del cinema estremo che a partire da un punto specifico, peraltro tangente a quella problematica realtà di cui abbiamo discusso i confini e le implicazioni nel capitolo precedente. Si tratta del resoconto di un'indagine dell'FBI in merito ad alcune disturbanti produzioni video:

Il Federal Bureau of Investigation (FBI) e altri due dei più importanti enti investigativi degli Stati Uniti stanno indagando in merito ad agghiaccianti notizie a proposito di film pornografici nei quali le attrici sono riprese mentre vengono effettivamente assassinate e mutilate. [...] *Fonti attendibili* segnalano due mesi fa la distribuzione (in un ambiente controllatissimo e per un mese) di film a colori da otto millimetri [...] che sarebbero stati proiettati a New York, a New Orleans, a Miami, e a Los Angeles. I film sarebbero stati girati *nell'America meridionale, forse in Argentina*. [...] È possibile che questi film vengano proiettati su iniziativa del crimine organizzato<sup>148</sup>.

Né l'articolo originale né il volume di Ungari riportano ulteriori informazioni riguardo quali siano le fonti attendibili impiegate dalla polizia americana per comprovare l'esistenza di questi strani video, tanto più che – immediatamente dopo – ci viene detto (in contraddizione con quanto appena affermato): "l'FBI sta conducendo un'indagine per accertare se questi film esistano davvero e se, in tal caso, la loro esistenza costituisca una violazione della legge statunitense"<sup>149</sup>. Già da queste poche righe si percepisce come

---

<sup>147</sup> Enzo Ungari, *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana Editrice, Roma 1975, pp. 6-7.

<sup>148</sup> *Ibidem*.

<sup>149</sup> *Ibidem*.

l'oggetto visivo di cui si sta discutendo sia intimamente problematico, scivoloso, qualcosa che pare indurre alla contraddizione. Si tratterebbe, in ogni caso, di video prodotti nell'ambito dell'industria pornografica e contraddistinti dall'illegalità (qui ancora semplicemente supposta). Più ancora, questi video sarebbero qualcosa della cui effettiva esistenza si dibatte, scivolando fra affermazioni che la postulano senza addurre prove concrete (come nel caso dell'articolo citato) e scetticismi estremi. Ungari è molto acuto nel cogliere questo nodo cruciale e nell'inserirlo all'interno di una cornice teorica ben definita:

Se *l'avvenimento* è probabilmente falso, la *notizia*, oltre a essere vera (poiché esiste realmente e l'ho realmente letta), è anche *necessaria*, corrisponde a una situazione in cui le ipotesi di un poliziotto americano coincidono con la credulità dei lettori. Un film di questo genere deve esistere necessariamente, se non altro come forma di notizia, perché la società dello spettacolo ne ha bisogno. Esso contiene, contemporaneamente, il mito borghese del realismo assoluto (quell'eccesso di realismo che ha ucciso la ragazza che lo ha interpretato), quello idealista della trasparenza (otto rotoli di vita, e di morte) e quello, occidentale, dell'esistenza di tabù visivi<sup>150</sup>.

Come osserva giustamente l'autore, il problema qui non è tanto che questi film esistano effettivamente oppure no (questione sulla quale, afferma, ciascuno può farsi una propria opinione), ma che la loro esistenza sia come data per certa *in mancanza di prove*, in base ad una *credenza* condivisa per la quale (da qualche parte nel mondo, certamente non "qui" ma in un generico Altrove) cose come queste *possano* accadere. Ecco dunque tornare in discussione e implicarsi reciprocamente i termini del realismo e della credenza di chi guarda (o, in questo caso, legge). A fare problema è l'associazione che Ungari stabilisce immediatamente dopo fra questo tipo di produzione audiovisiva e il cinema *mondo*, collegando la morte in diretta dell'attrice hardcore riportata dai giornali e le sequenze contenute nel già citato *Ultime grida dalla savana*.

Che fra i due fenomeni esista una qualche forma di vicinanza è evidente, sia perché entrambi hanno a che vedere con l'idea di filmare la morte, sia perché ambedue mobilitano la questione del *credere vero*. Come si avrà modo di evidenziare nelle pagine seguenti, però, il problema è declinato nei due casi in modo parzialmente diverso: se

---

<sup>150</sup> Ivi, p. 7, corsivi d'autore.

parlando di *mondo movies* abbiamo identificato la questione centrale nell'individuazione delle strategie veridittive in virtù delle quali una sequenza (o un intero film) concorra a costruire uno spettatore in grado di concedere la propria fiducia a ciò che vede, nel caso dei film discussi sulle pagine de *Il messaggero* il tema sembra essere quello di *credere che un certo tipo di prodotto visivo possa esistere e venire concretamente realizzato anche senza che alcuna immagine possa provarlo*. Ciò che si chiede al lettore (o allo spettatore) è quasi di lasciarsi abitare da un dubbio, di immaginare che qualcuno nel mondo ciò di cui parla Ungari sia realizzato ogni giorno senza troppe difficoltà; poco importa che poi, fatti alla mano, non esistano prove di queste azioni: a contare è più che altro *la sensazione* che queste attività possano avere luogo.

## II.1. LO *SNUFF MOVIE*: ORIGINI E PERVASIVITÀ CULTURALE

Nell'introdurci al tema di questo capitolo attraverso un punto d'ingresso che stabilisse una connessione con il cinema *mondo*, si è scelto di non nominare direttamente il fenomeno visivo di cui ci si occuperà. L'idea che da qualche parte nel mondo potessero esistere delle pellicole nelle quali (solitamente a seguito di un atto sessuale) venissero filmate delle vere e proprie morti (solitamente di performer femminili) comincia a farsi strada negli Stati Uniti proprio negli anni Settanta: questo tipo di oggetto visivo viene definito *snuff movie*<sup>151</sup>. Tracciare la genealogia di questo concetto è un'operazione estremamente complessa: come si è forse già avuto modo di intuire si tratta di un tema scivoloso, al contempo vaghissimo ed estremamente pervasivo e del quale è difficile identificare i confini. Soprattutto, la difficoltà di inquadrarlo teoricamente deriva dal suo essere un concetto-limite, una presenza fantasmatica: si tratta – come è stato già parzialmente sottolineato – di parlare di qualcosa che non si vede (o, al limite, non si può apertamente affermare di avere visto)<sup>152</sup>. Costituendo lo *snuff* una sorta di vuoto, di

---

<sup>151</sup> Notiamo tangenzialmente come, in questo senso, lo *snuff* (anche in virtù delle aspre critiche che le femministe hanno riservato ai film legati al tema) possa forse essere considerato l'epitome di quella visione del cinema horror (*slasher* in particolare) che vede nella figura femminile un corpo da possedere. Fondamentale su questo tema il classico studio di C. J. Clover, *Men, Women and Chainsaws. Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 1992.

<sup>152</sup> Per quanto il tema dello *snuff movie* abbia avuto una larghissima fortuna nella cultura visiva occidentale, ad oggi non esistono prove effettive della sua esistenza. Anche in un caso piuttosto recente, quello di Antonio Giordano, muratore nel cui box di Cinisello Balsamo è stato ritrovato nel 2011 il cadavere di una prostituta, si è tornato a parlare del mercato degli *snuff* postulandone l'esistenza senza specificazioni ulteriori. Anonimo, "L'omicidio di Cinisello: «Il killer filmava le torture». Ora spunta un secondo covo",

asintoto osceno del visibile, ciò che ci proponiamo di fare è di avvicinarlo progressivamente, inquadrandone la genesi, la diffusione culturale e analizzando successivamente le produzioni visive che vi sono state associate, che lo hanno indagato o che – più problematicamente – ne hanno simulato l’aspetto.

Il fatto che il tema dello *snuff movie* venga elaborato per la prima volta nell’America degli anni Settanta, quando il suo spettro inizia a infestare le coscienze, non è probabilmente casuale. Si tratta, come è noto, di un periodo di forte rinnovamento formale per il cinema americano: un aggiornamento dei moduli narrativi e dei linguaggi espressivi che coinvolge trasversalmente l’industria, portando – nel caso del cinema horror – all’emersione del filone oggi noto come *realist horror*. Si è trattato di un completo ribaltamento della grammatica della paura, che non solo ne ha riscritto le regole a partire – ad esempio – dall’estrema *graphicness* delle immagini – ma che ha anche fatto saltare gli strumenti teorici utilizzati sino a quel punto per studiare il genere<sup>153</sup>. È interessante notare, soprattutto, come una delle caratteristiche peculiari di questo tipo di film sia di far derivare la propria carica terrorizzante dal nuovo rapporto che istituiscono con la realtà<sup>154</sup>: come nota giustamente Freeland, il *realist horror* è un fenomeno intrinsecamente postmoderno, che si alimenta della difficoltà di tracciare chiare distinzioni fra *reality* e *fiction* e che – come il cinema pornografico – ambisce soprattutto a mostrare al pubblico “the real thing”<sup>155</sup> (il sangue, la morte, lo spettacolo del corpo violato) nel modo più credibile possibile.

---

in *Il Giorno*, 27 maggio 2011; <https://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/2011/05/28/513987-killer-filmava-torture.shtml>. L’esistenza di questi video è insomma un fatto ipotetico, per quanto culturalmente assai sintomatico; ad alimentare l’alone mitico che circonda queste produzioni è anche il fatto che, essendo oggetti illegali, chi ne fosse eventualmente in possesso si dovrebbe guardare bene dal diffonderne la notizia.

<sup>153</sup> È questo l’interessante punto di vista sviluppato in C. A. Freeland, “Realist Horror”, in Id. (a cura di), *Philosophy and Film*, Routledge, Londra 1995, pp. 126-42. In particolare, l’autrice mostra come il *classical approach* al genere horror, formalizzato da Carroll (*The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Londra-New York 1990), sia insoddisfacente se applicato al *realist horror* in quanto fondato su un modello che prevede l’individuazione e l’espulsione (con catarsi risolutiva) di un elemento mostruoso ben individuato. Sul rapporto fra il *realist horror* e lo *snuff* si veda in particolare: J. Black, “Real(ist) Horror: from Execution Videos to Snuff Films”, in X. Mendik, S. J. Schneider (a cura di), *Underground USA: Filmmaking Beyond the Hollywood Cinema*, Wallflower Press, New York 2002, pp. 63-75.

<sup>154</sup> Si pensi ad esempio a un film come *Henry pioggia di sangue* (John McNaughton, 1986), basato sulla vicenda del killer Henry Lee Lucas, oppure a *Non aprite quella porta* (Tobe Hooper, 1974), che significativamente si apre con un cartello legato proprio al (presunto) rapporto fra il film e degli eventi realmente accaduti: “The film that you are about to see is an account of the tragedy wich befalls a group of five youths”.

<sup>155</sup> Freeland, op. cit., pp. 132-3.

Il primo utilizzo del termine *snuff* nell'accezione di "morte filmata" che qui ci interessa (letteralmente il verbo *to snuff* identifica l'atto di spegnere una candela) si deve però ad Ed Sanders, che lo adopera nella sua inchiesta letteraria sulla figura di Charles Manson<sup>156</sup>. Quella della "famiglia" mansoniana è una vicenda di grande impatto culturale<sup>157</sup>, che Sanders ricostruisce in maniera estremamente dettagliata, occupandosi sia della biografia di Manson che delle caratteristiche della sua mistica. Sin dalle prime pagine del resoconto, l'autore ci parla di fatti ammantati da un alone leggendario, come se le gesta di Manson si muovessero sempre a cavallo fra realtà fattuale e mitizzazione posteriore. Ciò che è veramente interessante nel suo lavoro è che, ben prima di occuparsi esplicitamente della spinosa questione dello *snuff*, Sanders presenta una serie di *topoi* che ritroveremo invariabilmente in numerose altre iterazioni del tema. L'ammissione dell'autore di essersi dovuto infiltrare nel mondo della pornografia (e dell'occultismo psicotropo<sup>158</sup>) non può ad esempio non richiamare alla mente analoghe sequenze di film legati alla mitologia *snuff* come *Hardcore* (Paul Schrader, 1979) o *8mm – Delitto a luci rosse* (Joel Schumacher, 1999), nelle quali i protagonisti devono in qualche modo scendere a patti con l'illecito per venire a capo del mistero legato agli *snuff movies*.

Il Manson raccontato da Sanders è un uomo del quale, a conti fatti, si sa molto poco con certezza; già i primi capitoli della sua ricostruzione abbondano di espressioni legate ad un registro mitico-leggendario<sup>159</sup>, ed è su questo corpus di racconti che l'autore inserisce il discorso del rapporto fra la famiglia mansoniana e la cinematografia. Una relazione quest'ultima particolarmente fruttuosa, attestata già nei primi mesi del 1968<sup>160</sup>,

---

<sup>156</sup> Oltre al testo di Sanders, citato di seguito, sulla figura di Charles Manson si veda anche il fondamentale: V. Bugliosi, K. Gentry, *Helter Skelter. Storia del caso Charles Manson*, Mondadori, Milano 2006.

<sup>157</sup> Negli anni Settanta, infatti, il mito mansoniano verrà perpetuato dal cinema, con l'uscita di numerose pellicole che più o meno apertamente attingono alla sua vicenda, come ad esempio: *La rabbia dei morti viventi* (Durston, 1970), *Lungo la valle delle bambole* (Meyer, 1970), *Quella notte in casa Coogan* (Madden, 1971), *Wrong way* (Williams, 1972), *I demoni* (Jameson, 1972). Per un dettaglio su questi film si veda: Kerekes, Slater, op. cit., pp. 552-4.

<sup>158</sup> "Ogni tanto la natura delle mie ricerche mi imponeva di assumere una diversa identità, come quella volta che ho finto di essere un trafficante di materiale pornografico di New York, per poter raccogliere nel giro di due mesi certe pellicole porno raffiguranti Manson, alcuni esponenti della famiglia e alcuni cittadini di Hollywood. In altre occasioni sono stato di volta in volta satanista, maniaco religioso, psicopatico intontito dalla droga". E. Sanders, *La "famiglia" di Charles Manson. Gli assassini di Sharon Tate*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 12.

<sup>159</sup> "La leggenda vuole che Manson, nell'attimo in cui varcava i cancelli, abbia avuto un moto di smarrimento" (Ivi, p. 33); "Si vuole che quando Manson prese per la prima volta l'acido, l'esperienza fu tale da mutare tutta la sua esistenza" (Ivi, p. 35); "Nasceva un'altra leggenda, quella di Charles Manson procacciatore provvidenziale di pane" (Ivi, p. 40). Corsivi nostri.

<sup>160</sup> Ivi, pp. 53-4.

e che si farà sempre più pervasiva, sino all'epilogo di sangue degli omicidi Tate-La Bianca dell'anno successivo; già a partire dalle prime pagine del suo resoconto Sanders ci parla, sempre in tono piuttosto sibillino e non senza apparenti contraddizioni<sup>161</sup>, delle attività filmiche di Manson e dei suoi accoliti. Si profila, comunque, una produzione relativamente numerosa, ma di reperibilità praticamente impossibile: si tratta di pellicole – questo è un altro *topos* già incontrato e che ritroveremo invariabilmente applicato nelle diverse iterazioni dello *snuff* – che non si può liberamente dire di possedere o di avere visto<sup>162</sup>. Già nella sua prima apparizione esplicita il lemma *snuff* è convocato in relazione al cinema, come se quello fosse il suo luogo d'appartenenza:

Lo stesso Manson aveva in mente un film che si sarebbe dovuto intitolare invece *Easy Snuff*, qualcosa come “l'ammazzamento facile”. Voleva il satanismo, voleva una rapina e un inseguimento della polizia, voleva una bella pellicola su Armageddon che si concludesse con la carneficina dello Helter Skelter<sup>163</sup>.

Un vero e proprio abbozzo di film che, a quanto risulta, non vide mai la luce (ed è già interessante notare allora come sin dal suo primo utilizzo il termine *snuff* venga riferito ad un film “fantasma”, mai realizzato o comunque mai ritrovato). Generalmente la famiglia tendeva a sotterrare i filmati più compromettenti<sup>164</sup> (non è dato sapere se per nascondere le prove o per salvarli dalla violenza escatologica della tanto agognata Armageddon), ma le testimonianze processuali e quelle raccolte da Sanders hanno permesso di ricostruire almeno i contorni del fenomeno, così come di verificare che le pellicole di Manson erano pensate per circolare all'interno di un pubblico ristretto e ben pagante (il prezzo era fissato a duecentocinquantamila dollari<sup>165</sup>). Film fantasma dalla

---

<sup>161</sup> In apertura della sua inchiesta l'autore cita Phil Kaufman, compagno di cella di Manson, come l'uomo che “secondo la polizia, sarebbe in possesso del leggendario pornovideo di Manson” (Ivi, p. 31), lasciando intendere che esistesse *un unico* prodotto del genere, salvo poi comunicarci – nei capitoli successivi – che la produzione video della famiglia era in realtà piuttosto consistente, come testimonia ad esempio il passo seguente: “Charlie e le ragazze girarono un film porno presso la piscina di Nicholas Canyon Road n.2600 sulle alture che sovrastano Malibu [...]. La proprietaria della villa, signora Gibson, dopo aver ricevuto dai vicini un fiume di reclami, si recò sul posto in compagnia del suo legale e trovò un machete insanguinato che, secondo la polizia, Manson aveva usato durante la lavorazione del film per troncargli il braccio di qualcuno”. Ivi, p. 165.

<sup>162</sup> “Tra le altre cose la Cafritz riprese più volte Manson e la famiglia a Reno con la sua macchina cinematografica, ottenendo *una serie di pellicole di cui oggi sembra che nessuno voglia parlare*”. Ivi, p. 140, corsivo nostro.

<sup>163</sup> Ivi, p. 197.

<sup>164</sup> Ivi, p. 214.

<sup>165</sup> Nel frammento di testo in cui emerge questa informazione riappare anche il tema dell'anonimato necessario quando si discute di questo tema: “Qualche tempo dopo si venne a sapere che uno spacciatore

circolazione clandestina, spesso proiettati nei boschi per piccoli gruppi di discepoli o simpatizzanti: un terzo elemento fondamentale che vale la pena di tenere a mente per la successiva analisi sul panorama contemporaneo dello *snuff*.

Riguardo alle tematiche di questi filmati, Sanders ne riporta di tre tipi: (a) testimonianze delle attività della famiglia, dalla vita quotidiana alla sessualità; (b) sacrifici animali, come la cosiddetta “pellicola del sangue di cane” a carattere ematofilo, lungamente commentata dall’autore<sup>166</sup>; (c) sacrifici umani. Riguardo a quest’ultima categoria (che evidentemente è quella che maggiormente ci interessa), Sanders riporta un lungo brano tratto dall’intervista di un “confidente” dove si parla, appunto, di un video con oggetto il cadavere di una donna decapitata. Come fa notare l’autore nel corso del colloquio<sup>167</sup>, nel video (probabilmente parte di una pellicola più lunga) non si vede il momento del sacrificio della vittima. Paradossalmente, dunque, già in Manson, il mito dello *snuff movie* come attualizzazione della morte filmata – continuamente accarezzato e promesso – pare non realizzarsi: l’immagine della morte non viene infatti catturata dalla macchina da presa.

Ciò che è certo è che a partire dalla prima attestazione del termine, lo *snuff* diventa in breve tempo una vera e propria leggenda urbana: si ritiene sempre più probabile che da qualche parte nel mondo possa esistere un mercato clandestino che metta in circolazione film dove le persone muoiono realmente. È però con l’uscita in sala di *Snuff* (Michael Findlay, Roberta Findlay, Simon Nuchtern, 1976) che il discorso sul mito omonimo raggiunge un primo, cruciale, apice di diffusione. Il film ha originariamente visto la luce con il titolo di *Slaughter* e la sola regia dei coniugi Findlay; si trattava in sostanza di un *biker movie* non particolarmente interessante, che tentava di sfruttare l’interesse per la figura di Charles Manson emerso dopo gli omicidi Tate-La Bianca. Il film non verrà mai diffuso in questa prima versione e sarà successivamente acquistato dal produttore Allan Schackleton per qualche migliaio di dollari. Sarà lui ad ingaggiare Simon Nuchtern per

---

di doga di Los Angeles vendeva un film nel quale era rappresentato l’assassinio rituale di una donna: l’acquirente sarebbe stato *un celebre artista di New York del quale non faremo il nome*”. Ivi, p. 243, corsivo nostro.

<sup>166</sup> Ivi, pp. 244-5.

<sup>167</sup> Ivi, p. 247.



girare un nuovo finale e dopo una intensissima campagna promozionale diffonderà il film con il nuovo titolo di *Snuff*<sup>168</sup>.

Il trailer è già emblematico della strategia adottata da Schackleton per pubblicizzare il film: si insiste in particolare sul carattere inedito delle immagini e sulla loro veracità. È interessante notare come la veridicità di ciò che si vede nel film sia in qualche modo comprovata dal fatto che la pellicola sia stata girata in Sud America, dove – ci viene detto non senza un certo spirito orientalista<sup>169</sup> – “la vita non vale nulla”. A questo proposito vale la pena di ricordare che, come la stessa Susan Sontag ha segnalato (pure in un altro contesto), nelle immagini del dolore provenienti da un altrove geografico è spesso implicito il presupposto che vede quelle afflizioni come la conseguenza inevitabile di una arretratezza socioculturale<sup>170</sup>. Come precisa il trailer di *Snuff*:

You are about to see scenes of a film said to be the most controversial in the history of motion picture. The movie they said never be shown... in fact, you have read the headlines across the newspapers of this country and the world, and you have heard the news... This is the movie that could only be made in South America where life is cheap... it will shock you and astound you... it is not meant for weak hearts... or weak stomachs... [...]. Ladies and Gentlemen, the bloodiest thing that have ever happened in front of the camera.<sup>171</sup>

---

<sup>168</sup> Per una sintesi delle vicende produttive del film si veda: Kerekes, Slater, op. cit., pp. 4-25.

<sup>169</sup> Si è già notato, discutendo in apertura del capitolo l'articolo apparso su *Il Messaggero* nel 1975 – come l'indicazione della provenienza geografica di queste pellicole non sia da considerarsi casuale: la ricorrenza di questo elemento è infatti sintomo della necessità di distanziare da sé questo tipo di video, relegandolo in un altrove geografico ancora poco conosciuto. Se lo *snuff* è una sorta di grande rimosso, impossibilitato a presentificarsi forse in virtù di una sorta di censura culturale, è naturale aspettarsi che esso venga narrativizzato – almeno inizialmente – come un oggetto relegato “lontano da Noi”. Numerose delle pellicole successive che avremo modo di citare, non a caso, trarranno parte della propria carica scioccante proprio dalla loro capacità di disattendere questo schema, mostrandoci lo *snuff* come una produzione realizzata e diffusa in seno alla società occidentale, da individui perfettamente integrati ed insospettabili. L'aspetto inquietante che risulta inscritto in questo tipo di oggetto (chi produce uno *snuff* è un soggetto quantomeno patologico) viene cioè progressivamente inserito all'interno del “qui e ora” dello spettatore, con una conseguente intensificazione della dimensione paranoica inscritta nella diffusione degli *snuff movies*. In questo senso è ad esempio illuminante il film *The Last Horror Movie* (Julian Richards, 2003), che proprio su questo elemento sviluppa tutta la sua carica orrorifica.

<sup>170</sup> “Queste immagini trasmettono un duplice messaggio. Mostrano sofferenze scandalose e ingiuste, a cui si dovrebbe porre rimedio. E al tempo stesso *confermano che questo è il genere di cose che accade in quei luoghi*. La massiccia presenza di tali fotografie, e di tali orrori, non può fare a meno di *alimentare la convinzione che la tragedia è inevitabile nelle zone del mondo arretrate o sottosviluppate* – vale a dire, povere”. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori 2003, p. 70. Corsivi nostri.

<sup>171</sup> Kerekes, Slater, op. cit., p. 12.

Cavalcando l'idea che la morte rappresentata nel film fosse in tutto e per tutto autentica, la pellicola divenne in breve tempo un vero e proprio caso mediatico<sup>172</sup>. La trovata di Schackleton, su cui si basava l'intera campagna promozionale, fu di aggiungere al film una nuova sequenza finale. Un passaggio dal sapore metacinematografico, durante il quale lo spettatore apprendesse che ciò che aveva visto fino a quel punto non era altro che un film che stava venendo girato. Dal mondo diegetico passiamo, nel giro di un taglio di montaggio, ad assistere alla lavorazione di un film; si è appena conclusa una ripresa e, attornati dalla troupe, il regista e un'assistente di produzione cominciano a scambiarsi effusioni sempre più spinte. In breve, quello che sarebbe potuto apparire come un inserto semi-pornografico (piuttosto comune nei film dell'epoca; per aggirare la censura venivano spesso inseriti o rimossi a discrezione dell'esercente di sala), diventa l'attestazione di una morte (vendutaci come se fosse reale). In breve, con la complicità degli altri membri della troupe, la ragazza è torturata e uccisa di fronte all'occhio impassibile della macchina da presa<sup>173</sup>.

L'impatto culturale del film si deve soprattutto al fatto che *Snuff* è stato probabilmente il primo lungometraggio a codificare visivamente diverse delle caratteristiche che si immagina siano proprie di un autentico *snuff movie*. Nel momento dell'uscita in sala, l'opera non mancò poi di far gridare allo scandalo i gruppi femministi: ci si scagliava in particolare sulla pericolosità sociale di una pellicola che aveva come massimo punto di interesse l'effettivo (o presunto) omicidio di una donna<sup>174</sup> e la sua presupposta riduzione a corpo-cosa, liberamente uccidibile forse proprio anche in virtù del suo essere donna. Si tratta di un tipo di critica che, come è noto, si inserisce in un più generale filone di contestazione di matrice femminista dell'immaginario pornografico<sup>175</sup>

---

<sup>172</sup> Sulle vicende distributive del film: M. McKenna, "A Murder Mystery in Black and Blue: The Marketing, Distribution and Cult Mythology of Snuff in the UK", in N. Jackson, S. Kimber, J. Walker, T. J. Watson (a cura di) *Snuff. Real Death and Screen Media*, Bloomsbury, Londra 2016, pp. 121 e ss. Sulla vicenda dei cosiddetti *video nasties*, cui *Snuff* è legato a doppio filo, inoltre: M. Baker (a cura di), *The Video Nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Pluto Press, Londra 1984; M. Brottmann, *Offensive Films*, Vanderbilt University Press, Westport 2005; K. Egan, *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties*, Manchester University Press, Manchester 2007.

<sup>173</sup> Per una descrizione dettagliata della sequenza: Kerekes, Slater, op. cit., pp. 13-4

<sup>174</sup> B. LaBelle "Snuff: The Ultimate in Woman-Hanting", in L. Lederer (a cura di), *Take Back the Night. Women on Pornography*, William Morrow & Co., New York 1980.

<sup>175</sup> Le coordinate del dibattito sono ampie e ricostruirle qui nella loro completezza non è un nostro scopo primario. Rimandiamo quindi almeno ad alcuni fra i testi classici sull'argomento: A. Dworkin, *Pornography: Men Possessing Women*, Putnam's Sons, New York 1981; E. Donnerstein, N. M. Malamuth, *Pornography and Sexual Aggression*, Academic Press, Cambridge 1984; R. Delgado, L. Lederer (a cura

e in un'ampia riflessione sul posizionamento etico dell'immagine e dell'immaginario hardcore<sup>176</sup>. A tale proposito, pur senza ritenere che tale argomento possa essere in qualche modo dirimente rispetto alla complessità della questione qui sollevata, notiamo come Alexandra Heller-Nicholas sia tornata relativamente di recente sulla conclusione di *Snuff* per mostrare come la presenza di un personaggio femminile nelle vesti di complice diretta dell'aguzzino sembri invitare a una messa in discussione di quella semplicista opposizione fra passività della vittima femminile e incontrollabile pulsione all'omicidio di un killer/seviziatore maschile<sup>177</sup>.

Come si avrà modo di vedere, il mito dello *snuff* si è diffuso capillarmente nella nostra cultura visiva, tanto che materiali filmici e/o video assai diversi vengono più o meno correttamente apparentati ad esso. Va notato, tuttavia, che la presenza di questo sfuggente tema culturale è rilevabile anche in diversi altri media che hanno al contempo subito la sua influenza e contribuito alla sua indubbia fortuna. Se sia le serie televisive contemporanee<sup>178</sup> che i videogiochi<sup>179</sup> hanno saputo eleggere lo *snuff* a motivo tematico di opere più o meno fortunate e controverse, è tuttavia la letteratura che ha dimostrato nel tempo un interesse costante per il trattamento di questa questione. Se è vero che in alcuni testi lo *snuff* funge più che altro da accessorio narrativo, come in *Linea di sangue*<sup>180</sup> o nel romanzo fantascientifico *Boston 2010: XXI Supercoppa*<sup>181</sup> (nel quale peraltro il meccanismo dello *snuff* è presente ma non è mai esplicitamente nominato poiché in

---

di), *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, Hill and Wang, New York 1995.

<sup>176</sup> Oltre ai testi precedentemente citati, si veda: R. Ogien, *Pensare la pornografia. Tutti la conoscono, nessuno sa cos'è*, ISBN, Milano 2005, pp. 101-23. Elementi utili per questo dibattito sono presenti, fra gli altri, anche in testi ormai classici come: R. Dworkin, "Abbiamo un diritto alla pornografia?", in Id., *Questioni di principio*, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 313-59; S. Sontag, "L'immaginazione pornografica", in Id., *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano 1999, pp. 53-102.

<sup>177</sup> A. Heller-Nicholas, *Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda*", in *Cinephile*, Vol. 5, no. 2, 2012

<sup>178</sup> È ad esempio il caso della quarta stagione (*Freak Show*) della serie televisiva *American Horror Story*. Nel sesto episodio della serie (*Bagno di sangue*) apprendiamo che uno dei personaggi principali era in effetti stato segnato dal trauma di uno *snuff*. Anche nella sesta stagione (*Roanoke*) il tema della morte in diretta è di assoluta preminenza, per quanto non abbia in effetti a che vedere con l'idea di *snuff movie* ma piuttosto con quella della visione panottica offerta dalle telecamere di sorveglianza, in modo non dissimile da quanto avviene per diversi *found footage* horror.

<sup>179</sup> Il riferimento obbligato è al videogioco *Manhunt* (2003), titolo action-stealth nel quale il giocatore è chiamato a impersonare un detenuto salvato in extremis dall'esecuzione capitale da un misterioso regista di *snuff movies*, che ha allestito per lui un enorme set (lungo il quale si snodano i livelli del gioco) e che ne riprenderà le uccisioni tramite un complesso sistema di videocamere di sorveglianza.

<sup>180</sup> S. Sheldon, *Linea di sangue*, Sperling & Kupfer, Milano 1979. Dal romanzo è tratto anche l'omonimo film di Terence Young del 1979.

<sup>181</sup> G. K. Wolf, *Boston 2010: XXI Supercoppa*, Mondadori, Milano 1976.

qualche modo naturalizzato dalla società distopica che il testo racconta), vi sono alcune opere letterarie dove questo elemento è declinato in maniera più interessante per i nostri scopi.

È il caso ad esempio di *Jungletown Jihad*, romanzo nel quale James Ellroy segue le indagini di un detective che si muovono a cavallo fra ricerca di *snuff movies* e controterrorismo, in un'equivalenza (o quantomeno in una continuità) di orgasmo e morte che è assolutamente centrale nei discorsi legati a questo tema<sup>182</sup>. Amélie Nothomb, posizionandosi rispetto al tema in maniera atipica e riflettendo più che sullo *snuff* in sé sul modo in cui la violenza viene spettacolarizzata dai media<sup>183</sup>, tocca più volte il tema della morte in diretta in *Acido solforico*<sup>184</sup>. Nell cornice distopica di un reality show concentrazionario (chiamato non a caso *Concentramento*), l'autrice si scaglia contro il morboso interesse dello spettatore contemporaneo per l'estremo e, al contempo, contro la sua estetizzazione/banalizzazione mediatica:

I prigionieri erano i soli esseri umani a non aver mai visto neanche un secondo di *Concentramento*. Era il loro unico privilegio.

“Mi domando quali sequenze interessino di più il pubblico”, chiese MDA 802 a cena.

“I momenti dell'esecuzione, non ho dubbi”, disse un uomo.

“Temo di sì”, aggiunge Pannonique.

“Anche le violenze” disse una donna “Il manganello, le grida, questo li fa uscire di testa”.

“Chiaro” disse MDA 802. “E le sequenze *emotive*: là, si leccheranno i baffi”.

“Secondo voi” chiese EPJ 327 “chi è il maggior colpevole?”

[...] “Penso che i più colpevoli siano gli spettatori”<sup>185</sup>.

Ugualmente, Bret Easton Ellis inserisce nel suo romanzo *Meno di zero*<sup>186</sup> un passaggio dedicato al tema dello *snuff*. Durante una festa di quei giovani americani alla moda esplorati più volte dall'autore nella sua ricerca letteraria, il protagonista assiste alla proiezione di quello che è a tutti gli effetti uno *snuff movie*. Egli ci fornisce però una

---

<sup>182</sup> J. Ellroy, *Jungletown Jihad*, Bompiani, Milano 2006.

<sup>183</sup> In questo senso la ricerca dell'autrice è forse più vicina alle tematiche affrontate da numerose opere cinematografiche come *Battle Royale* (Kinji Fukasaku, 2000) o il più recente *Hunger Games* (Gay Ross, 2012).

<sup>184</sup> A. Nothomb, *Acido solforico*, Guanda, Parma 2008.

<sup>185</sup> Ivi, p. 72.

<sup>186</sup> B. Easton Ellis, *Meno di zero*, Einaudi, Torino 1996. Dal romanzo è stato tratto il lungometraggio *Al di là di tutti i limiti* (Marek Kanievski, 1987)

descrizione dettagliata della sola prima parte di questo video, dal momento che – rivoltato da quanto vede – deciderà di abbandonare la proiezione. Anche in questo caso, significativamente, la visione del contenuto primario dello *snuff* rimane in qualche modo interdotta:

C'è una ragazza giovanissima, di forse quindici anni, sdraiata su un letto, le braccia legate insieme sopra la testa e le gambe spalancate, ciascun piede legato al fondo del letto. Sembra sdraiata su carta di giornale. La pellicola è in bianco e nero e un po' rovinata e quindi è difficile capire su cosa è sdraiata, ma sembra proprio carta di giornale. La macchina da presa inquadra un ragazzo magro, nudo, giovanissimo anche lui, sedici, forse diciassette anni, che viene spinto dentro la stanza da un nero grasso, anche lui nudo e con un'enorme erezione. Il ragazzo fissa la macchina da presa per un inquietante lasso di tempo, un'espressione di panico assoluto sulla faccia. Il nero lo lega al pavimento e io mi chiedo perché ci sia una sega elettrica in un angolo della stanza, sullo sfondo. Il nero si scopia il ragazzo per terra, poi si scopia la ragazza sul letto e alla fine esce dallo schermo. Quando torna ha in mano una scatola. Sembra una scatola di attrezzi e per un istante resto spiazzato e intanto Blair esce dalla stanza. Il nero tira fuori un punteruolo da ghiaccio, una specie di gruccia di filo di ferro, un pacchetto di chiodi e poi un coltello lungo e sottile e si avvicina alla ragazza. Daniel sorride e mi dà un colpetto col gomito nelle costole. Esco in fretta dalla stanza mentre il nero cerca di piantare un chiodo nella gola della ragazza<sup>187</sup>.

Inoltre, Ellis ci fornisce alcune precise indicazioni di contesto che confermano gli elementi tipici di questo tipo di narrazione, già individuati discutendo il caso di Manson: in particolare si insiste sul costo esorbitante di questo tipo di immagini (“Guy l’ha pagato quindicimila dollari”<sup>188</sup>), sull’effetto di eccitazione sessuale che deriva dal vederle (“Trent torna fuori venti, trenta minuti più tardi, dopo che le urla della ragazza e del ragazzo si sono placate, e mi accorgo che ce l’ha duro”<sup>189</sup>) e sull’apparentemente indubitabile veridicità di quanto visto (“Voglio dire, come si fa a simulare una castrazione? Gli ele hanno tagliate via molto lentamente, le balle, a quel ragazzo. Impossibile simulare una scena del genere”<sup>190</sup>). Per quanto Easton Ellis non faccia del tema il centro del suo romanzo, trattandolo più che altro come un episodio fra i tanti,

---

<sup>187</sup> Ivi, pp. 136-7.

<sup>188</sup> Ivi, p. 137.

<sup>189</sup> *Ibid.*

<sup>190</sup> *Ibid.*

come “rituale dell’*entertainment* dei party a base di alcool, droga e sesso con cui vengono rivelate le cifre del cinismo e dell’indifferenza di una decadente *L.A. way of life*”<sup>191</sup>, si tratta di pagine preziose, che attestano non solo il persistere dell’interesse nei confronti del tema, ma soprattutto delle caratteristiche fondamentali che ad esso si associano. L’interesse per lo *snuff* si fa invece programmatico in un romanzo come *Gang Bang* di Palahniuk (il cui titolo originale, non a caso, è proprio *Snuff*)<sup>192</sup>, dove è più esplicita che altrove la connessione fra *snuff movie* e industria della pornografia. La protagonista Cassie Wright, infatti, decide di abbandonare la carriera nell’hard-core con un film-suicidio nel quale si presterà per una gang-bang con seicento partner maschili. In un mondo dove “lo sguardo pornografico diventa l’unica modalità del vedere”<sup>193</sup>, il film trascolorerà senza che nessuno se ne renda conto in uno *snuff movie*, in un atto di necrofilia involontaria<sup>194</sup>. E mentre riflette fra le righe su questioni centrali nel contesto della pornografia contemporanea<sup>195</sup>, il romanzo avvinghia sempre più strettamente hard-core e mitologia *snuff*, portando fino alla quasi-indistinzione fra penetrazione e omicidio<sup>196</sup>. Come è stato giustamente osservato, questa sorta di “*snuff* consenziente” e anzi ordito dalla protagonista “diviene una strategia politica per destabilizzare la retorica del *male gaze*”<sup>197</sup> insita in una pratica come quella della gang bang (destinata però a

---

<sup>191</sup> M. Lino, “Le urgenze del visivo maschile: retoriche del *male gaze* nella cultura dello *snuff* e dell’*hard-core* tra cinema e letteratura”, in *Between*, vol. IV, n. 7, maggio 2014, pp. 16-7. Corsivi d’autore.

<sup>192</sup> C. Palahniuk, *Gang Bang*, Mondadori, Milano 2008.

<sup>193</sup> Lino, op. cit., p. 19.

<sup>194</sup> “Non ti aspettare che Cassie sopravviva [...]. Il motivo per cui ci riprendono in ordine sparso è che così il montatore può riassemblare le sborrare da 1 a 600. In questo modo, Cassie mugolerà e si contorcerà tanto col numero 599 che col numero 1. In mezzo, non farà altro che giacere immobile, come se dormisse, mentre in realtà sarà in coma”. Palahniuk, op. cit., p. 30.

<sup>195</sup> È il caso, ad esempio, di questa acuta riflessione sull’iperrealismo dell’immagine pornografica: “Quello che il sonoro fece alle loro carriere, ha detto la signora Wright, l’alta definizione lo sta facendo ad una nuova generazione di attori. Troppa informazione. Un’overdose di verità. Il trucco di scena non somiglia più alla pelle vera. Il rossetto sembra uno strato di grasso rosso. Il fondotinta, una mano di stucco. Le irritazioni da rasoio e i peli incarniti, piaghe da lebbrosi. Come quelle star con la fama di sciupafemmine che poi si scopre che sono finocchi... o gli attori del muto con una voce orrenda... il pubblico vuole sincerità solo fino a un certo punto”. Ivi, p. 48.

<sup>196</sup> “Ormai il mio uccello si stava scopando il materasso. Lei perdeva aria. Più veloce pompavo, più lei si sgonfiava. Da una terza a una prima. Sotto di me, Cassie Wright si accartocciava e avvizziva, consumandosi. Più pompavo, più la sua faccia cedeva, sprofondando su sé stessa. La pelle diventava molle, flaccida, sformata. A ogni mio affondo invecchiava di dieci anni, moriva, cominciava a decomporsi e intanto io acceleravo, sempre più veloce, martellando il materasso, spingendo fino a sbucciarmi per la fretta di venire. Stantuffando quel fantasma rosa. Quella sagoma assassinata al centro del mio letto a una piazza e mezza”. Ivi, p. 84.

<sup>197</sup> Lino, op. cit., p. 20.

collassare su sé stessa nelle ultime pagine, con uno scambio di ruoli impreveduto fra vittima e carnefice).

Anche il più recente *Bangkok uccide*<sup>198</sup> ruota completamente attorno alla mitologia dello *snuff*, proponendo in forma letteraria la struttura che si individua anche in diversi thriller cinematografici che più avanti definiremo *meta-snuff*. Ambientato in Thailandia (*where life is cheap*, avrebbe detto la locandina del film distribuito da Schackleton), il romanzo si apre con la raffinata descrizione tecnica di uno *snuff*:

Il video che sto guardando con l’FBI utilizza due telecamere professionali che insieme consentono di sfruttare tutti i trucchi in termini di zoom, angolazione, panoramica e altre cose del genere la cui produzione, a quanto mi dicono, ha richiesto l’intervento di almeno due tecnici. I colori sono straordinari, grazie a non so quanti milioni di pixel che riproducono nel minimo dettaglio le varie tonalità e sfumature; *stiamo guardando il prodotto di una civiltà altamente evoluta, roba che i nostri padri neppure si immaginavano*<sup>199</sup>.

L’apertura del testo ci parla dello *snuff* come di un prodotto che, ormai compiuto il passaggio verso la codifica digitale e verso quella plasticità dell’immagine che ne costituisce la cifra essenziale, si presenta come un oggetto ad altissima definizione e dall’aspetto tecnico curato<sup>200</sup>. Tuttavia, significativamente, non ce ne viene inizialmente illustrato il contenuto, lasciandolo ancora una volta all’immaginazione del lettore. È interessante notare come, oltre a una riproposizione degli elementi fondanti della narrazione dello *snuff* (ad esempio l’esistenza di un mercato clandestino per questo genere di prodotti dedicato a individui ricchissimi e potenti), il romanzo ci ponga esplicitamente di fronte all’annoso problema della veridicità dell’immagine, della sua capacità di essere testimonianza di un evento (o di un crimine, come in questo caso):

Insomma, c’era una stupida puttana che faceva *boom-boom* in maniera parecchio elaborata insieme a un maschione niente male con una maschera di pizzo sugli occhi che

---

<sup>198</sup> J. Burdett, *Bangkok uccide*, Giano, Milano 2007.

<sup>199</sup> Ivi, p. 11.

<sup>200</sup> «[...] Quel filmato denota un certo stile, una certa professionalità, e se quel tizio non è nordamericano giuro che restituisco il distintivo». «Una produzione hollywoodiana?». «Per roba come quella, francamente, gli Stati Uniti sono il primo posto in cui mi metterei a cercare. In particolare la California, ma non Hollywood. La San Fernando Valley, magari, con contatti internazionali». Ivi, p. 13, corsivo mio. Notiamo incidentalmente come la San Fernando Valley sia stata uno dei punti chiave nelle peregrinazioni di Charles Manson. Il riferimento da parte di Burdett, dunque, potrebbe non essere casuale, come a stabilire un legame stretto con la fondazione mitica dello *snuff*.

alla fine la strangolava con una corda intorno al collo; ma neanche per un momento mi è passato per la testa che era tutto *vero*, capisce? Pensavo che fosse *virtuale*! Naturale, no? Voglio dire, nell'epoca della realtà virtuale, perché non avrebbe dovuto essere virtuale? Perché spendere dei soldi per ammazzare la puttana, quando si poteva fare semplicemente finta che venisse strangolata, in modo da poterla utilizzare per un altro *snuff movie*? Era *ragionevole* pensare che fosse *virtuale*<sup>201</sup>.

A partire da questi elementi il romanzo srotola una narrazione che vede i protagonisti indagare sul mercato internazionale degli *snuff movies*. Vale la pena di notare, dal momento che si tratta di un elemento comune ad alcuni dei lungometraggi dedicati al tema, che per venire a capo della faccenda sarà necessario affiancare l'indagine tradizionale (fatta di interrogatori, perquisizioni e altri cadaveri) ad un lavoro di analisi condotto *sull'immagine*<sup>202</sup>. Per colmare la debolezza testimoniale dei video sarà necessario ri-vederli, interrogandoli più volte ed elaborando quelle immagini al fine di autenticarle<sup>203</sup>.

Una volta identificate le radici culturali dello *snuff* e valutata la vastità della diffusione di questo tema all'interno del nostro immaginario culturale (evidenziando peraltro come questa circolazione mantenga comunque una coerenza di fondo che si esplicita in una serie di *topoi* ricorrenti e ben definiti), vale la pena di fare alcune precisazioni, utili a introdurre l'analisi di quei testi visivi che sono in relazione a vario titolo con questa mitologia culturale. È innanzitutto necessario andare in cerca di una definizione il più possibile precisa di cosa uno *snuff* dovrebbe essere, per cercare di

---

<sup>201</sup> Ivi, p. 65, corsivi d'autore.

<sup>202</sup> “Con l'immagine bloccata si riesce a cogliere qualche particolare dello scenario. Esattamente come ricordavo, si vede una mensola con degli oggetti d'arte di valore inestimabile, tra cui il Buddha sdraiato. Ora che so cosa sto cercando, è facile identificare l'arredamento della stanza di Tanakan al Parthenon Club”. Ivi, p. 224.

<sup>203</sup> “Elaborare le immagini che riceviamo dai media significa attraversare, aprire passaggi, disporre aree di intersezione, costruire strutture di intermediazione: adoperare, insomma, l'*immaginazione* non tanto come una forza che unifica il molteplice della sensazione, quanto come un lavoro, o una tecnica, che distribuisce e discrimina, differenzia e confronta. Un'immaginazione che potremmo definire *critica* [...]. È proprio il carattere confusivo di molte immagini medialì, l'indistinzione fra spettacolo e documento, ciò che ci impedisce di farne oggetto di esperienza. Per cui l'elaborazione, non diversamente dall'analisi, deve procedere innanzitutto a disimpastare il con-fuso, sottoponendo le parti a una verifica di realtà. [...] Parlerò, a questo proposito, di un insieme di processi di «autenticazione», che intendo nettamente differenziare dal concetto di una «autenticità» dell'immagine [...]. L'autenticazione [...] è un lavoro non solo limitato, ma anche dichiaratamente lacunoso, provvisorio e rivedibile, il cui compito principale consiste in un'azione di contrasto esercitata nei confronti dei potenti effetti di *derealizzazione* che caratterizzano lo statuto dei media audiovisivi”. P. Montani, *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. XI-XIV, corsivi d'autore.



identificare una specificità del fenomeno che possa aiutarci a rendere ragione della sua sopravvivenza. Questo appare un compito necessario, perché anche nella letteratura sul tema non si è forse insistito a sufficienza sui motivi per cui una leggenda urbana nata negli anni Sessanta si sia mantenuta produttiva fino ad oggi, in una cultura visiva profondamente diversa, dove è facilissimo trovare immagini e video di morti reali. Inoltre, quest'azione ci permetterà di evitare una vaghezza eccessiva, ricorrente nei discorsi legati a questo tema: molto spesso lo *snuff movie* è convocato come sinonimo di morte filmata, senza rilevare alcuni caratteri fondamentali del fenomeno<sup>204</sup>: lo *snuff* – questa è la nostra ipotesi – non è semplicemente una morte registrata in video e successivamente rivista, ma pone dei problemi ulteriori.

Quando si discute di *snuff movies* viene normalmente mobilitato il problematico immaginario della pornografia: questi misteriosi video illegali sarebbero realizzati ai margini dell'industria dell'hardcore, magari da registi devianti che – per soddisfare ricchissimi clienti – non si farebbero problemi a uccidere le performer. Lo *snuff* sarebbe da questo punto di vista una forma particolarmente estrema di prodotto pornografico, che secondo alcuni non farebbe altro che rendere esplicito quel potere violentatorio insito nella produzione hard-core genericamente intesa<sup>205</sup>. Un possibile percorso alternativo è offerto da Boaz Hagin che, in controtendenza rispetto a quanto propongono le più diffuse letture del fenomeno, suggerisce la possibilità di individuare tracce dello *snuff* in un cinema hollywoodiano che normalmente si ritiene abbia poco o nulla a che vedere con esso. Questo per dimostrare, nelle intenzioni dell'autrice, che delle idee riguardo la possibilità (e le implicazioni) della morte filmata già circolassero prima della metà degli anni Settanta<sup>206</sup>. L'uscita del già citato *Snuff* (1976) non sarebbe dunque stata un autentico spartiacque, ma avrebbe semmai rappresentato il caso di un prodotto furbescamente

---

<sup>204</sup> Nello scenario contemporaneo sono soprattutto i video del terrorismo jihadista a venire (inopportuno, come vedremo) associati al tema dello *snuff*. In un articolo recente apprendiamo ad esempio che una poderosa operazione informatica ha “blocked its ability to spread horrifying *snuff videos* among supporters”. P. Knox, “ISIS propaganda machine Amaq which spread terror murder videos is smashed by Europol in cyber raid”, in *The Sun* 27 aprile 2018 (<https://www.thesun.co.uk/news/6156687/isis-propaganda-amaq-europol-cyber-raid/>).

<sup>205</sup> Per una discussione critica del concetto di violenza nella pornografia mainstream: P. Adamo, *Il porno di massa. Percorsi nell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004, pp. 190-262.

<sup>206</sup> B. Hagin, “Killed Because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff”, in *Journal of Popular Film and Television*, vol. 38, no. 1, 2010.

ideato per germinare facilmente entro un immaginario culturale in qualche modo già predisposto per essere ricettivo al suo contenuto.

Per quanto i film in questione non arrivassero a suggerire apertamente l'esistenza di ciò che poi sarebbe stato definito come *snuff movie*, essi già manifestavano un interesse per lo spettacolo della morte messa in immagine. La presenza di giornalisti cinici e disposti a tutto pur di soddisfare gli appetiti del pubblico, è un tratto comune in opere quali *Five Star Final* (Mervyn LeRoy, 1931) e *L'asso nella manica* (Billy Wilder, 1951). A seguito dell'introduzione della televisione, il mito negativo del giornalista spregiudicato viene sostituito (o – più correttamente – integrato) da quello del cameraman, come illustrato in *America, America, dove vai?* (Haskell Wexler, 1969). L'uscita (nello stesso anno del film prodotto da Shackleton, non a caso) di *Quinto potere* (Sidney Lumet, 1976) costituirebbe l'epitome di questa genealogia alternativa dell'immaginario *snuff*: la fascinazione perversa per questo tipo di immagini violente e reali deriverebbe non solamente da una interpretazione deviata di cosa sia la pornografia, ma anche da una naturale inclinazione dei media *mainstream* a ricercare lo scandaloso e l'osceno per soddisfare le richieste del pubblico<sup>207</sup>.

Fatta questa precisazione, la definizione di *snuff movie* fornita da Hagin è senza dubbio una delle più complete: gli *snuff* sarebbero “films in which a real murder is committed in front of the camera to entertain and make a profit”<sup>208</sup>. La definizione si

---

<sup>207</sup> Non sorprende dunque che fra le fonti letterarie citate da Hagin per fondare la sua argomentazione sia presente il racconto *Un beau film* di Apollinaire, dedicato alla realizzazione di un film di grande successo e alla veridicità di una morte in esso rappresentata; G. Apollinaire, “A Good Film”, in *The Wandering Jew and Other Stories*, Rupert Hart Davis, Londra 1967, pp. 172-5. D'altronde anche Pirandello, nelle pagine finali dei *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, affrontando il medesimo tema, dimostra di aver diagnosticato molto bene il piacere dello spettatore per la morte: “Ecco. Ho reso alla Casa un servizio che frutterà tesori. Appena ho potuto, alla gente che mi stava attorno atterrita, ho prima significato con cenni, poi per iscritto, che fosse ben custodita la macchina, che a stento m'era stata strappata dalla mano: aveva in corpo quella macchina la vita d'un uomo; gliel'avevo data da mangiare fino all'ultimo, fino al punto che quel braccio s'era proteso a uccidere la tigre. Tesori si sarebbero cavati da quel film, col chiasso enorme e la curiosità morbosa, che la volgare atrocità del dramma di quei due uccisi avrebbe suscitato da per tutto”; L. Pirandello, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Rizzoli, Milano 2013, p. 276. Come è stato giustamente osservato, l'opera di Pirandello – per quanto capace di intercettare una serie di problemi assolutamente cruciali con grande preveggenza – è ben lungi dall'essere l'unico intervento letterario dedicato al tema della morte filmata. Luca Mazzei ha infatti ricostruito con grande acume la preistoria di questo fenomeno, riportando numerosi passaggi da quotidiani primonovecenteschi che attestano come già nel 1908 qualcuno si sarebbe ucciso di fronte alla macchina da presa. Al testo di Pirandello vanno così affiancati, per comune sensibilità e capacità di affrontare i medesimi problemi, i racconti *Sulla roccia* di Luigi Marone (1910) e *Una film eccezionale* di Enzo Ruggero (1911). Al riguardo: L. Mazzei, “Non fermate quella manovella!”, in Basso, op. cit., pp. 205-28.

<sup>208</sup> Hagin, op. cit., p. 44.

accoda in tutto per tutto a quella contenuta nel volume di Kerekes e Slater, testo di riferimento sul tema (“snuff film: by definition the killing of a human being on camera; a human sacrifice (without the aid of special effects or other trickery) perpetrated for the medium of film for commercial gain and circulated among few as entertainment”<sup>209</sup>). Come si vede, queste definizioni articolano la specificità del fenomeno *snuff* a partire dal riconoscimento di alcuni tratti peculiari:

- (a) la morte deve essere autentica, non messa in scena e pienamente visibile.
- (b) lo spettacolo della morte deve essere sfruttato per trarne profitto (e/o soddisfazione erotica)
- (c) la visione è destinata a piccoli gruppi di spettatori, dietro pagamento di una variabile (ma comunque ingente) somma di denaro.

Stabilito in modo chiaro quali siano i criteri per l’identificazione di un autentico *snuff movie* è necessario ora verificare, attraverso l’analisi di alcune categorie di film, come lo *snuff* si configuri quale concetto fantasmatico e inattualizzabile, finendo per costituire l’estremo limite del visivo, qualcosa a cui non ci si può che avvicinare parzialmente. Proprio in questo statuto frontaliero stanno il ruolo culturale e l’utilità teorica dello *snuff*, che crea un estremo oltre il quale è impossibile andare, un vuoto che rende tutto il resto meno estremo e più tollerabile. Un tema cruciale per la nostra cultura visiva, letteralmente invasa da immagini di morte facilmente ricercabili e diffondibili.

Una prima categoria di film che discutono il tema dello *snuff* in modo peculiare è offerta da quelle pellicole che Misha Kavka etichetta come *meta-snuff*. Si tratta di film di fiction nei quali compare, a livello narrativo, il tema dello *snuff*. In queste opere, che non hanno alcuna pretesa di presentarsi come autentici esemplari di *snuff*, l’elemento più interessante è offerto dalla riflessione sulle modalità con cui uno *snuff* dovrebbe presentarsi (con quali caratteristiche visive, in quale contesto etc.). Questi film sono accomunati da una struttura narrativa legata al ritrovamento di uno *snuff* e la loro progressione ha a che vedere con le conseguenze che questo possesso e la visione della pellicola possono avere<sup>210</sup>. Fra le categorie di prodotti visuali che hanno a che vedere con

---

<sup>209</sup> Kerekes, Slater, op. cit., p. 5.

<sup>210</sup> M. Kavka, “The Affective Reality of Snuff”, in Jackson, Kimber, Walter, Watson, op. cit., p. 55. Oltre a quelli citati di seguito, possono essere fatti rientrare in questa categoria film quali: *The Last House on Dead End Street* (Roger Watkins, 1977), *Snuff. Vitimas do prazer* (Cláudio Cunha, 1977), *Blue Nude* (Luigi

lo *snuff*, questa è senza dubbio una delle più consistenti numericamente e la sua fortuna deriva probabilmente dal fatto che – come nota la stessa Kavka – l’insistenza di questi film sulle sequenze in cui *qualcun altro* vede uno *snuff* finisce con l’esercitare una funzione esorcistica-profilattica nei nostri confronti<sup>211</sup>.

Un esempio classico di questa narrativizzazione dello *snuff* è offerto da una sequenza del film *Emanuelle in America* (1976), nel quale l’omonima giornalista assiste di nascosto a quanto avviene in una camera da letto: un uomo è impegnato a praticare del sesso orale alla sua partner, mentre lei tiene gli occhi rivolti verso uno schermo, inizialmente fuori campo. Immediatamente dopo apprendiamo che ciò che sta venendo proiettato è un filmato amatoriale, muto e sgranato, nel quale diverse donne vengono torturate, marchiate, violentate e uccise. Segue una successione di campi-controcampi nei quali all’effettivo contenuto dello *snuff* sono accostati dei primi piani di Emanuelle, che certificano la sua crescente apprensione; significativo è anche che – a compensare l’assenza di suono dello *snuff* provvedano i gemiti dei due amanti, a marcare in maniera inequivocabile una complementarità fra morte e coito.

Se l’estetizzazione della morte violenta è già di per sé un tema problematico (e oggi molto discusso nel contesto dei video prodotti dal terrorismo contemporaneo), la contiguità fra spasmo orgasmico e rantolo di morte non può non apparire almeno inizialmente contraddittoria e oscura. Eppure, non è certamente un caso che Georges Bataille abbia posto, in conclusione alla sua contro-storia visuale dell’eros, la notissima immagine del supplizio cinese dei cento pezzi<sup>212</sup>. Una fotografia che colpisce Bataille soprattutto per lo sguardo estatico del soggetto, così dissonante rispetto al suo corpo ormai completamente macellato. Portando a compimento precedenti riflessioni sul tema del

---

Scattini, 1977), *Hardcore* (1979), *Videodrome* (David Cronenberg, 1983), *Henry, pioggia di sangue* (1986), *Evil Dead Trap* (Ikeda Toshiharu, 1988), *The Last Horror Movie* (2003), *Snuff Killer – La morte in diretta* (Bruno Mattei, 2003), *Vacancy* (Nimród Antal, 2007), *Vacancy 2 – L’inizio* (Eric Bross, 2009), *A Serbian Film* (Srđan Spasojević, 2010) *Gut* (Elias, 2012), *Sinister* (Scott Derrickson, 2012), *Cold in July – Freddo a luglio* (Jim Mickle, 2014); *Sinister 2* (Clarián Foy, 2015).

<sup>211</sup> *Ibidem*.

<sup>212</sup> “Questo *cliché* ebbe un ruolo decisivo nella mia vita. Sono sempre stato ossessionato da questa immagine del dolore, al tempo stesso estatica (?) e intollerabile. [...] Ancora oggi io non riesco a propormene un’altra più folle, più orribile – io fui così sconvolto che quasi accedetti all’estasi. Il mio scopo qui è di illustrare un legame fondamentale: quello tra l’estasi religiosa e l’erotismo [...]. Quel che improvvisamente vedevo e che mi chiudeva nell’agoscia – ma che nello stesso tempo me ne liberava – era l’identità di questi perfetti contrari che oppongono all’estasi divina un orrore estremo. *Questa è secondo me l’inevitabile conclusione di una storia dell’erotismo*” G. Bataille, *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 2004, pp. 232-3, corsivi d’autore.

rapporto fra erotismo e morte<sup>213</sup>, Bataille stabilisce dunque un nesso culturale-antropologico fra queste due realtà, sancendone la reciproca dipendenza e complementarità.

La presenza del sintagma campo-controcampo, che ci mostra alternativamente il contenuto dello *snuff* e il vedere del personaggio vicario all'interno del film, è un tratto comune in numerosi *meta-snuff*. La sua presenza è fondamentale per due motivi strettamente collegati: da una parte ci mostra come dovrebbe essere uno *snuff* (certificandone al contempo la *possibile* esistenza e partecipando quindi alla perpetuazione del mito), impedendoci dall'altra di vederlo nella sua interezza (il continuo controcampo non rende possibile farne un'esperienza completa). Nel film *8mm – Delitto a luci rosse* (1999), la dinamica è resa particolarmente evidente dal suo cristallizzarsi in un gesto specifico, esasperato dalla mimica esagerata di Nicholas Cage.

Nei panni di un investigatore privato, Cage si trova a dover visionare un presunto *snuff movie*, da solo, in una sala di proiezione allestita appositamente. Mentre la pellicola scorre nel proiettore, lo vediamo essere sempre più a disagio; del video ci sono restituite solo brevissime immagini, che sono accostate alle espressioni di fastidio del protagonista (come a dire che l'esperienza ha conseguenze corporee evidenti ed incontrollabili<sup>214</sup>). Ad un certo punto, quasi sopraffatto dal contenuto di quelle immagini, Cage si porta una mano sul volto, a coprirsi *parzialmente* gli occhi. Così facendo si scherma, proteggendosi, ma la copertura non è totale: permane uno spiraglio, un interstizio attraverso cui guardare, come richiamato dal fascino perverso dell'immagine di morte. Profilassi e attrazione, i due poli in gioco nella narrazione dello *snuff* si rivelano qui in un passaggio dall'evidente sapore metacinematografico: il personaggio di Cage ci dà delle istruzioni di comportamento, ci lascia intendere non solo *come lo snuff dovrebbe essere* ma soprattutto *quale tipo di reazione dovrebbe suscitarci*.

---

<sup>213</sup> “Dell'erotismo si può dire che è l'approvazione della vita fin dentro la morte. [...] Sebbene l'attività sessuale sia all'inizio un'esuberanza della vita, l'oggetto di quella ricerca psicologica indipendente, come ho detto, dal proposito della riproduzione della vita, non è affatto estraneo alla morte. [...] La riproduzione conduce alla frammentarietà degli esseri, ma ne mette in gioco la continuità, vale a dire che è intimamente legata alla morte” G. Bataille, *L'erotismo*, ES, Milano 1997, pp. 13-15.

<sup>214</sup> Al riguardo vale la pena di ricordare come, in alcuni generi cinematografici (che comprendono non a caso il porno e l'horror), “the body of the spectator is caught up in an almost involuntary mimicry of the emotion or sensation of the body on the screen”. L. Williams, “Film Bodies: Gender, Genre and Excess”, in *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1991, p. 4.

Un secondo tratto comune a numerosi *meta-snuff* (e che qui ci interessa per ciò che ci dice sui presupposti ideologici della mitologia che li alimenta) ha a che vedere con un ricorrente elemento narrativo: al termine dell'inchiesta del protagonista all'interno di un mondo a cavallo fra pornografia estrema ed omicidio, l'individuazione dell'effettivo killer presente all'interno delle sequenze *snuff* porta spesso a identificarlo come un uomo qualsiasi e non con il grande Altro mostruoso che ci si aspetterebbe di trovare. Oltre che in *8mm*, ciò è particolarmente evidente in *Tesis* (Alejandro Amenábar, 1996), nel quale la facoltà di cinema dell'Università di Madrid diviene luogo di produzione clandestina di *snuff movies*, ad opera di uno studente come tutti gli altri. L'intero film è legato all'elaborazione di questo tema e si sofferma lungamente sul rapporto problematico dello spettatore con ciò che è o potrebbe essere uno *snuff*. La protagonista Angela precipita così in una fascinazione morbosa per ciò che vede sullo schermo, mentre Amenabar si concentra sul piacere insito in questo atto scopico, fino a destabilizzare il confine fra violenza considerata lecitamente guardabile (un thriller, le notizie della sera) e violenza assolutamente inguardabile (lo *snuff*)<sup>215</sup>. Superato il presupposto pseudo-orientalista che veda nell'America meridionale il luogo di produzione ideale per gli *snuff movies*, questi film diffondono in maniera ancor più evidente la paranoia circa la possibile esistenza (ed endemica diffusione) di questo tipo di contenuti.

L'interesse per i *meta-snuff* non riguarda dunque in nessun modo la loro possibile autenticità (si tratta di film commerciali, distribuiti liberamente in sala e interpretati da attori più o meno noti), ma la loro capacità di dare credito all'esistenza dello *snuff* vivificandone il fascino perverso, esercitando però al contempo una funzione di protezione nei confronti dello spettatore, consentendogli di vedere l'effettivo contenuto di questi video solo attraverso l'esperienza sensoriale del protagonista, colta sul suo volto attraverso un uso insistente del primo piano<sup>216</sup>. Per riprendere i termini del confronto con i *mondo movies* proposto in apertura del capitolo, il nodo della questione non è che quelle immagini siano vere, ma che vedendole siamo portati a credere all'esistenza di un oggetto che non vediamo e che – se esistesse – non potremmo vedere (o dire di avere visto).

---

<sup>215</sup> V. Rodriguez-Ortega, "Snuffing Hollywood: Transmedia Horror in *Tesis*", in *Senses of Cinema*, n. 36, giugno 2005, p. 8.

<sup>216</sup> Sul tema del primo piano come forma visiva in grado di rendere il volto una superficie di iscrizione delle affezioni sensoriali, si veda ovviamente: G. Deleuze, *L'immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016, pp. 110-27.

Se i *meta-snuff*, mettendolo narrativamente in scena, postulano l'esistenza del loro oggetto di fascinazione, esiste tutta una serie di film e materiali video che hanno a che vedere in modo più diretto con lo *snuff*, rappresentando diversi gradi di approssimazione a quella che dovrebbe essere la sua essenza. Si tratta di un'essenza che, è bene ricordarlo, risulta comunque sempre inattuabile, dal momento che, mentre tutti i film che partecipano alla perpetuazione del mito *snuff* sono – in un'ultima analisi – dei falsi, l'autentico *snuff movie* – essendo un oggetto criminale sottoposto ad una sorta di censura culturale – è destinato a rimanere nell'ombra. È possibile organizzare i contenuti (in verità assai eterogenei) che hanno a che vedere con lo *snuff* in modi diversi, adottando ad esempio il discrimine morte vera/morte finzionale. In questa sede pare però più produttivo classificarli in due macro-aree, in relazione al loro rapporto con il concetto di *snuff*: da una parte troviamo quelle produzioni che – per qualche motivo – vengono *associate* allo *snuff* all'interno dei discorsi che le riguardano; dall'altra, oggetti che – in modo ben più problematico – *simulano* l'aspetto di un vero e proprio *snuff movie*.

## II.2. FILM ASSOCIATI AGLI *SNUFF MOVIES*

Si è detto in precedenza come il concetto di *snuff*, anche e forse proprio in virtù del suo essere vago e scivoloso, venga oggi utilizzato in maniera piuttosto ampia, per etichettare (soprattutto da parte degli internauti) contenuti diversi, che hanno in realtà poco a che vedere con quelle che dovrebbero essere le sue caratteristiche. L'analisi di questi materiali, tuttavia, è interessante perché attesta una continua attenzione nei confronti del fenomeno e il costante desiderio da parte degli utenti di identificare oggetti visivi che possano in qualche modo attualizzare la leggenda dello *snuff*. Nei discorsi legati alle immagini di morte possiamo identificare tre ambiti nei quali il tema dello *snuff* riemerge con particolare frequenza: alcuni documentari legati alla morte (reale) di qualcuno, i numerosi *shockumentaries* prodotti a partire dagli anni Ottanta e i cosiddetti *safety videos* (che costituiscono in qualche modo una preconizzazione degli *shockumentaries* stessi).

Il caso dei documentari che presentano morti reali è particolarmente interessante e, anche a prescindere dalla tangenza con il fenomeno *snuff*, meriterebbe un'analisi

ulteriore ed approfondita<sup>217</sup>: se filmare la realtà pone sempre un interrogativo etico<sup>218</sup>, il doversi confrontare con un evento-limite come la morte pone degli interrogativi ulteriori, che complicano il posizionamento etico tanto dello spettatore quanto del regista. D'altronde, già Bazin aveva specificato come i due grandi infilmabili della settima arte fossero – non a caso – la morte e l'orgasmo:

Ma due momenti della vita sfuggono radicalmente a questa concessione della coscienza: l'atto sessuale e la morte. L'uno e l'altro sono alla loro maniera la negazione assoluta del tempo oggettivo: l'istante qualitativo allo stato puro. Come la morte, l'amore si vive e non si rappresenta – non è senza ragione che lo si chiama la piccola morte – o almeno non lo si rappresenta senza violazione della sua natura. Questa violazione si chiama oscenità<sup>219</sup>.

Il momento irripetibile della morte non può essere catturato dal cinema, perché nella sua costante (e alienante) ripetizione<sup>220</sup>, esso defrauda il trapasso della sua unicità. Lo stesso Rivette, in un testo molto noto, si soffermava con grande intelligenza sulla necessità di riflettere sulle scelte formali che accompagnano la rappresentazione cinematografica della morte (reale o finzionale che sia)<sup>221</sup>. L'invito all'attenzione nei confronti delle modalità linguistiche con cui il momento della morte viene filmato rivoltoci da Rivette, è assolutamente fondamentale e merita di essere approfondito per comprendere per quale motivo alcuni documentari che mettono a tema la morte vengano comunemente (e polemicamente) associati allo *snuff* (solitamente convocato come modello di un documentarismo cinico e irrispettoso che pare rievocare nei toni le polemiche anti-*mondo* viste nel capitolo precedente) e altri no. Si tratta di un tema spinoso, rispetto al quale non è forse possibile in questa sede proporre un discorso generale e/o generalizzabile. Pare allora più produttivo procedere per casi esemplari, evidenziando nodi problematici che potranno essere successivamente estesi anche ad altri testi filmici.

---

<sup>217</sup> Un'operazione rispetto alla quale sono fondamentali le basi gettate in: J. Malkovski, *Dying in Full Detail. Mortality and Digital Documentary*, Duke University Press, Austin 2017.

<sup>218</sup> Nichols, *Introduzione al documentario*, pp. 49-62.

<sup>219</sup> Bazin, "Morte ogni pomeriggio", in Id., op. cit., p. 32.

<sup>220</sup> W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2010, pp. 31 e ss.

<sup>221</sup> "Ci sono cose che non devono essere affrontate se non nella paura e nel tremore; la morte è una di queste, senza dubbio; e come, nel momento di filmare una cosa tanto misteriosa, non sentirsi un impostore? In ogni caso sarebbe meglio porsi la domanda, e includere questa domanda, in qualche modo, in ciò che si filma"; J. Rivette, "Dell'abiezione", in C. Bioni, *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipolibri, Bologna 2006, p. 143.



La necessaria implicazione di estetica ed etica dello sguardo cui si fa riferimento è poi ancora più necessaria oggi, in un momento storico nel quale *l'esperienza* della morte è a conti fatti quasi completamente mediata dalle immagini. Come è stato giustamente evidenziato da Ariès in un testo ormai classico sull'argomento, a partire dalla metà del XIX secolo, gli atteggiamenti dell'uomo nei confronti della morte subiscono una torsione sempre più decisa in direzione di una sua progressiva rimozione dall'orizzonte degli eventi di cui un individuo fa esperienza diretta:

La morte, un tempo così presente, tanto era familiare, si cancella e scompare. Diventa oggetto di vergogna e di divieto. [...] [Si vuole] evitare, non più al moribondo, ma alla società, ai familiari stessi, il turbamento e l'emozione troppo forte, insostenibile, causata dall'agonia e dalla semplice presenza della morte nel pieno della vita felice, perché ormai è generalmente ammesso che la vita è sempre felice o deve sempre averne l'aria [...]. Fra il 1930 e il 1950, l'evoluzione precipita. Quest'accelerazione è dovuta ad un importante fenomeno materiale: lo spostamento del luogo in cui si muore. Non si muore più in casa, in mezzo ai familiari, si muore all'ospedale, da soli<sup>222</sup>.

Mentre al cinema e più in generale nel regime del visivo le rappresentazioni della morte (anche violenta ed estrema) sono una realtà quotidiana, la possibilità di entrare in relazione diretta con essa è stata a tal punto esclusa allo sguardo che Bauman, facendo proprio un concetto elaborato da Lévi-Strauss, ha identificato nella nostra società una tendenza antropoemica. Se le società antropofaghe si nutrono dell'Altro, alimentandosene anche in modo metaforico, noi vomitiamo invece la grande alterità della morte: "il nostro modo di trattare l'Altro (e, quindi, indirettamente, di produrre e riprodurre la nostra stessa identità) è segregandolo, separandolo, scaricandolo nel deposito dei rifiuti"<sup>223</sup>. Sottratto allo sguardo e all'esperienza, il morente viene affidato al potere talismanico della medicina<sup>224</sup> e dopo il trapasso il suo corpo verrà scrutato e sondato alla ricerca di una causa che renda ragione della sua dipartita<sup>225</sup>.

---

<sup>222</sup> P. Ariès, *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1989, pp. 68-9. Si veda anche: N. Elias, *La solitudine del morente*, Il mulino, Bologna 1985.

<sup>223</sup> Z. Bauman, *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e strategie di vita*, Il mulino, Bologna 1995, p. 176.

<sup>224</sup> O. Thibault, *Maîtrise de la mort*, Éditions Universitaires, Parigi 1975, p. 124.

<sup>225</sup> Sulla prassi medica come ricerca indiziaria finalizzata all'attestazione di una verità, si rimanda ovviamente a M. Foucault, *Nascita della clinica*, op. cit. Non è un caso, come è noto, che questo tipo di inchiesta si esprima anche e, oggigiorno soprattutto, con modalità e tecnologie legate alla sfera del visivo: "Le forme della razionalità medica, s'immergono nel meraviglioso spessore della percezione, offrendo

Non è dunque casuale che numerosi documentari legati alla morte reale di uno o più individui abbiano a che vedere con l'ambiente ospedaliero o comunque con corpi gravemente malati. Un primo esempio di questa tipologia è fornito da *Dying* (Michael Roemer, 1976), realizzato con il supporto finanziato dell'NEH (National Endowment for Humanities) e dedicato alla vita di tre malati terminali di cancro, che il regista intervista e filma per circa sei mesi. Se da un punto di vista formale Roemer rielabora alcuni stilemi del cinema diretto<sup>226</sup>, ciò che ci colpisce è soprattutto la scelta di lasciare fuori dalla scena il momento della morte, concentrandosi non sull'*istante* del trapasso ma sul *processo* di transizione da corpo a cadavere. La centralità della dimensione temporalmente dilatata della morte è resa esplicita ad esempio dal caso di Sally, una delle protagoniste. Il suo tumore al cervello non le lascia speranze di vita e la frase che rivolge al regista e – vicariamente – a noi, guardando in camera, è rivelatrice: “All you have to do is wait”.

La medesima dinamica si ritrova anche in *Lampi sull'acqua – Nick's Movie* (Wim Wenders, 1980), film nel quale il regista segue gli ultimi giorni di vita dell'amico e collega Nicholas Ray<sup>227</sup>. Anche in questo caso il momento della morte non viene filmato: a dare corpo al film è il rapporto fra Ray, Wenders e chi sta loro intorno. L'opera, così, non si riduce mai ad una celebrazione del morente, ma si presenta come un'accurata riflessione sul fare cinema e sull'etica del cineasta<sup>228</sup>. Il film si arresta dunque sul crinale della morte (che ne costituisce la motivazione) pur senza cadere nel voyeurismo, come se fosse la morte stessa a definire il tempo e la conclusione del film: non a caso già Pasolini parlava del film come di un oggetto dotato di una coerenza che è possibile ottenere solo

---

come primo volto della verità la grana delle cose, il loro colore, le loro macchie, la loro durezza, la loro aderenza. Lo spazio dell'esperienza sembra identificarsi col dominio dello sguardo attento, della vigilanza empirica aperta all'evidenza dei soli contenuti visibili. L'occhio diventa il depositario e la fonte della chiarezza; ha il potere di portare alla luce una verità”, Ivi, p. 7.

<sup>226</sup> J. Malkovski, *Dying in Full Detail. Mortality and Duration in Digital Documentary*, tesi di dottorato in Film and Media discussa presso la University of California Berkeley, 2011, p. 49.

<sup>227</sup> Interessanti informazioni sul film sono contenute nelle interviste a cura di M. Ciment e S. Daney all'interno del volume: W. Wenders, *Nick's Movie. Lampi sull'acqua*, Unilibri, Milano 1982.

<sup>228</sup> L. Albano, “Riflessioni sul cinema e la morte”, in *Filmcritica* n. 425, maggio 1992, pp. 213-7. Interessante è anche come l'autrice trovi la definizione di “documentario” riduttiva rispetto all'opera in esame: “si potrebbe definire un documentario (perché non è certo un film di finzione) se questo termine non fosse riduttivo rispetto a un'arte, il cinema, dove vi è sempre una messa in scena, una messa in posa da parte di chi e di che cosa sta per essere filmato”; ivi, p. 217. Secondo Albano, Wenders sfrutta a suo vantaggio questo elemento, mostrando sempre l'atto di costruzione della scena e inscrivendo il gesto stesso del filmare nelle sue immagini.

dopo la morte<sup>229</sup> e lo stesso Wenders, nel suo *Lo stato delle cose* (1982), avrebbe definito i film “messaggeri di morte”.

In altri documentari legati alla morte di qualcuno, il momento del trapasso non è negato allo sguardo, ma rappresentato per così dire in modo metonimico. Emblematico da questo punto di vista è il caso di *Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochistic* (Kirby Dick, 1997), film che ripercorre la vita e testimonia gli ultimi attimi dell’esistenza del performer Bob Flanagan<sup>230</sup>. Affetto sin dalla nascita da fibrosi cistica<sup>231</sup>, l’artista ha usato il suo corpo come una superficie su cui inscrivere il dolore estremo ma controllabile derivante da azioni performative che sconfinano nel masochismo<sup>232</sup>. Se il corpo è uno schermo-superficie che al contempo determina e iscrive la nostra soggettività, è lecito usarlo per esprimere il proprio sé, anche in forma estrema. David Le Breton, indagando le modalità di espressione autolesionistica giovanile, ha sottolineato un concetto cruciale, che pare adattarsi perfettamente al caso di Flanagan: “meglio il dolore (del quale si ha controllo) della sofferenza (che si impone implacabilmente). Se in alcuni casi è lecito resistere al primo, la sofferenza incarna sempre ciò che è intollerabile, l’eccesso che distrugge”<sup>233</sup>. In questo modo anche un gesto estremo come la tentata castrazione si iscrive in un disegno di senso definito, espressione di un corpo eccessivo e continuamente ferito, segnato, scritto<sup>234</sup>.

L’istanza del decesso sfugge anche qui alla possibilità di una figurazione filmica; il meccanismo di compensazione metonimica si attiva nel finale, quando Sheree (la compagna di Bob) chiama il regista dopo la morte del protagonista per mostrargli un contenitore, pieno di un liquido giallastro. Come ci viene spiegato si tratta del fluido prodotto in gran quantità dal corpo di Bob a causa della fibrosi cistica (“Questo era nei

---

<sup>229</sup> P. P. Pasolini, “Osservazioni sul piano-sequenza”, in Id., *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000, pp. 249-53.

<sup>230</sup> Sull’ultimo anno di vita dell’artista, anche: B. Flanagan, *The Pain Journal*, Mit Press, Cambridge 2000.

<sup>231</sup> “La patologia determina la produzione di un denso muco che ostruisce le vie intestinali [...], il pancreas [...] e i bronchi”. Aa. Vv., *Dizionario Oxford della medicina*, Gremese, Roma 1996, p. 218.

<sup>232</sup> Lo stesso artista si definiva, d’altronde, un “hetero-masochistic”. C. Carr, *On Edge: Performance at the End of Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown 2012, p. 321.

<sup>233</sup> D. Le Breton, *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Meltemi, Roma 2005, p. 32.

<sup>234</sup> A. Jones, *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998, p. 234 e ss. Sul percorso di Flanagan, si veda anche: L. S. Kaufmann, *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, Berkeley 1998, pp. 20-37. A livello teorico, è stata fondamentale la lettura di: A. Jamilla Musser, *Sensational Flesh. Race, Power and Masochism*, New York University Press, New York 2014.

suoi polmoni”). Nell’impossibilità (o nella scelta consapevole) di evitare di filmare il momento della morte, tutto ciò che ci rimane è poco più di un frammento.

