

“Un’unica regia dietro agli attentati”.
Estetica di Daesh ed efficacia delle immagini

Giacomo Tagliani

Un cinema di guerra

Può essere un esercizio utile prendere alla lettera le tante metafore provenienti dall’ambito dello spettacolo che contraddistinguono il nostro linguaggio a proposito della guerra. Ad esempio, chi è il regista di un *teatro di guerra*? Quali sono gli stili di regia più diffusi, utili, efficaci per mettere in scena la violenza del conflitto? E infine, esiste solo un teatro di guerra oppure esiste un cinema di guerra (oltre ai *combat film*), una televisione di guerra...? Sembrano domande un po’ oziose, ma che negli ultimi anni hanno cominciato a circolare, sollecitando ampie riflessioni sul ruolo delle immagini nella contemporaneità¹. Del resto, in questo ambito specifico, ad autorizzare tale curiosità è uno dei soprannomi dati a Osama Bin Laden, certo la figura più emblematica della guerra nel XXI secolo, ovvero *The Director*, una figura capace di affiancare alle azioni effettive di guerriglia terroristica una latente *guerriglia semiologica*, che significa «impossessarsi non solo dei mezzi, ma soprattutto dei linguaggi, delle estetiche, dei modi di produzione del nemico per dare vita a un terrorismo audiovisivo²» sulla cui incisività vale la pena di soffermarsi.

È un interesse che non è nuovo negli studi sul visivo. Marie-José Mondzain ha ben descritto il nesso consustanziale tra violenza, immagine e schermo in relazione al corpo, il corpo messo in immagine e il corpo di chi guarda, ribadendo la dimensione politica delle forme di costruzione dello sguardo di cui il responsabile ultimo è appunto un regista *réalisateur*, distinto dal *metteur en scène* di matrice teatrale³ (ma evidentemente anche cinematografico, almeno secondo tutta una fortunata linea di pensiero). Già Marco Dinoi aveva istituito un confronto critico tra i processi di costruzione dello sguardo allestiti da certi registi e le immagini dell’11 settembre come punto di completa sovrapposizione tra *sembrar-vero* e *sembrar-film*⁴. In quella conversione si poteva assistere anche al passaggio metaforico dal *teatro di guerra* – proprio di un *metteur en scène* (che ha a che fare con la creazione della scena e la presenza viva dei corpi: si pensi al lavoro di Mario Martone al riguardo) – agli *schermi di guerra* – propri dei *réalisateur* (in quanto è la potenza delle immagini, del rilancio inesausto reso possibile dalla diretta mondiale, ad aver reso *quello* l’evento).

Come funziona oggi questo modello? Dove si può rinvenire e quali forme assume questa *regia di guerra* caratteristica (tanto la regia quanto la guerra, evidentemente) del XXI secolo? Secondo Jean-Louis Comolli, è l’apparato audiovisivo di Daesh ad aver istituito una deformazione aberrante eppure

¹ Su tutti si veda W.J.T. Mitchell, *Cloning Terror. La guerra delle immagini dall’11 settembre a oggi*, La Casa Usher, Firenze 2012.

² C. Uva, *Il terrore corre sul video. Estetica della violenza dalle BR ad Al Qaeda*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2008, p. 76.

³ M. J. Mondzain, *L’immagine che uccide. La violenza come spettacolo dalle Torri Gemelle all’Isis*, tr. it., EDB, Bologna 2017, in particolare pp. 48-54.

