

SPECIALE **Un atto iconico di rappresentanza: i video-testamenti degli *shahid* qaidisti**

Immagini alla guerra

Di recente, uno dei contributi di maggior rilievo editi in italiano sul tema della cultura visuale è la traduzione dell'ultima opera di Horst Bredekamp, noto storico dell'arte tedesco nonché autorevole esponente della *Bildwissenschaft*¹. La tesi che sottende il suddetto volume è presto enunciata: a fronte di un mondo sempre più dominato dalle immagini, la cui capillarità ha finito per saturare l'ambiente culturale che abitiamo, "quasi avvolgendo la civiltà attuale in un bozzolo iconico"², Bredekamp intende traslare nel perimetro del visuale le riflessioni che John L. Austin, alla metà del secolo scorso, avanzava nell'ambito delle parole, con l'intento di passare così dalla teorizzazione dell'atto linguistico a quella dell'atto iconico. Più nel dettaglio, la formulazione stessa del concetto di atto iconico (*Bildakt*), congiuntamente alla complessiva impalcatura teorica edificata da Bredekamp, tradiscono immediatamente un importante presupposto: agli occhi dell'autore, occorre infatti affrancare l'immagine da un paradigma di natura mimetica, tipicamente riconducibile alla tradizione platonica, per prenderla in esame non tanto nei termini di una rappresentazione, bensì, nella sua qualità di presenza. Ne consegue così un'intrigante declinazione del concetto di immagine: in quest'ottica, essa è pertanto da considerare un soggetto agente, cui va riconosciuta un'operatività propria, che non si limita però alla promessa di illustrare il pensiero, conferendogli foggia visiva, ma che arriva a modificare sensibilità e comportamenti dell'osservatore impegnandolo in un confronto non scontato, in cui egli si ritrova a tu per tu con un interlocutore che si dimostra ben più di un placido riverbero della realtà, o delle sue fantasie.

Ebbene, nonostante Bredekamp, nel percorso intrapreso, riassume i tratti di questa operatività ricorrendo all'impiego di una tipologia classificatoria, individuando tre distinte configurazioni con cui si viene a definire l'atto iconico (differenziato in *schematico*, *sostitutivo* e *intrinseco*), è soltanto su una di esse – la seconda – che intendono concentrarsi queste pagine, procedendo inoltre con l'approfondimento di un unico versante dell'immaginario – quello bellico – su cui l'autore si sofferma nella quarta parte del suo studio³. In fondo, pare sia proprio Bredekamp a suggerire al suo lettore tale limitazione di campo: egli, infatti, prima suppone che sia possibile determinare la specificità intrinseca dell'atto iconico sostitutivo a partire "non dall'assimilazione di immagine e corpo, bensì dalla loro fondamentale *scambiabilità*"⁴ (ci torneremo tra poco), ma non manca poi di sottolineare che "l'atto iconico sostitutivo [...] trova la sua espressione più efficace in campo militare"⁵. Una puntualizzazione che risulta particolarmente calzante se calata nel quadro bellico-mediale profilato nel corso del post-11 settembre, oltre a consuonare con altre assunzioni teoriche, stavolta riconducibili al versante dei *visual studies* anglo-sassoni.

Oggi, infatti, si dà come acquisito il dato che, arruolate in guerre sempre più assimilabili a scontri asimmetrici, le immagini ricoprono il ruolo di potenti strumenti offensivi. Affermare dunque, come fa Bredekamp, che esse costituiscono "una sorta di incarnazione culturale delle armi"⁶, o "la punta di diamante dei tentativi di propagare il conflitto mediante la visione"⁷, significa unirsi alla nutrita schiera di studiosi che hanno inteso lo scontro tra democrazie occidentali e terrorismo islamico come una vera e propria *guerra delle immagini* (W. J. T. Mitchell)⁸. Ovvero, una guerra in cui le immagini sembrano spingersi oltre gli usuali meccanismi della propaganda, delineandosi come un ultimo stadio di sviluppo delle tecnologie visuali che il settore bellico ha potenziato per tutti gli anni Novanta del Novecento (Nicholas Mirzoeff)⁹ e dimostrandosi capaci di ridisegnare sensibilmente i contorni del *warfare*, ritagliandosi il ruolo non solo di mera vetrina del campo di battaglia, quanto, piuttosto, di un suo effettivo prolungamento (Nathan Roger)¹⁰.