Sulla soglia dell’irrepresentabilità della morte si posiziona anche *Grizzly Man* (Werner Herzog, 2005), controverso film dedicato alla figura di Timothy Traedwell, ambientalista americano che per lungo tempo ha passato diversi mesi all’anno vivendo a stretto contatto con gli orsi, filmandosi continuamente<sup>235</sup>. Herzog realizza un film montando e commentando le riprese di Traedwell, morto proprio a causa di un attacco portato dai grizzly. Se pure è evidente un impulso narcisistico nelle immagini girate dall’uomo (sono tutte riprese declinate alla prima persona singolare, dove il corpo e l’individualità di Timothy sono poste in primo piano)<sup>236</sup>, ciò che conta è la modalità attraverso cui Herzog declina il tema della morte.

In una delle sequenze centrali del film (l’unica nella quale il corpo del regista appare direttamente come a sottolineare l’importanza del suo coinvolgimento diretto in ruolo di mediatore)<sup>237</sup>, Herzog è invitato ad ascoltare in cuffia l’audio degli ultimi istanti di vita di Timothy, quelli dell’attacco (apprendiamo che non esistono immagini di questi momenti perché, nella foga, l’uomo non ha avuto il tempo di rimuovere il coperchio dall’obiettivo della telecamera). In un primo momento il regista ripete ciò che sente a Jewel (una collaboratrice di Timothy che gli ha chiesto di ascoltare quell’audio), ma ben presto interrompe l’azione, sopraffatto. È sintomatico che, immediatamente dopo, Herzog chieda a Jewel di non ascoltare mai ciò che lui ha sentito. Nonostante oggi, con una certa ironia, sia possibile trovare facilmente on-line diverse tracce audio che si presentano come ciò che Herzog ha effettivamente ascoltato<sup>238</sup>, la scelta del regista evidenzia il

---

<sup>235</sup> Sul rapporto fra Traedwell, Herzog e il documentarismo, si veda: K. Farrell, “Consumed in the Act. *Grizzly Man* and *Frankenstein*”, in J. Greenberg, D. Sullivan (a cura di), *Death in Classic and Contemporary Film: Fade to Black*, Palgrave Macmillan, New York 2013, pp. 91-104.

<sup>236</sup> Sul vuoto interiore che si accompagna all’aspirazione a farsi immaginare e al gigantismo dell’ego, rimangono attuali le parole di Christopher Lasch, che fra i primi ha diagnosticato questo tratto della contemporaneità: “I mass media, col loro culto della celebrità e il relativo contorno di fascino e richiami sensazionali, hanno fatto dell’America un paese di fan, di spettatori. Dando corpo e sostanza ai sogni narcisistici di fama e gloria, incoraggiano l’uomo comune a identificarsi con gli idoli dello spettacolo e a odiare la massa, moltiplicando le sue difficoltà ad accettare la banalità dell’esistenza quotidiana”. C. Lasch, *La cultura del narcisismo. L’individuo in fuga dal sociale in un’età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano 1981, pp. 33-4.

<sup>237</sup> T. Corrigan, “The Pedestrian Ecstasies of Werner Herzog: On Experience, Intelligence and the Essayistic”, in B. Prager (a cura di), *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012, p. 94.

<sup>238</sup> È possibile trovare facilmente su YouTube un post di poco meno di due minuti che viene presentato come l’effettivo audio della morte di Timothy Traedwell e che – alla data attuale (gennaio 2018) – conta

riconoscimento della natura liminale della morte e marca il desiderio di situarsi al di qua della soglia di voyeurismo e spettacolarizzazione che spesso viene oltrepassata nel trattamento di questo tipo di immagini<sup>239</sup>.

È interessante notare, inoltre, come Herzog stesso – commentando la decisione di non inserire direttamente all'interno del film l'audio dell'attacco, abbia dichiarato: “I didn't waste five seconds to know: this will not be in my film [...]. My instant decision was, one, *we are not going to do a snuff movie*”<sup>240</sup>. Il desiderio di rispettare la privacy del suo (già defunto) protagonista e di evitare la spettacolarizzazione della sua morte induce Herzog a porsi apertamente in contrasto con quella esasperazione della morte che si trova in diversi dei contenuti mediali che analizzeremo in seguito e che il regista etichetta come *snuff*. Si è già precisato come questa associazione sia di per sé infondata, ma la sua ricorrenza (reiterata in questo caso da un autore di un certo rilievo) è interessante perché attesta una sorta di ossessione culturale.

Oltre alla completa esclusione dell'immagine della morte o alla sua mostrazione metonimica esiste anche la possibilità che – in controtendenza rispetto a quella defamiliarizzazione dell'esperienza del trapasso già segnalata – essa venga di fatto mostrata. Trattandosi tuttavia di un atto comunque problematico, nei documentari che optano per questa soluzione è sempre presente un'istanza riflessiva o quanto meno un tentativo di rendere conto della complessità insita in un'azione che – come abbiamo già ricordato - pone in primo piano l'etica dello sguardo. *Silverlake Life: The View from Here* (Tom Joslin, Peter Friedman, 1993) è – da questo punto di vista – un film assolutamente emblematico: esattamente come il coevo *Blue* (Derek Jarman, 1993), l'opera è dedicata all'AIDS e alle sue conseguenze; se però il film di Jarman rinunciava completamente

---

circa tre milioni di visualizzazioni. Per quanto non sia possibile affermare con certezza che l'oggetto in questione sia effettivamente ciò che Herzog ha ascoltato (il suo contenuto non sembra collimare con la descrizione fornita dal regista), la sua fortuna è senza dubbio indicativa della fascinazione che ancora oggi il tema della morte in diretta può suscitare.

<sup>239</sup> Il tentativo di Herzog è insomma quello di “restituire al linguaggio e all'immagine il brivido della loro origine. E ciò che accade soffermandosi su una soglia, a ridosso dell'indicibile che sta nel dicibile: vuoi che sia il suono sottratto dello scontro mortale con il grizzly, vuoi che siano le immagini negate del massacro. Lo scatenamento animale e il grido primigenio di terrore dell'uomo fanno parte di una preistoria irrapresentabile, da cui la storia (culturale innanzitutto) ha provveduto a staccarsi. Quel grido disarticolato, se urlato di nuovo, segnerebbe la fine della civiltà. Ma se non se ne captasse più il riverbero, la civiltà sarebbe sradicata”. F. Cattaneo, “L'uomo nello specchio dell'orso”, in *Cineforum*, n. 460, dicembre 2006, p. 20.

<sup>240</sup> O. Burkeman, “Fatal Attraction”, in *The Guardian*, 27 gennaio 2006 (<https://www.theguardian.com/film/2006/jan/27/2>). Corsivi miei.

all'immagine<sup>241</sup>, *Silverlake Life* mette in primo piano la dimensione del corpo e le conseguenze fisiche (e visive) che la malattia ha su di esso.

Adottando una forma ibrida fra documentario, *home movie*, e video-diario, il film realizza una sorta di auto-etnografia domestica<sup>242</sup> nella quale i due protagonisti (Tom Joslin e Mark Massi) mettono in evidenza il modo in cui l'AIDS ha mutato le loro vite come singoli individui e come coppia. Nel film, che si sforza non solo di mostrare, ma quasi di *far sentire* il peso della malattia e della debilitazione fisica che comporta (la prima frase del film è in questo senso già significativa: "The first thing I remember about Tom is *what he feels like*"<sup>243</sup>), il momento della morte di Tom è mostrato quasi in diretta: la voce di Mark ci informa che Tom è *appena* morto e, inquadrando il suo volto ormai senza vita, gli promette di concludere il suo film<sup>244</sup>. Filmare il decesso diventa qui un atto di rimemorazione e d'amore postumo che riporta la morte all'essere un'esperienza intima e domestica<sup>245</sup>, dando valore e dignità di lutto ad un corpo all'epoca ancora potentemente stigmatizzato<sup>246</sup>.

Anche *The Bridge – Il ponte dei suicidi* (Eric Steel, 2007) non esclude il momento della morte ed anzi ne fa il punto culminante della sua ricerca: il regista e la sua troupe hanno passato un anno (fra il 2004 e il 2005) filmando continuamente il Golden Gate Bridge, uno dei ponti dove il tasso di suicidi è più elevato. A partire da uno sterminato "forensic dataset of images"<sup>247</sup> il regista compone un racconto che alterna riprese del

---

<sup>241</sup> Perniola lo definisce "probabilmente il film più autenticamente iconoclasta mai realizzato"; I. Peniola, "Cinema e biopolitica: iconoclastia, eufemismo e falsa coscienza umanitaria", in *Bianco & Nero* no. 565, 2009, p. 76.

<sup>242</sup> Per una discussione critica sui termini della questione: J. Lane, *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison 2002, pp. 84-93; R. Hallas, op. cit., pp. 120 e ss.

<sup>243</sup> J. Geiger, *American Documentary Film: Projecting the Nation*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2011, p. 210.

<sup>244</sup> "This is the first of July, and Tommy's just died. [...] When he died, I sang to him. I sang to him "You are my sunshine, my only sunshine, you make me happy when skies are gray. You'll never know dear how much I love you, please don't take my sunshine away". Isn't he beautiful? He's so beautiful. I love you, Tommy. All of us – all of your friends will finish the tape for you, okay? We promise. Bye! Bye, Tom!"

<sup>245</sup> J. E. McGrath, *Loving Big Brother. Performance, Privacy and Surveillance Space*, Routledge, Londra – New York 2004, p. 119.

<sup>246</sup> P. Phelan, *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, Londra – New York 2013, pp. 154-5.; a livello teorico, sulla questione, rimangono fondamentali: J. Butler, *Corpi che contano*, op. cit.; J. Butler, *La rivendicazione di Antigone. La parentela fra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2009.

<sup>247</sup> B. Winston, "Surveillance in the Service of Narrative", in A. Juhasz, A. Lebow (a cura di), *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley Blackwell, Malden – Oxford 2015, p. 621. Questa definizione è interessante, perché attesta con precisione come – in questi film – non sia più in gioco la "credibilità" di quanto si vede (nessuno dubita che quelle morti siano avvenute realmente), com'era invece nel caso dei

ponte e interviste con i parenti delle vittime (il film ha catturato 23 dei 24 suicidi avvenuti quell'anno sul Golden Gate)<sup>248</sup>. Sebbene solo in tre casi il film segua il salto dei suicidi nella sua interezza e solamente in un'occasione venga ripreso anche il momento dell'impatto con la superficie dell'acqua (che marca – prevedibilmente – il momento della morte), il film è ampiamente problematico. Lo è anche e soprattutto perché se numerosi documentari contemporanei vengono criticati per il loro *intervenire* e quasi *istigare* la realtà che dovrebbero testimoniare<sup>249</sup>, *The Bridge* si limita a osservare anche quando (questa è l'accusa mossa a Steel in diverse occasioni) avrebbe potuto agire per evitare dei suicidi. Se, come osserva Sobchack, vedere una morte reale sullo schermo ci interroga sempre da un punto di vista etico<sup>250</sup>, il film codifica il nostro sguardo come *helpless*, nel senso che la distanza dall'evento è tale che esso non è fisicamente presente, anche nel caso in cui lo zoom ce lo mostri come il più vicino possibile<sup>251</sup>. Siamo dunque spettatori di una serie di morti che non possono (o hanno scelto di non) fare nulla per evitarle.

Quello della distanza è un tema che appare centrale nell'indagine del rapporto fra il cinema e la morte. In questo caso specifico, come si è accennato, a far problema è soprattutto il fatto che *per poter filmare*, il regista abbia deciso di non agire. La distanza da ciò che si sta guardando (particolarmente elevata, in questo caso) si è cioè tradotta in un non intervento e – eticamente – in una sorta di corresponsabilità con la morte che si è filmata. Il grande problema che il documentario solleva quando incontra la morte, sembra essere, in altre parole, quello della ricerca di una giusta distanza, obiettivo in cui Steel – secondo i detrattori – avrebbe fallito su tutta la linea. Che esista una correlazione fra la distanza a cui si guarda e il proprio posizionamento etico, è un fatto acclarato sin dall'antichità classica<sup>252</sup>: l'eccessiva lontananza, così come un'eccessiva prossimità, sono sempre pericolose, dal momento che impediscono di adottare un atteggiamento

---

*mondo movies*. Qui è semmai in gioco la fantasmaticità dello *snuff*, l'apparentabilità dei film a questo concetto e l'idea che possa esistere anche se non vi sono prove concrete al riguardo.

<sup>248</sup> Sul film e sulla sua realizzazione, utili informazioni sono contenute nel capitolo dedicato in: J. Quinn (a cura di), *Adventures in the Lives of Others: Ethical Dilemmas in Factual Filmmaking*, I. B. Tauris, New York 2015.

<sup>249</sup> A. Pezzotta, "Contro il documentario", in *Segnocinema*, n. 149, gennaio-febbraio 2008, p. 32.

<sup>250</sup> "Before the event of an unsimulated death, the viewer's very act of looking is ethically charged and is, itself, the object of ethical judgment when it is viewed: the viewer is held ethically responsible for his or her visible visual response". V. Sobchack, "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary", in *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no. 4, 1984, p. 292.

<sup>251</sup> Ivi, p. 295.

<sup>252</sup> Aristotele, *Retorica*, Bompiani, Milano 2014, in particolare 1386a.

corretto<sup>253</sup>. L'eccessiva distanza codificata da *The Brdige* si traduce insomma in un non poter (voler?) vedere diversamente e – di conseguenza – in un voler negare la dimensione dell'aiuto per favorire quella della pura spettacolarizzazione della morte. La dimensione *snuff* del film sarebbe per così dire inscritta in questa sorta di complicità di chi filma con la morte che, se non ha provocato, certamente non ha cercato di impedire. Si tratta di un concetto che converrà tenere a mente in seguito, quando verificheremo nuovamente come il concetto di distanza sia variamente implicato nello *snuff*.

Fra i documentari analizzati in questa sede *The Brdige* è senza dubbio quello che ha suscitato maggiori polemiche e che più apertamente è stato associato alla prassi *snuff*. In questo senso sono assolutamente cruciali le osservazioni del critico Dennis Lim che, sulle pagine del *New York Times*, ha esplicitamente ricollegato l'opera di Steel alla storia dello *snuff*. Lo ha fatto, significativamente, muovendo dal confronto con un altro documentario coevo che riguarda ancora una volta il tema della morte filmata. Sia *The Brdige* che *Exit* (Fernand Melgar, 2005), accorato e discreto racconto delle attività di un'associazione che accompagna i malati verso il suicidio assistito, concorrono – questa la prospettiva dell'autore – alla definizione di ciò che si potrebbe chiamare “respectable snuff film”<sup>254</sup>. Lim riassume con grande acume la storia del fenomeno (muovendo non a caso proprio dai *mondo movies*), ma il punto chiave del suo argomento è il seguente:

There has been no generally accepted verification of the existence of a snuff film as it is strictly defined: a movie in which a premeditated killing takes place for the benefit of the camera, and by implication the viewer. But *relax the definition to encompass any death on film*, and several candidates present themselves<sup>255</sup>.

Lim propone, nei fatti, una estensione della definizione di *snuff* tale da arrivare a comprendere qualsiasi forma di morte filmata. Si tratta di una prospettiva assai semplificatoria, che sostanzialmente uniforma la lettura di prodotti diversi, all'interno dei quali l'utilizzo delle immagini di morte è fortemente eterogeneo e – soprattutto – non ha spesso neppure la medesima funzione. Fra il film di Steel e un *mondo movie*, ad esempio, si consuma un passaggio fondamentale nella questione teorica affrontata e anche il

---

<sup>253</sup> C. Ginzburg, *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 196.

<sup>254</sup> D. Lim, “Mondo Multiplex: The Snuff Film Turns Respectable”, in *The New York Times*, 22 ottobre 2006 (<https://www.nytimes.com/2006/10/22/movies/22lim.html>).

<sup>255</sup> *Ibidem*. Corsivo nostro.



trattamento della morte non sembra essere il medesimo. Se in *The Bridge* abbiamo verificato come il carattere (eventualmente) *snuff* dell'immagine derivi da un eccesso di distanza (non salvo il suicida perché lo voglio filmare), in una sequenza come quella dell'immolazione del monaco in *Mondo cane no.2* o del cadavere visto alla fine di *Mondo cane 2000* dovremmo invece parlare di un eccesso di vicinanza, dello scrutare morboso di uno sguardo che si incolla alle cose per coglierne l'intima oscenità. La proposta interpretativa di Lim appare dunque inadatta a rendere conto della complessità dei fenomeni che qui ci interessano ma, bisogna riconoscerlo, contribuisce a segnalare una difficoltà di elaborazione dei rapporti fra le diverse forme in cui la morte filmata appare sullo schermo.

Un ultimo esempio di come il documentario possa affrontare il problema etico ed estetico posto da una morte è offerto dal film *87 ore – Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni* (Costanza Quatriglio, 2015), che ricostruisce l'internamento del suo protagonista nell'ospedale di Vallo della Lucania e la successiva morte, avvenuta dopo – appunto – ottantasette ore di costrizione senza cibo né acqua. L'opera è costituita soprattutto dalle riprese fornite dalle telecamere di sorveglianza dell'ospedale, che forniscono una *prova visiva* degli eventi: la morte di Mastrogiovanni ci è mostrata interamente, senza stacchi di montaggio. La pervasività delle tecnologie di sorveglianza, basate su quel “vedere tutto” a suo tempo identificato da Foucault<sup>256</sup> è qui utilizzata da Quatriglio in senso fortemente eversivo: ciò che il film ci mostra è come, a dispetto delle premesse panottiche inscritte nel funzionamento di queste macchine della visione, il momento della morte finisca per perdersi in un flusso bulimico di informazione visiva che non ci permette di discriminare l'avvenuto trapasso. La capacità di sorvegliare ininterrottamente dei soggetti non riesce a catturare la morte, come se quel momento continuasse ad essere troppo intimo ed opponesse una ultima, estrema forma di resistenza al controllo<sup>257</sup>.

---

<sup>256</sup> M. Foucault, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014.

<sup>257</sup> Rimane il fatto che la forma di sorveglianza che Quatriglio interroga nel suo film è quella ottica, legata alle telecamere di sorveglianza e rispetto alla quale le categorie individuate da Foucault nella sua discussione sul panottico sono di fatto ancora valide. Come evidenziato da David Lyon in testi forse non più recentissimi ma particolarmente efficaci nell'evidenziare i termini del dibattito e nel prevedere le tendenze attuali della sorveglianza, esistono tutta una serie di altre tecnologie che non necessariamente si basano sulla presenza di pseudo-occhi. In questo senso è attualissima la definizione di Lyon della soggettività come prodotto di una *data-immagine*, derivante dalla sovrapposizione delle tracce e dei profili elaborati dalle macchine a partire da un individuo. D. Lyon, *L'occhio elettronico. Privacy e filosofia della*

Come si è osservato, la decisione di filmare una morte è un atto denso di implicazioni e le strategie retoriche utilizzate dai registi per integrare questo tipo di immagini nei loro film sono state diverse e variamente comprese. Rimane il fatto che, in nessuno dei casi citati, l'immagine del corpo morto avesse come scopo primario quello di sconvolgere lo spettatore: il cadavere non vi è inserito come oggetto spettacolare, ma spesso come approdo di un'indagine etico-estetica che coinvolge anche le caratteristiche del medium. Diametralmente opposto è il caso dei cosiddetti *shockumentaries*<sup>258</sup>, filone cinematografico numericamente molto consistente diffusosi soprattutto negli Stati Uniti fra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila, con un prodromo di estremo interesse nella serie inaugurata dal film *Le facce della morte* (*Faces of Death*, John Alan Schwartz, 1978) e proseguita con i suoi numerosi *sequels*<sup>259</sup>.

Alla luce delle nostre analisi precedenti non sembra casuale che questa tipologia di film emerga sul mercato in corrispondenza dell'esaurimento creativo del fenomeno *mondo*, di cui costituiscono senza dubbio una peculiare elaborazione successiva. Gli *shockumentaries* portano a compimento quel processo di progressiva erosione dei limiti del mostrabile messo in atto dai film di Jacopetti e dai numerosi epigoni, ma si possono rilevare fra i due fenomeni alcune differenze fondamentali: in primo luogo le immagini mostrate sono solitamente di qualità più povera, di diversa provenienza (video amatoriali ripresi fortunosamente, servizi televisivi etc.), decisamente più violente ed esplicite, accostate senza essere iscritte in alcuna sorta di disegno formale. Più precisamente, non siamo neppure di fronte ad una sorta di ritorno al modello di montaggio paratattico visto all'opera in film quali *Europa di notte* o *Il mondo di notte*, perché in quei casi era comunque presente una sorta di cornice (anche molto semplice: nel caso citato si trattava di mostrare le "stranezze" del mondo), che appare del tutto assente negli *shockumentaries* che qui ci interessano. Più che un'estrema e derivativa propaggine della retorica *mondo*,

---

*sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997, p. 35; inoltre: D. Lyon, *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002.

<sup>258</sup> Appartengono, fra gli altri, a questa categoria: *Death Scenes 2* (Nick Bougas, 1992); *Executions II* (anonimo, 1995); *Death: The Ultimate Horror* (anonimo, 1995); *Snuff Video: Volume Red* (Gordon Vein, 1997); *Absolute Punishment: The Ultimate Death Experience Part 2* (1312, Skelter, 1998); *2001: The Final Breath* (anonimo, 2000).

<sup>259</sup> La serie consta in tutto di sette iterazioni e, oltre al capostipite, comprende: *Le facce della morte n.2* (*Faces of Death II*, John Alan Schwartz, 1981); *Faces of Death III* (John Alan Schwartz, 1985); *Faces of Death IV* (John Alan Schwartz, 1990); *Faces of Death V* (John Alan Schwartz, 1995); *Faces of Death VI* (John Alan Schwartz, 1996). A questi va poi aggiunto *The Worst Faces of Death* (John Alan Schwartz, 1986), sorta di compilation dei momenti più estremi delle prime tre pellicole.

come solitamente si sostiene in sede critica<sup>260</sup>, questi film possono forse essere considerati come un fenomeno a sé stante, una singolare forma di elaborazione del tema della morte filmata che – pur qualificandosi come *post-mondo*<sup>261</sup> – ha non solo precise caratteristiche

---

<sup>260</sup> È in questo senso esemplare che Brottman, in uno degli interventi classici sul tema, parli di cinema *mondo* riferendosi però a titoli che fanno parte del filone *shockumentary*: M. Brottman, “Mondo Horror: Carnivalizing the Taboo”, in S. Prince (a cura di), *The Horror Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004, pp. 167-88. Gli stessi Kerekes e Slater inseriscono il discorso sugli shockumentaries all’interno della storia del cinema mondo. Anche in uno dei pochi testi italiani recenti che cita il fenomeno (all’interno di una tassonomia del genere horror) si discute degli shockumentaries come una forma estrema di cinema mondo: D. Cajelli, F. Tonjolo, *Storytelling transmediale. Dalla letteratura ai videogiochi*, Unicolpi, Milano 2018, p. 102.

<sup>261</sup> Con questo termine, che si propone qui come etichetta per classificare una serie di fenomeni assai diversi, si possono qualificare non solo l’esperienza degli *shockumentaries*, ma anche quei film (identificati da Bruschini e Tentori come “pseudo-mondo”) “che, pur recitati da attori e presentati come opere di fiction, hanno in ogni caso tutte le peculiarità dei *mondo movies*”; op. cit., p. 107. In questo senso trovo preferibile la definizione *post-mondo*, dove *post-* è da intendersi non tanto in senso cronologico (molte di queste opere sono d’altro canto coeve all’ultima parte del ciclo vitale dei *mondo*), ma teorico: dei film cioè nei quali viene superato il problema della credenza per come era stato elaborato dalle opere del filone. Appartengono a questa categoria i film della serie “Emanuelle nera”, avviata nel 1975 con il film omonimo diretto da Adalberto Albertini e proseguita negli anni a venire con titoli quali: *Emanuelle nera – Orient Reportage* (Joe d’Amato, 1976), *Emmanuelle in America* (Joe d’Amato, 1977), *Emmanuelle: perché violenza alle donne?* (Joe d’Amato, 1977). Vi appartengono pure film singolari come *Faccia di spia* (Giuseppe Ferrara, 1975), che ibrida i moduli del falso documentario con un sincero impegno civile, e numerose pseudo-inchieste sulla sessualità, quali *Il diario proibito di Fanny* (Sergio Pastore, 1969), *Maschi e femmine* (Augusto Caminito, Francesco Scardamaglia, 1972), *Rivelazioni di uno psichiatra sul mondo perverso del sesso* (Renato Polselli, 1973). Appartiene senza dubbio a questa categoria anche il controverso *Cannibal Holocaust* (Ruggero Deodato, 1980), apogeo del filone cannibalico che si situa – in continuità con il già citato *L’occhio selvaggio* – nell’alveo di una critica al rapporto fra documentarismo e fiction nel *mondo*. L’importanza del film di Deodato è dipende soprattutto dal suo valore metacinematografico e teorico: il regista fa continuamente oscillare la rappresentazione della morte fra iperrealismo (sono autentiche le morti degli animali presenti nel film) e finzione (non solo quella delle sequenze; Deodato ha *finto* che gli attori del film fossero morti realmente). Nel suo continuo andirivieni fra diversi registri dell’immagine, *Cannibal Holocaust* anticipa peraltro pionieristicamente diverse delle strategie formali e retoriche del *mockumentary* e del *found footage horror*. Per una introduzione sul filone cannibalico italiano: Curti, La Selva, op. cit., pp. 327-31; M. Gomarasca, D. Pulici (a cura di), “Nocturno Dossier: Nell’inferno verde. Il cinema cannibalico italiano”, in *Nocturno*, no. 154, settembre 2015, pp. 53-87. Su *Cannibal Holocaust*, almeno: G. L. Castoldi, H. Fenton, J. Grainger, *Cannibal Holocaust and the Savage Cinema of Ruggero Deodato*, Fab Press, Godalming 1998. Si veda inoltre: J. Petley, “*Cannibal Holocaust* and the Pornography of Death”, in G. King (a cura di), *The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol Intellect, Bristol 2005, pp. 173-85; E. Morgan, “Cannibal Holocaust: Digesting and Redigesting Law and Film”, in *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, vol. 16, 2006, pp. 555-70; A. Devos, “The More Your Rape Their Senses, the Happier They Are: A History of *Cannibal Holocaust*”, in R. G. Weiner, J. Cline (a cura di), *Cinema Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Scarecrow Press, Laham 2010, pp. 76-100. Sul *mockumentary* e sul *found footage horror* la bibliografia esistente è sterminata; se ne restituiscono qui le linee generali, limitandosi ad alcuni testi ormai classici sull’argomento: C. Benson-Allott, *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship From VHS to File Sharing*, University of California Press, Berkeley 2013, pp. 167-202; A. Heller-Nicholas, *Found Footage Horror Films. Fear and the Appearance of Reality*, McFarland & Company, Jefferson 2014; L. Blake, X. Aldana Reyes (a cura di), *Digital Horror. Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*, I.B. Tauris & Co., Londra-New York 2016; una selezione dei film più rappresentativi del filone è inserita nella *Filmografia* conclusiva. A godere di una posizione privilegiata in questo contesto è ovviamente *The Blair Witch Project* (Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, 1999), film considerato l’iniziatore della tendenza e che presenta più di un punto di contatto con il film di Deodato. Su di esso: S. L. Higley, J. A. Weinstock (a cura di), *Nothing That Is. Millennial Cinema and the Blair Witch Controversies*, Wayne State University Press,

formali e distributive (è un oggetto pensato per la fruizione in VHS piuttosto che al cinema), ma affronta il problema della credenza in modo diverso rispetto ai *mondo movies*.

Se in un film ancora a cavallo fra i due fenomeni come *Le facce della morte* eravamo accompagnati nell'esplorazione di una tesi (per quanto vaga)<sup>262</sup> all'illustrazione della quale le immagini in qualche modo concorrevano, in quasi tutti gli *shockumentaries* successivi assistiamo ad un'autentica polverizzazione dell'edificio ideologico che si è visto all'opera negli esemplari più interessanti del genere *mondo movies*. Le sequenze sono accostate quasi senza alcun criterio e il fulcro dell'interesse non sta nei contrasti fra le immagini ma nel carattere estremo delle singole sequenze<sup>263</sup>. Questi film-compilation si presentano cioè come delle vere e proprie prove di resistenza per lo spettatore, introdotto già dalle soglie paratestuali in un esercizio di visione che si fa percepire come destinato a portare al limite le proprie capacità di sopportazione. Sono in effetti numerosi gli *shockumentaries* che si aprono con dei cartelli pensati per mettere in guardia (e al contempo sfidare il coraggio) del pubblico; il già citato *Traces of Death* precisa ad esempio:

EXTREME WARNING. This film is meant for the "true reality death enthusiasts". Absolutely none of the footage contained in this film is recreated in any way, which makes *Traces of Death 1* the first "true shockumentary" ever released!! The material

---

Detroit 2004; Peg Aloi, "Beyond the Blair Witch: A New Horror Aesthetic?", in King, *The Spectacle of the Real*, pp. 187-200; F. Hopgood, "Before *Big Brother*, There Was *Blair Witch*: The Selling of Reality", in Parris Springer, Rhodes, op. cit., pp. 237-52; Formenti, op. cit., pp. 127-37.

<sup>262</sup> Lo spettatore è guidato dal narratore (e *creative consultant!*) Dr. Frances B. Gröss (personaggio in realtà assolutamente fittizio) in un viaggio che – omaggiando la migliore tradizione *mondo* – spazia per l'intero globo, alla ricerca dei più interessanti fenomeni legati alla morte: il film inanella così sequenze legate a sevizie sugli animali, incidenti stradali, retate della polizia, autopsie, esecuzioni capitali etc.

<sup>263</sup> Notiamo incidentalmente come ricompaia qui, ancora una volta, il tema della distanza all'interno del discorso sulle immagini di morte (e su quelle legate più o meno direttamente allo *snuff* in particolare). Portando alle estreme conseguenze il percorso iniziato con i *mondo*, gli *shockumentaries* trasformano l'eccesso di vicinanza cui abbiamo fatto cenno nelle pagine precedenti in una vera e propria cifra espressiva. Lo sguardo insistito sullo spettacolo del corpo morto che si è intravisto in alcuni dei *mondo movies* più tardi, diviene in altre parole un tratto dominante degli *shockumentaries* degli anni Novanta. Se lo spettatore deve essere messo alla prova nelle sue capacità di sopportazione, non sorprende constatare come in questi film la figura prevalente sia quella del primissimo piano o (a seconda dei casi) del particolare. Ciò è particolarmente evidente in un film come *Faces of Gore* (Todd Tjersland, 1999), nel quale ognuno degli incidenti presentati è prima visto nella sua dinamica e poi commentato in modo molto tagliente dal commento, che accompagna una serie di primi o primissimi piani atti a esplorarne le conseguenze distruttive sul corpo umano.

contained in this tape is explicitly graphic and is not for children or the squeamish of any kind. From this point of the film forward, view at your own risk. We are serious!!”.

Si tratta di un elemento comune a diversi film del filone<sup>264</sup>, che pone l'accento non tanto sulla necessità di certificare la realtà di ciò che si sta per vedere (com'era nel caso dei *mondo*, dove era necessario costruire discorsivamente uno spettatore ricettivo alla documentarietà dell'immagine), quanto piuttosto sull'estrema *graphicness* delle immagini e sul fatto che solo spettatori “iniziali”, già in qualche modo addestrati all'estremo (non *squeamish*, dicono questi cartelli introduttivi) possano davvero goderne. Le immagini contenute nei film sono, in effetti, decisamente più esplicite di quelle viste nelle opere di Jacopetti e dei registi che ne hanno seguito le orme. Complice anche la maggiore copertura mediatica degli eventi resa possibile dalla pervasività del mezzo televisivo, gli autori (spesso neppure indicati) degli *shockumentaries* raccolgono i girati più estremi e li accostano, creando delle vere e proprie compilation<sup>265</sup> di semplice realizzazione e costo

---

<sup>264</sup> Altri esempi sono ovviamente possibili: “This is a hard-core documentary. It contains real footage of death, murder and violence. Please be advised: this is not for the squeamish” (*Faces of Death 2000 – The Millennium*, Lorenzo Munoz Jr., 1996); “WARNING. The film you are about to see contains explicit scenes of real executions. The footage is graphic and disturbing. Many of the images have been censored or suppressed, as governments continue to promote execution as instant, clinical and humane” (*Executions*, David Herman, Arun Kumar, David Monaghan, 1995); “This shocking video is the first part in the DOA series. Peer into this unique world of unpredictable tragedies and man’s inhumanity to animals. Warning: this is an uncut documentary. It contains very graphic scenes. For mature audiences only” (*Death on Arrival vol. 1: Animals Attacking Humans, Humans Attacking Animals*, anonimo, 1996); “What you are about to see will disturb you. Even shock you. There is a dark side of humanity the censors won’t let you see... but we will. View at your own risk” (*Banned! In America*, anonimo, 1998); “There is a side of life and death most people rarely get to see. The media and government agency censors our news programs and edit our prime time reality shows. But we dare to show you what they will not: live and death uncensored and unedited” (*Banned! In America IV*, Nomo Ichi, 1999); “WARNING. The film you are about to see is one that deals with the tragedies of life. In this film, Dr. Vincent van Gore, a leading expert on the phenomenon of death, will take you into the top-secret world on the dead seen only by coroners and emergency response team. It is a world of human suffering, pain and torture where the only friendly faces you will see are FACES OF GORE. This documentary is not for the squeamish or easily offended. If you are not brave enough to venture into this savage world of sudden and brutal death the producers urge you to turn back now, while there is still time...” (*Faces of Gore*, 1999); “Noichi Home Video has strived to bring you the most interesting footage we can find from all over the world. Some of it is gruesome and shocking, some of it is irreverent and bizarre, but all of it is uncensored as always” (*Banned! In America V: The Final Chapter*, anonimo, 2000)

<sup>265</sup> A titolo di esempio elenchiamo le prime sequenze mostrate in *Traces of Death* immediatamente dopo il preambolo introduttivo: fotografie suicidi o vittime di incidenti stradali; omicidio di Martiza Martin, avvenuto per mano dell'ex-marito mentre la donna stava venendo intervistata in televisione; un'operazione di polizia durante la quale due criminali vengono uccisi; esplosi di automobili; esecuzioni in un contesto di guerriglia etc. Il girato legato all'omicidio di Martiza Martin è particolarmente interessante perché è stato ripreso direttamente da un servizio televisivo (è presente una banda rossa nella parte inferiore dello schermo per oscurare il marchio del network), cosa che conferma il carattere artigianalmente creativo, di braconaggio/appropriazione, di queste opere. Su questo tema specifico, nella scarsa bibliografia esistente, si veda: M. della Mora, “Oltre i mondo movies. Orrore fatti in casa e immagini rubate”, in A. Pezzotta (a cura di), *Segnospeciale: l'inguardabile – Segnocinema* n.86, luglio/agosto 1997, pp. 24-5.

molto contenuto. Le sequenze scelte sono caratterizzate da un'attenzione quasi esclusiva allo spettacolo del corpo morto, in ogni sua possibile iterazione: la maggior parte delle scene mostra senza censure di nessun tipo gli effetti devastanti di morti estremamente violente o incidenti particolarmente brutali.

Ciò che emerge in queste immagini (e che le distingue ad esempio dalle pur numerose operazioni artistiche che hanno avuto a che vedere con l'immaginario del corpo violato)<sup>266</sup> è che l'orrore annichilente che deriva dalla totale defigurazione del corpo umano<sup>267</sup>, ridotto a mera cosa, non è in qualche modo compensato da un tentativo di denuncia (ad esempio degli orrori della guerra<sup>268</sup>) o dal desiderio di riscrivere una nuova politica del corpo, anche in senso resistente rispetto a quella dominante<sup>269</sup>. Anzi, ciò che vi si intreccia è spesso un effetto di piacere, continuamente invocato dal commento parlato e puntualmente riportato nei commenti degli appassionati sui forum on-line<sup>270</sup>.

---

<sup>266</sup> Si tratta di un tema molto ampio, che eccede i limiti di questo lavoro; si vedano almeno: M. Dery, *The Pyrothecnic Insanitarium. American Culture on the Brink*, Grove Press, New York 2009; K. Cashell, *Afterschock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, I. B. Tauris, Londra-New York 2009.

<sup>267</sup> Il concetto di orrore come emersione di una potenza sfigurante è stato elaborato, come è noto, da Adriana Cavarero. Discutendo la figura di Medusa e il tipo di sensazione che il suo sguardo ingenera in chi lo incrocia, l'autrice precisa: "Preso da ribrezzo di fronte a una forma di violenza che appare più irricevibile della morte, il corpo reagisce inchiodandosi e rizzando i peli. Medusa è una testa mozzata. Ripugna, innanzitutto, al corpo il suo smembramento, la violenza che lo disfa e lo sfigura. L'essere umano, in quanto essere incarnato, è qui offeso nella dignità ontologica del suo esser corpo e, più precisamente, corpo singolare. Benché lo trasformi in cadavere, la morte non ne offende la dignità o, per lo meno, non lo fa finché al corpo morto è conservata la sua unità figurale, quella sembianza umana già spenta e tuttavia ancora visibile, guardabile". A. Cavarero, *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerte*, Feltrinelli, Milano 2007, p. 15.

<sup>268</sup> È il caso, ad esempio, del volume di fotografie della Prima guerra mondiale di Ernst Friedrich, che si apre significativamente con un appello all'umanità perché il divenire pubblico della forza shockante di quelle immagini impedisca il ripetersi della tragedia: "[...] Questo volume si propone di presentare con l'aiuto di immagini fotografiche, raccolte un po' per caso e un po' per intenzione, un resoconto vero e oggettivo della realtà bellica. Le immagini presentate in questo volume [...] sono state catturate dall'occhio inesorabile e incorruttibile dell'obiettivo fotografico [...]. E non c'è nessuno al mondo che possa dubitare della veridicità di queste fotografie e sostenere che non riproducono fedelmente la realtà. Nessuno verrà a obiettare: «Che orrore mostrare queste immagini!». Invece saranno in molti a esclamare: «Finalmente abbiamo smascherato la retorica dei campi d'onore, le bugie sulla morte eroica, sulla patria e sul coraggio»". E. Friedrich, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano 2004, p. 13.

<sup>269</sup> È il caso di numerose operazioni artistiche che, proprio svolgendo un'azione sfigurante sul corpo, ad esempio forzandone i confini fra interno ed esterno, contestano la narrazione (politica) dominante del corpo e degli elementi che lo definiscono. Per un inventario di queste pratiche si vedano almeno le utili mappature fornite da: F. Alfano Miglietti, *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa&Nolan, Ancona – Milano 1997; A. Mengoni, *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Salvetti&Barbuffi, Siena 2012.

<sup>270</sup> "People who watch this, are not watching it because they are disturbed human beings. Well, at least I am not. It is just like when you see an accident on the road. You may try to hide it, but most people want to see the dead body. That's what this is. Yes, some scenes may be disturbing, but some people watch this stuff, and afterwards they feel like they have conquered their fear of death", peter\_bark\_fan; "Death is

Gli *shockumentaries* sembrano dispiegare una forma di sentimento ibrido: al disgusto per il contenuto delle loro immagini, essi sembrano assommare un sentimento di piacere che risulta incongruo perché strettamente collegato alla morte (e al veder morire)<sup>271</sup>. Dopotutto, già Gorer, in un fortunato saggio degli anni Cinquanta, aveva riconosciuto come morte e piacere sessuale paressero alimentare un interesse simile, in virtù del fatto che si tratta di esperienze in qualche modo estreme, la cui carica fascinosa deriva dall'essere normalmente non offerte alla vista<sup>272</sup>. In effetti sembrerebbe che uno dei motivi che maggiormente annoda morte ed erotismo derivi proprio dal piacere di un *vedere dentro*, spesso connesso con un dispiegamento dell'immaginario medico<sup>273</sup> (non a caso gli *shockumentaries* offrono un vastissimo repertorio di autopsie e operazioni chirurgiche). In questo genere di documentari è in azione una forma di scopofilia che annoda piacere e disgusto in un dittico inestricabile, andando a toccare il nucleo stesso di che cosa possa essere definito pornografico. In questo senso, conviene forse richiamare le ancora attualissime le riflessioni di Linda Williams, secondo cui ciò che codifica il carattere pornografico del visivo, più ancora che il contenuto di alcune immagini, sia proprio la costruzione di uno sguardo penetrante, che ambisce a conoscere i segreti del corpo<sup>274</sup>, mettendo in atto una vera e propria *frenzy of the visible*, che non a caso si lascia intravedere già agli albori del cinema<sup>275</sup>.

---

interesting”, in *Traces of Death: Users Reviews*, 26 settembre 2006, ([http://www.imdb.com/title/tt0108373/reviews?ref=tt\\_urv](http://www.imdb.com/title/tt0108373/reviews?ref=tt_urv)).

<sup>271</sup> Del piacere legato al vedere morire parlava, in un altro senso, già Canetti. Per lui, però, il piacere aveva soprattutto a che vedere con il fatto di essere sopravvissuti ad un evento, cosa che invece non è decisamente in gioco nel caso che qui ci riguarda; E. Canetti, *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Adelphi, 1974, pp. 22-3.

<sup>272</sup> “There seem to be a number of parallels between the fantasies which titillate our curiosity about the mystery of sex, and those which titillate our curiosity about the mystery of death”. G. Gorer, “The Pornography of Death”, in *Encounter* n. 25, ottobre 1955, p. 51.

<sup>273</sup> Come è noto, la riflessione sulla medicina (e sulla clinica) come fenomeno scopico è profondamente debitoria delle riflessioni di Foucault sul tema. A suo avviso, infatti, nella pratica medica si esercita una relazione di potere attraverso lo sguardo, tutta volta a “rendere visibile l’invisibile”. M. Foucault, *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*, Einaudi, Torino 1998. Sul rapporto fra immaginario medico, sguardo necrofilo ed erotismo nella contemporaneità, con particolare riferimento al fortunato franchise di *CSI* si veda: S. Tait, “Autoptic Vision and the Necrophilic Imaginary in *CSI*”, in *International Journal of Cultural Studies*, vol. 9, no. 1, 2006, pp. 45-62.

<sup>274</sup> L. Williams, *Hard Core. Power, Pleasure and the “Frenzy of the Visible”*, University of California Press, Berkeley 1999, pp. 34 e ss.

<sup>275</sup> Anche al di là del rapporto fra morte e pornografia dello sguardo, è interessante notare come la fascinazione per l’atto di filmare un trapasso sia riscontrabile sin dagli albori del medium. Numerosi film delle origini mostrano in effetti delle morti ricostruite, come nel caso di *The Execution of Mary, Queen of Scots* (Alfred Clark, 1895). Diverso è il caso di un film come *Electrocuting an Elephant* (Edwin S. Porter, 1903), nel quale ad essere filmata è la morte reale di un elefante. Ciò che emerge da questi primi film è l’indubbia presenza, sin dalla nascita del cinema, di un interesse particolare per la morte reale (o realistica), come se il medium che più di tutti era in grado di “riportare in vita” avesse anche la capacità di uccide

Un caso emblematico di questo particolare annodarsi di problemi è offerto dal notissimo suicidio di Robert “Budd” Dwyer, avvenuto in diretta televisiva il 22 gennaio 1987. La sequenza, divenuta celeberrima per la sua straordinarietà (di un altro storico suicidio televisivo, quello di Christine Chubbuck, non rimangono, ad oggi, tracce visive<sup>276</sup>), venne presto integrata all’interno di numerosi *shockumentaries*<sup>277</sup>, finendo col diventare un caso particolarmente estremo (ma senza dubbio non il più estremo) all’interno della ricca selezione operata per mettere alla prova lo spettatore. Oggigiorno, con la recessione dell’home video e la disponibilità sempre maggiore di clip estreme facilmente reperibili on-line, il suicidio di Budd Dwyer si è rilocato<sup>278</sup> in diversi contesti, dove è presentato come un singolo video e non è più inserito in compilation di immagini diverse<sup>279</sup>. Un’altra possibile iterazione di questo contenuto è offerta dai *reaction videos*, particolare tipologia di immagini presenti su *YouTube* nella quale alcuni utenti fanno vedere (ad amici, parenti etc.) video estremi (non inquadrati, se ne sente solo l’audio) per vedere (e condividere) le loro reazioni; il video di Budd Dwyer viene oggi comunemente usato a questo scopo<sup>280</sup>. Le statistiche offerte da Google Trends (riportate sulla pagina dedicata a Budd Dwyer nel sito *Know Your Meme*<sup>281</sup>), che censiscono il numero di ricerche compiute su Google in relazione a determinate parole chiave, ci danno l’idea di un interesse praticamente inesaurito nei confronti di questo tipo di video, a segnalare che

---

nell’atto stesso del filmare (come attesta fra l’altro l’interessante polisemia dell’espressione *to shoot*). Sui due film citati si vedano rispettivamente: S. Combs, “Cut. Execution, Editing and Instant Death”, in *Spectator*, vol. 28, no.2, 2008, pp. 31-41; A. M. Lippit, “The Death of an Animal”, in *Film Quarterly*, vol. 56, no.1, 2002, pp. 9-22.

<sup>276</sup> Anonimo, “The Christine Chubbuck tape (lost on-air suicide footage; 1974), in *Lost Media Wiki*, senza data ([https://lostmediawiki.com/The\\_Christine\\_Chubbuck\\_tape\\_\(lost\\_on-air\\_suicide\\_footage;\\_1974\)](https://lostmediawiki.com/The_Christine_Chubbuck_tape_(lost_on-air_suicide_footage;_1974))). Sul caso di Christine Chubbuck sono stati recentemente realizzati due film: *Christine* (Antonio Campos, 2016) e *Kate Plays Christine* (Robert Greene, 2016).

<sup>277</sup> È possibile ritrovarla in *Death Scenes 2* (Nick Bougas, 1992); *Traces of Death* (Damon Fox, 1993); *Executions II* (anonimo, 1995); *Death: The Ultimate Horror* (anonimo, 1995); *Snuff Video: Volume Red* (Gordon Vein, 1997); *Absolute Punishment: The Ultimate Death Experience Part 2* (1312, Skelter, 1998); *2001: The Final Breath* (anonimo, 2000).

<sup>278</sup> Casetti, *La Galassia Lumière*, op. cit., pp. 33-71.

<sup>279</sup> Oltre che in diversi *shock sites* (siti internet appositamente dedicati a presentare al loro utente immagini e/o video estremi), la clip è facilmente reperibile su YouTube: *Budd Dwyer Live Suicide* (<https://www.youtube.com/watch?v=eVm88MX2Gw4&bpctr=1527320725>).

<sup>280</sup> Si veda ad esempio: *Best Budd Dwyer Suicide Reaction* (<https://www.youtube.com/watch?v=vESNJxzUFTQ>).

<sup>281</sup> A. DeLand, “Budd Dwyer Suicide Video”, in *Know Your Meme*, 2011 (<http://knowyourmeme.com/memes/budd-dwyer-suicide-video>).



– a prescindere dal contesto mediale di apparizione (dalle VHS al web) – l’atto della morte filmata non ha perso (ma ha semmai accresciuto) la propria carica fascinatória<sup>282</sup>.

Ciò che conta, soprattutto, è che in quasi nessuno dei commenti legati a questo video ci si interroga – come invece accadeva largamente nel caso dei *mondo* – sul suo essere reale. Come per numerose altre delle clip contenute negli *shockumentaries*, il posizionamento dell’immagine nei confronti della realtà non fa problema (non si dubita insomma che quegli individui siano morti davvero); ci si chiede piuttosto *se* immagini come queste possano essere considerate *snuff*. Come si sarà intuito dall’analisi condotta sino a questo punto, la risposta è decisamente negativa, ma la persistenza di un dubbio (o di un desiderio di vedere attualizzato in un’immagine lo statuto quasi mitico dello *snuff*) può essere forse considerata una spia culturale significativa. Si veda ad esempio la domanda di un utente, postata su *Yahoo Answers*:

Is the Budd Dwyer film a snuff film? I dont know exactly what a snuff film is, but from what I do know about it, *it don't actually want to see one to find out*. But I have seen the Budd Dwyer film, and I wondering if that's one of them. Update: *And dont give me any links to that crap*<sup>283</sup>.

Esiste una terza categoria di film che vengono solitamente associati all’immaginario *snuff* in virtù della loro problematica insistenza sul corpo morto. Si tratta dei cosiddetti *safety films* che, come nota Heller-Nicholas: “cannot be considered «snuff» as such, but along with films like Michael Powell’s *Peeping Tom* (1960), they highlight the complex conceptual and ethical terrain that surrounds the relationship between death and its on-

---

<sup>282</sup> Va notato, comunque, come il riposizionamento di questa sequenza in un contesto diverso come quello di *YouTube* abbia in parte contribuito a modificarne gli estremi di lettura. Una rapida e non certo sistematica scorsa ai commenti degli utenti su diversi dei video che propongono il suicidio di Dwyer conferma come, a fianco di un’ironia tagliente tipica del linguaggio della Rete e di individui che si soffermano sulla carica scioccante dell’immagine, non manchino commenti più circostanziati sulla vicenda giudiziaria di Dwyer (diversi internauti si scagliano contro il sistema giudiziario e l’onta mediatica cui l’uomo dovette far fronte pur essendo innocente). Questo dimostra, in generale, come la collocazione di un video in una situazione generalista contribuisca a modificarne l’impatto: slegato dalle sequenze cui si accompagnava negli *shockumentaries* in cui era contenuto, il suicidio in diretta di Budd Dwyer si apre ad un ventaglio di letture che non erano previste (o non erano considerate primarie) nella sua collocazione originale.

<sup>283</sup> Anonimo, “Is the Budd Dwyer Film a Snuff Film?”, *Yahoo Answers*, 2011 (<https://answers.yahoo.com/question/index?qid=20090404191208AAqUxPY>). Corsivi nostri. Si notino le frasi riportate in corsivo, nelle quali è evidente il desiderio dell’utente di *non vedere* alcun materiale che possa essere uno *snuff*. La domanda attesta però, al contempo, la *curiosità* alla base di un atto scopico tanto problematico; come abbiamo già avuto modo di specificare è proprio questa commistione fra desiderio e repulsione che alimenta e amplifica l’impatto culturale di un tema come lo *snuff*.

screen representation”<sup>284</sup>. Si tratta in sostanza di brevi film (la durata media è attorno ai venti minuti) realizzati nell’America degli anni Cinquanta e pensati per istruire gli spettatori rispetto a tematiche di una qualche rilevanza sociale, come la sicurezza stradale. Per quanto non abbia ricevuto una attenzione sistematica, questo tipo di film ha assunto oggi un valore culturale notevole, seppure a dispetto della loro funzione educativa originale.

Se questi film erano spesso proiettati nelle classi scolastiche per insegnare agli studenti quale comportamento ci si aspettasse da loro e in quali pericoli avrebbero potuto incorrere qualora avessero disatteso certe norme di comportamento<sup>285</sup>, oggi sono diventati dei piccoli spettacoli dell’orrore, apprezzati dagli internauti in cerca di immagini estreme<sup>286</sup>. Stilisticamente sono molto vicini agli *shockumentaries*, di cui forse potrebbero costituire un peculiare momento genealogico, presentandosi come incarnazioni visive di quella fascinazione quasi erotica della cultura americana per la velocità e il pericolo di uno schianto mortale<sup>287</sup>. Se è vero che i film educativi vennero impiegati sin dall’inizio del XX secolo e assunsero un certo protagonismo durante la formazione dei soldati nelle due guerre mondiali, i video dedicati alla sicurezza stradale che qui ci interessano sono soprattutto quelli realizzati dalla Highway Safety Foundation<sup>288</sup> a partire dagli anni Cinquanta, che spettacolarizzano l’immagine della morte reale<sup>289</sup>.

I film della Highway Safety Foundation si discostano dalla produzione coeva di *safety film* sia per la riduzione del contesto narrativo ad un mero pretesto utile a fornire

---

<sup>284</sup> Heller-Nicholas, *Found Footage Horror*, op. cit., p. 31.

<sup>285</sup> K. Smith, *Mental Hygiene: Better Living Through Classroom Films 1945-1970*, Blast Books, New York 1999.

<sup>286</sup> “When these highway movies were first produced their simple goal was to warn teens the dangers of speeding, drunk driving or simply just not paying attention. As they went along they had to make sure the lessons were being learned so they grew more and more violent until you got to something like this. Today, these films aren't viewed for their quality or lessons but instead people want to find the craziest, bloodiest and more violent films and this one here is certainly at the top of the list”; Michael\_Elliott, “If you Want Gore...”, in *Highways of Agony: User Reviews*, 29 giugno 2015, [http://www.imdb.com/title/tt0332115/reviews?ref\\_=tt\\_ql\\_3](http://www.imdb.com/title/tt0332115/reviews?ref_=tt_ql_3).

<sup>287</sup> Su questo tema: M. Brottmann (a cura di), *Car Crash Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2001; si veda anche J. Packer, *Mobility Without Mayhem. Safety, Car and Citizenship*, Duke University Press, Durham 2008.

<sup>288</sup> Utili informazioni al riguardo sono contenute nel documentario *Hell's Highway. The True Story of Highway Safety Films* (Bret Wood, 2003).

<sup>289</sup> Si tratta di un tratto specifico dei film prodotti dalla Highway Safety Foundation; diversi *safety film* coevi non raggiungono lo stesso livello di eccesso visivo: *Last Date* (Lewis D. Collins, 1950), *Borrowed Power* (anonimo, 1951) e *What Made Sammy Speed?* (anonimo, 1957).

una giustificazione per l'inserimento di immagini di incidenti reali, con riprese insistenti di corpi feriti e/o cadaveri, spesso ripresi in primo piano. Già nel prototipico *Signal 30* (1959) è evidente questa tendenza alla spettacolarizzazione della morte: mentre inanella una successione di sequenze grottesche, la voce over commenta le immagini rivolgendosi direttamente allo spettatore che si propone di educare: "How do you want to die in traffic? [...] You can be, if you wish, just another Signal 30"<sup>290</sup>. La *Highway* non si è però dedicate solamente a film sulla sicurezza stradale; la sua opera più controversa ha infatti a che vedere con un caso di duplice omicidio.

*The Child Molester* (Herbert J. Lede, 1964) si presenta come la drammatizzazione di un caso di cronaca avvenuto a Mansfield nel 1962<sup>291</sup>. Si tratta di un peculiare film educativo, che ha lo scopo di rendere evidente a figli e genitori il corretto comportamento da tenere nei confronti di individui sconosciuti. Il carattere disturbante del film deriva però dal modo in cui questo insieme di regole ci viene presentato: è perturbante, come nota Heller-Nicholas, che nei primi minuti del film, l'adescamento delle ragazzine venga presentato attraverso una soggettiva, che allinea lo spettatore allo sguardo del molestatore<sup>292</sup>. È soprattutto il finale, però, ad aver suscitato perplessità: per comprovare il suo messaggio educativo ("Your children put their trust in you: do not betray them. Teach them all the safety rules"), *The Child Molester* ci mostra le riprese effettuate dalla polizia durante il ritrovamento dei cadaveri (reali) delle due giovani vittime la cui vicenda ha ispirato il film.

Ancora una volta siamo di fronte ad una categoria di oggetti visivi che, pur non potendo essere qualificata *snuff*, è collegata ad esso da tutta una serie di letture che ne attestano la vicinanza. Quando c'è in gioco una morte filmata, insomma, è difficile sottrarsi al sospetto di essersi avvicinati (magari troppo?) a quello che uno *snuff* dovrebbe

---

<sup>290</sup> Anche i film successivi, come *Mechanized Death* (Richard Wayman, 1961), *Wheels of Tragedy* (Richard Wayman, 1963), *Highways of Agony* (anonimo, 1969) e *Options to Live* (Richard Wayman, 1979) non fanno che riprendere questi elementi, variando le immagini presentate ma lasciando praticamente inalterati i contenuti e il tenore ideologico del commento.

<sup>291</sup> La morte di due ragazzine gettò nel panico la comunità e, nella convinzione che il colpevole fosse un maniaco omosessuale, la polizia iniziò ad installare delle macchine da presa nascoste per filmare gli incontri in un bagno pubblico. Le riprese realizzate in quell'occasione andarono a costituire un ulteriore film educativo dedicato ai corpi di polizia (*Camera Surveillance*; anonimo, 1964). Le immagini della polizia in quell'istanza sono state utilizzate dall'artista William E. Jones in due opere recenti: *Mansfield 1962* (2006) e *Tearoom* (2007). Al riguardo: W. E. Jones, *Tearoom*, Los Angeles 2008. Sul film *Camera Surveillance*: Alexandra Heller-Nicholas, *Found Footage Horror Films*, op. cit., pp. 46-8.

<sup>292</sup> Ivi, p. 49.

essere. In tutti i casi segnalati siamo di fronte a film che convocano quell'immaginario senza dispiegarlo direttamente e che, anche nei casi più problematici, manifestano comunque una distanza da quella forma di ultimo eccesso visivo.

### II.III. FILM CHE SIMULANO UNO *SNUFF MOVIE*

Sino a questo punto si sono analizzate diverse tipologie di oggetti visivi che a diverso titolo partecipano dell'immaginario *snuff*, esercitando una funzione profilattica o venendovi associati nei discorsi che producono. Ciò che accomuna tutte queste realtà è, comunque, la perpetuazione del fascino legato a questa peculiare forma di interesse per la morte filmata, il loro suggerire allo spettatore che *possano esistere* dei veri e propri *snuff*. Il loro approssimarsi alla loro realtà non ci mostra esattamente *come* questi *snuff* dovrebbero essere (questi film insomma non *fincono* di essere degli *snuff*) ma ci forniscono dei codici comportamentali, ci mostrano *cosa succede quando si vede uno snuff*. Da questo punto di vista il già citato *Tesis* fornisce un esempio emblematico: nel film di Amenábar, il docente incaricato di fare da relatore alla protagonista Angela viene trovato senza vita in sala di proiezione, immediatamente dopo aver visto il contenuto di uno *snuff*; è un tipo di immagine che turba irrimediabilmente chi la vede o lo conduce alla morte. Esistono tuttavia anche dei film che, più inquietantemente, *si presentano come se fossero* degli autentici *snuff* e, così facendo, problematizzano ulteriormente la posizione dello spettatore, chiamato a essere comprimario di un atto scopico che si finge ai limiti della legalità. Se l'autentico *snuff* rappresenta il significante vuoto attorno cui ruotano i discorsi che lo riguardano, questo genere di video vi si avvicina in maniera assai più decisa di quanto visto sino a questo punto.

Questa sorta di mimetismo è esasperata nel caso dei cosiddetti *pseudo-snuff*, film che per tutta la loro durata si presentano come se fossero degli autentici *snuff movies*; non sbaglia dunque Steve Jones quando li definisce come “il più efficace tentativo di simularne uno”<sup>293</sup>. Anche nei *meta-snuff* (come *8mm* o *Emanuelle in America*) abbiamo incontrato delle sequenze che simulavano in qualche modo l'aspetto visivo di uno *snuff*: nelle scene in cui i personaggi vedono i video abbiamo dei brevi frammenti (presentati

---

<sup>293</sup> S. Jones, “Dying to be Seen: Snuff Fiction’s Problematic Fantasies of Reality”, in *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 19, febbraio 2011, p. 2

attraverso il sintagma campo-controcampo) che ci forniscono dei flash sui contenuti di queste oscure produzioni. Negli *pseudo-snuff* vediamo il contenuto di ciò che si immagina essere uno *snuff* senza tagli né interpolazioni e non vi è un contesto narrativo che “incornici” questo contenuto, relegandolo in singole sequenze; soprattutto, a cambiare è la funzione di queste immagini: viene del tutto abbandonata qualsiasi forma di profilassi visiva nei confronti dello spettatore.

Più esplicitamente ancora di quanto non accadesse in alcuni *shockumentaries*, questo tipo di film trae la sua carica fascinosa da un preciso desiderio di “mostrare tutto”, in una sorta di esasperazione della violenza insita nell’atto del vedere e nella pulsione scopofila dello spettatore; un tratto che non può non richiamare la già citata *frenzy of the visible* che secondo Williams sarebbe alla base del medium cinematografico<sup>294</sup>; in questo caso, dunque, parlare di pornografia dello sguardo appare particolarmente appropriato. Fra le opere che appartengono a questa tipologia<sup>295</sup>, la trilogia inaugurata da *August Underground* (Fred Vogel, 2001)<sup>296</sup> è senza dubbio la più interessante per indagare il modo in cui un film si finge uno *snuff*, contribuendo quindi a sostanziare l’opinione secondo cui autentici *snuff movies* possano in effetti esistere. La sequenza iniziale è in questo senso già assolutamente emblematica: il film si apre senza titoli e comincia in *medias res*, come se la telecamera fosse stata appena accesa. Le immagini ci appaiono subito di scarsa qualità (sono molto sgranate). Fatichiamo a capire che cosa stia succedendo: dopo pochi secondi vediamo un uomo venirci incontro, non sappiamo chi è (a differenza dell’uomo della cui telecamera condividiamo il punto di vista, che pare conoscerlo).

Non sappiamo dove, quando o da chi siano state girate queste immagini, così come ci è totalmente oscuro quello che succederà. In qualche modo comprendiamo che ciò che stiamo guardando non è stato girato per noi (almeno non originariamente), che veniamo invitati a partecipare ad un patto nel quale non eravamo previsti. Già a questo primo

---

<sup>294</sup> “One of my goals [...] is to emphasize the specific cinematic nature of the emerging *scientia sexualis* and to show how it becomes, as Foucault notes, “a transfert point” on knowledge, power and pleasure; thus we can begin to recognize how the desire to see and know more of the human body [...] underlies the very invention of cinema”. Williams, *Hard Core*, op. cit., p. 36.

<sup>295</sup> Ad esempio: *Amateur Porn Star Killer* (Shane Ryan, 2006), *Amateur Porn Star Killer 2* (Shane Ryan, 2008), *Amateur Porn Star Killer 3 – The Final Chapter* (Shane Ryan, 2009) e *The Bunny Game* (Adam Rehmeier, 2011).

<sup>296</sup> Cui hanno fatto seguito *August Underground’s Mordum* (Fred Vogel, 2003) e *August Underground’s Penance* (Fred Vogel, 2007).

livello si percepisce la differenza fra uno *pseudo-snuff* e le tipologie analizzate in precedenza: a livello formale questo tipo di film si basa sull'exasperazione di quello stile amatoriale che a partire dagli anni Novanta si è affermato nel cinema e (soprattutto) in televisione<sup>297</sup>. Il fatto che queste immagini vengano poi presentate in *first person shot* non fa altro che acuire quel senso di imprevedibilità e prossimità agli eventi che il film desidera trasmetterci. Tutto concorre, sin dai primi secondi, a comunicarci che quanto stiamo vedendo è stato effettivamente registrato da qualcuno (di cui vediamo i volti; questo ci indica che questo contenuto era forse pensato per una circolazione intima e che noi spettatori – questo è il gioco – ne siamo stati in qualche modo resi partecipi).

Già considerando questi aspetti, il film si pone dunque agli antipodi rispetto alla produzione horror *mainstream* e sceglie invece di essere volutamente destabilizzante, inserendosi in questo senso in quel peculiare filone che Jones ha efficacemente definito *hardcore horror*<sup>298</sup>, intendendo con ciò una versione indipendente, non legata alle dinamiche *mainstream* e per questo molto più estrema, dell'horror americano contemporaneo. La natura disturbante del film emerge quasi immediatamente: dopo l'*incipit* brevemente descritto, seguiamo i protagonisti in un seminterrato (condividendo – è bene ricordarlo – il punto di vista di uno dei due), dove c'è qualcosa che – così ci viene detto – vale assolutamente la pena di vedere (“You are going to love this!”): si tratta di una donna (nuda e ferita) che viene tenuta prigioniera.

A un minuto dall'inizio del film, privo di qualsiasi indicazione riguardo la natura finzionale dell'opera stessa, lo spettatore di trova decisamente a disagio. L'immagine funziona qui come uno shock “plurisensoriale”<sup>299</sup> e si percepisce di aver in qualche modo

---

<sup>297</sup> A. West, “Caught on Tape: A Legacy of Low-tech Reality”, in King, op. cit., p. 83-88. Inoltre: A. Fetveit, “Reality TV in the Digital Era: A Paradox in Visual Culture?”, in J. Freidman (a cura di), *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*, Rutgers University Press, New Brunswick – Londra 2002, pp. 119-37; S. Holmes, D. Jermyn (a cura di); *Understanding Reality Television*, Routledge, Londra-New York 2004; A. Biressi, H. Nunn, *Reality Tv. Realism and Relevation*, Columbia University Press, New York 2005; A. Hearn, “Hoaxing the “Real”: On the Metanarrative of Reality Television”, in S. Murray, L. Oulette (a cura di), *Reality TV. Remaking Television Culture*, New York University Press, New York – Londra 2009, pp. 165-178; L. H. Edwards, *The Triumph of Reality TV. The Revolution of American Television*, Praeger, Santa Barbara 2013, pp. 1-16.

<sup>298</sup> S. Jones, *Torture Porn: Popular Horror after Saw*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013, pp.170 e ss. Secondo Jones, oltre a Fred Vogel apparterebbero a questo stile anche registi meno noti come Shane Ryan (autore della già menzionata serie *Amateur Porn Star Killer*) e Lucifer Valentine. Quest'ultimo è senza dubbio uno dei registi horror più noti al di fuori del circuito *mainstream*, soprattutto grazie a film quali *Slaughtered Vomit Dolls* (2006) ed altri lavori legati all'emetofilia.

<sup>299</sup> James Aston, “Nightmares Outside the Mainstream: *August Underground* and Real/Reel Horror”, in Blake, Aldana Reyes, op. cit., p. 140

oltrepassato una soglia, di stare assistendo a qualcosa che non dovremmo (poter) vedere<sup>300</sup>. Se in un film horror la morte è sempre e comunque percepita come un *fake* (nel momento in cui so di star vedendo un film so anche che le morti che vedo *non possono* essere vere)<sup>301</sup>, il carattere estremo delle immagini presentateci da Vogel e il completo sovvertimento della grammatica del genere che viene dispiegato in *August Underground* è funzionale a instillare nello spettatore il dubbio che quel corpo *potrebbe* non essere di un'attrice consenziente, che quanto stiamo vedendo *potrebbe* essere un autentico *snuff*, ritrovato per caso. Oggi non è difficile disinnescare questo sospetto: anche per chi non conoscesse già il film sarebbe sufficiente una rapida ricerca on-line, ma nel 2001 l'impatto di queste immagini non fu indifferente. È interessante notare, al riguardo, come il regista avesse ideato una peculiare strategia distributiva, divenuta impraticabile nel clima securitario dell'immediato post Undici settembre; se Vogel fosse riuscito a diffondere il suo film come aveva originariamente previsto, l'effetto di avere fra le mani un autentico *snuff* sarebbe stato certamente amplificato:

Vogel wanted to completely bypass the notion of an official release via legitimate channels and intended to leave VHS copies of the film in random public places such as playgrounds and airports. His purpose was to position the film as a type of found object to be picked up and played by curious passers-by<sup>302</sup>.

*August Underground* è un film che, per simulare l'apparenza di un autentico *snuff* e per intensificare al massimo il disagio dello spettatore, viola i limiti del corpo, mostrando scopertamente lacrime, sangue, feci ed altri liquidi organici fuoriuscire liberamente e in modo incontrollato. Ciò che ci propone è un vero e proprio spettacolo dell'abiezione<sup>303</sup> che – come delineato da Kristeva – turba l'ordine, le regole, i linguaggi. Si tratta di un elemento che non è dunque presente solo a livello iconografico nell'oscenità insita in ciò che vediamo, ma che riguarda più problematicamente anche la struttura formale del film. È un concetto, quest'ultimo, che appare evidente in opere come *The Bunny Game* e – soprattutto – nel primo lungometraggio della serie *August Underground*. In questo caso

---

<sup>300</sup> *Ibidem*.

<sup>301</sup> Al riguardo: C. Russell, *Narrative Mortality: Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994, pp. 1-30.

<sup>302</sup> Aston, op. cit., p. 143.

<sup>303</sup> J. Kristeva, *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, Spirali, Milano 2006, pp. 3-4.

specifico la struttura del film è totalmente disarticolata e questo ricorso all'estetica *raw* fa convergere tutta la carica fascinatoria del testo nella pura mostrazione.

Proprio questo recedere della narrazione in favore del puro esibire, consente forse di parlare degli *pseudo-snuff* come una forma di cinema attrattivo nel senso delineato da Tom Gunning in riferimento al cinema delle origini. Come ha giustamente segnalato l'autore in uno studio ormai classico, "the cinema of attraction directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity and, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event – whether fictional or documentary, that is of interest in itself"<sup>304</sup>. Si tratta di un tipo di rilievo che ben si accorda con la già ricordata prospettiva di Williams secondo cui l'archeologia di uno sguardo pornografico fosse individuabile nella genesi stessa del cinema; il riferimento alla pornografia è qui di primario interesse perché – nel caso specifico degli *pseudo-snuff* – la tortura e le sevizie ai danni delle vittime sono spesso presentate come atti che comportano una qualche forma di appagamento sessuale<sup>305</sup>. Più in profondità, è apparentabile al discorso pornografico anche la scelta estetica di ricorrere ad un esasperato iperrealismo dell'enunciazione (le immagini sono povere, girate da un cameraman amatoriale che si trova "in situazione" rispetto agli eventi mostrati, c'è un costante uso del primo piano a scrutare ossessivamente il corpo torturato etc.). Il medesimo iperrealismo è in gioco anche in buona parte dell'hard-core genericamente inteso: la comunicazione pornografica (pur non avendo l'obiettivo di causare disturbo o disgusto al suo spettatore) si basa su un principio di visibilità assoluta che ne afferma e ne sanziona la natura essenzialmente denotativa:

Il linguaggio pornografico non parla alludendo, ma per atti ostensivi: esibendo, volendo essere la rappresentazione più prossima possibile alla realtà, quella più vicina alla soglia che separa il "dicibile" dal "fattibile" [...]. L'iperrealtà pornografica [...] garantisce che le cose che si vedono sono accadute davvero, che il sesso che si rappresenta non è artificiale né falso"<sup>306</sup>

---

<sup>304</sup> T. Gunning, "The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde", in *Wilde Angle*, vol. 8, nn. 3-4, 1986, pp. 63-70.

<sup>305</sup> Non a caso, per Kristeva, è proprio il godimento a far esistere l'abiezione: "[...] solo il godimento fa esistere l'abietto come tale. Non lo si conosce, non lo si desidera, se ne gode. Violentemente e con dolore". Kristeva, op. cit., p. 11.

<sup>306</sup> R. Stella, *L'osceno di massa. Sociologia della comunicazione pornografica*, Franco Angeli, Milano 1991, pp. 181-2.



Ciò che separa le due forme visive è il tipo di reazione che vogliono suscitare nel loro spettatore, essendo entrambi *body genre* che prescrivono, in un certo senso, una determinata reazione corporea<sup>307</sup> (eccitazione e piacere masturbatorio nel caso della pornografia, disgusto nel caso dello *pseudo-snuff*). Per la verità, come è stato segnalato da Steve Jones (pure in un contesto parzialmente diverso come è quello degli *shock sites*), l'idea secondo cui a determinati fenomeni visivi sia univocamente associato un tipo specifico di reazione da parte dello spettatore, necessita di essere riconsiderata. La proliferazione di siti internet che ospitano senza soluzione di continuità immagini pornografiche e di morte e lo sfumarsi del confine stesso fra pornografia eccitante e pornografia disturbante rende la lettura del fenomeno *pseudo-snuff* nei termini che abbiamo proposto ancora più cogente:

A consideration of shock pornography should lead us to reevaluate how we respond to horror and porn more generally. It is too often taken for granted that horror disgusts and porn attracts. The combined and confused lines between arousal and nausea, offence and pleasure, should make us question what body-genres seek to achieve, and how they permit us to reconsider our notions of beauty, pleasure and visual gratification<sup>308</sup>.

Il caso degli *pseudo-snuff* è di estremo interesse, non solo perché dimostra la continuità di interesse per il tema anche nel contesto contemporaneo, ma soprattutto perché rende conto di un diverso atteggiamento nei suoi confronti. Se nei casi analizzati precedentemente l'associazione dei contenuti visivi con lo *snuff* è avvenuta per così dire "a posteriori" (cioè si è presentata nei discorsi che sono stati prodotti) o aveva a che fare con la sua iscrizione in una cornice narrativa (nel caso dei *meta-snuff*), un film come *August Underground* sceglie di costruirsi *come se fosse* uno *snuff* autentico. La posta in gioco, insomma, non prevede più soltanto di parlare dello *snuff* come se esistesse ma – più problematicamente – di avvicinarvisi sempre di più, simulandone l'aspetto. Il film di Vogel è un esempio cristallino di questo nuovo atteggiamento: per far credere al pubblico che qualcosa come uno *snuff* possa venire prodotto non è più sufficiente postularne astrattamente l'esistenza (come faceva già Ungari nel testo citato in apertura di capitolo): si richiede di *vederlo*, di sottoporsi ad un'esperienza visiva estrema, che simuli quella che

---

<sup>307</sup> Williams, "Film Bodies", op. cit.

<sup>308</sup> S. Jones, "Horrorporn/Pornhorror: The Problematic Communities and Contexts of Online Shock Imagery", in F. Attwood (a cura di), *Porn.com. Understanding Online Pornography*, Peter Lang, New York 2010, pp. 135-6.

si avrebbe con uno *snuff* autentico. Affinché la leggenda urbana si perpetui è necessario attualizzarla più efficacemente.

L'esistenza di un desiderio, da parte degli internauti avvezzi all'estremo, per la concretizzazione del mito dello *snuff*, il costante desiderio di individuare in determinati oggetti visivi il primo esemplare di questa problematica categoria, è emerso con forza in relazione alla diffusione di alcuni video virali negli ultimi dieci anni. Si è già ricordato come nell'ambiente mediale contemporaneo sia ormai estremamente semplice accedere a immagini e/o video che presentano morti reali; in questo contesto non è infrequente che alcuni dei contenuti più controversi e noti della rete vengano etichettati come *snuff* dai numerosi utenti che ne commentano il contenuto on-line e per i quali la visione si traduce in una autentica prova di resistenza. Si vedano al riguardo alcuni commenti legati al video *3 Guys 1 Hammer*<sup>309</sup>:

OK, saw this 1 hour ago on another forum, it's still in my mind and I think it will be for a couple of days. Fuck, I thout I was desensitized. I'm not.

This is the mother of all videos for me.

This hammer murder actually makes the Jihad terrorists look like disciplined and principled warriors [...]. But this hammer murder takes shit to a whole new, previously to me inconceivable level of violence.

I suppose this is actually the one of the first clips that can actually be labelled as a genuine snuff.

Is this the worlds first real snuff movie????

Yep, we've found the holy grail. Close the world<sup>310</sup>.

È interessante notare come (fatto salvo il fatto che l'aggressione e l'omicidio rappresentati sono assolutamente reali) il video sia visivamente identico ad uno degli *pseudo-snuff* analizzati in precedenza. Come evidenziato dai commenti proposti, la carica scioccante del video è percepita come assolutamente inedita e numerosi internauti ipotizzano che

---

<sup>309</sup> Si tratta di un video realizzato nel 2007 in Ucraina dai cosiddetti maniaci di Dnepropetrovsk. Il video, girato da due ragazzi neppure ventenni (Igor Suprunjuk e Viktor Sajenko) mostrava le sevizie e la successiva uccisione di un uomo. Trapelato dalle prove presentate al processo, è immediatamente diventato virale (il titolo è una evidente citazione al noto video pornografico *2 Girls 1 Cup*) ed è ancora oggi postato su numerosi *shock sites* (al 27 marzo 2018 il video è ancora disponibile sul sito: <http://runthegauntlet.org/>).

<sup>310</sup> Kerekes, Slater, op. cit., pp. 407-10.

(data la realtà dell'evento mostrato e la sua assoluta violenza) *3 Guys 1 Hammer* possa essere considerato il primo esempio di un autentico *snuff movie*. Questa sorta di oscuro desiderio di attualizzazione del mito è ancor più palese nel controverso caso giudiziario del canadese Luka Magnotta. Senza voler riassumere l'intricata vicenda<sup>311</sup>, basti ricordare come – nel maggio 2012 – due fra gli *shock sites* più noti<sup>312</sup> ospitarono un video intitolato *1 Lunatic 1 Ice Prick* che, sin dal titolo, denunciava un desiderio di continuità con quello dei maniaci di Dnepropetrovsk. Anche in questo caso il video (che sceglieva di autodefinirsi come primo ed autentico esempio di *snuff*) presenta l'omicidio e le sevizie post-mortem di un giovane uomo. Di nuovo, più che il contenuto del video, ci interessano qui i commenti che ne sono stati fatti:

what the heck did I just watched? It's the worst thing I saw here... Man... if this is real I really hope the police will find the son of a bitch.

This is the best special effects I ever seen since The Transformer

Think this would be on the news if it was real...

I've been a regular of this site and this is the first time I was like shocked by what I saw. Yes, if anyone knows at least the victim please call the authorities. This dude has serious issues and well, I dunno but judging by this video he might be aiming for Asians and other minority groups. Please do anything! :?'.<sup>313</sup>

Entrambi i casi brevemente riassunti sono particolarmente significativi perché i video prodotti nelle due circostanze rappresentano un oggetto visivo inedito, strettamente legato al web contemporaneo e alla diffusione virale dei suoi contenuti. A fronte di questo carattere ipermoderno, essi continuano a perpetuare il mito dello *snuff*, simulandone l'aspetto in modo tanto convincente che gli stessi utenti arrivano ad interrogarsi (o ad affermare apertamente) la loro rispondenza ai canoni della leggenda urbana. Il fatto che

---

<sup>311</sup> Un'ottima sintesi è offerta in Ivi, pp. 411-23.

<sup>312</sup> Trattasi di *bestgore* (<http://www.bestgore.com>) e *theYNC* (<http://theync.com/>). La pagina di *bestgore* dove il video venne originariamente postato è ancora oggi on-line, ma non riporta alcun link a *1 Lunatic 1 Ice Prick*, riassumendo invece le vicende seguite alla sua pubblicazione e i suoi contenuti. Segue un aggiornamento del gestore del sito, che precisa: "Thorough investigation by the Best Gore community lead to an assumption that the 1 Lunatic 1 Ice Pick perpetrator could be a renowned cat killer and internet attention whore Luka Magnotta. He could also be the same person who mailed severed human foot to Tory HQ in Ottawa. He's currently wanted by the Canadian police. *Best Gore* was requested to remove the video by Montreal Police so until further notice, it will not be available here". <http://www.bestgore.com/beheading/1-lunatic-1-ice-pick-video/>.

<sup>313</sup> Ivi, p. 415.

ad un'analisi più attenta (che tenga conto della definizione fornita in precedenza) nessuno dei due video possa essere definito un autentico *snuff*<sup>314</sup> non cambia i contorni della questione: come abbiamo segnalato, ciò che conta è l'effetto di credenza che le opere legate allo *snuff* generano nel pubblico, la loro capacità di dare consistenza ad un significativo (ancora) vuoto. Da questo punto di vista, la vicenda di Luka Magnotta è assai istruttiva, perché intercetta una serie di problemi cruciali del nostro rapporto con le immagini e riassume in modo emblematico i termini della questione che qui ci riguarda più direttamente.

Come è stato riassunto da Kerekes e Slater, ben prima di *I Lunatic I Ice Prick*, Magnotta frequentava le *communities* di *video-sharing*, cui partecipava postando contenuti piuttosto problematici<sup>315</sup>. Sia prima che dopo la diffusione del video che qui maggiormente ci interessa, è stato appurato come Magnotta abbia creato numerosi profili *fake* per massimizzare l'attenzione degli internauti attorno a sé, cambiando ossessivamente identità per continuare a diffondere contenuti legati alle sue imprese. È interessante notare, per inciso, come un atteggiamento di questo genere sia praticabile solo all'interno di quello spazio di visibilità estrema offerto dalla rete, dove “è possibile esistere senza chiedere niente a nessuno”<sup>316</sup>. In una “società performativa”<sup>317</sup> in cui tutto, per essere efficace, deve essere visto e valutato e nella quale l'identità stessa diviene una costruzione (visiva) che è possibile rivedere e aggiornare in continuazione, individui

---

<sup>314</sup> Se è infatti vero che le morti rappresentate in questi video sono assolutamente reali, bisogna evidenziare come nel caso dei maniaci di Dnepropetrovsk sia del tutto assente il desiderio di suscitare soddisfazione sessuale nello spettatore e, in quello di Magnotta, il momento della morte non venga visualizzato (il corpo della vittima è vivo nella prima parte del video, già morto nella seconda). In entrambi i casi, poi, le condizioni di circolazione – per quanto certamente non *mainstream* – non rispondono a quella immagine di clandestinità e segretezza che le narrazioni sullo *snuff* ci restituiscono.