⁴ M. Dinoi, *Lo sguardo e l’evento. I media, la memoria, il cinema*, Le Lettere, Firenze 2008.

esemplare del cinema, trasformandone la vicinanza con la vita in strumento di morte⁵. È ancora Mondzain a condensare questo passaggio in una prospettiva comparata:

Daesh o Al Qaida hanno imparato la lingua spettacolare della performance spaventosa o ammonitrice nella scuola americana. La guerra delle immagini, come la chiamiamo oggi, si svolge tra questi partecipanti. Sono loro gli artefici del gioco in cui si distribuiscono gli shock emozionali, le passioni omicide, i ricatti torturatori. Tra Guantanamo e Daesh, tra i video di YouTube e i droni assassini teleguidati, c'è una lingua comune, quella della rappresentazione criminale, della morte assegnata ciecamente e dell'esibizione e la diffusione senza limiti dei gesti più selvaggi di fronte a un pubblico contemporaneamente inorridito e irretito. Purtroppo, c'è un'erotizzazione del peggio⁶.

Eppure, guardando l'ingente produzione propagandistica di Daesh, è lecito domandarsi se davvero il modello di regia messo a punto si riduca solo a questo. Daesh rappresenta uno dei casi più eclatanti delle contraddizioni del presente: un'organizzazione che propugna una visione risolutamente antimoderna attraverso una strategia efficacemente contemporanea, ereditando e rilanciando l'esperienza di al-Qaeda. Una rapida analisi dei principali stili di regia adottati dalla sua centrale mediatica, l'al-Hayat Media Center, può aiutarci a comprendere alcuni tratti peculiari di alcune nuove questioni di regia emerse recentemente e provare a sondare i tratti di efficacia di questo modello.

Al-Hayat: stili e figure di regia

Se al-Qaeda polarizzava le estetiche della sua comunicazione attorno a due filoni ben riconoscibili, «le epifanie elettroniche di Bin Laden» e «i video delle esecuzioni di ostaggi civili e militari», generando una chiara opposizione «tra reale e virtuale, tra documentale/testimoniale e inventivo/finzionale, dunque tra le due principali direttrici (“Lumière” e “Méliès”) su cui si è storicamente articolato il cammino delle immagini cinematografiche⁷», Daesh ha invece cercato di diversificare la sua produzione, sia occupando le zone intermedie, sia utilizzando un ventaglio più ampio di formati discorsivi in funzione documentale o inventiva. Così facendo, praticamente tutti i generi oggi popolari (e dunque immediatamente riconoscibili da qualsiasi spettatore) vengono impiegati per alimentare una propaganda che dispiega una gamma variegata di *stili* e di *figure* di regia.

Nell'alternanza complessa di differenza e ripetizione, il gioco delle attese delineato dai registi (o sarebbe forse più corretto definirli *showrunner*?) di al-Hayat inserisce pienamente questi oggetti nell'alveo della cultura di massa del presente, giungendo alla creazione di una sorta di *macrogenere* che orienta gli atteggiamenti epistemici e pragmatici del pubblico e auto-categorizza il proprio

⁵ J. L. Comolli, *Daesh, le cinéma et la mort*, Verdier, Lagrasse 2016.

⁶ M. J. Mondzain, *L'immagine che uccide*, cit., pp. 132-133.

⁷ C. Uva, *Il terrore corre sul video*, cit., pp. 20-21.

stesso fare⁸. Certamente, gli esempi più cruenti sono quelli che rimangono maggiormente impressi nella mente degli spettatori, in particolare occidentali; tuttavia, sono piuttosto altre le occorrenze che definiscono i contorni di un’originalità e di una efficacia che hanno sancito l’affermazione di questo modello. Ecco dunque una possibile tassonomia, dalla quale prendere le mosse per rintracciare strategie più generali utili a identificare alcune possibili tracce di sviluppo della regia nel presente, un presente che sembra decretare la progressiva obsolescenza della pratica registica dopo che il secolo scorso ne aveva al contrario sancito il trionfo⁹.