C'è però, nel lavoro di Bredekamp, un'assenza che non può che destare sorpresa. Più nello specifico, si tratta del mancato riferimento, tra i casi riportati dall'autore in qualità di esempi, a un atto iconico

SPECIALE sostitutivo di notevole interesse, compiuto proprio nel quadro dell'odierno immaginario bellico: vale a dire quello operato dal testamento dello *shahid* islamico, il video-messaggio che il martire suicida registra prima di portare a termine la sua azione di morte e che viene rilasciato solo dopo la sua dipartita. È dunque intorno a questo peculiare atto iconico, esempio per certi versi definitivo della scambiabilità tra immagine e corpo postulata da Bredekamp, che si vuole provare a ragionare, cercando in particolare di coglierne il legame con quelle pratiche di post-produzione, di reimpiego e di rimontaggio delle immagini che risultano oggi ampiamente ricorrenti nel sistema mediale che ci circonda. Tuttavia, alla luce della complessità dell'oggetto che si vuole prendere in esame può risultare utile, in via preliminare, compiere una manovra di avvicinamento per tentare di ridurre la distanza culturale, fornendo alcune coordinate utili a inquadrarlo con maggiore pertinenza.

Shahid, o del terrorismo islamico suicida

Definito in modo improprio *kamikaze*, termine che rimanda a tutt'altra accezione del suicidio bellico, lo *shahid* islamico afferisce più propriamente alla dimensione della testimonianza di fede, incarnata in modo esemplare dall'esperienza del martire: il testimone disposto all'auto-immolazione in nome di una causa superiore¹¹. Origini e distribuzione geografica di un fenomeno complesso come la martirologia islamica non sono certo facili da tracciare, sia in prospettiva diacronica che sincronica¹²; a tal proposito, si può però asserire che il martirio è una costruzione culturale che si manifesta inizialmente come una specificità sciita, radicalizzatasi durante la Rivoluzione iraniana e la Guerra del Libano per poi essere importata nel quadro sunnita, con almeno un decennio di ritardo, nell'ambito degli scontri israelo-palestinesi. In aggiunta, e al di là della sua localizzazione, del terrorismo islamico suicida risulta parimenti complicato dipanare almeno altre due matasse, a dire il vero piuttosto intricate, che agli occhi dell'Occidente risultano spesso ammantate di una certo grado di ambiguità, fino ad assumere talvolta i contorni di palesi contraddizioni.

La prima si annida nel gesto suicida di cui si fa promotore lo *shahid*, che spinge a chiedersi a partire da quali presupposti sia possibile optare per l'uccisione di sé in una cornice fideistica che, per converso, ne prescrive apertamente il divieto (del resto, e in accordo con ogni religione abramitica, nell'Islam è proibito togliersi volontariamente la vita, tanto che, non a caso, i paesi a forte maggioranza islamica fanno generalmente registrare i tassi di suicidio più bassi al mondo¹³). Tuttavia, come accennato, quello del suicidio non è l'unico tabù che lo *shahid* sfata con la sua testimonianza: la cultura visuale dell'Islam – che, vale la pena ricordarlo, poggia su presupposti fondamentalmente aniconici – concepisce, infatti, la produzione di soli codici espressivi che non abbiano attinenza con i modelli della realtà, stigmatizzando come empio il gesto che mira a creare un'immagine ispirata a una forma vivente e privilegiando invece il ricorso a un decorativismo dall'alta complessità elaborativa, pregno di significati simbolici¹⁴. Si ha allora il sospetto che lo *shahid* infranga un altro precetto islamico quando si adopera per registrare il suo video-testamento: egli infatti, così facendo, non solo realizza a tutti gli effetti un'immagine di sé, ma ne rivela il potenziale tanto come arma offensiva, impiegata al fine di terrorizzare i nemici, quanto come strumento utile al proselitismo nel mondo arabo, concepita come "una nuova forma della *da'wa*, l'appello all'Islam che sfocia nello *Jihad*"¹⁵.