<sup>315</sup> Ivi, pp. 411 e ss. È il caso di video come *I Boy 2 Kittens*, del 2010, che vede Magnotta soffocare i due animali con un sacchetto di plastica. Seguiranno, *Python Christmas* (2011), dove un gatto viene stritolato fra le spire di un pitone e *Bathtime LOL* (2011), ugualmente legato a torture su piccoli felini (in questo caso tramite annegamento).

<sup>316</sup> T. Perna, *Schiavi della visibilità*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014, p. 24. Vale la pena di ricordare, poi, come a proposito di uno show assai noto come *Il grande fratello*, Franco La Cecla abbia giustamente evidenziato il carattere narcisistico e disturbante del sapersi guardati; in questo senso l'ossessione di Magnotta per l'autoesposizione di sé costituisce l'acutizzazione patologica di un atteggiamento del tutto comune nella nostra contemporaneità; F. La Cecla, “Big Brother e la privacy perduta”, in L. Bonfante, A. Sigismondi (a cura di), *Grande Fratello. Il fascino indiscreto del quotidiano*, Ricerca e Sviluppo Mediaset, Milano 2000. Su questo stesso tema si veda anche: P. Martini, *Reality Shock*, Aliberti, Roma 2007; V. Vituzzi, “Farsi un selfie davanti alla morte”, in *Doppiozero*, 14 ottobre 2015 (<http://www.doppiozero.com/materiali/clic/farsi-un-selfie-davanti-alla-morte>).

<sup>317</sup> N. Abrcrombie, B. J. Longhurst, *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, Londra – Thousand Oaks 1998, p. 75.

come Magnotta possono trovare uno spazio di apparizione ed espressione, soprattutto contando sul fascino che la morte – per quanto o forse proprio perché esclusa dal novero esperienze comuni – ancora oggi esercita<sup>318</sup>.

Ciò è ancor più vero in relazione all'idea, evidenziata dallo stesso Magnotta, di aver creato un autentico *snuff movie*, cosa di per sé sufficiente a catalizzare l'attenzione del pubblico degli *shock sites* su cui il video venne postato. La decisione di (auto)definire il proprio video come uno *snuff* è stata in questo senso una precisa scelta di campo: così facendo Magnotta ha soddisfatto in modo estremo il suo bisogno di attenzione. Se è vero – come si sta cercando di dimostrare – che quella dello *snuff movie* è una leggenda urbana estremamente pervasiva dal punto di vista culturale, eternamente convocata ma mai efficacemente supportata da elementi probatori<sup>319</sup>, non è difficile immaginare perché Magnotta potesse vedere in questo gesto una possibilità di essere ricordato e conosciuto da chiunque.

Esiste infine un'ultima categoria di video che, nel perpetuare il mito dello *snuff*, scelgono di seguire la via della. Il risultato è in generale meno estremo di quanto visto nei casi precedenti e la loro efficacia si basa sulla capacità del pubblico di sospendere la propria incredulità (sapendo, però, che quanto si sta vedendo è frutto di una fabbricazione). Si tratta del cosiddetto *snuff* (o *death*) *porn*, un peculiare genere pornografico nel quale i performer simulano di morire per il piacere dello spettatore; l'atto sessuale vero e proprio non è sempre presente e si configura come una sorta di accessorio allo spettacolo della morte. Come appare evidente, non si tratta di un tipo di prodotto assimilabile ad un vero e proprio *snuff* (spesso la natura finzionale delle scene è del tutto palese e la loro circolazione è tutt'altro che clandestina), ma che solleva comunque una serie di questioni interessanti per quanto concerne la legalità dell'immaginario che dispiega e la sua connessione con il tema della morte filmata<sup>320</sup>.

---

<sup>318</sup> Su questo nodo concettuale si vedano le osservazioni di V. Codeluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, pp. 81-95.

<sup>319</sup> “Many peopole attest to the existence of snuff films even though no one has ever actually seen one; authorities, it seems, also have nothing more concrete than vague rumors about the alleged production and distribution of snuff films as well”; S. A. Stine, “The Snuff Film: The Making of an Urban Legend”, in *Skeptical Inquirer*, vol. 23, no. 3, 1999 ([https://www.csicop.org/si/show/snuff\\_film\\_the\\_making\\_of\\_an\\_urban\\_legend](https://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend)).

<sup>320</sup>C. Smith, “Breathing New Life Into Old Fears: Extreme Pornography and the Wider Politics of Snuff”, in Jackson, Kimber, Walker, Watson (a cura di), op. cit., pp. 81-104. Il problema legato alla possibilità e

Questo genere di produzioni si diffonde a partire dagli anni Ottanta, in un periodo cruciale per la diffusione della tecnologia video e del videoregistrato e – soprattutto – in un momento storico nel quale la narrazione legata allo *snuff* aveva già assunto una fisionomia codificata. Distribuite da agenzie per corrispondenza specializzate in video estremi, queste opere si diffondevano al di fuori dei circuiti *mainstream* ad erano spesso pubblicizzate su riviste dedicate. Il caso della compagnia Vidimax è in questo senso del tutto emblematico: sul loro catalogo, i potenziali clienti (dietro versamento di una quota di iscrizione vitalizia di cinque dollari) potevano trovare una serie di materiali estremi, irreperibili attraverso altri canali. Così era presentato ad esempio il film *Heaven of Horror*:

[...] Beth finds herself in what is suppose to be a hospital room. But, soon, the gruesome terror begins! Injections, grisly shock treatments, force-feeding, then brought down to the “dungeon” operating room where she undergoes savage medical surgery [...] while a cannibalistic nurse prepares a flesh eaters gourmet<sup>321</sup>.

La Vidimax si offriva dunque di soddisfare gli appetiti di una clientela desiderosa di vedere sullo schermo contenuti più espliciti e violenti rispetto a quelli dell’offerta *mainstream*. L’effetto non era, come già anticipato, dei più credibili; al successo di queste compagnie concorreva più che altro la consapevolezza da parte del pubblico di far parte di un circolo esclusivo di spettatori dell’estremo (non dissimile da quella promessa dallo *snuff*, non a caso). Da un punto di vista formale, film come *The New York Centerfold Massacre* (Louis Ferriol, 1985) forzavano la struttura del cinema pornografico, presentandosi quasi come anticipatori del filone horror *torture porn*<sup>322</sup>: le scene di

---

alla legittimità etica di fare ricerca sul tema delle immagini estreme è emerso a seguito della promulgazione del Criminal Justice and Immigration Act, nel 2008. Su questo tema si veda anche: S. Jones, S. Mowlabocus, “Hard Times and Rought Rides: The Legal and Ethical Impossibilities of Researching Shock Pornographies”, in *Sexualities*, vol. 12, no. 5, 2009, pp. 613-28. Inoltre: Adamo, *Il porno di massa*, op. cit., pp. 189-262.

<sup>321</sup> Kerekes, Slater, op. cit., p. 284.

<sup>322</sup> L’etichetta *Torture Porn* è stata introdotta dal critico David Edelstein in riferimento ad una serie di pellicole che, nei primi anni Duemila, hanno aggiornato il linguaggio del genere horror portando in primo piano lo spettacolo del corpo torturato, ferito, violato; D. Edelstein, “Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn”, in *New York Magazine*, 6 febbraio 2006. La questione è complessa, ha prodotto numerosi contributi di assoluto rilievo e non può essere riassunta in questa sede. Sul tema si segnalano almeno: D Lockwood, “All Stripped Down: The Spectacle of Torture Porn”, in *Popular Communication*, vol. 7, no. 1, 2009, pp. 40-8; C. Zimmer, “Caught on Tape? The Politics of Video in New Torture Film”, in A. Briefel, S. J. Miller (a cura di), *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, University of Texas Press, Austin 2011, pp. 83-106; J. Aston, J. Walliss (a cura di), *To See the Saw Movies. Essays on Torture Porn and Post-9/11 Horror*, McFarland & Company, Jefferson-Londra 2013; S. Jones, “The Lexicon of Offense:

violenza e tortura erano infatti decisamente superiori alle sequenze che presentavano amplessi o immagini sessualmente esplicite. Decostruendo la struttura classica *dell'hard-core*, costituita *sexual numbers* variamente articolati ma sempre finalizzati ad ottenere la massima mostrazione del piacere – siglata, come è noto, dal *money shot*<sup>323</sup> – film come questi mostrano la possibilità di una pornografia slegata dalla preminenza della diade penetrazione/orgasmo. Al contempo, in continuità con quanto visto nel caso degli *pseudo-snuff* la performer femminile è qui oggettificata, resa anonima dall'azione delle sevizie (finzionali), ridotta a puro corpo, “nuda vita”<sup>324</sup> in balia di un aguzzino che si propone di dare corpo – in senso vicario – alle fantasie di dominio scopico dello spettatore. Di nuovo, in continuità con quanto visto in alcuni esempi precedenti, negli elementi paratestuali vi è un costante richiamo non solo alla natura estrema del materiale presentato, ma anche alla possibilità data allo spettatore di decidere in maniera indipendente circa la realistica delle immagini<sup>325</sup>.

Il genere è praticato, seppure in forme marginali, ancora oggi e – portando a compimento il percorso iniziato da compagnie distributive quali la Vidimax – i video che rientrano in questa categoria non costituiscono la propria carica fascinosa sul gesto della penetrazione, rifiutando l'*external penile ejaculation* tipica del porno *mainstream*. Rigiungendo questa sorta di idraulica dei corpi atta a fornire un piacere masturbatorio, tradizionalmente codificato come un atto non mutuale e legato soprattutto alla performance maschile<sup>326</sup>, lo *snuff porn* riscrive la dinamica dei gesti sessuali, adottando

---

The Meaning of Torture, Porn and Torture Porn”, in F. Attwood, V. Campbell, I. Q. Hunter, S. Lockyer (a cura di), *Controversial Images: Media Representations on the Edge*, Palgrave MacMillan, Londra 2013, pp. 186-200; S. Jones, *Torture Porn*, op. cit.; P. K. Nayar, “Saw(ed) Off: Horrorism as the New Materialism in the Torture Film”, in *Dialog* no. 25, 2014; H. M. Benshoff, *A Companion to the Horror Film*, John Wiley & Sons, Hoboken 2014, pp. 345-62; Aaron Michael Kerner, *Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation and the Cinema of Sensation*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015; Steve Jones, “Torture Pornopticon: (In)Security Cameras, Self-Governance and Autonomy”, in Blake, Aldana Reyes op. cit., pp. 29-41. Una selezione dei film più rappresentativi del filone è inserita nella *Filmografia* conclusiva.

<sup>323</sup> “Stephen Ziplow’s manual of advice for the frugal pornographer asserts what had by 1977 become the *sine qua non* of the *hard-core feature-length mnarrative: the necessity of showing external ejaculation of the penis as the ultimate climax [...]* for each heterosexual act represented [...]. It was not until the early seventies, with the rise of the *hard-core* feature, that the *money shot* assumed the narrative function of signaling the climax of a genital event. Williams, *Hard Core*, op. cit., p. 94, corsivo mio.

<sup>324</sup> Scarry, op. cit.; G. Agamben, *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

<sup>325</sup> Adottando una forma comunicativa già vista all’opera nel caso dei *mondo movies* o del film *Snuff*, il manifesto pubblicitario di *Heaven of Horror* recita per esempio: “Real or Fantasy? You be the Judge”.

<sup>326</sup> M. Corsianos, “Mainstream Pornograph and Women: Questioning Sexual Agency”, in *Critical Sociology*, no. 33, 2007, pp. 863-85.

un atteggiamento di ridefinizione delle modalità dell'*hard-core* tipico delle pornografie alternative. In particolare, non c'è qui la consueta attenzione alla sola zona genitale, ma un interesse più diffuso per il corpo della donna (solitamente la vittima è di sesso femminile, ma non mancano eccezioni) colto in situazioni di pericolo, come nel caso della fortunata serie *Damsel in Distress* (1992 – ancora in corso). Portando alle estreme conseguenze il concetto per cui “l'aura del porno è esattamente lo scalpitare della carne nel limbo fra la morte e la vita”<sup>327</sup>, il corpo femminile diviene una superficie piana da esplorare più che una cavità da penetrare: i fenomeni eroticamente marcati avvengono sempre sulla superficie del corpo, come appare evidente nel caso della morte (simulata) per asfissia, che risulta una delle più praticate dal genere<sup>328</sup>. Il focus del piacere si sposta così, significativamente, dalle zone erogene al volto, contratto nello spasmo di una finta morte<sup>329</sup>. Esso diviene così superficie di iscrizione e leggibilità della morte (simulata): è fissandosi sullo sguardo vuoto delle performer che simulano il proprio decesso che si situa il momento più eroticamente caricato delle sequenze stesse.

Anche gli oggetti visivi che cercano di avvicinarsi allo *snuff* imitandone l'aspetto non ne sono – in ogni caso – un'esatta concretizzazione: la natura criminale dell'immagine *snuff* sembra impedirne l'emersione, aumentandone al contempo la carica morbosa. Eppure la cronaca di questi anni non ha mancato di segnalare in diverse occasioni la (presunta e mai esattamente dimostrata) esistenza di video che sembrerebbero essere veri e propri *snuff*. Lo dimostra il caso recente dell'arresto di Peter Scully, avvenuto nel 2011 nelle Filippine. L'uomo, accusato di produzione e diffusione

---

<sup>327</sup> C. Attimonelli, V. Susca, *Pornocultura. Viaggio in fondo alla carne*, Mimesis, Milano-Udine 2016, p. 32.

<sup>328</sup> Scorrendo nel catalogo della già citata Wave Productions si trovano infatti titoli quali: *Quicksand at Dead Men's Creek* (anonimo, 1998), *Strangled 5: The Hypnotic Murders* (Gary Whitson, 1998), *Dead in the pool 2* (anonimo, 1999), *Go-Go Girl Strangler* (G. W. Lawrence, 2000), *The Hanging Wife* (Gary Whitson, 2000), *W.A.V.E.'s Asphyxiated Clips (Vol. 1)* (anonimo, 2000), *W.A.V.E.'s Hanging Clips 1* (anonimo, 2002), *WAVE's Best Drowning Clips 3* (anonimo, 2006), *Necktie Strangler* (anonimo, 2008), *The Poolside Drownings* (anonimo, 2014), *The Strip Poker Strangler* (Gary Whitson, 2016).

<sup>329</sup> L'equivalenza fra morte e orgasmo (*petit mort*) è segnalata – al di fuori dello *snuff porn* ma sempre nel contesto della pornografia contemporanea – dal sito *Beautiful Agony* (<http://www.beautifulagony.com/public/main.php>), che costituisce il focus della sua offerta nel mostrare i volti degli utenti durante la masturbazione o (più raramente) altri atti sessuali: “Beautiful Agony began as a multimedia experiment, to test a hypothesis that eroticism in human imagery rests not in naked flesh and sexual illustration, but engagement with the face. We wondered whether film of a genuine, unscripted, natural orgasm - showing only the face - could succeed where the most visceral mainstream pornography fails, and that is, to actually turn us on”. Sul caso specifico di *Beautiful Agony*, utili indicazioni sono contenute in E. Ciuffoli, *XXX. Corpo, porno, web*, Costa & Nolan, Genova 2006, pp. 83-90.



di pedopornografia, avrebbe venduto i filmati “attraverso il sito *No Limits Fun* sul Dark web [...] al costo di 10.000 dollari”<sup>330</sup>. Quello del *deep web* è un tema di grande fortuna sulla Rete, perché gioca su una curiosità morbosa e quasi irresistibile per il proibito e lo sconvolgente<sup>331</sup> in una cultura visiva nella quale la pornografia sembra ormai aver perso il suo carattere radicalmente osceno ed eversivo<sup>332</sup>. Se ha ragione il filosofo Byung-Chul Han nell’affermare che la nostra è una società intrinsecamente pornografica perché trasparente<sup>333</sup>, ne segue che il limite ultimo del visivo debba ormai essere cercato altrove, nell’alterità radicale, nel cono d’ombra lasciato dalla luce abbagliante del “vedere tutto” promesso dalla Rete. Il caso di Scully e dei video a cui il suo nome è legato<sup>334</sup> dimostra in maniera inequivocabile quanto vicino si possa oggi arrivare a quel concetto-limite che è lo *snuff movie*; è infatti significativo che questi video, pur generando una mole di discorsi decisamente notevole (il numero di notizie al riguardo ritrovabile in rete è elevatissimo), vivano un’esistenza fantasmatica e – di fatto – non possano essere visti. Ad oggi quest’ultimo, problematico caso al confine con la persecuzione criminale, costituisce il maggior avvicinamento ad un vero e proprio *snuff*.

Per tirare le fila del discorso e al contempo proporre un rilancio teorico utile a spostare in avanti la nostra indagine, conviene considerare – in modo speculare a quanto

---

<sup>330</sup> F. Macagnone, “Filippine, bambini stuprati e torturati fino alla morte: in aula le atrocità del terribile pedofilo”, in *Il Messaggero*, 24 settembre 2016 ([http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/filippine\\_peter\\_scully\\_pedofilo\\_pena\\_morte-1985270.html](http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/filippine_peter_scully_pedofilo_pena_morte-1985270.html)). Esiste una differenza importante fra *deep* e *dark web*, solitamente bypassata dalle narrazioni giornalistiche sul tema (e in particolare riguardo al caso Scully, problematico perché legato a un tema tabù come la pedofilia). Sintetizzando, il *deep web* è quella parte del web che, non presentando collegamenti ipertestuali, non è indicizzata nei motori di ricerca, pur essendo accessibile attraverso un normale browser (è il caso, ad esempio, delle pagine legate alle impostazioni della privacy su un social network). Il *dark web* è invece quella parte del web accessibile solo attraverso browser specifici. Per una introduzione a questo tema, utile anche per disinnescare gli allarmismi e le mistificazioni legate ad esso, è fornita da: Ippolita, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Meltemi, Milano 2017, pp. 141-9. Il testo di Ippolita è particolarmente utile perché specifica in maniera chiara come, di fatto, l’utilizzo di questi angoli della Rete sia pratica comune per moltissimi internauti, sottolineando così quanta componente ideologica ci sia nella narrazione discorsiva che viene fatta di questi temi.

<sup>331</sup> Lo ha spiegato bene, pur riferendosi ad un altro contesto, B. Snyder, “Why I Can’t Stop Watching Horrifying ISIS Decapitation Videos”, in *Wired*, 2 novembre 2015 (<https://www.wired.com/2015/02/on-watching-gore-and-death-online/>).

<sup>332</sup> Lo ha spiegato bene P. Ortoleva, *Dal sesso al gioco. Un’ossessione per il XXI secolo*, Espress, Torino 2012.

<sup>333</sup> “La società esposta è una società pornografica. Tutto è rivolto all’esterno, svelato, denudato, svestito ed esposto. L’eccesso di esposizione fa di ogni cosa un prodotto, che è votato, nudo, senza segreto, al divoramento immediato”. B. Han, *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano 2014, p. 25.

<sup>334</sup> M. Pearl, “Why Are People Obsessed with the Legendarily Dark Internet Video 'Dafu Love'?”, in *Vice*, 23 settembre 2015 (<https://www.vice.com/sv/article/gqm54w/why-are-people-obsessed-with-the-legendarily-dark-internet-video-dafu-love-923>).

fatto in apertura – un testo assai interessante sul tema dello *snuff*, eppure straordinariamente poco citato. Nelle prime righe di un intervento su *Segnocinema*, Roberto Pugliese muove dall'assunto baziniano sull'infilmabilità di orgasmo e morte per sintetizzare in modo molto puntuale i termini del rapporto fra *snuff* e pornografia:

Dunque no: amore e morte non si rappresentano, si vivono. Ma si possono anche contemplare: si possono “fare”, attivare e poi guardare o far guardare. Ecco l'*hardcore*, ecco lo *snuff movie*, le estreme propaggini dello shock. [...] L'una (l'*hardcore*) complessivamente accettata anche se “moralmente” discussa, con un proprio mercato, una propria identità, una propria legittimità: l'altra (lo *snuff movie*) completamente reietta, rimossa, sommersa e maledetta. Il *top* del “non guardabile”, ma tutt'altro che “non filmabile”.<sup>335</sup>

Citando non a caso proprio Ungari, l'autore rilegge dunque il fenomeno nella sua interezza, non tanto dal punto di vista storico, ma piuttosto teorico. Suo primo obiettivo è quello di segnalare la specificità dello *snuff*, distinguendolo dai suoi vicini più prossimi; in un contesto visivo assai meno contorto di quello attuale, egli rigetta con forza sia il parallelo fra *snuff* e *mondo* (in essi “la mdp si limita a registrare ciò che comunque accade o sarebbe accaduto”<sup>336</sup>), sia il collegamento fra *snuff* e *shockumentaries* (“è sbagliato, ci sembra, anche tentare analogie con l'episodio del 22 gennaio 1987, allorché Dwyer Budd [...] si sparò in bocca in diretta”<sup>337</sup>).

La parte più interessante di questo breve articolo è però quella che segue, nella quale l'autore giustifica la sopravvivenza dello *snuff* come mito culturale parlando della sua “struttura estremamente fragile, la cui alterazione anche parziale rischierebbe di mandare in frantumi la sua stessa esistenza”<sup>338</sup>. Si tratta di un tema che è emerso anche nel corso della nostra analisi, ogni qualvolta abbiamo rilevato la persistenza di *topoi* consolidati all'interno dei diversi prodotti visivi che cercano di avvicinarsi allo (o di parlare dello, o ancora di simulare l'aspetto dello) *snuff*. Questo nodo cruciale è ulteriormente articolato, dal momento che – secondo l'autore – la solidità di questa struttura si basa su tre diversi “gradi di consapevolezza”. Il più completo è quello dei

---

<sup>335</sup> R. Pugliese, “L'ultimo spettacolo. La provocazione-riproduzione della morte e la sua utilità”, in *Segnocinema*, no. 46, novembre/dicembre 1990, p. 29.

<sup>336</sup> *Ibidem*.

<sup>337</sup> *Ibidem*.

<sup>338</sup> *Ivi*, p. 30.

realizzatori, che “sanno perfettamente di cosa si tratta” e costituiscono una specie di “Anonima assassini votata ad un mercato clandestino”<sup>339</sup>. Il secondo grado di consapevolezza è quello delle vittime, che partecipano allo *snuff* inconsapevolmente: “il fattore-sorpresa sul loro volto, quando [...] intuiscono e cercano disperatamente di difendersi costituisce senz’altro uno dei punti di più perversa e delirante attrazione”<sup>340</sup>. Infine, il terzo ed ultimo grado è quello dello spettatore, che può vedere un (ipotetico<sup>341</sup>) *snuff movie* sapendo di che cosa si tratta (perché magari ha pagato per partecipare ad una proiezione), sospettandolo (ha trovato il film per caso) o ignorandolo completamente (pensa di aver visto un film horror particolarmente realistico).

Al termine della sua indagine rimane inevasa una domanda, posta da Ungari proprio nel testo indicato in apertura: se la società dello spettacolo ha bisogno dello *snuff*<sup>342</sup>, quale funzione svolge? E ancora, quale problema culturale è così efficacemente intercettato da questo tema così scivoloso? Perché tanta attenzione ad un genere fantasma, un’etichetta vuota che non identifica nulla esattamente, ma moltissime cose per approssimazione? Forse ha ragione Pugliese quando propone che lo *snuff* non sia da qualche parte là fuori, ma in un modo o nell’altro dentro di noi:

Lo *snuff movie* è quello che si proietta in ciascuno di noi ogni volta che, dinanzi ad una scena di sesso e violenza di un film “normale”, per un ttime abbiamo supposto, immaginato (sperato?) che ogni finzione fosse abolita, che tutto succedesse davvero, irreversibilmente. Anche se lo *snuff movie* non esistesse, le nostre coscienze percettive lo avrebbero creato e ricreato infinite volte<sup>343</sup>.

Riprendendo (e al contempo modificando) la sua intuizione, possiamo forse supporre che ad avere bisogno dello *snuff* sia forse proprio la società dello spettacolo e della visibilità assoluta. Se il campo del visibile ha sempre bisogno, per identificarsi, di ritagliare uno spazio di non visibilità, ecco che forse la funzione esercitata dallo *snuff* nel nostro contesto

---

<sup>339</sup> *Ibidem*.

<sup>340</sup> *Ibidem*.

<sup>341</sup> In realtà Pugliese pare non mettere in discussione l’effettiva esistenza dello *snuff*, dandola in qualche modo per scontata. Esattamente come era stato per Ungari, anche qui non vengono fornite prove a supporto di questa ipotesi, come dimostra questo passaggio: “Le notizie del traffico londinese di bambini, da torturare e uccidere sul set di film di questo tipo, trapelata la scorsa estate dovrebbero aver tolto definitivamente a chiunque ogni illusione in tal senso. L’esistenza a New York di *peep shop* individuali dove si ha accesso agli *snuff*, è un fatto risaputo”. Ivi, p. 29.

<sup>342</sup> Ungari, op. cit., p. 7.

<sup>343</sup> Pugliese, op. cit., p. 30.

culturale è quella di essere un'ultima forma di tabù, sorta di grande rimosso culturale che con la sua natura fantasmatica determina i confini di ciò che è legittimo vedere (o, ancora una volta, dire di aver visto). La continua produzione di oggetti culturali che ne attualizzano il mito e la ricorrente presenza di notizie di cronaca che vi si rifanno non sarebbero altro, questa la nostra ipotesi, che il sintomo di un bisogno culturale radicato di identificare una regione oscura, un resto osceno del visibile.

I film e i video che abbiamo analizzato in queste pagine, per quanto diversi nel modo di rivolgersi al tema della morte filmata, sono dunque accomunati da un'identica capacità di fornire allo *snuff* un corrispettivo visivo, una forma di riconoscibilità che si esprime prima di tutto attraverso la ricorrenza di un codice espressivo comune. A tenere insieme almeno i principali di questi elementi è una tendenza all'abolizione della distanza fra soggetto e immagine, una sorta di incollarsi dello sguardo al corpo/cosa della vittima. È possibile rendersene conto guardando tanto alcuni *pseudo-snuff* (come *August Underground* o *The Bunny Game*), sia un video come quello dei maniaci di Dnepropetrovsk. Le riprese, realizzate in soggettiva (in modo da sancire una sovrapposizione fra guardare e uccidere, fra occhio che filma e mano che sevizia), si rivelano invariabilmente attratte dalla dimensione cruenta del gesto, dalla sua capacità di rompere l'organicità del corpo e violarne l'integrità (qui, di nuovo, starebbe il carattere pornografico di questi oggetti visivi).

Ciò che fa problema, in questo senso, è il modo in cui l'assunto classico sul rapporto fra etica e distanza dello sguardo viene rovesciato. Se normalmente si è portati a ritenere che la distanza implichi un disinteressamento e la prossimità un'empatia nei confronti dell'Altro<sup>344</sup>, lo *snuff* trasforma la vicinanza in una forma di interesse morboso e quasi chirurgico, legato alla volontà di veder morire. La presenza della macchina da presa, peraltro, non si riduce mai al rango di testimone dell'atto, ma è in esso implicata in modo integrale: la morte non ha cioè altra ragione che di essere filmata nel momento stesso del suo accadere (non diversamente da quanto preconizzato da Powell in un film comunque centrale per l'indagine sullo *snuff*<sup>345</sup>). Così l'abolizione della distanza implica una necessità di riprendere l'azione in diretta e ciò porta – visivamente – ad

---

<sup>344</sup> Ginzburg, op. cit.; Sontag, *Davanti al dolore degli altri*; A. Dal Lago, *Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà*, Raffaello Cortina, Milano 2012.

<sup>345</sup> Il riferimento è ovviamente a *L'occhio che uccide* (Michael Powell, 1960).

un'associazione persistente fra immaginario *snuff* e *low quality*, come appare ad esempio evidente in *Snuff 102* (Mariano Peralta, 2007). Qui il montaggio di scene finzionali dallo stile *raw* e l'inserito di filmati di morte reale in stile *shockumentary*, oltre che la rinuncia ad una forma di linearità narrativa, contribuiscono a dare al film l'impressione di un frammento emerso dai recessi oscuri del (deep) web.

A tal punto si spinge questa tendenza che, in alcuni dei passaggi più concitati di questa pellicola e di altri consimili<sup>346</sup>, l'immagine risulta tanto vicina al corpo che vorrebbe riprendere da risultare quasi astratta o comunque illeggibile. È questo l'esito ultimo di film come quelli che abbiamo analizzato in queste pagine: nello scrutare le pieghe della carne, filmandole nel momento esatto in cui vengono aperte con esito mortale, lo *snuff* si riduce la sua stessa immagine a carne, ad un tessuto di pixel del tutto slegati da un riferimento iconico. Il "vede dentro" che anima la pulsione scopofila alla base di queste opere raggiunge qui il suo punto di non ritorno e riporta lo *snuff* alla dimensione di qualcosa che, una volta di più, non si vede.

---

<sup>346</sup> Oltre ad *August Underground*, ancora una volta paradigmatico, la cosa vale soprattutto per *The Bunny Game* e *The Great American Snuff Film* (Sean Tretta, 2003).

### CAPITOLO III

#### IMMAGINI DI MORTE NELL'ERA DELLO STATO ISLAMICO

Nel corso dei capitoli precedenti ci si è soffermati su due casi specifici che hanno permesso di problematizzare consolidate posizioni teoriche e storiografiche. L'analisi del *mondo* e degli *snuff movies* ha permesso di evidenziare una linea di continuità nel tema della spettacolarizzazione/simulazione della morte al cinema e di connettere questo *topos* – all'apparenza marginale e periferico – ad una fitta rete di teorie legate alla sfera del visivo. A fronte delle differenze delle due tipologie, già segnalate nel corso della discussione, entrambi i filoni appaiono accomunati dal desiderio di porre il corpo morto in primo piano e di farne l'oggetto di una inquietante forma di fascinazione. Il medesimo interesse nei confronti della messa a morte filmata come forma di attrazione<sup>347</sup> appare oggi al centro dell'impresa mediatica dello Stato islamico e, eccedendo i confini del cinema di *fiction*, diviene una vera e propria arma politica, declinata secondo precise strategie retoriche atte a mettere in evidenza una ben definita strategia comunicativa antioccidentale.

Come abbiamo già ricordato, nello scenario mediale e visuale contemporaneo, le immagini di morte sono diventate un oggetto quotidiano, facilmente ricercabile, condivisibile e commentabile on-line. È almeno a partire dalla dichiarazione della Guerra al Terrore da parte dell'amministrazione Bush nell'immediato dopo-undici settembre, che quello delle immagini è divenuto un vero e proprio fronte bellico, sul quale – come vedremo – si consuma una larga parte delle sorti del conflitto. Si fa guerra con le immagini (o per le immagini) in modo talmente pervasivo che – estremizzando un po' i termini della questione – sembrano quasi le immagini stesse a farsi guerra fra di loro (come d'altronde già Mitchell lascia intendere nel sottotitolo di *Cloning Terror*<sup>348</sup>). In un conflitto che si sviluppa in maniera sostanziale intorno alle modalità di messa in

---

<sup>347</sup> Gunning, "The Cinema of Attraction".

<sup>348</sup> W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror. La Guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La casa Usher, Firenze – Lucca 2012.

immagine degli eventi, il tema visivo della morte filmata assume una rilevanza del tutto particolare: il corpo violato, ucciso o in punto di morte è stato infatti protagonista di diversi episodi cruciali di questo conflitto ormai quasi ventennale, dal corpo censurato dei *jumpers* (2001), a quello cosificato dei prigionieri di Abu Ghraib (2003), sino a quello decapitato delle vittime di Al-Qaeda (2002, 2004) e, più recentemente, dello Stato Islamico (dal 2014). Anche se le vicende di questi corpi e di queste morti incrociano in più punti alcune riflessioni che abbiamo già avuto modo di introdurre nei capitoli precedenti, e che saranno qui riprese e approfondite, vale la pena di esplicitare una serie di nessi concettuali fra i fenomeni di spettacolarizzazione della morte analizzati sino a questo punto e il caso delle immagini prodotte dallo Stato islamico.

Il cinema *mondo*, rispetto al quale abbiamo in qualche modo suggerito la possibilità di identificare una sorta di funzione genealogica nei confronti di tutta una serie di fenomeni del contemporaneo, pare in effetti avere molto in comune con la circolazione delle immagini più estreme prodotte nel contesto della Guerra al Terrore. Lo sviluppo di Internet sin dalle prime fasi del conflitto ha favorito l'insorgenza di spazi di condivisione delle immagini più estreme provenienti dal teatro bellico, al di fuori della censura imposta dai media *mainstream*, in un contesto di diffusione senza precedenti di sequenze (fotografiche o filmate) di morti e cadaveri<sup>349</sup>. In queste piattaforme, sequenze scioccanti vengono mostrate spesso con il pretesto di informare il pubblico e di fornirgli una prospettiva inedita e politicamente non condizionata sui conflitti. È indubbio che, in simili contesti, trovino un peculiare spazio di esposizione diversi contenuti che non hanno avuto cittadinanza sui media *mainstream* (numerosi video prodotti dallo Stato Islamico e mai diffusi sui network televisivi occidentali, ad esempio); a risultare piuttosto evidente è però più che altro la successione, spesso insostenibile, di sequenze di morte, numerosissime e tutte assai simili fra di loro. I brevi video, presentati singolarmente, vengono per così dire

---

<sup>349</sup> Luogo primario di questa canalizzazione è stato il sito *Ogrish.com*, divenuto celebre proprio per il suo ospitare materiale che sarebbe stato impossibile reperire altrimenti. Oggi il sito ha cambiato nome ed aspetto: *Liveleak.com* è un progetto sensibilmente meno estremo del precedente e maggiormente focalizzato sulla volontà di mettere in discussione la censura e la faziosità dell'informazione televisiva e giornalistica in generale (come è attestato dal sottotitolo del sito stesso: *Redefining the Media*). Le immagini provenienti dal Medio-Oriente, tuttavia, sono ancora presenti ed anzi raccolte in specifiche categorie (*Middle East e Syria*, appunto). Il sito oggi più vicino all'idea originale di *Orgish* è probabilmente *Bestgore.com* (il cui sottotitolo appare, ancora una volta, decisamente significativo: *Protecting the Public from Safe Places on the Internet since 2008*). Per un esempio specifico al riguardo, si veda: G. Ricuperati (a cura di), *Fucked up*, Rizzoli, Milano 2006.

“montati” dall’utente, che passa dall’uno all’altro navigando fra i video suggeriti e costruendo in modo personale il proprio *mondo movie*<sup>350</sup>.

Inoltre, portando alle estreme conseguenze l’impulso alla messa in discussione dell’autorità dei media (già presente *in nuce* nel desiderio dei *mondo movies* di mostrare la verità da vicino, nel suo vero aspetto), queste piattaforme diventano il luogo ideale non solo per mostrare immagini di morte, ma anche per metterne in discussione la veridicità, operandovi in modo tale da farne emergere la natura finzionale; è come se l’impulso analitico-indiziario che ha guidato Kerekes e Slater nella loro decostruzione delle sequenze *mondo* fosse oggi appannaggio dei *prosumers* del web<sup>351</sup>. Pur senza addentrarci nella questione delle diverse teorie del complotto che sono nate nel contesto della Guerra al Terrore<sup>352</sup>, vale la pena di segnalare come questa urgenza analitica metta in discussione lo statuto probatorio dell’immagine e lasci intravedere la necessità di un aggiornamento del discorso teorico, già introdotto, sul rapporto fra l’immagine e il suo referente.

In secondo luogo, per segnalare una forma di continuità fra i fenomeni di cui ci siamo occupati e quelli di cui ci proponiamo di occuparci, è significativo notare come diversi *shockumentaries* abbiano utilizzato le immagini di guerra come strumento di spettacolarizzazione, per accrescere cioè la propria carica disturbante e certificare, una volta di più, l’indubitabile veridicità di ciò che andavano mostrando. Non è un caso, allora, che numerose di queste opere scelgano di inserire, nel proprio repertorio di orrori, le immagini “classiche” dell’orrore bellico come quelle provenienti dalla Germania hitleriana e/o dai campi di sterminio, come nel caso di *Death Scenes 1 – Manson* (Dick Bougas, 1989) o *Executions* (1995). Più spesso, gli *shockumentaries* prodotti dalla fine

---

<sup>350</sup> J. Middleton, “Spectacles of Atrocity: Mondo Videos in the War on Terror”, in *Afterimage*, vol. 39, nn. 1-2 2011. L’autore descrive le modalità di circolazione dei video della Guerra al Terrore come un fenomeno ascrivibile alla dinamica dei *mondo movies*, come è evidente dal titolo del saggio. In base all’analisi condotta sino a questo punto, tuttavia, sarebbe forse più corretto identificarla come un fenomeno più legato alla logica degli *shockumentaries*, più espliciti nella mostrazione del cadavere e costruiti in modo paratattico, attraverso la costante ripetizione di sequenze molto simili fra di loro.

<sup>351</sup> Ivi, p. 22.

<sup>352</sup> Ci si limiterà ad un esempio che pare particolarmente cogente: il video della decapitazione di Nick Berg, avvenuta nel 2004 per mano di Al-Qaeda in Iraq, ha generato una vera e propria isteria collettiva; fra i numerosi esempi di questa messa in discussione di quanto mostrato dalle immagini, si veda questo illuminante documento: “Nick Berg's Killing: 50 Fishy Circumstances, Contradictory Claims, and Videotape Anomalies” in *Kuro5hin*, 16 maggio 2004 ([http://atdt.freeshell.org/k5/story\\_2004\\_5\\_15\\_22827\\_0477.html](http://atdt.freeshell.org/k5/story_2004_5_15_22827_0477.html)). Sul tema si vedano le osservazioni specifiche di T. Aistrophe, *Conspiracy Theory and American Foreign Policy*, Manchester University Press, Manchester 2016.



degli anni Ottanta, ci mostrano immagini rubate dai teatri di guerra sparsi per il globo, passando dalla Liberia<sup>353</sup> al Libano o all'Iraq<sup>354</sup>. Più interessati al carattere estremo delle immagini (i cadaveri sono indagati con morbosi e insistiti primi piani) che al fornire informazioni legate agli eventi filmati, diverse fra queste pellicole non forniscono poi alcuna indicazione di contesto, e mostrano sequenze prelevate da guerre non precisate<sup>355</sup>. Particolare, perché più direttamente legato alle immagini della Guerra al Terrore, è infine il caso di due *shockumentaries* recenti, realizzati montando materiali rinvenuti in Rete: *Banned! In America VI* (anonimo, 2012), dedicato per la maggior parte all'attentato al World Trade Center e *Most Disturbed Person on Planet Earth* (anonimo, 2014), che presenta numerose sequenze di conflitti a fuoco, morti e decapitazioni.

Un ultimo passaggio che pare funzionale a introdurre il tema che qui ci riguarda è il notare come, discutendo delle immagini prodotte dal terrorismo jihadista (con particolare riferimento alle decapitazioni, ma non solo), sia stata molte volte mobilitata la categoria di *snuff*<sup>356</sup>. Alla luce dell'analisi condotta nel capitolo precedente appare ormai chiaro che i video diffusi dallo Stato Islamico non possono essere considerati come una attualizzazione del mito *snuff*, dal momento – ad esempio – che la loro circolazione è tutt'altro che clandestina. Anche a livello formale sono in realtà pochi gli elementi che questi video condividono con ciò che si immagina essere uno *snuff*: lo sguardo che penetra

---

<sup>353</sup> *Banned from Television II* (anonimo, 1998).

<sup>354</sup> *Inhumanities II: Modern Atrocities* (Wesley Emerson, 1989); *Banned! In America* (1998); *Death Scenes II* (1992).

<sup>355</sup> *Death: The Final Journeys vol. II* (anonimo, 1998); *Terrorists, Killers and Middle-East Wackos* (Ryen McPherson, 2006).

<sup>356</sup> Nel discorso giornalistico si tratta di un'associazione assolutamente diffusa; si vedano a titolo di esempio: D. Morelli, "L'ISIS, ovvero l'HBO dello snuff movie", in *Wired.it*, 25 agosto 2014 (<https://www.wired.it/attualita/media/2014/08/25/lisis-ovvero-lhbo-dello-snuff-movie/>); M. Chulov, "Isis's latest horror video ratchets up threat against activists", in *The Guardian*, 7 gennaio 2016 (<https://www.theguardian.com/world/2016/jan/07/isis-latest-horror-video-ratchets-up-threat-against-activists>); M. Serafini, "ISIS diffonde un'applicazione per insegnare l'alfabeto ai bambini", in *Corriere della sera*, 12 maggio 2016 ([https://www.corriere.it/esteri/16\\_maggio\\_12/isis-diffonde-un-applicazione-insegnare-l-alfabeto-bambini-3ffb20a4-183c-11e6-a192-aa62c89d5ec1.shtml](https://www.corriere.it/esteri/16_maggio_12/isis-diffonde-un-applicazione-insegnare-l-alfabeto-bambini-3ffb20a4-183c-11e6-a192-aa62c89d5ec1.shtml)). Per quanto meno diffuso, si tratta di un errore terminologico che ha trovato spazio anche nella letteratura sul tema: Bruno Ballardini, ad esempio, definisce siti come il già citato *Ogrish*, come "siti snuff"; B. Ballardini, *ISIS, Il Marketing dell'apocalisse*, Baldini&Castoldi, Milano 2015, p. 67. Ugualmente, in una delle varie storie dello Stato Islamico pubblicata negli ultimi anni sul mercato internazionale, si legge che IS avrebbe deciso di optare per "snuff films" per distinguersi dalla pedanteria visiva di Al-Qaeda; W. McCants, *The ISIS Apocalypse. The History, Strategy and Doomsday Vision of the Islamic State*, Picador, New York 2016, p. 43. Infine, anche in uno dei più interessanti contributi sulle immagini dello Stato Islamico, si legge che il notissimo video della morte del pilota giordano Muath al-Kasasbeh, sarebbe un "peculiar hybrid of snuff cinema, reality television and pornography"; M. M. Kraidy, "The Projectilic Image: Islamic State's Digital Visual Warfare and Global Networked Affect", in *Media, Culture & Society*, vol. 39, no. 8, 2017, p. 1201.

il corpo ucciso, come vedremo, non è ad esempio un tratto comune a tutte le produzioni di IS. Il fatto che i loro video vengano accostati all'universo dello *snuff* è tuttavia significativo, almeno a livello di sensibilità culturale; come abbiamo rilevato parlando di quegli oggetti visivi che vengono associati agli *snuff* all'interno dei discorsi che contribuiscono a produrre, questo avvicinamento rende ragione di un'ansia diffusa verso quei contenuti che – mostrandoci la morte nel suo svolgersi – si posizionano sul limite estremo di ciò che è legittimo vedere.

Stabilite queste premesse, utili a mettere in evidenza alcuni percorsi che collegano le esplorazioni condotte nel tema della morte filmata, è ora possibile addentrarsi nel campo della guerra contemporanea e delle sue immagini, per evidenziare poi le specificità del fenomeno IS e poterne analizzare le immagini (con particolare riferimento a quelle che riguardano la morte) avendo a disposizione una serie di strumenti e prospettive di analisi che possano completare quelle adoperate sino a questo momento.

### III.1 GUERRA E VISUALITÀ. PROBLEMI E METODI

Un punto di partenza privilegiato per percorrere l'ampissima produzione teorica che ha accompagnato lo svilupparsi e il progressivo definirsi del rapporto fra guerra e tecnologie del visivo, ci è offerto dalla riflessione del filosofo Jacques Rancière, che in varie occasioni ha insistito sulla necessaria implicazione fra estetica e politica. Si tratta di un'acquisizione cruciale per gli studi sul visivo che si preoccupano di interrogare in modo critico le immagini prodotte nella contemporaneità, specialmente in un contesto tanto specifico e delicato quale è quello della guerra. Nell'ottica di Rancière l'estetica (in accordo con la sua radice etimologica, legata alle percezioni sensoriali) è prima di tutto “la costituzione, al contempo materiale e simbolica, di un certo spazio-tempo, nel quale le forme ordinarie dell'esperienza sensibile sono sospese”<sup>357</sup>. Essa configura prima di tutto uno spazio, un campo di apparizione, nel quale la politica si installa in modo particolare: infatti quest'ultima “non è l'esercizio del potere e la lotta per il potere. È la *configurazione di uno spazio specifico, la ripartizione di una sfera particolare*

---

<sup>357</sup> J. Rancière, *Il disagio dell'estetica*, ETS, Pisa 2009, p. 36.

d'esperienza"<sup>358</sup>. La dimensione del politico, dunque, interviene nel regime dell'estetica articolandolo in senso differenziale, stabilendo dei confini, delle zone di pertinenza (o di non pertinenza).

La politica opera, in altre parole, una "ripartizione degli spazi, dei tempi e delle forme di attività che determina il modo stesso in cui un comune si presta alla partecipazione"<sup>359</sup>. Il campo dell'estetica non è insomma neutro, ma politicamente ripartito: esistono cioè delle condizioni di possibilità che definiscono chi può apparirvi e in che modo, quali soggettività possono prendervi parte e per dire che cosa. Per quanto la consapevolezza che le immagini non si diano mai in modo immediato ma si costruiscano sempre a partire da una negoziazione discorsiva e siano sempre culturalmente definite sia già da tempo un dato acquisito negli studi di *visual culture*<sup>360</sup>, non è un caso che – in continuità con questo discorso – Nicholas Mirzoeff sia tornato recentemente a segnalare la necessità di decostruire i presupposti politici del concetto di *visuality*<sup>361</sup>.

Tenendo a mente questo presupposto, che fungerà da guida nel corso delle nostre analisi, possiamo quindi dedicarci più direttamente al tema del rapporto fra immagini e conflitti bellici contemporanei. Si tratta di un insieme cruciale di questioni, che assume una sua prima manifestazione già con la nascita del medium fotografico. Se – come abbiamo segnalato – pare esistere una sorta di correlazione antropologica fra il corpo morto e l'atto di prendere un'immagine, la fotografia (in virtù della sua pretesa capacità di riprodurre esattamente il reale) manifesta sin dai suoi albori una forma di fascinazione nei confronti del tema della morte:

Tutte le fotografie di questa terra rappresentano la morte, la morte di quell'istante che non è più, di una realtà *in-esperibile* ma per questo, tutte le fotografie rappresentano allo stesso

---

<sup>358</sup> Ivi, p. 37, corsivi nostri. Si noti come Rancière abbia ulteriormente specificato il concetto di politica, sottolineando la differenza fra *police* e *politique*, che qui decidiamo di non approfondire dal momento che pertiene più che altro al discorso sulla natura dissensuale dell'arte; J. Rancière, *Il disaccordo*, Meltemi, Milano 2007.

<sup>359</sup> J. Rancière, *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Derive Approdi, Roma 2016, p. 13.

<sup>360</sup> H. Foster (a cura di), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988; W. J. T. Mitchell, "Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale", in Id., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017.

<sup>361</sup> "I want to claim the right to look [...]. The right to look claims autonomy, not individualism or voyeurism, but the claim to a political subjectivity and collectivity [...]. The opposite of the right to look is not censorship, then, but *visuality*, that authority to tell us to move on, that exclusive claim to be able to look"; N. Mirzoeff, *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham-Londra 2011, pp. 1-2.

tempo anche la vita, l'ostinazione di quel *non essere più* che vuole, e pretende, di continuare ad *essere*<sup>362</sup>.

È tuttavia nel contesto bellico della metà del XIX secolo che, come è noto, la fotografia assume un primo, fondamentale protagonismo<sup>363</sup>. Su questo tema, le pagine riservate da Susan Sontag alle fotografie scattate da Roger Fenton nella sua documentazione della guerra di Crimea sono ormai classiche; in sostanza, ciò che rende interessanti quegli scatti è il tipo di narrazione della guerra che ci trasmettono: “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 [...]. La commemorazione fotografica di Fenton è il ritratto di un'assenza, di una morte senza morti”<sup>364</sup>. La documentazione fotografica di Fenton ci è utile perché ci permette, proprio muovendo dalle osservazioni di Sontag, di cominciare a porre alcune questioni legate al rapporto fra immagine e referente, introdotto nel primo capitolo e che converrà riprendere nelle prossime pagine.

*Valley of the Shadow of Death* è una nota fotografia scattata da Fenton nel 1855, di cui esistono due versioni diverse: nella prima, la strada che occupa la destra dell'immagine appare cosparsa di palle di cannone, nella seconda queste ultime non sono presenti. È proprio a partire da quest'immagine che il documentarista Errol Morris muove una delle sue indagini più feconde; recatosi – nel 2007 – sul luogo dove l'immagine è stata scattata, Morris si interroga su quale delle due fotografie sia stata prodotta per prima e quale motivazione potrebbe aver spinto Fenton a realizzarne due versioni<sup>365</sup>. La strategia seguita da Morris per dirimere questo enigma (apparentemente molto circostanziato ma, nelle intenzioni dell'autore, rivelatore di un certo atteggiamento nei confronti

---

<sup>362</sup> M. Orlando, *Fotografia post-mortem*, Castelvechi, Roma 2013, p. 36. Sul tema specifico che dà origine al volume (cioè sulla pratica di ritrarre degli individui spirati da poco per farne un ritratto) si vedano pp. 125 e ss.

<sup>363</sup> E. Grazioli, *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 57-64.

<sup>364</sup> S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, op. cit., pp. 49-50. Nelle stesse pagine, Sontag specifica come è solo con la Guerra di Secessione americana, raccontata dalle immagini di Matthew Brady, che i cadaveri faranno la loro comparsa, seppure attraverso messe in scena composte appositamente. Come è stato recentemente osservato, un importante precedente di questo atteggiamento si può ravvisare in una stereotipia realizzata nel 1859 a seguito della battaglia di Melegnano, una delle prime fotografie a mostrarci i caduti in combattimento; A. Mignemi, “La fotografia e la memoria. Osservazioni sulla violenza nelle immagini e sulla violenza delle immagini”, in M. Guerri (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano 2018, pp. 94-5.

<sup>365</sup> E. Morris, *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*, The Penguin Press, New York 2011.

dell'immagine) è quella di adottare un paradigma di indagine indiziario non dissimile da quello messo in atto da Kerekes e Slater nella loro analisi dei *mondo movies*: si tratta in sostanza di estrarre informazioni dalle immagini e triangolarle con le altre fonti disponibili. È in gioco insomma una prospettiva quasi forense, che – a fronte del caso specifico della foto di Fenton – pare suggerirci un concetto importante: *l'immagine (soprattutto in un contesto bellico) è dotata di un potere informativo/probatorio che deve essere in qualche modo attivato, portato alla luce attraverso delle precise operazioni analitiche.*

Se è tuttavia possibile identificare un primo spartiacque cruciale in questa breve storia critica del rapporto fra i media visuali e i conflitti bellici, questo è senza dubbio da individuare nel primo conflitto mondiale<sup>366</sup>. Ciò avviene per una serie di motivi che hanno a che vedere tanto con la gestione strategica della guerra quanto con le conseguenze che questo evento di rottura ha nell'ecosistema mediale e visivo dell'epoca. Lo dimostra ad esempio il celebre volume di denuncia pubblicato nel 1924 da Ernst Friedrich e che raccoglie numerosi scatti assai disturbanti dei campi di battaglia colmi di cadaveri e/o dei reduci sfigurati. Nella prefazione alla raccolta, le parole dell'autore insistono con forza sul carattere inedito dell'evento, inaugurando (implicitamente) quel protagonismo retorico del “mai più” che esploderà solo a partire dal secondo dopoguerra. È inoltre rilevante notare come, in questo contesto, l'esattezza delle immagini prese con la macchina fotografica diventi anche garanzia morale di autenticità:

[...] Non basterebbero le infinite sfumature lessicali di tutte le lingue a descrivere accuratamente questo massacro, né ora né mai. Ciononostante, questo volume si propone di presentare con l'aiuto di immagini fotografiche [...] un resoconto veritiero e oggettivo della realtà bellica. Le immagini presentate in questo volume [...] sono state catturate *dall'occhio inesorabile e incorruttibile dell'obiettivo fotografico* e mostrano trincee e fosse comuni, smascherando le “bugie militari”, i cosiddetti “campi d'onore” e altri “idilli” della “Grande Epoca”. *E non c'è nessuno al mondo che possa dubitare della veridicità di queste fotografie* e sostenere che non riproducono fedelmente la realtà<sup>367</sup>.

---

<sup>366</sup> E. Grossi, “La trincea come *passage*. Visione e visioni dello sguardo fotografico nella Grande Guerra”, in *Guerri* (a cura di), op. cit., pp. 62 e ss.

<sup>367</sup> Friedrich, op. cit., p. 13. Corsivi nostri.

I “campi d’onore” della retorica bellicista, l’illusione (densa di retaggi epici) che la morte in guerra costituisse un gesto di eroismo in grado di gettare nuova luce sulla vita del singolo conferendole significato<sup>368</sup>, viene smascherata da Friedrich in modo brutale, attraverso un uso provocatorio del rapporto fra immagine e testo. Così, una delle numerose fotografie di cadaveri lasciati sul campo è commentata in modo particolarmente mordace: “Da un rapporto dell’esercito: Sul fronte nulla di nuovo”<sup>369</sup>. Se è così profondamente mutato il trattamento per immagini della guerra è probabilmente perché il primo conflitto mondiale ha inaugurato un nuovo modo di fare (o non fare) esperienza della guerra. Si tratta di un cambiamento colto con grande lucidità da Walter Benjamin, nelle pagine del saggio *Esperienza e povertà*:

[...] Le quotazioni dell’esperienza sono cadute, e questo in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale [...]. Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile [...]. Una generazione che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e di correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano<sup>370</sup>.

La Prima guerra mondiale, con l’introduzione del sistema delle trincee, pone le basi per un nuovo modo di percepire e condurre il conflitto e soprattutto di *percepirsi nel conflitto*: “il soldato ha meno la sensazione di essere distrutto che derealizzato, smaterializzato, di perdere bruscamente ogni riferimento sensibile”<sup>371</sup>. Incastrato in uno spazio del tutto inabitabile, il soldato non ha modo di vedere il proprio nemico ed è quasi spettatore di una guerra che sembra essere ormai condotta suo malgrado, grazie alle armi a lungo raggio. La sua posizione spettatoriale è però precaria: trovandosi comunque in prima linea, egli non può contare su quella distanza di sicurezza che garantisce il piacere di vedere compiersi l’evento<sup>372</sup>: in ogni istante potrebbe essere riportato nella realtà, ucciso da un colpo partito da un Altrove non visualizzabile; il soggetto finisce così col sentirsi

---

<sup>368</sup> A. Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2007, pp. 94 e ss.

<sup>369</sup> Friedrich, op. cit., p. 69.

<sup>370</sup> W. Benjamin, “Esperienza e povertà”, in Id., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012, pp. 364-5.

<sup>371</sup> P. Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 2002, p. 27.

<sup>372</sup> H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985.

nevrologizzato, se non del tutto spossessato da sé. Si tratta di un sommovimento epistemologico notevole che, questo è ciò che più conta per noi, è in qualche modo ingenerato dalle nuove modalità di conduzione (e visualizzazione) del conflitto.

Un altro campo in cui il primo conflitto mondiale contribuisce alla definizione di nuove coordinate strategiche ed estetiche per la modernità è la colonizzazione del cielo. È proprio a partire da questa occasione che l'aviazione incomincia ad assumere un certo protagonismo nella conduzione delle azioni belliche: per avere ragione del nemico in un contesto tanto mutato era necessario dotarsi di un punto di vista che *rendesse visibile* l'intricato crocevia delle trincee, mostrando il disegno delle posizioni nemiche. Ciò a cui si assiste è l'avvento di un processo di *disvelamento dell'invisibile* che caratterizzerà – come avremo modo di segnalare – l'evoluzione delle tecnologie militari (e visive) nel corso del XX e XXI secolo<sup>373</sup>. La visione dall'alto messa in atto dagli aeroplani implica una prima, cruciale, verticalizzazione dell'evento bellico<sup>374</sup> che contribuisce in modo sostanziale a modificare la percezione delle proprie azioni distruttive<sup>375</sup>. Vedere dall'alto implica infatti l'idea del possesso, della dominazione scopica di uno spazio che prelude alla possibilità della sua conquista (o della sua distruzione). Si tratta di un *topos* centrale nei discorsi legati alla contemporaneità, soprattutto – come vedremo – con l'introduzione dei droni nei teatri di guerra, ma che si è codificato in modo esplicito soprattutto in relazione ai bombardamenti aerei della Seconda guerra mondiale, con particolare riferimento a quelli di Hiroshima e Nagasaki. Vedere dall'alto significa essere a distanza dagli individui e dalle loro vite, non poterli distinguere e quindi avere la possibilità di uccidere con minori remore morali:

Ma anche se... anche se qua e là fossero apparsi, o dovessero ancora apparire, punti di cui sappiamo che appartengono a noi, agli uomini – *sarebbero come nulla, perduti in questa immensità e visti da questa altezza*. Ma perciò stesso – ed è un'esperienza decisiva – *sono anche annullabili e distruttibili*. Poiché è chiaro, d'un tratto, che *a questa altezza*

---

<sup>373</sup> Virilio, op. cit., p. 40.

<sup>374</sup> A. Boatto, *Lo sguardo dal di fuori*, Castelvecchi, Roma 2013.

<sup>375</sup> “La guerra falsifica l'apparenza falsificando le distanze, per il polemario ogni dimensione è instabile e gli si presenta in stato di isolamento, al di fuori del suo contesto naturale”; Virilio, op. cit., p. 39.

*non si hanno più scrupoli, che si può distruggere come se distruggere fosse nulla. E non li avrei nemmeno io*<sup>376</sup>.

Una ulteriore traiettoria attraverso cui a partire dalla Prima guerra mondiale è avvenuto un inedito coinvolgimento dei cieli nella gestione del conflitto ha a che vedere con l'impiego del gas come arma. A tal punto questo evento ha modificato la percezione e gli equilibri dei conflitti che Peter Sloterdijk, autore di uno studio fondamentale sul tema, lo istituisce momento originario della modernità: “il XX secolo ha avuto inizio in modo spettacolarmente rivelatore il 22 aprile 1915 con il primo utilizzo massiccio dei gas al cloro come strumento di combattimento”<sup>377</sup>. L'argomentazione dell'autore ci è particolarmente utile perché permette di introdurre un'altra delle questioni fondamentali della nostra indagine; secondo l'autore l'impiego di gas costituisce un'innovazione fondamentale perché si traduce in un rifiuto del modello di guerra come duello<sup>378</sup>, ancora valido nel caso del confronto con armi da fuoco. In questo senso non si parla neppure più di guerra, ma piuttosto di *terrorismo*, una forma di conflitto nuova che non ha come obiettivo la distruzione dei corpi dei nemici, ma piuttosto quella *delle condizioni di possibilità di vita del nemico*:

Il terrorismo supera la differenza tra violenza contro le persone e violenza contro le cose dal lato dell'ambiente: esso è violenza contro tutte le cose che circondano gli uomini, senza le quali le persone non possono rimanere persone<sup>379</sup>.

La definizione di terrorismo fornita da Sloterdijk ci è utile perché ci permette, anticipando un po' i termini della questione, di mettere in evidenza alcuni elementi che riteniamo fondamentali nella discussione di questo problema. In primo luogo, è da confutarsi l'ipotesi secondo cui l'emergere del terrorismo (abbiamo qui in mente, per i nostri scopi, quello jihadista dell'ultimo ventennio circa, ma il discorso può essere generalizzato) sia da considerarsi come una sorta di rigetto della modernità, di ritorno ad una dimensione arcaica, ad un arretramento verso il passato. Come osserva acutamente Khosrokhavar in

---

<sup>376</sup> G. Anders, *Diario di Hiroshima e Nagasaki. Un racconto, un testamento intellettuale*, Ghibli, Milano 2014, p. 15. La questione delle conseguenze di un bombardamento per chi lo esegue non è facilmente generalizzabile ed eccede le competenze di chi scrive. Tuttavia, con riferimento specifico allo scenario di Hiroshima e Nagasaki, qualche spunto interessante può emergere dalla lettura dello scambio epistolare fra Anders e il pilota dell'*Enola Gay* Claude Eatherly; *ivi*, pp. 191-8.

<sup>377</sup> P. Sloterdijk, *Terrone nell'aria*, Meltemi, Roma 2006, p. 7.

<sup>378</sup> *Ivi*, p. 12.

<sup>379</sup> *Ivi*, p. 18.



apertura di un volume dedicato al terrorismo islamista, “tali religiosità violente non sono residui di arcaismi che stanno scomparendo, ma al contrario *si inscrivono in una continuità con il mondo moderno*. La dinamica che le origina è la stessa che definisce le condizioni della nostra esistenza”<sup>380</sup>. Secondariamente, bisogna riconoscere come gli eventi che noi definiamo terroristici siano solitamente iscritti in un disegno (anche pretestuoso) di risposta ad un attacco precedentemente subito<sup>381</sup>. Si tratta di un passaggio fondamentale, perché è funzionale a non intendere il terrorismo come un male assoluto (nel senso etimologico di *absolutus*, libero da qualsiasi vincolo o motivazione), contrastando la retorica semplificatoria dei discorsi *mainstream* e contribuendo a pervenire ad una visione più complessa del fenomeno. Corollario diretto di questa necessità è il dover riconoscere come “quasi nessuno si auto-definisce terrorista”<sup>382</sup>; si tratta di una definizione che il Noi politico costituitosi attorno alla paura dell’Altro<sup>383</sup> attribuisce ad una forma di violenza che non riesce a concettualizzare pienamente e che – nata dell’alveo della modernità – si vuole circoscrivere come arcaica ed aliena per evitare di riflettere sui presupposti che l’hanno generata.

Chiudendo provvisoriamente questa parentesi, che avremo modo di riaprire in seguito, e riannodando i fili del nostro discorso, un secondo evento-cesura nel rapporto fra scenari di guerra e visualità è offerto, come è noto, dalla prima guerra del Golfo. È pur vero che con la guerra del Vietnam prende avvio tutta una serie di (cruciali) innovazioni tecnologiche per quanto concerne l’esplorazione del campo visivo (si incominciano ad esempio a utilizzare le immagini termiche) e la sua restituzione allo spettatore (la guerra del Vietnam è la prima guerra televisiva)<sup>384</sup> è tuttavia nel Golfo Persico che il discorso che qui ci interessa assume una piega nuova e fondamentale. Questo conflitto rappresenta infatti, per numerosi autori, il prototipo di guerra

---

<sup>380</sup> F. Khosrokhavar, *Inuovi martiri di Allah*, Bruno Mondadori, Milano 2003, p. VII. Si tratta di un concetto che, come anticipavamo, è stato evidenziato anche da Sloterdijk: “Al fondo bisogna identificare il terrorismo come un figlio della modernità, poiché non si poteva ottenere la sua definizione esatta prima del momento in cui il principio dell’attacco contro l’ambiente e la difesa immunitaria di un organismo, o di una forma di vita, si sono presentati in una perfetta esplicitazione tecnica”; Sloterdijk, op. cit., p. 22.

<sup>381</sup> “Non c’è nessun *acte gratuit* terroristico, nessun “che il terrore sia” originario. Ogni attacco terroristico si comprende come un contrattacco entro una serie che, ogni volta, viene descritta come avviata dall’avversario”; Ivi, p. 20.

<sup>382</sup> C. Townshend, *La minaccia del terrorismo*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 21. È particolarmente cogente anche la definizione di Giglioli, secondo cui “Il terrorismo è la violenza degli altri”; D. Giglioli, *All’ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007, p.7.

<sup>383</sup> Su questo tema è fondamentale: R. Escobar, *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna 2015.

<sup>384</sup> Virilio, op cit., p. 31.

postmoderna<sup>385</sup>; il dibattito teorico sul tema è stato decisamente ampio e lo scenario del Golfo ha contribuito in maniera significativa a ridefinire il concetto stesso di guerra nell'epoca contemporanea. Hammond sintetizza la novità del conflitto come segue:

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<sup>386</sup>.

Il discorso sulla guerra del Golfo come spettacolo rimanda, come è noto, alle argomentazioni di Jean Baudrillard che – in uno scritto ormai classico – si espresse in maniera assai puntuale sul carattere non eventuale del conflitto<sup>387</sup>. Secondo il filosofo si tratta di un evento che inaugura una nuova stagione nella storia delle guerre, quella della “guerra morta”<sup>388</sup>, della guerra snaturata che non viene 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 viene abolita o trasformata in altro da sé<sup>389</sup>. Essa diviene “interminabile perché mai iniziata”<sup>390</sup>, stato d'allerta permanente che sconvolge le categorie del politico<sup>391</sup>.

---

<sup>385</sup> L'ipotesi, che qui accoglieremo, non è tuttavia esente da aspetti critici. Secondo diversi altri studiosi il vero volto della guerra postmoderna sarebbe invece rappresentato dai conflitti interstatali sorti in Europa e nel mondo dopo il crollo del Muro di Berlino. M. Duffield, “Post-modern Conflict: Warlords, Post-adjustment states and Private Protection”, in *Journal of Civil Law*, vol. 1, no. 1, 1998; M. Kaldor, *Le nuove guerre. La violenza organizzata nell'età globale*, Roma, Carocci 2001.

<sup>386</sup> P. Hammond, *Media e guerra. Visioni postmoderne*, Odoya, Bologna 2008, p. 37.

<sup>387</sup> J. Baudrillard, “La guerra del Golfo non avrà luogo”, in Aa. Vv., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del golfo*, Mimesis, Milano 1991, pp. 87-92.

<sup>388</sup> Ivi, p. 87.

<sup>389</sup> “La guerra non è stata dichiarata né decisa: la guerra è accaduta, è andata in onda, come un programma televisivo da tempo annunciato e ormai non più rinviabile”; C. Formenti, “La guerra senza nemici”, ivi, p. 34.

<sup>390</sup> Ivi, p. 90.

<sup>391</sup> Ha ragione Alessandro Dal Lago quando ricorda che l'Occidente ha sempre pensato la sua politica in relazione al contesto bellico: “La fine di un'autentica filosofia politica, a partire dalla conclusione della guerra fredda [...] occulta l'incapacità del pensiero occidentale di pensare la politica senza guerra. Come è indicato dalla corrente ideologia dello scontro di civiltà, lo stato di guerra è anzi visto come una condizione positiva di sviluppo”. A. Dal Lago, *Le nostre guerre. Filosofia e sociologia dei conflitti armati*, Manifestolibri, Roma 2010, p. 57. Sulle conseguenze politiche dello stato di guerra permanente, G. Agamben, *Lo stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

Antonio Scurati ha scritto pagine fondamentali sul modo in cui l'operazione *Desert Storm* è stata messa in scena in quel gennaio 1991<sup>392</sup>. Come ha giustamente argomentato, si è assistito ad un costante sforzo di spettacolarizzazione dell'evento che ha consentito agli spettatori di seguire una diretta interminabile da Baghdad grazie al collegamento della CNN. Un vero e proprio *evento mediale*<sup>393</sup> scrupolosamente sceneggiato per veicolare una certa narrazione: pensata (e presentata) come l'opposto speculare della guerra del Vietnam, quella del Golfo aveva prima di tutto il compito di consacrare gli Stati Uniti e il loro nuovo modo di condurre i conflitti<sup>394</sup>. È fondamentale notare che, per legittimare questa sorta di sceneggiatura implicita, sia stata dispiegata una retorica di stampo medicale sia nella costruzione discorsiva del nemico<sup>395</sup> che nella magnificazione dei propri strumenti di distruzione.

Prima ancora di essere una *virtuous war*, infatti, quella del Golfo è una guerra chirurgica, condotta facendo ricorso ad armi ipertecnologiche, precise e "umanitarie" nella loro promessa di ridurre al minimo i danni collaterali. La stessa tecnologia alla base di quell'"occhio divino elettronico"<sup>396</sup> (la televisione) che portava nelle case degli spettatori le immagini da Baghdad, era impiegata come tecnica bellica. Fra le più iconiche immagini di questa guerra ricordiamo infatti quelle trasmesse dalle *smart bombs*, in grado di restituire l'immagine del loro bersaglio<sup>397</sup>. 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 dell'appaiamento occhio-arma: le tecnologie di guerra sono prima di tutto strumenti visuali, che fondano la loro efficacia sull'associazione fra

---

<sup>392</sup> A. Scurati, *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona 2003.

<sup>393</sup> D. Dayan, E. Katz, *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna, Baskerville 1992.

<sup>394</sup> "Siamo, infatti, chiaramente di fronte ad uno *script* truccato: si è spacciata per una presunta Conquista con un fasullo valore sociale (gli interessi petroliferi dissimulati dietro la libertà del Kuwait, e raggiunta attraverso una finta Competizione (sproporzione delle forze in campo), quella che in realtà era soltanto un'Incoronazione degli Stati Uniti e della televisione, il medium che la celebrava"; Scurati, op. cit., p. 31.

<sup>395</sup> "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"; Formenti, op. cit., p. 33. In questo senso la medicalizzazione dell'Altro può essere considerata una strategia primaria nel disegno di disumanizzazione; Volpato, op. cit.

<sup>396</sup> Formenti, op. cit., pp. 39-40.

<sup>397</sup> H. B. Franklin, "From Realism to Virtual Reality: Images of America's Wars", in S. Jeffords, L. Rabinovitz (a cura di), *Seeing Through the Media. The Persian Gulf War*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994, p. 42.

vedere e uccidere<sup>398</sup>. Le osservazioni di Virilio ci sono poi utili per precisare un ulteriore carattere inedito di queste immagini quando discute della automazione della percezione. In particolare, secondo l'autore (che ne scrive nel 1988), la nuova frontiera della visualità sarà offerta da una disciplina che battezza *visionica* e che dovrebbe occuparsi della "possibilità di ottenere una visione senza sguardo"<sup>399</sup>. Le *smart bombs* impiegate durante il conflitto del Golfo, con la loro soggettiva disincarnata (o, per meglio dire, disumanizzata), costituiscono la prima attualizzazione di questa idea.

Questo genere di immagini (così come tutta la narrazione visiva della guerra del Golfo) si fonda tuttavia su una sorta di paradosso, ben rilevato da Scurati: tanto le immagini fornite dai sistemi d'armamento quanto le dirette televisive della CNN sembravano offrire la promessa di una (tele-)presenza, di un *esserci* che peraltro si comunicava continuamente come inedito, mai visto né esperito prima di allora. Eppure, come è stato giustamente osservato dalla letteratura sul tema, questa visione ininterrotta era sostanzialmente cieca:

Ci volle la guerra del Golfo, comunque, per mostrare appieno le possibilità onnicomprensive della nostra televisione di guerra: il medium come unico messaggio. La nostra prima rete televisiva a livello mondiale, la CNN, le tenne l'occhio puntato addosso 24 ore al giorno per tutte le settimane della guerra aerea e per tutte le ore di quella terrestre. *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?*<sup>400</sup>

Siamo di fronte (per la prima volta) all'annunciarsi di uno *spettatore totale e totalmente cieco*, che pur essendo (tele-)presente allo svolgersi dell'evento, è privato della capacità di comprenderlo (e – soprattutto – di farne esperienza)<sup>401</sup>. Questo mutamento epocale ha alcune conseguenze fondamentali sulle quali vale la pena di soffermarsi brevemente: in

---

<sup>398</sup> Virilio, op. cit., p. 33. Si tratta di un tema di fondamentale importanza, le cui implicazioni emergono già alle origini del medium cinematografico: sia Marey che Muybridge, nei loro esperimenti di cronofotografia, utilizzano strumenti che si rifanno da vicino all'immaginario delle armi da fuoco. La visione tecnologicamente mediata assume in queste istanze le sembianze di un *gesto di controllo* dalle sfumature predatorie, che nell'atto di prendere un'immagine rimanda all'idea di prendere una vita; B. Grespi, *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Roma 2017, pp. 104-11.

<sup>399</sup> P. Virilio, *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, Sugarco, Milano 1989 p. 123.

<sup>400</sup> Bruce Cummings, 1992. Citato in Scurati, *Televisioni di guerra*, p. 34.

<sup>401</sup> Si veda questo interessante passaggio di Virilio: "Tutto ciò che vedo è per principio alla mia portata (o almeno alla portata del mio sguardo), inscritto nella carta dell'«io posso» [...]. [Oggi] l'essenziale di ciò che vedo non è più, per principio, alla mia portata e, anche se si trova alla portata del mio sguardo, non rientra più necessariamente nella carta dell'«io posso»", Virilio, op. cit., p. 24.

particolare – nella prospettiva di una guerra chirurgico-asettica – assistiamo ad un processo che potremmo definire *forclusione della morte*<sup>402</sup>, altra faccia di quella defamiliarizzazione con l'esperienza del trapasso nella vita ordinaria su cui ci siamo già soffermati. Se la guerra diventa una questione di immagini semi-astratte (come nel caso di quelle iconiche dei bombardamenti su Baghdad) o di macchine che uccidono (le *smart bombs*, nelle quali peraltro la distruzione dell'obiettivo marca la conclusione del fenomeno scopico), non c'è più posto per le immagini della morte: siamo di fronte ad una dinamica di esclusione del corpo dall'esperienza della guerra, che associa la feticizzazione della macchina alla sparizione del cadavere<sup>403</sup>. La promessa, inscritta nelle narrazioni del conflitto, di farci vedere una realtà nuova, dà invece corpo ad un visibile reso asettico<sup>404</sup>. Conseguenza diretta di questa situazione paradossale, secondo la teoria di Baudrillard, è l'erosione del confine fra realtà e finzione e l'emersione di una nuova modalità illusiva da lui definita *simulacro*<sup>405</sup>. Senza scendere nei dettagli (avremo modo di farlo a breve), segnaliamo per ora che l'utilità di questa acquisizione sta nel suo segnalarci con forza la necessità di un nuovo confronto con la nozione di realismo, di una più profonda interrogazione del rapporto immagine/referente.

La proposta teorica di Baudrillard in relazione alla natura simulacrale delle immagini e della visualità bellica, come è noto, ha avuto un fortissimo impatto sulla prospettiva con cui l'Occidente ha pensato, anche in senso critico, il proprio coinvolgimento nelle guerre contemporanee. In questo senso, la teoria di Baudrillard ha

---

<sup>402</sup> Mutuo questo termine, di ascendenza lacaniana, da G. C. Spivak, *Critica della ragione postcoloniale*, Meltemi, Roma 2004, pp. 29-32.

<sup>403</sup> H. Gusterson, "Nuclear War, the Gulf War and the Disappearing Body", in *Journal of Urban and Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, 1991, pp. 45-55.

<sup>404</sup> "Contemporary media representations of warfare are marked by a glaring paradox: whilst modern media technology has the potential to permit us to see more detail of warfare than even before, and whilst fictional representations of warfare, and of violent acts in general, have become ever bloodier and more explicit, non-fictional one [...] have become increasingly restrained and sanitized", J. Petley, "War Without Death: Responses on Distant Suffering", in *Journal of Crime, Conflict and the Media*, vol. 1, no. 1, 2003, pp. 72-85.

<sup>405</sup> Di simile tenore anche il giudizio di Hillman: "Queste guerre mediatiche offrono un terrore estetizzato, il combattimento e la morte come spettacolo. [...] La guerra è messa in cornice [...]. In passato gli eventi reali erano registrati o imitati (dalla macchina fotografica, per esempio) e presentati come documenti vicini alla realtà fattuale. Oggi, non solo si usa la tecnologia mediatica per produrre gli eventi reali [...], ma anche nell'immaginare gli eventi reali della guerra si seguono modelli mediatici. *Il simulacro governa il reale*. [...] È difficile distinguere la violenza simulata dai documentari e i reportage. Quali sono i criteri che differenziano le riproduzioni dalla "cosa vera"? L'immagine costruita sul set è più pervasiva sul piano emotivo [...]. Il simulacro implode con maggiore realismo del reale", J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano, pp. 161-2. Corsivi nostri.

assunto l'aspetto di una grande narrazione silenziante nei confronti di tutta un'altra serie di fenomeni che, pure esistenti, hanno finito per passare in secondo piano. Applicare questa prospettiva senza sforzarsi di considerarne le criticità rischia di appiattire la complessità degli eventi e – soprattutto – di delegittimare una serie di altri sguardi che hanno visto e fatto esperienza delle medesime cose da un punto di vista completamente diverso.

La teoria elaborata dai teorici occidentali, in altre parole, funziona fin tanto che ci accontentiamo di concettualizzare l'esperienza della guerra fatta dall'Occidente stesso. In questo senso, l'idea baudrillardiana della sparizione del corpo dalla guerra necessita forse non di essere rivista ma, quantomeno, (ri-)contestualizzata. Essa sembra infatti aver fondato il proprio valore su un'analisi delle immagini che provenivano dagli scenari di guerra più che sulla realtà della guerra stessa così come era vissuta da chi la subiva in prima persona. Confondendo evento bellico e narrazione dell'evento bellico, l'impostazione di Baudrillard si fa problematica nel momento in cui decidiamo di prendere in considerazione le immagini che hanno accompagnato la guerra del Golfo nei territori in cui questa andava svolgendosi.

Quello della sparizione della dimensione fisico/corporea dalle immagini della guerra è, insomma, un discorso che deve fare i conti con la natura politicamente definita del visibile<sup>406</sup>: esso ha valore solo per individui la cui dieta visiva non comprende – almeno da qualche decennio a questa parte – la contemplazione diretta e intensiva delle vittime di guerra<sup>407</sup>. Nei paesi arabi la nascita di Al Jazeera (1996) ha rappresentato un vero e proprio spartiacque dal punto di vista della comunicazione generalista e della narrazione del conflitto in particolare<sup>408</sup>. Se l'avvento dell'emittente ha rappresentato una vera e propria rivoluzione ciò si deve soprattutto al nuovo tipo di contenuti introdotti nei

---

<sup>406</sup> Rancière, *La partizione del sensibile*.

<sup>407</sup> Anche in questo caso, peraltro, esistono sensibili eccezioni. Notiamo incidentalmente come le immagini delle guerre dell'ex-Jugoslavia durante gli anni Novanta, eternamente proposte dalle televisioni in quegli anni, mettevano in effetti al centro la dimensione fisica del conflitto ed erano ben lontane dalla prospettiva asettica predicata da Baudrillard. Si è trattato di un evento di notevole impatto mediatico, perché per la prima volta dal secondo dopoguerra la minaccia del conflitto tornava a presentarsi (anche nella forma del campo) nell'Europa che aveva fatto del "mai più" la propria parola d'ordine.

<sup>408</sup> Per una storia del *network*, si veda: M. el-Nawawy, A. Iskandar, *Al-Jazeera. The Story of the Network That is Rattling Governments and Redefining Modern Journalism*, Westview Press, New York 2003.

palinsesti e allo stile giornalistico professionale e costantemente “sul pezzo”, all’inseguimento degli eventi e delle immagini<sup>409</sup>.

Agendo come una vera e propria fonte di contro-potere nel contesto dell’informazione arabofona sin dal suo debutto sugli schermi<sup>410</sup>, Al Jazeera ha generato una nuova modalità di fare esperienza del conflitto per chi vi si rivolgeva, innescando una differenza radicale rispetto ai canali occidentali. Le immagini di morte sono da sempre protagoniste dei servizi della rete, che non ha mai visto nella censura un dispositivo retorico efficace. Gli spettatori di Al Jazeera hanno visto per anni i corpi senza vita o gravemente mutilati dei loro correligionari, un elemento visivo che invece ha (quasi) perso diritto d’apparizione sulle televisioni occidentali. Anche la sconcertante novità dei video del terrorismo islamico, percepiti in Europa e negli Stati Uniti come l’ultima manifestazione della crudeltà (dis)umana, dovrebbe essere almeno parzialmente riconsiderata alla luce di queste annotazioni.