Il documentario seriale

Se il grado zero dell’oggettività documentale è incarnato – nell’ambito dell’estetica del terrore – dai video di condanna a morte ed esecuzione dei prigionieri, i video di Daesh presentano un ulteriore elemento: una figura riconoscibile. Si tratta del famoso Jihadi John, all’anagrafe Mohammed Emwazi, cittadino britannico morto a Raqqa nel 2015, che fa la sua comparsa nel filmato della decapitazione di James Foley e che in qualche modo inaugura l’attività dell’al-Hayat Media Center. Il carattere seriale di questo *spettacolo capitale* si inserisce pienamente nelle pratiche della fruizione contemporanea; eppure, l’inserzione di un personaggio ricorrente introduce un nuovo elemento che conferisce a questi video il pieno statuto di docu-serie, un prodotto cioè composto di un’esplicita linea narrativa che si avvale degli espedienti basilari di ogni racconto seriale (ad esempio il *cliffhanger*, la chiusura aperta di ogni episodio che funge da generatore di attese per l’episodio successivo, oppure un titolo esplicito, come *A Message Signed with the Blood*) e di sottili accorgimenti di messa in scena e manipolazione. Tuttavia, non sussistono dubbi sul fatto che Foley – e tutti coloro che sono apparsi dopo di lui – siano stati effettivamente giustiziati: siamo dunque di fronte all’allestimento di uno spettacolo che rispetta e insieme contrasta l’interdetto baziniano di mostrare la morte, esibendo nei termini più marcati possibili la natura di rappresentazione che *simula* il suo essere più vera del vero.

Il reportage testimoniale

A fianco di questo primo genere già sperimentato, al-Hayat introduce un ulteriore formato all’interno delle sue strategie comunicative, il *reportage* giornalistico. Si tratta di mini-documentari seriali, affidati al giornalista inglese John Cantlie, rapito nel 2012 e riapparso in video nel settembre del 2014 nel primo episodio di *Lend me your Ears*, dove figura come un prigioniero che

⁸ Sulla definizione dei generi cinematografici come risultante dell’interazione tra tre diversi soggetti – la produzione, il pubblico, la critica – si rimanda al classico R. Altman, *Film/Genere*, tr. it., Vita e Pensiero, Milano 2004, e all’introduzione di Francesco Casetti e Ruggero Eugeni.

⁹ Il riferimento è all’importanza preponderante assunta dalla scrittura nelle produzioni seriali, che segnano l’orizzonte estetico più tipico del contemporaneo, al posto della saldatura tra spettacolo e regia tipica del Novecento; su quest’ultimo aspetto si veda L. Albano, *Il secolo della regia*, Marsilio, Venezia 1998.

espone le sue critiche alla politica estera europea e statunitense. Il salto si compie nel 2016, quando Cantlie riprende il suo ruolo di giornalista per documentare la condizione di tre città (Kobane, Mosul, Aleppo) in tre episodi dal titolo *From Inside*, smettendo dunque i panni arancioni del prigioniero e testimoniando dall'interno, appunto, le conseguenze dei bombardamenti della coalizione NATO e dell'esercito siriano sui civili e la vita quotidiana sotto il Califfato¹⁰. La presunta *trasparenza* del senso è il frutto di una interazione tra diversi elementi: riprese in esterni riconoscibili, di solito in campo lungo o addirittura dall'alto con un drone, un montaggio illustrativo di stampo giornalistico, e ovviamente la presenza di un nemico al quale dare piena libertà di parola che si fa garante della veridicità di quanto mostrato. La trasparenza è, appunto, solamente presunta: in realtà l'esibizione delle marche enunciative (lo split-screen multiplo ad esempio) porta in primo piano la competenza (tecnica) del *réalisateur*.