Un'ultima notazione circa il fenomeno del suicidio jihadista concerne invece la svolta che fa registrare l'universo del terrorismo islamico con l'affermazione sulla scena politica internazionale di al-Qaida: un'organizzazione che, ridimensionando il martirio come pratica finalizzata a corroborare lo spirito e l'identità nazionale, anela a un ideale più complesso e articolato. L'obiettivo primario di al-Qaida è infatti cementare una *umma* transnazionale, una comunità sovraterritoriale composta da fratelli uniti nella fede e capace di superare ogni parcellizzazione dovuta a perimetri geo-politici, svincolata dai confini tracciati dalle potenze europee all'indomani della Prima guerra mondiale¹⁶. In quest'ottica, il desiderio dello *shahid* non coincide più con il rincorrere il martirio in rapporto alla sua nazione, bensì a una più

SPECIALE vasta e variegata collettività: fattore che marca un passaggio decisivo poiché, diversamente da altri propositi di ordine pan-arabo e pan-islamico, lo *jihad* internazionale propugnato da Osama bin Laden è un'iniziativa che riconosce come luogo d'elezione proprio le società occidentali. E che, per questo motivo, si serve di tecnologie audiovisive per trasferire la guerra sul piano dell'immaginario mediale, eleggendo la circolazione delle immagini nei circuiti delle comunicazioni globali a strategia bellica di straordinaria efficacia, capace di aggredire il corpo sociale tramite la proliferazione pandemica dei suoi contenuti: come accade, per esempio, con l'attacco di un virus o a seguito di una malattia autoimmune, secondo due metafore ampiamente dibattute¹⁷.

Video-testamenti: I casi di Ahmed Ibrahim al-Haznawi e Abdulaziz al-Omari

Tra i testamenti rilasciati da al-Qaida nel corso del post-11 settembre vi sono i primi due video che sono stati utilizzati per rivendicare gli attentati del 2001. Si tratta dell'addio al mondo di Ahmed Ibrahim al-Haznawi, uno dei dirottatori del volo United Airlines 93 (trasmesso da al-Jazeera il 16 aprile 2002 con il titolo inglese *The Wills of the Martyrs of New York & Washington*), e quello di Abdulaziz al-Omari, terrorista imbarcato sul volo American Airlines 11 (consegnato con il titolo *The Nineteen Martyrs* alla stessa emittente nel settembre 2002, vale a dire in coincidenza con il primo anniversario degli attacchi). I due contenuti, entrambi lunghi circa un'ora, sono per molti versi simili, e dunque ben si prestano a essere coinvolti in un raffronto che sappia darli a intendere come espressioni affini del medesimo gesto di relazione con l'immagine.

La logica compositiva con cui entrambi i video sono realizzati si impone immediatamente come proficuo piano d'analisi. Infatti, già a una prima occhiata, pare chiaro come i due video-testamenti non siano concepiti, nella loro durata complessiva, come contributi autonomi e lineari, risultando piuttosto l'esito di altrettante operazioni di montaggio: assemblaggi, cioè, di svariati contenuti medialità di cui la testimonianza dello *shahid* è solo uno tra molti. Le orazioni di al-Haznawi e al-Omari non sono infatti restituite con traiettorie unitarie – per esempio, tramite riprese in continuità – ma vengono interpolate con una serie di inserti di varia natura, quali registrazioni di discorsi tenuti da alti funzionari di al-Qaida, estratti che mostrano le vite degli aspiranti *shahid*, insistendo in particolar modo sulle fasi relative al loro indottrinamento, immagini degli scontri con i "crociati" in Afghanistan, riprese di prigionieri islamici che subiscono abusi, citazioni di versetti coranici, o ancora, la ricorsiva sagoma delle Torri Gemelle crollanti. Se ne evince, dunque, che è il montaggio a imporsi come prima, fondamentale azione di ricucitura, che intesse la testimonianza dello *shahid* alternandola con altri scampoli medialità¹⁸.