Un’ulteriore cesura cruciale nel discorso sul rapporto fra eventi bellici e visualità nello scenario contemporaneo è senza dubbio rappresentata dalla Guerra al Terrore e dall’evento simbolicamente fondamentale che le ha dato avvio: il crollo delle Torri Gemelle. Su questo tema è stato scritto molto e non essendo questo il tema primario di queste pagine converrà, ancora una volta, limitarsi a richiamare alcuni concetti elaborati in relazione a questo evento<sup>411</sup> per poterli poi eventualmente sfruttare, come strumenti di analisi, nel seguito del nostro discorso. L’Undici settembre è anch’esso un avvenimento paradossale: è stato il fatto più visto e fotografato della storia ed al contempo una delle occasioni in cui questo profluvio di immagini è stato meno in grado di farsi racconto; la sua cattura iconica non si è tradotta (almeno non immediatamente) in un discorso: nelle prime testimonianze letterarie (e non solo) è infatti ricorrente il tema dell’afasia, del non

---

<sup>409</sup> A. Valeriani, *Il giornalismo arabo*, Carocci, Roma 2005, pp. 55-9.

<sup>410</sup> O. Lamoum, *Al-Jazeera, miroir rebelle et ambigu du monde arabe*, La Découverte, Parigi 2004, pp. 55-107; M. El Oifi, “Influence Without Power: Al Jazeera and the Arab Public Sphere”, in M. Zayani (a cura di), *The Al Jazeera Phenomenon. Critical Perspectives on New Arab Media*, Pluto Press, Londra 2005, pp. 66-79.

<sup>411</sup> Sul carattere eventuale dell’Undici settembre sono ormai classiche le analisi di M. Carbone, *Essere morti insieme. L’evento dell’11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007, in particolare pp. 57 e ss. Della categoria di evento parla anche Habermas nella sua analisi dell’attentato alle Twin Towers in dialogo con Giovanna Borradori; G. Borradori, *Filosofia del Terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Roma-Bari 2003, in particolare pp. 54-7.

poter/saper dire<sup>412</sup>. Come osserva Marco Belpoliti in relazione al notissimo episodio del film *11 settembre 2001* (registi vari, 2002) firmato da Alejandro González Iñárritu (ma il discorso potrebbe essere ampliato ben al di là di questo caso specifico), “dell’evento apocalittico riguardante il WTC, e dei numerosi edifici a esso connessi, ciò che rimane sono solo resti, residui, rovine, non solo in senso materiale, ma soprattutto in senso simbolico”<sup>413</sup>.

È proprio da questi resti, dalle macerie di un Occidente costretto a fare (di nuovo) i conti con la Storia dopo essersi illuso di averla liquidata<sup>414</sup>, che muove il sistema delle immagini prodotto dall’Undici settembre. In pieno accordo con la teoria freudiana della coazione a ripetere, si è osservato come la società americana dell’immediato post-9/11 fosse caratterizzata dalla reiterazione costante delle medesime immagini, veri e propri “condensatori di senso” incastrati in un effetto di eterno *replay* che avevano prima di tutto una funzione evocativa/emotiva più che informativa<sup>415</sup>. Se tale ossessiva ripetizione dell’uguale (poi cristallizzatasi in formula rituale nelle commemorazioni annuali) aveva prima di tutto il compito di stabilizzare il carattere estremo dell’evento<sup>416</sup>, ha ragione Chéroux quando scorge, nella dinamica di produzione e diffusione delle immagini di questo avvenimento, una sorta di disturbo oculare, un costante effetto di *déjà-vu*. Non solo le immagini che vediamo si assomigliano tutte (sono, a conti fatti, *le stesse immagini*<sup>417</sup>), ma diverse di esse *richiamano alla memoria altre immagini*, in una sorta di montaggio mnestico che fa significativamente emergere un preciso desiderio di narrazione politica<sup>418</sup>. Una politica che, ancora una volta, ha a che vedere con la possibilità (di corpi e immagini) di partecipare al discorso pubblico, di esercitare al suo

---

<sup>412</sup> Sono particolarmente istruttivi, in questo senso, diversi passaggi degli scritti raccolti in D. Daniele (a cura di), *Undici settembre. Contronarrazioni americane*, Einaudi, Torino 2003 (si vedano ad esempio le pp. 23 e 124).

<sup>413</sup> M. Belpoliti, *L’età dell’estremismo*, Guanda, Parma 2014, p. 83.

<sup>414</sup> Ci rifacciamo alle note argomentazioni di F. Fukuyama, *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992.

<sup>415</sup> C. Chéroux, *Diplopia. L’immagine fotografica nell’era dei media globalizzati: saggio sull’11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010, pp. 8 e 28.

<sup>416</sup> M. Dinoi, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le lettere, Firenze 2008, pp. 199 e ss.

<sup>417</sup> Chéroux, op. cit., p. 22-3.

<sup>418</sup> Ciò è particolarmente evidente nel caso dell’associazione fra l’attacco alle Torri Gemelle e quello di Pearl Harbour, richiamato iconograficamente in diverse illustrazioni (Ivi, p. 62) per sottolineare come entrambi questi attacchi fossero un esempio di codardia e crudeltà gratuita da parte del nemico. Diverse copertine di quotidiani mostrate da Chéroux (Ivi, pp. 58-9), confermano questa associazione e definiscono l’attacco al World Trade Center un “New Day of Infamy” o, più esplicitamente, “Second Pearl Harbour”.



interno un diritto di comparizione o – nella prospettiva indicata da Butler – di divenire vite la cui morte sia degna di essere pianta<sup>419</sup>.

Il cinema è stato senza dubbio uno dei luoghi privilegiati della elaborazione visiva di quanto accaduto a New York e delle sue immagini<sup>420</sup>. Per quanto sia senza dubbio vero che non tutto il cinema americano successivo all'Undici settembre si sia esplicitamente dedicato ad elaborarne il trauma, si deve tuttavia riconoscere che “racconta una realtà sociale che pensa sempre a 9/11”<sup>421</sup>. Le ampie analisi esistenti ci permettono di evidenziare come, nelle immediate prossimità dell'evento, l'esigenza primaria fosse quella di soffermarsi sulla sua *irrapresentabilità*, andando in cerca di una giusta distanza da cui filmare (e guardare) quelle immagini, per assumersene la responsabilità senza lasciar loro costituire un vuoto del visibile<sup>422</sup>. Solo in un secondo momento si è assistito ad una vera e propria fioritura di pellicole che, secondo diverse modalità, sono entrate in relazione con il trauma del World Trade Center e con le sue immagini. Roy Menarini<sup>423</sup> ha censito in modo puntuale queste strategie di appropriazione, che funzionano come veri e propri tentativi di entrare in dialogo con quella ferita ancora aperta: si passa così dal rifiuto del trauma (evidente nel desiderio di “ricominciare da zero” inscritto nella pratica del *reboot*) ai discorsi sulla riconfigurazione sociale che segue il crollo di una cultura, sino ad arrivare ai tentativi di elaborazione del lutto o al tentativo (perverso) di mostrare l'orrore sui corpi (è il caso già discusso del *torture porn*). Ciò che conta per noi è

---

<sup>419</sup> Si è notato come le immagini più iconiche dell'Undici settembre siano state, per la maggior parte, immagini prive di corpi. Fa eccezione, naturalmente, la celebre fotografia *The Falling Man* di Richard Drew, divenuta immediatamente icona da censurare (anche) per il suo rappresentare in un modo esteticamente gradevole un evento di tale gravità. Su questa immagine: Ivi, pp. 38 e ss.; M. Carbone, “L'uomo che cade. L'inizio di una controtendenza iconoclastica nella svolta iconica?”, in M. Guerri, *Le immagini delle guerre contemporanee*, p. 301. Sull'accessibilità discrezionale (e politicamente stabilita) al diritto al lutto, si vedano: J. Butler, *La rivendicazione di Antigone*, op. cit.; inoltre: J. Butler, *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004, pp. 38 e ss.

<sup>420</sup> La letteratura sul tema, soprattutto in ambito internazionale, è ormai assai vasta; nell'impossibilità di ricostruirla in maniera completa, ci limitiamo a segnalare alcune letture che si sono rivelate particolarmente utili: J. Birkenstein, A. Froula, K. Randell (a cura di), *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the War on Terror*, Bloomsbury, Londra 2010; K. J. Wetmore, *Post 9/11 Horror in American Cinema*, Bloomsbury, Londra 2012; G. Westwell, *Parallel Lines. Post 9/11 American Cinema*, Wallflower, New York 2014; T. McSweeney (a cura di), *American Cinema in the Shadow of 9/11*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2017, in particolare pp. I-88 e 227 e ss.

<sup>421</sup> A. Bellavita, “Filming (in) America. Raccontare gli Stati Uniti dopo il 9/11”, in *Segnocinema*, no. 146, luglio/agosto 2007, p. 16.

<sup>422</sup> L. Gandini, A. Bellavita, “Introduzione”, in Id. (a cura di), *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l'11 settembre*, Le Mani, Recco 2008, p. 10.

<sup>423</sup> R. Menarini, *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010, pp. 37-50.

soprattutto il rilevare come il cinema sia stato (e ancora sia) uno degli spazi primari in cui venire a patti con eventi traumatici, ansie storiche e culturali, un luogo a cui vale ancora la pena di guardare per interrogarsi sul funzionamento e la circolazione delle immagini.

La medesima funzione analitica può essere esercitata anche dalle immagini prodotte nel carcere iracheno di Abu Ghraib. Come nel caso dell'Undici settembre, la vicenda è in sé molto nota<sup>424</sup> e numerose analisi ormai classiche ne hanno discusso aspetti diversi e ugualmente importanti come il rapporto fra quelle immagini e l'iconografia cui rimandano<sup>425</sup>, i presupposti culturali alla base delle azioni avvenute<sup>426</sup> e le loro implicazioni ideologiche<sup>427</sup>, i motivi che possono aver condotto a compiere quei gesti<sup>428</sup>, la loro oscenità<sup>429</sup> e la pervasività di quelle stesse immagini<sup>430</sup>. Per i nostri scopi è più interessante soffermarsi brevemente sulle modalità attraverso cui quel *corpus* si è costituito in archivio e sulle procedure di interrogazione del dato visivo che sono state adottate. In questo senso è cruciale il film *Standard Operating Procedure – La verità dell'orrore* (Errol Morris, 2008), che proprio a questo tema è interamente dedicato. Seguendo il doppio binario del documentarismo e della ricostruzione finzionale, Morris mette in campo delle forme di lavoro sull'immagine che contribuiscono a rendere queste icone del dolore *degli oggetti dotati di un valore probatorio*. Re-inquadrare le fotografie scattate dagli aguzzini, ricollocarle in una progressione temporale, interrogarsi su quale dispositivo le abbia prodotte, sono tutte azioni investite di un profondo significato morale:

---

<sup>424</sup> Una ricostruzione dettagliata degli eventi di Abu Ghraib è offerta da P. Gourevitch, E. Morris, *La ballata di Abu Ghraib*, Einaudi, Torino 2009.

<sup>425</sup> S. Eisenman, *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Books, Londra 2007; Mitchell, *Cloning Terror*.

<sup>426</sup> In particolare: S. Žižek, *America oggi. Abu Ghraib e altre oscenità*, Ombre Corte, Verona 2005. Inoltre: D. Apel, "Torture Culture: Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib", in *Art Journal*, vol. 64, no. 2, estate 2005.

<sup>427</sup> J. Butler, *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, Londra 2009, pp. 63 e ss.

<sup>428</sup> Senza addentrarci nella bibliografia specifica sul caso di Abu Ghraib in relazione a questo aspetto, rimandiamo al classico: P. Zimbardo, *L'effetto Lucifero. Cattivi si diventa?*, Raffaello Cortina, Milano 2008. Inoltre: P. Bocchiaro, *Psicologia del male*, Laterza, Roma-Bari 2009, pp. 87 e ss. Particolarmente rilevanti sono inoltre gli studi e gli interventi che hanno cercato di analizzare la presenza femminile fra gli aguzzini di Abu Ghraib in un modo più complesso rispetto a quanto proposto dal discorso *mainstream*: I. Dominijanni, "Abu Ghraib. Quel trattino fra corpo e piacere", in *Il manifesto*, 7 maggio 2004 (<http://www.libreriadelledonne.it/abu-ghraib-quel-trattino-fra-corpo-e-piacere-da-il-manifesto/>); V. Gennero, "Nella prigione del *gender*: Lynndie, Jessica e le altre", in *Ácoma*, no. 32, inverno/primavera 2006; L. Briggs, "Making Race, Making Sex. Perspectives on Torture", in *International Feminist Journal of Politics*, vol. 17, no. 1, 2015.

<sup>429</sup> F. Cleto, "Lo specchio osceno del conflitto", in *Ácoma*, no. 32, inverno/primavera 2006; P. Amato, *In posa. Abu Ghraib dieci anni dopo*, Cronopio, Napoli 2014.

<sup>430</sup> Si veda almeno l'ottimo: M. Farci, S. Pezzano (a cura di), *Blue Lit Stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Mimesis, Milano-Udine 2009.

Il metodo investigativo permette l'organizzazione e la gestione della massa fotografica: *ogni scatto assume lo statuto di prova* per mezzo delle sue caratteristiche referenziali, di connessione con gli eventi accaduti. All'organizzazione delle fotografie fa seguito la valutazione sulla liceità dei comportamenti adottati<sup>431</sup>.

Queste fotografie, è questo ciò che ci interessa più da vicino, sono prove *in potenza*, attestano la disumanità di una serie di atteggiamenti ma devono essere opportunamente interrogate per diventare probatorie. La capacità di un'immagine di farsi *evidence* è una proprietà mediata, che deve essere "estratta" dalla massa dei dati visivi, opportunamente *archiviati, ordinati ed elaborati*<sup>432</sup>. Si tratta – e il caso di Abu Ghraib ce lo ha dimostrato molto bene – di una serie di operazioni assolutamente problematiche e politicamente non neutre (quali immagini inserire nel *corpus*?<sup>433</sup> Quali metadati considerare rilevanti? Quali protocolli di interrogazione dell'immagine adottare?). In questo senso, in accordo con la prospettiva elaborata da Pietro Montani<sup>434</sup>, si può giustamente parlare di procedure di *autenticazione d*, in grado di "riempire" il debito di testimonianza da cui le immagini sono in qualche modo abitate. Esse (soprattutto se di guerra, Montani muove non a caso dall'analisi del film *Nella valle di Elah*, Paul Haggis 2007) ci lasciano in eredità un compito da svolgere, un'analisi da compiere; solo grazie a questa azione di interrogazione sarà possibile trasformarle in oggetti dotati di una valenza probatoria.

È, quest'ultimo, un elemento che emerge con pregnanza ancora maggiore se si considera l'impiego bellico dei droni<sup>435</sup>, ultima incarnazione di quella tendenza alla meccanizzazione della guerra cui abbiamo già fatto cenno. Si tratta, come è noto, di aeromobili pilotate in remoto, entro cui migrano le competenze oculari (e militari) che erano proprie dell'uomo; si assiste ad una vera e propria *prostetizzazione* della visione<sup>436</sup> e dell'atto di uccidere, fenomeno di cui stiamo vedendo il primo annunciarsi. L'immagine diviene dunque un *campo* (visivo) denso di *informazioni* da tenere in considerazione e

---

<sup>431</sup> M. Coviello, *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Cafoscarina, Venezia 2015, p. 92.

<sup>432</sup> B. Juhnstrud, "Putting the Pieces Together Again: Digital Photography and the Compulsion to Order Violence at Abu Ghraib", in *Visual Studies*, vol. 26, no. 2, 2001, pp. 160-4.

<sup>433</sup> W. J. T. Mitchell, comunicazione personale con l'autore del 20/10/2015.

<sup>434</sup> Montani, op. cit.

<sup>435</sup> Per una sintesi storica: G. Bangone, *La guerra al tempo dei droni. Da Falluja ai terroristi dell'ISIS, la nuova frontiera dei conflitti*, Castelvecchi, Roma 2014, pp.71-145.

<sup>436</sup> Su questo tema si rimanda al classico: J. Crary, *Le tecniche dell'osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013.

soprattutto *interpretare* per poter – eventualmente – agire in modo opportuno<sup>437</sup>. L'immagine vale qui non tanto per ciò che effettivamente mostra (il suo *contenuto di verità*) ma per il valore operativo che, grazie ad opportune strumentazioni tecniche, riesce a dispiegare.

Utilizzati ampiamente dall'esercito americano durante la presidenza Bush e (soprattutto) Obama<sup>438</sup>, i droni portano a compimento quel processo di verticalizzazione dello sguardo già segnalato nel caso della fotografia (e del bombardamento aereo). La visione dall'alto offerta dal drone assomma in sé, come mai prima d'ora, due caratteri fondamentali: è (o si vorrebbe) il veicolo di una conoscenza indubitabile, in grado di *vedere meglio* e distinguere con sicurezza; al contempo è (o si vorrebbe) un efficace strumento d'azione, in grado di colpire con certezza e precisione<sup>439</sup>. In realtà Chamayou<sup>440</sup> ha osservato in modo molto dettagliato, nello studio ad oggi teoricamente più valido sull'impiego dei droni, quanta parte di retorica ci sia nelle promesse umanitarie e chirurgiche di questi sistemi d'arma e quali problemi (etici e politici) vengano sollevati dal loro utilizzo. Su tutti vale la pena di ricordare, per le sue implicazioni con i *collateral damages*, quello della latenza del segnale<sup>441</sup>: essendo pilotati a distanza, i droni ricevono le proprie direttive con un intervallo temporale breve, ma esistente: il segnale inviato dalla cabina di pilotaggio raggiunge la macchina dopo alcuni secondi e gli stessi operatori vedono, sui loro schermi, una realtà in differita, già trascorsa. Anche per quanto concerne la narrazione secondo cui i piloti di droni correrebbero minori rischi rispetto ai loro

---

<sup>437</sup> T. Lenoir, L. Caldwell; "Image Operations: Refracting Control from Virtual Reality to the Digital Battlefield", in J. Eder, C. Klonk (a cura di), *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester University Press, Manchester 2017, pp. 89-100. Inoltre, R. Eugeni, "Le negoziazioni del visibile. Visioni aumentate tra guerra, media, tecnologia", in Guerri (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, pp. 319 e ss.

<sup>438</sup> Per quanto sia assai arduo proporre delle stime riguardo l'impiego effettivo dei droni nei teatri bellici, un rapporto della New American Foundation censisce un numero di vittime (nel periodo 2004-2010) fra le 830 e le 1210. Importante è segnalare come la percentuale di vittime civili in quello stesso periodo sia decisamente alta (32% circa). P. Bergen, K. Tiedman, *The Year of the Drone. An Analysis of U.S. Drone Strikes in Pakistan, 2004-2010*, New American Foundation, 2010 ([http://vcnv.org/files/NAF\\_YearOfTheDrone.pdf](http://vcnv.org/files/NAF_YearOfTheDrone.pdf)).

<sup>439</sup> G. Avezzi, "Un fallimento dell'immagine. La ragione aerea e il cinema bellico contemporaneo", in M. Guerri (a cura di), *Le immagini delle guerre contemporanee*, pp. 249-54.

<sup>440</sup> G. Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Derive Approdi, Roma 2014. Alcuni riferimenti interessanti sono contenuti anche in M. Belpoliti, *Chi sono i terroristi suicidi*, Guanda, Milano 2017.

<sup>441</sup> Ivi, pp. 64-9.

commilitoni impiegati sul campo<sup>442</sup>, si può rilevare una complessità reale ben maggiore di quella cui solitamente si fa riferimento: mentre la percezione comune è che la guerra condotta con i droni sia poco più di “a video-game massacres in which real people die”<sup>443</sup>, in realtà il pilota può (proprio grazie a quella capacità protesica di cui si diceva), vedere esattamente ciò che accade e le conseguenze mortali del suo gesto<sup>444</sup>.

Senza entrare nel merito delle conseguenze psicologiche che una simile attività di gestione della guerra può comportare su chi la svolge<sup>445</sup>, è la tipologia di immagini prodotta dai droni a colpire in particolare la nostra attenzione. In una guerra che rigetta ormai completamente il modello del duello per appropriarsi di quello della caccia<sup>446</sup>, la visibilità totale incarnata dai droni esplicita non solo un desiderio di dominio e conoscenza che porta all'estremo limite quella volontà di razionalizzazione e conquista del territorio tipica della mentalità occidentale<sup>447</sup>, ma che – in modo ben più problematico

---

<sup>442</sup> L'idea è che la tecnicizzazione del conflitto permetterebbe di risparmiare le vite dei propri soldati; come ha rilevato William Langerwiesche in uno dei suoi noti reportage sul tema, l'efficacia di questa strategia è quantomeno dubbia. “Alla forza sproporzionata si ricorreva perché si era tecnicamente in grado di farlo, ma anche per un'altra ragione, e cioè per l'abitudine consolidata a pensare che più tecnologia si usa, meno perdite si contano. [...] Ma restava il fatto che, in termini tecnici, c'era un problema: sacrificando le vite di civili innocenti per risparmiare quelle dei soldati l'esercito si faceva un numero imprecisato di nuovi nemici”; W. Langerwiesche, *Regole d'ingaggio*, Adelphi, Milano 2007.

<sup>443</sup> R. Rosenbaum, “Ban Drone-Porn War Crime”, in *Slate*, 31 agosto 2010 ([http://www.slate.com/articles/life/the\\_spectator/2010/08/ban\\_droneporn\\_war\\_crimes.html?via=gdpr-consent](http://www.slate.com/articles/life/the_spectator/2010/08/ban_droneporn_war_crimes.html?via=gdpr-consent)).

<sup>444</sup> M. Pitzke, “The Soldiers Call it War Porn. Interview with Defense Expert P. W. Singer”, in *Spiegel*, 12 marzo 2010 (<http://www.spiegel.de/international/world/interview-with-defense-expert-p-w-singer-the-soldiers-call-it-war-porn-a-682852.html>). Su questo stesso tema è istruttiva anche la lettura di W. Langerwiesche, *Esecuzioni a distanza*, Adelphi, 2011, pp. 57 e ss. Contro l'interpretazione delle immagini dei droni come forma visiva videoludica, si veda anche: D. Gregory, “From a View to a Kill. Drones and Late Modern War”, in *Theory, Culture and Society*, vol. 27, nn. 7-8, 2011, pp. 193 e 197-199.

<sup>445</sup> Al riguardo: P. Lee, “The Drone Operator and Identity: Exploring the Construction of Ethical Subjectivity in Drone Discourses”, in *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*, vol. 9, no. 2, 2017, pp. 62-78. È un tema, quest'ultimo, che ha avuto grande rilevanza nelle narrazioni cinematografiche legate ai droni; su tutte, si vedano almeno: *Good Kill* (Andrew Niccol, 2014) e *Il diritto di uccidere* (Gavin Hood, 2015).

<sup>446</sup> In questo senso è cruciale lo studio di Chamayou che ricostruisce una sorta di archeologia del modello della caccia, non a caso funzionale alla sua successiva indagine sui droni: G. Chamayou, *Le cacce all'uomo. Storia e filosofia del potere cinegetico*, Manifestolibri, Roma 2010.

<sup>447</sup> T. Wall, T. Monahan, “Surveillance and Violence from afar: The Politics of Drones and Liminal Security-Scapes”, in *Theoretical Criminology*, vol. 15, no. 3, 2011, p. 243; R. Stahl, “What the Drone Saw: The Cultural Optics of the Unmanned War”, in *Australian Journal of International Affairs*, vol. 67, no. 5, 2013, p. 663. Lo stesso sistema della *kill box*, alla base delle attività dei droni, si fonda su una parcellizzazione dello spazio, sulla sua misurabilità e sul suo poter essere controllato (anche in modo preventivo). È interessante notare, sulla scorta di Chamayou (*Teoria del drone*, pp. 47 e ss.), che il modello della *kill box* prescrive l'esistenza di una “zona di uccidibilità” che non è data a priori, ma dipende da (e si dispiega intorno a) il proprio bersaglio. In questo senso un corpo diviene uccidibile (direttamente o collateralmente) in base alla propria distanza (fisica, ma spesso anche relazionale) dal bersaglio.

– legittima un impulso deumanizzante nei confronti dei propri bersagli<sup>448</sup>. Si tratta di un plesso di problemi assolutamente cruciali e che negli ultimi anni è stato affrontato con grande intelligenza da Weizman, che ha teorizzato un vero e proprio *forensic turn* culturale<sup>449</sup>. In accordo con questo approccio nei confronti del visivo, è necessario indagare le modalità attraverso cui gli *image complexes* della contemporaneità possono esercitare una funzione probatoria e quale possa essere la loro utilità in sede legale.

Laboratorio d'analisi privilegiato di questa metodologia sono – non a caso – i *drone strikes* che si sono susseguiti in questi ultimi anni nei teatri di guerra. Il problema primario nell'interpretazione e nell'analisi di queste immagini ha innanzitutto a che vedere con il cosiddetto *threshold of detectability*, la soglia di “percepibilità” superata la quale gli elementi di un'immagine si fanno indistinguibili, smarrendosi nella grana dei pixel, diventando una sorta di rumore di fondo<sup>450</sup>. Ciò è fondamentale, perché la risoluzione delle immagini pubblicamente disponibili dei *drone strikes* è tale che la dimensione di un pixel è superiore a quella del foro d'ingresso di un missile all'interno di un edificio (50x50cm)<sup>451</sup>. In queste condizioni è impossibile estrarre da quelle immagini dall'alto le *prove* di un attacco e delle sue eventuali conseguenze: la visibilità di un'immagine è definita dal suo *threshold of detectability* che – come è importante notare – viene stabilito in maniera non casuale: le immagini prodotte dai droni hanno in effetti una risoluzione ben più elevata di quella delle immagini normalmente divulgate, ma – come ricorda Weizman – questo parametro viene diminuito quando vengono diffuse. La prima acquisizione fondamentale di questo approccio è il riconoscere che *ciò che si vede è ciò che è* (e, soprattutto, *ciò che non si vede non è*)<sup>452</sup>. Per contrastare questa invisibilizzazione politica, Weizman triangola analisi di elementi iconografici con testimonianze, video amatoriali, modelli architettonici e altre fonti informative, per costruire delle vere e proprie contro-narrazioni di quegli eventi. Per ridare *potenza*

---

<sup>448</sup> La questione pare essere quella di non *riconoscere* l'Altro che si colpisce, pur avendo la possibilità di vederlo distintamente; P. Rebughini, *La violenza*, Carocci, Roma 2004, pp. 83-91. In generale, su questo tema, anche: G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.

<sup>449</sup> E. Weizman, “Notes on Forensics”, in D. Dufour, *Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence*, Xavier Barral, Parigi 2015, pp. 231 e ss.

<sup>450</sup> E. Weizman, *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York 2017, p. 20.

<sup>451</sup> Ivi, p. 25.

<sup>452</sup> Ivi, p. 29.

*testimoniale* all'immagine è necessario operare un montaggio dialettico fra queste varie forme di dati visivi e costruire così quella che viene definito *architectural image complex*<sup>453</sup>, una elaborazione (visuale) dei dati raccolti che possa fornire indizi, prove e fungere da ricostruzione della realtà.

### III.2. SUL RAPPORTO FRA IMMAGINE E REFERENTE (II)

Il discorso sul *forensic turn* sembra parlarci di un'immagine che *nonostante tutto* non rinuncia alla propria carica probatoria. A fronte delle difficoltà interpretative, della non disponibilità di immagini ad alta risoluzione e della difficoltà di individuare un luogo nel quale presentare queste prove (Weyzman è chiaro da questo punto di vista: una prova è tale se esiste un tribunale), questo tipo di immagine ci pone di fronte ad una relazione forte con la realtà e proprio da questa relazione ci chiede di muovere per svolgere il nostro compito di *eredi* della sua capacità testimoniale. In questa prospettiva vale la pena di riprendere il discorso sul rapporto fra immagine e referente interrotto nel primo capitolo, intrecciandolo con tutta una serie di riflessioni emerse negli ultimi decenni.

In generale si può diagnosticare come, a partire dall'entrata in crisi del paradigma postmoderno, si sia percepita la necessità di un ritorno alla questione del reale, di un tornare a poter concepire l'immagine come un oggetto strettamente legato alla realtà, sebbene in modi più complessi, problematici e parziali rispetto a quanto si era teorizzato precedentemente. In questo senso i termini della questione potrebbero forse anche venire invertiti: non è tanto la crisi del postmoderno a evidenziare l'esigenza di un nuovo confronto con il reale, ma il reale stesso che – con la sua forza dirompente – fa entrare in crisi il paradigma postmoderno. Da questo punto di vista, gli eventi dell'11 settembre costituirebbero una sorta di atto d'accusa nei confronti dei discorsi della postmodernità:

Prima ancora della proposta di qualsiasi pensiero (neo)realista, infatti, è la realtà stessa ad aver imposto la necessità di uno sguardo e di un'interpretazione diversi. [...] [I] più drammatici eventi storici degli ultimi quindici anni o poco più hanno progressivamente invalidato la tenuta di alcuni aspetti cruciali del postmodernismo nell'interpretazione dei cambiamenti sociali [...] quando non ne hanno additato una precisa responsabilità. [...]

---

<sup>453</sup> Ivi, pp. 98 e 100.

[C]ome a dire che non solo il postmodernismo non ha visto arrivare il cambiamento [...] ma si è anche reso inconsapevolmente complice del disastro<sup>454</sup>.

L'evento dell'11 settembre conferma qui la sua crucialità anche a livello di teoria dell'immagine: l'invito implicito è quello di muovere ogni discorso sul realismo a partire dal riconoscimento della materialità dei corpi delle vittime, spesso assenti, ma della cui consistenza carnale non è certo possibile dubitare<sup>455</sup>. In realtà, già l'anno precedente all'attacco, Mario Perniola aveva formulato gli estremi teorici per questo nuovo "corpo a corpo" con il reale; nel suo concetto di realismo psicotico si annida infatti un tentativo di reazione a quel tentativo di smaterializzazione del reale implicito nel disegno postmoderno<sup>456</sup>. Sotto questa etichetta andrebbero inventariate tutta una serie di espressioni artistiche (dalla letteratura, al cinema, alle arti visive) che cercherebbero di abolire la loro distanza dalla realtà, sino a *farsi* o quantomeno a *farsi vedere* la realtà stessa. I figli del realismo psicotico hanno però vita breve, perché questa discesa nella carne è minata da un dubbio fondamentale: "non c'è più nessuna garanzia che ciò che vediamo sia vero. [...] Cade così quell'effetto di verità che costituiva la ragione principale dell'eccitazione provocata da questo tipo di prodotti"<sup>457</sup>. Cercare di riprodurre lo choc del reale, perdersi nella carne al punto da non sapere neppure più se ciò che si sta guardando sia effettivamente carne, non è sufficiente a chiudere la partita.

Che la (ri)definizione del realismo debba muovere da una presa in carico della morte e/o del carattere non ignorabile del cadavere è evidenziato anche nella definizione di realismo traumatico formulata da Hal Foster, la cui analisi muove non a caso dalla serie *Death in America* realizzata da Andy Warhol a partire dagli anni Sessanta. La sua elaborazione ha origine a partire dalla presa di coscienza che quelle opere non possono essere facilmente imbrigliabili all'interno delle letture simulacrali o referenziali che ne venivano fornite; quelle immagini erano al contempo entrambe le cose e denunciavano

---

<sup>454</sup> L. Malavasi, *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci, Roma 2017 pp. 44-5.

<sup>455</sup> Questo è l'invito rivolto in apertura del suo volume da M. Ferraris, *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.

<sup>456</sup> M. Perniola, *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000, pp. 30-4.

<sup>457</sup> Ivi, p. 33. La questione è ben riassunta da Buccheri in questi termini: "Gli stessi media [...] si sono riappropriati delle immagini crude e violente dell'arte, disinnescando l'effetto di choc e abituando lo spettatore a considerare la stessa realtà delle immagini come una costruzione discorsiva, dotata di una sua retorica (come si fa a credere che la telecamera traballante e le sfocature di Dogma siano "vere" quando le ritroviamo identiche in un documentario "falso" come *Blair Witch Project?*"); V. Buccheri, "Facciamoci del male. Il realismo traumatico e il cinema della resistenza umana", in *Segnocinema*, no. 114, marzo/aprile 2002, p. 15.



l'insufficienza di quella opposizione<sup>458</sup>. Attraverso il concetto di realismo traumatico Foster opera un significativo spostamento: le immagini ossessivamente ripetute di Warhol “non solo *riproducono* effetti traumatici; li *producono*”<sup>459</sup>. Se il trauma per Lacan è la ripetizione ossessiva di un evento che ci incastra in un tempo che non passa, le opere di Warhol sembrano voler ripetere irritantemente i nostri mancati incontri con il reale<sup>460</sup>, mandando in corto circuito e facendo confondere dei regimi categoriali che siamo abituati a pensare come separati. In questa e in altre espressioni dell'arte contemporanea (l'autore parla ad esempio dell'iperrealismo<sup>461</sup>), Foster vede l'emergere di un'esigenza di confronto con il reale, che può essere più o meno efficace. Nel caso di Warhol, la ripetizione ossessiva fa emergere la nostra impossibilità di presentarci all'appuntamento con il reale, mentre per quanto concerne l'iperrealismo, l'autore parla di un ruolo imbalsamante e di una funzione apotropaica nei confronti dello sguardo (carico di minaccia) che il reale ci rivolge<sup>462</sup>.

In questo tentativo di ridefinizione dei termini della questione, un ruolo cruciale è stato senza dubbio giocato anche dal passaggio dalla codifica analogica a quella digitale dell'immagine. Con l'avvento di questo mutamento si è assistito, in effetti, ad una vera e propria riaccensione del dibattito sul tema, con accenti pseudo-apocalittici e riemersioni di quella sorta di sfiducia nell'immagine già postulata a suo tempo da Platone<sup>463</sup>. È in questo senso che possono essere lette alcune delle più feconde intuizioni di Baudrillard, secondo cui i media non farebbero altro che generare una spaccatura via via più profonda fra i segni (visivi) e le cose, sino a raggiungere un punto di non ritorno nel quale i primi si svincolerebbero dalle seconde; in questo scollamento fra oggetti e segni si svuotano di qualsiasi utilità anche concetti come vero, falso, copia etc.<sup>464</sup>. Da questo punto di vista, la

---

<sup>458</sup> H. Foster, “Morte in America”, in E. Grazioli (a cura di), *Andy Warhol. Riga* no. 33, Marcos y Marcos, Milano 2012.

<sup>459</sup> H. Foster, *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia, Milano 2006, p. 136.

<sup>460</sup> Ivi, p. 137.

<sup>461</sup> Ivi, pp. 139 e ss. Sull'iperrealismo si veda l'utile: R. Censi, *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Milano 2014.

<sup>462</sup> Quest'ultimo è un concetto che, come è noto, ha una matrice fenomenologica. In particolare: J. Sartre, *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2000, pp. 298 e ss.; M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003, pp. 123 e ss.

<sup>463</sup> La polemica platonica sulle immagini è sviluppata in *Repubblica*, X 595a e ss.; Platone, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 643 e ss.

<sup>464</sup> “Dunque, fingere, o dissimulare, lasciano intatto il principio di realtà: la differenza è sempre chiara, è soltanto mascherata. Invece, la simulazione, mette in causa la differenza tra il vero e il falso, tra il reale e l'immaginario”, J. Baudrillard, “La precessione dei simulacri”, in Id., *Simulacri e imposture. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Milano 2008, p. 62.

contemporaneità porterebbe a compimento un processo di scollamento delle immagini dal reale già avviato, secondo traiettorie meno problematiche, in epoche precedenti. Baudrillard postula così l'esistenza di tre ordini di simulacri: la contraffazione<sup>465</sup>, la produzione<sup>466</sup> e la simulazione. È a quest'ultima fase che l'autore dedica la maggior parte delle sue attenzioni; la codifica binaria è diventata la cellula di base del contemporaneo e investe il nostro mondo a tutti i livelli<sup>467</sup>; le simulazioni si diffondono in modo incontrollato e danno forma ad un'iperrealtà potenziata che finisce per inglobare tutto il resto:

Diversamente dalla contraffazione e dalla produzione, la simulazione non si limita a sovrapporsi come epifenomeno a una realtà altra, lasciandone intatti contraddizioni e antagonismi, ma sussume entro di sé gli antagonismi stessi – primo fra tutti quello tra realtà e irrealtà, essenza e apparenza – neutralizzandoli in un contesto non critico in cui regnano piuttosto ambiguità, incertezza, indecidibilità<sup>468</sup>.

In questa prospettiva, la tesi di Baudrillard pare assumere su di sé i toni oscuramente apocalittici connessi alla diffusione del digitale che abbiamo segnalato in precedenza, tanto più che l'autore definisce “digitale” un (allora soltanto prospettato) quarto stadio della simulazione, quello della viralità frattale dei simulacri, che consisterebbe in una “leucemizzazione della sostanza sociale: sostituzione del sangue con la linfa bianca dei media”<sup>469</sup>. In effetti, in uno dei suoi testi più noti, Baudrillard esprime chiaramente il punto di vista secondo cui la proliferazione mediatica avrebbe dato luogo ad un vero e proprio “delitto perfetto”, consistente però – è bene precisarlo – non tanto in una liquidazione della realtà, ma piuttosto in una più problematica dismissione del principio

---

<sup>465</sup> Si tratta di una fase storicamente collocabile dal Rinascimento alla Rivoluzione industriale, nella quale a dominare è il desiderio di imitare la natura, rimanendo saldamente ancorati ad essa. Per quanto dunque già in questa fase esista la “presunzione di una contraffazione ideale del mondo”, il referente è ancora distinto dal segno visivo che ne viene prodotto; J. Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015, p. 63.

<sup>466</sup> Questa fase, storicamente inaugurata dalla Rivoluzione industriale, possiede un coefficiente di derealizzazione decisamente maggiore: possedendo tutti i crismi individuati da Benjamin (la perdita dell'unicità, la replicabilità dell'uno etc.), la produzione industriale genera copie assai simili all'oggetto; i confini fra realtà e rappresentazione iniziano a confondersi. Ivi, pp. 66-7.

<sup>467</sup> “Dalla più piccola unità disgiuntiva (la particella domanda/risposta) fino al livello macroscopico dei grandi sistemi d'alternanza che governano l'economia, la politica, la coesistenza mondiale, la matrice non cambia: è sempre lo 0/1, la scansione binaria che s'afferma come la forma metastabile, o omeostatica, dei sistemi attuali. Essa è il nocciolo dei processi di simulazione che ci dominano”, Ivi, p. 82.

<sup>468</sup> G. Gurisatti, *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2016, p. 209.

<sup>469</sup> Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, op. cit. p. 79.

dell'illusione (intesa come costitutiva "segretezza" del mondo in senso nietzscheano<sup>470</sup>) a tutto vantaggio di quello della simulazione (guidata dalla logica dell'eccesso e della costante (tele-)presenza del mondo a sé stesso):

Ora, l'immagine non può più immaginare il reale, poiché coincide con esso. Non può più sognarlo, poiché ne costituisce la realtà virtuale. È come se le cose avessero inghiottito il loro specchio e fossero divenute trasparenti a sé stesse, completamente presenti a sé stesse, in piena luce, in tempo reale, in una trascrizione inesorabile<sup>471</sup>.

In realtà, come è stato giustamente notato, è lo stesso Baudrillard a mettere in dubbio il carattere apocalittico di questa analisi, precisando come il delitto, in realtà, non possa mai essere perfetto<sup>472</sup>; inoltre, come abbiamo segnalato incidentalmente nelle pagine precedenti, l'evento dell'11 settembre ha costretto a prendere atto, come qualsiasi analisi di quella ripetizione (per quanto derealizzante) di immagini, non potesse prescindere dal riconoscimento del loro carattere effettuale (quelle vite non ci sono più). Anche nel contesto della riflessione sul digitale, comunque, la prospettiva di Baudrillard appare provocatoriamente a sé stante e tutta una serie di teorici che non ha necessariamente tratto le sue drammatiche conclusioni<sup>473</sup>.

Senza scendere nei dettagli di questo acceso dibattito, si può notare come al riguardo siano state prese sostanzialmente due posizioni: da una parte c'è chi si sofferma sul carattere rivoluzionario del paradigma digitale (indicando con ciò una cesura radicale rispetto al passato), dall'altra una serie di studiosi che hanno insistito sui caratteri di continuità insiti in questo mutamento. Secondo il primo gruppo, ad essere messo in discussione dal nuovo paradigma di codifica del dato visivo sarebbe prima di tutto il potere indicale del medium e la possibilità della falsificazione dell'immagine<sup>474</sup>. Si tratta di un tema complesso, che non può essere qui riassunto nel dettaglio; per i nostri scopi è sufficiente notare come, si avrà modo di dimostrare in seguito, l'immagine digitale sia un oggetto ossimorico, certamente dotato di nuove dimensioni di plasticità e suscettibile di

---

<sup>470</sup> Gurisatti, op. cit., pp. 15-45.

<sup>471</sup> J. Baudrillard, *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina, Milano 1996, p. 8.

<sup>472</sup> Gurisatti, op. cit., pp. 239-44.

<sup>473</sup> Per una panoramica si veda l'utile sintesi offerta da: C. Uva, *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le lettere, Firenze 2012, pp. 20-57.

<sup>474</sup> C. Marra, *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006, pp. 11-41.

inedite possibilità di falsificazione, eppure *proprio per questo* capace di farsi superficie di elaborazione investibile di un valore probatorio insperato<sup>475</sup>.

In questo senso non ci importa fino in fondo capire se il digitale sia stato per l'immagine una riforma oppure una rivoluzione; ci basta evidenziare che esso è prima di tutto una *occasione* per tornare a interrogarci sulle sue possibilità di significazione e utilizzo nello scenario contemporaneo<sup>476</sup>. In questo senso è interessante la definizione fornita da Ritchin delle immagini (fotografiche, ma il discorso pare generalizzabile) come *desiderenti*, entità che *esistono perché io desideri scoprire qualcosa*<sup>477</sup>. Si parla qui non tanto di desiderio delle immagini (come nel classico saggio di Mitchell), ma di un desiderio *inscritto in potenza nelle immagini* e attivato dallo sguardo (o dalle nostre azioni su di esse). Guardando *attiviamo il desiderio inscritto nell'immagine* e – lo abbiamo già ricordato – *ci attiviamo* per elaborarlo, portando a compimento il nostro compito. È un concetto che converrà tenere a mente per il seguito della discussione.

A fronte di questo ricco paradigma teorico, comunque, emerge in generale l'esigenza di spostare la discussione dal realismo ai *realismi*, intesi come costrutti complessi, “strategie referenziali negoziate dinamicamente all'incrocio fra determinazioni tecnologiche, linguistiche, sociali e culturali”<sup>478</sup>. Il concetto di realismo diventa così una sorta di campo di forze da indagare in modo multiprospettico, cercando di individuare le modalità attraverso cui esso si esprime e si realizza, presentandosi come un “modo plurale di interrogazione del mondo”<sup>479</sup>. Insomma, non si fa più tanto riferimento al rapporto “autentico” fra immagine e referente, ma piuttosto ad una serie di *devices* retorici che vengono impiegati per portare l'immagine ad assumere un certo *coefficiente* di realismo<sup>480</sup>. Da tema monolitico, esso si sfrangia dunque in una serie di sotto-concetti, la cui relazione reciproca sembra definire il gradiente di realismo

---

<sup>475</sup> In questo senso è stata fondamentale la lettura di: C. Uva, *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009.

<sup>476</sup> “L'introduzione della fotografia digitale, nota per la sua malleabilità quasi naturale, è un momento propizio per chiedersi se questo ruolo probatorio possa o debba essere mantenuto, o persino rafforzato”, F. Ritchin, *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012, p. 9.

<sup>477</sup> Ivi, p. 26.

<sup>478</sup> L. Malavasi, *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino 2013, p. 71.

<sup>479</sup> G. Taviani, “Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano”, in *Allegoria*, no. 57, 2008, p. 86.

<sup>480</sup> Per un inventario di questi strumenti enunciativi: F. Jost, *Realtà/Finzione. L'impero del falso*, Il castoro, Milano 2003.

complessivo<sup>481</sup>: in questo gioco di pesi e contrappesi entrano in campo nozioni quali il realismo del contenuto (*content realism*, per il quale – ad esempio – un film del Ragionier Fantozzi è più realistico di uno di King Kong), l’illusionismo dell’immagine (l’impressione che ciò che vediamo sullo schermo, per quanto irrealistico, sia vero), la capacità fotorealistica di far coesistere in modo credibile individui in carne ed ossa ed entità digitali (*photorealism*; si pensi ad esempio al *King Kong* di Peter Jackson), il realismo ontologico dell’immagine (proprietà che non tutte le immagini oggi possiedono<sup>482</sup>), il realismo dell’esperienza (*epistemic realism*, la cognizione che non solo ciò che vediamo sia realmente accaduto, ma che sia accaduto *proprio così*, senza manipolazioni) e il realismo della percezione (*perceptual realism*, l’idea per cui anche un’immagine di sintesi totalmente svincolata dalla realtà fenomenica possa essere, in alcuni casi, percepita da qualcuno come vera<sup>483</sup>).

Tratteggiate in questa maniera, le questioni tematiche legate al realismo assumono l’aspetto di un set di strumenti dove a contare è prima di tutto l’uso che se ne fa e la loro relazione reciproca, un ventaglio di opportunità formali che traggono dal loro utilizzo reiterato la forza di una convenzione. Eppure, scrivendo esplicitamente su questo tema, due intellettuali italiani si sono provocatoriamente interrogati – di recente – sull’utilità di questa prospettiva. Giorgio Agamben, in uno scritto di grande fascino sulla scomparsa di Ettore Majorana, scomoda la fisica quantistica e il principio di indeterminazione di Heisenberg per mettere in questione non tanto il realismo quanto, addirittura, la consistenza del reale: “la scomparsa di Majorana è, cioè, altrettanto certa quanto improbabile (nel senso letterale del termine: essa non può in alcun modo essere provata e accertata sul piano dei fatti)”<sup>484</sup>. Questo spostamento concettuale è, di fatto, una sorta di rivoluzione copernicana: Agamben, rifacendosi anche alla filosofia pascaliana<sup>485</sup>,

---

<sup>481</sup> I concetti enucleati di seguito sono tratti da: B. Gaut, *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2010, pp. 60-7. Una distinzione (meno articolata ma senza dubbio ugualmente utile) fra realismo materiale, formale e tematico è proposta da E. Terrone, “Le ragioni del realismo. Oltre il soggetto, il linguaggio, il tempo”, in *Segnocinema* no. 114, marzo/aprile 2002, pp. 11-12.

<sup>482</sup> Il tema è ben illustrato in Uva, *Impronte digitali*, pp. 79 e ss. nella disamina del concetto di immagine di sintesi.

<sup>483</sup> Su questo tema specifico: S. Prince, “Perceptual Realism. Digital Images and Film Theory”, in *Film Quarterly*, vol. 49, no. 3, 1996.

<sup>484</sup> G. Agamben, *Che cos’è il reale? La scomparsa di Majorana*, Neri Pozza, Vicenza 2016, p. 10.

<sup>485</sup> “Pascal si proponeva con la sua soluzione del problema [di] permettere una decisione sulla *realtà* attraverso una esatta valutazione probabilistica delle *possibilità*. [...] Si trattava di sospendere la partita reale per sostituire ad essa un calcolo dei rischi”, Ivi, p. 43.

propone di sostituire il concetto di reale a quello di *probabile* (facendo eco, di fatto, al mutamento radicale che ha investito la fisica nel passaggio dalla prospettiva classica newtoniana a quella quantistica). La scomparsa di Majorana diventa, secondo questo punto di vista, l'epifenomeno di una concezione del mondo che abdica alla possibilità di conoscere il reale per approcciarsi ad esso in modo nuovo; per essere conosciuto, esso deve *scompare*: se ne potrà avere solo un'immagine probabile e comunque sempre perturbata dalla nostra osservazione<sup>486</sup>.

Al di là della teoria in sé, ciò che è interessante notare nel caso di Agamben è quanto il concetto di reale possa trasformarsi in un oggetto sconosciuto, a tratti inquietante. Meno estremo ma non per questo meno rivoluzionario è invece il punto di vista teorico espresso da Walter Siti in un breve scritto intitolato emblematicamente *Il realismo è impossibile*<sup>487</sup>. Sin dalle prime pagine è chiaro il desiderio di proporre una prospettiva sul realismo fortemente innovativa: “il realismo, per come la vedo io, è l'antiabitudine [...]; è quella postura verbale o iconica [...] che coglie impreparata la realtà o ci coglie impreparati di fronte alla realtà”<sup>488</sup>. Il realismo è il terreno di un confronto, “non è una copia ma un conflitto, una tensione irrisolta e ineliminabile”<sup>489</sup>, un incontro che ci sorprende e che non si poteva prevedere. Siamo agli antipodi rispetto alla concezione del realismo come insieme di tecniche che si fanno norma in virtù dell'uso abitudinario. Anche Siti parla, per la verità, del realismo come di un insieme di sistemi che si declassano a vicenda nella loro evoluzione, ma alla base di questo fenomeno non vi è l'idea di un reale dato definitivamente e rispetto al quale il realismo si adegua in modo copiativo. Ciò che anima il realismo è un tentativo (quasi un desiderio) di raggiungere il suo bersaglio (il reale) pur sapendo che l'appaiamento ultimo non potrà mai avvenire:

La rappresentazione della realtà è efficace se sembra sempre nascondere un altro strato della realtà – e si torna all'idea di un realismo perennemente neonato. Il maggior nemico del realismo, quello che ne determina gli sviluppi e le innovazioni linguistiche, è l'inevitabile destino di usura a cui sono sottoposte le sue invenzioni: ogni scandalo

---

<sup>486</sup> Ivi, pp. 15 e 52-3.

<sup>487</sup> W. Siti, *Il realismo è impossibile*, Nottetempo, Roma 2013.

<sup>488</sup> Ivi, p. 8.

<sup>489</sup> Ivi, p. 60.

diventa presto maniera, l'illusione di realtà è un avvicinamento asintotico che ha come residuo ineliminabile (un epsilon piccolo a piacere) proprio l'ingombro del reale<sup>490</sup>.

Fare i conti col realismo significa, per Siti, farsi carico di una sfida infinita, percepita però non come un supplizio di Tantalo, ma come un'occasione sempre nuova di un re-incanto del mondo<sup>491</sup>, di una sua ri-scoperta continua e inesauribile. In questa partita, mai del tutto chiusa, c'è però ancora un tassello da aggiungere, utile forse a esplicitare il valore, non solo teorico ma anche etico, che una riflessione sui termini che qui ci interessano può ancora avere. Come è noto, nel 2016, l'*Oxford Dictionary* ha individuato la parola dell'anno (anche sulla scia di una crescita esponenziale nel suo utilizzo a partire dall'aprile di quell'anno), nel termine *post-truth*<sup>492</sup>, indicando una tendenza (esplosa nei discorsi attorno ai casi recenti della Brexit e del confronto elettorale Clinton/Trump) per cui i fatti oggettivi sarebbero meno rilevanti rispetto alle convinzioni personali (non necessariamente verificate) e/o ai sentimenti. Il nuovo storytelling della politica postruista pare infatti aver sostituito l'affabulazione narrativa e l'efficienza nel mobilitare le pulsioni alla verità fattuale<sup>493</sup>.

Nella luce accecante della trasparenza generalizzata, in cui si smarrisce lo spazio del segreto e dove tutto è immediato<sup>494</sup>, il valore di verità diventa un accessorio secondario rispetto alla capacità fascinosa: la retorica del trumpismo, ad esempio, si svincola completamente dall'oggettività fattuale e trae la propria legittimità dalla capacità di mobilitare la comunità contro qualcuno (i *poteri forti*, le macchinazioni delle multinazionali etc.). Il postruismo è, da questo punto di vista, l'esacerbarsi di quella tendenza all'iper-interpretazione che era stata già tipica del postmoderno<sup>495</sup> e il legittimarsi di un atteggiamento che vede il personalismo sostituirsi all'oggettività: "tutto quello che diciamo, per il solo fatto di dirlo [...], è perfettamente vero, e chiunque lo neghi è un bugiardo. [...] Il postruista dà poca importanza al mondo esterno e molta alle

---

<sup>490</sup> Ivi, p. 25.

<sup>491</sup> Ivi, pp. 58-60.

<sup>492</sup> Anonimo, "Word of the Year 2016 is..." in *Oxford Living Dictionaries*, 8 novembre 2016 (<https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>).

<sup>493</sup> M. Bianchi, "Un mondo precario in bilico tra verità e menzogna", in *Elephant & Castle*, no. 17, 2017, pp. 7-12.

<sup>494</sup> Si tratta di termini cruciali del dibattito filosofico contemporaneo, introdotti in particolare da Byung-Chul Han. Al riguardo si vedano: B. Han, *La società della trasparenza*, pp. 9-29; B. Han, *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, Nottetempo, Roma 2016, pp. 17-22.

<sup>495</sup> M. Ferraris, *Postverità e altri enigmi*, Il Mulino, Bologna 2017, pp. 21 e ss.

proprie private convinzioni”<sup>496</sup>. Qualunque discorso su questioni come il reale/realismo e la verità, in ogni campo disciplinare, ha oggi il dovere di confrontarsi o quantomeno di tenere in considerazione questo nodo problematico e di intendere quei concetti non tanto come entità date una volta per tutte, ma in modo provvisorio e negoziale. Non è casuale che Ferraris, nel discutere questa stessa questione, ritorni ad una produttiva osservazione di Agostino:

Agostino si pone una domanda elementare, quasi comica: perché mi confesso a Dio che sa tutto? Che senso ha raccontare la propria vita a un onnisciente? La risposta è illuminante: Agostino dichiara di *voler fare la verità*, non solo nel suo cuore, ma anche per iscritto di fronte a molti testimoni. [...] La verità non è solo un possesso interiore, è anche una *testimonianza che si rende in pubblico e che ha un valore sociale, ed è soprattutto qualcosa che comporta uno sforzo, un’attività, una capacità tecnica*<sup>497</sup>.

Ripartire dal valore politico della verità (e del realismo) è un passo propedeutico a qualsiasi tentativo di interrogare criticamente le immagini dell’epoca contemporanea, in particolare quelle provenienti dai teatri di guerra, cui possiamo ora dedicarci avendo a disposizione un utile set di strumenti e questioni teoriche.

### III.3. TEORIA ED ESTETICA DEL TERRORISMO

La nostra preoccupazione, sino a questo punto, è stata quella di dispiegare una serie di strumenti analitici che permettessero di analizzare il *corpus* video prodotto dallo Stato Islamico negli ultimi anni allo scopo di trarre da esso delle considerazioni sul funzionamento delle immagini come armi e sulle modalità del loro impiego nella visualità contemporanea. Da questo punto di vista è stato essenziale non solo compiere un sopralluogo nel contesto dei contributi teorici più rilevanti che hanno discusso il rapporto fra guerre contemporanee e studi sul visivo, ma anche proporre delle considerazioni sulle modalità attraverso cui oggi è possibile concettualizzare il rapporto fra immagine e referente e, al contempo, ragionare sulle qualità testimoniali dell’immagine stessa. Le pagine seguenti hanno lo scopo primario di offrire una panoramica sulla produzione video dello Stato Islamico nel periodo 2013-2018, con particolare riferimento alle istanze in cui

---

<sup>496</sup> Ivi, pp. 51-2.

<sup>497</sup> Ivi, p. 116.



appaiono, o sono protagoniste, immagini di morte. Tuttavia, prima di proseguire, pare opportuno porre alcune precisazioni metodologiche:

- (i) Chi scrive non ha una conoscenza diretta dell'arabo. Le analisi che seguiranno privilegeranno dunque l'analisi dell'aspetto visivo piuttosto che di quello linguistico dei contenuti video selezionati. Ci si soffermerà in particolare su quest'ultimo elemento qualora i testi siano stato reperiti con sottotitoli in inglese e/o francese. Nella sezione dei *materiali video* alla fine del testo, verrà precisato in quale lingua è stato visionato ogni video citato, con l'indicazione di eventuali sottotitoli.
- (ii) Per lo stesso motivo non sono stati presi in considerazione i testi a stampa di lingue che non fossero l'inglese o il francese. Questo riguarda sia le pubblicazioni divulgative dello Stato Islamico (come i numeri di *Dabiq* o *Rumiyah*), che i discorsi e i *pamphlet* da loro pubblicati.
- (iii) Soltanto in un caso abbiamo ritenuto utile richiedere la traduzione di un testo, di cui si darà notizia in seguito. La traduzione dall'arabo è stata condotta dal dott. Riccardo Paredi (Université de Saint-Joseph)
- (iv) La nostra analisi non si prefigge di fornire una prospettiva completa sulla produzione video dello Stato Islamico nel periodo considerato: la mole di contenuti diffusi avrebbe reso il compito degno di un approfondimento ben maggiore di quello che ci proponiamo qui. Il *corpus* di contenuti utilizzato per la nostra analisi ammonta a 367 video. Sul totale dei video prodotti si è ritenuto produttivo cercare di ragionare per tipologie, tentando di seguire le evoluzioni estetico-iconografiche di ciascun tipo di video, con particolare attenzione per quelli legati alle immagini di morte.
- (v) Come è noto, lo Stato Islamico ha avuto una formazione complessa e ha utilizzato diverse denominazioni per autodefinirsi. Non essendo lo scopo primario di questo lavoro quello di ricostruire le condizioni della sua costituzione e la sua storia politico-istituzionale, scegliamo qui di utilizzare la sola dicitura Stato Islamico (eventualmente sostituita dalla sigla IS o dal termine Califfato), ultima adoperata dai soldati Al-Baghdadi, per riferirci a tutto l'arco cronologico da noi individuato. Si tratta in qualche caso di una

imprecisione, ma in questo contesto pare più chiaro adottare un'unica denominazione.

Una valutazione sulla produzione video dello Stato islamico assume, oggi, un imprescindibile valore politico e sembra imporsi, a chi si occupa di immagini, come una necessità. Ciò appare ancor più vero nel contesto di un'indagine, come quella che ci siamo prefissi, sulla morte come spettacolo filmato a cavallo fra cinema di *fiction* e realtà. I video di IS, su cui avremo modo di spendere qualche osservazione introduttiva a breve, costituiscono il punto d'approdo più coerente per la nostra esplorazione, dal momento che rimettono in campo la centralità del corpo morto come oggetto scioccante e – qui sta forse uno degli elementi di maggiore novità – politicamente rilevante. Anche se il Califfato di al-Baghdadi sta attraversando una fase di forte contrazione territoriale ed economica<sup>498</sup> e la sua pretesa di continuare ad essere riconosciuto come uno Stato sovrano è probabilmente destinata a cadere nel vuoto, è doveroso cercare di confrontarsi in maniera critica con le immagini e le narrazioni che ha prodotto, per comprenderne le dinamiche di generazione e diffusione (anche in vista di un possibile ritorno della compagine alla testa di un fronte jihadista più ampio<sup>499</sup>). Quanto sia importante cercare di adottare un punto di vista critico che provi a rendere conto della complessità del fenomeno, può forse essere esplicitato dal rapido cenno ad un libro sul tema uscito negli ultimi anni. Uno dei *top sellers* di Amazon dedicato allo Stato islamico si rivela, anche ad una lettura superficiale, particolarmente istruttivo sulle modalità attraverso cui il progetto del Califfato ci è stato comunicato dai media occidentali, attenti a costruire una

---

<sup>498</sup> Su questo tema si vedano le stime (aggiornate a febbraio 2017 ma indicanti un *trend* che pare tutt'ora in atto) contenute in: S. Heißner, P. R. Neumann, J. Holland-McCowan, R. Basra, "Caliphate in Decline: An Estimate of Islamic State's Financial Fortunes", *International Centre for the Study of Radicalisation and Political Violence*, 2017 (<http://icsr.info/wp-content/uploads/2017/02/ICSR-Report-Caliphate-in-Decline-An-Estimate-of-Islamic-States-Financial-Fortunes.pdf>). Per quanto i dati non siano di facile accessibilità e interpretazione, i rilievi di questo rapporto sono chiari nell'evidenziare come, nel biennio 2014-2016, il capitale a disposizione dello Stato Islamico abbia subito una contrazione notevole (da 970-1890 milioni di dollari a 520-870). Ciò è sostanzialmente dovuto alla strettissima correlazione fra conquista territoriale e razzia portata avanti da IS nella sua campagna di espansione; una volta interrotto il processo di ampliamento del Califfato il sistema economico si è rivelato incapace di reggersi in maniera autonoma.

<sup>499</sup> Si tratta di un tema di primario interesse, sul quale si è espresso lucidamente Alessandro Orsini. Anche riconoscendo che lo Stato Islamico non rappresenta più una entità stabile con velleità statuali, in accordo con la prospettiva elaborata da Hoffman, è probabile che la sconfitta definitiva di IS sia ancora lungi dal concretizzarsi. In particolare, secondo Orsini, è importante cercare di valutare le modalità di relazione fra al-Qaeda e IS, che se nel passato si sono scontrate aspramente, potrebbero decidere di accantonare le loro (per la verità non così ingombranti) divergenze ideologiche; A. Orsini, *L'ISIS non è morto. Ha solo cambiato pelle*, Rizzoli, Milano 2018, pp. 171-92.

pericolosa spirale di connessione fra terrorismo, immigrazione, sospensione dei diritti civili etc.

In questo racconto sulla pericolosità di IS e dei suoi reclutatori, utile più come indice di un certo clima culturale che come introduzione storica alle vicende che hanno portato Al-Baghdadi a proclamare il Califfato<sup>500</sup>, Erick Stackelbeck snocciola una sequenza preoccupante di stereotipi legati, ad esempio, al tipo di individui che sarebbero più soggetti alla propaganda jihadista: “Even an A student in universities and colleges is... vulnerable to [ISIS’s] powerful propaganda machine”<sup>501</sup>. L’obiettivo del testo, che appare attraversato da una evidente polemica nei confronti della presidenza Obama<sup>502</sup>, è quello di evidenziare i pericoli che lo Stato Islamico pone agli Stati Uniti, definendolo significativamente una forma di “medieval barbarism”<sup>503</sup> o, in alternativa, “unthinkable [to the average Westerner]”<sup>504</sup>. Per completare questo breve (ma significativo) campionario di stereotipi, l’autore evidenzia come i più suscettibili a subire il fascino della propaganda di IS siano i membri di una “selfie-obsessed Millennial generation weaned on ultra-violent video games, gangsta rap lyrics and gleefully sadistic horror films”<sup>505</sup>. Secondo questa prospettiva, lobotomizzati da una visualità dotata di ritmi rapidissimi e contenuti estremamente *gore*, ragazzi suggestionabili non potrebbero far altro che rimanere ipnotizzati dalla potenza comunicativa di IS.

La prospettiva di Stackelbeck, nel suo considerare il terrorismo (e quello di IS in particolare) come una minaccia da estirpare attraverso un coinvolgimento militare diretto, legge i fenomeni di questo genere come una forma di alterità radicale, un rigurgito di barbarismo d’altri tempi, qualcosa di completamente alieno da sé. Si percepisce qui con facilità la persistenza della tesi – peraltro ormai piuttosto screditata – dello scontro di

---

<sup>500</sup>Nell’ormai vasta bibliografia disponibile sulla storia dello Stato islamico, ci siamo riferiti in particolare a: F. A. Gerges, *ISIS: A History*, Princeton University Press, Oxford 2016.

<sup>501</sup> Citato in E. Stakelbeck, *ISIS Exposed. Beheadings, Slavery and the Hellish Reality of Radical Islam*, Regnery, Washington 2015, p. 6. Dello stesso autore si veda anche il precedente *The Terrorist Next Door. How the Government is Deceiving You about the Islamist Threat*, Regnery, Washington 2011.

<sup>502</sup> Si veda, ad esempio, come l’autore commenta la dichiarazione di Obama secondo cui la violenza di IS sarebbe “non islamica”: “That’s right, you bigoted Islamophobes. Koran-and-hadith-compliant Muslims would never harm a hair on anyone’s head – because there is absolutely, positively, nothing in Islamic texts that extols violence. Islam is an inherently peaceful religion that teaches only love and coexistence. Imam Obama hath spoken”; *ivi*, p. 43.

<sup>503</sup> *Ivi*, p. 60.

<sup>504</sup> *Ivi*, p. 61.

<sup>505</sup> *Ivi*, p. 114.

civiltà formulata da Huntington<sup>506</sup>. Per quanto ne costituisca senza dubbio una radicale forma di contro-narrazione, l'estremismo jihadista contemporaneo, dalla “rete” di al-Qaeda al tentativo di *state building* del Califfato, è senza dubbio parte del processo della modernità globalizzata e non può essere liquidato come un'entità del tutto aliena ad essa<sup>507</sup>. Derrida, riflettendo ad esempio sull'Undici settembre e sulle conseguenze dell'attentato dal punto di vista filosofico, individua una radice autoimmunitaria del terrore: una forma di suicidio dall'interno, portata avanti dai figli della modernità contro il suo sistema attraverso le sue stesse creazioni<sup>508</sup>.

Pur non rifacendosi apertamente alla prospettiva dell'(auto)immunità, anche Baudrillard propone un'interpretazione del fenomeno terroristico che potremmo definire sistemica. Già in un suo testo precedente all'attacco contro il World Trade Center, egli aveva identificato negli estremi il principio guida della contemporaneità: nel suo tentativo di espellere l'esperienza del Male e di generare un circuito virtuoso di eterna replicazione del Bene, l'Occidente si illude di essersi garantito la sicurezza. In realtà, la diade bene/male non si regge su una forma di equilibrio omeostatico (ad un aumento del bene corrisponderebbe una diminuzione del male e viceversa), ma piuttosto su un processo di connessione reciproca (al tentativo di un bene estremo corrisponde l'emergere di un male estremo):

Il vero problema, l'unico problema è: dov'è dunque finito il Male? Dovunque l'anamorfose delle forme contemporanee del Male è infinita. In una società che, a forza

---

<sup>506</sup> S. P. Huntington, *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Garzanti, Milano 2000.

<sup>507</sup> “Lo stendardo nero del terrore è la forma più efferata e buia della guerra civile nella globalizzazione. Di questa è l'ombra inesorabile. Si iscrive nella sua grammatica, ne condivide la logica”. D. Di Cesare, *Terrore e modernità*, Einaudi, Torino 2017, p. 17. Inoltre: “Chi dobbiamo vedere, allora, dietro le maschere da carnefici e i coltelli affilati dei sicari dell'ISIS? Gente che aprioristicamente, e seconda una antropologia di comodo, è dedita all'amoralità, o non piuttosto una sorta di *Lumpenterroristen*, di guerriglieri-proletari, che con la barbarie dei loro atti riassumono secoli di usurpazione di risorse, etnocentrismo, occupazioni indebite, plutocrazie accaparratrici, in primi in nome del petrolio, subite a causa di noialtri figli del consumismo e della “democrazia” [...]?” C. Castoro, *Il sangue e lo schermo. Lo spettacolo dei delitti e del terrore da Barbara d'Urso all'ISIS*, Mimesis, Milano-Udine 2017, p. 118.

<sup>508</sup> “L'aggressione [...] viene come dall'interno, da forze che sono apparentemente senza forza propria, ma che trovano il modo attraverso l'astuzia e l'abuso di un sapere *high-tech*, di impadronirsi di un'arma americana, in una città americana, sul territorio di un aeroporto americano. Immigrati, addestrati, preparati per la loro azione negli Stati Uniti e dagli Stati Uniti, questi dirottatori incorporano, se si può dire, due suicidi in uno: il loro (e rimarremo sempre disarmati davanti ad un'aggressione suicida, autoimmunitaria, perché è ciò che terrorizza di più), ma anche il suicidio di coloro che li hanno accolti, armati, addestrati”; Borradori, op. cit., p. 103. Sul paradigma autoimmunitario nel contesto della Guerra al terrore si veda anche Mitchell, *Cloning Terror*, pp. 59-69. Per una prospettiva filosofica sul tema dell'immunità rimandiamo invece all'ormai classico: R. Esposito, *Immunitas. Portezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2000.

di profilassi, [...] di candeggiamento della violenza, di sterminio di tutti i suoi germi e di ogni sua parte maledetta, di chirurgia estetica del negativo, vuole ormai avere a che fare soltanto con la gestione calcolata e col discorso del Bene, in una società dove non c'è più alcuna possibilità di dire il Male, quest'ultimo ha subito una metamorfosi in direzione di tutte le forme virali e terroriste che ci ossessionano<sup>509</sup>.

La messa in sicurezza del mondo per mezzo di un'ossessione profilattica è una sorta di illusione, un autoinganno della coscienza; in realtà – come, secondo Baudrillard, è emblematicamente dimostrato dal caso dell'AIDS – questa forma di delirio protettivo non fa altro che generare nuove (e più cancerose) forme di male, “malattie nate dalla scomparsa delle malattie, dalla liquefazione delle forme patogene”<sup>510</sup>. I terroristi basano la loro strategia politico-comunicativa su questa sorta di risorgeria del male, posizionandosi al centro di quella modernità che si pensava “nostra”<sup>511</sup> e adoperando l'arma antireciproca per eccellenza: “i terroristi sono riusciti a fare della loro stessa morte un'arma assoluta contro un sistema che vive dell'esclusione della morte”<sup>512</sup>. Secondo questa prospettiva, l'unica risposta possibile ad una violenza tanto radicale sarebbe una morte ancor più irrestituibile: è questa l'*impasse* su cui si basa lo stallo d'azione generato dal terrorismo<sup>513</sup>. Pur diagnosticando in maniera interessante l'appartenenza del terrorismo al sistema della modernità e teorizzando il concetto di pornografia del terrore che tanta fortuna avrà nel dibattito sul tema, Baudrillard lo ritiene una sorta di oggetto teorico, una sfida simbolica che – per quanto mieta vittime assolutamente reali – non intende perseguire obiettivi concreti. Lo dimostra ad esempio la convinzione secondo cui il terrorismo necessiterebbe di un “nemico immortale”<sup>514</sup>, proprio per nascondere la sua mancanza di progettualità politica<sup>515</sup>. Quanto il caso di IS abbia messo in discussione

---

<sup>509</sup> J. Baudrillard, *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Sugarco, Milano 1991, p. 91.

<sup>510</sup> Ivi, p. 73.

<sup>511</sup> J. Baudrillard, *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002, pp. 15 e 18.

<sup>512</sup> Ivi, pp. 22-3.

<sup>513</sup> “Una morte anche di pochi individui, ma alla quale non si può rispondere se non con una morte altrettanto intensa, che però comporta inevitabilmente per il sistema occidentale una morte che non può essere perseguita: quella relativa alla sua scomparsa, al suo definitivo crollo. Il terrorismo, insomma, cerca di far sì che il sistema si suicidi in risposta alla sfida del proprio suicidio”; V. Codeluppi, “Baudrillard, il terrorismo e i media”, in J. Baudrillard, *Pornografia del terrorismo*, Franco Angeli, Milano 2017, p. 18.

<sup>514</sup> J. Baudrillard, “Ipotesi sul terrorismo”, in Id., *Power Inferno*, Raffaello Cortina, Milano 2003, p. 29.

<sup>515</sup> “Il terrorismo infondo non ha senso, non ha obiettivi, e non va misurato sulla base delle sue conseguenze “reali”, politiche e storiche”, ivi, p. 30.

questa prospettiva, mostrando la fondatezza delle rivendicazioni statuali di al-Baghdadi e del suo gruppo, è ormai cosa nota.

A prescindere dal riconoscimento della validità politica del Califfato, l'argomentazione di Baudrillard sul terrorismo come fenomeno sistemico è stata recentemente ripresa da Han, che l'ha inscritta all'interno di una diagnosi sul contemporaneo legata alla replicazione dell'Identico<sup>516</sup>. Disconnettendo il paradigma immunologico e le forme di violenza dell'era globale, Han teorizza una situazione di terrore post-immunitario<sup>517</sup>, che si basa sulla circolazione incontrollata dell'informazione e sulla dittatura del positivo (simboleggiata iconicamente dal *like* di Facebook). A emergere come dispositivo dominante di quest'epoca è quello che il filosofo definisce *Bannoptikum*, che "identifica ed esclude le persone ostili al sistema o incapaci di adattarsi a esso"<sup>518</sup>, limitandone la circolazione e l'accesso allo spazio. Così, mentre dà corpo ad una società del positivo dove la sicurezza è la prima preoccupazione<sup>519</sup>, il *Bannoptikum* genera al contempo spazi di sospensione del diritto, nuovi campi e zone di detenzione<sup>520</sup>.

Prescindendo dalle coloriture specifiche che le teorie riguardo al rapporto fra modernità e terrorismo possono assumere, il lascito più importante di questa prospettiva, per i nostri scopi, è la necessità di disinnescare il presupposto (ideologico) secondo cui le azioni di gruppi come IS rappresenterebbero un arretramento nel percorso (teleologicamente orientato) di una (monolitica e altrettanto ideologica) civiltà. Il fenomeno del terrorismo di matrice jihadista può (in un certo senso *deve*) essere considerato come un fenomeno proprietario della modernità. È al contempo necessario riconoscere, per non incorrere in identiche semplificazioni, che l'attribuzione ad un'azione della qualifica di "terrorismo" è estremamente complessa e che anche in sede teorica non vi è un reale accordo su quali criteri impiegare per effettuare questa attribuzione.

---

<sup>516</sup> B. Han, *L'espulsione dell'Altro. Società, percezione e comunicazione oggi*, Nottetempo, Milano 2017.

<sup>517</sup> Ivi, p. 24.

<sup>518</sup> Ivi, p. 21. Sul tema dell'identificazione preventiva dell'Altro a partire dalla lettura dei suoi codici corporei e gestuali, B. Grespi, "Gesti di terrore. Il controllo dei corpi nel quadro dei conflitti contemporanei", in Guerri, op. cit., pp. 343-364.

<sup>519</sup> Le prime avvisaglie di questo fenomeno di incastellamento contemporaneo sono state diagnosticate pionieristicamente da N. Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma 2004.

<sup>520</sup> Ivi, p. 26. Sul campo come forma di governo delle vite nell'epoca contemporanea si rimanda alle osservazioni di Agamben, *Homo Sacer*, pp. 129 e ss.

Ciò che ci interessa più direttamente è che l'etichetta di terrorismo sia, come abbiamo già ricordato, quasi sempre l'esito di una strategia discorsiva volta a delegittimare alcune azioni<sup>521</sup>. L'iscrizione di un atto nella categoria del terrorismo è di fatto un gesto performativo che ha la funzione primaria di squalificare le (eventuali) motivazioni politiche delle fazioni coinvolte, legittimando al contempo le politiche di securitizzazione così diffuse in Occidente<sup>522</sup>. A questo proposito è significativo che numerose definizioni del fenomeno operino in senso comparativo e si costruiscano in negativo a partire dal raffronto con altri generi di conflitto; in questo senso, ad esempio, *il terrorismo non è la guerra* perché, ad esempio, privilegia le conseguenze psicologiche della distruzione alla distruzione stessa<sup>523</sup>.

Se questo tentativo di approssimazione in negativo è già sintomatico della difficoltà di dire il terrorismo (procedendo oltre il facile relegamento a priori ai margini dell'umano o in un altrove temporale/geografico), si può tuttavia riconoscere che, in qualche misura, la moltiplicazione delle azioni terroristiche negli ultimi decenni dipende dalla fisionomia assunta dai conflitti contemporanei. Una prima condizione è, ad esempio, il carattere asimmetrico della guerra odierna, con una fortissima disparità di forze dispiegate e la necessità di cercare strategie "laterali" o che abbiano come bersaglio le condizioni che determinano la presenza del nemico sul territorio<sup>524</sup>. In questo contesto il terrorismo si presenta dunque (al di là delle motivazioni ideologiche di chi lo mette in

---

<sup>521</sup> Giglioli, *All'ordine del giorno è il terrore*; Di Cesare, op. cit., p. 53 ("Solo lo Stato esercita il potere di qualificare, definire, nominare. Solo lo Stato può dire ad altri «terrorista». E, per converso, nessuno può applicare allo Stato questo nome").

<sup>522</sup> D. Giglioli, *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015, pp. 27-8.

<sup>523</sup> Townshend, *La minaccia del terrorismo*, pp. 23-5 e 31-3.

<sup>524</sup> Su questo tema, già introdotto da Sloterdijk, D. Tosini, *Martiri che uccidono. Il terrorismo suicida nelle nuove guerre*, Il mulino, Bologna 2012, pp. 52-7. Più in generale, è possibile evidenziare come una delle caratteristiche dei conflitti contemporanei sia una progressiva polverizzazione del concetto stesso di guerra, che tende a scomparire dai discorsi e dai proclami politici sul tema (si ricorderà, ad esempio, come anche la cosiddetta Guerra al Terrore non sia mai stata presentata esplicitamente come un'operazione di tipo bellico; in quel caso il termine era piuttosto utilizzato come sinonimo iperbolico di lotta o conflitto). Ciò non solo contribuisce a delegittimare discorsivamente le eventuali pretese politiche del nemico, ma anche a facilitarne l'eliminazione senza remore morali; Dal Lago, *Le nostre guerre*, pp. 109-11. Nella guerra contemporanea, per la maggior parte della popolazione, il cadavere è soggetto ad un doppio processo di invisibilizzazione. I cadaveri dei soldati occidentali sono negati a priori dall'impiego di armi chirurgiche; quando sono esibiti essi rappresentano l'eccezione radicale e generano forti reazioni di sdegno, a confermare che la vita del soldato è considerata non più sacrificabile. I cadaveri del nemico, invece, sono sottratti allo sguardo del pubblico generalista perché quelle immagini non entrano nel flusso dell'informazione televisiva. Vederle on-line non sembra modificare granché il discorso, dal momento che sugli *shock sites* occidentali esse vengono spossessate dell'eventuale carattere di denuncia per cui erano state realizzate e si traducono in uno spettacolo dell'orrore.

pratica) come una risorsa tattica per conseguire i propri obiettivi strategici (militari, comunicativi etc.). Come sintetizza correttamente Merari, per i nostri scopi è utile concepirlo non tanto da un punto di vista etico, quanto piuttosto *operativo*:

La forma che un'insurrezione assume [...] è in primo luogo determinata dalle condizioni obiettive, più che dalle concezioni strategiche degli insorti. Il fattore più importante è la capacità, [...] gli insorti utilizzano tutte le modalità di lotta passibili di far avanzare la loro causa. Poiché il terrorismo è il livello più basso della lotta violenta, nelle insurrezioni viene sempre utilizzato. [...] La forma che riveste la contestazione si determina in un continuo urtarsi con la dura realtà, e il terrorismo ne fa quasi sempre parte<sup>525</sup>.

Come questa risposta strategica prenda corpo (in particolare attraverso le immagini di morte diffuse viralmente sul web) è ciò che qui ci interessa più da vicino. Si tratta di un tema che, soprattutto dopo la diffusione delle prime decapitazioni in video da parte dei network televisivi occidentali, ha fatto scrivere studiosi di provenienza diversa. Uno dei *topoi* ricorrenti in questi discorsi, scaturiti dall'urgenza di confrontarsi direttamente con dei fenomeni allora in pieno corso di svolgimento, è la sorpresa (più o meno esplicita) per la qualità visiva delle immagini prodotte da IS. Non si allude qui tanto alla *definizione* dell'immagine (che pure, rispetto a video analoghi prodotti da Al-Qaeda nei primi anni Duemila, è assai superiore), ma – ad esempio – della “*sconvolgente* introduzione, in questi materiali, di una vera regia televisiva”<sup>526</sup>. La presenza di una stilistica ben riconoscibile e l'uso acuto e sviluppato del linguaggio video (dalla costruzione dell'inquadratura alle forme di montaggio), veniva insomma percepita come una qualità disturbante, anche se non è dato sapere se questa sensazione derivasse dalla tendenza all'estetizzazione di un tema tabù come la morte o piuttosto dalla presa di coscienza che anche quel grande Altro fosse in grado di utilizzare la “nostra” grammatica visiva.

Ad una lettura di questi primi tentativi di sistematizzazione, emerge come questa sorta di sorpresa culturale non riguardasse solo la presenza di un'istanza autoriale riconoscibile all'interno dei video di IS, ma anche il fatto che – secondo diversi interpreti – quelle immagini si rifacessero ad “un orizzonte iconologico e rappresentativo tutto

---

<sup>525</sup> A. Merari, “Il terrorismo come strategia di insurrezione”, in G. Chaliand, A. Blin (a cura di), *Storia del terrorismo. Dall'antichità ad Al-Qaeda*, UTET, Torino 2007, p. 46.