Come Cantlie rappresenta il *testimone di ragione* per antonomasia, così una serie di altre figure costituiscono i *testimoni di fede* nella serie *Stories from the Land of the Living*. Siamo dunque di fronte a uno spostamento a livello epistemico nei processi di identificazione, dal sapere al credere. Questo filone è un anello molto importante nella gestione dei diversi gradienti delle passioni dello spettatore, unendo una finalità informativa a una emotiva e descrivendo i processi di modificazione intercorsi nel soggetto una volta intrapresa la strada del Jihād e il trasferimento nei territori controllati da Daesh. Questa sorta di esercizio spirituale illustrato – basato appunto sulla trasformazione dell'essere a seguito di una serie di pratiche¹¹ – si fonda sul portato esemplare della storia di conversione proposta, tratteggiando i contorni del sogno realizzato sulla scorta di una retorica tipica della moderna *reality-tv*. Si profila dunque un modello di *conformazione* per potenziali nuovi cittadini del Califfato, che trovano esempi concreti di un percorso di piena soggettivazione attraverso la completa adesione ai precetti terreni dell'Islam attuati nella Sharia. La sovrapposizione tra personaggio e spettatore diventa qui totale: il processo di conversione interiore può adesso tradursi in prassi esteriore, nell'auspicio di infoltire le schiere degli abitanti di un mondo nuovo con la promessa di una vita nuova, piena e realizzata.

Il tutorial: la regia per il web

Per adeguare la vita pratica a quella spirituale servono anche delle istruzioni generali di comportamento racchiuse dentro una cornice ideologica coerente. A questo servono i numerosi video tutorial che configurano il presente alla luce del passato e nella prospettiva del futuro. Si tratta di filmati che coniugano in maniera molto sottile elementi informativi ed emotivi, sfruttando una retorica che associa numeri e fatti con l'incitazione all'azione. Il famoso *No respite* («Nessuna tregua») condensa tutte queste caratteristiche in quattro minuti. L'ingente impiego di infografiche fornisce una patina di oggettività trasparente a quello che è a tutti gli effetti un manifesto politico che mescola aspetti propri

¹⁰ Una prima analisi di questi video e della figura di Cantlie si trova in L. Donghi, *Scenari della Guerra al terrore. Visualità bellica, testimonianza, autoritrattistica*, Bulzoni, Roma 2016.

¹¹ Si veda P. Hadot, *Esercizi spirituali e filosofia antica*, tr. it., Einaudi, Torino 2004.

dell’ideologia di Daesh con tendenze più tipicamente occidentali. La società islamica descritta non si distanzia da quelle *giudaico-cristiane* solo su base religiosa (che rimane comunque il presupposto esplicito), ma si propone di realizzare molte delle lotte condotte attualmente in buona parte del mondo: una società dunque equa, antirazzista, rispettosa dell’ambiente e oculata, soprattutto per quanto concerne le spese militari. Il ribaltamento delle retoriche – uno degli aspetti più efficaci della comunicazione prodotta da al-Hayat – trova qui uno dei suoi punti di massimo rilievo, sovrapponendo disagio della civiltà e tramonto dell’Occidente dal punto di vista psichico, economico, culturale e sociale, nella promessa di una felicità non solo ultramondana, ma anche terrena.

Il blockbuster

Se informare e educare costituiscono due pilastri della politica comunicativa del Califfato, l’intrattenere non ha minore importanza. L’assunzione di un linguaggio hollywoodiano è stato anzi il tratto che ha reso famoso l’al-Hayat Media Center, in particolare attraverso il trailer *Flames of War* e successivi epigoni. Prima ancora che definire la funzione dei singoli video, l’intrattenimento (specie quello su scala globale: *blockbuster*, videogiochi e videoclip musicali *in primis*) sembra essere il serbatoio dal quale attingere retoriche, formati ed estetiche. Ma tutti gli effetti di montaggio e di scrittura, il *compositing* digitale, la colonna sonora e la confezione strettamente finzionale non inficiano minimamente il fatto (ben presente allo spettatore) che al fondo di quelle immagini risiede la realtà, per essere più precisi una *simulazione di realtà aumentata*. La netta opposizione tra reale e virtuale, tra documentale/testimoniale e inventivo/finzionale che era ancora possibile individuare nei filmati di al-Qaeda viene ora definitivamente abolita, intercettando – forse nelle forme più radicali sinora sperimentate – quella completa spettacolarizzazione del mondo che rappresenta uno degli oggetti di riflessione privilegiati per la teoria critica del visivo.