Tuttavia, è probabilmente un altro il fattore che colpisce in modo decisivo lo spettatore, lasciandolo per certi versi interdetto: un fattore che ha a che fare con la presentazione del corpo dello *shahid* in rapporto alla location in cui egli rilascia la sua dichiarazione. Al-Haznawi e al-Omari infatti, entrambi ripresi a mezzo busto, nella tradizionale inquadratura da telegiornale televisivo, fanno la loro comparsa in un luogo impossibile da stabilire, in quanto, alle loro spalle, il profilmico è sostituito da uno sfondo aggiunto a posteriori (Figg. 1 e 2: un'immagine delle Torri Gemelle in fiamme per il primo, una del Pentagono colpito per il secondo): dunque, rappresentazioni di esiti successivi alla registrazione delle testimonianze, che tradiscono un intervento postumo dei tecnici informatici di al-Qaida sul lascito mediale degli *shahid*. La distruzione delle Torri, peraltro, non è il disastro riconducibile ad al-Haznawi, così come non è al-Omari a essere il responsabile dell'attacco al Pentagono: ecco allora che la scelta di legare ogni *shahid* al danno arrecato da un altro fa pensare, più che a un grossolano abbaglio, a una studiata tattica comunicativa, cui fare ricorso per rivendicare nuovamente il ruolo decisionale ricoperto dall'organizzazione, impegnata a rendere coesa e unitaria l'azione dei quattro voli, interpretandola come un gesto corale che trascende le rivendicazioni individuali.

Del resto, l'aspetto simbolicamente più incisivo della strategia comunicativa dei due testamenti consiste appunto nel far sì che i martiri rivendichino le loro azioni di morte proprio mentre gli esiti di quelle stesse

SPECIALE azioni occupano lo sfondo. Esiti, ripetiamo, ancora non verificati quando avviene la registrazione, ma che chiunque rievoca nella mente nel momento in cui prende visione dei video: prodotti mediali, quindi, concepiti per essere postumi, che saldano il prima e il dopo dell'immagine pervenendo, nel terzo tempo della pubblicazione, alla coalescenza di una temporalità antecedente (quella della registrazione) e di una successiva (quella degli attacchi).

Sebbene ottenuto con un banale effetto grafico, anche questo espediente racconta così di interventi decisivi occorsi in fase di post-produzione, quando cioè le immagini dello *shahid*, prese in carico dall'organizzazione di appartenenza, divengono materiale da montare post-mortem: ossia, quando la volontà del martire è inevitabilmente venuta meno, mentre il suo video-testamento – corrispettivo iconico di sé che egli non ha visto, e che mai vedrà in forma compiuta – è pronto a sostituire con l'immagine un corpo che non è solo morto, bensì che risulta, letteralmente, rimosso. Un corpo che, a seguito del suo smembramento, è stato drasticamente espulso dall'ordine del visibile; un corpo che non potrà mai farsi salma, privo com'è di un'immagine unitaria.

L'immagine vicaria

Proviamo dunque a tirare le fila, ricapitolando brevemente quanto sin qui affermato. Concluso il programma di inquadramento, ma necessariamente prima del suo sacrificio, lo *shahid* qaidista testimonia la propria fede registrando le ultime volontà di fronte alla videocamera, producendo così un contenuto che viene subito consegnato alla sua organizzazione, la quale, tramite cospicui interventi in post-produzione, lo perfeziona nella versione definitiva senza l'avallo del suo protagonista, consegnandolo infine al sistema dei media quando costui ha portato a termine la sua missione suicida. Un gesto, quello compiuto dallo *shahid*, sintomo allora di una disponibilità all'immagine che coincide certo con l'esposizione di sé, ma che non pare affatto caratterizzato da un atteggiamento intimo, come potrebbe suggerire la sua valenza testamentaria: un gesto che, semmai, porta l'aspirante martire a ripiegarsi su se stesso, in una dimensione dunque neutra, impersonale.