<sup>526</sup> G. Mazza, “Nei video di ISIS”, in *Doppiozero*, 16 settembre 2014 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/nei-video-di-isis>). Corsivo nostro.



occidentale, o più precisamente americano”<sup>527</sup>. Si tratta di un nodo teorico cruciale, che affronteremo più diffusamente in seguito; per il momento conviene notare come il rapporto fra lo Stato islamico e la cultura visiva occidentale (ed americana in special modo) sia assai intricato: per giungere a capo della questione sono probabilmente necessari degli strumenti più raffinati di quelli che qui ci proponiamo di utilizzare e, soprattutto, una conoscenza di prima mano delle forme d’uso e della funzione teorica dell’immagine nella cultura araba.

Se dunque è senza dubbio vero che video come quello della decapitazione di James Foley<sup>528</sup> manifestano un debito iconografico forte con le immagini di Abu Ghraib o di Guantanamo, ciò che ci interessa rilevare qui è più che altro il senso di spossessamento che sembra attraversare alcuni di questi contributi. In questa prospettiva, i video di IS ci atterrirebbero perché sarebbero in grado di utilizzare contro di noi delle immagini (e delle modalità di costruzione delle immagini) che percepiamo come proprietarie. Emblematico è ad esempio il caso della costruzione seriale di questi video<sup>529</sup>, percepita non solo come una sorta di rispecchiamento perverso della serialità televisiva occidentale, ma anche come una innovazione formale nel contesto dei video del terrorismo. Il continuo ricollegarsi alle *nostre* narrazioni e al *nostro* modo di organizzarle pare nascondere il presupposto mai esplicitato secondo cui *quelle stesse soluzioni formali non possano essere state viste (e assorbite) anche da qualcun altro*. In un mondo ormai

---

<sup>527</sup> A. Cervini, “La morte in piano sequenza”, in *Doppiozero*, 21 aprile 2017 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/la-morte-piano-sequenza>; ultimo accesso: 14 luglio 2018).

<sup>528</sup> *A Message to America*, 19 agosto 2014 ([https://www.liveleak.com/view?i=873\\_1408484543](https://www.liveleak.com/view?i=873_1408484543)).

<sup>529</sup> Si allude in particolare ai primissimi video di decapitazione arrivati sui nostri schermi, che palesano sin da subito la propria appartenenza ad una serie dotata di caratteristiche immediatamente riconoscibili. Oltre al video di Foley facciamo riferimento alle decapitazioni di Steven Sotloff (*A Second Message to America*, 2 settembre 2014, <https://leaksource.wordpress.com/2014/09/02/graphic-video-islamic-state-beheads-american-journalist-steven-sotloff/>) e David Haines (*A Message to the Allies of America*, 14 settembre 2014, <https://leaksource.wordpress.com/2014/09/02/graphic-video-islamic-state-beheads-american-journalist-steven-sotloff/>). Ad accomunare i video sono in particolare i seguenti elementi: (i) l’apertura con delle dichiarazioni d’archivio di Barack Obama e David Cameron che definiscono la posizione del proprio paese nei confronti di IS; (ii) la presenza di un titolo su fondo nero scritto con il medesimo *font* e assai simile nella struttura (“A message to...”); (iii) la presenza di un identico boia mascherato e vestito di nero che si rivolge direttamente a Obama o Cameron guardando in camera e adoperando la medesima gestualità (p.e. puntando il coltello che userà per decapitare i suoi ostaggi contro la camera); (iv) l’identica posizione genuflessa degli ostaggi, tutti vestiti con la stessa tuta arancione; (v) la medesima modalità di rappresentazione della morte (su cui torneremo in seguito); (vi) la presentazione (a decapitazione avvenuta) dell’ostaggio che verrà decapitato nel video successivo (qualora le richieste avanzate dal boia non vengano soddisfatte).

più che globalizzato, dove l'accessibilità ai contenuti iconografici e video è immediata e quasi assoluta vale ancora la pena di parlare delle immagini come di entità delle quali possiamo essere proprietari?

Il riferimento alla natura seriale di questo genere di produzioni è peraltro utile a definire un altro punto metodologico importante. Si è già ricordato come il prendere coscienza che un gruppo terroristico potesse appropriarsi di una forma di organizzazione dei contenuti visivi che tendiamo a percepire come proprietaria abbia fatto scrivere molto sulla (presunta) novità del fenomeno. Ciò dimostra, in realtà, quanto l'ecosistema mediale occidentale avesse giudicato il terrorismo jihadista (e IS in particolare) scarsamente interessante sino a quel momento. La strutturazione dei video in serie riconoscibili per la ricorrenza di elementi iconografici e stilistici era infatti già stata sperimentata dal gruppo di al-Baghdadi in diverse occasioni, come nel caso di un gruppo di brevi video dal fondamentale valore teorico prodotto fra il dicembre 2013 e l'aprile dell'anno successivo. Nella *Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State*, composta da nove video<sup>530</sup>, vengono presentati discorsi di giurisperiti e leader jihadisti sulla necessità di proclamare al più presto un Califfato per la comunità (*umma*) islamica. Anche in questo caso la serializzazione si basa sulla riproposizione, in tutti i video, dei medesimi elementi (come l'*incipit*) o di un *nasheed*<sup>531</sup> che ritorna più volte ad accompagnare le immagini. In questo caso, poi, il *focus* primario è sulla dimensione verbale e le immagini fungono più che altro da commento (ma rispondono già a ricorrenti modelli iconografici e funzioni che avremo modo di commentare in seguito). Nella serie, peraltro, la regia è assai più complessa rispetto a quanto mostrato nelle decapitazioni della serie *A Message to America* ed anche le sequenze di morte sono assai più esplicite di

---

<sup>530</sup> Per i riferimenti ai singoli video si veda la sezione conclusiva dei *Materiali video*.

<sup>531</sup> I *nasheed* sono "i tipici canti a cappella diffusi in tutto il mondo islamico con testi basati sulle tradizioni, le credenze, la storia e la religione islamica, oppure su eventi attuali che interessano comunque la comunità. [...] Devono attenersi a quattro principi: 1) la melodia non deve seguire i dettami della musica moderna, che serve solo a far ballare la gente; 2) il testo deve essere rigorosamente islamico; 3) non devono essere usati strumenti musicali, ad eccezione della *daf* (che assomiglia al tamburello basco); 4) l'ascolto dei *nasheed*, *infine*, non deve distrarre dalla lettura del Corano"; Ballardini, op. cit., pp. 110-1. Lo Stato Islamico ha prodotto diversi *video-nasheed*, che ha diffuso sulle sue piattaforme *social*, solitamente su temi maggiormente legati al presente politico del Califfato. Un *nasheed* particolarmente importante sembra essere ad esempio quello usato nel video *Tends ta main pour L'allegiance*, 18 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/18/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-nashid-from-the-islamic-state-extend-your-hand-to-pledge-allegiance/>). In questo caso il *nasheed* è un invito, rivolto in particolare ai francesi, a migrare verso il Califfato (rispettando l'obbligatorietà prevista dalla legge islamica). Sotto il profilo visivo questo *video-nasheed* si caratterizza per un uso ossessivo dello split-screen, utilizzato per replicare numerose volte i medesimi gesti e immagini [fig. 1]

quelle che avrebbero di lì a poco tanto scandalizzato il pubblico occidentale (nel quarto episodio, dell'8 febbraio 2014, viene utilizzato il primo piano per drammatizzare la presenza dei corpi sfigurati dalle esplosioni).

Lo Stato islamico, dunque, non è un'entità che può essere ridotta ad un Altrove relegato in uno spazio e in un tempo lontano e slegato dal nostro; i produttori dei suoi contenuti mediali si sono dimostrati in grado di utilizzare l'immagine di morte e la tecnologia video per realizzare dei prodotti che costituissero una vera e propria contro-narrazione della guerra contemporanea, proprio a partire da una messa in discussione di quei presupposti chirurgici e asettici analizzati in precedenza. La vera novità del fenomeno IS, dunque, non risiede tanto nel fatto di aver saputo produrre contenuti video elaborati o di alta qualità, ma nell'aver predisposto (riprendendo da questo punto di vista la retorica di al-Qaeda) un'agenda comunicativa che sapesse contrapporsi punto per punto all'ideologia bellica dell'Occidente. La capacità di utilizzare i media disponibili per diffondere i propri messaggi e per massimizzarne l'efficacia è infatti da sempre un tratto delle formazioni terroristiche. L'uso della stampa per i primi anarchici, delle fotografie per le BR<sup>532</sup>, dei video inviati alle televisioni o diffusi sui primi forum on-line da al-Qaeda e l'iperproduzione di contenuti web di IS sono aspetti di un medesimo fenomeno, le cui continuità sarebbe finalmente il caso di cominciare a prendere in considerazione.

In questo senso, quello del terrorismo è dunque anche un problema estetico, sia nel senso etimologico di "pertinente al sensibile", sia nel senso che può e deve essere interpretato secondo categorie e strumenti estetici. Alla luce di quanto rilevato sopra, questo appare vero non tanto (o quantomeno non solo) perché i messaggi che ci vengono inviati sono costruiti secondo modalità immediatamente riconoscibili che devono essere decostruite, ma perché – più in generale ed in modo assai problematico – chi dà la morte in video (soprattutto nel modo in cui lo fanno i militanti di IS), contribuisce a disarticolare l'ordine del visibile, a mettere in discussione la sua natura differenziale, facendone

---

<sup>532</sup> C. Uva, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubettino, Soveria Mannelli 2008; M. Belpoliti, *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda, Parma 2012. Su questo tema (ed in particolare sulla questione delle modalità attraverso cui è possibile togliere visibilità alle azioni terroristiche), si veda lo storico articolo-intervista apparso sul *Corriere della sera* nel 1978, nel quale McLuhan suggeriva la necessità di un "black-out totale delle notizie". Per quanto estrema, la soluzione del massmediologo ha il pregio di evidenziare come il terrorismo sia una questione che pertiene alla comunicazione (e – nel nostro caso – alla visibilità) in senso strutturale. U. Stile, "Ridurre al minimo lo spazio ai terroristi", in *Corriere della sera*, 23 marzo 1978 (<http://www.archivio900.it/it/articoli/art.aspx?id=4026>).

emergere presupposti latenti e rimossi culturali<sup>533</sup>. Il terrorismo, nella sua forma attuale, è dunque una sorta di sintomo della contemporaneità, una diagnosi sullo stato di salute del nostro mondo e della nostra mediasfera con il quale, forse, non abbiamo ancora imparato davvero a confrontarci. Quanto questo sia vero ce lo dimostra il fatto che nella letteratura sul tema si faccia raramente cenno all'esistenza di alcuni importanti testi teorici elaborati dalle stesse organizzazioni jihadiste e legati all'uso strategico dei media.

Appare allora già esemplare una lettera inviata dal numero due di al-Qaeda (al-Zawahiri) all'emiro di al-Qaeda in Iraq (al-Zarqawi) nel 2005<sup>534</sup>. Discutendo la legittimità di filmare e diffondere le esecuzioni degli ostaggi (punto di contrasto particolarmente rilevante fra Zarqawi e la leadership storica dell'organizzazione), Zawahiri, dopo aver ricordato come al-Qaeda si trovasse al centro di un'aspra campagna mediatica portata avanti dal nemico<sup>535</sup>, si sofferma sull'importanza dell'uso dei media nel *jihad*, specificando come essi abbiano un ruolo cruciale nella riuscita degli obiettivi che l'organizzazione si prefigge. Le immagini proposte dai video e/o dalla televisione hanno infatti la capacità di colpire i veri credenti e di accendere i cuori della *umma* (si legge, fra le righe, una polemica nei confronti della gestione mediatica poco accorta portata avanti da Zarqawi in Iraq):

However, despite all of this, I say to you: that *we are in a battle, and that more than half of this battle is taking place in the battlefield of the media. And that we are in a media battle in a race for the hearts and minds of our Umma. And that however far our capabilities reach, they will never be equal to one thousandth of the capabilities of the kingdom of Satan that is waging war on us. And we can kill the captives by bullet. That*

---

<sup>533</sup> È quanto ha affermato de Sutter a proposito del kamikaze: "Il kamikaze è un flash; è il dispositivo tecnico esplosivo di un accecamento attraverso cui si rende improvvisamente visibile ciò che, in altre circostanze, rifiuta di imprimere le superfici sensibili della sfera mediatica contemporanea, vale a dire il suo ordine". L. de Sutter, *Teoria del kamikaze*, Il melangolo, Genova 2017, p. 72. L'applicazione del termine *kamikaze* ai terroristi suicidi del jihadismo contemporaneo, solitamente proposta dai discorsi generalisti, è in realtà piuttosto problematica e le differenze con i piloti giapponesi non mancano. Per una lettura critica di questo tema si veda D. Dell'Orco, *Non chiamateli kamikaze. Dai Cavalieri del Vento Divino ai tagliagole dell'Isis*, Giubilei Regnani, Roma-Cesena 2017.

<sup>534</sup> Per un profilo sintetico sui due personaggi si vedano: S. Lacroix, "Ayman al-Zawahiri; il veterano del jihad", in J. Milelli (a cura di), *Al-Qaeda. I testi*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 173 e ss.; J. Milelli, "Abu Mus'ab al-Zarqawi, il jihad in Mesopotamia", in Id. (a cura di), *Al-Qaeda*, pp. 289 e ss.

<sup>535</sup> Anonimo, "Letter from al-Zawahiri to al-Zarqawi", ottobre 2011 ([https://www.globalsecurity.org/security/library/report/2005/zawahiri-zarqawi-letter\\_9jul2005.htm](https://www.globalsecurity.org/security/library/report/2005/zawahiri-zarqawi-letter_9jul2005.htm)). La lettera, scritta nel 2005, è stata derubricata e resa disponibile dall'intelligence americana soltanto sei anni dopo. L'idea, da parte dei jihadisti, di trovarsi al centro di una campagna mediatica volta a gettare discredito e a sconfortare gli affiliati è un tema fondamentale anche della propaganda di IS.

would achieve that which is sought after without exposing ourselves to the questions and answering to doubts. We don't need this<sup>536</sup>.

Al di là della polemica interna all'organizzazione riguardo la possibilità o meno di decapitare in video i propri ostaggi, ciò che ci interessa rilevare qui è come – in un ecosistema mediale assai meno sviluppato di quello attuale – un ideologo come Zawahiri già evidenziasse il ruolo cruciale svolto dai media e dalle immagini nel contesto del *jihad*, a tal punto da privilegiarlo rispetto a quello guerriero (come attesta la precisazione secondo cui *più della metà della battaglia* si svolge sul campo della comunicazione). Il luogo teorico per eccellenza di al-Qaeda è però un testo fatto circolare l'anno precedente (2004), un vero e proprio trattato che analizza la strategia politica del jihadismo islamico e, fra le altre cose, suggerisce un *iter* per giungere alla (allora solo prospettata) proclamazione del Califfato. *The Management of Savagery*, *summa* del pensiero politico del teorico di al-Qaeda Abu Bakr Naji, costituisce ancora oggi un'ispirazione sia per IS che per diversi altri gruppi, che vi si rifanno apertamente. Debitore dell'interpretazione salafita proposta da Ibn Taymiyyah nel XIV secolo<sup>537</sup>, il testo propone una strategia di conquista attraverso un ricorso esclusivo alla violenza e alla vessazione.

Obiettivo primario di questo processo è quello di portare i territori all'implosione, per poi poterli conquistare. Solo a questo punto inizia il processo di *state building* vero e proprio, con il riconoscimento di sfere di intervento primarie quali ad esempio la costruzione di un apparato di sicurezza, la somministrazione di cibo e cure mediche, la difesa dei confini, l'implementazione della legge islamica (*Sharia*) come riferimento per la giustizia, individuazione ed eliminazione delle spie e dei falsi fedeli (“ipocriti”)<sup>538</sup>. L'impiego dei media riveste, in questo processo, un ruolo fondamentale: in primo luogo sarà necessario fare in modo che il nemico interrompa la sua campagna mediatica contro le forze jihadiste e, colpito da attacchi molteplici e puntuali, decida di scendere in campo

---

<sup>536</sup> *Ibidem*. Corsivi nostri.

<sup>537</sup> “Il termine salafita indica quanti [...] condividono posizioni quali: l'accento sul *tawhid*, l'Unicità divina o il rigido monoteismo; la stretta aderenza al Corano [...]; il rifiuto del pluralismo insito nelle diverse scuole giuridiche e nel settarismo; [...] l'ostilità verso ogni forma di *bi'da*, innovazione, ritenuta inautentica rispetto al contenuto inerrante e ascrivito del messaggio coranico”; R. Guolo, *Sociologia dell'Islam. Religione e politica*, Mondadori, Firenze 2016, p. 38. Inoltre: D. Cook, *Storia del jihad. Da Maometto ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2007, pp. 91-5; T. Seidensticker, *Islamismo*, Il Mulino, Bologna 2016, pp. 23-6.

<sup>538</sup> A. B. Atwan, *Islamic State. The Digital Caliphate*, Saqi, Londra 2005, pp. 156-7.

direttamente, senza ricorrere ulteriormente a guerre per procura (*proxy wars*)<sup>539</sup>. Sarà necessario, al contempo, predisporre un proprio piano mediatico, rivolto a due classi principali di destinatari: la massa dei fedeli (a scopo propagandistico-reclutatorio<sup>540</sup>) e le truppe del nemico (che, scoraggiate, abbandoneranno il campo o – nella migliore delle ipotesi – si convertiranno alla causa dei mujaheddin)<sup>541</sup>. Anche in questo caso, dal punto di vista teorico, si rileva soprattutto una sostanziale equivalenza fra lo sforzo bellico e quello mediatico, che si presentano come due regioni complementari del medesimo conflitto<sup>542</sup>. L’elaborazione di contenuti mediatici di qualità sarà dunque necessariamente rivolta all’intera *umma* e non limitato alle élite che guidano l’organizzazione:

One should note that some of the media committees in previous stages failed in communicating media material to the intended class o people, especially that material which targeted (a certain) class of people and the masses, such that the media material was often only communicated to the class of the elite, while several other Islamic movements succeeded in communicating their statements and media materials to every home and civilized class. Therefore, this important point should not be ignored, especially since we want to communicate our sharia, military, and political positions to the people clearly and justify them rationally and through the sharia and (show that) they are in the (best) interest of the Umma. Therefore, a group should be formed whose purpose is to

---

<sup>539</sup> “The thrid goal: work to expose the weakness of America’s centralized power by pushing it to abandon the media psychological war and the war by proxy until it fights directly”; A. B. Naji, *The Management of Savagery: the Most Critical Stage Through Which the Umma Will Pass*, 2006, p. 25 (<https://azelin.files.wordpress.com/2010/08/abu-bakr-naji-the-management-of-savagery-the-most-critical-stage-through-which-the-umma-will-pass.pdf>). La numerazione delle pagine non si riferisce a quelle del documento originale arabo, ma alle pagine del file .pdf reperibile on-line contenente la traduzione inglese del testo. Dello stesso tenore anche: “The enemy compensate for that by using a deceptive media halo and using media deception during each of his movements and when configuring any action from the mujahids”, Ivi, p. 95.

<sup>540</sup> Questo obiettivo ha un’importanza particolare: la qualità della copertura mediatica sul territorio è infatti ritenuta un presupposto fondamentale per convincere gli individui (soprattutto i più giovani) a compiere l’*hijira* (emigrazione) verso i territori controllati: “Its specific target is to (motivate) crowds drawn from the masses to fly to the regions which we manage, particularly the youth after news of (our) transparency and truthfulness reaches them”, Ivi, p. 50.

<sup>541</sup> “A media strategy targeting and focusing on two classes. (The first) class is the masses, in order to push a large number of them to join the jihad, offer positive support, and adopt a negative attitude towards those who do not join the ranks. The second class is the troops of the enemy who have lower salaries, in order to push them to join the ranks of the mujahids or at least to flee from the service of the enemy”, Ivi, pp. 50-1. “It only remains for us to create media information and effective (religious) propaganda so that this meaning may be conveyed to the Umma – all of the Umma – without complication beneath the shadow of that terrible battle whose foretokens have appeared”, Ivi, p. 83.

<sup>542</sup> Ivi, p. 73. “Therefore, understanding the media politics of the adversaries and dealing with them is very important in winning the military and political battle”, Ivi, p. 95.

communicate what we want to say to the masses and focus their attention on it, even if this requires exposing the group to danger<sup>543</sup>.

Esposta ai messaggi elaborati dalle formazioni jihadiste e ispirati ai veri dettami della fede islamica, la *umma* non potrà che dividersi, rendendo evidente chi sono coloro che credono veramente (e che saranno i primi a schierarsi con i mujaheddin) e i falsi credenti (musulmani d'occasione), che invece sceglieranno di allearsi con i nemici dell'Islam<sup>544</sup>; in questo senso lo scenario contemporaneo riecheggia da vicino la situazione dell'Arabia nei primi anni di diffusione dell'Islam<sup>545</sup>. È poi interessante notare come qui Najj codifichi un uso per così dire "interno" dei media visivi: quando l'organizzazione non è in grado di prevenire e contrastare efficacemente la copertura mediatica delle operazioni da parte del nemico (mettendo in pratica quello che il teorico chiama *paralyzing the media*), è importante ricorrere ai soli comunicati testuali per giustificare e rivendicare le proprie azioni. I messaggi audio e/o video saranno invece riservati alla preparazione delle operazioni, non alla loro giustificazione teorico-politica<sup>546</sup>. A fronte di un deciso riconoscimento dell'importanza del *jihad* mediatico, si legge ancora qui una sorta di sfiducia nei confronti dell'immagine che, come è noto, riveste un ruolo problematico nella cultura islamica ed è un oggetto piuttosto ambivalente<sup>547</sup>.

Nonostante l'aperta conflittualità che è a lungo esistita fra l'organizzazione di al-Baghdadi e la leadership di al-Qaeda<sup>548</sup>, lo Stato Islamico si è evidentemente ispirato alla

---

<sup>543</sup> Ivi, pp. 95-6.

<sup>544</sup> "By polarization here, I mean dragging the masses into the battle such that polarization is created between all of the people. Thus, one group of them will go to the side of the people of truth, another will go to the side of the people of falsehood, and a third group will remain neutral, awaiting the outcome of the battle in order to join the victor", Ivi, pp. 107-8.

<sup>545</sup> Ivi, p. 108. La continua comparazione fra la contemporaneità e gli anni del Profeta (o quelli immediatamente successivi, dei cosiddetti Califfi ben guidati, è un tema ricorrente nella retorica jihadista; come vedremo è uno dei *topoi* prevalenti anche nei testi e nei video di IS.

<sup>546</sup> Ivi, p. 109.

<sup>547</sup> La questione dell'immagine è discussa in vari punti del Corano e, soprattutto, dei detti (*'ahādīth*) del Profeta; ad essere messo sotto accusa, più che il ruolo dell'immagine in sé, è la sua capacità di farsi oggetto d'idolatria (come si evince da passaggi coranici classici quali V,90; XL,64; LXV,3. Per una prospettiva sul tema: S. Naef, *La questione dell'immagine nell'Islam*, ObarraO, Milano 2011. Inoltre: M. Betteini, *Contro le immagini. Alle radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006, pp. 42-57; M. Betteini, *Distruggere il passato. L'iconoclastia dall'Islam all'Isis*, Raffaello Cortina, Milano 2016, pp. 61-85.

<sup>548</sup> Sul rapporto fra Stato Islamico e Al-Qaeda: L. Napoleoni, *ISIS. Lo stato del terrore. Chi sono e cosa vogliono le milizie islamiche che minacciano il mondo*, Feltrinelli, Milano 2014, pp. 25-36; Atwan, *Islamic State*, pp. 26-103; McCant, *The ISIS Apocalypse*, pp. 5 e ss; G. Battiston, *Arcipelago jihad. Lo Stato Islamico e il ritorno di al-Qaeda*, Edizioni dell'asino, Roma 2016; N. Lofoco, *Il sangue del jihad. Al-Qaeda contro ISIS: la nuova lotta nel mondo del fondamentalismo islamico*, Les Flâneurs, Bari 2017; O. Roy, *Generazione ISIS. chi sono i giovani che scelgono il Califfato e perché combattono l'Occidente*, Feltrinelli,

teoria di Naji nel definire il suo piano strategico per l'uso dei media. Lo conferma soprattutto un testo pubblicato on-line in formato .pdf nel mese di Ramadan (giugno-luglio) 2015 e del quale ad oggi non esiste una traduzione pubblicata in lingua italiana o inglese (la traduzione che forniamo qui è stata realizzata dal dott. Riccardo Paredi)<sup>549</sup>: *Media Man, You are a Mujāhid Too*<sup>550</sup>. Come si può evincere sin dal titolo, uno degli obiettivi primari del testo è assicurare che, da un punto di vista teorico, lo sforzo nella comunicazione è considerato (anche in vista del riconoscimento oltremontano) equivalente a quello bellico: non è possibile esprimersi in maniera definitiva sull'esistenza di una potenziale polemica interna allo Stato islamico, ma è certo che alcuni passi del testo sembrano confermare questa ipotesi<sup>551</sup>. Sin da subito, comunque, è chiara l'importanza strategica accordata a coloro che si occupano di comunicazione:

Vi è un gruppo di (persone che lavorano nella) comunicazione, dei “compagni della penna” che hanno un effetto prominente (sulle persone) e [hanno] l'importante ruolo di condurre la battaglia distruggendo il morale del nemico e sollevando il morale della comunità (*Umma*). È giunto il momento che la comunicazione prenda il (proprio) giusto posto e che compia il ruolo che le è richiesto nel condurre questa campagna [...] con ogni mezzo<sup>552</sup>.

Segue immediatamente, come per legittimare la posizione esposta sopra (e che attraverserà tutto il testo), uno stralcio da un discorso di Bin Laden<sup>553</sup>, che riecheggia nei

---

Milano 2017, pp. 91-98. Sulla vicenda di al-Qaeda dopo la sua stagione di protagonismo mediatico, si veda il fondamentale: F. Heisbourg, *Dopo al-Qaeda. La nuova generazione del terrorismo*, Armando, Roma 2013.

<sup>549</sup> Alcuni frammenti del testo tradotti in inglese dall'autore sono contenuti in Kraidi, op. cit.

<sup>550</sup> Anonimo, *Media Man, You are a Mujāhid Too*, giugno-luglio 2015 (<https://azelin.files.wordpress.com/2016/04/the-islamic-state-22media-man-you-are-a-mujacc84hid-too22.pdf>). Il testo presente nel link riportato è l'originale arabo, su cui si è basata la traduzione italiana che qui utilizzeremo.

<sup>551</sup> C. Winter, “Media Jihad: The Islamic State’s Doctrine for Information Warfare”, *International Centre for the Study of Radicalisation and Political Violence*, 2017, pp. 12-3 ([http://icsr.info/wp-content/uploads/2017/02/Media-jihad\\_web.pdf](http://icsr.info/wp-content/uploads/2017/02/Media-jihad_web.pdf)).

<sup>552</sup> *Media Man, You are a Mujāhid Too*. Non riportiamo qui il numero di pagina del .pdf arabo dal momento che, fatta salva la possibilità di individuare in quale paragrafo del testo ci troviamo, la nostra conoscenza dell'arabo non ci consente di definire in modo chiaro in quale pagina del testo originale si trovino i passi che riportiamo. Rispetto alla traduzione italiana, segnaliamo di aver modificato leggermente – per ragioni di leggibilità – quella originale su cui abbiamo basato la nostra analisi, nella convinzione che il senso complessivo non ne sia stato compromesso. Le sottolineature presenti nelle citazioni tradotte sono presenti anche nel testo originale.

<sup>553</sup> Pur non essendo in grado di ipotizzare una valida motivazione, segnaliamo come elemento di analisi interessante il fatto che, per legittimare la propria strategia mediale, IS scelga di appellarsi ad un discorso di Bin Laden, leader storico dell'organizzazione contro cui al-Baghdadi è stato spesso fortemente critico (e dalla quale è stato a sua volta ampiamente criticato).



toni la posizione di al-Zawahiri nella lettera precedentemente analizzata. Infatti, anche per lo sceicco saudita, la battaglia contro il nemico si sviluppa attorno a due “assi importanti”, quello militare e quello del confronto con “i mezzi di comunicazione satanici che distorcono (lett. sfigurano) l’identità della Comunità, corrompono il suo credo e i suoi valori”<sup>554</sup>. Il discorso di Bin Laden, che riprende in più punti elementi già scorti in *The Management of Savagery*, è però importante soprattutto perché esplicita l’equivalenza teorica fra armi e messaggi della comunicazione, sancendo non una complementarità ma una completa sostituibilità fra missili/proiettili e immagini/parole<sup>555</sup>: “invero il lancio dei missili della comunicazione è più mortale e pericoloso per la Comunità e per i suoi uomini che gli incendi provocati dai missili degli aerei”<sup>556</sup>. La questione viene ulteriormente precisata attraverso l’estratto di un discorso di Abū Ayyūb al-Masrī<sup>557</sup>:

Tra i più forti mezzi (utilizzabili) nel tempo presente per compiere il *jihād* vi è la comunicazione. Invero tutti coloro che possiedono la minima conoscenza nel (campo della) comunicazione siano coscienti che essa ha effetti a distanza, concorrendo a cambiare gli equilibri delle battaglie che occorrono fra i musulmani e i loro nemici. Infatti i mezzi di comunicazione contribuiscono a diffondere le vittorie dei musulmani sui loro nemici, a sostenerli, a mostrare la loro eroicità e a elogiarli<sup>558</sup>.

Le immagini e i prodotti della comunicazione *sono* delle armi perché *funzionano* come tali: il messaggio colpisce a distanza come un proiettile e ferisce gli avversari in maniera letale. Se alla comunicazione è affidato un compito tanto importante, ne consegue direttamente che il *media man* di IS si qualifichi come un *mujaheddin* di prima categoria, per nulla inferiore ai suoi compagni che sono direttamente impegnati in operazioni militari: “la comunicazione è un *jihād* per la causa (lett. sentiero) di Dio, e tu, con questo tuo lavoro nella comunicazione, sei un combattente per la causa di Dio. [...] Il *jihād* comunicativo contro il nemico non è meno importante dello scontro combattivo diretto

---

<sup>554</sup> *Ibidem*.

<sup>555</sup> Come osserva Kraidiy, in effetti, la comunicazione dello Stato islamico si basa su un modello rizomatico che rende il funzionamento e la diffusione delle immagini simili ad un proiettile sparato da un’arma da fuoco (*projectilic image*): “IS’ global networked affect is *projectilic*, mimicking, fast, lethal, penetrative”; Kraidi, “The Projectilic Image”, p. 1195. In questo senso le immagini non devono essere considerate come semplici *testimonianze* degli eventi che rappresentano (e di cui forniscono una ripetizione), ma come eventi esse stesse (Ivi, p. 1198).

<sup>556</sup> *Media Man, You are a Mujāhid Too*.

<sup>557</sup> Si tratta di un noto terrorista di origini egiziane, che succedette ad al-Zarqawi alla guida di al-Qaeda in Iraq quando questi venne ucciso.

<sup>558</sup> *Media Man, You are a Mujāhid Too*.

con il nemico”<sup>559</sup>. Dopo questa osservazione fondamentale (in cui risiede uno dei motivi di interesse specifico del testo per una comprensione più approfondita della comunicazione di IS), l’autore passa in rassegna gli obiettivi principali che la comunicazione del Califfato dovrebbe perseguire, riprendendo alcune delle tematiche già viste in *The Management of Savagery*:

(i) Incitare i fedeli a compiere il *jihad*: colui che sprona i fratelli a partecipare alla battaglia la sta già compiendo a sua volta: “l’incitamento al *jihād* equivale al *jihād*, al suo sprone e al suo impeto; colui che incita [...] otterrà la ricompensa [...] che ogni fratello riceverà per aver perpetrato (fisicamente) il *jihād*”<sup>560</sup>.

(ii) Ostacolare il nemico: la semplice esistenza della comunicazione jihadista turba gli avversari e questa è già una forma di *jihad* sulla via di Dio (e le recriminazioni di numerosi critici secondo cui IS si sarebbe appropriato delle “nostre” modalità comunicative sembrano confermarlo). Ciò è vero a tal punto che l’autore del testo afferma che la comunicazione “è il miglior modo di far danno ai nemici di Dio altissimo”<sup>561</sup>

(iii) Fornire notizie positive ai combattenti per contrastare la mistificazione mediatica del nemico.

(iv) Favorire la coesione interna ed in particolare l’obbedienza al Califfo.

(v) Riportare le notizie con obiettività (questo, come vedremo, è un punto problematico).

Prima di procedere ad un’analisi di specifici contenuti video prodotti da IS e di cercare di evidenziare, a partire da essi, delle modalità espressive ricorrenti, conviene forse riassumere brevemente le acquisizioni che una lettura di questi testi, incrociati con la letteratura sul tema e i presupposti metodologici già segnalati, ci ha permesso di ottenere. *Media Man, You are a Mujāhid Too* si presenta come il più elaborato testo teorico legato alla comunicazione elaborato da una formazione jihadista<sup>562</sup>; lo si può

---

<sup>559</sup> Ivi.

<sup>560</sup> Ivi.

<sup>561</sup> Ivi.

<sup>562</sup> *The Management of Savagery* era senza dubbio un’opera di respiro più elevato, ma la sua natura quasi enciclopedica impedisce di considerarlo unicamente un testo legato all’uso dei media.

pensare come una sorta di manifesto politico-mediatico: pur essendo rivolto idealmente agli individui che lavorano nella comunicazione del Califfato, la sua funzione non è quella di fornire loro istruzioni pratiche per il confezionamento dei video, ma piuttosto di rassicurarli sul loro posizionamento all'interno dell'organizzazione.

La continua insistenza sull'importanza che il *jihad* mediatico ha nel conflitto contro l'Occidente pare infatti funzionare come una sorta di assicurazione circa la funzione politica dell'immagine e, conseguentemente, del lavoro svolto da chi di immagini si occupa. Anziché occupare una posizione periferica nella gerarchia dello Stato islamico, questi individui rivestono un ruolo di primaria importanza, dal momento che connettono il filmare e l'agire in un unico gesto. Filmare è, in un certo senso, *già un agire*: le azioni di IS, come vedremo, sono tali proprio in quanto filmate e possiedono una ritualità ed un carattere coreografico che richiamano direttamente il volersi mettere in immagine. Le riprese video non sono un accessorio che testimonia un'azione che avverrebbe diversamente senza la telecamera: la componente visiva è sostanziale e necessaria al loro svolgimento.

L'atto del filmare, si carica dunque di una coloritura apertamente politica. Un'analisi dettagliata della produzione video di IS, sgomberato ormai il campo da una serie di luoghi comuni legati alle modalità comunicative del Califfato, e rifacendoci apertamente alle immagini legate ad una spettacolarizzazione del corpo morto, ci consentirà di definire meglio le modalità attraverso cui questa politica delle (o attraverso le) immagini si esplicita.

#### III.4. LA MORTE FILMATA NELLA PRODUZIONE VIDEO DELLO STATO ISLAMICO

La proliferazione dei contenuti mediali prodotti dalle compagini jihadiste (qui siamo interessati al caso specifico di IS, ma il discorso non cambierebbe di molto se volessimo dedicarci allo studio delle “filiali” di al-Qaeda ancora in attività) rappresenta, come abbiamo ricordato, una sfida cruciale dal punto di vista teorico, estetico e politico<sup>563</sup>. Il compito primario di chi si appresta ad analizzare questo genere di testi è innanzitutto

---

<sup>563</sup> A livello metodologico, si veda: R. Bleiker, “The Aesthetic Turn in International Political Theory”, in *Millennium: Journal of International Studies*, vol. 30, no. 3, 2001, pp. 515 e ss.

quello di riconoscere i presupposti teorici che li animano, gli scopi politici che si prefiggono, le forme di potere da cui sono abitati e le modalità espressive attraverso cui questo progetto comunicativo si esprime. Riferendosi poi direttamente al caso dello Stato islamico, questo appare un imperativo particolarmente rilevante, dal momento che – a fronte di una ricezione da parte dei media occidentali che appare limitata ad alcuni video di decapitazione (i quali pure costituiscono una parte rilevante della sua produzione) – esiste un frastagliato panorama di prodotti video che, pur avendo funzioni e forme assai diversificate, paiono essere animati da un’identica intenzione discorsiva.

Per chiarire questo punto risultano assolutamente fondamentali le indagini quantitative portate avanti da diversi studiosi, che hanno analizzato la totalità della produzione mediatica di IS (immagini, video, audio, testi etc.) in determinati intervalli temporali. Questo genere di studi non è solo utile per evidenziare come alcuni degli stereotipi su cui si basa l’immagine di IS che i media occidentali hanno contribuito a costruire necessitino di essere rivisti ma, al contempo, permette di evidenziare eventuali cambiamenti nella politica del Califfato attraverso l’identificazione di spostamenti nel *focus* comunicativo. Nel periodo di massima espansione e protagonismo mediale IS è arrivato a produrre una media di quasi venti contenuti al giorno, la maggior parte dei quali erano di tipo visivo (88%)<sup>564</sup>. La struttura decentrata dello Stato Islamico, con dei *media center* centrali e una fitta rete di *media points* sparsi sul territorio, consente una copertura puntuale delle zone controllate, per quanto – dati alla mano – la provenienza dei contenuti video risulti in realtà piuttosto diseguale e privilegi fortemente alcune provincie (*wilāyāt*) rispetto ad altre<sup>565</sup>. I *media center* principali (Al-Hayat in testa) sono invece utilizzati specificamente per i video più lunghi ed elaborati, il cui contenuto non risulta legato a singoli distretti o specifiche realtà locali. Altri due dati preliminari sono particolarmente rilevanti per contrastare una certa lettura del fenomeno IS: la stragrande maggioranza dei

---

<sup>564</sup> A. Y. Zelin, “Picture Or It Didn’t Happen: A Snapshot of the Islamic State’s Official Media Output”, in *Perspectives on Terrorism*, vol. 9, no. 4, 2015, pp. 85-6.

<sup>565</sup> Ivi, p. 88.

contenuti medialti prodotti è in arabo<sup>566</sup> e la tipologia di produzione prevalente è l'immagine, cui segue – con un netto distacco – il video<sup>567</sup>.

I media occidentali hanno contribuito a diffondere, nel tempo, l'immagine dei militanti dello stato islamico come spietati tagliagole, rigurgito di un'arcaicità culturale e religiosa estremizzata per legittimare la costruzione discorsiva che contribuiva a concepirli come totalmente altri da (un supposto) Noi. Anche se, come vedremo, è IS stesso a costruire visivamente l'immagine di sé come espressione di una giustizia schematica e violenta, una lettura dei dati raccolti nelle indagini sulla produzione mediatica del Califfato, tratteggia una situazione ben più articolata. Utilizzando i rilievi di Zelin<sup>568</sup> possiamo riconoscere come, nel 2015, la categoria di prodotti largamente prevalente fosse quella *military*, già di per sé piuttosto variegata. Con questa etichetta possiamo inventariare sia i prodotti medialti che magnificano i campi di addestramento dello Stato islamico<sup>569</sup>, sia quelli che ne raccontano le operazioni belliche<sup>570</sup>. Seguono altre categorie cruciali della propaganda di IS, come la *governance*, la *da'wa* (propaganda, proselitismo) e *l'hisba* (rettitudine morale). Le esecuzioni e i video legati al martirio sono invece incredibilmente sottorappresentati (rispettivamente con 4 e 1 iterazione sul campione di 143 contenuti censiti). Questa articolazione della propria agenda comunicativa non è probabilmente casuale: il Califfato in questa fase si comunica come una realtà territoriale dotata di un forte carattere attrattivo e continuamente in espansione<sup>571</sup>, capace di sfidare come mai nessuno prima il protagonismo geopolitico dell'Occidente.

---

<sup>566</sup> In un periodo campione (dal 18 al 24 aprile 2015), Zelin ha censito 143 prodotti medialti, così ripartiti dal punto di vista linguistico: 123 in arabo, 8 in inglese, 5 in russo, 4 in curdo, 2 in francese, 1 in urdu. Questo dato è importante perché ci ricorda in maniera inequivocabile come le analisi occidentali, che spesso hanno identificato la “novità” di IS nella sua disturbante capacità di rivolgersi in inglese all'Occidente, debbano essere contestualizzate. La produzione del Califfato, che non arriva praticamente mai a fare notizia sui media occidentali, è per la stragrande maggioranza, realizzata in arabo. Ivi, p. 89.

<sup>567</sup> *Ibidem*. Il 63% dei prodotti medialti censiti nel periodo selezionato da Zelin è costituito da immagini. Segue il video, con il 19% dei contenuti.

<sup>568</sup> Ivi, p. 90.

<sup>569</sup> Ad esempio: *Training Camp of Shaykh Nizār al 'Asāfī*, 11 giugno 2015 (<https://jihadology.net/2015/06/11/new-video-message-from-the-islamic-state-training-camp-of-shaykh-nizar-al-asafi-wilayat-karkuk/>).

<sup>570</sup> Ad esempio: *Progress of the Battle in 'Ayn al-Islām #1*, 10 dicembre 2014 (<https://jihadology.net/2014/12/10/new-video-message-from-the-islamic-state-progress-of-the-battle-in-ayn-al-islam-1-wilayat-halab/>).

<sup>571</sup> Ivi, pp. 94-5. In generale questo è uno degli obiettivi principali del Califfato: la continua insistenza sulle vittorie militari (e il repentino spostare l'attenzione del proprio pubblico quando si subisce una sconfitta) fa parte di un progetto di legittimazione ideologica che basa parte della sua attrattiva proprio sulla

Seguendo la produzione di IS nel suo complesso qualche mese dopo Zelin, Charlie Winter è arrivato a risultati analoghi, che meritano però attenzione per alcuni dettagli di non trascurabile importanza. I suoi rilievi confermano quelli di Zelin in maniera preziosa, perché il *corpus* analizzato da Winter nel corso di un mese ammontava a 1146 eventi mediali. La situazione dello spazio web messa in campo dagli uomini di al-Baghdadi è tale che – come nota giustamente l'autore – l'idea di un oscuramento di massa e/o di una censura totale è di fatto impraticabile: i contenuti vengono replicati in modo virale e rimbalzano ininterrottamente fra profili *social* che, se chiusi, vengono immediatamente sostituiti<sup>572</sup>. Le acquisizioni principali che emergono da questa analisi possono essere così riassunte<sup>573</sup>:

(i) Più di metà della produzione mediale di IS è dedicata a mostrare la vita dei civili nei territori controllati (in contrasto con l'idea secondo cui il Califfato produrrebbe soltanto immagini di morte).

(ii) La guerra difensiva dello Stato islamico non è quasi mai rappresentata; gli attacchi della Coalizione internazionale vengono “silenziati” proprio perché l'obiettivo di IS è quello di mostrarsi come una forza dirompente e sempre vincitrice (di quegli attacchi si vedono le conseguenze, quasi mai lo svolgimento).

(iii) La maggior parte delle immagini e dei video dedicati agli attacchi portati da IS alle posizioni nemiche sono singole operazioni a basso rischio, rispetto alle quali emerge il sospetto che si tratti di “montature” più o meno coreografate proprio per dare l'immagine di un esercito sempre all'attacco.

(iv) Il target privilegiato di questi prodotti è per la maggior parte regionale e non internazionale.

Questa la situazione al 2015. Come sappiamo, tuttavia, negli anni successivi l'impresa militare e il tentativo di edificazione politica dello Stato islamico, ha subito una

---

inarrestabile capacità di espansione di IS; D. Gartenstein-Ross, N. Barr, B. Moreng, “The Islamic State’s Global Propaganda Strategy”, *International Centre for Counter-Terrorism*, 2016, p. 15 (<https://www.icct.nl/wp-content/uploads/2016/03/ICCT-Gartenstein-Ross-IS-Global-Propaganda-Strategy-March2016.pdf>).

<sup>572</sup> C. Winter, “Documenting the Virtual Caliphate”, *Quilliam Foundation*, 2015, pp. 4-5 (<https://www.quilliaminternational.com/documenting-the-virtual-caliphate/>).

<sup>573</sup> Ivi, pp. 6-7.

decisa battuta di arresto: l'esercito continuamente in espansione e dotato di una straordinaria capacità bellica si è trovato a dover abbandonare rapidamente i territori conquistati, subendo una contrazione estrema. Che questo cambiamento avesse delle ripercussioni dirette sulla produzione mediale del gruppo guidato da al-Baghdadi era e lo stesso Winter ha provveduto a valutarne l'importanza attraverso l'istituzione di un secondo archivio, compilato dal 31 dicembre al 29 gennaio 2017. Nei diciotto mesi che separano le due indagini molte cose sono cambiate: non solo il profilo politico di IS si è ridefinito nello scacchiere internazionale, ma soprattutto le sue modalità di comunicarsi appaiono mutate. Su tutti, si rileva un cambiamento notevole per quanto concerne le piattaforme: dopo che Twitter è stato a lungo il luogo privilegiato della propaganda jihadista, la stretta attorno ai profili del Califfato ha obbligato i suoi sostenitori a cercare altre soluzioni e a rivolgersi all'app di *instant messaging* Telegram, più sicura e meno soggetta a controllo<sup>574</sup>.

Fatta salva questa differente modalità di accesso ai dati (ed altri fattori contestuali, come la riduzione del numero di province sotto il controllo di IS), è possibile evidenziare come la produzione mediatica complessiva dello Stato islamico si sia ridotta di circa il 50% nel periodo considerato<sup>575</sup>. Più in generale, è l'intero equilibrio della comunicazione di IS ad essere mutato in seguito ai rivolgimenti politici che lo hanno interessato. Nel 2015 le categorie prevalenti nella produzione di IS erano *war* (37,12%) e – soprattutto – *utopia* (52,57%)<sup>576</sup>. Questa categoria, assai ampia<sup>577</sup>, è di cruciale importanza per il desiderio di legittimazione politico-religiosa del Califfato: essa comprende tutte quelle produzioni che hanno a che vedere con la promessa di una possibilità di vita dignitosa (per i membri della *Umma*) all'interno di uno stato veramente islamico, fondato sull'osservanza dei precetti religiosi e sull'applicazione della *sharia*. Quanto questa tipologia di video sia prioritaria nella comunicazione di IS è facilmente intuibile da

---

<sup>574</sup> Su questo tema specifico: M. Bloom, H. Tiflati, J. Horgan, "Navigating ISIS's Preferred Platform: Telegram", in *Terrorism and Political Violence*, 2017. L'importanza di Telegram per la comunicazione del Califfato è confermata, fra le altre cose, anche da un video del novembre 2017, a conclusione del quale vi è una sorta di spot pubblicitario legato all'adozione di questo canale comunicativo; *The Way of Glory #2*, 15 novembre 2017 (<https://jihadology.net/2017/11/15/new-video-message-from-the-islamic-state-the-way-of-glory-2-wilayat-dimashq/>).

<sup>575</sup> C. Winter, "Apocalypse, Later: A Longitudinal Study of the Islamic State Brand", in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2018, p. 108.

<sup>576</sup> Winter, "Documenting the Virtual Caliphate", pp. 24 e 30.

<sup>577</sup> Winter la divide infatti nelle seguenti sotto-categorie: *religion, economic activity, social life, justice, governance, expansion, nature and landscapes*.

numerosi articoli apparsi su *Dabiq*<sup>578</sup>, nei quali l'idea di aver saputo costruire una "casa" per la comunità dei fedeli è il tema principale. Anche in questo contesto, legato all'idea di costruzione di uno Stato, IS si presenta come una forza nuova e rivoluzionaria, in grado di abbattere confini e porre fine alla dominazione dell'Occidente.

Nel 2017 l'importanza della categoria *utopia* appare fortemente ridimensionata: per quanto i temi che tratta siano rimasti i medesimi (la scansione in sotto-sezioni, cioè, non è mutata), questo ci dice soprattutto che il disegno millenaristico di IS ha perso parte del suo potere attrattivo-fascinatorio, in virtù della sua inefficacia. Al contrario, i prodotti medialti facenti capo alla categoria *war* evidenziano subito un deciso incremento<sup>579</sup>, probabilmente per spostare l'attenzione dalla necessità di posporre i termini di realizzazione del progetto statale. Rimane invariata, tuttavia, la decisa prevalenza di contenuti che riguardano l'*offensive warfare* rispetto a tutte le altre tipologie. Nonostante la necessità di rivedere i termini della propria utopia politica, il Califfato continua a volersi presentare come una forza rivoluzionaria ed in continua mobilitazione.

Per la nostra indagine, la consultazione delle analisi quantitative è funzionale a definire *in negativo* la modalità con cui si intende approcciare la produzione video del Califfato. Non possedendo, come già precisato, le competenze linguistiche per interrogare compiutamente la totalità del *corpus* video di IS ed avendo selezionato le fonti che sono parse più rappresentative per un discorso che fosse specificamente legato al tema della morte filmata, procederemo a raggruppare i video per tipologie, a partire dalle modalità con cui la morte stesse vi si presenta. Si tratta, come si intuisce, di una scelta di campo che comporterà delle esclusioni: ad esempio, non troveranno qui lo spazio che pure meriterebbero gli interessanti video che vedono come protagonista il prigioniero John Cantlie, divenuto una sorta di *anchorman* di IS<sup>580</sup>.

---

<sup>578</sup> Ad esempio: Anonimo, "Kilafah Declared", in *Dabiq*, no. 1, 5 luglio 2014, pp. 6-9; A. A. Al-Kinānī, "It's Either the Islamic State or the Flood", in *Dabiq*, no. 2, 27 luglio 2014, p. 5; Anonimo, "A Window into the Islamic State", in *Dabiq*, no. 4, settembre-ottobre 2014, pp. 27-9; Anonimo, "Healthcare in the Khilāfah", in *Dabiq*, no. 9, 21 maggio 2015, pp. 24-6; Anonimo, "Walā' and Barā' versus American Racism", in *Dabiq*, no. 11, 9 settembre 2015, pp. 18-21.

<sup>579</sup> Winter, "Apocalypse, Later", p. 111.

<sup>580</sup> Su questo gruppo di video, interessante perché mostra (visivamente) il passaggio di Cantlie da prigioniero a portavoce della retorica di IS, rimandiamo alle analisi di L. Donghi, *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016, pp. 179 e ss.



## (I) Decapitazioni

Abbiamo specificato più volte come né il *corpus* video di IS nel suo complesso né le sole immagini di morte che esso dispiega possano essere ricondotte unicamente alla categoria della decapitazione. Tuttavia, dal momento che è proprio a partire da questa specifica categoria di video che è iniziata la lettura diffusa (e, per così dire, “generalista”) del fenomeno IS (si ricordi, ad esempio, l’impiego del termine tagliagole usato in contrapposizione a quello di *kamikaze*<sup>581</sup>), è forse da qui che conviene partire per riflettere sulle modalità con cui il Califfato utilizza il tema visivo della morte filmata. Come è noto, IS non è stata la prima organizzazione jihadista a filmare decapitazioni in video<sup>582</sup>, e nella prima fase della guerra al terrore vi sono stati due precedenti importanti in questo senso: le decapitazioni di Daniel Pearl (2002)<sup>583</sup> e Nicholas Berg (2004)<sup>584</sup>. Il video di Berg, per quanto successivo, appare quella stilisticamente più grezza [fig. 2]: le immagini sono in bassa qualità e il video è composto di sole cinque inquadrature. Va tuttavia notato, in ogni caso, come ogni stacco di montaggio appaia motivato dal desiderio di “far vedere meglio”: il primo stacco avviene quando inizia la vera e propria sequenza di decapitazione (4min 4s). Questa seconda inquadratura appare assai più ravvicinata: il campo si stringe attorno al volto di Berg e il gesto della decapitazione ci viene mostrato nella sua interezza. Il secondo stacco (5min 21s) ci fa vedere il boia che regge la testa mozzata di Berg, ripresa da vicino; infine, l’ultimo (5min 33s) ci mostra il corpo decapitato di Berg, sormontato dal capo reciso.

Il video della decapitazione di Pearl, rilasciato due anni prima, è notevolmente più complesso e sembra costituire un antecedente diretto per alcune delle strategie retoriche messe in campo dallo Stato islamico nelle sue produzioni<sup>585</sup>. La parte iniziale è composta da una auto-presentazione di Pearl [fig. 3], la cui figura – vestita con l’iconica tuta

---

<sup>581</sup> Dell’Orco, op. cit.

<sup>582</sup> Le prime testimonianze di decapitazioni filmate risalgono alla Cecenia degli anni Novanta: M. Ignatieff, “The Terrorist as Auteur”, in *the New York Times*, 14 novembre 2004 (<https://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/the-terrorist-as-auteur.html>)

<sup>583</sup> *Daniel Pearl Execution* ([https://www.liveleak.com/view?i=01e\\_1175818014](https://www.liveleak.com/view?i=01e_1175818014)).

<sup>584</sup> *Nicholas Berg Beheading* (<https://www.documentingreality.com/forum/f166/nicholas-berg-beheading-13656/>).

<sup>585</sup> In generale, attorno al caso di Pearl si sono raccolti una varietà di discorsi e narrazioni che hanno fatto del suo corpo un dispositivo retorico, una sorta di banco di prova non solo per la retorica del terrorismo, ma anche per quella della (auto)consacrazione eroica dell’Occidente. Su questo tema si vedano le belle osservazioni di D. Allen Grindstaff, K. M. DeLuca, “The Corpus of Daniel Pearl”, in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 21, no. 4, 2004.

arancione riservata ai prigionieri americani (rimando cromatico e contrappasso per Guantanamo) – campeggia su uno sfondo nero. Immediatamente dopo aver dichiarato la propria identità americana e la sua appartenenza religiosa (ebraica), Pearl rivolge un atto d'accusa nei confronti del governo statunitense: i suoi cittadini saranno sempre in pericolo finché si ostinerà a perseguire una politica tanto dissennata (“We Americans cannot continue to bear the consequences of our government’s actions”). Al di là dei limiti tecnici (la figura di Pearl è scontornata in maniera approssimativa), la cosa maggiormente significativa è che il video si sforza di elaborare visivamente il discorso del prigioniero, facendo comparire, nella parte sinistra dello schermo, delle immagini fisse che si riferiscono a quanto Pearl sta dicendo.

Questo processo di associazione per immagini è ulteriormente approfondito quando – come contrappunto al discorso di Pearl – il video viene interrotto da brevi immagini-flash [fig. 4], sempre legate ai temi della discussione (la sofferenza dei musulmani, l'invasione americana in Iraq e Afghanistan etc.). Improvvisamente (1min 50s), si consuma la decapitazione, realizzata in modo assai meno cruento di quella di Nicholas Berg e attraverso un accostamento di video e fotografie. L'intero processo è liquidato nel giro di qualche secondo, come a voler marcare come non sia quella la sezione più importante del video. Anche dopo la decollazione vera e propria, rivediamo l'idea di un montaggio concettuale delle immagini: la testa-trofeo di Pearl campeggia sullo sfondo nero, mentre sulla sinistra appaiono immagini che funzionano – ancora una volta – come un atto d'accusa nei confronti del governo americano (di nuovo Guantanamo [fig. 5]). Il video si chiude poi con un lungo proclama politico, che scorre sullo schermo mentre la testa mozzata rimane chiaramente visibile<sup>586</sup>.

Come già segnalato, per il pubblico occidentale, la forma canonica della decapitazione in video è quella presentata nella triade di video che mostrano l'esecuzione

---

<sup>586</sup> “National Movement for the Restoration of Pakistan Sovereignty (INMRPSI). We still demand the following: 1) The immediate release of all U.S. held prisoners in Guantanamo Bay, Cuba. 2) The return of Pakistan prisoners to Pakistan. 3) The immediate end of U.S. presence in Pakistan. 4) The delivery of F-16 planes that Pakistan had paid for and never received. We assure Americans that they will never be safe on the Muslim Land of Pakistan. And if our demands are not met this scene shall be repeated again and again...”. La richiesta di immediata cessazione della presenza americana in medio-Oriente e la minaccia legata all'impossibilità di sentirsi sicuri sono evidenti influenze ideologiche di Bin Laden, che ne ha fatto la chiave della sua retorica già dalla seconda metà degli anni Novanta, come si evince dalla Epistola Ladenese (1996) e dall'intervista rilasciata a Peter Arnett nel 1997. Al riguardo: B. Lawrence (a cura di), *Messaggi al mondo*, Fandango, Roma 2007, pp. 65-75 e 92-109.

di Foley (19 agosto 2014), Sotloff e Haines (rispettivamente, 2 e 14 settembre). A questo modello rispondono anche video successivi, come quelli della decapitazione di Alan Henning<sup>587</sup> o di presentazione dei prigionieri giapponesi Kenji Goto e Haruna Yukawa<sup>588</sup>. Si tratta di un *corpus* di produzioni che – come evidenziato in una nota precedente – si presenta come un insieme definito, dotato di precise caratteristiche di struttura e composizione (tratto quest’ultimo che, dal secondo video in poi, garantisce una immediata riconoscibilità). Questo effetto retorico, tanto esplicito da essere necessariamente stato definito in fase di produzione o montaggio, si basa sulla presenza di una serie di segni, dal titolo (sempre scritto con il medesimo carattere e su fondo nero [fig. 6]) alla presenza (nel pre-titolo) di immagini di repertorio che mostrano i capi di stato occidentali o telegiornali dedicati alla politica anti-terroristica [fig. 7]. Anche la sequenza dell’esecuzione è strutturata in modo simile in ciascun video: al discorso della vittima (che si identifica) e del boia (che si esprime in inglese e mette in stato d’accusa e/o pone una sfida ai governi dell’Occidente<sup>589</sup>), segue il momento della decapitazione vera e propria. A conclusione del video viene solitamente mostrata la prossima vittima, per la cui liberazione vengono dettate delle condizioni [fig. 8].

In questi primi esempi si riconosce una struttura ricorrente, caratterizzata da una sintassi relativamente semplice. Poche inquadrature (solitamente una che funge da *establishing shot* e una più ravvicinata) vengono giustapposte con semplici transizioni durante i discorsi di vittima e boia [fig. 9]. L’importanza di riconoscere, in queste immagini, la presenza di una forma di montaggio (per quanto elementare) deriva dalla necessità di disinnescare l’idea secondo cui IS utilizzerebbe il piano-sequenza per certificare l’avvenuta morte dei suoi ostaggi, per sottolineare l’indubitabilità delle proprie

---

<sup>587</sup> *Another Message to America and its Allies*, 3 ottobre 2014 (<https://leaksource.wordpress.com/2014/10/03/graphic-video-islamic-state-beheads-british-aid-worker-alan-henning/>)

<sup>588</sup> *A Message to the Government and People of Japan*, 19 gennaio 2015 (<https://jihadology.net/2015/01/19/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-a-message-to-the-government-and-people-of-japan/>). Il caso dei prigionieri giapponesi ha dato origine ad altri video che, formalmente, possono essere apparentati al modello delle prime decapitazioni. Fra questi: *The Second Public Message of Kenji Goto to his Family and the Government of Japan*, 27 gennaio 2015 (<https://jihadology.net/2015/01/27/new-video-message-from-the-islamic-state-the-second-and-last-message-from-the-captive-kenji-goto/>) e *A Message to the Government of Japan*, 31 gennaio 2015 (<https://leaksource.wordpress.com/2015/01/31/graphic-video-islamic-state-beheads-japanese-journalist-kenji-goto/>), nel quale Kenji Goto viene decapitato.

<sup>589</sup> Adottando una prospettiva transmediale che appare tipica del modo di utilizzare i media del Califfato, questi temi vengono ripresi – nel caso specifico di Foley – sulle pagine di *Dabiq*: Anonimo: “Foley’s Blood is on Obama’s Hands”, in *Dabiq* no. 3, luglio/agosto 2014, pp. 37-40.

azioni<sup>590</sup>. I momenti stessi delle decapitazioni concorrono a delegittimare questa ipotesi poiché (almeno per quanto riguarda il gruppo di video cui ci si riferisce ora) l'atto della decollazione non è mai mostrato. Vi è invece uno stacco di montaggio con andata a nero che collega il momento in cui il coltello si appoggia alla gola del prigioniero [fig. 10] e l'immagine *post-mortem* della testa poggiata sul cadavere. Per quanto, come avremo modo di vedere, il gesto della decapitazione abbia una precisa valenza retorica nel disegno comunicativo di IS, questa osservazione formale ci permette di chiarire come il discorso sull'ipervisibilità pornografica<sup>591</sup> delle decapitazioni non possa essere facilmente generalizzato.

Se in questi video il gesto del decapitare costituisce il fulcro visivo e funziona come una sorta di attrazione spettacolare, i video del Califfato presentano solitamente sequenze del genere all'interno di produzioni più lunghe e complesse, che accostano diverse tipologie di immagini. Già in *Messages from the Land of Epic Battles #22*, del marzo 2014<sup>592</sup>, vediamo sequenze assai diverse, dalla rinuncia alla propria cittadinanza di alcuni militanti alla requisizione di armamenti nemici. Fra questi episodi viene introdotta l'esecuzione di un ufficiale dell'esercito di Assad<sup>593</sup> che, per quanto appare attentamente coreografata per suggerire la posizione di superiore legittimità ideologico-giuridica in cui IS si trova nei confronti dei suoi bersagli [fig. 11], presenta alcune differenze rispetto ai video già analizzati (che – lo ricordiamo – sono cronologicamente

---

<sup>590</sup> Cervini, op. cit.

<sup>591</sup> Esempio, da questo punto di vista, il tenore di un articolo di S. Joshi, "Where does the Islamic State's fetish with beheading people come from?", in *The Telegraph*, 14 settembre 2014 (<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/syria/11071276/Where-does-the-Islamic-States-fetish-with-beheading-people-come-from.html>). Più approfondita, ma di uguale tenore, è la posizione di Cottee, pubblicata solo due giorni prima sulle pagine di *The Atlantic*. In particolare, l'autore sostiene che il momento del taglio della testa (esattamente come quello della detonazione dell'esplosivo nel caso di azioni suicide) corrisponda al *money shot* della pornografia, il momento di visibilità massima che certifica il raggiungimento del piacere. Si tratta, in sostanza, di una nuova iterazione del concetto di "pornografia di guerra" già emerso durante la prima fase della guerra al terrore e che qui viene riproposto, in riferimento però a dei video che – come abbiamo evidenziato – non mostrano quell'oscenità totale che è costituita dalla decapitazione in sé (è vero che alcuni video successivi, come vedremo, adotteranno questa soluzione, ma non è il caso dei testi cui ci stiamo riferendo). Risulta di conseguenza poco convincente anche l'applicazione delle categorie *feature* e *gonzo*, attinte al lessico della categorizzazione pornografica, per questo genere di video. S. Cottee, "The Pornography of Jihadism", in *The Atlantic*, 12 settembre 2014 (<https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/09/isis-jihadist-propaganda-videos-porn/380117/>).

<sup>592</sup> *Messages from the Land of Epic Battles #22*, 25 marzo 2014 (<https://jihadology.net/2014/03/25/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-messages-from-the-land-of-epic-battles-22/>).

<sup>593</sup> Il cartello recita: "Slaughtering a colonel in Nusairi army".

successivi). Oltre a differenze tecniche (che riguardano, ad esempio, l'uso della camera a mano), si nota una diversa costruzione scenica: qui il boia non è da solo, ma fa parte di un gruppo [fig. 12] ed il suo gesto è come legittimato da un punto di vista esecutivo dalla presenza in primo piano della bandiera dello Stato islamico; stiamo assistendo ad una sorta di rito pubblico, sanzionato dallo Stato<sup>594</sup>. Al termine del discorso del boia, però, non vediamo nessuna esecuzione: qui l'atto di messa a morte è completamente sottratto allo sguardo, lasciato sottinteso e neppure suggerito (come era invece nei casi precedenti). Si tratta di un elemento apparentemente incongruo e che, ipotizziamo, svolge la medesima funzione del rapido disbrigo dell'esecuzione nel video di Daniel Pearl. Anche in questo caso, sembrerebbe, si tratta di una modalità per sottolineare come il *focus* del video non fosse il momento della decapitazione, ma qualche altro passaggio (come la rinuncia alle proprie cittadinanze da parte dei membri del gruppo). La decapitazione, insomma, è un atto politico fra gli altri, certamente dotato di un potere particolare, ma non per questo alieno rispetto alla prassi dello Stato che IS si propone di essere.

Interessante è poi il fatto che, immediatamente prima di questa breve sequenza, lo stesso gruppo di mujaheddin ascolti collettivamente il discorso di uno *sheikh* legato ad uno dei temi fondamentali della retorica di IS, la capacità di essere fermi e pazienti anche nelle situazioni avverse, perché la vittoria che Allah garantisce ai suoi fedeli può essere lontana, ma è comunque certa<sup>595</sup>. In questa sequenza, non è forse casuale che l'oratore sia

---

<sup>594</sup> Questo è un tratto che emerge in particolare nel caso dei video che mostrano le punizioni inflitte dallo Stato islamico ai cittadini che si macchiano di alcuni reati (classicamente si tratta di amputazioni di arti o, nei casi più gravi, di esecuzioni sulla pubblica piazza). Si vedano ad esempio: *Establishing the Had of Theft*, 27 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/22/new-video-message-from-the-islamic-state-establishing-the-%E1%B8%A5ad-of-theft-wilayat-diglah/>); *Amputation of the Corruption With the Judgment of the Lord of Mankind #2*, 9 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/09/new-video-message-from-the-islamic-state-amputation-of-the-corruption-with-the-judgment-of-the-lord-of-mankind-2-wilayat-ninawa/>); *Establishing the Limit of Banditry Upon the Corrupters in the Land*, 30 giugno 2015 (<https://jihadology.net/2015/06/30/new-video-message-from-the-islamic-state-establishing-the-limit-of-banditry-upon-the-corrupters-in-the-land-wilayat-%E1%B8%A5im%E1%B9%A3/>).

<sup>595</sup> Si tratta di un tema ripreso più volte sulle riviste del Califfato: A. M. al-'Adnānī, "Excepts from *Indeed your Lord is Ever Watchful*", in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014, pp. 6-9. Questo tema assume una rilevanza primaria soprattutto sulle pagine di *Rumiyah*, che dal settembre 2016 ha sostituito *Dabiq*. Non è possibile, in questa sede, proporre una motivazione per questo nuovo protagonismo del tema nel più recente sforzo editoriale del Califfato, ma forse non è senza fondamento l'idea per cui – in un momento nel quale IS stava cominciando a subire una contrazione territoriale – si sia voluta marcare l'importanza di sopportare con pazienza i rovesci del destino militare. Si vedano ad esempio: Anonimo, "Stand and Die Upon That for Which Your Bothers Died", in *Rumiyah*, no. 1, 5 settembre 2016, pp. 2-3; Anonimo, "Glad Things of Imminent Victory to the Patient", in *Rumiyah*, no. 2, 4 ottobre 2016, pp. 26-7; A. B. Al-Baghdadi, "This is What Allah and His Messenger Promised Us", in *Rumiyah*, no. 3, 11 novembre 2016, pp. 4-9; Anonimo, "Advice for Mujahidin When Facing the Enemy", in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016, p. 19; Anonimo,

armato di fucile (come quelli che lo circondano; d'altronde era già un trappo tipico della comunicazione di bin Laden<sup>596</sup>). Ciò che è notevole, però, è che egli utilizzi un piccolo microfono portatile (probabilmente per facilitare la registrazione) e che lo stringa con la stessa mano che regge l'arma, con il risultato che sembra stia utilizzando proprio il fucile per parlare [fig. 13]. Questo gesto, che rimane visibile per tutta la durata dell'arringa, sembra essere una sorta di concretizzazione visiva di quella scambiabilità fra *jihad* bellica e *jihad* comunicativa teorizzata in *Media Man, You are a Mujāhid Too*: l'atto della parola (soprattutto quando discende o è ispirata direttamente da Dio) è già un'arma dotata di una forte valenza politica. Questo stesso tema, peraltro, riaffiora anche in un video di poco successivo<sup>597</sup> nel quale, per rappresentare l'attacco mediatico a cui IS viene sottoposto dai suoi detrattori, si ricorre ad una soluzione di grande efficacia: i loghi di alcuni dei più grandi *network* televisivi (BBC, NBC, CNN etc.) vengono accostati per formare l'immagine di un kalashnikov che spara *tweets* contro un mujaheddin [fig. 14]; che venga usata dal Califfato o contro di esso (si tratta di un'eventualità su cui già la leadership di al-Qaeda si era soffermata, come abbiamo visto), la comunicazione è una parte cruciale del conflitto in corso, il cui ruolo è riconosciuto anche a livello teorico-visivo<sup>598</sup>.

Il format delle decapitazioni, per quanto rappresenti un oggetto non sempre caratterizzato da una piena coerenza per quanto concerne le scelte formali, si è evoluto verso una maggiore complessità visiva, come si evince in maniera chiara già da *Although the Disbelievers Dislike It*<sup>599</sup>. Dopo una introduzione che ha il duplice ruolo di ricollegare l'esperienza di IS alle sue radici qaediste e di giustificare le esecuzioni come conseguenza

---

“Stories of Victory after Patience”, in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016, pp. 28-30; A. H. al-Muhajir, “Be Patient. For Indeed the Promise of Allah is True”, in *Rumiyah*, no. 9, 4 maggio 2017, pp. 26-35

<sup>596</sup> Uva, *Il terrore corre sul video*, pp. 71-98; Donghi, *Scenari della guerra al terrore*, pp. 135-56. Alcune suggestioni, per quanto non sempre adeguatamente contestualizzate, sono rintracciabili in A. Amadori, *Bin Laden. Chi è, che cosa vuole, come comunica il profeta del Terrore*, Scheiwiller, Milano 2002.

<sup>597</sup> *Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #9 Abū Muṣ'ab al-Zarqāwī*, 26 aprile 2014 (<https://jihadology.net/2014/04/26/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulam-a-on-the-project-of-th-7/>).

<sup>598</sup> Un altro esempio possibile è offerto dal video *Let's Go for Jihad*, 15 giugno 2014 (<https://jihadology.net/2014/06/15/new-video-nashid-from-al-%E1%B8%A5ayat-media-center-lets-go-for-jihad/>). Si tratta di un *nasheed* che si apre con dei cartelli assai indicativi di una complementarietà fra comunicare e uccidere o colpire militarmente: “Make supplication in order that Allah accepts and this naheed may bomb the kuffar [miscredenti/infedeli] for real”.

<sup>599</sup> *Although the Disbelievers Dislike It*, 16 novembre 2014 ([https://www.liveleak.com/view?i=5e0\\_1422716613](https://www.liveleak.com/view?i=5e0_1422716613)). Il video reperibile al link indicato riporta una versione alternativa del titolo (*Even Though the Kuffar Dislike It*)

dei bombardamenti della Coalizione contro il Califfato e i suoi abitanti, la sequenza di decapitazione vera e propria vede qui coinvolto un numero elevato di prigionieri (che il montaggio e le inquadrature sottolineano continuamente [fig. 15]). Le vittime (piloti di Assad, vestiti ancora una volta in modo identico), ciascuna accompagnata da un boia (tutti a volto scoperto tranne il primo, l'iconico Jihadi John<sup>600</sup>), vengono fatte sfilare in uno spazio aperto (simile a quello visto nei video di decapitazione dei prigionieri americani e britannici). Ciascun aguzzino estrae un coltello da una scatola posta in primo piano [fig. 17]: si tratta di un momento che la sintassi visiva sottolinea con forza, attraverso l'introduzione di un *nasheed* come colonna sonora e ricorrendo al rallenti per mettere in evidenza il gesto (che vediamo compiere da tutti i boia, per sottolinearne ancora una volta il numero elevato). Segue immediatamente l'ormai classico discorso di Jihadi John, che utilizza ancora una volta modalità retoriche (p.e. il rivolgersi direttamente ai capi di Stato) e gestuali (il continuo brandire il coltello verso la macchina da presa in segno di minaccia [fig. 18]) che appaiono tipiche della sua personale performatività.

Dopo un momento di ulteriore torsione temporale, il rallenti (spinto all'estremo, sino a diventare fermo immagine) e il primo piano diventano le forme espressive più utilizzate: vengono inquadrati in successione le mani di un boia senza volto che regge il coltello [fig. 19] e i volti dei prigionieri [fig. 20], che attendono il loro destino. La dilatazione estrema del tempo genera una struttura tensiva estremamente efficace, suggellata dall'interpellazione diretta di un prigioniero che guarda in camera [fig. 21]. Si tratta di un passaggio retorico fondamentale, perché ci chiama in causa in quanto spettatori; è un modo per minacciarci (quel corpo potrebbe, un giorno, essere il nostro) e, al contempo, per metterci sotto accusa (se quel corpo sta per essere decapitato è anche a

---

<sup>600</sup> Il volto coperto da una maschera è uno degli elementi più ricorrenti nella presenza scenica dei boia di IS e di Jihadi John in particolare. Ciò è reso evidente in particolare dal video *And if You Punish [An Enemy, Oh Believers], Punish With an Equivalent or That With Which Your Were Hamred* del 24 ottobre 2015 (<https://jihadology.net/2015/10/24/new-video-message-from-the-islamic-state-and-if-you-punish-an-enemy-oh-believers-punish-with-an-equivalent-of-that-with-which-you-were-harmed-wilayat-%E1%B8%A5im%E1%B9%A3/>). In esso si esplicita la natura spettrale ed inquietante del boia, che non è immediatamente presente sulla scena, ma vi appare invece in un secondo momento, come generato da una sorta di disturbo dell'immagine [fig. 16]. Il boia (come d'altronde il kimikaze, in accordo alla teoria di de Sutter), è una cretura che appartiene al visivo e, questo ci suggerisce questo effetto di montaggio, ne fa intrinsecamente parte. Quello della decapitazione è insomma un atto materiale, ma anche (forse soprattutto?) simbolico/visivo. L'apparizione improvvisa del boia ne sottolinea la natura fantasmatica ed infestante, come a confermare quell'ansia culturale secondo cui i soldati jihadisti si nasconderebbero ovunque (anche "qui": la maschera nasconde le fattezze dei membri di IS, li anonimizza; dietro ad essa potrebbe celarsi il volto di qualcuno di insospettabile).

causa delle azioni di quel Noi politico di cui facciamo parte). La decapitazione si compie immediatamente dopo, ma è significativo notare che questi due momenti sono raccordati da una transizione a nero nella quale viene inserito (a posteriori e in chiave fortemente drammatica) il suono di un respiro affannoso, idealmente quello dei prigionieri.

In questo caso, a differenza di quanto visto finora, il gesto del taglio della testa è visto nella sua interezza, nulla è sottratto allo sguardo. In un primo momento vediamo Jihadi John eseguire il suo compito e – ripetendo l’interpellazione della vittima – guardare minacciosamente in camera [fig. 22]. Poi, con un montaggio ipercinetico che alterna primissimi piani e inquadrature più larghe, assistiamo allo sgozzamento di tutti gli altri prigionieri, condotto secondo le medesime modalità. In questo video, in modo atipico rispetto alle considerazioni avanzate sino a questo punto, IS presenta il contenuto cruento in maniera fortemente spettacolare, dispiegando tutta una serie di strategie che appaiono prettamente cinematografiche. La dilatazione temporale offerta da un uso intensivo del rallenti permette di concentrarsi sui dettagli (in particolare dei volti) e la figura dell’interpellazione è adoperata consapevolmente per turbare la “distanza di sicurezza” dello spettatore. La sottolineatura dei gesti compiuti dai boia e il modo esplicito in cui la decollazione è rappresentata sottolineano la violenza con cui l’atto stesso è compiuto e l’importanza strategica che questo riveste per lo Stato islamico. L’exasperazione della natura spettacolare dell’esecuzione è funzionale ad evidenziare come la gestione della guerra da parte di IS sia prima di tutto un fatto di corpi e sangue, di azioni estreme condotte in osservanza ai dettami di Allah. Siamo agli antipodi rispetto a quell’ideale di guerra chirurgica e ipertecnologica che da decenni attraversa la retorica occidentale; in questo senso possiamo ipotizzare che almeno una parte del programma comunicativo dispiegato dallo Stato islamico in questa istanza abbia a che vedere con il desiderio di rinnovare il coinvolgimento del corpo nelle azioni belliche e la loro visibilità e di contrastare il suo “candeggiamento”<sup>601</sup>.

*Although the Disbelievers Dislike It* è un video interessante perché, nella parte finale, evidenzia la capacità di IS di stabilire nessi comunicativi intertestuali. Dopo la decapitazione, vediamo infatti riapparire Jihadi John, con ai piedi la testa del prigioniero Peter Kassig. In questo caso, pur trovandoci nel medesimo video, siamo di fronte ad un

---

<sup>601</sup> Hilman, op. cit., p. 35.



trattamento della morte diametralmente opposto: qui il momento della decapitazione è sottratto completamente alla vista, ma la testa-trofeo viene utilizzata come prova per accertare, al di là di ogni dubbio, l'avvenuta morte del cittadino americano. Il motivo di questa scelta è particolarmente interessante; il boia afferma infatti: "This is Peter Edward Kassig, a US citizen [...]. Peter [...] doesn't have much to say. His previous cellmate has already spoken on his behalf". Questo passaggio si riferisce probabilmente ad un video (25 ottobre) della serie *Lend Me Your Ears*<sup>602</sup>, nel quale John Cantlie mette in stato d'accusa i governi americano e inglese per la loro non volontà di trattare con IS per la liberazione dei prigionieri (Peter Kassig era uno di loro). Jihadi John non dice nulla circa il destino di Kassig e i motivi per cui è stato giustiziato perché Cantlie lo ha spiegato nel suo video (pur senza riferirsi direttamente al suo caso) nei giorni precedenti. Oltre a sottolineare la natura ormai indubitabile di queste liturgie<sup>603</sup>, questo elemento è funzionale a specificare come la morte sia per IS un tema malleabile, suscettibile di essere mostrato in maniera fortemente spettacolare o completamente omesso a seconda del progetto comunicativo di cui partecipa. Il trattamento del tema della morte da parte di IS non è certamente univoco (non mancano eccezioni al modello che stiamo cercando di tracciare<sup>604</sup>), ma in generale si può riconoscere una tendenza alla spettacolarizzazione, che assume diverse declinazioni peculiari.

---

<sup>602</sup> *Lend Me Your Ears* ep. 5, 25 ottobre 2014 (<https://tangentcode.net/161>). Il medesimo tema era già stato trattato in J. Cantlie, "Hard Talk. The Real Story Behind My Video", in *Dabiq*, no.4, settembre-ottobre 2014, pp. 54 e ss.

<sup>603</sup> A leggere le videodecapitazioni di IS in termini di liturgia è P. Salazar, *Parole armate. Quello che l'ISIS ci dice e che noi non capiamo*, Bompiani, Milano 2016, pp. 125-8.

<sup>604</sup> Ci riferiamo in particolare al fatto che, in questa generale spinta verso una maggior elaborazione linguistica e spettacolare delle decapitazioni in video, si distinguono alcuni prodotti che invece si rifanno al modello precedente, legato ad una minore esplicitzza dell'immagine. Si tratta solitamente di video più brevi, legati all'esecuzione di singoli individui. In questi casi si insiste maggiormente sulle giustificazioni che vengono addotte per mettere a morte i prigionieri, solitamente soldati nemici che implicati a diverso titolo in attacchi contro lo Stato islamico e i suoi abitanti (come attestano le immagini, spesso presenti in apertura, delle conseguenze che i bombardamenti hanno sulle infrastrutture e i corpi dei civili). Appartengono a questa tipologia video quali *Bombing Of the Muslims in al-Mawşil (Mosul) and Poisoning Dozens Of Them*, 25 gennaio 2015 (<https://jihadology.net/2015/01/25/new-video-message-from-the-islamic-state-bombing-of-the-muslims-in-al-maw%E1%B9%A3il-mosul-and-poisoning-dozens-of-them-wilayat-ninawa/>) o *The Security Apparatus Arrest of An Agent of the Jordanian Intelligence*, 31 gennaio 2015 (<https://jihadology.net/2015/01/31/new-video-message-from-the-islamic-state-the-security-apparatus-arrest-of-an-agent-of-the-jordanian-intelligence-wilayat-al-khayr/>). Un altro caso particolarmente evidente di questa tendenza è offerto da *Defiant Reponse Upon [Those That Helped in the Bombings of the Tyrant]*, 19 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/19/new-video-message-from-the-islamic-state-defiant-response-upon-those-that-helped-in-the-bombings-of-the-tyrant-wilayat-ninawa/>), nel quale le macerie stesse che il pilota/prigioniero ha contribuito a creare con le sue azioni, diventano la scenografia ideale dove eseguire la decapitazione [fig. 23], in accordo con una modalità che era già stata

La natura visivamente scioccante della decapitazione è dimostrata, fra le altre cose, anche dalla presenza – in un video come *Reality of the American Landing*<sup>605</sup>, di numerosi *reaction shots*. Alludiamo in particolare al fatto che, in questo video di decapitazioni piuttosto convenzionale per quanto riguarda le modalità espressive, i prigionieri da uccidere siano divisi in due gruppi. La prima vittima viene decollata alla presenza dei suoi tre compagni, costretti a guardare la decapitazione [fig. 24]. Qui l'uso del primo piano è funzionale non tanto a mostrarci in dettaglio il potere distruttivo del gesto compiuto dal boia ma, piuttosto, l'effetto che quello stesso gesto ha sugli astanti (che, comunque, saranno sgozzati di lì a poco). Il continuo campo/controcampo fra la prima vittima e i suoi compagni istituisce una strategia visiva che sottolinea con forza la natura corporea (nel senso identificato da Williams<sup>606</sup>) di questo genere di video.