Estasi e pathos

Trailer e videoclip sono oggetti che costitutivamente si prestano alla circolazione intensiva attraverso supporti medialmente differenti e che contengono probabilmente i tratti più insidiosi perché capaci di mettere tra parentesi la realtà delle immagini delle quali si compongono, nascondendo pertanto il proprio portato referenziale sotto la coltre di una potenza estatica che esalta la violenza della sensazione attraverso un’anestetizzazione del sensibile. Non stupirebbe scoprire che i montatori al servizio dell’al-Hayat Media Center siano attenti (benché perversi) lettori di Ejzenštejn. L’efficacia patemica che scaturisce da questa trasformazione della morte in spettacolo è la risultante di un’orchestrazione linguistica capace di miscelare colonna sonora e colonna visiva, montaggio serrato e rallenti, effetti di realtà e manipolazioni digitali, in una sintesi organica finalizzata, in ultima analisi, al raggiungimento di una potenza estatica. Se per il regista sovietico «l’opera d’arte patetica è un modello del comportamento “estatico” dell’uomo non meno di quanto quest’ultimo sia un

modello del comportamento “estatico” dell’opera», come scrive Pietro Montani¹², si capisce allora quanto la sua proposta teorica ben si presti, suo malgrado, alle finalità di Daesh: *costruire lo spettatore come soggetto estatico capace di uscire da sé (di convertirsi) per passare all’azione*. La morte diventa oggetto di culto estetizzante e orizzonte ultimo di senso di una necropolitica negativa, la cui cifra distintiva sono le scene di decapitazione, adesso usate, ad esempio in *Soon, Very Soon*, come segni di interpunzione in mezzo al fluire di immagini e musica.

Ogni serie di videoclip non può infine non essere organizzata in una classifica. Tuttavia, al primo posto di questa singolare Top Ten figura quasi sempre un oggetto che scarta completamente dalla linea estetica (ad esempio il sermone *To Establish the Religion*), per coniugare invece tutti gli aspetti che compongono la direttrice testimoniale. Il cerchio si chiude ritornando al punto di partenza e mostrando come le estetiche di Daesh siano un conglomerato molto più complesso di quanto invece normalmente non si sia indotti a credere.

Piano di regia e tipologia necroestetica

Il carattere insieme paradossalmente contemporaneo e antimoderno conferito a questo materiale è l’esito di precise scelte estetiche, perlopiù elaborate intercettando le direttrici principali che definiscono il presente mediale. Questi filmati si dividono anzitutto tra *logica testimoniale* e *logica sensazionale*, che originano percorsi epistemici divergenti che fanno leva ora sul sapere ora sul credere. Benché questa sia una dualità tipica della comunicazione terroristica, i video di Daesh iscrivono all’interno di tale polarità una serie di gradi intermedi che definiscono di contorni di una *tipologia necroestetica*¹³ della quale si possono ora riassumere i tratti ricorrenti che esplicitano il vero e proprio piano di regia a questi sotteso.

Vi è anzitutto un ingente utilizzo dell’archivio per generare specifici discorsi intermediali che si confrontano con e risemantizzano le immagini prodotte dalla parte avversa, oltre a decostruirne le icone attraverso montaggio o effetti digitali. A fianco di un riuso di materiali esterni, vi è un notevole *riciclo* di materiali interni, tagliati e ricuciti per le diverse esigenze a cui via via si trovano di fronte gli *art director* del terrore.

Una seconda caratteristica è la specifica interazione tra il parlato e lo scritto attraverso un plurilinguismo che preserva l’originalità fonetica dell’arabo con l’ormai quasi universalità dell’inglese. La commistione tra standardizzazione massima (una pronuncia inglese quasi senza accento) e particolarismo identitario (l’arabo, lingua altamente consonantica) produce una sfasatura inquietante tra territorializzazione e deterritorializzazione, in questo senso duplicando sul piano della significazione la specifica dimensione mediale (video prodotti sul campo, lavorati in Siria e fatti circolare in contemporanea in tutto il mondo).