Dapprima, cioè al momento della registrazione, sia al-Haznawi che al-Omari si ritraggono; tuttavia, nella duplice accezione del *ritrarsi* (vale a dire, offrendosi di divenire immagine) e, al contempo, del *ritirarsi* (facendo cioè un passo indietro, chiudendosi in una sostanziale reticenza di sé). Essi, infatti, si limitano a ripetere formule scritte da altri, a lodare Allah, a citare passi di brani coranici, a difendere la comunità islamica oppressa, non dicendo tuttavia niente di personale e, per giunta, mettendosi in posa secondo le indicazioni ricevute da altri affiliati presenti fuori-campo, dimostrando così di condurre il confronto con la propria immagine sotto l'egida di una processualità obbligatoria, fortemente eterodiretta¹⁹.

In fondo, i video-testamenti di al-Haznawi e al-Omari dimostrano che persino la clandestinità del luogo dove si svolge la ripresa cessa di costituire un'urgenza pratica, al cospetto di un ovunque reso indefinibile dalla tecnologia, che nega al martire persino l'onere e l'onore dell'allestimento del proprio scenario, prassi divenuta ormai obsoleta. Il set è virtuale, uno spazio fisico non esiste più, sostituito da un fondale fatto di immagini che lo *shahid* non può e non potrà scegliere. Modifiche che, di un gesto di morte annunciata, concorrono allora a sottolineare il valore di lascito e di delega: consegnare ad altri, più che comporre da sé, il proprio video-testamento, appaltandone così la sua realizzazione ultima.

Il gesto dello *shahid* dà dunque vita a un'immagine che, sostituendo l'assenza fisica del corpo con il suo corrispettivo visibile, con la sua presenza iconica, risulta particolarmente adatta per illustrare il funzionamento di un atto iconico sostitutivo: un'immagine, quindi, che non sembra comportarsi soltanto come una *rappresentazione* del suo referente, bensì che agisce come un soggetto vicario, delegato piuttosto alla sua *rappresentanza*. Un concetto, questo di rappresentanza, che sottolinea la funzione strumentale assunta dalle immagini dei martiri qaidisti, mettendone in risalto sì il valore di (auto)rappresentazioni²⁰, ma solo a patto di rilanciarle verso un'operatività ulteriore: laddove, cioè, le immagini non rappresentano i corpi per mero isomorfismo, ma, e più radicalmente, ne ricoprono il ruolo

SPECIALE mediale, accreditate quindi come sostituti, vere e proprie presenze suppletive. Scrive infatti Bredekamp: “mediante la trasformazione di un corpo in immagine [...], esso [l’atto iconico sostitutivo] testimonia l’autenticità e l’attività intrinseca dell’artefatto, il che consente di valutare effigi ufficiali e aventi funzioni giuridiche quali sostituti validi di corpi fisici”²¹.

E così, superando in quanto a drasticità persino il fantasma Osama bin Laden – che, a causa della sua condizione di latitante, ha lungamente sottratto il proprio corpo alla visibilità pubblica, accedendo all’agone politico internazionale solo per via delle apparizioni nei suoi numerosi video-messaggi, inanellati come vere e proprie puntate di un serial²² – lo *shahid* distrugge il corpo per consentire all’immagine di prenderne il posto, perpetuandone la predicazione mediale nelle reti globali. L’esempio forse più annichilente di quell’operatività dell’immagine, arruolata come sostituto valido di corpi ormai perduti, che rinnova la chiamata alle armi lanciata dal Terrore negli ultimi tre lustri.