La spettacolarità (o quantomeno la natura fortemente spettacolarizzabile) della messa a morte per decapitazione è confermata da numerosi altri video. *Story of Slaughter*<sup>607</sup> costituisce, in questo senso, un esempio emblematico del grado di complessità visiva raggiunta dalle produzioni dello Stato islamico nel periodo di massimo protagonismo mediatico. Oltre a confermare la ricerca di immagini cinematograficamente efficaci (qui si veda soprattutto la continua sottolineatura della simmetria [fig. 25]), il finale del video – dopo una sequenza di decapitazione particolarmente cruenta e mostrata senza stacchi – si distingue per un suo particolare dello *split screen*. Lo schermo viene diviso in quattro sezioni, ciascuna delle quali *si presenta* come se fosse il girato di una telecamera (si leggono le diciture “camera n.” nell’angolo in alto a sinistra di ciascuna sezione dello schermo) [fig. 26]; ognuno di questi pseudo-schermi fornisce un’inquadratura diversa sulla medesima scena e, mentre il video si avvia alla conclusione, progressivamente il flusso delle immagini si interrompe, lasciando apparire la scritta “NO SIGNAL DETECTED!”. Qui è interessante osservare sia la volontà di conferire alle immagini uno statuto mediale che non è il proprio (facendole passare, ad esempio, per il girato di una serie di telecamere che filmano in continuazione e ad un certo punto vengono

---

adottata nel celebre video dell’immolazione del pilota giordano: *Healing of the Believers’ Chest*, 3 febbraio 2015 (<https://www.dailymotion.com/video/x2gcdal>).

<sup>605</sup> *Reality of the American Landing*, 30 ottobre 2015( <https://jihadology.net/2015/10/30/new-video-message-from-the-islamic-state-reality-of-the-american-landing-wilayat-kirkuk/>).

<sup>606</sup> Williams, “Film Bodies”.

<sup>607</sup> *Story of Slaughter*, 29 giugno 2016 (<https://www.bestgore.com/beheading/five-men-beheading-isis-iraq-head-impalement-spike/>).

staccate)<sup>608</sup>, sia il fatto che la conclusione dello spettacolo di morte segni la fine del fenomeno scopico: una volta staccate le teste, insomma, non rimane più nulla da vedere (a confermare, ancora una volta, la natura schiettamente spettacolare di quest'azione e il suo essere il *focus* primario di questa specifica tipologia di video).

Che l'intento di un gesto come la decapitazione (ma il discorso può essere allargato a una vasta parte della produzione mediatica di IS) sia quello di una "cosificazione" del corpo del nemico è evidente anche nel successivo *How to Kill [the] Disbelievers*<sup>609</sup>, che si presenta come un corrispettivo video di una serie di articoli presentati sul *magazine Rumiya*<sup>610</sup>. Lo scopo del video (significativamente sottotitolato in arabo e in inglese) è esplicitamente didattico: suo obiettivo primario è quello di offrire ai simpatizzanti che progettano attacchi in nome del Califfato, i primi rudimenti per

---

<sup>608</sup> Questa tendenza appare per la verità già in alcuni video precedenti: all'inizio di *And They Gave Zakah* (17 giugno 2015; <https://jihadology.net/2015/06/17/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-and-they-gave-zakah/>), le immagini della detonazione di un palazzo sono incorniciate da dei bordi che simulano lo schermo di una telecamera, cui si sommano la scritta REC in rosso e addirittura un indicatore fittizio indicante la carica residua della batteria (come se stessimo guardando le immagini di qualcosa che si sta svolgendo, in quel momento, davanti ai nostri occhi). La medesima idea si trova anche nel successivo *Reaping of the Clients* (2 luglio 2015; <https://jihadology.net/2015/07/02/new-video-message-from-the-islamic-state-reaping-of-the-clients-wilayat-dimashq/>) e *Revenge of the Monotheists from the Treacherous Gang* (19 settembre 2015; <https://jihadology.net/2015/09/19/new-video-message-from-the-islamic-state-revenge-of-the-monotheists-from-the-treacherous-gangs-wilayat-shamal-baghdad/>). Un identico processo, teso però a simulare l'iscrizione delle immagini in una *timeline* di fotogrammi cinematografici, è invece presente in *Graduation of a New Class of Snipers* (30 luglio 2015; <https://jihadology.net/2015/07/30/new-video-message-from-the-islamic-state-graduation-of-a-new-class-of-snipers-wilayat-%E1%B9%A3ala%E1%B8%A5-al-din/>) [fig. 29].

<sup>609</sup> *How to Kill [the] Disbelievers*, 27 novembre 2016 (<https://www.iraqinews.com/iraq-war/video-you-must-fight-them-o-muwahhid-isis-tutorial-on-killing-disbelievers/>); il video è conosciuto anche con il titolo *You Must Fight Them, o Muwahhid*. La versione integrale del video, di 29 minuti circa, sembra essere divenuta irreperibile. Nel link riportato, come in altri analoghi reperibili sul web, sono presenti alcuni brani del video. Le immagini qui presentate sono *screenshot* della versione integrale, di cui si era precedentemente effettuato un *download*.

<sup>610</sup> Si tratta degli articoli della serie *Just Terror Tactics*, nei quali il Califfato fornisce indicazioni pratiche ai propri sostenitori e simpatizzanti per organizzare attacchi in maniera autonoma, anche senza essere parte di squadre dipendenti direttamente da IS. Si tratta di un tema di enorme rilevanza, che ha a che vedere con il fenomeno dei cosiddetti "lupi solitari", individui non legati ad organizzazioni estremiste che decidono in maniera autonoma di compiere delle azioni omicide. Ci riferiamo in particolare agli articoli: Anonimo, "Just Terror Tactics: Knife Attacks", in *Rumiya*, no. 2, 4 ottobre 2016, pp. 12-3; Anonimo, "Just Terror Tactics: Veichle Attacks", in *Rumiya*, no. 3, 11 novembre 2016, pp. 10-12; Anonimo, "Just Terror Tactics: Arson Attacks", in *Rumiya*, no. 5, 6 gennaio 2017, pp. 8-10. Riferimenti alla serie *Just Terror Tactics* sono presenti anche in video successivi come ad esempio *Inside the Khilafah #2*, 7 agosto 2017 (<https://jihadology.net/2017/08/07/new-video-message-from-the-islamic-state-inside-the-caliphate-2/>) o *Inside the Khilafah #6*, 27 dicembre 2017 (<https://jihadology.net/2017/12/27/new-video-message-from-the-islamic-state-inside-the-caliphate-6/>). Sui lupi solitari si veda: F. Mello, *La viralità del male. Storie di nuovi fanatici*, Baldini&Castoldi, Milano 2017.

riuscire nell'impresa<sup>611</sup> [fig. 27]. Ripercorrendo i suggerimenti già forniti sulle pagine di *Rumiyah*, il militante del Califfato spiega come orientarsi nella scelta del coltello e, successivamente, quali punti è bene colpire per essere rapidi e letali qualora si decida di utilizzare quest'arma per attaccare il nemico [fig. 28]. La spiegazione è accompagnata da una simulazione dei gesti letali sul corpo (vivo) di un prigioniero, che viene ridotto a una sorta di manichino da addestramento: è utilizzato come un terreno di prova per saggiare la bontà degli insegnamenti appena forniti, poi messi in pratica (con esiti letali) da un secondo jihadista, in una riproposizione attualizzante di quegli stessi gesti [fig. 29]<sup>612</sup>. Significativa appare, in questo caso, la scelta di non ricorrere mai al primo piano: se nelle esecuzioni vere e proprie esso risulta una figura dominante (anche insieme all'interpellazione, come abbiamo visto), in questo caso il *focus* principale è sul corpo, sui suoi punti sensibili e sulle azioni da compiere per colpirli; la negazione assoluta dell'umanità del prigioniero avviene anche attraverso la decisione di non mostrare il suo volto.

Un utile riepilogo del discorso sulle videodecapitazioni dello Stato islamico è offerto da uno dei video più impegnativi mai realizzati dal Califfato, significativamente passato sotto silenzio nei media occidentali: si tratta di *Flames of War II*<sup>613</sup>, *sequel* di una superproduzione del 2014 con la quale il Califfato (all'epoca appena dichiarato) si presentava sulla scena mediatica<sup>614</sup>. Attraverso delle elaborate animazioni [fig. 30] vediamo le località (europee e americane) colpite dagli attacchi di IS: ogni punto corrisponde ad un missile in fase di discesa e questa associazione – considerata l'analisi condotta sul testo teorico *Media Man, You are a Mujahid Too* – non può apparire casuale. I video e le immagini che hanno raccontato quegli eventi sono essi stessi delle armi, il cui

---

<sup>611</sup> Orsini ha dimostrato come la diffusione di operazioni portate avanti da lupi solitari è, tendenzialmente, segno di una minore pericolosità e di una maggiore probabilità di fallimento; si tratta infatti di individui meno specializzati e quindi di più facile contenimento; Orsini, op. cit., pp. 78-85.

<sup>612</sup> La stessa idea di utilizzare il corpo umano come superficie di prova per esercitarsi nei gesti della morte è presente anche nel video *My Father Told Me*, 29 dicembre 2016 (<https://www.documentingreality.com/forum/f166/new-isis-video-shows-child-soldiers-mass-executing-tied-up-prisoners-170350/>). In questo caso i protagonisti dell'azione sono dei bambini che, dopo essersi addestrati alla guerra (seguendo un rituale tipo dei video che mostrano i campi di formazione) ripetono gli stessi gesti contro degli individui in carne ed ossa, sancendo ancora una volta l'avvenuto passaggio del corpo del nemico a oggetto facilmente liquidabile.

<sup>613</sup> *Flames of War II*, 29 novembre 2017 ( <https://jihadology.net/2017/11/29/new-video-message-from-the-islamic-state-flames-of-war-ii/>).

<sup>614</sup> *Flames of War*, 19 settembre 2014 ( <https://clarionproject.org/isis-releases-flames-war-feature-film-intimidate-west/>).

potere distruttivo è pari o addirittura superiore a quello delle esplosioni stesse. In una sorta di *summa* della retorica mediatica di IS non poteva senza dubbio mancare una sequenza di decapitazione, che qui appare realizzata con grande attenzione alla spettacolarità dei gesti e delle espressioni delle vittime, spinte a eccessi grotteschi mai raggiunti dalle produzioni precedenti [fig. 31].

La panoramica offerta sui video di decapitazione realizzati da IS, per quanto parziale, permette di evidenziare come l'impiego dei media da parte del Califfato sia complesso e strategico e abbia una funzione politica all'interno dell'*imagefare*<sup>615</sup> contemporaneo. Il gesto della decapitazione, infatti, va prima di tutto compreso nella sua dimensione performativa e dunque considerato come un atto di distruzione che può generare macro-conseguenze a livello politico-istituzionale<sup>616</sup>. Al di là della loro funzione primaria, in effetti, questi video hanno avuto anche in Occidente un notevole valore retorico, venendo convocati (e utilizzati) come vere proprie prove visive del carattere barbarico e disumano dei militanti di IS e delle azioni che compivano<sup>617</sup>. Si tratta di un elemento problematico non solo perché l'impulso deumanizzante esercita un effetto silenziante nei confronti delle rivendicazioni politiche di IS (la cui esistenza dovrebbe invece essere riconosciuta), ma soprattutto perché genera una accessibilità discrezionale ai video, utile a formulare una retorica del “violento come mai prima d'ora” che criminalizza la visione<sup>618</sup>, favorisce una gerarchizzazione delle vite<sup>619</sup> e costruisce un'immagine dell'Altro basata su un generico “si dice”<sup>620</sup>. Il fatto che numerosi video dello Stato islamico siano di relativamente complessa accessibilità (o comunque siano estranei al discorso *mainstream*), contribuisce infatti a relegarli in una zona di non visibilità. Come diretta conseguenza, la maggior parte delle letture generaliste di IS si basa sulla conoscenza superficiale di una manciata di produzioni che – oltre a non rendere conto neppure in senso generale delle specificità e della complessità del fenomeno –

---

<sup>615</sup> A. Ayalon, E. Popovich, M. Yarchi, “From Warfare to Imagefare: How States Should Manage Asymmetric Conflicts with Extensive Media Coverage”, in *Terrorism and Political Violence*, vol. 28, no. 2, 2016.

<sup>616</sup> L. Chouliaraki, A. Kissas, “The Communication of Horrorism: A Typology of ISIS Online Death Videos”, in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2017, p. 28. Inoltre: J. Fontcuberta, *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino 2018, pp. 3-11.

<sup>617</sup> S. Molin Friis; “Beyond Anything we Have Ever Seen: Beheading Videos and the Visibility of Violence in the War Against ISIS”, in *International Affairs*, vol. 91, no. 4, 2015, p. 735.

<sup>618</sup> Ivi, p. 740.

<sup>619</sup> Ivi, p. 743.

<sup>620</sup> *Ibidem*.

contribuiscono a trasformare la variegata impresa comunicativa del Califfato in un catalogo di puro orrore, privo di qualsiasi progettualità ideologico-politica.

È questa perversione dello statuto della prova (che qui legittima delle narrazioni convenzionali che si basano non sulla sua analisi ma sulla sua censura) ad essere alla base di quella retorica del “mai visto prima” che ha fondato tanti discorsi legati all’ascesa e alla comunicazione del Califfato. In realtà, come si è verificato in queste pagine, per quanto senza dubbio la compagine di al-Baghdadi abbia lavorato in direzione di una maggiore complessità ed elaborazione visiva del proprio messaggio, gli antecedenti sono tutt’altro che assenti<sup>621</sup>; IS è ben lungi dall’essere quel fenomeno storico e sorto improvvisamente da un Altrove barbarico che i media occidentali ci hanno raccontato, quel Male assoluto e inclassificabile che a tutti i costi doveva essere cancellato.

Questo genere di retorica, peraltro, ignora l’esistenza di una familiarità culturale con la testa mozzata anche in Occidente, che è funzionale a spingere ulteriormente in profondità il nostro discorso. Come è stato da più parti segnalato<sup>622</sup>, il capo reciso è un simbolo dotato di grande valore antropologico e culturale (come attesta già l’assoluto protagonismo dei crani in diverse testimonianze protoartistiche<sup>623</sup>). Il capo, per quanto decollato, è sempre *più di una cosa*, perché conserva i tratti umani del volto e vive quindi una inquietante (ma affascinante) duplicità, fra oggettualità e individualità<sup>624</sup>. Ciò che è importante notare, anche per cercare di comprendere il progetto comunicativo di IS e l’importanza strategica che le videodecapitazioni rivestono, è che il gesto del tagliare la testa ha assunto significati profondamente diversi nei due contesti. Lo dimostra la distanza che separa una decapitazione dello Stato islamico dal simbolo per eccellenza della decollazione in Occidente, la ghigliottina. Essa ha rappresentato il modello della

---

<sup>621</sup> Una comparazione sistematica delle strategie mediatiche di al-Qaeda (in particolare nell’era post-Bin Laden) e il Califfato non è, a quanto risulta, ancora stata compiuta. Sarebbe certamente interessante verificare davvero, video e *magazine* alla mano, quale rapporto ci sia da parte della seconda nei confronti della prima, considerando anche la difficile convivenza che le due formazioni hanno avuto dal punto di vista politico. Le prime linee di questo confronto sono articolate in A. Kovács, “The New Jihadists and the Visual Turn from al-Qa’ida to ISIL/ISIS/Da’ish”, in *Bitzpol Affairs*, vol. 2, no. 3, 2015.

<sup>622</sup> Si vedano soprattutto gli attenti studi di: R. Janes, *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*, New York University Press, New York 2005 e F. Larson, *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, UTET, Novara 2016.

<sup>623</sup> J. Kristeva, *La testa senza il corpo. Il viso e l’invisibile nell’immaginario dell’Occidente*, Donzelli, Roma 2009, pp. 15-22.

<sup>624</sup> F. Debrix, *Global Powers of Horror: Security, Politics and the Body in Pieces*, Routledge, Londra 2017, pp. 94-5.

morte secondo ragione, istantanea, burocratizzata (quindi infinitamente replicabile, da cui il Terrore) e sanitarizzata (incruenta per il pubblico)<sup>625</sup>. Con la ghigliottina la decapitazione diventa un fatto di istantaneità, di depotenziamento della violenza sfigurante della morte.

Al contrario, come si è dimostrato, per IS la decollazione è un gesto corporeo, realizzato in modo diretto e violento seguendo una ritualità precisa<sup>626</sup> e fortemente simbolica. Non c'è la distanza di una macchina che esegue il compito in modo automatico e il taglio netto della ghigliottina (funzionale a far morire istantaneamente) è sostituito da un lungo processo di sgozzamento, che i video del Califfato sottolineano attraverso il ricorso intensivo al rallenti. A tal punto questo elemento appare ricorrente in questo tipo di prodotti mediatici di IS che c'è chi ha supposto – forse a ragione – che a guidare le modalità di messa in spettacolo della morte ci sia proprio il desiderio di mettere il pubblico occidentale “di fronte a una violenza particolarmente brutale”<sup>627</sup>. Contro la tendenza alla smaterializzazione del corpo (ed in particolare del corpo morto) inscritta nella modalità chirurgica di conduzione del conflitto, IS riporta in scena il rituale della decapitazione come strumento di identificazione politica e come forma di opposizione simbolica al proprio nemico.

## *(II) Esecuzioni e database*

Una seconda modalità privilegiata di eliminazione del nemico è rappresentata dalle esecuzioni con armi da fuoco, presentate secondo modalità peculiari ma al contempo ascrivibili ad un'identica logica di nuovo (e scioccante) protagonismo del corpo morto. Un primo esempio di questa tipologia è contenuto in *Clanging of the Swords, Part 4*<sup>628</sup>, un video molto lungo (più di un'ora), composto da immagini di diversa tipologia e parte di una serie di video altamente elaborati e di elevato valore ideologico<sup>629</sup>. Al suo interno

---

<sup>625</sup> D. Arasse, *La ghigliottina e l'immaginario del Terrore*, Xenia, Milano 1988, p. 55.

<sup>626</sup> Sulla ritualità della violenza (e sulla sua relativa fissità) si rimanda alle classiche osservazioni di R. Girard, *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980, pp. 63 e ss.

<sup>627</sup> G. Mariani, “Teste mozze e cultura americana”, in *Doppiozero*, 17 novembre 2014 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/teste-mozze-e-cultura-americana>).

<sup>628</sup> *Clanging of the Swords, Part 4*, 17 maggio 2014 (<https://jihadology.net/2014/05/17/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-clanging-of-the-swords-part-4/>).

<sup>629</sup> Per una sinossi del video si veda Ballardini, op. cit., pp. 251-2.

è presente una sequenza che mostra un'esecuzione eseguita con una pistola [fig. 32], che compositivamente richiama alcune osservazioni fatte nel caso delle decapitazioni: il boia si trova dietro il prigioniero e - dopo un breve discorso, durante il quale ci viene mostrata anche un'immagine in *split-screen* che accosta l'immagine della vittima ad una sua fotografia *in vita* per evidenziarne il ruolo militare [fig. 33] – l'uomo viene ucciso con un singolo colpo alla nuca. Se in questo caso la morte è un evento istantaneo, che sopraggiunge immediatamente e non dopo la lunga agonia dello sgozzamento, ciò che avvicina questa tipologia di video ai precedenti è il carattere esplicito (e progressivamente sempre più grottesco) con cui l'evento viene rappresentato<sup>630</sup>.

La medesima retorica visiva è alla base del successivo *Breaking of the Border*<sup>631</sup>, che pare costituire una sorta di dittico insieme più celebre *The End of Sykes-Picot*<sup>632</sup>, rilasciato nello stesso giorno e girato negli stessi luoghi. A differenza di quest'ultimo video, che appare dedicato a magnificare i successi di IS e la loro capacità di abbattere i confini di epoca coloniale in modo assolutamente incruento, *Breaking of the Border* ci mostra gli stessi spazi adottando un diverso punto di vista; il fatto che questo video non sia stato tradotto in inglese ci suggerisce, probabilmente, che il suo pubblico di riferimento è quello arabofono (ed in effetti di questo testo non c'è traccia nelle pur numerose analisi dedicate ai video di IS). Dopo una lunga sequenza di interviste ai cittadini e numerosi discorsi di jihadisti, *Breaking of the Border* ci mostra l'esecuzione di alcuni prigionieri: la costruzione visiva è simile a quella vista nel caso precedente, ma si comincia già ad adottare un punto di vista laterale più ravvicinato [fig. 34]. In questo modo il momento dello sparo è visibile più direttamente e viene sottolineata con forza la capacità distruttiva e sfigurante del fuoco di un fucile a bruciapelo. Già in questo caso si sottolinea dunque con forza come IS non si faccia problemi a mostrare le conseguenze cruente che la guerra (perché di questo si tratta) ha sui corpi dei propri nemici. L'esplosione del volto, ridotto a massa amorfa, diventa il simbolo di una politica (visiva)

---

<sup>630</sup> Notiamo incidentalmente come è in questa tipologia di produzioni che si registra un uso intensivo del piano-sequenza, praticamente assente nel caso dei video di decapitazione.

<sup>631</sup> *Breaking of the Border*, 29 giugno 2014 (<https://jihadology.net/2014/06/29/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-breaking-of-the-border/>).

<sup>632</sup> *The End of Sykes-Picot*, 29 giugno 2014 (<https://jihadology.net/2014/06/29/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-the-end-of-sykes-picot/>).



di conduzione del conflitto attraverso cui il Califfato si posiziona ideologicamente agli antipodi rispetto alla Coalizione.

Anche questo genere di produzioni tende progressivamente ad assumere una maggiore complessità visiva e a riprendere alcune delle modalità che abbiamo già visto all'opera. È ad esempio il caso di *And Wretched Is That Which They Purchased*<sup>633</sup>; dopo una lunga fase preparatoria, su cui torneremo in seguito, il video ci mostra la messa a morte – con un colpo di pistola al cranio – di un prigioniero. Qui l'impostazione della sequenza ricorda da vicino le decapitazioni di Jihadi John, riprese sia per quanto riguarda il codice suntuario che la posizione [fig. 35]. Sotto il profilo linguistico, il video propone soluzioni di montaggio più complesse e ritmate, che hanno nel primo piano e nel campo-controcampo le proprie figure prevalenti [fig. 36]. A prescindere poi dal carattere più o meno cruento dell'esecuzione (in generale quelle con arma da fuoco lo sono meno delle decapitazioni), la scelta di far rivedere la stessa sequenza da più punti di vista e l'uso dello *slow motion* sono funzionali a sottolineare (e spettacolarizzare) il momento esatto in cui il proiettile impatta con il corpo del prigioniero [fig. 37], adottando una torsione del tempo in funzione drammatizzante già vista altrove.

Un'identica funzione è svolta dal ralenti anche in altre istanze, con il risultato probabilmente più grottesco in *Deterring the Hired*<sup>634</sup>, nel quale il lavoro sul tempo è tale da estremizzare la disintegrazione dei tratti del viso. L'esecuzione stessa (adottando una strategia che appare più tipica dei prodotti in cui vengono mostrate immagini di battaglia o armi da fuoco all'opera) è presentata attraverso un *first person shot* [fig. 38]. Se in quel caso, come vedremo, questa figura viene sfruttata per sottolineare la natura posizionata nel mondo del soggetto percepente, qui la questione pare essere più che altro quella della

---

<sup>633</sup> *And Wretched Is That Which They Purchased*, 10 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/10/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-and-wretched-is-that-which-they-purchased/>).

<sup>634</sup> *Deterring the Hired*, 12 agosto 2016 (<https://jihadology.net/2016/08/12/new-video-message-from-the-islamic-state-deterring-the-hired-wilayat-ninawa/>). Il video ha prodotto un *sequel* che ne riprende da vicino tematiche e modalità espressive: *Deterring the Hired #2*, 15 ottobre 2016 (<https://jihadology.net/2016/10/15/new-video-message-from-the-islamic-state-deterring-the-hired-2-wilayat-ninawa/>). Un tratto interessante di questi video è che, mentre ci si prepara all'esecuzione vera e propria, sullo schermo scorrono delle immagini che mostrano i crimini commessi dagli accusati. In questo caso non si tratta però di immagini di repertorio, ma di veri e propri *re-enactment* che i prigionieri sono costretti a compiere e che vengono successivamente montati (con un effetto di forte drammaticità).

(problematica) condivisione di un punto di vista<sup>635</sup>. Lo spettatore è infatti chiamato a posizionarsi visivamente dalla parte del boia, di quel super-rappresentante della giustizia di Allah che, secondo i dettami del Califfo, punisce i crimini contro la Sua legge.

La variante più nota per quanto riguarda le esecuzioni non ha però a che vedere con le armi da fuoco: per quanto sia numericamente poco rilevante, il caso dell'immolazione dei prigionieri nel fuoco è senza dubbio cruciale, anche perché questa modalità è presentata nel già citato *Healing of the Believers' Chests*, uno dei video più noti prodotti dallo Stato Islamico. La morte cui si assiste qui è quella del pilota giordano Moath Kasabeh, arso vivo in una gabbia. Dopo una lunga introduzione, il prigioniero viene fatto camminare fra le macerie che lui stesso ha contribuito a generare con i bombardamenti cui ha preso parte, mentre numerosi primi piani, intervallati da immagini della sua vita da pilota, suggeriscono implicitamente che l'uomo stia rendendosi conto della disumanità delle sue azioni. Posizionato in una gabbia di metallo, l'uomo viene arso vivo e guardato in modo molto ravvicinato sino al momento della sopraggiunta morte. Anche in questo caso, la violenza visiva insita in questa produzione non può che rimandare all'ideale di mostrare in modo esplicito le conseguenze sfiguranti che la violenza ha sul corpo umano. Di nuovo, la morte funge qui da dichiarazione politica e le modalità della messa a morte sono poi tutt'altro che casuali: Kasabeh viene bruciato vivo per una sorta di contrappasso rispetto ai bombardamenti cui ha partecipato.

Da un punto di vista espressivo, tuttavia, la parte più interessante del video pare essere quella che precede l'esecuzione; in essa emerge un tipo di immagine (già presente in forma embrionale in alcuni video precedenti<sup>636</sup>) che attraversa trasversalmente la produzione del Califfato e che, in mancanza di un termine più adeguato, proporrei provvisoriamente di definire *immagine-database*. Tutto il contenuto del video è inscritto in un (fittizio) "security database", come si evince già dall'apertura [fig. 39]; si tratta di una sorta di cornice che ha il compito di raccogliere e organizzare i diversi materiali presentati nel video. I vari contenuti vengono infatti come richiamati da questa sorta di

---

<sup>635</sup> Sull'archeologia e la retorica del *first person shot*: R. Eugeni, *La condizione postmediale. Media, linguaggi, narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015, pp. 50-63.

<sup>636</sup> Si vedano ad esempio: *The Chosen Few of Different Lands. Abū Muslim from Canada*, 12 luglio 2014 (<https://jihadology.net/2014/07/12/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-al-ghuraba-the-chosen-few-of-different-lands-abu-muslim-from-canada/>); *Upon the Prophetic Methodology*, 28 luglio 2014 ([https://www.liveleak.com/view?i=181\\_1406666485](https://www.liveleak.com/view?i=181_1406666485)); *The Security Apparatus Arrest an Agent of the Jordanian Intelligence*, 31 gennaio 2015.

gigantesco archivio virtuale, entro cui le immagini sono posizionate, pronte per essere estratte al momento opportuno. Lo schermo si tramuta qui (secondo l'interpretazione di Casetti<sup>637</sup>), in un display, una superficie di transizione dove le immagini appaiono, si collegano e si richiamano vicendevolmente. È la stessa confessione del pilota giordano a fungere da “attivatore” per l'apparizione di quelle che – in continuità con David Lyon – potremmo definire *data-immagini*<sup>638</sup> [fig. 40]; esse non valgono insomma tanto per il loro contenuto referenziale, quanto piuttosto per la carica di dati/informazioni che forniscono. Con una sequenza di grande effetto spettacolare, è il volto stesso del pilota a trasformarsi in una massa di dati [fig. 41], lasciando emergere la natura retorica di questo procedimento (che, appunto, non è sempre funzionale all'economia argomentativa del discorso).

All'interno di *Healing of the Believers' Chests* questo genere di struttura visiva sembra svolgere almeno tre funzioni differenti. In un primo momento, durante la confessione del pilota, l'accostamento di riprese a volo d'uccello dei luoghi citati e di modelli animati di aerei e armamenti è funzionale a mostrare visivamente il processo e le responsabilità che hanno portato al bombardamento dei territori controllati da IS da parte delle forze nemiche [fig. 42]. In questo senso, l'immagine-database assolve una peculiare funzione probatoria, che non risulta compromessa ma anzi implementata dalla sua natura ibrida, a cavallo fra reale e simulato (tanto che, potremmo aggiungere, IS sta svolgendo qui un'operazione non così diversa da quella *counter-forensics* di cui parla Weyzman<sup>639</sup>). In un secondo momento, la stessa modalità di utilizzo dell'immagine appare motivata dal desiderio di giustificare ideologicamente l'esecuzione imminente: numerosi schermi si aprono all'interno dell'immagine e in ciascuno di essi vediamo le conseguenze del bombardamento sugli edifici e/o sui corpi delle vittime civili (in particolar modo bambini) [fig. 43]. Qui non si tratta più di illustrare la dinamica di un processo, ma piuttosto di evidenziare in senso drammatico un nesso causale che si espliciterà poi pienamente nell'immolazione del pilota. Infine, dopo l'esecuzione, vediamo una serie di “files” che ci mostrano i prossimi bersagli del Califfato<sup>640</sup>, dei quali sono indicati identità, dati anagrafici e posizione [fig. 44]. In questa terza istanza la funzione non è né ricostruttoria

---

<sup>637</sup> Casetti, *La galassia Lumière*, pp. 241 e ss.

<sup>638</sup> Lyon, *L'occhio elettronico*, pp. 35 e 121-4.

<sup>639</sup> Weyzman, *Forensic Architecture*, pp. 68-71.

<sup>640</sup> Di ciascuno si dice significativamente “Wanted to Death”.

né emozionale, ma concerne piuttosto la capacità predatoria dello Stato islamico, la sua possibilità di colpire sempre e ovunque con efficacia i propri bersagli, nonché l'abilità nel mettere a frutto le informazioni ricevute. Questa peculiare tipologia di immagine mostra come, per IS, l'esecuzione non sia solo lo strumento di una guerra (anche simbolica), ma parte di un processo tattico di acquisizione di informazioni<sup>641</sup>.

Uno dei casi in cui l'utilizzazione di una forma di immagine-database è più esplicito e interessante è quello dei video che testimoniano il compiersi di attacchi suicidi (solitamente utilizzando autobombe<sup>642</sup>). Si tratta di una tipologia di contenuto che, per quanto numericamente non centrale e poco nota al pubblico occidentale, possiede un suo interesse specifico<sup>643</sup>. Un primo esempio in questo senso è offerto da *Martyrdom Operation Upon the 'Swat' Militia of the Safavids in the Neighborhood al-Āndalus of al-*

---

<sup>641</sup> I medesimi elementi sono esplicitati anche nel già citato *And Wretched is That Which They Purchased* (10 marzo 2015). In questo caso viene richiamata anche iconograficamente l'immagine di un archivio virtuale, con un numero spropositato di file che orbitano in uno spazio di latenza, pronti ad essere eventualmente richiamati [fig. 45]. Ogni cartella contiene, di nuovo, le informazioni relative a uno specifico bersaglio. Anche in questo caso la confessione del prigioniero (che qui occupa la maggior parte del video) viene immediatamente tradotta in un'elaborazione infografica che trasforma il contenuto del suo discorso in un dato utilizzabile a scopi d'intelligence. Ciascun frammento della sua confessione è così reso tatticamente rilevante in virtù della sua archiviazione nel *Security Database* [fig. 46]. La cosa è confermata dal fatto che, dopo l'esecuzione del prigioniero, il database stesso venga riaperto per mostrarci le schede personali dei prossimi bersagli (alcune sono significativamente incomplete [fig. 47]). Un uso simile di quella che abbiamo definito immagine-database si trova anche in altri video, come ad esempio *Detering of the Spies #1*, 16 giugno 2015 (<https://jihadology.net/2015/06/16/new-video-message-from-the-islamic-state-detering-of-the-spies-1-wilayat-dijlah/>); *Al-Bashīr Village and the Piles of Stone*, 22 maggio 2016 (<https://jihadology.net/2016/05/22/new-video-message-from-the-islamic-state-al-bashir-village-and-the-piles-of-stone-wilayat-karkuk/>). Anche in uno dei video dedicati agli attacchi di Parigi del novembre 2015 è possibile evidenziare un uso (seppure fortemente semplificato) della medesima immagine: *And Next: Worse and Commanded*, 18 novembre 2015 (<https://jihadology.net/2015/11/18/new-video-message-from-the-islamic-state-and-next-worse-and-commanded-wilayat-%E1%B8%A5om%E1%B9%A3/>). Che l'uso dell'immagine-database in questi casi sia funzionale a illustrare la dinamica del piano architettato dal Califato per colpire l'Occidente appare confermato anche dalla presenza della medesima strategia anche in un video successivo, rilasciato immediatamente dopo i fatti di Nizza (14 luglio 2016): *Votre Silence Vous Tue*, 20 luglio 2016 (<https://jihadology.net/2016/07/20/new-video-message-from-the-islamic-state-your-silence-kills-you-wilayat-al-furat/>).

<sup>642</sup> Su questo peculiare strumento di morte: M. Davis, *Breve storia dell'autobomba. Dal 1920 all'Iraq di oggi. Un secolo di esplosioni*, Einaudi, Torino 2007

<sup>643</sup> Segnaliamo incidentalmente come, per una piena comprensione di questo genere di video, non si possa probabilmente prescindere da un confronto diretto con i videotestamenti rilasciati dai militanti di altre fazioni jihadiste come al-Qaeda. Si tratta di un tema di indubbio interesse, che scegliamo qui di non affrontare sia per la mancanza di strumenti specifici, sia ragioni di coerenza rispetto alla già ampia tematica che ci si è prefissi di trattare. Su questo tema, comunque, si vedano le preziose annotazioni di: Donghi, *Scenari della guerra al terrore*, pp. 157-77 e L. Donghi, "Un atto iconico di rappresentanza: i videotestamenti degli *shahid* qaidisti", in *Cinergie*, no. 11, 2017. A livello teorico, una risorsa cruciale per qualsiasi indagine sul tema è offerta da: R. Denaro, *Dal martire allo *shahīd*. Fonti, problemi e confronti per una martirografia islamica*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2006. Inoltre: Cook, *Storia del jihad*, pp. 213-21; M. Hatina, *Il martirio nell'Islam moderno. Devozione, politica e potere*, ObarraO, Milano 2016, pp. 193-228 e 263-322.

*Ramādi*<sup>644</sup>, nel quale viene mostrata la messa in atto di un attacco suicida da parte degli uomini del Califfato. Nella parte finale vediamo aprirsi una finestra nell'immagine, dove il jihadista (già morto, ma qui presentato ancora in vita) formula il proprio discorso di appartenenza/rivendicazione, mentre sullo sfondo si leva l'esplosione che ha contribuito a generare [fig. 48]. Questo è un passaggio ideologicamente significativo, perché lo *shahid* viene associato *in immagine* al proprio gesto, in una sorta di cortocircuito (passato/presente, vita/morte) che istituisce una scambiabilità di fondo fra corpo e immagine, autore e azione<sup>645</sup>. Qui ed in altre istanze<sup>646</sup> si esplicita il paradigma teorico esposto in *Media Man, You are a Mujahid Too*: l'immagine dell'azione distruttiva vale tanto quanto l'azione stessa; la messa a morte dei nemici rappresenta un risultato concreto e militarmente rilevante, mentre l'immagine che ce lo comunica ne amplifica l'effetto da un punto di vista psicologico.

Una variante di questa modalità è invece evidenziata da *Victory from God and an Imminent Conquest*<sup>647</sup>. Anche in questo caso assistiamo al discorso di un militante di IS che, immediatamente dopo, sale a bordo di un mezzo imbottito di esplosivo; l'immagine-database si articola qui in modo diverso, perché anziché associare l'esecutore e le conseguenze della propria azione, ci permette di seguire in maniera esatta lo svolgersi dell'operazione, filmato dalla distanza. L'immagine viene abitata da una serie di dati e marcatori che evidenziano la posizione del bersaglio e quella del militante di IS [fig. 49] sino al compimento dell'operazione. In questo caso il lavoro sull'immagine ha la funzione di renderla *visibile*, correttamente interpretabile e di tradurre quello che diversamente sarebbe un semplice spaccato urbano in un campo di forze tatticamente significanti<sup>648</sup>. La

---

<sup>644</sup> *Martyrdom Operation Upon the 'Swat' Militia of the Safavids in the Neighborhood al-Āndalus of al-Ramādi*, 2 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/02/new-video-message-from-the-islamic-state-martyrdom-operation-upon-the-swat-militia-of-the-safavids-in-the-neighborhood-al-andalus-of-al-ramadi-wilayat-al-anbar/>).

<sup>645</sup> È quanto Bredekamp definisce atto iconico sostitutivo: H. Bredekamp, *Immagini che ci guardano. Teoria dell'atto iconico*, Raffaello Cortina, 2015, pp. 137 e ss. Sul tema del "farsi immagine" del *mujaheddin* (e per una prospettiva teorica sull'idea di immagine nell'Islam), almeno: S. Naef, *La questione dell'immagine nell'Islam*, ObarraO, Milano 2011.

<sup>646</sup> Un altro possibile esempio è offerto dal video *The Epic Battles of Jihād*, 9 ottobre 2015 (<https://jihadology.net/2015/10/09/new-video-message-from-the-islamic-state-al-ramadi-the-epic-battles-of-jihad-wilayat-al-anbar/>).

<sup>647</sup> *Victory from God and an Imminent Conquest*, 11 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/11/new-video-message-from-the-islamic-state-victory-from-god-and-an-imminent-conquest-wilayat-al-khayr/>).

<sup>648</sup> Una variante di questo modello è presente in alcuni video dedicati alle esplosioni di veicoli nemici, come ad esempio *Roar of the IEDs #2*, 4 giugno 2015 (<https://jihadology.net/2015/06/04/new-video-message-from-the-islamic-state-roar-of-the-ieds-2-wilayat-al-janub/>).

medesima funzione è poi svolta anche nei video (numericamente marginali) nei quali IS ci mostra i suoi bombardamenti dall'alto, come in *Ignition of the Raids – Coverage of of the Life of the Media Mujāhid Abū Māriyyah al 'Irāqī*<sup>649</sup> e *And You Will Be Superior*<sup>650</sup> [figg. 50-1]. Anche qui questo tipo di elaborazione sull'immagine ha il compito di trasformare una visione in un dato strategicamente rilevante, attraverso la messa in evidenza tanto del bersaglio quanto dell'ordigno in fase discendente.

### (III) Vittime dell'Occidente

Scorrendo le pagine di *Dabiq* o *Rumiyah*, oppure ancora gettando uno sguardo generico sulla produzione video dello Stato islamico, ci si rende conto che una delle immagini di morte prevalenti non ha a che vedere con le esecuzioni e/o decapitazioni ai danni di prigionieri occidentali o musulmani ritenuti ipocriti, ma con i corpi dei cittadini del Califfato. Si tratta, infatti, delle immagini dei civili feriti o uccisi dagli attacchi della Coalizione internazionale, in special modo dai bombardamenti<sup>651</sup>. È un tipo di immagine che ha da sempre un ruolo preponderante nella retorica visiva di IS e che si annuncia in forma embrionale già in un video del gennaio 2014, *Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #3 Abū Yaḥyā al-Lībī*. In una sezione *nasheed* del video vediamo il cadavere di un cittadino del Califfato, mentre il canto ci informa che il *jihad* è un'azione che dà la vita.

---

<sup>649</sup> *Ignition of the Raids – Coverage of of the Life of the Media Mujāhid Abū Māriyyah al 'Irāqī*, 21 febbraio 2017 (<https://jihadology.net/2017/02/21/new-video-message-from-the-islamic-state-ignition-of-the-raids-coverage-of-the-life-of-the-media-mujahid-abu-mariyyah-al-iraqi-wilayat-%E1%B9%A3ala%E1%B8%A5-al-din/>).

<sup>650</sup> *And You Will be Superior*, 18 marzo 2017 (<https://jihadology.net/2017/03/18/new-video-message-from-the-islamic-state-and-you-will-be-superior-wilayat-ninawa/>).

<sup>651</sup> Limitandoci alle riviste, segnaliamo ad esempio: Anonimo, “Regime Targets ar-Raqqah”, in *Dabiq*, no. 1, 5 luglio 2014, pp. 42-3; Anonimo, “A Message from Sotloff to His Mother Days Before the Execution”, in *Dabiq*, no. 2, 27 luglio 2014, pp. 49-50; Anonimo, “The Burning o the Murtadd Pilot”, in *Dabiq*, no. 7, 12 febbraio 2015, p. 6; Anonimo, “Healthcare in the Khilafah”, p. 26; Anonimo, “Indeed Allah Has Blessed Me”, in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016, p. 26; A. M. al-Zarqawi, “And Lkewise the Messengers are Afflicted Then the Final Outcome Is Theirs – Part 2”, in *Rumiyah*, no. 9, 4 maggio 2017, p. 13; Anonimo, “Rulings Related to Giving Da’wah to the Harbi Kuffar”, in *Rumiyah*, no. 12, 6 agosto 2017, p. 22.

Più articolato è invece l’inserimento di questo genere di contenuto già in video successivi, come *My Oath to the Islamic State*<sup>652</sup>, nel quale il rapper tedesco Deso Dogg ricostruisce il suo cambiamento di vita e la decisione di unirsi allo Stato di al-Baghdadi<sup>653</sup>. In dei momenti più drammaticamente marcati del video, vediamo l’occhio del militante sovrapporsi alle immagini dei corpi dei cittadini di IS (in special modo bambini) colpiti dai bombardamenti del nemico [fig. 52]: lo scopo è quello di evidenziare come sia proprio a partire dalla visione reiterata di quel tipo di immagini che l’ex cittadino tedesco ha deciso di compiere l’*egira* verso le terre del Califfato<sup>654</sup>. Dal punto di vista teorico, questo tipo di contenuto è sorretto dall’idea, già assunta da al-Qaeda<sup>655</sup>, che una delle principali

---

<sup>652</sup> *My Oath to the Islamic State*, 11 aprile 2014 (<https://jihadology.net/2014/04/11/al-tibiyyan-media-presents-a-new-video-message-from-abu-tal%E1%B8%A5ah-al-almani-deso-dogg-my-oath-to-the-islamic-state/>).

<sup>653</sup> Alla stessa tipologia appartengono anche: *There is No Life Without Jihad*, 19 giugno 2014 (<https://jihadology.net/2014/06/19/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-there-is-no-life-without-jihad/>); *Al-Ghurabā’: The Chosen Few of Different Lands: Abū Muslim from Canada*, 12 luglio 2014 (<https://jihadology.net/2014/07/12/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-al-ghuraba-the-chosen-few-of-different-lands-abu-muslim-from-canada/>); *Stories from the Land of the Living: Abū Ṣuḥayb al-Faransī*, 7 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/07/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-stories-from-the-land-of-the-living-abu-%E1%B9%A3u%E1%B8%A5ayb-al-faransi/>); *Stories From the Land of the Living: Abū Khālid al-Kambūdī*, 21 aprile 2015 (<https://jihadology.net/2015/04/21/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-stories-from-the-land-of-the-living-abu-khalid-al-kambudi/>); *Go Forth, Whether Light or Heavy*, 3 giugno 2015 (<https://jihadology.net/2015/06/03/new-video-message-from-the-islamic-state-go-forth-whether-light-or-heavy-wilayat-%E1%B8%A5alab/>).

<sup>654</sup> È un elemento che ricorre spesso nelle testimonianze dei jihadisti e in generale nei tentativi di costruire dei profili a partire dalle esperienze degli attentatori. Si veda ad esempio: “Ho pazientato [...] e la sera dopo le ho mostrato sul computer le foto dei bambini siriani morti e feriti: vieni, guarda qui, rifletti, prova a immaginare che siano i nostri... vorresti che tuo figlio fosse là a soffrire e la comunità dei musulmani si girasse dall’altra parte? Lo capisci che bisogna aiutarli?” oppure “Mi ero convinto [a partire per il jihad] da solo dopo aver visto moltissimi video che mostravano quello che viene fatto da Bashar ai siriani”. A. Migotto, S. Miretti, *Non aspettarmi vivo. La banalità dell’orrore nelle voci dei messaggi jihadisti*, Einaudi, Torino 2017, pp. 28 e 84.

<sup>655</sup> Si tratta di un tema che ritorna, ad esempio, in molti discorsi di bin Laden: “Noi abbiamo concentrato la nostra dichiarazione sul colpire i soldati in Arabia Saudita perché questo paese ha per la nostra Religione un significato particolare. Nela nostra Religione, non è ammissibile che un non musulmano entri in Arabia Saudita. Quindi, anche se i civili americani non sono nel mirino, devono comunque andarsene. Noi non garantiamo la loro incolumità, proprio perché siamo una società di oltre un miliardo di Musulmani. Ci può essere una reazione al fatto che il governo degli Stati Uniti bersagli civili musulmani e abbia condannato a morte più di 600.000 bambini musulmani in Iraq avendo impedito che fossero portati loro cibo e medicinali. Quindi gli Stati Uniti sono responsabili di qualunque reazione”; “Come vidi quelle torri distrutte in Libano decisi di punire l’aggressione nello stesso modo, distruggendo torri in America per far loro assaggiare un po’ di quel che essi ci avevano fatto assaggiare e per prevenire future uccisioni di bambini e donne”, Lawrence, *Messaggi al mondo*, p. 95 e 355. Inoltre: anche pp. 260-1. Al riguardo, si vedano inoltre anche dichiarazioni teoriche di al-Zawahiri: Milleli, *Al-Qaeda*, pp. 240-6 e 265-7. Un ottimo riassunto di queste posizioni è offerto da: T. Scheffler, “Svolta epocale e lotta per la liberazione: la diagnosi del presente di Usāma bin Lādin”, in T. Seidensticker, H. G. Kippenberg (a cura di), *Terrore al servizio di dio. La “guida spirituale” degli attentatori dell’11 settembre 2001*, Quodlibet, Macerata, 2007, pp. 97-110.

colpe dell'Occidente abbia a che fare con l'invasione dei luoghi sacri dell'Islam e con la continua uccisione dei suoi (inermi) fedeli.

Un video rilasciato alcuni mesi dopo, come il già citato *Although the Disbelievers Dislike It* (16 novembre 2014) permette di evidenziare come anche questo tipo di produzioni (visivamente meno elaborate e fortemente simili fra di loro) abbia assunto con il tempo una forma riconoscibile. Si distinguono infatti due momenti consequenziali e strettamente connessi: quello che potremmo definire della denuncia (vengono cioè mostrati i bombardamenti della coalizione contro IS nel momento in cui avvengono [fig. 53]) e quello delle conseguenze, con un'attenzione particolare ai danni agli edifici<sup>656</sup> e – soprattutto – ai corpi dei civili. Questa codifica in un format più definito si traduce nell'elaborazione di uno stile visivo maggiormente riconoscibile: se nella prima sezione si utilizzano in particolare dei campi larghi per evidenziare la presenza degli ordigni in fase discendente, nel momento in cui ci si concentra sugli effetti degli attacchi la figura prevalente diventa il particolare [fig. 55] o il primissimo piano.

Ogni elemento visivo e retorico è piegato, ancora una volta, ad uno scopo politico: qui si vuole rendere esplicita la catena di opposizioni su cui si fonda la retorica di IS: noi/loro, Islam/Occidente sono considerati binomi inconciliabili, destinati a scontrarsi sino alla fine dei tempi (come attesta già il titolo del magazine *Dabiq*, di ascendenza escatologica)<sup>657</sup>. Nel denunciare le conseguenze drammatiche delle azioni militari della Coalizione (che, significativamente, non trovano quasi mai spazio sui media occidentali), IS mette in stato d'accusa il carattere chirurgico e asettico della guerra tecnologica, che

---

<sup>656</sup> È da questo punto di vista esemplare un video come *Revenge #1*, 18 gennaio 2015 (<https://jihadology.net/2015/01/18/new-video-message-from-the-islamic-state-revenge-1-wilayat-al-anbar/>). Nel momento in cui ci mostra i danni arrecati agli edifici e alle infrastrutture dello Stato islamico, il video si sofferma in particolare sulle macerie lasciate dalle esplosioni e – soprattutto – dagli oggetti rimasti nelle abitazioni abbandonate in gran fretta [fig. 54]. Questa forma di attenzione (che si esprime con piani medi o ravvicinati) ha a che vedere con l'evocazione metonimica delle vite stroncate dai bombardamenti e gioca quindi con il registro dell'empatia e della condivisione di un desiderio di rivalsa. Identiche considerazioni valgono comunque anche per altri video, come *Bombing of the Muslims in al-Mawsil* o *But If You Return [To War] We Will Return*, 4 febbraio 2015 (<https://jihadology.net/2015/02/04/new-video-message-from-the-islamic-state-but-if-you-return-to-war-we-will-return-wilayat-kirkuk/>).

<sup>657</sup> Al riguardo: P. Maggiolini, A. Plebani, “La centralità del nemico nel califfato di al-Baghdadi”, in M. Maggioni, P. Magri (a cura di), *Il marketing del terrore. Twitter e jihad: la comunicazione dell'Isis*, Mondadori 2016, pp. 55-69.



alla presenza dei soldati sul campo sostituisce il continuo ricorso a mezzi pilotati in remoto armati con ordigni altamente distruttivi<sup>658</sup>.

A questa forma di (presunta) anestetizzazione della guerra, lo Stato islamico oppone l'esplicitazione dell'aspetto corporeo e mortale dei conflitti, con lo scopo dichiarato di catalizzare la rabbia dei suoi sostenitori. Agendo in opposizione rispetto ai proclami sulla assuefazione/indifferenza nei confronti della violenza<sup>659</sup>, le immagini dei corpi feriti o uccisi ripresi in primissimo piano invitano il proprio pubblico a fissare gli occhi su quel dolore senza voler/poter distogliere lo sguardo. A questo scopo concorrono anche le numerose interviste ai cittadini e/o militanti sopravvissuti che – solitamente inquadrati con dei piani ravvicinati – si rivolgono direttamente alla camera (quindi, vicariamente, a noi) e esprimono il loro sdegno per l'attacco subito [fig. 56]<sup>660</sup>.

In questo genere di video l'immagine assume una funzione ibrida fra la prova e l'atto d'accusa, come si evince ad esempio da *The 'Ā'ishah Hospital Massacre Committed by Nuṣayrī-Crusader Alliance*<sup>661</sup>. In questo caso la presenza di una lunga sequenza di esplorazione delle macerie di un'abitazione condotta adottando il *first person shot* è funzionale a fornire un'esperienza immersiva allo spettatore: si ha la sensazione di trovarsi *in situ* e – quindi – di far parte di quel corpo collettivo ferito che è necessario vendicare. Immediatamente dopo, l'insostenibile ostensione dei corpi morti di alcuni neonati diviene una sorta di immagine-simbolo, catalizzatore di un senso di rabbia e impotenza sul quale la retorica di IS ha costruito in diverse occasioni la legittimità delle proprie azioni. Sembrano particolarmente cogenti, al riguardo, le osservazioni formulate (pure in un altro contesto) da Mario Isnenghi:

---

<sup>658</sup> Non a caso, in diverse occasioni, i militanti dello Stato islamico hanno rivolto precisi messaggi di sfida agli eserciti nemici, invitandoli a invadere i territori del Califfato per confrontarsi direttamente con i *mujaheddin*.

<sup>659</sup> Dal Lago, *Carnefici e spettatori*, pp. 9 e ss. e 63-96. Si vedano anche le classiche osservazioni di L. Boltanski, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2000.

<sup>660</sup> Emblematico è ad esempio il caso di *Message from Those Who Excuse to Those That Do Not Excuse*, 8 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/08/new-video-message-from-the-islamic-state-message-from-those-who-excuse-to-those-that-do-not-excuse-wilayat-ninawa/>). In questo caso viene data parola a due *mujaheddin* rimasti sordomuti in seguito agli attacchi della Coalizione; il loro desiderio di gettarsi di nuovo nel *jihād* è magnificato dal Califfato, che ne fa un esempio da seguire.

<sup>661</sup> *The 'Ā'ishah Hospital Massacre Committed by Nuṣayrī-Crusader Alliance*, 8 marzo 2015 (<https://jihadology.net/2015/03/08/new-video-message-from-the-islamic-state-the-aishah-hospital-massacre-committed-by-the-nu%E1%B9%A3ayri-crusader-alliance-wilayat-al-furat/>).

L'angelizzazione dei *nostri* e la demonizzazione dei *loro* è l'Abc dei sistemi di concettualizzazione e rappresentazione del nemico, e di autolegittimazione del combattente; se poi all'interno della contrapposizione militare si assommano alte dosi di contrapposizione ideologica [...], la disumanizzazione dell'avversario diviene una cauzione necessaria del sentimento di sé<sup>662</sup>.

Il sentimento di essere parte di una *umma* ferita e necessaria di vendetta che questi video mettono al centro della propria comunicazione è un tratto decisivo nel progetto mediatico di IS, soprattutto da quando il ricorso alle operazioni auto-organizzate dai cosiddetti lupi solitari è divenuto parte integrante della sua strategia di guerra. I video e gli altri contenuti prodotti dal Califfato offrono infatti ai militanti una sorta di “argomento di autorità”<sup>663</sup> a partire dal quale essi possano sentirsi in diritto di esercitare – anche senza avere una solida base di conoscenze religiose – il proprio desiderio di vendetta nei confronti dell'Altro da sé<sup>664</sup>. Ciò avviene a diversi livelli, ma il tema dell'umiliazione islamica è senza dubbio uno dei più ricorrenti in questo genere di discorsi: già al-Qaeda aveva fatto propria l'idea che l'Occidente possedesse una forza di contaminazione in grado di allontanare il buon musulmano dal suo percorso di vita e che fosse un obbligo dei credenti quello di non volgere il capo di fronte alle sofferenze dei propri correligionari<sup>665</sup>. In questo senso IS sembra ricollegarsi direttamente alle riflessioni di Sayyid Qutb, a ragione considerato l'ideologo dell'islamismo radicale. Per i nostri scopi conviene soprattutto ricordare come Qutb abbia collegato – da un punto di vista teorico – lo sforzo del *jihād* (inteso come difensivo, ma applicato anche all'attacco ideologico portato dall'Occidente) alla possibile istituzione di uno Stato islamico<sup>666</sup>.

---

<sup>662</sup> M. Isnenghi, “L'esposizione della morte”, in G. Ranzato (a cura di), *Guerre fratricide*, Bollati Boringhieri, Torino 1994, p. 334.

<sup>663</sup> Roy, op. cit., p. 53.

<sup>664</sup> Sulla problematica legittimazione religiosa di IS si veda almeno M. Iannucci (a cura di), *Contro l'ISIS. Le fatwā delle autorità religiose musulmane contro il Califfato di al-Baghdādī*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2016.

<sup>665</sup> Khosrokhavar, op. cit., pp. 180-7.

<sup>666</sup> M. Campanini, “Il pensiero politico di Sayyid Qutb”, in Id. (a cura di), *Storia del pensiero politico islamico. Dal profeta Muhammad a oggi*, Le Monnier, Firenze 2017. Si noti come, già per Qutb e poi per le organizzazioni che si sono rifatte al suo pensiero, fra i nemici che questo Stato islamico sarà chiamato a combattere ci saranno sia l'Occidente che – soprattutto – gli ipocriti religiosi, coloro cioè che abbracciano l'Islam solo per convenienza. Guolo, op. cit., p. 57. Quello dell'ipocrisia religiosa è uno dei temi fondamentali della propaganda dello Stato islamico; si vedano: Anonimo, “Hijrah from Hypocrisy to Sincerity”, in *Dabiq*, no. 3, luglio/agosto 2014, pp. 25-7; Anonimo, “The Fading Grayzone”, in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014, pp. 43-4; Anonimo, “Misleading Shcolars”, in *Dabiq*, no. 6, dicembre 2014/gennaio 2015, pp. 38; Anonimo, “The Extinction of the Grayzone”, in *Dabiq*, no. 7, 12 febbraio 2015, pp. 54-66; Anonimo, “Kill the Imāms of the Kufr in the West”, in *Dabiq*, no. 14, 13 aprile 2016, pp. 8-17.

La sua visione del mondo, da cui IS appare fortemente e direttamente influenzato, fu – come è noto – fortemente influenzata da un viaggio compiuto negli Stati Uniti nel 1948 per studiare le metodologie e le strutture educative americane. Fu proprio questa esperienza a convincerlo definitivamente dell'inconciliabilità fra l'Islam e l'America, paese votato alla massimizzazione della produzione<sup>667</sup> e dunque agli antipodi rispetto ai dettami del Corano e della sua legge. In particolare, Qutb si scaglia contro quello che definisce il primitivismo statunitense, che cela una inclinazione naturale per l'attività bellica e l'espansione militare. Gli americani, “incantati dal sangue che scorre e dalle ossa spaccate”<sup>668</sup> già nello sport, sarebbero sostanzialmente un popolo di ipocriti, che amano travestirsi da portatori di pace<sup>669</sup>. È esplicito, in questo senso, l'incipit di *The Crusader Savafid Coalition Bombing the Tal'afar Hospital*<sup>670</sup>, nel quale l'inquadratura di una strada trafficata e pacifica viene bruscamente interrotta da un effetto in postproduzione che la trasforma in un inferno di fiamme, a sottolineare il carattere improvviso/imprevedibile (ed in ultima analisi codardo) degli attacchi portati dalla Coalizione. La normale vita cittadina degli abitanti dello Stato islamico è interrotta e tramutata in un incubo dagli attacchi a distanza del nemico, che contraddice con le azioni il suo continuo invocare la pace. Queste immagini si presentano come veri e propri attacchi contro la falsa retorica

---

Sulle pagine di *Rumiyah* il tema prenderà quasi esclusivamente la forma della polemica contro i *wicked scholars*, i ministri del culto corrotti: Anonimo, “The Wicked Scholars are Cursed”, in *Rumiyah*, no. 1, 5 settembre 2016, pp. 28-30; Anonimo, “The Obligation of Exposing Wicked Scholars”, in *Rumiyah*, no. 3, 11 novembre 2016, pp. 28-30; I. Taymiyyah, “A Treatise of Hypocrisy and the Hypocrites”, in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016, pp. 20-1; A. H. Ash-Shami, “Traits of the Evil Scholars”, in *Rumiyah*, no. 5, 6 gennaio 2017, pp. 26-8; Anonimo, “Some Attributes of the Evil Scholars”, in *Rumiyah*, no. 7, 7 marzo 2017, p. 21.

<sup>667</sup> “Pare che tutto l'ingegno americano sia concentrato sul lavoro materiale e sulla produzione, tanto da non lasciare spazio all'elevazione nel campo dei valori umani. [...] [Quello americano] è un popolo che ha raggiunto il massimo nel progresso, nella scienza applicata e nella produttività, mentre è rimasto totalmente primitivo nelle emozioni, nei sentimenti e nei comportamenti. Un popolo che non si è mai staccato dal livello primordiale della vita e addirittura è al di sotto di esso per quanto riguarda i sentimenti e a giudicare da certi comportamenti”; S. Qutb, “L'America che ho visto”, in D. Tacchini, *Radicalismo islamico*, ObarraO, Milano 2015, p. 75.

<sup>668</sup> Ivi, p. 82.

<sup>669</sup> “Con il suo spirito primitivo il popolo americano si interessa alle lotte di gruppi e di fazioni, di nazioni e di popoli. Non riesco a spiegarmi come questa strana falsa convinzione che gli americani amino la pace abbia potuto radicarsi nel mondo, specialmente in Oriente”, *Ibidem*.

<sup>670</sup> *The Crusader Savafid Coalition Bombing the Tal'afar Hospital*, 2 aprile 2015 (<https://jihadology.net/2015/04/02/new-video-message-from-the-islamic-state-the-crusader-safavid-coalition-bombing-the-talafar-hospital-wilayat-al-jazirah/>).

dell'Occidente, che intendono smascherare. Lo conferma anche il cartello iniziale di *Bombing of the Crusaders Upon the Ordinary Muslims*<sup>671</sup>, che recita:

Video documents the massacre committed by the Crusader Coalition aircraft in the village of Beer Mahli in the countryside of 'Ayn al-Islam – Kobani. It killed more than 100 muslims, mostly women and children. 11 Rajab 1436 – 30 april 2015.

La scelta di questo tipo di introduzione è una chiara dichiarazione politica. Essa si iscrive in un preciso disegno di delegittimazione ideologico degli atti del nemico, proponendosi di sottolinearne il carattere crudele ed indiscriminato. Non è un caso, in questo senso, che la prima immagine del video dopo il cartello introduttivo sia la ripresa dal basso del volo di un bombardiere nemico. Questo tipo di immagine, presente anche in altri video, svolge una funzione che – adottando la terminologia elaborata da Weyzman – potremmo definire *counter-forensics*<sup>672</sup>. La loro funzione è quella di fornire delle (contro-)prove in relazione a determinati eventi (in questo caso i bombardamenti), decostruendo la struttura visiva della guerra dronificata e chirurgica (immagini dal basso, amatoriali vs. immagini dall'alto prodotte da macchine di visione belliche), declinando il processo di opposizione alle retoriche belliche dell'Occidente visto in precedenza secondo un'ulteriore direttrice.

L'importanza che questo genere di produzioni mediatiche ha nel definire l'agenda politica del Califfato e nel catalizzare la rabbia dei suoi sostenitori verso azioni rivolte contro l'Occidente, è stato chiaramente definito da Fethi Benslama, che in un volume recente ha ragionato esplicitamente sulle conseguenze che la radicalizzazione ha sulla costruzione discorsiva del sé<sup>673</sup>. Secondo l'autore, per contrastare il senso di sradicamento identitario che l'individuo prova nella contemporaneità, è necessario mettere a punto delle modalità di ridefinizione, che portino il singolo a reinventarsi per potersi, finalmente, appartenere<sup>674</sup>; la radicalizzazione non sarebbe altro che una di queste strategie di

---

<sup>671</sup> *Bombing of the Crusaders Upon the Ordinary Muslims*, 3 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/03/new-video-message-from-the-islamic-state-bombing-of-the-crusaders-upon-the-ordinary-muslims-wilayat-%E1%B8%A5alab/>). Si tratta di un elemento presente anche in altre produzioni, come il già citato video *Reality of the American Landing* (30 ottobre 2015) o in uno dei video rilasciati da IS dopo gli attacchi al Bataclan, *Paris s'est effondré*, 20 novembre 2015 (<https://jihadology.net/2015/11/20/new-video-message-from-the-islamic-state-paris-has-collapsed-wilayat-%E1%B8%A5alab/>).

<sup>672</sup> Weyzman, op. cit., pp. 69-73; inoltre: E. Weyzman, "Notes of Forensics", in Dufour, op. cit., pp. 231-4.

<sup>673</sup> F. Benslama, *Un furioso desiderio di sacrificio. Il supermusulmano*, Raffaello Cortina, Milano 2017. Sui medesimi temi si veda anche, per una introduzione, T. Assad, *Il terrorismo suicida. Una chiave per comprenderne le ragioni*, Raffaello Cortina, Milano 2009.

<sup>674</sup> Ivi, p. 33.

ancoraggio<sup>675</sup>. Essa offre una possibilità di rivalsa al singolo, a patto che questo rinunci a gran parte della propria singolarità per entrare in un corpo collettivo (quello della *umma*, appunto)<sup>676</sup>. Appoggiandosi all'idea di un Islam ferito e marginalizzato dall'Occidente – e sfruttando il tipo di immagini su cui ci siamo soffermati – IS ha gioco facile nel chiedere ai suoi membri (anche grazie all'*imprimatur* dell'autorità califfale) di vendicare i torti subiti, anche a costo della propria vita (a maggior ragione perché, in quel caso, il “corpo santo”<sup>677</sup> della comunità islamica, cui il singolo partecipa, ne uscirebbe comunque rafforzato).

Se della carne<sup>678</sup> di questo corpo sono chiamati a far parte tutti i veri credenti, il singolo musulmano è chiamato ad essere (e a percepirsi come) un vendicatore<sup>679</sup>, spettralizzando la propria esistenza sino ad assumere su di sé il modello del supermusulmano<sup>680</sup>, voce e mano di Dio. Il militante del Califfato si adegua ad un modello di (iper)virilità guerriera che gli consente di considerarsi membro di una “sorta di nobiltà militare per il sacrificio supremo del Califfato stesso”<sup>681</sup>. La legittimità di questo atteggiamento discende direttamente dalla memoria di quelle immagini di distruzione e morte che coinvolgono i propri correligionari: si tratta di una realtà continuamente richiamata nella propaganda dello Stato islamico, come se da quella violenza non si dovesse/potesse distogliere lo sguardo<sup>682</sup>. Ancora una volta, IS presenta i

---

<sup>675</sup> Benslama si riferisce solo alla radicalizzazione di stampo jihadista, ma la sua prospettiva pare essere generalizzabile. In questo senso è preziosa l'indagine transculturale sulla violenza religiosa di M. Jurgensmeyer, *Terror in the Mind of God. The Global Rise of Religious Violence*, University of California Press, Oakland 2017.

<sup>676</sup> Ivi, p. 35.

<sup>677</sup> Il tema della compresenza fra corpo santo e corpo fisico, come è noto, è stato elaborato – in tutt'altro contesto – da E. Kantorowicz, *I due corpi del re. L'idea di regalità nella teologia politica medievale*, Torino, Einaudi 1989.

<sup>678</sup> Si fa qui riferimento al concetto di carne elaborato da Merleau-Ponty in seno alla sua teoria fenomenologica. In tal senso si rimanda a: M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003.

<sup>679</sup> Che la conseguenza del vedere la sofferenza dei correligionari sia, per un vero credente, quella di passare all'azione intraprendendo il *jihad* contro il nemico, è esplicitato da diversi video già citati ed in particolare da *Voici venu le temps de la vengeance*, 22 novembre 2015 (<https://jihadology.net/2015/11/22/new-video-message-from-the-islamic-state-here-the-revenge-has-come-to-you-wilayat-dimashq/>). Nel video, diffuso immediatamente dopo gli eventi di Parigi del novembre 2015, vediamo associate le azioni di guerra compiute dalla Francia contro IS (attraverso discorsi di Hollande, servizi giornalistici e immagini operazionali dei bombardamenti) e il crescere di un desiderio di vendetta nei confronti dell'Occidente. Questo elemento è reso esplicito da alcune sequenze nelle quali un anonimo militante prepara le proprie armi per compiere un'azione (idealmente, proprio quella di Parigi).

<sup>680</sup> Benslama, op. cit., p. 73.

<sup>681</sup> Salazar, op. cit., p. 114.

<sup>682</sup> Questo elemento è particolarmente esplicito in *Crusader Bombing of the Innocent Muslims in the Aden Neighborhood*, 27 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/27/new-video-message-from-the-islamic->

suoi soldati come individui per i quali la guerra è un fatto di carne e sangue, che muove idealmente da dei corpi morti e che è fatta per produrne ulteriori. Siamo, di nuovo, agli antipodi rispetto all'idea di guerra chirurgica dell'Occidente: allo sguardo panottico e tracciante del drone viene qui sostituito il confronto diretto, la visione dal basso, lo scrutare insistente sui corpi feriti o dilaniati.

#### *(IV) Operazioni di guerra e cecchini in azione*

Si è ricordato più volte come IS tenda a presentarsi come una forza militarmente dotata di una carica espansiva incontrollabile, eternamente in movimento per conquistare territori e allargare così la propria dominazione territoriale<sup>683</sup>. La guerra diviene per lo Stato islamico uno stato permanente: da questo punto di vista la compagine di al-Baghdadi porta alle estreme conseguenze quel processo di ridefinizione delle regole classiche del *jihad* (riguardo temi quali la sua proclamazione o la non liceità di uccidere alcune categorie di individui) già avviato dai primi teorici dell'islamismo radicale<sup>684</sup>. Che lo Stato islamico sia riuscito, in un tempo relativamente breve, a espandere il proprio dominio in modo ragguardevole è un dato di fatto; tuttavia, come hanno mostrato diverse analisi, si è trattato di una forma di occupazione più che di una vera conquista e la fragilità di questo sistema è divenuta presto evidente. Ciò evidenzia come, dietro il messaggio bellicoso di IS ci fosse una buona parte di desiderio di (auto-)legittimazione, una costruzione discorsiva volta a mostrare uno Stato più potente di quanto non fosse in realtà<sup>685</sup>.

---

[state-crusaders-bombing-of-the-innocent-muslims-in-the-aden-neighborhood-wilayat-ninawa/](#)). All'inizio del video, infatti, vediamo il consueto repertorio di immagini legate alle conseguenze di un attacco della Coalizione ai danni di IS che ci è però presentato come se fosse il contenuto di un televisore del quale è impossibile cambiare canale. Le singole immagini sono mostrate come parte di un flusso iconico che un invisibile utente cerca di cambiare, ritrovandosi però a vedere dei contenuti sostanzialmente identici, nonostante i suoi sforzi [fig. 57].

<sup>683</sup> Gartenstein-Ross, Barr, Moreng, op. cit., p. 15

<sup>684</sup> Per una panoramica si veda Cook, op. cit.; alcune nozioni utili sono contenute anche in P. Crane, "Jihad: Idea and History", in *Cosmopolis*, no. 1, 2015, pp. 83-8.

<sup>685</sup> Non a caso una delle indicazioni più diffuse nei rapporti degli istituti di antiterrorismo per quanto riguarda la messa in discussione del predominio mediatico di IS ha a che vedere con il mostrare la fragilità del suo mito militare: Ivi, pp. 75-8; A. P. Schmid, "Challenging the Narrative of the Islamic State", *International Centre for Counter-Terrorism*, giugno 2015, pp. 5-6 (<https://icct.nl/wp-content/uploads/2015/06/ICCT-Schmid-Challenging-the-Narrative-of-the-Islamic-State-June2015.pdf>).

Se, a fronte della nostra analisi, il conflitto è per lo Stato islamico un elemento fondamentale (dal momento che la posta in gioco è la sopravvivenza stessa della *umma*<sup>686</sup>) è naturale immaginare di individuare nei video del Califfato numerosi testi che forniscano un corrispettivo visivo di queste posizioni, fungendo da amplificatori e strumenti di persuasione visiva<sup>687</sup>. Ciò emerge con forza già nei video che precedono la proclamazione del Califfato, come *Messages from the Land of Epic Battles #22* (25 marzo 2014), nel quale vediamo un breve scontro a fuoco contro una posizione nemica. Lo stile visivo si allontana molto da quello delineato nel corso delle analisi precedenti (che – in generale – appariva piuttosto sorvegliato): a contare qui è prima di tutto l'immediatezza, il trovarsi fisicamente sul campo di battaglia. Ne derivano immagini concitate e un diffuso ricorso al *first person shot*, figura che garantisce un senso di immediatezza e di vicinanza quasi corporea al soggetto percepente. Chi guarda assume il punto di vista di un combattente che, peraltro, non è mai solo: intorno a lui altri militanti sparano per colpire il nemico, fanno razzia di armi e munizioni<sup>688</sup> o giustiziano i superstiti: anche in questo caso vediamo emergere l'idea di un corpo collettivo che agisce insieme, guidato da un identico obiettivo: quello stesso corpo che prima si stringeva per piangere i propri morti, ora agisce attivamente per combattere i propri avversari.

Il medesimo tipo di contenuto è presente anche in *Clanging of the Sword, Part 4* (12 maggio 2014), nel quale assistiamo – fra le molte altre cose – all'assalto ad una roccaforte *Sawafi*. Sebbene anche in questo caso le immagini siano state filmate da un militante che si trova sul posto, esse possiedono una grana meno grezza, i campi delle inquadrature sono più larghi [fig. 58] e l'obiettivo primario sembra più che altro quello di mostrare lo svolgimento dell'operazione piuttosto che di farci sentire il furore della battaglia. Per quanto si sentano numerosi colpi di arma da fuoco e la postazione mostri evidenti segni di una battaglia, i movimenti dei soldati appaiono fortemente coreografati

---

<sup>686</sup> Così lo stesso al-Baghdadi: "It's enough for us that Allah knows that we haven't entered a village or a district or a street but given safety to Muslims on their persons, wealth and honour., while thieves, criminal and bandits ran away from it"; A. B. al-Baghdadi, *Allah Knows and You Know Not*, 19 gennaio 2014, p. 7 ([https://archive.org/stream/Forsan93D/knows\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Forsan93D/knows_djvu.txt)).

<sup>687</sup> B. O'Loughlin, "Deflating the Iconoclasm: Shifting the Focus from Islamic State's Iconoclasm to its Realpolitik", in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2018, p. 97.

<sup>688</sup> Sulla legittimità di impossessarsi di ciò che gli infedeli lasciano dietro di sé si veda: I. R. al-Hanbalī, "My Provision Was Placed for Me in the Shade of My Spear", in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014, pp. 10-3; Anonimo, "The Kafir's Wealth is Halal for You, So Take It", in *Rumiyah*, no. 8, 5 aprile 2017, pp. 12-5.

e calmi, forse troppo per un conflitto che sta ancora infuriando (si muovono liberamente nello spazio, senza preoccuparsi di ripararsi quando attraversano ingressi o punti scoperti). Il sospetto che inizia a profilarsi già in questo video è che le operazioni che stiamo guardando siano in qualche modo dei *re-enactments* di assalti precedenti, rimessi in scena per il solo scopo di venire ripresi<sup>689</sup>. Ciò che vediamo dal punto di vista del contenuto dell'immagine è infatti prima di tutto una serie di militanti di IS che fanno fuoco, contro un bersaglio che non è mai inquadrato.

Da questo punto di vista, come è stato giustamente osservato, le immagini di IS (il discorso vale in particolare per questa tipologia e non sembra poter essere generalizzato in modo ap problematico all'intero *corpus* video) sono del tutto figlie del clima postruista contemporaneo<sup>690</sup>, in quanto non solo mettono in discussione, ma più precisamente liquidano l'idea di un esatto riferimento fra l'immagine e la realtà che vorrebbe rappresentare. La carica simulativa (*probabilmente*) inscritta in questi video non ne diminuisce per nulla l'efficacia comunicativo-emozionale (instillare rabbia nel nemico, mostrare ai simpatizzanti che il senso di frustrazione e il desiderio di vendetta possono essere efficacemente canalizzati), che ne risulta anzi accresciuta. Che in questa tipologia di video non si veda mai il nemico contro cui si sta sparando è un elemento tanto ricorrente da meritare un'attenzione particolare, dal momento che – se il fine primario fosse quello

---

<sup>689</sup> Il discorso, comunque, non è generalizzabile in modo ap problematico. In alcuni video di questa tipologia, come ad esempio *Progress of the Battle in 'Ayn al-Islām #1* (10 dicembre 2014) si percepisce come la battaglia stia ancora infuriando. I movimenti dei soldati appaiono infatti ben più circospetti e prudenti, cosa confermata anche dal loro continuo acuartierarsi in luoghi chiusi e protetti. La battaglia viene condotta, in accordo con alcuni dei principi del *warfare* asimmetrico, nel pieno del centro abitato, sfruttando la conformazione degli edifici a proprio vantaggio. Questo video in particolare ci fornisce insomma *in negativo* una conferma del fatto che – quando i mujaheddin si muovono troppo liberamente in spazi aperti e sparano in continuazione contro bersagli invisibili – siamo probabilmente di fronte a un re-enactment di una battaglia già conclusa. Questa sensazione appare comprovata anche da un video successivo realizzato nella medesima area di conflitto: <sup>689</sup> *Progress of the Battle in 'Ayn al-Islām #3*, 18 gennaio 2015 (<https://jihadology.net/2015/01/18/new-video-message-from-the-islamic-state-progress-of-the-battle-in-ayn-al-islam-3-wilayat-al-raqqah/>). Qui si è del tutto persa la sensazione di trovarsi nel pieno di uno scontro e le immagini appaiono decisamente meno concitate. Il *focus* principale ora non riguarda le strategie di appropriazione tattica dello spazio, ma piuttosto il continuo esplodere colpi contro un nemico la cui presenza si è fatta ormai impercettibile [fig. 59]. A livello teorico, su questa modalità di conduzione dei conflitti, osservazioni utili sono contenute in E. Weyzman, *Architettura dell'occupazione. Spazio politico e controllo territoriale in Palestina e in Israele*, Bruno Mondadori, Milano 2009.

<sup>690</sup> R. E. Artrip, F. Debix, "The Viral Mediation of Terror: ISIS, Image, Implosion", in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2018.



di mostrare la capacità di conquista di IS – non si vedono motivi per cui questo passaggio dovrebbe essere espunto<sup>691</sup>.

Il medesimo tipo di immagini si ritrova anche, a conferma della sua centralità, nel lungometraggio *Flames of War* (19 settembre 2014), uno dei primi realizzati della compagine di al-Baghdadi. Qui, oltre a diverse sequenze di battaglia che riprendono gli elementi già segnalati, vediamo i membri di IS armare e attivare diverse tipologie di armamenti a lungo raggio (cannoni, mortai, lanciamissili etc.) [fig. 60]. Si tratta di una tipologia di contenuto visivo che assumerà un deciso protagonismo nei video di IS e che, ancora una volta, spesso lascerà fuori campo il proprio bersaglio: anche qui non sapremo praticamente mai *che cosa* (o, spingendo al limite i dubbi, *se qualcosa*) sia stato colpito. Questa esclusione della battaglia vera e propria dal contenuto del video è tanto diffusa e insistita da non poter essere considerata casuale: come per le decapitazioni, si può forse ritenere che l'effettivo svolgersi del conflitto non fosse ritenuto visivamente rilevante, come se – insomma – il *focus* del discorso fosse un altro.

Video come questi, che ci mostrano armi da fuoco in azione, sembrano insistere non tanto sull'efficacia degli strumenti impiegati nell'uccidere un nemico (che, infatti, non si vede mai – se non in quanto cadavere), ma piuttosto sulla loro efficienza meccanica, sul loro funzionamento nel momento dello sparo. Questo elemento è in particolar modo evidente quando a far fuoco sono alcune armi specifiche, come i grossi calibri a lunga gittata o i mortai, come avviene in *Raiding the Barracks of the Peshmerga #2*<sup>692</sup> [fig. 61]. Qui il bersaglio dei dispositivi bellici non è neppure mostrato, quasi che il solo mostrare di saper/poter usare quegli strumenti facesse parte di una precisa strategia di guerra<sup>693</sup>. Si tratta di una tendenza che raggiunge il parossismo in un video di poco

---

<sup>691</sup> Anche inferire una difficoltà di tipo tecnico (non si vedono i veri e propri scontri a fuoco contro il nemico perché è difficile riprenderli) sembra poco utile, dal momento che in numerose produzioni di questa tipologia si intuisce come il Califfato doti i suoi soldati di dispositivi di ripresa portatili e leggeri (da cui i numerosi *first person shots* dal campo di battaglia).