¹² P. Montani, *Introduzione*, in S.M. Ejzenštejn, *La natura non indifferente*, tr. it., Marsilio, Venezia 2003, p. XVI.

¹³ Questa tipologia è stata sviluppata con maggiore ampiezza in G. Tagliani, *L’immaginario audiovisivo di Daesh: estetiche e pratiche transmediali del terrore*, in “Cinema e storia 2020. La guerra delle immagini nel XXI secolo: cinema, televisione, web”, a cura di G. Gozzini e P. Masciullo, anno IX, n. 1 (2020), pp. 163-180, al quale mi permetto di rimandare.

Inoltre, tutti gli esempi sono finalizzati all’inclusione dello spettatore all’interno dello spazio della rappresentazione, simulando una relazione dialogica (senza che sfoci necessariamente in una interpellazione esplicita) e associando il punto di vista spettatoriale a quello dei miliziani. Questi video chiamano in causa lo spettatore dandogli del *tu*, prefigurando il suo essere lì con un doppio esito. Da un lato un’alleanza implicita con chi sta materialmente agendo in nome del Jihād che, sotto la regia sapiente di chi consente la visione, arriva ora a «dominare il campo, di fare la realtà, in una parola di possedere la stessa onnipotenza della macchina da presa¹⁴». Il percorso narrativo istruisce oltretutto un analogo percorso passionale che descrive il processo di conversione e la trasformazione del soggetto da colui che vede a colui che può agire sotto l’ispirazione divina. Dall’altro, tale convocazione ammantata di complicità si configura in ultimo come impossibilità d’azione. Osservatore partecipante, lo spettatore si arresta là dove invece vorrebbe intervenire: nel momento dell’uccisione di un altro essere umano. La ripresa in continuità che caratterizza i video di decapitazione relega chi guarda in una posizione di astante immobilizzato nell’attesa indefinita della condanna a morte che, ritualmente, tende l’istante puntuale del trapasso in un’estenuante durata.

Infine, la gestione delle passioni dello spettatore avviene attraverso una poliritmia tensiva che alterna sapere e credere, informazione ed estasi. La violenza della sensazione che caratterizza tutti i diversi filmati si sviluppa così lungo due direttrici antitetiche, l’una che privilegia la dilazione indefinita del climax, l’altra che procede per successione di picchi di intensità: qualcosa di molto analogo, insomma, alla distinzione hitchcockiana tra suspense e sorpresa¹⁵. Rallentamenti e improvvise accelerazioni della rappresentazione costruiscono così il tessuto passionale che scandisce l’esperienza spettatoriale tra ripulsa e adesione, terrore ed esaltazione.

Performance di guerra

Generalizzando alcune delle conclusioni già espresse riguardo ai video con protagonista John Cantlie, in tutti questi esempi si assiste allo spostamento di accento dalle condizioni di autenticità ai processi di autenticazione, dalle forme del sapere ai percorsi del credere¹⁶. Più che un’autorità registica, i modelli di regia che emergono dai video di Daesh definiscono i contorni di un’autorità *mediale*, cioè di un’efficacia passionale ed epistemica che si esercita attraverso precise scelte estetiche e che può essere oggetto di credenza in virtù della specifica costruzione linguistica sviluppata¹⁷.

Se in chiusura della sua ricognizione sul secolo della regia Lucilla Albano poteva affermare l’ingresso nell’epoca della regia parcellizzata e specializzata in

¹⁴ F. Casetti, *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Bompiani, Milano 1986, pp. 63-64.

¹⁵ Su questa celebre differenza si veda F. Truffaut, A. Hitchcock, *Il cinema secondo Hitchcock*, Il Saggiatore, Milano 2014, pp. 60-61.

¹⁶ Si veda L. Donghi, *Scenari della Guerra al Terrore*, cit.; sulla differenza tra autenticità e autenticazione il riferimento è a P. Montani, *L’immaginazione intermediale. Perlustrare, testimoniare, rifigurare il mondo sensibile*, Laterza, Roma-Bari 2010.