Lorenzo Donghi

Note

1. Cfr. Horst Bredekamp, *Immagini che ci guardano*, Raffaello Cortina, Milano 2015. Per approfondimenti circa l’orizzonte della *Bildwissenschaft* (letteralmente, “scienza dell’immagine”), si rimanda ad Andrea Pinotti, Antonio Somaini, *Cultura visuale. Immagini, sguardi, media, dispositivi*, Einaudi, Torino 2016, in particolare pp. 17-32.
2. *Ivi*, p. 6.
3. Cfr. *ivi*, pp. 171-186.
4. *Ivi*, p. 137 (corsivo mio).
5. *Ivi*, p. 180.
6. *Ivi*, p. 6.
7. *Ivi*, p. 184.
8. Cfr. W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi*, VoLo Publisher, Firenze-Lucca 2012.
9. Cfr. Nicholas Mirzoeff, *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma 2004.
10. Cfr. Nathan Roger, *Image Warfare in the War on Terror*, Palgrave Macmillan, Basingstoke-New York 2013.
11. Il termine arabo *shahid*, infatti, significa letteralmente *testimone*: termine con cui, a sua volta, è traducibile la parola greca *martyr*, ovvero *martire*. In merito alle differenze con il concetto di *kamikaze*, si legga Leonardo Sacco, *Kamikaze e Shahid. Linee guida per una comparazione storico-religiosa*, Bulzoni, Roma 2005.
12. Un’accurata panoramica della questione è presente in Farhad Khosrokhavar, *I nuovi martiri di Allah*, Bruno Mondadori, Milano 2006 e in Domenico Tosini, *Martiri che uccidono. Il terrorismo suicida nelle nuove guerre*, Il Mulino, Bologna 2012. In riferimento alle motivazioni che ispirano il gesto dello *shahid*, si rimanda invece a Talal Asad, *Il terrorismo suicida*, Raffaello Cortina, Milano 2009.
13. Cfr. David Cook, *Storia del jihad*, Einaudi, Torino 2007, p. 214.
14. L’aniconismo della cultura visuale islamica è illustrato in modo esemplare in Hans Belting, *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino 2010. Sulle stesse problematiche, si segnalano anche Silvia Naef, *La questione dell’immagine nell’Islam*, O barra O, Milano 2011 e Christiane Gruber, Sune Haugbolle (a cura di), *Visual Culture in the Modern Middle East: Rhetoric of the Image*, University of Indiana Press, Bloomington 2013, in particolare l’introduzione a opera dei due curatori, pp. IX-XXX.
15. Renzo Guolo, *Il fondamentalismo islamico*, Laterza, Roma-Bari 2002, p. 34.

- SPECIALE** 16. Per un profilo d'insieme relativo ad al-Qaida, si rimanda a Guido Olimpio, *Al Qaeda.com*, Milano, BUR 2008.
17. Intorno al paradigma virologico (Mitchell) e immunitario (Derrida), si legga W. J. T. Mitchell, *op. cit.*, pp. 59-69.
18. Cfr. Nathan Roger, *op. cit.*, pp. 77-103. Anche le didascalie in inglese, che sottolineano la palese volontà di chiamare direttamente in causa il pubblico occidentale, così come la dimensione sonora, affidata alla *voice over* e ai *nasheed* (i canti sacri islamici eseguiti a cappella), sono ovviamente indici dell'ingente lavoro di post-produzione cui vengono sottoposti i video-testamenti.
19. Si pensi al film palestinese *Paradise Now* (Hany Abu-Assad, 2005) che mette in scena con eccezionale efficacia tutto ciò che avviene davanti (ma soprattutto dietro) la videocamera al momento della registrazione di un video-testamento.
20. Per una lettura in chiave autoritrattistica dei video-testamenti presi in esame, Joshua Simon, "Thoughts on the Aesthetics of Terror in General and Suicide Bombers' Videos in Particular", in Joshua Simon, Manon Slome (a cura di), *The Aesthetics of Terror*, Charta, Milano 2009, pp. 28-47 (catalogo della mostra omonima), e Lorenzo Donghi, "Testimoni del terrore", in Id., *Scenari della guerra al terrore*, Bulzoni, Roma 2016, pp. 157-178.
21. Horst Bredekamp, *op. cit.*, p. 185.
22. Cfr. Christian Uva, "Le puntate del serial", in Id., *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, pp. 81-100.