<sup>692</sup> *Raiding the Barracks of the Peshmerga #2*, 11 aprile 2015 (<https://jihadology.net/2015/04/11/new-video-message-from-the-islamic-state-raiding-the-barracks-of-the-peshmerga-2-wilayat-kirkuk/>).

<sup>693</sup> Questa peculiare attenzione al corretto funzionamento meccanico degli armamenti più che alla loro distruttività si evidenzia anche in alcuni video dedicati a quello che potremmo definire artigianato di guerra. In questi contributi, lo Stato islamico mostra la sua capacità di forgiare accessori ed armi partendo dalle materie prime di cui dispone, come avviene in *Give Me a Piece of Iron #2*, 23 aprile 2015 (<https://jihadology.net/2015/04/23/new-video-message-from-the-islamic-state-give-me-a-piece-of-iron-2-wilayat-baghdad/>). Il video, dedicato alla fabbricazione di silenziatori per pistole, si sofferma in particolare sui gesti manuali del lavoro che contribuiscono a dar forma alla materia per costruire degli oggetti [fig. 62]. Il focus visivo sulle mani all'opera, filmate con piani ravvicinati per tutto il processo di generazione,

successivo, *Firing an SPG-9 Cannon Upon the Apostate Pakistani Amry in the Area of Khaybar*<sup>694</sup>, che addirittura è dedicato ad una singola e specifica arma da fuoco.

Come abbiamo già precisato anche in relazione ad altre tipologie di prodotti visivi, tuttavia, anche in questo caso non mancano alcune rilevanti eccezioni rispetto al paradigma che abbiamo cercato di tracciare: in alcuni video più recenti (ma con esempi significativi che si datano anche al 2015), è possibile vedere chiaramente non solo *che si sta sparando contro qualcuno*, ma soprattutto *contro chi si sta sparando*<sup>695</sup>. Nel già citato *The Epic Battles of Jihād* (9 ottobre 2015), questo risulta poi particolarmente evidente: durante un conflitto a fuoco assistiamo infatti alla morte di un jihadista, colpito dal nemico. Si tratta, almeno limitatamente al *corpus* (consistente ma comunque parziale) da noi consultato, di un *unicum*, che immaginiamo conti poche iterazioni anche considerando la produzione di IS nel suo complesso. Solitamente, quando la morte coinvolge direttamente i militanti dello Stato islamico, essa ha a che vedere con il sacrificio degli *shahid*, che perdono la vita per compiere le operazioni che sono loro richieste. In questo caso, invece, è un soldato impegnato in un confronto diretto con il nemico a morire di fronte ai nostri occhi, in un modo che pare confermare – ancora una

---

evidenzia la capacità di azione-attivazione della materia, di sfruttamento cosciente e pianificato (dunque, una volta di più, statalizzato) delle proprie risorse.

<sup>694</sup> *Firing an SPG-9 Cannon Upon the Apostate Pakistani Amry in the Area of Khaybar*, 20 aprile 2015 (<https://jihadology.net/2015/04/20/new-video-message-from-the-islamic-state-firing-an-spg-9-cannon-upon-the-apostate-pakistani-army-in-the-area-of-khaybar-wilayat-khurasan/>). L'arma in questione è un cannone da 73 millimetri regolarmente impiegato dalle forze statali nell'est Europa e in Medio Oriente, oltre che nell'Africa sub-sahariana. Ipotizziamo che il desiderio di dedicare un video specifico a questo tipo di armamenti abbia a che vedere con il fatto che si tratta di un'arma spesso utilizzata da quelle nazioni falsamente islamiche contro cui il Califfato si è spesso lanciato. Le informazioni su quest'arma sono tratte da: Anonimo, *SPG-9 "Weapon Identification Sheet"*, in *Small Arms Survey* ([http://www.smallarmssurvey.org/fileadmin/docs/Weapons\\_and\\_Markets/Tools/Weapons\\_ID\\_DB/SAS\\_weapons-recoilless-guns-SPG9.pdf](http://www.smallarmssurvey.org/fileadmin/docs/Weapons_and_Markets/Tools/Weapons_ID_DB/SAS_weapons-recoilless-guns-SPG9.pdf)). Dopo aver introdotto l'arma oggetto del video con un apposito cartello [fig. 63], esso ci mostra la sua messa in opera [fig. 64] prima a velocità normale e poi, più volte, in *slow motion* (probabilmente per massimizzare l'effetto spettacolare dello sparo. Anche in questo caso, comunque, non vi è alcun indizio sul fatto che effettivamente quest'arma stia facendo fuoco contro le posizioni pakistane (cosa che, anzi, sembrerebbe da escludere: l'intera operazione è condotta senza alcuna concitazione, come sembrerebbe invece legittimo aspettarsi).

<sup>695</sup> *And Kill Them Wherever You Find Them*, 27 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/27/new-video-message-from-the-islamic-state-and-kill-them-whenever-you-find-them-wilayat-kirkuk/>); *Explosives of the Thrones*, 14 settembre 2015 (<https://jihadology.net/2015/09/14/new-video-message-from-the-islamic-state-explosives-of-the-thrones-wilayat-al-anbar/>); *Kurashan Graveyard of the Apostates #1*, 24 dicembre 2015 (<https://jihadology.net/2015/12/24/new-video-message-from-the-islamic-state-khurasan-graveyard-of-the-apostates-1-wilayat-khurasan/>); *Dust of the War #3*, 13 settembre 2017 (<https://jihadology.net/2017/09/13/new-video-message-from-the-islamic-state-dust-of-the-war-3-wilayat-al-raqqah/>); *But God Has With Him the Best Return*, 8 novembre 2017 (<https://jihadology.net/2017/11/08/new-video-message-from-the-islamic-state-but-god-has-with-him-the-best-return-wilayat-al-barakah/>).

volta – il desiderio di ricondurre l’atto bellico ad un confronto diretto di corpi (che, almeno secondo la retorica, abbracciano volentieri la morte avvenuta nel *jihad* perché essa garantisce una ricompensa ultraterrena).

Il brevissimo *Sniping One of the Apostates of the Peshmerga in Dāqū*<sup>696</sup> ci fornisce una versione particolare di questo tipo di video. Vediamo la ripresa molto ravvicinata di un militante nemico e – dopo qualche attimo – ad essa si sovrappone l’immagine del mirino di un fucile da cecchino [fig. 65], mentre la traccia audio ci fa percepire il battito di un cuore (idealmente, quello di chi sta per sparare). A questo passaggio fortemente drammatizzato segue il colpo di fucile e l’accasciarsi del bersaglio. In video come questo il Califfato ci propone una vera e propria feticizzazione del cecchino: il suo fucile è infatti uno degli strumenti bellici più rappresentati nel *corpus* di video che abbiamo considerato<sup>697</sup>. È interessante notare come, in questa specifica tipologia di video, si evidenzia la natura retorica dell’adozione del mirino e della sua sovraimpressione sull’immagine. Un esempio, fra i molti possibili, ci viene da *The Fighting Arrow*<sup>698</sup>; in questo caso si percepisce chiaramente come il mirino che vediamo inscritto nell’immagine sia semplicemente un *layout* che non ha alcuna connessione diretta con lo sparo di cui pure il video si fa testimonianza. L’esplosione del colpo, infatti, non modifica in nulla l’immagine (non ci sono spostamenti o rinculi) e spesso il proiettile colpisce istantaneamente, a prescindere dalla distanza (a volte notevole) a cui si trova il bersaglio.

L’applicazione del mirino sull’immagine trasforma il visibile in un campo che va agito dalle tecnologie belliche, uno spazio da scrutare per identificare i propri bersagli e poterli colpire. Esso agisce cioè come un supplemento protesico dell’occhio, che cerca gli individui da liquidare e – successivamente – li elimina compiendo il medesimo gesto

---

<sup>696</sup> *Sniping One of the Apostates of the Peshmerga in Dāqū*, 2 febbraio 2015 (<https://jihadology.net/2015/02/02/new-video-message-from-the-islamic-state-sniping-one-of-the-apostates-of-the-peshmerga-in-daqu-wilayat-kirkuk/>).

<sup>697</sup> Lo dimostra apertamente un video come *Snipers of Wilāyat al-Khayr*, 23 febbraio 2015 (<https://jihadology.net/2015/02/23/new-video-message-from-the-islamic-state-snipers-of-wilayat-al-khayr/>) che si sofferma sulle specifiche tecniche del fucile stesso [fig. 66] e sottolinea la sua estrema performatività nel gesto di uccidere. Utilizzando sequenze riempitive probabilmente girate *ad hoc* e dal sapore fortemente cinematografico per drammatizzare al massimo i gesti del tiratore [fig. 67], il video si compone di singole, brevi uccisioni realizzate con il fucile (come per metterne alla prova le tanto decantate caratteristiche di efficienza).

<sup>698</sup> *The Fighting Arrow*, 13 gennaio 2016 (<https://jihadology.net/2016/01/13/new-video-message-from-the-islamic-state-the-fighting-arrow-wilayat-%E1%B8%A5alab/>).

(esemplari sono, in questo senso, le sequenze contenute in *Picking Heads*<sup>699</sup>). Che il cecchino sia in grado di vedere lo spazio meglio e prima di noi ci è confermato anche dal video *Heartbeats*<sup>700</sup>, nel quale viene suggerito però che questa capacità visiva non dipende solo dalla protesi offerta dal mirino (del quale idealmente condividiamo il punto di vista), ma da una prontezza d'occhio/azione che l'uomo comune non possiede (per farci vedere il bersaglio si ricorre spesso a dei "marcatori" che lo mostrano all'interno dell'immagine).

Il discorso sulle immagini dei cecchini può forse avvantaggiarsi dall'analisi di un video *Impact of the Bullets*<sup>701</sup>. Esso si apre mostrandoci, con una ripresa piuttosto ravvicinata, la preparazione di un cecchino che si appresta a far fuoco contro una vittima (inquadrata con il consueto *layout* del mirino). L'intera sequenza, che si compone di gesti precisi e dotati di una parvenza rituale [fig. 68], si presenta nei fatti come una citazione letterale di un analogo brano di *American Sniper* (Clint Eastwood, 2014). La vicinanza fra i passaggi è tale da non poter essere ritenuta casuale, così come non è incongruo che IS abbia deciso di rifarsi ad uno dei lungometraggi che in modo più esplicito (anche se eticamente problematico) ha contribuito a fare dello *sniper* il nuovo eroe di guerra del cinema americano<sup>702</sup>. In questa sorta di consapevole atto di bracconaggio visivo, i *media man* dello Stato islamico hanno fornito una sorta di contro-narrazione del testo eastwoodiano, nel quale – conviene ricordarlo – il cecchino nemico del protagonista era rappresentato come un assassino spietato, una sorta di incarnazione del Male<sup>703</sup>. Rimane invariata l'idea che il campo del visibile possa essere agilmente scrutato solo dal cecchino, tratto che qui si traduce nella necessità di introdurre dei cartelli informativi

---

<sup>699</sup> *Picking Heads*, 29 marzo 2016 (<https://jihadology.net/2016/03/29/new-video-message-from-the-islamic-state-picking-heads-wilayat-%E1%B9%A3ala%E1%B8%A5-al-din/>).

<sup>700</sup> *Heartbeats*, 11 aprile 2017 (<https://jihadology.net/2017/04/11/new-video-message-from-the-islamic-state-heartbeats-wilayat-sayna/>).

<sup>701</sup> *Impact of the Bullets*, 28 novembre 2016 (<https://jihadology.net/2016/11/28/new-video-message-from-the-islamic-state-signed-bullets-wilayat-ninawa/>).

<sup>702</sup> S. L. Carruthers, "Calling the Shots: *American Sniper*, cinema populista e guerre impopolari", in *Ácoma*, no. 11, autunno/inverno 2016; utili considerazioni sul *war movie* contemporaneo sono contenute in B. Grespi, L. Malavasi, "Dal war movie al soldier movie. Il cinema americano contemporaneo e il ruolo delle immagini di guerra", in *Ácoma*, no. 11, autunno/inverno 2016 (in particolare pp. 90-100).

<sup>703</sup> Conviene ricordare come l'introduzione del cecchino Mustafa sia stata decisa dai produttori del film; la sua figura non era infatti presente nell'autobiografia di Chris Kyle. Il suo ruolo di nemesis è funzionale a marcare le differenze fra i due personaggi e a fornire un climax interno alla pellicola: la canonizzazione del protagonista sarebbe stata meno soddisfacente senza la presenza di un suo pari con cui confrontarsi; Carruthers, op. cit., p. 56.

[figg. 69-70] (vicini a quella che abbiamo definito immagine-database) con lo scopo di individuare i bersagli e catalizzare la nostra attenzione su di loro<sup>704</sup>.

Un ulteriore motivo di interesse di questo video risiede nel suo essere in grado di confermare in maniera definitiva la natura retoricamente costruita dell'associazione fra vedere e sparare che attraversa questo tipo di produzione. Il punto di vista e quello che potremmo definire il "punto di fuoco" non sono coincidenti e risultano anzi ben distinti. Un'analisi più approfondita delle immagini contenute in *Impact of the Bullets* ha infatti permesso di verificare come chi spara si trovi quasi sempre in un'altra posizione rispetto a chi sta catturando le immagini che vediamo: ce lo conferma il volo dei proiettili, che si può agevolmente seguire in diversi casi e che compiono un tragitto del tutto indipendente rispetto al nostro punto di vista [fig. 81]<sup>705</sup>.

Il *corpus* di video prodotti dallo Stato islamico che abbiamo interrogato in queste pagine, per quanto certamente parziale, ha lasciato emergere, in diversi punti della nostra analisi, la presenza di una progettualità macroscopica per quanto riguarda l'agenda comunicativa del Califfato. A prescindere dai diversi tipi di contenuto, infatti, si intravede il continuo riferimento ad una visione della guerra che pone IS agli antipodi rispetto alla dottrina del *warfare* occidentale contemporaneo. Laddove le forze della Coalizione adoperano sistemi d'arma pilotati in remoto e bombardamenti (suppostamente) chirurgici, gli uomini di al-Baghdadi rimettono in primo piano la dimensione materiale e carnale del conflitto, fatta di battaglie ed esecuzioni cruente che riguardano prima di tutto dei corpi. Che si tratti di quelli decapitati dei prigionieri occidentali o degli oppositori interni o di quelli feriti dei cittadini del Califfato, colpiti dai bombardamenti, qualsiasi prospettiva sulla produzione video (ma i risultati sono probabilmente generalizzabili almeno alle fotografie, come sembra suggerire una prima disamina di quelle apparse su *Dabiq* e *Rumiyah*) non può prescindere dal considerare il nuovo protagonismo del corpo. La morte ed il corpo morto diventano per lo Stato islamico il terreno su cui elaborare una propria

---

<sup>704</sup> Variazioni di questo modello sono presenti in alcuni video, quali *The Raid of Zawba'*, 16 maggio 2015 (<https://jihadology.net/2015/05/16/new-video-message-from-the-islamic-state-the-raid-of-zawba-wilayat-al-janub/>) o *La ficelle de l'Euphrate*, 11 luglio 2015 (<https://jihadology.net/2015/07/11/new-video-message-from-the-islamic-state-spark-of-the-euphrates-wilayat-al-furat/>).

<sup>705</sup> In questo senso sono emblematici anche i video nei quali vediamo immagini-proiettile al crepuscolo o in notturna; anche in questi casi è del tutto palese come il punto di vista e quello da cui si fa fuoco non coincidano, come avviene in *But They Never Lost Assurance Due to What Afflicted Them*, 24 settembre 2017 (<https://jihadology.net/2017/09/24/new-video-message-from-the-islamic-state-but-they-never-lost-assurance-due-to-what-afflicted-them-wilayat-barqah/>).

dichiarazione di politica: attraverso l'elaborazione di specifiche tipologie comunicative, i *media men* di IS gettano le basi per un'opposizione radicale alla narrazione del corpo bellico elaborata dall'Occidente nello scenario contemporaneo.

## APPENDICE ICONOGRAFICA



Fig. 1 *Tends ta mains pour l'allégeance* (2015)



Fig. 2 *Nicholas Berg Beheading* (2004)



Fig. 3 *Daniel Pearl Execution* (2002)



Fig. 4 *Daniel Pearl Execution* (2002)



Fig. 5 *Daniel Pearl Execution* (2002)



Fig. 6 *A Message to America* (2014)





Fig. 7 A Message to the Government of Japan (2015)



Fig. 8 A Second Message to America (2014)



Fig. 9 A Message to America (2014)



Fig. 10 *A Message to America* (2014)



Fig. 11 *Messages from the Land of Epic Battles #22* (2014)



Fig. 12 *Messages from the Land of Epic Battles #22* (2014)



Fig. 13 *Messages from the Land of Epic Battles #22* (2014)

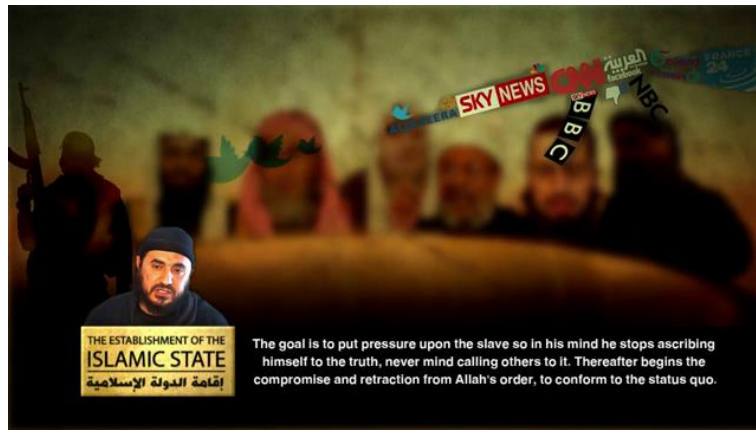


Fig. 14 *Series of the Life from the Words of the 'Ulama on the Project of the Islamic State #9* (2014)



Fig. 15 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 16 *And If You Punish [An Enemy, Oh Believers], Punish With An Equivalent of That With Which You Were Harmed* (2015)



Fig. 17 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 18 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 19 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 20 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 21 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 22 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 23 *Defiant Response Upon [Those that Helped in the] Bombings of the Tyrant* (2015)



Fig. 24 *Reality of the American Landing* (2015)



Fig. 25 *Story of Slaughter* (2016)

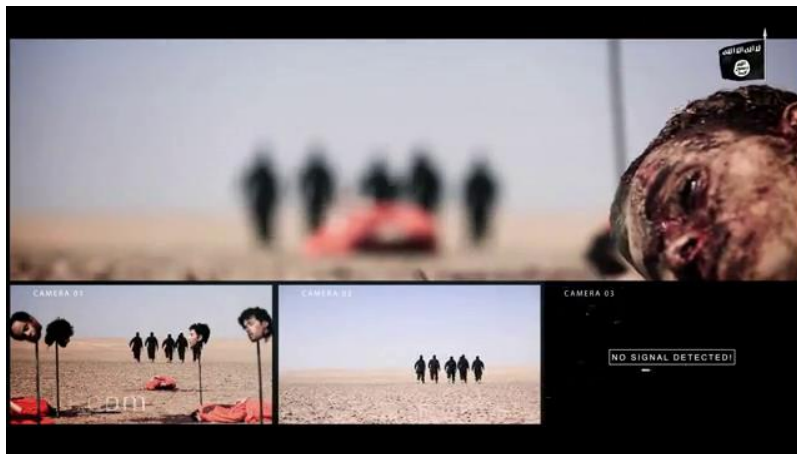


Fig. 26 *Story of Slaughter* (2016)



Fig. 27 *How to Kill [the] Disbelievers* (2016)

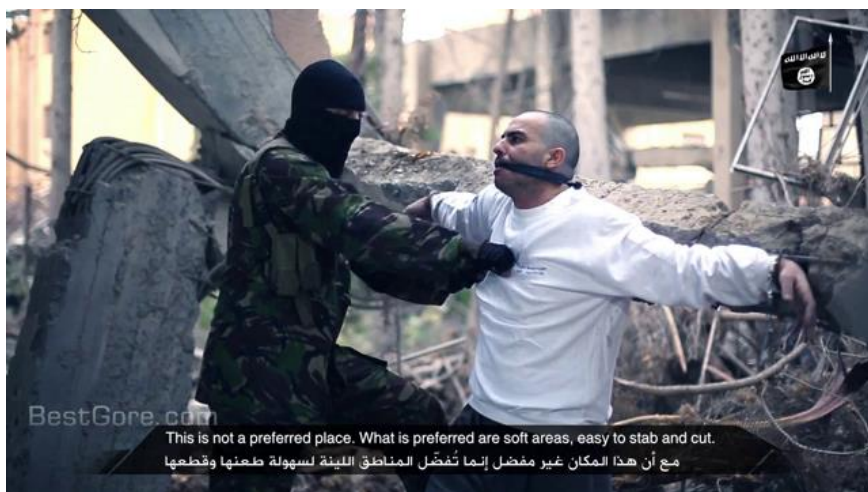


Fig. 28 *How to Kill [the] Disbelievers* (2016)



Fig. 29 *How to Kill the Disbelievers* (2016)



Fig. 30 *Flames of War II* (2017)





Fig. 31 *Flames of war II* (2017)



Fig. 32 *Clanging of the Swords Part 4* (2014)



Fig. 33 *Clanging of the Swords Part 4* (2014)



Fig. 34 *Breaking of the Border* (2014)



Fig. 35 *And Wretched is That Which They Purchased* (2015)



Fig. 36 *And Wretched is That Which They Purchased* (2015)

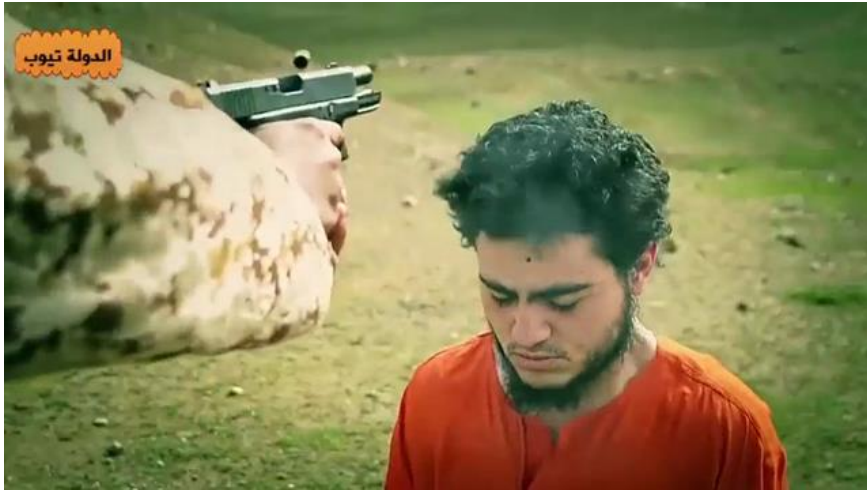


Fig. 37 *And Wretched is That Which They Purchased* (2015)



Fig. 38 *Deterring of the Hired* (2016)

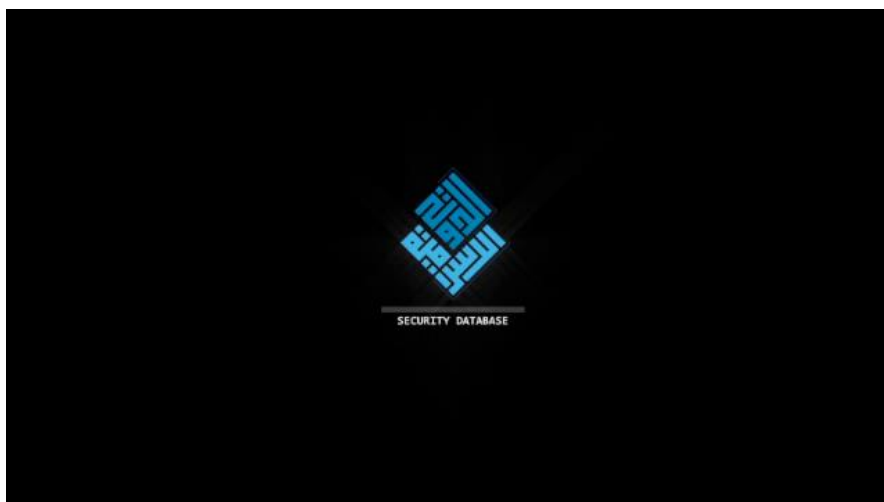


Fig. 39 *Healing of the Believers' Chest* (2015)



Fig. 40 *Healing of the Believers' Chest* (2015)



Fig. 41 *Healing of the Believers' Chest* (2015)

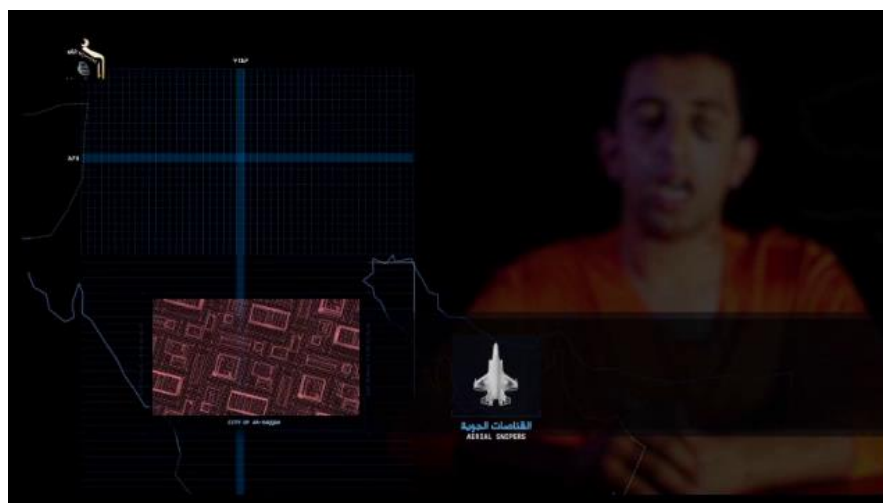


Fig. 42 *Healing of the Believers' Chest* (2015)



Fig. 43 *Healing of the Believers' Chest* (2015)

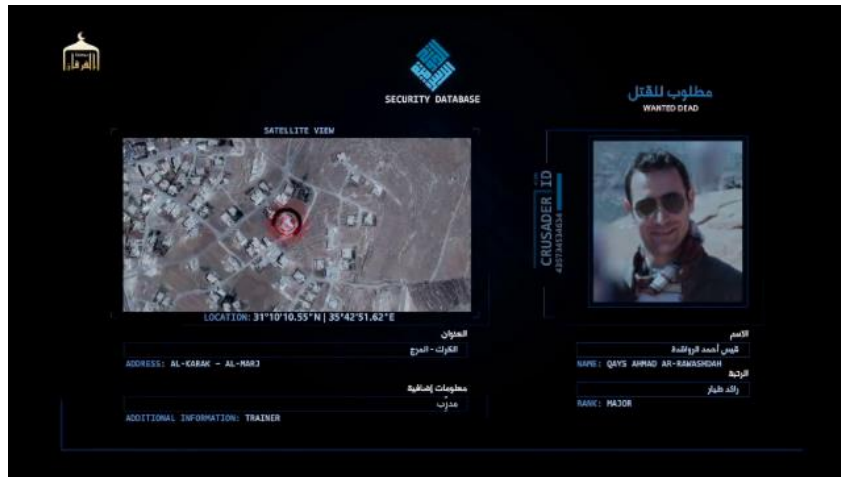


Fig. 44 *Healing of the Believers' Chest* (2015)

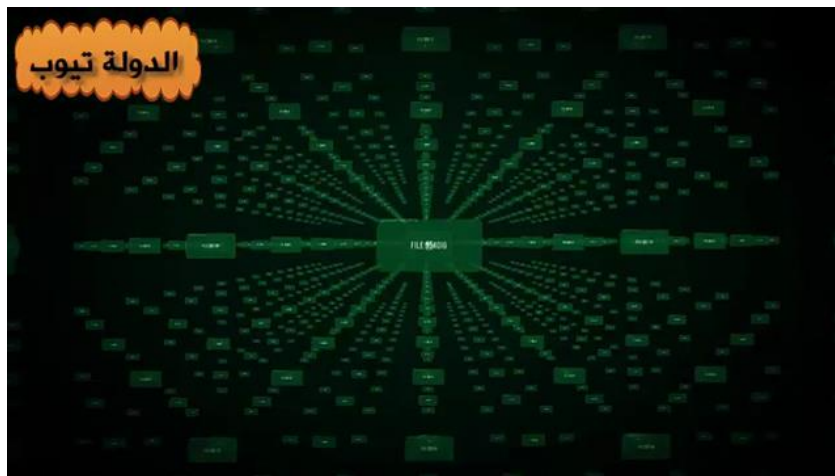


Fig. 45 *And Wretched is That Which They Purchased* (2015)

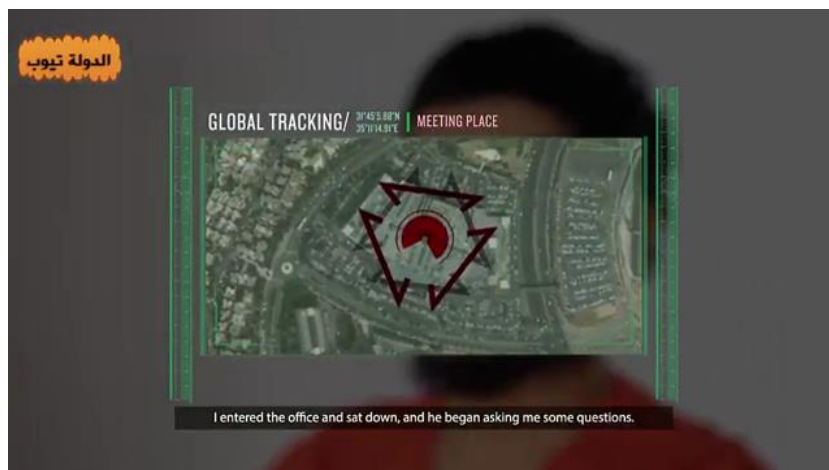


Fig. 46 *And Wretched is That Which they Purchased* (2015)



Fig. 47 *And Wretched is That Which They Purchased* (2015)



Fig. 48 *Martyrdom Operation Upon the 'Swat' Militia of the Safavids in the Neighborhood al-Āndalus of al-Ramādi* (2015)



Fig. 49 *Victory from God and an Imminent Conquest* (2015)



Fig. 50 *Ignition of the Raids* (2017)



Fig. 51 *And You Will be Superior* (2017)



Fig. 52 *My Oath to the Islamic State* (2014)



Fig. 53 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 54 *Revenge #1* (2015)





Fig. 55 *Although the Disbelievers Dislike It* (2014)



Fig. 56 *Revenge #1* (2015)



Fig. 57 *Crusader Bombing of the Innocent Muslims in the Aden Neighbourhood* (2015)



Fig. 58 *Clanging of the Swords Part 4* (2014)



Fig. 59 *Progress of the Battle in 'Ayn al-Islam #3* (2015)



Fig. 60 *Flames of War* (2014)



Fig. 61 Raiding the Barracks of the Peshmerga (2015)



Fig. 62 Give Me a Piece of Iron #2 (2015)



Fig. 63 Firing an SPG-9 Cannon Upon the Apostate Pakistani Army in the Area of Khaybar (2015)



Fig. 64 Firing an SPG-9 Cannon Upon the Apostate Pakistani Army in the Area of Khaybar (2015)



Fig. 65 Sniping One of the Apostates of the Peshmerga in Daqu (2015)



Fig. 66 Snipers of Wilayat al-Khayr (2015)



Fig. 67 *Snipers of Wilayat al-Khair* (2015)



Fig. 68 *Impact of the Bullets* (2016)



Fig. 69 *Impact of the Bullets* (2016)



Fig. 70 *Impact of the Bullets* (2016)

## BIBLIOGRAFIA

Nota: per tutti i materiali consultati on-line, l'ultimo accesso è datato 21 settembre 2018

AA. VV., *Dizionario Oxford della medicina*, Gremese, Roma 1996.

AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessioni sul conflitto del Golfo*, Mimesis, Milano 1991.

ABERCROMBIE, Nicholas; LONGHURST, Brian J.; *Audiences. A Sociological Theory of Performance and Imagination*, Sage, Londra – Thousand Oaks 1998.

ADAMO, Pietro; “Lo zoologo e il derviscio. Sul cinema di Jacopetti & Prosperi” in AA. VV., *Nocturno Book – Mondorama: da Jacopetti alle ultime evoluzioni del genere, una guida al documentario estremo italiano fra realtà e finzione*, supplemento a *Nocturno*, Nocturno edizioni, Milano 2001.

ADAMO, Pietro; *Il porno di massa. Percorsi nell'hard contemporaneo*, Raffaello Cortina, Milano 2004.

AGAMBEN, Giorgio; *Homo Sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Einaudi, Torino 1995.

AGAMBEN, Giorgio; *Lo stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino 2003.

AGAMBEN, Giorgio; *Che cos'è il reale? La scomparsa di Majorana*, Neri Pozza, Vicenza 2016.

AISTROPE, Tim; *Conspiracy Theory and American Foreign Policy*, Manchester University Press, Manchester 2016.

AL-'ADNĀNĪ, Abū Muhammad; “Excepts from *Indeed your Lord is Ever Watchful*”, in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014.

AL-BAGHDADI, Abū Bakr; *Allah Knows and You Know Not*, 19 gennaio 2014 ([https://archive.org/stream/Forsan93D/knows\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/Forsan93D/knows_djvu.txt)).

AL-BAGHDADI, Abū Bakr “This is What Allah and His Messenger Promised Us”, in *Rumiyah*, no. 3, 11 novembre 2016.

AL-HANBALĪ, Ibn Rajab “My Provision Was Placed for Me in the Shade of My Spear”, in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014.

AL-KINĀNĪ, Abū 'Amr; “It's Either the Islamic State or the Flood”, in *Dabiq*, no. 2, 27 luglio 2014.

- AL-MUHAJIR, Abū Hamzah; “Be Patient. For Indeed the Promise of Allah is True”, in *Rumiyah*, no. 9, 4 maggio 2017.
- AL-ZARQAWI, Abu Mus’ab; “And Likewise the Messengers are Afflicted Then the Final Outcome Is Theirs – Part 2”, in *Rumiyah*, no. 9, 4 maggio 2017.
- ALBANO, Lucilla; “Riflessioni sul cinema e la morte”, in *Filmcritica* n. 425, maggio 1992
- ALBERSTAM, Judith; *In a Queer Time & Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press, New York, 2005.
- ALFANO MIGLIETTI, Francesca (FAM); *Identità mutanti. Dalla piega alla piaga: esseri delle contaminazioni contemporanee*, Costa&Nolan, Ancona – Milano 1997.
- ALINOVI, Francesca; MARRA, Claudio; *La fotografia. Illusione o rivelazione?*, Quinlan, Bologna 2006 (ed. or. 1981).
- ALLEN GRINDSTAFF, Davin; DELUCA, Kevin Michael; “The Corpus of Daniel Pearl”, in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 21, no. 4, 2004.
- ALOI, Peg; “Beyond the Blair Witch: A New Horror Aesthetic?”, in KING, Geoff (a cura di); *The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol Intellect, Bristol 2005.
- AMADORI, Alessandro; *Bin Laden. Chi è, che cosa vuole, come comunica il profeta del Terrore*, Scheiwiller, Milano 2002.
- AMATO, Pierandrea; *In posa. Abu Ghraib dieci anni dopo*, Cronopio, Napoli 2014.
- ANDERS, Günther; *Diario di Hiroshima e Nagasaki. Un racconto, un testamento intellettuale*, Ghibli, Milano 2014 (ed. or. 1959)
- ANDREW, Dudley; “The Ontology of a Fetish”, in *Film Quarterly*, vol. 61, no. 4, 2008.
- ANONIMO, SPG-9 “Weapon Identification Sheet”, in *Small Arms Survey*, senza datazione([http://www.smallarmssurvey.org/fileadmin/docs/Weapons\\_and\\_Markets/Tools/Weapons\\_ID\\_DB/SAS\\_weapons-recoilless-guns-SPG9.pdf](http://www.smallarmssurvey.org/fileadmin/docs/Weapons_and_Markets/Tools/Weapons_ID_DB/SAS_weapons-recoilless-guns-SPG9.pdf)).
- ANONIMO, “The Christine Chubbuck tape (lost on-air suicide footage; 1974), in *Lost Media Wiki*, senza datazione ([https://lostmediawiki.com/The\\_Christine\\_Chubbuck\\_tape\\_\(lost\\_on-air\\_suicide\\_footage;\\_1974\)](https://lostmediawiki.com/The_Christine_Chubbuck_tape_(lost_on-air_suicide_footage;_1974))).
- ANONIMO; “Letter from al-Zawahiri to al-Zarqawi”, ottobre 2011 ([https://www.globalsecurity.org/security/library/report/2005/zawahiri-zarqawi-letter\\_9jul2005.htm](https://www.globalsecurity.org/security/library/report/2005/zawahiri-zarqawi-letter_9jul2005.htm)).



- ANONIMO, “Is the Budd Dwyer Film a Snuff Film?”, in *Yahoo Answers*, 2011 (<https://answers.yahoo.com/question/index?qid=20090404191208AAqUxPY>)
- ANONIMO, “L’omicidio di Cinisello: «Il killer filmava le torture». Ora spunta un secondo covo”, in *Il Giorno*, 27 maggio 2011 ([https://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/2011/05/28/513987\\_killer\\_filmava\\_torture.shtml](https://www.ilgiorno.it/milano/cronaca/2011/05/28/513987_killer_filmava_torture.shtml)).
- ANONIMO, “Kilafah Declared”, in *Dabiq*, no. 1, 5 luglio 2014.
- ANONIMO, “Regime Targets ar-Raqqah”, in *Dabiq*, no. 1, 5 luglio 2014.
- ANONIMO, “A Message from Sotloff to His Mother Days Before the Execution”, in *Dabiq*, no. 2, 27 luglio 2014.
- ANONIMO: “Foley’s Blood is on Obama’s Hands”, in *Dabiq* no. 3, luglio/agosto 2014.
- ANONIMO, “Hijrah from Hypocrisy to Sincerity”, in *Dabiq*, no. 3, luglio/agosto 2014
- ANONIMO, “A Window into the Islamic State”, in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014.
- ANONIMO, “The Fading Grayzone”, in *Dabiq*, no. 4, settembre/ottobre 2014
- ANONIMO, “Misleading Shcolars”, in *Dabiq*, no. 6, dicembre 2014/gennaio 2015
- ANONIMO, “The Burning of the Murtadd Pilot”, in *Dabiq*, no. 7, 12 febbraio 2015
- ANONIMO, “The Extinction of the Grayzone”, in *Dabiq*, no. 7, 12 febbraio 2015
- ANONIMO, “Healthcare in the Khilāfah”, in *Dabiq*, no. 9, 21 maggio 2015.
- ANONIMO, *Media Man, You are a Mujāhid Too*, giugno-luglio 2015 (<https://azelin.files.wordpress.com/2016/04/the-islamic-state-22media-man-you-are-a-mujacc84hid-too22.pdf>).
- ANONIMO, “Walā’ and Barā’ versus American Racism”, in *Dabiq*, no. 11, 9 settembre 2015.
- ANONIMO, “Kill the Imāms of the Kufr in the West”, in *Dabiq*, no. 14, 13 aprile 2016.
- ANONIMO, “The Wicked Scholars are Cursed”, in *Rumiyah*, no. 1, 5 settembre 2016
- ANONIMO, “Stand and Die Upon That for Which Your Bothers Died”, in *Rumiyah*, no. 1, 5 settembre 2016.
- ANONIMO, “Glad Things of Imminent Victory to the Patient”, in *Rumiyah*, no. 2, 4 ottobre 2016.
- ANONIMO, “Just Terror Tactics: Knife Attacks”, in *Rumiyah*, no. 2, 4 ottobre 2016.
- ANONIMO, “Word of the Year 2016 is...” in *Oxford Living Dictionaries*, 8 novembre 2016 (<https://en.oxforddictionaries.com/word-of-the-year/word-of-the-year-2016>).

- ANONIMO, “Just Terror Tactics: Veichle Attacks”, in *Rumiyah*, no. 3, 11 novembre 2016.
- ANONIMO, “The Obligation of Exposing Wicked Scholars”, in *Rumiyah*, no. 3, 11 novembre 2016.
- ANONIMO, “Advice for Mujahidin When Facing the Enemy”, in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016.
- ANONIMO, “Indeed Allah Has Blessed Me”, in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016
- ANONIMO, “Stories of Victory after Patience”, in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016.
- ANONIMO, “Just Terror Tactics: Arson Attacks”, in *Rumiyah*, no. 5, 6 gennaio 2017.
- ANONIMO, “Some Attributes of the Evil Scholars”, in *Rumiyah*, no. 7, 7 marzo 2017.
- ANONIMO, “The Kafir’s Wealth is Halal for You, So Take It”, in *Rumiyah*, no. 8, 5 aprile 2017.
- ANONIMO, “Rulings Related to Giving Da’wah to the Harbi Kuffar”, in *Rumiyah*, no. 12, 6 agosto 2017
- APEL, Dora; “Torture Culture: Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib”, in *Art Jorunal*, vol. 64, no. 2, estate 2005.
- APOLLINAIRE, Guillaume; “A Good Film”, in *The Wandering Jew and Other Stories*, Rupert Hart Davis, Londra 1967.
- ARASSE, Daniel; *La ghigliottina e l’immaginario del Terrore*, Xenia, Milano 1988 (ed. or. 1987).
- ARIÈS, Philippe; *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano 1989 (ed. or. 1975)
- ARISTARCO, Guido; *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Torino 1950.
- ARISTOTELE, *Retorica*, Bompiani, Milano 2014.
- ARISTOTELE; *Poetica*, Laterza, Roma-Bari 2014 (ed. or. 1998).
- ARNHEIM, Rudolf; *Film as Art*, University of California Press, Berkeley – Los Angeles – Londra 1957 (ed. or. 1932).
- ARNHEIM, Rudolf; “On the Nature of Photography”, in *Critical Inquiry*, vol. 1, no. 1, 1974.
- ARTIP, Ryan E.; DEBIRX, François; “The Viral Mediation of Terror: ISIS, Image, Implosion”, in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2018.
- ASH-SHAMI, Abu Hafs; “Traits of the Evil Scholars”, in *Rumiyah*, no. 5, 6 gennaio 2017.

- ASSAD, Talal; *Il terrorismo suicida. Una chiave per comprenderne le ragioni*, Raffaello Cortina, Milano 2009 (ed. or. 2007).
- ASTON, James; WALLISS, John (a cura di); *To See the Saw Movies. Essays on Torture Porn and Post-9/11 Horror*, McFarland & Company, Jefferson-Londra 2013.
- ATTIMONELLI, Claudia; SUSCA, Vincenzo; *Pornocultura. Viaggio in fondo alla carne*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- ATWAN, Abdel Bari; *Islamic State. The Digital Caliphate*, Saqi, Londra 2015.
- AUMONT, Jacques; “Rileggere Ejzenštejn: il teorico, lo scrittore”, in EJZENŠTEJN, Sergej Michajilovič; *Il montaggio*, Venezia, Marsilio 1986.
- AYALON, Ami; POPOVICH, Elad; MORAN, Yarchi; “From Warfare to Imagefare: How States Should Manage Asymmetric Conflicts with Extensive Media Coverage, in *Terrorism and Political Violence*, vol. 28, no. 2, 2016.
- BAKER, Martin (a cura di); *The Video Nasties: Freedom and Censorship in the Media*, Pluto Press, Londra 1984.
- BALLARDINI, Bruno; *ISIS, Il Marketing dell’apocalisse*, Baldini&Castoldi, Milano 2015.
- BANGONE, Gianfranco; *La guerra al tempo dei droni. Da Falluja ai terroristi dell’ISIS, la nuova frontiera dei conflitti*, Castelvechi, Roma 2014.
- BARTHES, Roland; *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003 (ed. or. 1980).
- BARTHES, Roland; “L’effetto di reale”, in ID., *Il brusio della lingua*, Einaudi, Torino 1988 (ed. or. 1984).
- BARTHES, Roland; *Miti d’oggi*, Einaudi, Torino 1994 (ed. or. 1980).
- BATAILLE, Georges; *L’erotismo*, ES, Milano 1997 (ed. or. 1957).
- BATAILLE, Georges; *Le lacrime di Eros*, Bollati Boringhieri, Torino 2004 (ed. or. 1961).
- BATTISTON, Giuliano; *Arcipelago jihad. Lo Stato islamico e il ritorno di al-Qaeda*, Edizioni dell’asino, Roma 2016.
- BAURDILLARD, Jean; *La trasparenza del male. Saggio sui fenomeni estremi*, Sugarco, Milano 1991 (ed. or. 1990).
- BAURDILLARD, Jean; *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, Raffaello Cortina, Milano 1996 (ed. or. 1995).
- BAUDRILLARD, Jean; *Lo spirito del terrorismo*, Raffaello Cortina, Milano 2002 (ed. or. 2001).

- BAUDRILLARD, Jean; “Ipotesi sul terrorismo”, in Id., *Power Inferno*, Raffaello Cortina, Milano 2003 (ed. or. 2002).
- BAUDRILLARD, Jean; “La precessione dei simulacri”, in Id., *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pgreco, Milano 2008 (ed. or. 1980).
- BAUDRILLARD, Jean; *Lo scambio simbolico e la morte*, Feltrinelli, Milano 2015 (ed. or. 1976).
- BAUMAN, Zygmunt; *Il teatro dell’immortalità. Mortalità, immortalità e strategie di vita*, Il mulino, Bologna 1995 (ed. or. 1992).
- BAUSANI, Alessandro (a cura di); *Il Corano*, Rizzoli, Milano 2010 (ed. or. 1988).
- BAZIN, André; *Che cosa è il cinema? Il film come opera d’arte e come mito nella riflessione di un maestro della critica*, Garzanti, Milano 1999 (ed. or. 1958-1962).
- BELLAVITA, Andrea; “Filming (in) America. Raccontare gli Stati Uniti dopo il 9/11”, in *Segnocinema*, no. 146, luglio/agosto 2007.
- BELPOLITI, Marco; *Da quella prigione. Moro, Warhol e le Brigate Rosse*, Guanda, Parma 2012.
- BELPOLITI, Marco; *L’età dell’estremismo*, Guanda, Parma 2014.
- BELPOLITI, Marco; *Chi sono i terroristi suicidi*, Guanda, Milano 2017.
- BENJAMIN, Walter; *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. 1935-6).
- BENJAMIN, Walter; “Esperienza e povertà”, in ID., *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino 2012 (ed. or. 1933).
- BENSHOFF, Harry M.; *A Companion to the Horror Film*, John Wiley & Sons, Hoboken 2014.
- BENSLAMA, Fethi; *Un furioso desiderio di sacrificio. Il supermusulmano*, Raffaello Cortina, Milano 2017 (ed. or. 2016).
- BENSON-ALLOTT, Catelin; *Killer Tapes and Shattered Screens: Video Spectatorship From VHS to File Sharing*, University of California Press, Berkeley 2013.
- BERGEN, Peter; TIEDEMANN, Katherine; *The Year of the Drone. An Analysis of U.S. Drone Strikes in Pakistan 2004-2010*, 2010 ([http://vcnv.org/files/NAF\\_YearOfTheDrone.pdf](http://vcnv.org/files/NAF_YearOfTheDrone.pdf)).
- BERRIDGE, Virginia; STRONG, Philip (edited by); *AIDS and Contemporary History*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.

- BERTONCINI, Marco; *Teorie del realismo in André Bazin*, LED, Milano 2009.
- BERTOZZI, Marco; *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Marsilio, Venezia 2008.
- BERTRAND, Daniel; *Basi di semiotica letteraria*, Meltemi, Roma 2004 (ed. or. 2000).
- BETTETINI, Gianfranco; *L'indice del realismo*, Bompiani, Milano 1971.
- BETTETINI, Maria; *Contro le immagini. Alle radici dell'iconoclastia*, Laterza, Roma-Bari 2006.
- BETTETINI, Maria; *Distuggere il passato. L'iconoclastia dall'Islam all'Isis*, Raffaello Cortina 2016.
- BIANCHI, Matteo; "Un mondo precario in bilico tra verità e menzogna", in *Elephant & Castle*, no. 17, 2017.
- BIASIN, Enrico; MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico (a cura di); *Porn After Porn. Contemporary Alternative Pornographies*, Mimesis International, Udine 2014.
- BINK, Oriana; *Quando il crimine è sublime. La fascinazione per la violenza nella società contemporanea*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- BIRESSI, Anita; NUNN, Heather; *Reality Tv. Realism and Revelation*, Columbia University Press, New York 2005.
- BIRKENSTEIN, Jeff; FROULA, Anna; RANDELL, Karen (a cura di); *Reframing 9/11. Film, Popular Culture and the War on Terror*, Bloomsbury, Londra 2010.
- BISONI, Claudio; *La critica cinematografica. Metodo, storia e scrittura*, Archetipolibri, Bologna 2006.
- BLACK, Joel; "Real(ist) Horror: from Execution Videos to Snuff Films", in MENDIK, Xavier; SCHNEIDER, Steven Jay (a cura di); *Underground USA: Filmmaking Beyond the Hollywood Cinema*, Wallflower Press, New York 2002.
- BLAKE, Lynnie; ALDANA REYES, Xavier (a cura di); *Digital Horror. Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*, I.B. Tauris & Co., Londra-New York 2016.
- BLASCO IBÁÑEZ, Vincente; "La vecchia del cinema", in RENZI, Renzo (a cura di); *Il cinematografo al campo. L'arma nuova nel primo conflitto mondiale*, Transeuropa, Ancona 1993.
- BLEIKER, Roland; "The Aesthetic Turn in International Political Theory", in *Millenium: Journal of International Studies*, vol. 30, no. 3, 2001.

- BLOOM, Mia; TIFLATI, Hicham; HORGAN, John; “Navigating ISIS’s Preferred Platform: Telegram”, in *Terrorism and Political Violence*, 2017.
- BLUMENBERG, Hans; *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza*, Il Mulino, Bologna 1985 (ed. or. 1979).
- BOATTO, Alberto; *Lo sguardo dal di fuori*, Castelvecchi, Roma 2013.
- BOCCHIARO, Piero; *Psicologia del male*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- BOLTANSKI, *Lo spettacolo del dolore. Morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina, Milano 2000 (ed. or. 1993).
- BOLTER, David Jay; GRUSIN, Richard; *Remediation. Competizione e integrazione fra media vecchi e nuovi*, Guerini, Milano 2002 (ed. or. 1999).
- BORRADORI, Giovanna; *Filosofia del Terrore. Dialoghi con Jürgen Habermas e Jacques Derrida*, Laterza, Roma-Bari 2003.
- BOSCHI, Alberto; *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Carocci, Roma 2000 (ed. or. 1998).
- BREDEKAMP, Horst; *Immagini che ci guardano. Teoria dell’atto iconico*, Raffaello Cortina, Milano 2015 (ed. or. 2010).
- BREGA, Gian Piero; “Film sadici e film sadiani”, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963.
- BRIGGS, Laura; “Making Race, Making sex. Perspectives on Torture”, in *International Feminist Journal of Politics*, vol. 17, no. 1 2015.
- BRODESCO, Alberto; “La morte e il cinema. Documentario e non-fiction”, in DE CEGLIA, Francesco Paolo; *Storia della definizione di morte*, Franco Angeli, Milano 2015.
- BROTTMAN, Mikita (a cura di); *Car Crash Culture*, Palgrave Macmillan, New York 2001.
- BROTTMAN, Mikita; “Mondo Horror. Carnivalizing the Taboo”, in PRINCE, Stephen (a cura di); *The Horror Film*, Rutgers University Press, New Brunswick 2004.
- BROTTMAN, Mikita; *Offensive Films*, Vanderbilt University Press, Westport 2005.
- BRUSCHINI, Antonio; TENTORI, Antonio; *Nudi e crudeli. I mondo movies italiani*, Bloodbuster, Milano 2013.
- BUCCHERI, Vincenzo; “Facciamoci del male. Il realismo traumatico e il cinema della resistenza umana”, in *Segnocinema*, no. 114, marzo/aprile 2002.
- BUGLIOSI, Vincent; GENTRY, Kurt; *Helter Skelter. Storia del caso Charles Manson*, Mondadori, Milano 2006 (ed. or. 1974)

- BURDETT, John; *Bangkok uccide*, Giano, Milano 2007 (ed. or. 2007)
- BURKEMAN, Oliver; "Fatal Attraction", in *The Guardian*, 27 gennaio 2006 (<https://www.theguardian.com/film/2006/jan/27/2>).
- BUTLER, Judith; *Corpi che contano. I limiti discorsivi del sesso*, Feltrinelli, Milano 1996 (ed. or. 1993)
- BUTLER, Judith; *Vite precarie. Contro l'uso della violenza come risposta al lutto collettivo*, Meltemi, Roma 2004 (ed. or. 2004).
- BUTLER, Judith; *La rivendicazione di Antigone. La parentela fra la vita e la morte*, Bollati Boringhieri, Torino 2009 (ed. or. 2002)
- BUTLER, Judith; *Frames of War. When Is Life Grievable?*, Verso, Londra 2009.
- BUTLER, Judith; *L'alleanza dei corpi. Note per una teoria performativa dell'azione collettiva*, Nottetempo, Milano 2017 (ed. or. 2015).
- CAMPANINI, Massimo; "Il pensiero politico di Sayyid Qutb", in ID. (a cura di); *Storia del pensiero politico islamico. Dal profeta Muhammad ad oggi*, Le Monnier, Firenze 2017.
- CANETTI, Elias; *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Adelphi, 1974 (ed. or. 1972).
- CANTLIE, John; "Hard Talk. The Real Story Behind My Videos", in *Dabiq*, no. 4, settembre-ottobre 2014.
- CARBONE, Mauro; *Essere morti insieme. L'evento dell'11 settembre 2001*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- CARR, Cynthia *On Edge: Performance at the End of Twentieth Century*, Wesleyan University Press, Middletown 2012.
- CARROLL, Noël; *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Routledge, Londra-New York 1990.
- CARRUTHERS, Susan L.; "Calling the Shots: *American Sniper*, cinema populista e guerre impopolari", in *Ácoma*, no. 11, autunno/inverno 2016.
- CASETTI, Francesco; "L'immagine del montaggio", in EJZENŠTEJN, Sergej Michajilovič; *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio 1989.
- CASETTI, Francesco; *Teorie del cinema 1945-1990*, Bompiani, Milano 1994.
- CASETTI, Francesco; *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Bompiani, Milano 2016 (ed. or. 2005).

- CASSETTI, Francesco; *La Galassia Lumière. Sette parole chiave per il cinema che viene*, Bompiani, Milano 2015 (ed. or. 2015).
- CASHELL, Kieran; *Aftershock. The Ethics of Contemporary Transgressive Art*, I. B. Tauris, Londra-New York 2009.
- CASIRAGHI, Ugo; “Recensioni: Addio Zio Tom”, in *L'unità*, a. XLVIII, n. 231, 1 ottobre 1971.
- CASTIGLIONI, Alfredo; CASTIGLIONI, Angelo; *Africa ama*, Sugar, Milano 1972.
- CASTIGLIONI, Alfredo; CASTIGLIONI, Angelo; *Addio, ultimo uomo. Nel cuore dell'Africa alla ricerca delle tribù primitive*, Rusconi, Milano 1977.
- CASTOLDI, Gian Luca; FENTON, Harvey; GRAINGER, Julian; *Cannibal Holocaust and the Savage Cinema of Ruggero Deodato*, Fab Press, Godalming 1998.
- CASTORO, Carmine; *Il sangue e lo schermo. Lo spettacolo dei delitti e del terrore da Barbara d'Urso all'ISIS*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- CATTANEO, Francesco; “L'uomo nello specchio dell'orso”, in *Cineforum*, n. 460, dicembre 2006.
- CAVARA, Paolo; GUERRA, Torino; MORAVIA, Alberto; *L'occhio selvaggio*, Bompiani, Milano 2014
- CAVARA, Pietro; *Ricordo di un padre. Paolo Cavara, regista gentiluomo*, Aracne, Roma 2014.
- CAVARERO, Adriana; *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*, Feltrinelli, Milano 2007.
- CENSI, Rinaldo; *Copie originali. Iperrealismi tra pittura e cinema*, Johan & Levi, Milano 2014.
- CERVINI, Alessia; “La morte in piano sequenza”, in *Doppiozero*, 21 aprile 2017 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/la-morte-piano-sequenza>)
- CHAMAYOU, Grégoire; *Le cacce all'uomo. Storia e filosofia del potere cinegetico*, Manifestolibri, Roma 2010 (ed. or. 2010).
- CHAMAYOU, Grégoire; *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, Derive Approdi, Roma 2014 (ed. or. 2013).
- CHÉROUX, Clément; *Diplopia. L'immagine fotografica nell'era dei media globalizzati: saggio sull'11 settembre 2001*, Einaudi, Torino 2010 (ed. or. 2009).



- CHOULIARAKI, Lillie; KISSAS, Angelos; “The Communication of Horrorism: A Typology of ISIS Online Death Videos”, in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2017.
- CHULOV, Martin; “Isis's latest horror video ratchets up threat against activists”, in *The Guardian*, 7 gennaio 2016 (<https://www.theguardian.com/world/2016/jan/07/isis-latest-horror-video-ratchets-up-threat-against-activists>).
- CIUFFOLI, Emanuela; *XXX. Corpo, porno, web*, Costa & Nolan, Genova 2006.
- CLETO, Fabio; “Lo specchio osceno del conflitto”, in *Ácoma*, no. 32, inverno/primavera 2006.
- CLOVER, Carol; *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*, Princeton University Press, Princeton – Oxford 1992.
- CODELUPPI, Vanni; *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino 2007.
- CODELUPPI, Vanni; “Baudrillard, il terrorismo e i media”, in BAUDRILLARD, Jean; *Pornografia del terrorismo*, Franco Angeli, Milano 2017.
- COMBS, Scott; “Cut. Execution, Editing and Instant Death”, in *Spectator*, vol. 28, no. 2, 2008.
- COMOLLI, Jean-Louis; *Tecnica e ideologia*, Pratiche, Parma 1982 (ed. or. 1972)
- COMOLLI, Jean-Louis; “Elogio del cine-mostro”, in Id., *Vedere e potere. Il cinema, il documentario e l'innocenza perduta*, Donzelli, Roma 2006 (ed. or. 1995).
- COMOLLI, Jean-Louis; *Daech, le cinéma et la mort*, Verdier, Parigi 2016.
- COMUZIO, Ermanno; “Prime visioni: L'occhio selvaggio”, in *Il giornale di Bergamo*, a. CLV, n. 263, 28 settembre 1967.
- COOK, David; *Storia del jihad. Da Maometto ai giorni nostri*, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. 2005).
- CORRIGAN, Timothy; WHITE, Patricia; MAZAJ, Meta (a cura di); *Critical Visions in Film Theory. Classic and Contemporary Readings*, Bedford – Sant Martin's, Boston – New York 2011.
- CORRIGAN, Timothy; “The Pedestrian Ecstasies of Werner Herzog: On Experience, Intelligence and the Essayistic”, in PRAGER, Brad (a cura di); *A Companion to Werner Herzog*, Wiley-Blackwell, Chichester 2012.

- CORSIANOS, Marilyn; “Mainstream Pornograph and Women: Questioning Sexual Agency”, in *Critical Sociology*, no. 33, 2007.
- COSULICH, Callisto; “Jacopetti e il cinema della crudeltà”, in DE VINCENTI, Giorgio (a cura di); *Storia del cinema italiano vol. X 1960-64*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2001.
- COTTEE, Simon; “The Pornography of Jihadism”, in *The Atlantic*, 12 settembre 2014 (<https://www.theatlantic.com/international/archive/2014/09/isis-jihadist-propaganda-videos-porn/380117/>).
- COVIELLO, Massimiliano; *Testimoni di guerra. Cinema, memoria, archivio*, Cafoscarina, Venezia 2015.
- CRANE, Patricia; “Jihad: Idea and History”, in *Cosmopolis*, no. 1, 2015.
- CRARY, Jonathan; *Le tecniche dell’osservatore. Visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino 2013 (ed. or. 1990).
- CURTI, Roberto; LA SELVA, Tommaso; *Sex and Violence. Percorsi nel cinema estremo*, Lindau, Torino 2007 (ed. or. 2003).
- DAL LAGO, Alessandro; *Le nostre guerre. Filosofia e sociologia dei conflitti armati*, Manifestolibri, Roma 2010.
- DAL LAGO, Alessandro; *Carnefici e spettatori. La nostra indifferenza verso la crudeltà*, Milano, Raffaello Cortina 2012.
- DALLA GASSA, Marco; “Tutto il mondo è paese. I *mondo movies* fra esotismi e socializzazione del piacere”, in *Cinergie* n. 5, marzo 2014.
- DANIELE, Daniela (a cura di); *Undici settembre. Contronarrazioni americane*, Einaudi, Torino 2003.
- DAVIS, Mike; *Breve storia dell’autobomba. Dal 1920 all’Iraq di oggi. Un secolo di esplosioni*, Einaudi, Torino 2007 (ed. or. 2006)
- DAYAN, Daniel; KATZ, Elihu; *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna, Baskerville 1993 (ed. or. 1992).
- DE BERTI, Raffaele; *Dallo schermo alla carta. Romanzi, fotoromanzi, rotocalchi cinematografici: il film e i suoi paratesti*, Vita & Pensiero, Milano 2000.
- DE BERTI, Raffaele; “Europa di notte. Lo spettacolo di rivista nell’Italia del boom economico”, in *L’avventura. International Journal of Italian Film and Media Landscapes*, no. 2, 2016.

- DE LUNA, Giovanni; *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006.
- DELLA MORA, Max; “Oltre i mondo movies. Orrori fatti in casa e immagini rubate”, in PEZZOTTA, Alberto (a cura di); *Segnospeciale: l’inguardabile – Segnocinema* n.86, luglio/agosto 1997.
- DELL’ORCO, Daniele; *Non chiamateli kamikaze. Dai Cavalieri del Vento Divino ai tagliagole dell’Isis*, Giubilei Regnani, Roma-Cesena 2017.
- DE MARTINO, Ernesto; *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Einaudi, Torino 1958.
- DE MARTINO, Ernesto; *Sud e magia*, Feltrinelli, Milano 1959.
- DE SUTTER, Laurent; *Teoria del kamikaze*, Il melangolo, Genova 2017 (ed. or. 2013)
- DE VINCENTI, Giorgio; *Il concetto di modernità nel cinema*, Pratiche, Parma 1993.
- DEBRAY, Régis; *Vita e morte dell’immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il Castoro, Milano 1999 (ed. or. 1992).
- DEBRIX, François; *Global Powers of Horror: Security, Politics and the Body in Pieces*, Routledge, Londra 2017.
- DELAND, Adam; “Budd Dwyer Suicide Video”, in *Know Your Meme*, 2009 (<http://knowyourmeme.com/memes/budd-dwyer-suicide-video>).
- DELEUZE, Gilles; *L’immagine-movimento. Cinema 1*, Einaudi, Torino 2016 (ed. or. 1983).
- DELGADO, Richard; LEDERER, Laura (a cura di); *The Price We Pay: The Case Against Racist Speech, Hate Propaganda, and Pornography*, Hill and Wang, New York 1995.
- DENARO, Roberta; *Dal martire allo šahīd. Fonti, problemi e confronti per una martirografia islamica*, Edizioni di storia e letteratura, Roma 2006.
- DERY, Mark; *The Pyrothecnic Insanitarium. American Culture on the Brink*, Grove Press, New York 2009.
- DETASSIS, Piera; “...altri miraggi. Il caso Jacopetti”, in SALIZZATO, Claver (a cura di), *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989.
- DEVOS, Andrew; “The More Your Rape Their Senses, the Happier They Are: A History of Cannibal Holocaust”, in WEINER, Robert G.; CLINE, John (a cura di); *Cinema*

- Inferno: Celluloid Explosions from the Cultural Margins*, Scarecrow Press, Laham 2010.
- DI CESARE, Donatella; *Terrore e modernità*, Einaudi, Torino 2017.
- DI CHIO, Federico; “La teoria americana e lo specifico del cinema muto (seconda parte)”, in *Lo Spettacolo*, vol. XLIII, no. 2, 1992.
- DIDI-HUBERMAN, Georges; *La somiglianza per contatto. Archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino 2009 (ed. or. 2008).
- DIKA, Vera; *Games of Terror: Halloween, Friday the 13<sup>th</sup> and the Films of the Stalker Cycle*, Fairleigh Dickinson University Press, Madison, 1990.
- DINOI, Marco; *Lo sguardo e l'evento. I media, la memoria, il cinema*, Le lettere, Firenze 2008.
- DOMINIJANNI, Ida; “Abu Ghraib. Quel trattino fra corpo e piacere”, in *Il manifesto*, 7 maggio 2004 (<http://www.libreriadelledonne.it/abu-ghraib-quel-trattino-fra-corpo-e-piacere-da-il-manifesto/>).
- DONGHI, Lorenzo; *Scenari della guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016.
- DONGHI, Lorenzo; “Un atto iconico di rappresentanza: i video-testamenti degli *shahid* qaidisti”, in *Cinergie*, no. 11, 2017.
- DONNERSTEIN, Edward; MALAMUTH, Neil M.; *Pornography and Sexual Aggression*, Academic Press, Cambridge 1984.
- DORIGO, Francesco; “Sesso e libertà. Il macabro trionfo dei voyeurs”, in *Cineforum*, no. 70, a. VIII, dicembre 1967.
- DUFFIELD, Mark; “Post-modern Conflict: Warlords, Post-adjustment states and Private Protection”, in *Journal of Civil Law*, vol. 1, no. 1, 1998.
- DUFOUR, Diane; *Images of Conviction. The Construction of Visual Evidence*, Xavier Barral, Parigi 2015.
- DWORKIN, Andrea; *Pornography: Men Possessing Women*, Putnam's Sons, New York 1981.
- DWORKIN, Ronald; “Abbiamo un diritto alla pornografia?”, in ID., *Questioni di principio*, Il Saggiatore, Milano 1985 (ed. or. 1985).
- EASTON ELLIS, Bret; *Meno di zero*, Einaudi, Torino 1996 (ed. or. 1985).

- EDELSTEIN, David; "Now Playing at Your Local Multiplex: Torture Porn", in *New York Magazine*, 6 febbraio 2006.
- EDER, Jens; KLONK, Charlotte (a cura di); *Image Operations. Visual Media and Political Conflict*, Manchester University Press, Manchester 2017.
- EDWARDS, Leigh H.; *The Triumph of Reality TV. The Revolution of American Television*, Praeger, Santa Barbara 2013.
- EGAN, Kate; *Trash or Treasure? Censorship and the Changing Meanings of the Video Nasties*, Manchester University Press, Manchester 2007.
- EISENMAN, Stephen; *The Abu Ghraib Effect*, Reaktion Book, Londra 2007.
- EL-NAWAWY, Mohammed; ISKANDAR, Adel; *Al-Jazeera. The Story of the Network That Is Rattling Governments and Redefining Modern Journalism*, Westview Press, New York 2003.
- EL OIFI, Mohammed; "Influence Without Power: Al Jazeera and the Arab Public Sphere", in ZAYANI, Mohamed (a cura di); *The Al Jazeera Phenomenon. Critical Perspectives on New Arab Media*, Pluto Press, Londra 2005.
- ELIAS, Norbert; *La solitudine del morente*, Il mulino, Bologna 1985 (ed. or. 1982).
- ELLROY, James; *Jungletown Jihad*, Bompiani, Milano 2006 (ed. or. 2003).
- ESCOBAR, Roberto; *Metamorfosi della paura*, Il Mulino, Bologna 2015.
- ESPOSITO, Roberto; *Immunitas. Protezione e negazione della vita*, Einaudi, Torino 2000.
- EUGENI, Ruggero; "Sviluppo, trasformazione e rielaborazione dei generi", in BERNARDI, Sandro; (a cura di), *Storia del cinema italiano*, vol. IX 1954-9, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia-Roma 2004.
- EUGENI, Ruggero; *La condizione postmediale. Media, linugaggi e narrazioni*, La Scuola, Brescia 2015.
- FABBRI, Paolo; "Cacciatore di immagini", in *Il giornale*, a. III, n. 207, 3 settembre 1976.
- FARCI, Manolo; PEZZANO, Simona (a cura di); *Blue Lit Stage. Realtà e rappresentazione mediatica della tortura*, Mimesis, Milano-Udine 2009.
- FARINOTTI, Luisella; GRESPI, Barbara; VILLA, Federica (a cura di); *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, Mimesis, Milano-Udine 2017.
- FARRELL, Kirby; "Consumed in the Act. *Grizzly Man* and *Frankenstein*", in GREENBERG, Jeff; SULLIVAN Daniel (a cura di); *Death in Classic and Contemporary Film: Fade to Black*, Palgrave Macmillan, New York 2013.

- FERRARIS, Maurizio; *Manifesto del nuovo realismo*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- FERRARIS, Maurizio; *Posverità e altri enigmi*, Il Mulino, Bologna 2017.
- FETVEIT, Aril; “Reality TV in the Digital Era: A Paradox in Visual Culture?”, in  
FREIDMAN, James (a cura di); *Reality Squared: Televisual Discourse on the Real*,  
Rutgers University Press, New Brunswick – Londra 2002.
- FLANAGAN, Bob; *The Pain Journal*, Mit Press, Cambridge 2000.
- FOGLIATO, Fabrizio; *Paolo Cavara. Gli occhi che raccontano il mondo*, Il Foglio,  
Piombino 2014.
- FOGLIATO, Fabrizio; FRANCIONE, Fabio; *Jacopetti Files. Biografia di un genere  
cinematografico italiano*, Mimesis, Milano-Udine 2016.
- FONTCUBERTA, Joan; *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Einaudi, Torino  
2018 (ed. or. 2016).
- FORMENTI, Cristina; *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Mimesis,  
Milano-Udine 2013
- FORSTEIN, Marshall; “AIDS: A History”, in *Journal of Gay & Lesbian Mental Health*,  
Vol.17, 1, 2013.
- FOUCAULT, Michel; *Nascita della clinica. Una archeologia dello sguardo medico*,  
Einaudi, Torino 1998 (ed. or. 1963).
- FOUCAULT, Michel; *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino 2014  
(ed. or. 1975).
- FOSTER, Hal (a cura di); *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle 1988.
- FOSTER, Hal; *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, Postmedia,  
Milano 2006 (ed. or. 1996).
- FOSTER, Hal; “Morte in America”, in GRAZIOLI, Elio (a cura di); *Andy Warhol. Riga no.  
33, Marcos y Marcos*, Milano 2012 (ed. or. 1996).
- FRAGAPANE, Giacomo Daniele; *Punto di fuga. Il realismo fotografico e l'immagine  
digitale*, Bulzoni, Roma 2005.
- FRANKLIN, Bruce H.; “From Realism to Virtual Reality: Images of America’s Wars”, in  
JEFFORDS, Susan; RABINOVITZ, Lauren (a cura di); *Seeing Through the Media.  
The Persian Gulf War*, Rutgers University Press, New Brunswick 1994.
- FREELAND, Chyintia A.; “Realist Horror”, in ID. (a cura di); *Philosophy and Film*,  
Routledge, Londra 1995.

- FRIEDRICH, Ernst; *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano 2004 (ed. or. 1924).
- FROSALI, Sergio; “Un reportage evasivo sui problemi africani”, in *La nazione*, a. CIX, n. 282, 29 novembre 1967.
- FROSALI, Sergio; “Problemi del cinema come documento: lo statuto controverso dell’immagine e l’attendibilità del documentario”, in BASSO, Pierluigi (a cura di): *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Guaraldi, Rimini 2003.
- FUKUYAMA, Francis; *La fine della storia e l’ultimo uomo*, Rizzoli, Milano 1992 (ed. or. 1992).
- G. C., “Il museo degli orrori”, *Il resto del Carlino*, a. LXXXVI, n. 232, 3 ottobre 1971, p. 9.
- GAIARDONI, Laura (a cura di); *Mario Serandrei: gli scritti, un film. Giorni di gloria*, Scuola Nazionale di Cinema, Roma 1998.
- GAMBETTA, Diego; HERTOOG, Stefen; *Ingegneri del jihad. I sorprendenti legami fra istruzione e terrorismo*, Università Bocconi Editore, Milano 2017 (ed. or. 2016).
- GAMBETTI, Giacomo; “Africa addio”, in *Bianco e nero*, a. XVIII, n. 4, aprile 1966.
- GANDINI, Leonardo; BELLAVITA, Andrea (a cura di); *Ventuno per undici. Fare cinema dopo l’undici settembre*, Le Mani, Recco 2008.
- GARTENSTEIN-ROSS, Daveed; BARR, Nathaniel; MORENG, Bridget; *The Islamic State’s Global Propaganda Strategy*, 2016 (<https://www.icct.nl/wp-content/uploads/2016/03/ICCT-Gartenstein-Ross-IS-Global-Propaganda-Strategy-March2016.pdf>).
- GEIGER, Jeffrey; *American Documentary Film: Projecting the Nation*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2011
- GENETTE, Gérard; *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. 1987).
- GENNERO, Valeria; “Nella prigione del gender: Lynn timer, Jessica e le altre”, in *Ácoma*, no. 32, inverno/primavera 2006.
- GERGES, Fawaz A.; *ISIS: A History*, Princeton University Press, Oxford 2016.
- GIGLIOLI, Daniele; *All’ordine del giorno è il terrore*, Bompiani, Milano 2007.
- GIGLIOLI, Daniele; *Stato di minorità*, Laterza, Roma-Bari 2015.

- GINZBURG, Carlo; *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano 1998.
- GINZBRUG, Carlo; “Spie. Radici di un paradigma indiziario”, in ID., *Miti, emblemi, spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino 2000 (ed. or. 1979).
- GIRARD, René; *La violenza e il sacro*, Adelphi, Milano 1980 (ed. or. 1972).
- GOBETTI, Paolo; “Giorni di gloria”, in BASSOTTO, Camillo (a cura di); *La Resistenza nel cinema italiano del dopoguerra*, atti del Convegno di Studi sulla Resistenza nel cinema del dopoguerra (24-7 aprile 1970), La Biennale, Venezia 1970.
- GOMARASCA, Manlio; PULICI, Davide (a cura di); “Nocturno Dossier: Nell’inferno verde. Il cinema cannibalico italiano”, in *Nocturno*, no. 154, settembre 2015.
- GOODAL, Mark; *Sweet & Savage. The World through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2018 (nuova edizione rivista e aggiornata).
- GOODMAN, Nelson; *I linguaggi dell’arte*, Il Saggiatore, Milano 2013 (ed. or. 1968).
- GORER, Geoffrey; “The Pornography of Death”, in *Encounter* n. 25, ottobre 1955.
- GOUT, Berys; *A Philosophy of Cinematic Art*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- GOUREVITCH, Philip; MORRIS, Errol; *La ballata di Abu Ghraib*, Einaudi, Torino 2009 (ed. or. 2008).
- GRAZIOLI, Elio; *Corpo e figura umana nella fotografia*, Bruno Mondadori, Milano 1998.
- GREGORETTI, Carlo; “Una guerra privata in Cinemascope”, in *L’Espresso*, a. X, n. 51, 20 dicembre 1964.
- GREGORETTI, Carlo; “Un documentario costruito con le comparse. Ecco i falsi di *Africa addio*”, in *L’Espresso*, a. XII, n. 33, 14 agosto 1966.
- GREGORY, Derek; “From a View to a Kill. Drones and Late Modern War”, in *Theory, Culture and Society*, vol. 27, nn. 7-8, 2011.
- GRESPI, Barbara; *Cinema e montaggio*, Carocci, Roma 2010.
- GRESPI, Barbara; MALAVASI, Luca; “Dal war movie al soldier movie. Il cinema americano contemporaneo e il ruolo delle immagini di guerra”, in *Ácoma*, no. 11, autunno/inverno 2016.
- GRESPI, Barbara; *Il cinema come gesto. Incorporare le immagini, pensare il medium*, Aracne, Roma 2017.
- GRIERSON, John; “The Documentary Produces”, in *Cinema Quarterly*, vol. 2, no. 1, 1933.



- GRIERSON, John; “First Principles of Documentary”, in HARDY, Forsyth (a cura di); *Grierson on Documentary*, Faber and Faber, Londra 1946 (ed. or. 1932-4).
- GUERRI, Maurizio (a cura di); *Le immagini delle guerre contemporanee*, Meltemi, Milano 2018.
- GUOLO, Renzo; *Sociologia dell’Islam. Religione e politica*, Mondadori, Firenze 2016.
- GUNNING, Tom; “The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, in *Wilde Angle*, vol. 8, nn. 3-4, 1986.
- GURISATTI, Giovanni; *Scacco alla realtà. Dialettica ed Estetica della derealizzazione mediatica*, Quodlibet, Macerata 2012 (ed. or. 2006).
- GUSTERSON, Hugh; “Nuclear War, the Gulf War and the Disappearing Body”, in *Journal of Urban and Cultural Studies*, vol. 2, no. 1, 1991.
- HAGIN, Boaz; “Killed Because of Lousy Ratings: The Hollywood History of Snuff”, in *Journal of Popular Film and Television*, vol. 38, no. 1, 2010
- HALLAS, Roger; *Reframing Bodies. AIDS, Bearing Witness and the Queer Moving Image*, Duke University Press, Durham 2009.
- HAMMOND, Philip; *Media e guerra. Visioni postmoderne*, Odoja, Bologna 2008 (ed. or. 2007).
- HAN, Byung-Chul; *La società della trasparenza*, Nottetempo, Milano 2014. (ed. or. 2012).
- HAN, Byung-Chul; *Psicopolitica. Il neoliberalismo e le nuove tecniche del potere*, Nottetempo, Milano 2016 (ed. or. 2014).
- HAN, Byung-Chul; *L’espulsione dell’Altro. Società, percezione e comunicazione oggi*, Nottetempo, Milano 2017 (ed. or. 2016).
- HART, Kylo-Patrick R.; *The AIDS Movie. Representing a Pandemic in Film and Television*, Routledge, Londra 2000.
- HATINA, Meir; *Il martirio nell’Islam moderno. Devozione, politica e potere*, ObarraO, Milano 2016 (ed. or. 2014).
- HAUSER, Harnold; *Le teorie dell’arte. Tendenze e metodi della critica moderna*, Einaudi, Torino 1968 (ed. or. 1958).
- HEARN, Alison; “Hoaxing the “Real”: On the Metanarrative of Reality Television”, in MURRAY, Susan; OULETTE, Laurie (a cura di); *Reality TV. Remaking Television Culture*, New York University Press, New York – Londra 2009.

- HEGEL; Georg Wilhelm Friedrich, *Lezioni sulla filosofia della Storia*, Laterza, Roma-Bari 2012.
- HEIBNER, Stefan; NEUMANN, Peter R.; HOLLAND-MCCOWAN, John; BASRA, Rajan; “Caliphate in Decline: An Estimate of Islamic State’s Financial Fortunes”, *International Centre for the Study of Radicalisation and Political Violence*, 2017 (<http://icsr.info/wp-content/uploads/2017/02/ICSR-Report-Caliphate-in-Degradation-An-Estimate-of-Islamic-States-Financial-Fortunes.pdf>).
- HEISBOURG, François; *Dopo al-Qaeda. La nuova generazione del terrorismo*, Armando, Roma 2013 (ed. or. 2009).
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra; Snuff Boxing: Revisiting the Snuff Coda”, in *Cinephile*, Vol. 5, no. 2, 2012
- HELLER-NICHOLAS, Alexandra; *Found Footage Horror Films. Fear and the Appearance of Reality*, McFarland & Company, Jefferson 2014.
- HIGLEY, Sarah L.; WEINSTOCK, Jeffrey Andrew (a cura di); *Nothing That Is. Millennial Cinema and the Blair Witch Controversies*, Wayne State University Press, Detroit 2004.
- HILLMAN, James; *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano 2005 (ed. or. 2004).
- HOLMES, Su; JERMYN, Deborah (a cura di); *Understanding Reality Television*, Routledge, Londra-New York 2004.
- HOPGOOD, Ficinia; “Before *Big Brother*, There Was *Blair Witch*: The Selling of Reality”, in PARRIS SPRINGER, John; RHODES, Gary D. (a cura di); *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Jefferson 2006.
- HUNTINGTON, Samuel P.; *Lo scontro delle civiltà e il nuovo ordine mondiale*, Garzanti, Milano 2000 (ed. or. 1997).
- IANNUCCI, Marisa (a cura di); *Contro l’ISIS. Le fatwā delle autorità religiose musulmane contro il Califfato di al-Baghdādī*, Giorgio Pozzi, Ravenna 2016.
- IGNATIEFF, Michael; “The Terrorist as Auteur”, in *The New York Times*, 14 novembre 2004 (<https://www.nytimes.com/2004/11/14/movies/the-terrorist-as-auteur.html>).
- IPPOLITA, *Tecnologie del dominio. Lessico minimo di autodifesa digitale*, Meltemi, Milano 2017.