¹⁷ Sull’idea di autorità mediale mi permetto di rimandare a G. Tagliani, *Estetiche del montaggio e regimi di credenza*, in “Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni”, n. 33 (2018), pp. 193-209.

precisi settori, oggi sembra invece possibile constatare una continua migrazione tra confini mediali da parte di quelli che fino a poco tempo fa erano gli “autori cinematografici”, ovvero soggetti capaci di produrre un discorso autorevole all’interno di un regime discorsivo ben definito. Da questo punto di vista, i video di Daesh sembrano condensare esemplarmente molti dei tratti della regia contemporanea, presentandoli però come rovescio oscuro di quanto avviene *nel campo nemico* (dunque non solo occidentale, come invece troppo spesso è stato riduttivamente asserito): ben oltre le retoriche, e le estetiche, si tratta piuttosto di appropriarsi – di catturare e di risemantizzare – dei modelli di produzione, di ideazione, di scrittura – dei modelli di regia propriamente – che danno oggi senso e forma alla nostra esperienza del mondo attraverso le immagini.

Esistono allora stili o forme di regia alternative, o più semplicemente registi più abili in queste forme di manipolazione epistemica? Un esempio efficace di *contro-performance*¹⁸ è stata messa in atto da Vladimir Putin in occasione della riconquista di Palmira ai danni delle truppe di Daesh da parte dell’esercito russo nel 2016. L’evento che ha suggellato la vittoria è stato il concerto dell’orchestra sinfonica di San Pietroburgo all’interno del teatro romano dell’antica città trasmesso dall’emittente Russia Today, il cui intento era riaffermare i valori in gioco in questo *scontro di civiltà*. La strategia russa era evidente: se Daesh distrugge i simboli della civiltà cristiana e occidentale e della sua visione del mondo (attraverso una complessa strategia di amplificazione delle sue contraddizioni), l’esercito di liberazione si presenta come agente di civilizzazione che indica l’arte e la cultura come fine ultimo dell’azione. Ma la Russia è insieme dentro e fuori da questo blocco cristiano-occidentale: non stupisce dunque che il programma contemplasse Bach come origine della musica colta, Prokofiev come classico russo e Schchedrin come massima espressione contemporanea di questo legame speciale tra la Russia e la cultura musicale (nonché la coesione del corpo politico attorno al campo delle arti dello Stato odierno).

Sul palco insieme ai musicisti, nel punto di fuga della scena, era installato anche un gigantesco schermo attraverso il quale Putin ha potuto presenziare pur nella distanza, incorniciando l’evento e rivolgendosi agli spettatori – seduti nella cavea o di fronte alla trasmissione – per illustrare il ruolo pacificante della nazione da lui guidata. Scrive Francesco Casetti che quando l’interpellazione «si fa appellazione c’è indubbiamente l’affacciarsi sulla scena di un autore conscio delle sue responsabilità, ma c’è anche la consapevolezza delle manovre che comunque attraversano un film e dei risvolti che esse possiedono¹⁹»; nell’epoca della regia del XXI secolo, che lascia i lidi sicuri della specificità mediale per attraversare e ibridare i media e i generi discorsivi, la consapevolezza si estende al complesso dispositivo scenico – inter- e tran-smediale – che regola la messa in forma degli eventi e gestisce il farsi della Storia. Da questo punto di vista, il *regista nello schermo* non allestisce materialmente la messa in scena, ma *realizza la performance*, occhio panottico onnipresente, punto di fuga della rappresentazione che garantisce la possibilità stessa del discorso, il suo realizzarsi a livello materiale ed epistemico, oltre i confini dello spazio scenico, nel mondo della vita e, tragicamente, della morte.

¹⁸ Si veda ancora M. J. Mondzain, *L’immagine che uccide*, cit.

¹⁹ F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit., p. 43.