- ISNENGI, Mario; "L'esposizione della morte", in RANZATO, Gabriele (a cura di); *Guerre fratricide*, Bollati Boringhieri, Torino 1994.
- JACKSON, Neil; "Cannibal Holocaust, Realist Horror and Reflexivity", in *Post Script: Essays in Film and The Humanisites*, vol. 21, no. 3, 2002.
- JACOPEPPI, Gualtiero; "Considerations on the Documentary Film", in GOODALL, Mark; *Sweet & Savage. The World Through Shockumentary Film Lens*, Headpress, Londra 2006.
- JAMILLA MUSSER, Amber; *Sensational Flesh. Race, Power and Maoschism*, New York University Press, New York 2014.
- JANES, Regina; *Losing Our Heads. Beheadings in Literature and Culture*, New York University Press, New York 2005.
- JAREQUI, Carolina; "Eat It Alive and Swallow It Whole: Resolving *Cannibal Holocaust* as a Mockumentary", in *Invisible Culture*, no. 7, 2004.
- JOHNSRUD, Brian; "Putting the Pieces Together Again: Digital Photography and the Compulsion to Order Violence at Abu Ghraib", in *Visual Studies*, vol. 26, no. 2, 2011.
- JONES, Amelia; *Body Art. Performing the Subject*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1998.
- JONES, William E.; *Tearoom*, Los Angeles 2008.
- JONES, Steve; MOWLABOCUS Sharif; "Hard Times and Rought Rides: The Legal and Ethical Impossibilities of Researching Shock Pornographies", in *Sexualities*, vol. 12, no. 5, 2009
- JONES, Steve; "Horrorporn/Pornhorror: The Problematic Communities and Contexts of Online Shock Imagery", in ATTWOOD, Feona (a cura di); *Porn.com. Understanding Online Pornography*, Peter Lang, New York 2010.
- JONES, Steve "Dying to be Seen: Snuff Fiction's Problematic Fantasies of Reality", in *Scope: An Online Journal of Film and Television Studies*, n. 19, febbraio 2011.
- JONES, Steve; *Torture Porn: Popular Horror after Saw*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2013.
- JONES, Steve; "The Lexicon of Offense: The Meaning of Torture, Porn and Torture Porn", in ATTWOOD, Feona; CAMPBELL, Vincent; HUNTER, I. Q.; LOCKYER, Sharon (a

- cura di); *Controversial Images: Media Representations on the Edge*, Palgrave MacMillan, Londra 2013.
- JOSHI, Shashank; “Where does the Islamic State’s Fetish with Beheading People Come From?”, in *The Telegraph*, 14 settembre 2014 (<https://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/middleeast/syria/11071276/Where-does-the-Islamic-States-fetish-with-beheading-people-come-from.html>).
- JOST, François; *Realtà/Finzione. L’impero del falso*, Il castoro, Milano 2003 (ed. or. 2002).
- JURGENSMEYER, Mark; *Terror in the Name of God. The Global Rise of Religious Violence*, University of California Press, Oakland 2017.
- KALDOR, Mary; *Le nuove guerre. La violenza organizzata nell’età globale*, Roma, Carocci 2001 (ed. or. 1999).
- KANTOROWICZ, Ernst; *I due corpi del re. L’idea di regalità nella teologia politica medievale*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. 1957).
- KAUFMANN, Linda S.; *Bad Girls and Sick Boys. Fantasies in Contemporary Art and Culture*, University of California Press, Berkeley 1998.
- KAVKA, Misha; “The Affective Reality of Snuff”, in JACKSON, Neil; KIMBER, Shaun; WALKER, Jhonny; WATSON, Thomas Joseph (a cura di); *Snuff. Real Death and Screen Media*, Bloomsbury, Londra 2016.
- KEREKES, David; SLATER, David; *Killing for Culture. An Illustrated History of Death on Film from Mondo to Snuff*, Creation Books, Londra 1993.
- KEREKES, David; SLATER, David; *Killing for Culture from Edison to ISIS. A new History of Death on Film*, Headpress, Londra 2016.
- KERNER, Aaron Michael; *Torture Porn in the Wake of 9/11. Horror, Exploitation and the Cinema of Sensation*, Rutgers University Press, New Brunswick 2015.
- KHOSROKHAVAR, Farhad; *I nuovi martiri di Allah*, Bruno Mondadori, Milano 2003 (ed. or. 2002).
- KNOX, Patrick; “ISIS propaganda machine Amaq which spread terror murder videos is smashed by Europol in cyber raid”, in *The Sun*, 27 aprile 2018 (<https://www.thesun.co.uk/news/6156687/isis-propaganda-amaq-europol-cyber-raid/>).

- KOVÁCS, Attila; “The New Jihadists and the Visual Turn from al-Qa’ida to ISIL/ISIS/Da’ish”, in *Bitzpol Affairs*, vol. 2, no. 3
- KRAIDY, Marwan, M.; “The Projectilic Image: Islamic State’s Digital Visual Warfare and Global Networked Affect”, in *Media, Culture & Society*, vol. 39, no. 8, 2017.
- KRISTEVA, Julia; *Poteri dell’orrore. Saggio sull’abiezione*, Spirali, Milano 2006 (ed. or. 1980).
- KRISTEVA, Julia; *La testa senza il corpo. Il viso e l’invisibile nell’immaginario dell’Occidente*, Donzelli, Roma 2009 (ed. or. 1998).
- LA CECLA, Franco; “Big Brother e la privacy perduta”, in BONFANTE, Luigi; SIGISMONDI, Andrea (a cura di); *Grande Fratello. Il fascino indiscreto del quotidiano*, Ricerca e Sviluppo Mediaset, Milano 2000.
- LABELLE, Beverly; “Snuff: The Ultimate in Woman-Hanting”, in LEDERER, Laura (a cura di); *Take Back the Nigt. Women on Pornography*, William Morrow & Co., New York 1980.
- LAMLOUM, Olfa; *Al-Jazira, miroir rebelle et ambigu du monde arabe*, La Découverte, Parigi 2004.
- LANGERWIESCHE, William; *Regole d’ingaggio*, Adelphi, Milano 2007 (ed. or. 2006).
- LANGERWIESCHE, William; *Esecuzioni a distanza*, Adelphi, Milano 2011 (ed. or. 2011).
- LANE, Jim; *The Autobiographical Documentary in America*, University of Wisconsin Press, Madison 2002
- LANGGUTH, Arthur John; *Our Vietnam. The war 1954-1975*, Simon&Schuster, New York 2000, p.216.
- LARSON, Frances; *Teste mozze. Storie di decapitazioni, reliquie, trofei, souvenir e crani illustri*, UTET, Novara 2016 (ed. or. 2014).
- LASCH, Cristopher; *La cultura del narcisismo. L’individuo in fuga dal sociale in un’età di disillusioni collettive*, Bompiani, Milano 1981 (ed. or. 1979).
- LAWRENCE, Bruce (a cura di); *Messaggi al mondo*, Fandango, Roma 2007 (ed. or. 2005).
- LE BRETON, David; *La pelle e la traccia. Le ferite del sé*, Meltemi, Roma 2005 (ed. or. 2003).
- LEE, Peter; “The Drone Operator and Identity: Exploring Construction of Ethical Subjectivity in Drone Discourses”, in *Critical Approaches to Discourse Analysis across Disciplines*”, vol. 9, no. 2, 2017.

- LIM, Dennis; “Mondo Multiplex: The Snuff Film Turns Respectable”, in *The New York Times*, 22 ottobre 2006 (<https://www.nytimes.com/2006/10/22/movies/22lim.html>).
- LINO, Mirko; “Le urgenze del visivo maschile: retoriche del *male gaze* nella cultura dello *snuff* e dell’*hard-core* tra cinema e letteratura”, in *Between*, vol. IV, n. 7, maggio 2014, pp. 16-7.
- LIPPIT, Akira Mizuta, “The Death of an Animal”, in *Film Quarterly*, vol. 56, no.1, 2002.
- LOCKWOOD, Dean; “All Stripped Down: The Spectacle of Torture Porn”, in *Popular Communication*, vol. 7, no. 1, 2009.
- LOFOCO, Nicola; *Il sangue del jihad. Al-Qaeda contro ISIS: la nuova lotta nel mondo del fondamentalismo islamico*, Les Flâneurs, Bari 2017.
- LOPARCO, Stefano; *Gualtiero Jacopetti. Graffi sul mondo*, Il Foglio, Piombino 2014.
- LYON, David; *L’occhio elettronico. Privacy e filosofia della sorveglianza*, Feltrinelli, Milano 1997 (ed. or. 1994).
- LYON, David; *La società sorvegliata. Tecnologie di controllo della vita quotidiana*, Feltrinelli, Milano 2002 (ed. or. 2001).
- MACAGNONE, Federica; “Filippine, bambini stuprati e torturati fino alla morte: in aula le atrocità del terribile pedofilo”, in *Il Messaggero*, 24 settembre 2016 ([http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/filippine\\_peter\\_scully\\_pedofilo\\_pena\\_morte-1985270.html](http://www.ilmessaggero.it/primopiano/esteri/filippine_peter_scully_pedofilo_pena_morte-1985270.html)).
- MAGGIONI, Monica; *Terrore mediatico*, Laterza, Roma – Bari 2015.
- MAGGIOLINI, Paolo; PLEBANI, Andrea; “La centralità del nemico nel califfato di al-Baghdadi”, in MAGGIONI, Monica; MAGRÌ, Paolo (a cura di); *Il marketing del terrore. Twitter e jihad: la comunicazione dell’Isis*, Mondadori, Milano 2016.
- MAINA, Giovanna; “Piaceri identitari e (porno)subculture”, in BIASIN, Enrico; MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico (a cura di); *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- MAINA, Giovanna; “Cine & Sex. Sessualizzazione dei media e cineromanzo fra gli anni Sessanta e Settanta”, in *Bianco&Nero* n. 573, 2012.
- MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico (a cura di); “Sessualità nel cinema italiano degli anni Sessanta. Forme, figure e temi”, in *Cinergie*, no. 5/2014.

- MAINA, Giovanna; *Corpi che si sfogliano. Cinema, generi e sessualità su «Cinesex»*, ETS, Pisa 2018, p. 9.
- MALAVASI, Luca; *Realismo e tecnologia. Caratteri del cinema contemporaneo*, Kaplan, Torino 2013.
- MALAVASI, Luca; *Postmoderno e cinema. Nuove prospettive d'analisi*, Carocci, Roma 2017.
- MALKOVSKI, Jennifer; *Dying in Full Detail. Mortality and Duration in Digital Documentary*, tesi di dottorato in Film and Media discussa presso la University of California Berkeley, 2011.
- MALKOVSKI, Jennifer; *Dying in Full Detail. Mortality and Digital Documentary*, Duke University Press, Austin 2017.
- MANZOLI, Giacomo; *Da Ercole a Fantozzi. Cinema popolare e società italiana dal boom economico alla neotelevisione (1958-1976)*, Carocci, Roma 2012.
- MARIANI, Giorgio; "Teste mozze e cultura americana", in *Doppiozero*, 17 novembre 2014 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/teste-mozze-e-cultura-americana>).
- MAROTTA, Giuseppe; "Il mondo: una perfetta imperfezione che gira intorno alla propria condanna", in *L'europeo*, a. XVIII, n. 15, 15 aprile 1962.
- MARRA, Claudio; *L'immagine infedele. La falsa rivoluzione della fotografia digitale*, Bruno Mondadori, Milano 2006.
- MARTINI, Paolo; *Reality Shock*, Aliberti, Roma 2007.
- MAZZA, Giuseppe; "Nei video di ISIS", in *Doppiozero*, 14 settembre 2014 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/nei-video-di-isis>).
- MAZZEI, Luca; "Non fermate quella manovella!", in BASSO, Pierluigi (a cura di); *Vedere giusto. Del cinema senza luoghi comuni. Saggi per il Festival dei popoli 1982-2002*, Guaraldi, Rimini 2003.
- MCCANTS, William; *The ISIS Apocalypse. The History, Strategy and Doomsday Vision of the Islamic State*, Picador, New York 2016.
- MCGRATH, John E.; *Loving Big Brother. Performance, Privacy and Surveillance Space*, Routledge, Londra – New York 2004
- MCKENNA, Mark; "A Murder Mystery in Black and Blue: The Marketing, Distribution and Cult Mythology of Snuff in the UK", in JACKSON, Neil; KIMBER, Shaun;

- WALKER, Jhonny; WATSON, Thomas Joseph (a cura di); *Snuff. Real Death and Screen Media*, Bloomsbury, Londra 2016.
- MCSWENNEY, Terence (a cura di); *American Cinema in the Shadow of 9/11*, Edinburgh University Press, Edimburgo 2017.
- MELLO, Federico; *La viralità del male. Storie di nuovi fanatici*, Baldini&Castoldi, Milano 2017.
- MENARINI, Roy; *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*, Le Mani, Recco 2010.
- MENGONI, Angela; *Ferite. Il corpo e la carne nell'arte della tarda modernità*, Salvetti&Barbuffi, Siena 2012.
- MERARI, Ariel; "Il terrorismo come strategia di insurrezione", in CHALIAND, Gérard; BLIN, Arnaud (a cura di); *Storia del terrorismo. Dall'antichità ad Al-Qaeda*, UTET, Torino 2007 (ed. or. 2004).
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. 1945).
- MERLEAU-PONTY, Maurice; *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2003 (ed. or. 1964).
- METZ, Christian; *Semiologia del cinema. Saggi sulla significazione nel cinema*, Garzanti, Milano 1972 (ed. or. 1968).
- MIDDLETON, Jason; "Spectacles of Atrocity: Mondo Videos in the War on Terror", in *Afterimage*, vol. 39, nn. 1-2 2011.
- MICCICHÉ, Lino; *Cinema italiano: gli anni '60 e oltre*, Marsilio, Venezia 2002.
- MIGOTTO, Anna; MIRETTI, Stefania; *Non aspettarmi vivo. La banalità dell'orrore nelle voci dei ragazzi jihadisti*, Einaudi, Torino 2017.
- MILELLI, Jean-Pierre (a cura di); *Al-Qaeda. I testi*, Laterza, Roma-Bari 2006 (ed. or. 2005).
- MIRZOEFF, Nicholas; *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma 2004 (ed. or. 2004).
- MIRZOEFF, Nicholas; *The Right to Look. A Counterhistory of Visuality*, Duke University Press, Durham-Londra 2011.
- MITCHELL, William J. T.; *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall'11 settembre a oggi*, La casa Usher, Firenze-Lucca 2012 (ed. or. 2011).



- MITCHELL, William J. T.; “Mostrare il vedere. Una critica della cultura visuale”, in ID., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, Raffaello Cortina, Milano 2017 (ed. or. 2002).
- MOLIN FRIIS, Simone; “Beyond Anything we Have Ever Seen: Beheading Videos and the Visibility of Violence in the War Against ISIS”, in *International Affairs*, vol. 91, no. 4, 2015.
- MONTANI, Pietro; *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, rifygurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.
- MONTANI, Pietro; “I video dell’IS. E se provassimo ad usarli?”, in *Doppiozero*, 21 marzo 2017 (<http://www.doppiozero.com/materiali/commenti/i-video-dell-e-se-provassimo-ad-usarli>).
- MORAVIA, Alberto; “Vedere la giungla da un salotto”, in *L’espresso*, a. VIII, n. 5, 15 aprile 1962.
- MORAVIA, Alberto; *Cinema italiano. Recensioni e interventi 1933-1990*, Milano, Bompiani 2010.
- MORELLI, Dario; “L’ISIS, ovvero l’HBO dello snuff movie”, in *Wired.it*, 25 agosto 2014 (<https://www.wired.it/attualita/media/2014/08/25/lisis-ovvero-lhbo-dello-snuff-movie/>).
- MORGAN, Ed; “Cannibal Holocaust: Digesting and Redigesting Law and Film”, in *Southern California Interdisciplinary Law Journal*, vol. 16, 2006.
- MORRIS, Errol; *Believing is Seeing (Observations on the Mysteries of Photography)*, The Penguin Press, New York 2011.
- NAEF, Silvia; *La questione dell’immagine nell’Islam*, ObarraO, Milano 2011.
- NAJI, Abu Bakr; *The Management of Savagery: the Most Critical Stage Through Which the Umma Will Pass*, 2006 (ed. or. 2005) (<https://azelin.files.wordpress.com/2010/08/abu-bakr-naji-the-management-of-savagery-the-most-critical-stage-through-which-the-umma-will-pass.pdf>).
- NANCY, Jean-Luc; “L’immagine: *mimesis* e *methexis*”, in HÄRLE, Clemens-Carl (a cura di); *Ai limiti dell’immagine*, Quodlibet, Macerata 2005.
- NAPOLEONI, Loretta; *ISIS. Lo stato del terrore. Chi sono e cosa vogliono le milize islamiche che minacciano il mondo*, Feltrinelli, Milano 2014 (ed. or. 2014).

- NATOLI, Salvatore; *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 1986
- NATTA, Enzo; "L'occhio selvaggio" in *Rivista del cinematografo*, n.11, 1967.
- NAYAR, Pramod K.; "Saw(ed) Off: Horrorism as the New Materialism in the Torture Film", in *Dialog* no. 25, 2014.
- NEPOTI, Roberto; "Il documentario, l'esotico e...", in Salizzato, Claver (a cura di); *Prima della rivoluzione. Schermi italiani 1960-1969*, Marsilio, Venezia 1989.
- NEPOTI, Roberto; "Mondo cane, mondo cannibale. Il documentario italiano di exploitation da Jacopetti agli anni Ottanta", in *Segnocinema*, no. 46, novembre/dicembre 1990.
- NEPOTI, Roberto; "Documentari, cinegiornali e cinema non fiction", in DE VINCENTI, Giorgio (a cura di); *Storia del cinema italiano vol. X 1960-64*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2001.
- NEPOTI, Roberto; "L'età d'oro del documentario", in BERNARDI, Sandro (a cura di); *Storia del cinema italiano vol. IX 1954-59*, Marsilio – Edizioni di Bianco&Nero, Venezia – Roma 2004.
- NICHOLS, Bill; *Understanding Reality. Issues and Concepts in Documentary*, Indiana University Press, Bloomington 1991.
- NICHOLS, Bill; *Introduzione al documentario*, Il Castoro, Milano 2014 (ed. or. 2001).
- NOTHOMB, Amélie; *Acido solforico*, Guanda, Parma 2008 (ed. or. 2005).
- O'LOUGHLIN, Ben; "Deflating the Iconoclasm: Shifting the Focus from Islamic State's Iconoclasm to its Realpolitik", in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2018.
- ODIN, Roger; *Della finzione*, Vita & Pensiero, Milano 2004 (ed. or. 2000).
- OGIEN, Ruwen; *Pensare la pornografia. Tutti la conoscono, nessuno sa cos'è*, ISBN, Milano 2005 (ed. or. 2003).
- ORLANDO, Mirko; *Fotografia post-mortem*, Castelvecchi, Roma 2013.
- ORSINI, Ornato; "Mal d'Africa", in *La notte*, a. XVII, n. 21, 25 gennaio 1968.
- ORSINI, Alessandro; *L'ISIS non è morto. Ha solo cambiato pelle*, Rizzoli, Milano 2018.
- ORTOLEVA, Peppino; *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*, Il Saggiatore, Milano 2009.

- ORTOLEVA, Peppino; *Dal sesso al gioco. Un'ossessione per il XXI secolo*, Espress, Torino 2012.
- PACKER, Jeremy; *Mobility Without Mayhem. Safety, Car and Citizenship*, Duke University Press, Durham 2008
- PALAHNIUK, Chuck; *Gang Bang*, Mondadori, Milano 2008 (ed. or. 2008).
- PANOFSKY, Erwin; “La prospettiva come forma simbolica”, in ID., *La prospettiva come forma simbolica e altri saggi*, Feltrinelli, Milano 1961 (ed. or. 1927).
- PARRIS SPRINGER, John; RHODES, Gary D. (a cura di); *Docufictions. Essays on the Intersections of Documentary and Fictional Filmmaking*, McFarland & Company, Jefferson 2006.
- PASOLINI, Pier Paolo; “Osservazioni sul piano-sequenza”, in ID.; *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano 2000 (ed. or. 1972).
- PEARL, Mike; “Why Are People Obsessed with the Legendarily Dark Internet Video 'Dafu Love'?", in *Vice*, 23 settembre 2015 (<https://www.vice.com/sv/article/gqm54w/why-are-people-obsessed-with-the-legendarily-dark-internet-video-dafu-love-923>)
- PERNA, Tonino; *Schiavi della visibilità*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2014.
- PERNIOLA, Mario; *L'arte e la sua ombra*, Einaudi, Torino 2000.
- PERNIOLA, Ivelise; “Cinema e biopolitica: iconoclastia, eufemismo e falsa coscienza umanitaria”, in *Bianco & Nero*, no. 565, 2009.
- PESCATORE, Guglielmo (a cura di); “Fotogenia. La bellezza del cinema”, in *Cinema & Cinema* no. 64 1992.
- PETLEY, Julian; “War Without Death: Responses to Distant Suffering”, in *Journal for Crime, Conflict and the Media*, vol. 1, no. 1, 2003.
- PETLEY, Julian; “*Cannibal Holocaust* and the Pornography of Death”, in KING, Geoff (a cura di); *The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol Intellect, Bristol 2005.
- PEZZOTTA, Alberto; “Contro il documentario”, in *Segnocinema*, n. 149, gennaio-febbraio 2008
- PHELAN, Peggy; *Mourning Sex: Performing Public Memories*, Routledge, Londra – New York 2013.

- PIRANDELLO, Luigi; *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Rizzoli, Milano 2013 (ed. or. 1925).
- PLATONE, *Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 2001 (ed. or. 1997).
- PITZKE, Marc; “The Soldiers Call it War Porn. Interview with Defense Expert P. W. Singer”, in *Spiegel*, 12 marzo 2010 (<http://www.spiegel.de/international/world/interview-with-defense-expert-p-w-singer-the-soldiers-call-it-war-porn-a-682852.html>).
- PREVITALI, Giuseppe; “«Siamo fatti così! – Aiuto» La rappresentazione dell’identità di genere nei *mondo movies*”, *Bianco&Nero* n. 585, 2016.
- PRINCE, Stephen; “Perceptual Realism. Digital Images and Film Theory”, in *Film Quarterly*, vol. 49, no. 3, 1996.
- PUGLIESE, Roberto; “L’ultimo spettacolo. La provocazione della morte e la sua utilità”, in *Segnocinema*, no. 46, novembre/dicembre 1990.
- QUINN, James (a cura di); *Adventures in the Lives of Others: Ethical Dilemmas in Factual Filmmaking*, I. B. Tauris, New York 2015.
- QUTB, Sayyid; “L’America che ho visto”, in TACCHINI, Davide; *Radicalismo islamico*, ObarraO, Milano 2015.
- RANCIÈRE, Jacques; *Il disaccordo*, Meltemi, Milano 2007 (ed. or. 1995)
- RANCIÈRE, Jacques; *Il disagio dell’estetica*, ETS, Pisa 2009 (ed. or. 2004).
- RANCIÈRE, Jacques; *La partizione del sensibile. Estetica e politica*, Derive Approdi, Roma 2016 (ed. or. 2000).
- REBUGHINI, Paola; *La violenza*, Carocci, Roma 2004.
- RICUPERATI, Gianluigi; *Fucked up*, Rizzoli, Milano 2006.
- RISÉ, Claudio; “I documentari sexy”, in Vittorio Spinazzola (a cura di), *Film 1963*, Feltrinelli, Milano 1963.
- RITCHIN, Fred; *Dopo la fotografia*, Einaudi, Torino 2012 (ed. or. 2009).
- RODRIGUEZ-ORTEGA, Vicente; “Snuffing Hollywood: Transmedia Horror in *Tesis*”, in *Senses of Cinema*, n. 36, giugno 2005.
- ROSENBAUM, Ron; “Ban Drone-Porn War Crimes”, in *Slate*, 31 agosto 2010 ([http://www.slate.com/articles/life/the\\_spectator/2010/08/ban\\_droneporn\\_war\\_crimes.html?via=gdpr-consent](http://www.slate.com/articles/life/the_spectator/2010/08/ban_droneporn_war_crimes.html?via=gdpr-consent)).

- ROY, Oliver; *Generazione ISIS. Chi sono i giovani che scelgono il Califfato e perché combattono l'Occidente*, Feltrinelli, Milano 2017 (ed. or. 2016).
- RUSSELL, Catherine; *Narrative Mortality: Death, Closure and New Wave Cinemas*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1994
- SAID, Edward; *Orientalismo. L'immagine europea dell'Oriente*, Feltrinelli, Milano 1999 (ed. or. 1978).
- SALAZAR, Philippe-Joseph; *Parole armate. Quello che l'ISIS ci dice. E che noi non capiamo*, Bompiani, Milano 2016 (ed. or. 2015).
- SANDERS, Ed; *La "famiglia" di Charles Manson. Gli assassini di Sharon Tate*, Feltrinelli, Milano 1972 (ed. or. 1972).
- SARTRE, Jean-Paul; *L'essere e il nulla*, Il Saggiatore, Milano 2000 (ed. or. 1943).
- SCARRY, Elaine; *La sofferenza del corpo. La distruzione e la costruzione del mondo*, Il Mulino, Bologna 1990 (ed. or. 1985).
- SCIANNAMEO, Gianluca; *Nelle Indie di quaggiù. Ernesto de Martino e il cinema etnografico*, Palomar, Bari 2006.
- SCHAEFFLER, Thomas; "Svolta epocale e lotta per la liberazione: la diagnosi del presente di Usāma bin Lādin", in SEIDENSTICKER, Tilman; KIPPENBERG, Hans G. (a cura di); *Terrore al servizio di dio. La "guida spirituale" degli attentatori dell'11 settembre 2001*, Quodlibet, Macerata, 2007 (ed. or. 2004).
- SCHMID, Alex P.; "Challenging the Narrative of the Islamic State", in *International Centre for Counter-Terrorism*, giugno 2015 (<https://icct.nl/wp-content/uploads/2015/06/ICCT-Schmid-Challenging-the-Narrative-of-the-Islamic-State-June2015.pdf>).
- SCURATI, Antonio; *Televisioni di guerra. Il conflitto del Golfo come evento mediatico e il paradosso dello spettatore totale*, Ombre Corte, Verona 2003.
- SCURATI, Antonio; *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Donzelli, Roma 2007 (ed. or. 2003).
- SEIDENSTICKER, Tilman; *Islamismo*, Il Mulino, Bologna 2016 (ed. or. 2015).
- SERAFINI, Maria; "ISIS diffonde un'applicazione per insegnare l'alfabeto ai bambini", in *Corriere della sera*, 12 maggio 2016 ([https://www.corriere.it/esteri/16\\_maggio\\_12/isis-diffonde-un-applicazione-insegnare-l-alfabeto-bambini-3ffb20a4-183c-11e6-a192-aa62c89d5ec1.shtml](https://www.corriere.it/esteri/16_maggio_12/isis-diffonde-un-applicazione-insegnare-l-alfabeto-bambini-3ffb20a4-183c-11e6-a192-aa62c89d5ec1.shtml)).

- SHELDON, Sidney; *Linea di sangue*, Sperling & Kupfer, Milano 1979 (ed. or. 1978).
- SITI, Walter; *Il realismo è impossibile*, Nottetempo, Roma 2013.
- SLOTERDIJK, Peter; *Terrore nell'aria*, Meltemi, Roma 2006 (ed. or. 2002).
- SMITH, Clarissa; "Breathing New Life Into Old Fears: Extreme Pornography and the Wider Politics of Snuff", in JACKSON, Neil; KIMBER, Shaun; WALKER, Jhonny; WATSON, Thomas Joseph (a cura di); *Snuff. Real Death and Screen Media*, Bloomsbury, Londra 2016.
- SMITH, Ken; *Mental Hygiene: Better Living Through Classroom Films 1945-1970*, Blast Books, New York 1999.
- SNYDER, Brianna; "Why I Can't Stop Watching Horrifying ISIS Decapitation Videos", in *Wired*, 2 novembre 2015 (<https://www.wired.com/2015/02/on-watching-gore-and-death-online/>).
- SOBCHACK, Vivian; "Inscribing Ethical Space: Ten Propositions on Death, Representation and Documentary", in *Quarterly Review of Film Studies*, vol. 9, no. 4, 1984
- SOFSKI, Wolfgang; *Saggio sulla violenza*, Einaudi, Torino 1998 (ed. or. 1996).
- SOMAINI, Antonio; *Ejzenštejn: il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino 2011.
- SONTAG, Susan; *L'AIDS e le sue metafore*, Einaudi, Torino 1989 (ed. or. 1988).
- SONTAG, Susan; "L'immaginazione pornografica", in ID., *Stili di volontà radicale*, Mondadori, Milano 1999 (ed. or. 1969).
- SONTAG, Susan; *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori 2003 (ed. or. 2003).
- SORGI, Claudio; "Lo spettacolo della settimana: Africa Addio", in *L'osservatore romano*, a. CVI, n. 49, 23 febbraio 1966
- SPINAZZOLA, Vittorio; *Cinema e pubblico. Lo spettacolo cinematografico in Italia 1945-1965*, Bompiani, Milano, 1974.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty; *Critica della ragione postcoloniale*, Meltemi, Roma 2004 (ed. or. 1999).
- STAKELBECK, Erick; *The Terrorist Next Door. How the Government is Deceiving You about the Islamist Threat*, Regnery, Washington 2011.
- STAKELBECK, Erick; *ISIS Exposed. Beheadings, Slavery and the Hellish Reality of Radical Islam*, Regnery, Washington 2015.

- STAHL, Roger; "What the Drone Saw: The Cultural Optics of the Unmanned War", in *Australian Journal of International Affairs*, vol. 67, no. 5, 2013.
- STELLA, Renato; *L'osceno di massa. Sociologia della comunicazione pornografica*, Franco Angeli, Milano 1991.
- STILE, Ugo; "Ridurre al minimo lo spazio ai terroristi", in *Corriere della sera*, 13 marzo 1978 (<http://www.archivio900.it/it/articoli/art.aspx?id=4026>).
- STINE, Scott Aaron; "The Snuff Film: The Making of an Urban Legend", in *Skeptical Inquirer*, vol. 23, no. 3, 1999 ([https://www.csicop.org/si/show/snuff\\_film\\_the\\_making\\_of\\_an\\_urban\\_legend](https://www.csicop.org/si/show/snuff_film_the_making_of_an_urban_legend)).
- TAIT, Sue; "Autoptic Vision and the Necrophilic Imaginary in *CSI*", in *International Journal of Cultural Studies*, vol. 9, no. 1, 2006.
- TAYMIYYAH, Ibn; "A Treatise of Hypocrisy and the Hypocrites", in *Rumiyah*, no. 4, 7 dicembre 2016.
- TAVIANI, Giovanna; "Inventare il vero. Il rischio del reale nel nuovo cinema italiano", in *Allegoria*, no. 57, 2008.
- TERRONE, Enrico; "Le ragioni del realismo. Oltre il soggetto, il linguaggio, il tempo", in *Segnocinema*, no. 114, marzo/aprile 2002.
- THIBAUT, Odette; *Maîtrise de la mort*, Éditions Universitaires, Parigi 1975.
- TOSINI, Domenico; *Martiri che uccidono. Il terrorismo suicida nelle nuove guerre*, Il mulino, Bologna 2012.
- TOWNSHEND, *La minaccia del terrorismo*, Il Mulino, Bologna 2004 (ed. or. 2002).
- UNGARI, Enzo; *Immagine del disastro. Cinema, shock e tabù*, Arcana Editrice, Roma 1975.
- UVA, Christian; *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubettino, Soveria Mannelli 2008.
- UVA, Christian; *Impronte digitali. Il cinema e le sue immagini tra regime fotografico e tecnologia numerica*, Bulzoni, Roma 2009.
- UVA, Christian; *Cinema digitale. Teorie e pratiche*, Le lettere, Firenze 2012.
- VALERIANI, Augusto; *Il giornalismo arabo*, Carocci, Roma 2005.
- VERDONE, Mario; "Documentario e folklore", in *Cinema* n. 128, 1954.
- VERNANT, Jean-Pierre; "Nascita di immagini", in ID; *Nascita di immagini e altri scritti su religione, storia, ragione*, Il Saggiatore, Milano 1982 (ed. or. 1979).

- VICE, "Rassegna cinematografica: Africa Segreta", in *Corriere della sera*, a. XCIV, n. 269, 22 novembre 1969, p. 13.
- VICE, "Le prime: Africa Segreta", in *Il messaggero*, a. XCI, n. 334, 13 dicembre 1969.
- VICE, "Le prime del cinema: Addio Zio Tom", in *Corriere d'informazione*, a. XXVII, n. 229, 1-2 ottobre 1971.
- VIRILIO, Paul; *La macchina che vede. L'automazione della percezione*, Sugarco, Milano 1989 (ed. or. 1988).
- VIRILIO, Paul; *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Lindau, Torino 2002 (ed. or. 1991).
- VITELLA, Federico; *Il montaggio nella storia del cinema: tecniche, forme, funzioni*, Marsilio, Venezia 2009.
- VITUZZI, Veronica; "Farsi un selfie di fronte alla morte", in *Doppiozero*, 14 ottobre 2015 (<http://www.doppiozero.com/materiali/clic/farsi-un-selfie-davanti-alla-morte>).
- VOLPATO, Chiara; *Deumanizzazione. Come si legittima la violenza*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- WALL, Tyler; MONAHAN, Torin; "Surveillance and Violence from afar: The Politics of Drones and Liminal Security-Scapes", in *Theoretical Criminology*, vol. 15, no. 3, 2011.
- WALTON, Kendall L.; "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", in *Noûs*, vol. 18, no. 1, 1984.
- WEIZMAN, Eyal; *Architettura dell'occupazione. Spazio politico e controllo territoriale in Palestina e in Israele*, Bruno Mondadori, Milano 2009 (ed. or. 2007).
- WEIZMAN, Eyal; *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, Zone Books, New York 2017.
- WENDERS, Wim; *Nick's Movie. Lampi sull'acqua*, Unilibri, Milano 1982.
- WEST, Amy; "Caught on Tape: A Legacy of Low-tech Reality", in KING, Geoff (a cura di); *The Spectacle of the Real. From Hollywood to Reality TV and Beyond*, Bristol Intellect, Bristol 2005.
- WESTWELL, Guy; *Parallel Lines. Post 9/11 American Cinema*, Wallflower, New York 2014.
- WETMORE, Kevin J; *Post 9/11 Horror in American Cinema*, Bloomsbury, Londra 2012.



- WILLIAMS, Linda; "Film Bodies: Gender, Genre and Excess", in *Film Quarterly*, vol. 44, no. 4, 1991.
- WILLIAMS, Linda; *Hard Core. Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley 1999.
- WIND, Edgar; *Arte e anarchia*, Milano, Mondadori 1977 (ed. or. 1963).
- WINSTON, Brian; "Surveillance in the Service of Narrative", in JUHASX, Alexandra; LEBOW, Alisa (a cura di), *A Companion to Contemporary Documentary Film*, Wiley Blackwell, Malden – Oxford 2015.
- WINTER, Charlie; "Documenting the Virtual Caliphate", *Quilliam Foundation*, 2015 (<https://www.quilliaminternational.com/documenting-the-virtual-caliphate/>).
- WINTER, Charlie; "Media Jihad: The Islamic State's Doctrine for Information Warfare", *International Centre for the Study of Radicalisation and Political Violence*, 2017 ([http://icsr.info/wp-content/uploads/2017/02/Media-jihad\\_web.pdf](http://icsr.info/wp-content/uploads/2017/02/Media-jihad_web.pdf)).
- WINTER, Charlie; "Apocalypse, Later: A Longitudinal Study of the Islamic State Brand", in *Critical Studies in Media Communication*, vol. 35, no. 1, 2018.
- WOLF, Gary K. *Boston 2010: XXI Supercoppa*, Mondadori, Milano 1976 (ed. or. 1975).
- ZAVATTINI, Cesare; *Neorealismo ecc.*, Bompiani, Milano 1979.
- ZECCA, Federico; "Porn in Transition. Per una storia della pornografia americana" in BIASIN, Enrico; MAINA, Giovanna; ZECCA, Federico (a cura di); *Il porno espanso. Dal cinema ai nuovi media*, Mimesis, Milano-Udine 2011.
- ZELIN, Aron Y.; "Picture Or It Didn't Happen: A Snapshot of the Islamic State's Official Media Output", in *Perspectives on Terrorism*, vol. 9, no. 4, 2015.
- ZIMBARDO, Philip; *L'effetto Lucifero. Cattivi si diventa?*, Raffaello Cortina, Milano 2008 (ed. or. 2007).
- ZIMMER, Catherine; "Caught on Tape? The Politics of Video in New Torture Film", in BRIEFEL, Aviva; MILLER, Sam J. (a cura di); *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*, University of Texas Press, Austin 2011.
- ŽIŽEK, Slavoj; *America oggi. Abu Ghraib e altre oscenità*, Ombre Corte, Verona 2005

## FILMOGRAFIA

*11 settembre 2001 (9'11'01 – September 2001)*; registi vari, Regno Unito, Francia, Egitto, Giappone, Messico, Stati Uniti, Iran 2002.

*2001: The Final Breath*; anonimo, Stati Uniti 2000.

*8mm – Delitto a luci rosse (8mm)*; di Joel Schumacher, Stati Uniti 1999.

*87 ore – Gli ultimi giorni di Francesco Mastrogiovanni*; di Costanza Quatriglio, Italia 2015.

*Absolute Punishment: The Ultimate Death Experience Part 2*; di 1312, Skelter, Stati Uniti 1998.

*Addio zio Tom*; di Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi, Italia 1971

*Africa addio*; di Gualtiero Jacopetti e Franco Proserpi, Italia 1966.

*Africa ama*; di Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, Oreste Pellini 1971.

*Africa segreta*; di Alfredo Castiglioni, Angelo Castiglioni, Guido Guerrasio, Italia 1966.

*Africa sexy*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1963.

*Al di là di tutti i limiti (Less Than Zero)*; di Marek Kanievska, Stati Uniti 1987.

*All'armi, siam fascisti!*; di Lino del Fra, Cecilia Mangini, Lino Micciché, Italia 1962.

*Altra faccia del diavolo, L' (The Devil Inside)*; di William Brent Bell, Stati Uniti, Italia, Messico, Romania 2012.

*Amateur Porn Star Killer*; di Shane Ryan, Stati Uniti 2006.

*Amateur Porn Star Killer 2*; di Shane Ryan, Stati Uniti 2008.

*Amateur Porn Star Killer 3 – The Final Chapter*; di Shane Ryan, Stati Uniti 2009.

*America, America, dove vai? (Medium Cool)*; di Haskell Wexler, Stati Uniti 1969.

*America di notte*; di Giuseppe Maria Scotese, Italia 1961.

*American Horror Story – Freak Show*; 13 episodi, Stati Uniti 2014-5.

*American Horror Story – Roanoke*; 10 episodi, Stati Uniti 2016.

*American Sniper*; di Clint Eastwood, Stati Uniti 2014.

*Angeli bianchi... angeli neri*; di Luigi Scattini, Italia 1970.

*Appunti per un'Orestiade africana*; di Pier Paolo Pasolini, Italia 1970.

*Asso nella manica, L' (Ace in the Hole)*; di Billy Wilder, Stati Uniti 1951.

*August Underground*; di Fred Vogel, Stati Uniti 2001.

*August Underground's Mordum*; di Fred Vogel, Stati Uniti 2003.

*August Underground's Penance*; di Fred Vogel, Stati Uniti 2007.

*Ballo delle vedove, Il*; di Giuseppe Ferrara, Italia 1962.

*Banned! In America*; anonimo, Stati Uniti 1998.

*Banned! In America IV*, Nomo Ichi, Stati Uniti 1999.

*Banned! In America V: The Final Chapter*, anonimo, Stati Uniti 2000.

*Banned! In America VI*; anonimo, 2012.

*Banned from Television II*; anonimo, Stati Uniti 1998.

*Battle Royale (Batoru Rowayaru)*; di Kinji Fukasaku, Giappone 2000.

*Bay, The*; di Barry Levinson, Stati Uniti 2012.

*Blair Witch Project, The*; di Daniel Myrick, Eduardo Sánchez, Stati Uniti 1999.

*Be My Cat – A Film for Anne*; di Adrian Tofei, Romania 2015.

*Blue*; di Derek Jarman, Regno Unito, Giappone 1993.

*Blue Nude*; di Luigi Scattini, Italia 1977.

*Borrowed Power*; anonimo, Stati Uniti 1951.

*Bridge – Il ponte dei suicidi, Il (The Bridge)*; di Eric Steel, Regno Unito, Stati Uniti 2007.

*Bunny Game, The*; di Adam Rehmeier, Stati Uniti 2011.

*Camera Surveillance*; anonimo, Stati Uniti 1964.

*Cameraman e l'assassino, L' (C'est arrive près de chez vou)*; di Rémy Belvaux, André Bonzel, Benoît Poelvorde, Belgio 1992.

*Cannibal Holocasut*; di Ruggero Deodato, Italia, 1980.

*Captivity*; di Roland Joffé, Stati Uniti, Russia 2007.

*Carver*; di Frankling Guerrero Jr., Stati Uniti 2008.

*Casa dei 1000 corpi, La (House of 1000 Corpses)*; di Rob Zombie, Stati Uniti 2003.

*Child Molester, The*; di Herber J. Leder, Stati Uniti 1964.

*Christine*; di Antonio Campos, Stati Uniti, Regno Unito 2016.

*Cloverfield*; di Matt Reeves, Stati Uniti 2008.

*Cold in July – Freddo a luglio (Cold in July)*; di Jim Mickle, Stati Uniti 2014.

*Cronache dei morti viventi, Le (Diary of the Dead)*; di George A. Romero, Stati Uniti 2007.

*Last House on Dead End Street, The*; di Roger Watkins, Stati Uniti 1977.

*Dead in the Pool 2*; anonimo, Stati Uniti 1999.

*Death: The Ultimate Horror*; anonimo, Stati Uniti 1995.

*Death on Arrival vol. 1: Animals Attacking Humans, Humans Attacking Animals*, anonimo, Stati Uniti 1996.

*Death Scenes I – Manson*; di Nick Bougas, Stati Uniti 1989.

*Death Scenes II*; di Nick Bougas, Stati Uniti 1992.

*Demoni, I; (The Dirt Gang)*; di Jerry Jameson, Stati Uniti 1972.

*Diario proibito di Fanny, II*; di Serio Pastore, Italia 1969.

*Diritto di uccidere, Il (Eye in the Sky)*; di Gavin Hood, Regno Unito, Sudafrica 2015.

*Dying*; di Michael Roemer, Stati Uniti, 1976.

*Dobbiamo vivere ancora*, di Vittorio Gallo, Italia 1948-50.

*Dolci notti, Le*; di Vicinio Marinucci, Italia 1962.

*Donna nel mondo, La*; di Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, Italia 1963.

*Electrocuting an Elephant*; di Edwin S. Porter, Stati Uniti 1903.

*Eva nera*; di Giuliano Tomei, Italia 1954.

*Emanuelle in America*; di Joe d'Amato, Italia 1977.

*Emanuelle nera*; di Adalberto Albertini, Italia-Spagna 1975.

*Emanuelle nera – Orient Reportage*; di Joe d'Amato, Italia 1976.

*Emanuelle: perché violenza alle donne?*; di Joe d'Amato, Italia 1977.

*ESP – Fenomeni Paranormali (Grave Encounters)*, di The Vicious Brothers, Canada 2011.

*Execution of Mary, Queen of Scots, The*; di Alfred Clark, Stati Uniti 1895.

*Executions*, David Herman, Arun Kumar, David Monaghan, Regno Unito 1995.

*Executions II*; anonimo, Stati Uniti 1995.

*Exhibit A*; di Dom Rotheroe, Regno Unito 2007.

*Exit (Exit – Le droit de mourir)*; di Fernand Melgar, Svizzera 2005.

*Facce della morte, Le (Faces of Death)*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1978.

*Facce della morte n.2, Le (Faces of Death II)*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1981.

*Faces of Death 2000 – The Millennium*; di Lorenzo Munoz Jr., Stati Uniti 1996.

*Faces of Death III*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1985.

*Faces of Death IV*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1990.

*Faces of Death V*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1995.

*Faces of Death VI*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1996.

*Faces of Gore*, Todd Tjersland, Stati Uniti 1999.

*Faccia di spia*; di Giuseppe Ferrara, Italia 1975.

*Five Star Final*; di Mervyn LeRoy, Stati Uniti 1931.

*Frontiers – Ai confini dell’inferno (Frontier(s))*; di Xavier Gens, Francia, Svizzera 2007.

*Giorni di gloria*; di Giuseppe de Santis, Mario Serandrei, Marcello Pagliero, Luchino Visconti, Italia 1945.

*Go-Go Girl Strangler*; di G. W. Lawrence, Stati Uniti 2000.

*Godfathers of mondo, The*; di David Gregory, Stati Uniti 2003.

*Good Kill*; di Andrew Niccol, Stati Uniti 2014.

*Great American Snuff Film, The*; di Sean Tretta, Stati Uniti 2003.

*Grizzly Man*; di Werner Herzog, Stati Uniti 2005.

*Gut*; di Elias, Stati Uniti 2012.

*Halloween – La notte delle streghe (Halloween)*; di John Carpenter, Stati Uniti 1978.

*Hanging Wife, The*; di Gary Whitson, Stati Uniti 2000.

*Hardcore*; di Paul Schrader, Stati Uniti 1979.

*Hell’s Highway: The True Story of Highway Safety Film*; di Bret Wood, Stati Uniti 2003.

*Henry, pioggia di sangue (Henry: Portrait of a Serial Killer)*; di John McNaughton, Stati Uniti 1986.

*Highways of Agony*; anonimo, Stati Uniti, 1969.

*Home Movie*; di Christopher Denham, Stati Uniti 2008.

*Hostel*; di Eli Roth, Stati Uniti, Germania, Repubblica Ceca, Slovacchia, Islanda 2005.

*Human Centipede II (Full Sequence), The*; di Tom Six, Stati Uniti 2011.

*Hunger Games (The Hunger Games)*; di Gay Ross, Stati Uniti 2012.

*Inhumanities II: Modern Atrocities*; di Wesley Emerson, Stati Uniti 1989.

*Katy Plays Christine*; di Robert Greene, Stati Uniti 2016.

*King Kong*; di Peter Jackson, Nuova Zelanda, Stati Uniti, Germania 2005.

*Lake Mungo*; di Joel Anderson, Australia 2008.

*Lamento funebre*; di Michele Gandin, Italia 1954.

*Lampi sull'acqua – Nick's Movie (Lighting Over Water)*; di Wim Wenders, Germania Ovest 1980.

*Last Date*; di Lewis D. Collins, Stati Uniti 1950.

*Last Horror Movie, The*; di Julian Richards, Stati Uniti 2003.

*Lettera dall'Africa, Una*; di Leonardo Bonzi, Italia 1951.

*Linea di sangue*; di Terence Young, Stati Uniti 1979.

*Love – Duro e violento*; di Claudio Racca, Italia 1985.

*Lungo la valle delle bambole (Beyond the Valley of the Dolls)*; di Russ Meyer, Stati Uniti 1970.

*Europa di notte*; di Alessandro Blasetti, Italia 1958.

*Evil Dead Trap (Shiryô no wana)*; di Ikeda Toshiharu, Giappone 1988.

*Macabro*; di Romolo Marcellini, Italia 1966.

*Maciari, I*; di Giuseppe Ferrara, Italia 1962.

*Magia verde*; di Gian Gaspare Napolitano, Italia, Brasile 1953.

*Mal d'Africa*; di Stanislao Nievo, Italia 1968.

*Malamondo, I*; di Paolo Cavara, Italia 1964.

*Maschi e femmine*; di Augusto Caminito, Francesco Scardamaglia, Italia 1972.

*Mechanized Death*; di Richard Wayman, Stati Uniti 1961.

*Megan is Missing*; di Michael Goi, Stati Uniti 2011.

*Mondo balordo*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1964.

*Mondo caldo di notte*; di Renzo Russo, Italia 1962.

*Mondo Candido*; di Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Italia 1975.

*Mondo cane*; di Gualtiero Jacopetti, Franco Prosperi, Paolo Cavara, Italia 1962.

*Mondo cane 2000 – L'incredibile*; di Stelvio Massi e Gabriele Crisanti, Italia, 1989.

*Mondo cane n.2*; di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi, Italia 1963.

*Mondo cane oggi – L'orrore continua*; di Stelvio Massi, Italia 1985.

*Mondo di notte, Il*; di Luigi Vanzi, Italia 1960.

*Mondo di notte n.2, Il*; di Gianni Proia, Italia 1961.

*Mondo di notte n.3, Il*; di Gianni Proia, Italia 1963.

*Mondo freudo*; di Lee Frost, Italia 1966.

*Mondo Hollywood*; di Robert Carl Cohen, Stati Uniti 1967.

*Mondo infame*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1963.

*Mondo inferno*; di Antonio Margheriti, Mario Vicario, Italia 1964.

*Mondo matto al neon*; di Carlo Veo, Italia 1963.

*Mondo nudo*; di Francesco de Feo, Italia 1963.

*Mondo sexy di notte*, di Mino Loy, Italia 1962.

*Mondo sulle spiagge, Il*; di Renzo Rossellini, Italia 1962.

*Most Disturbed Person on Planet Earth*; anonimo, 2014.

*Necktie Strangler*; anonimo, Stati Uniti 2008.

*Nella valle di Elah (In the Valley of Elah)*; di Paul Haggis, Stati Uniti 2007.

*New York Centerfold Massacre, The*; di Louis Ferriol, Stati Uniti 1985.

*Non aprite quella porta (The Texas Chainsaw Massacre)*; di Tobe Hooper, Stati Uniti 1974.

*Noroi – The Curse (Noroi)*; di Kôji Shirashi, Giappone 2005.



*Notti calde d'Oriente*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1962.

*Notti e donne proibite*; di Mino Loy, Italia 1963.

*Notti nude*; di Ettore Fecchi, Italia 1963.

*Nudo e crudele*; di Adalberto Albertini, Italia 1984.

*Occhio che uccide, L' (Peeping Tom)*; di Michael Powell, Regno Unito 1960.

*Occhio selvaggio, L'*; di Paolo Cavara, Italia 1967.

*Options to Live*; di Richard Wayman, Stati Uniti 1979.

*Paranormal Activity*; di Oren Peli, Stati Uniti 2007.

*Poker Strangler, The*; di Gary Whitson, Stati Uniti 2016.

*Poolside Drownings, The*; anonimo, Stati Uniti 2014.

*Possession of Michael King, The*; di David Jung, Stati Uniti 2014.

*Quicksand at Dead Men's Creek*; anonimo, Stati Uniti 1998.

*Quinto potere (Network)*; di Sidney Lumet, Stati Uniti 1976.

*Rabbia dei morti viventi, La (I Drink Your Blood)*; di David E. Durston, Stati Uniti 1970.

*Rec ([Rec])*, di Jaume Balagueró, Paco Plaza, Spagna 2007.

*Rete del serial killer, Nella (Untreaceable)*; di Gregory Oblit, Stati Uniti 2008.

*Rivelazioni di uno psichiatra sul mondo perverso del sesso*; di Renato Polselli, Italia 1973.

*Sans soleil*; di Chris Marker, Francia 1983.

*Savana violenta*; di Antonio Climati, Mario Morra, Italia 1976.

*Saw – L'enigmista (Saw)*; di James Wan, Stati Uniti 2004.

*Schiave esistono ancora, Le*; di Roberto Malenotti, Italia 1964.

*Serbian Film, A (Srpski Film)*; di Srđan Spasojević, Serbia 2010.

*Sesto continente*; di Folco Quilici, Italia 1954.

*Sexy*; di Renzo Russo, Italia 1962.

*Sexy al neon*; di Ettore Fecchi, Italia 1962.

*Sexy al neon bis*; di Ettore Fecchi, Italia 1963.

*Sexy che scotta*; di Franco Macchi, Italia 1963.

*Sexy follie*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1963.

*Sexy magico*; di Mino Loy, Luigi Scattini, Italia 1963.

*Sexy nel mondo*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1964.

*Sexy nudo*; di Roberto Bianchi Montero, Italia 1963.

*Sexy proibitissimo*; di Marcello Martinelli, Italia 1963.

*Sexy proibito*; di Osvaldo Civirani, Italia 1963.

*Siamo fatti così! – Aiuto!*; di Gianni Proia, Italia 1980.

*Sick: The Life and Death of Bob Flanagan, Supermasochistic*; di Kirby Dick, Stati Uniti 1997.

*Signal 30*; anonimo, Stati Uniti 1959.

*Silverlake Life: The View from Here*; di Tom Joslin, Peter Friedman, Stati Uniti 1993.

*Sinister*; di Scott Derrickson, Regno Unito, Stati Uniti 2012.

*Sinister 2*; di Clarián Foy, Regno Unito, Stati Uniti 2015.

*Slaughtered Vomit Dolls*; di Lucifer Valentine, Canada 2006.

*Snuff*; di Michael Findlay, Roberta Findlay, Simon Nuchtern, Stati Uniti 1976.

*Snuff 102*; di Mariano Peralta, Argentina 2007.

*Snuff. Vitimas do prazer*; di Cláudio Cunha, Brasile 1977.

*Snuff Killer – La morte in diretta*; di Bruno Mattei, Italia 2003.

*Snuff Video: Volume Red*; di Gordon Vein 1997.

*Spit on your Grave 2, I*; di Steven R. Monroe, Stati Uniti 2013.

*Sporco mondo, sporca gente*; di Gabriele Crisanti, Italia 1994.

*Standard Operating Procedure – La verità dell'orrore (Standard Operating Procedure)*;  
di Errol Morris, Stati Uniti 2008.

*Stato delle cose, Lo (Der Stand der Dinge)*; di Wim Wenders, Germania Ovest,  
Portogallo, Stati Uniti 1982.

*Stendali*; di Cecilia Mangini, Italia 1959.

*Strangled 5: The Hypnotic Murders*; di Gary Whitson, Stati Uniti 1998.

*Svezia inferno e paradiso*; di Luigi Scattini, Italia 1968.

*Potenza degli spiriti, La*; di Luigi di Gianni, Italia 1968.

*Quella notte in casa Coogan (The Night God Screamed)*; di Lee Madden, Stati Uniti 1971.

*Taking of Deborah Logan, The*; di Adam Robitel, Stati Uniti 2014.

*Terrorist, Killers and Middle-East Wackos*; di Ryen McPherson, Stati Uniti 2006.

*Tesis*; di Alejandro Amenábar, Spagna 1996.

*Ti-Kojo e il suo pescecane*; di Folco Quilici, Italia 1962.

*Tokyo-Ga*; di Wim Wenders, Stati Uniti, Repubblica Federale di Germania, 1985.

*Tortured, The*; di Robert Lieberman, Stati Uniti, Canada 2010.

*Traces of Death*; di Damon Fox, Stati Uniti, 1993.

*Tunnel, The*; di Carlo Ledesma, Australia 2011.

*Turistas*; di John Stockwell, Stati Uniti 2006.

*Ultime grida dalla savana*; di Alfredo Castiglioni e Angelo Castiglioni, Italia 1975.

*Ultimo Esorcismo, L' (The Last Exorcism)*; di Daniel Stamm, Francia, Stati Uniti 2010.

*Ultimo paradiso, L'*; di Folco Quilici, Italia 1957.

*Vacancy*; di Nimród Antal, Stati Uniti 2007.

*Vacancy 2 – L'inizio*; di Eric Bross, Stati Uniti 2009.

*Videoblog di un vampiro (Afflicted)*; di Derek Lee, Cliff Prowse, Canada, Stati Uniti 2013.

*Videodrome*; di David Cronenberg, Canada 1983.

*Visit, The*; di M. Night Shyamalan, Stati Uniti 2015.

*W.A.V.E.'s Ashpyxiated Clips (Vol. 1)*; anonimo, Stati Uniti 2000.

*W.A.V.E.'s Best Drowning Clips 3*; anonimo, Stati Uniti 2006.

*W.A.V.E.'s Hanging Clips 1*; anonimo, Stati Uniti 2002.

*What Made Sammy Speed?*; anonimo, Stati Uniti 1957.

*Wheels of Tragedy*; di Richard Wayman, Stati Uniti 1963.

*Wolf Creek*; di Greg McLean, Australia 2005.

*Worst Faces of Death, The*; di John Alan Schwartz, Stati Uniti, 1996.

*Wrong Turn – Il bosco ha fame (Wrong Turn)*; di Rob Schmidt, Stati Uniti, Germania  
2003.

*Wrong Way*; di Ray Williams, Stati Uniti 1972.

## MATERIALI VIDEO

La data riportata fra parentesi quadre è quella che riguarda la prima pubblicazione del video relativo. Dopo il link è invece riportata, fra parentesi tonde, la data di pubblicazione del video sulla pagina consultata. Per i soli video presentati nel Capitolo III, è indicata la lingua del contenuto, immediatamente dopo il link. Per tutti i materiali riportati, la data di ultima consultazione è il 21 settembre 2018.

*1 Boy 2 Kittens* [2010]

<https://forum.deathaddict.com/threads/1-man-2-kittens-1-lunatic-2-kittens---luka-rocco-magnotta.1149/> (13 aprile 2016)

*1 Lunatic 1 Ice Pick* [2012]

<https://forum.deathaddict.com/ams/1-lunatic-1-ice-pick-luka-rocco-magnotta.26/>  
(5 novembre 2016)

*3 Guys 1 Hammer* [2008]

<https://forum.deathaddict.com/ams/the-dnepropetrovsk-maniacs-aka-2-guys-1-hammer-aka-3-guys-1-hammer.27/> (5 novembre 2015)

*A Message to America* [19 agosto 2014]

[https://www.liveleak.com/view?i=873\\_1408484543](https://www.liveleak.com/view?i=873_1408484543) (inglese)

*A Message to the Allies of America* [14 settembre 2014]

<https://leaksource.wordpress.com/2014/09/13/graphic-video-islamic-state-beheads-british-aid-worker-david-haines/comment-page-1/> (inglese)

*A Message to the Government and People of Japan* [19 gennaio 2015]

<https://jihadology.net/2015/01/19/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-a-message-to-the-government-and-people-of-japan/> (inglese)

*A Message to the Governement of Japan* [31 gennaio 2015]

<https://leaksource.wordpress.com/2015/01/31/graphic-video-islamic-state-beheads-japanese-journalist-kenji-goto/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*A Second Message to America* [2 settembre 2014]

<https://leaksource.wordpress.com/2014/09/02/graphic-video-islamic-state-beheads-american-journalist-stein-sotloff/> (inglese)

*Al-Bashīr Village and the Piles of Stone* [22 maggio 2016]

<https://jihadology.net/2016/05/22/new-video-message-from-the-islamic-state-al-bashir-village-and-the-piles-of-stone-wilayat-karkuk/> (arabo)

*Al-Ghurabā': The Chosen Few of Different Lands: Abū Muslim from Canada* [12 luglio 2014]

<https://jihadology.net/2014/07/12/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-al-ghuraba-the-chosen-few-of-different-lands-abu-muslim-from-canada/> (inglese)

*Although the Disbelievers Dislike It* [16 novembre 2014]

[https://www.liveleak.com/view?i=5e0\\_1422716613](https://www.liveleak.com/view?i=5e0_1422716613) (2015; arabo con sottotitoli in inglese)

*Amputation of the Corruption With the Judgment of the Lord of Mankind #2* [9 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/09/new-video-message-from-the-islamic-state-amputation-of-the-corruption-with-the-judgment-of-the-lord-of-mankind-2-wilayat-ninawa/> (arabo)

*And If You Punish [An Enemy, Oh Believers], Punish With An Equivalent of That With Which You Were Harmed* [24 ottobre 2015]

<https://jihadology.net/2015/10/24/new-video-message-from-the-islamic-state-and-if-you-punish-an-enemy-oh-believers-punish-with-an-equivalent-of-that-with-which-you-were-harmed-wilayat-%E1%B8%A5im%E1%B9%A3/> (arabo)

*And Kill Them Wherever You Find Them* [27 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/27/new-video-message-from-the-islamic-state-and-kill-them-wherever-you-find-them-wilayat-kirkuk/> (arabo)

*And Next: Worse and Commanded* [18 novembre 2015]

<https://jihadology.net/2015/11/18/new-video-message-from-the-islamic-state-and-next-worse-and-commanded-wilayat-%E1%B8%A5om%E1%B9%A3/>  
(arabo)

*And They Gave Zakah* [17 giugno 2015]

<https://jihadology.net/2015/06/17/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-and-they-gave-zakah/> (arabo)

*And Wretched Is That Which They Purchased* [10 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/10/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-and-wretched-is-that-which-they-purchased/>  
(arabo e francese con sottotitoli in inglese)

*And You Will be Superior* [18 marzo 2017]

<https://jihadology.net/2017/03/18/new-video-message-from-the-islamic-state-and-you-will-be-superior-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Another Message to America and its Allies* [3 ottobre 2014]

<https://leaksource.wordpress.com/2014/10/03/graphic-video-islamic-state-beheads-british-aid-worker-alan-henning/> (10 ottobre 2014; inglese)

*Bathtime LOL* [2011]

<https://forum.deathaddict.com/threads/bath-time-lol-%E2%80%93-luka-rocco-magnotta.1151/> (13 aprile 2016)

*Bombing of the Crusaders Upon the Ordinary Muslims* [3 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/03/new-video-message-from-the-islamic-state-bombing-of-the-crusaders-upon-the-ordinary-muslims-wilayat-%E1%B8%A5alab/> (arabo con cartelli in inglese)

*Best Budd Dwyer Suicide Reaction* [2009]

<https://www.youtube.com/watch?v=vESNJxzUFTQ> (15 agosto 2009)

*Bombing Of the Muslims in al-Mawşil (Mosul) and Poisoning Dozens Of Them* [25 gennaio 2015]

<https://jihadology.net/2015/01/25/new-video-message-from-the-islamic-state-bombing-of-the-muslims-in-al-maw%E1%B9%A3il-mosul-and-poisoning-dozens-of-them-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Breaking of the Border* [29 giugno 2014]

<https://jihadology.net/2014/06/29/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-breaking-of-the-border/> (arabo)

*Budd Dwyer Live Suicide* [1987]

<https://www.youtube.com/watch?v=eVm88MX2Gw4&bpctr=1527320725> (27 febbraio 2013)

*But God Has With Him the Best Reutrn* [8 novembre 2017]

<https://jihadology.net/2017/11/08/new-video-message-from-the-islamic-state-but-god-has-with-him-the-best-return-wilayat-al-barakah/> (arabo)

*But If You Return [To War] We Will Return* [4 febbraio 2015]

<https://jihadology.net/2015/02/04/new-video-message-from-the-islamic-state-but-if-you-return-to-war-we-will-return-wilayat-kirkuk/> (arabo)

*But They Never Lost Assurance Due to What Afflicted Them* [24 settembre 2017]

<https://jihadology.net/2017/09/24/new-video-message-from-the-islamic-state-but-they-never-lost-assurance-due-to-what-afflicted-them-wilayat-barqah/> (arabo)



*Clanging of the Swords, Part 4* [17 maggio 2014]

<https://jihadology.net/2014/05/17/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-clanging-of-the-swords-part-4/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Crusader Bombing of the Innocent Muslims in the Aden Neighborhood* [27 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/27/new-video-message-from-the-islamic-state-crusaders-bombing-of-the-innocent-muslims-in-the-aden-neighborhood-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Daniel Pearl Execution* [2002]

[https://www.liveleak.com/view?i=01e\\_1175818014](https://www.liveleak.com/view?i=01e_1175818014) (2007; inglese con sottotitoli in arabo)

*Defiant Reponse Upon [Those That Helped in the Bombings of the Tyrant* [19 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/19/new-video-message-from-the-islamic-state-defiant-response-upon-those-that-helped-in-the-bombings-of-the-tyrant-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Deterring of the Spies #1* [16 giugno 2015]

<https://jihadology.net/2015/06/16/new-video-message-from-the-islamic-state-deterring-of-the-spies-1-wilayat-dijlah/> (arabo)

*Deterring the Hired* [12 agosto 2016]

<https://jihadology.net/2016/08/12/new-video-message-from-the-islamic-state-deterring-the-hired-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Deterring the Hired #2* [15 ottobre 2106]

<https://jihadology.net/2016/10/15/new-video-message-from-the-islamic-state-deterring-the-hired-2-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Dust of the War #3* [13 settembre 2017]

<https://jihadology.net/2017/09/13/new-video-message-from-the-islamic-state-dust-of-the-war-3-wilayat-al-raqqah/> (arabo)

*Establishing the Had of Theft* [22 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/22/new-video-message-from-the-islamic-state-establishing-the-%E1%B8%A5ad-of-theft-wilayat-diglah/> (arabo)

*Establishing the Limit of Banditry Upon the Corrupters in the Land* [30 giugno 2015]

<https://jihadology.net/2015/06/30/new-video-message-from-the-islamic-state-establishing-the-limit-of-banditry-upon-the-corrupters-in-the-land-wilayat-%E1%B8%A5im%E1%B9%A3/> (arabo)

*Explosives of the Thrones* [14 settembre 2015]

<https://jihadology.net/2015/09/14/new-video-message-from-the-islamic-state-explosives-of-the-thrones-wilayat-al-anbar/> (arabo)

*Give Me a Piece of Iron #2* [23 aprile 2015]

<https://jihadology.net/2015/04/23/new-video-message-from-the-islamic-state-give-me-a-piece-of-iron-2-wilayat-baghdad/> (arabo)

*Go Forth, Whether Light or Heavy* [3 giugno 2015]

<https://jihadology.net/2015/06/03/new-video-message-from-the-islamic-state-go-forth-whether-light-or-heavy-wilayat-%E1%B8%A5alab/> (francese con sottotitoli in inglese e arabo)

*Graduation of a New Class of Snipers* [30 luglio 2015]

<https://jihadology.net/2015/07/30/new-video-message-from-the-islamic-state-graduation-of-a-new-class-of-snipers-wilayat-%E1%B9%A3ala%E1%B8%A5-al-din/> (arabo)

*Flames of War* [19 settembre 2014]

<https://clarionproject.org/isis-releases-flames-war-feature-film-intimidate-west/> (21 settembre 2014; inglese).

*Flames of War II* [29 novembre 2017]

<https://jihadology.net/2017/11/29/new-video-message-from-the-islamic-state-flames-of-war-ii/> (inglese)

*Healing of the Believers' Chest* [3 febbraio 2015]

<https://www.dailymotion.com/video/x2gcdal> (arabo)

*Heartbeats* [11 aprile 2017]

<https://jihadology.net/2017/04/11/new-video-message-from-the-islamic-state-heartbeats-wilayat-sayna/> (arabo)

*How to Kill [the] Disbelievers* [27 novembre 2016]

<https://www.iraqinews.com/iraq-war/video-you-must-fight-them-o-muwahhid-isis-tutorial-on-killing-disbelievers/> (28 novembre 2016, arabo, francese e inglese con sottotitoli in inglese e in arabo).

*Ignition of the Raids – Coverage of of the Life of the Media Mujāhid Abū Māriyyah al 'Irāqī* [21 febbraio 2017]

<https://jihadology.net/2017/02/21/new-video-message-from-the-islamic-state-ignition-of-the-raids-coverage-of-the-life-of-the-media-mujahid-abu-mariyyah-al-iraqi-wilayat-salah-al-din/> (arabo)

*Impact of the Bullets* [28 novembre 2016]

<https://jihadology.net/2016/11/28/new-video-message-from-the-islamic-state-signed-bullets-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Inside the Khilafah #2* [7 agosto 2017]

<https://jihadology.net/2017/08/07/new-video-message-from-the-islamic-state-inside-the-caliphate-2/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*Inside the Khilafah #6* [27 dicembre 2017]

<https://jihadology.net/2017/12/27/new-video-message-from-the-islamic-state-inside-the-caliphate-6/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*Kurashan Graveyard of the Apostates #1* [24 dicembre 2015]

<https://jihadology.net/2015/12/24/new-video-message-from-the-islamic-state-khurasan-graveyard-of-the-apostates-1-wilayat-khurasan/> (arabo)

*La Ficelle de l'Euphrate* [11 luglio 2015]

<https://jihadology.net/2015/07/11/new-video-message-from-the-islamic-state-spark-of-the-euphrates-wilayat-al-furat/> (francese con sottotitoli in arabo)

*Lend Me Your Ears ep. 5* [25 ottobre 2014]

<https://tangentcode.net/161> (3 novembre 2014; arabo con sottotitoli in inglese)

*Let's go for Jihad* [15 giugno 2014]

<https://jihadology.net/2014/06/15/new-video-nashid-from-al-%E1%B8%A5ayat-media-center-lets-go-for-jihad/> (arabo con sottotitoli in inglese).

*Manufacturing of the Illusions* [12 settembre 2016]

<https://jihadology.net/2016/09/12/new-video-message-from-the-islamic-state-manufacturing-of-the-illusions-wilayat-al-khayr/> (arabo)

*Martyrdom Operation Upon the 'Swat' Militia of the Safavids in the Neighborhood al-Āndalus of al-Ramādi* [2 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/02/new-video-message-from-the-islamic-state-martyrdom-operation-upon-the-swat-militia-of-the-safavids-in-the-neighborhood-al-andalus-of-al-ramadi-wilayat-al-anbar/> (arabo)

*Message from Those Who Excuse to Those That Do Not Excuse* [8 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/08/new-video-message-from-the-islamic-state-message-from-those-who-excuse-to-those-that-do-not-excuse-wilayat-ninawa/> (arabo)

*Messages from the Land of Epic Battles #22* [25 marzo 2014]

<https://jihadology.net/2014/03/25/al-furqan-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-messages-from-the-land-of-epic-battles-22/> (arabo con sottotitoli in inglese).

*My Father Told Me* [29 dicembre 2016]

<https://www.documentingreality.com/forum/f166/new-isis-video-shows-child-soldiers-mass-executing-tied-up-prisoners-170350/> (30 dicembre 2016; arabo).

*My Oath to the Islamic State* [11 aprile 2014]

<https://jihadology.net/2014/04/11/al-tibiyyan-media-presents-a-new-video-message-from-abu-tal%E1%B8%A5ah-al-almani-deso-dogg-my-oath-to-the-islamic-state/> (tedesco con sottotitoli in arabo e inglese)

*Nicholas Berg Beheading* [2004]

<https://www.documentingreality.com/forum/f166/nicholas-berg-beheading-13656/> (2009; arabo)

*Paris s'est effondré* [20 novembre 2015]

<https://jihadology.net/2015/11/20/new-video-message-from-the-islamic-state-paris-has-collapsed-wilayat-%E1%B8%A5alab/> (arabo e francese con sottotitoli in arabo e francese).

*Picking Heads* [29 marzo 2016]

<https://jihadology.net/2016/03/29/new-video-message-from-the-islamic-state-picking-heads-wilayat-%E1%B9%A3ala%E1%B8%A5-al-din/> (arabo)

*Progress of the Battle in 'Ayn al-Islām #1* [10 dicembre 2014]

<https://jihadology.net/2014/12/10/new-video-message-from-the-islamic-state-progress-of-the-battle-in-ayn-al-islam-1-wilayat-halab/> (arabo)

*Progress of the Battle in 'Ayn al-Islām #1* [18 gennaio 2015]

<https://jihadology.net/2015/01/18/new-video-message-from-the-islamic-state-progress-of-the-battle-in-ayn-al-islam-3-wilayat-al-raqqah/> (arabo)

*Python Christmas* [2011]

<https://forum.deathaddict.com/threads/luka-rocco-magnotta-feeds-a-kitten-to-a-python.1150/> (13 aprile 2016)

*Raiding the Barracks of the Peshmerga #2* [11 aprile 2015]

<https://jihadology.net/2015/04/11/new-video-message-from-the-islamic-state-raiding-the-barracks-of-the-peshmerga-2-wilayat-kirkuk/> (arabo)

*Reality of the American Landing* [30 ottobre 2015]

<https://jihadology.net/2015/10/30/new-video-message-from-the-islamic-state-reality-of-the-american-landing-wilayat-kirkuk/> (arabo e inglese con sottotitoli in arabo).

*Reaping of the Clients* [2 luglio 2015]

<https://jihadology.net/2015/07/02/new-video-message-from-the-islamic-state-reaping-of-the-clients-wilayat-dimashq/> (arabo)

*Revenge #1* [18 gennaio 2015]

<https://jihadology.net/2015/01/18/new-video-message-from-the-islamic-state-revenge-1-wilayat-al-anbar/> (arabo)

*Revenge of the Montheists from the Treacherous Gang* [19 settembre 2015]

<https://jihadology.net/2015/09/19/new-video-message-from-the-islamic-state-revenge-of-the-monotheists-from-the-treacherous-gangs-wilayat-shamal-baghdad/> (arabo)

*Roar of the IEDs #2* [4 giugno 2015]

<https://jihadology.net/2015/06/04/new-video-message-from-the-islamic-state-roar-of-the-ieds-2-wilayat-al-janub/> (arabo)

*Series of the Life From the Words of the ‘Ulamā’ on the Project of the Islamic State #1*  
*Shaykh Anwar al-‘Awlaqī’* [10 dicembre 2013]

<https://jihadology.net/2013/12/10/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-the-islamic-stat/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #2*  
*Usāmah Bin Lādīn* [25 dicembre 2013]

<https://jihadology.net/2013/12/25/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #3*  
*Abū Yahyā al-Lībī* [4 gennaio 2014]

<https://jihadology.net/2014/01/04/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th-2/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #4*  
*Abū 'Umar al-Bagdādī* [8 febbraio 2014]

<https://jihadology.net/2014/02/08/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th-3/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #5*  
*Abū Muṣ'ab al-Zarqāwī* [25 febbraio 2014]

<https://jihadology.net/2014/02/25/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th-4/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #6*  
*Shaykh Anwar al 'Awlaqī* [11 marzo 2014]

<https://jihadology.net/2014/03/11/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th-5/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #7*  
*Shaykh Abū Ḥamzah al-Muhājir* [21 marzo 2014]

<https://jihadology.net/2014/03/21/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th-6/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #8*  
*Abū Yahyā al-Lībī* [8 aprile 2014]

<https://jihadology.net/2014/04/08/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-t/> (arabo con sottotitoli in inglese)

*Series of the Life From the Words of the 'Ulamā' on the Project of the Islamic State #9*  
*Abū Muṣ'ab al-Zarqāwī* [26 aprile 2014]

<https://jihadology.net/2014/04/26/al-iti%E1%B9%A3am-media-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-series-of-the-life-from-the-words-of-the-ulama-on-the-project-of-th-7/> (arabo con sottotitoli in inglese).

*Sniping One of the Apostates of the Peshmerga in Dāqū* [2 febbraio 2015]

<https://jihadology.net/2015/02/02/new-video-message-from-the-islamic-state-sniping-one-of-the-apostates-of-the-peshmerga-in-daquq-wilayat-kirkuk/> (arabo)

*Stories From the Land of the Living: Abū Khālid al-Kambūdī* [21 aprile 2015]



<https://jihadology.net/2015/04/21/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-stories-from-the-land-of-the-living-abu-khalid-al-kambudi/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*Stories from the Land of the Living: Abū Ṣuḥayb al-Faransī* [7 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/07/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-stories-from-the-land-of-the-living-abu-%E1%B9%A3u%E1%B8%A5ayb-al-faransi/> (francese con sottotitoli in arabo)

*Story of Slaughter* [29 giugno 2016]

<https://www.bestgore.com/beheading/five-men-beheading-isis-iraq-head-impalement-spike/> (arabo)

*Tends ta main pour l'allégeance* [18 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/18/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-nashid-from-the-islamic-state-extend-your-hand-to-pledge-allegiance/> (arabo e francese con sottotitoli in inglese).

*The 'Ā'ishah Hospital Massacre Committed by Nuṣayrī-Crusader Alliance* [8 marzo 2015]

<https://jihadology.net/2015/03/08/new-video-message-from-the-islamic-state-the-aishah-hospital-massacre-committed-by-the-nu%E1%B9%A3ayri-crusader-alliance-wilayat-al-furat/> (arabo)

*The Chosen Few from Different Lands. Abū Muslim from Canada* [12 luglio 2014]

<https://jihadology.net/2014/07/12/al-hayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-al-ghuraba-the-chosen-few-of-different-lands-abu-muslim-from-canada/> (inglese)

*The Crusader Safavid Coalition Bombing the Tal'afar Hospital* [2 aprile 2015]

<https://jihadology.net/2015/04/02/new-video-message-from-the-islamic-state-the-crusader-safavid-coalition-bombing-the-talafar-hospital-wilayat-al-jazirah/> (arabo)

*The End of Sykes-Picot* [29 giugno 2014]

<https://jihadology.net/2014/06/29/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-the-end-of-sykes-picot/> (inglese)

*The Epic Battles of Jihād* [9 ottobre 2015]

<https://jihadology.net/2015/10/09/new-video-message-from-the-islamic-state-al-ramadi-the-epic-battles-of-jihad-wilayat-al-anbar/> (arabo)

*The Fighting Arrow* [13 gennaio 2016]

<https://jihadology.net/2016/01/13/new-video-message-from-the-islamic-state-the-fighting-arrow-wilayat-%E1%B8%A5alab/> (arabo)

*The Raid of Zawba'* [16 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/16/new-video-message-from-the-islamic-state-the-raid-of-zawba-wilayat-al-janub/> (arabo)

*The Second Public Message of Kenji Goto Jogo to his Family and the Government of Japan* [27 gennaio 2015]

<https://jihadology.net/2015/01/27/new-video-message-from-the-islamic-state-the-second-and-last-message-from-the-captive-kenji-goto/> (inglese con sottotitoli in arabo)

*The Security Apparatus Arrest of an Agent of the Jordanian Intelligence* [31 gennaio 2015]

<https://jihadology.net/2015/01/31/new-video-message-from-the-islamic-state-the-security-apparatus-arrest-of-an-agent-of-the-jordanian-intelligence-wilayat-al-khayr/> (arabo).

*The Way of Glory #2* [15 novembre 2017]

<https://jihadology.net/2017/11/15/new-video-message-from-the-islamic-state-the-way-of-glory-2-wilayat-dimashq/> (arabo)

*There is No Life Without Jihad* [15 giugno 2014]

<https://jihadology.net/2014/06/19/al-%E1%B8%A5ayat-media-center-presents-a-new-video-message-from-the-islamic-state-of-iraq-and-al-sham-there-is-no-life-without-jihad/> (inglese)

*Training Camp of Shaykh Nizār al 'Asāfi* [11 giugno 2015]

<https://jihadology.net/2015/06/11/new-video-message-from-the-islamic-state-training-camp-of-shaykh-nizar-al-asafi-wilayat-karkuk/> (arabo)

*Upon the Prophetic Methodology* [28 luglio 2014]

[https://www.liveleak.com/view?i=181\\_1406666485](https://www.liveleak.com/view?i=181_1406666485) (arabo con sottotitoli in inglese)

*Victory from God and an Imminent Conquest* [11 maggio 2015]

<https://jihadology.net/2015/05/11/new-video-message-from-the-islamic-state-victory-from-god-and-an-imminent-conquest-wilayat-al-khayr/> (arabo)

*Voici venu le temps de la vengeance* [22 novembre 2015]

<https://jihadology.net/2015/11/22/new-video-message-from-the-islamic-state-here-the-revenge-has-come-to-you-wilayat-dimashq/> (francese con sottotitoli in arabo)

*Votre Silence Vous Tue* [20 luglio 2016]

<https://jihadology.net/2016/07/20/new-video-message-from-the-islamic-state-your-silence-kills-you-wilayat-al-furat/> (francese con sottotitoli in arabo)