

GIORGIO AVEZZÙ

*La diserzione dello sguardo.
Appunti sulla sorte dell'immagine aerea nel cinema contemporaneo*

Un'indagine sulle sorti dell'immagine aerea nel cinema contemporaneo, per quanto breve e parziale, non può che iniziare da molto lontano. Se l'immagine aerea è oggetto di una certa "traslazione retorica" nel cinema contemporaneo, come questo contributo cercherà di dimostrare, questa è comprensibile solo alla luce del ruolo che tale immagine ha assunto nella storia del cinema. L'argomento ci costringe, perciò, a un'archeologia dello sguardo cinematografico.

I.

Nella sua ricerca sulla fortuna della metafora del "libro del mondo" nel pensiero occidentale Hans Blumenberg ammette che «tra i libri e la realtà è posta un'antica inimicizia» (Blumenberg 1984, 11). Dalla metafora del "libro del mondo" derivano molte questioni con le quali il pensiero occidentale si è confrontato per secoli: in che lingua è scritto, questo libro (in sanscrito, in egiziano...)? con quali caratteri? è uno solo o i libri sono due? chi l'ha scritto? si può leggere? e, nel caso sia possibile, è facile o difficile da leggere? chi può leggerlo e con quali strumenti? è corrotto, è falsificabile? può l'uomo scrivere un libro che ricapitoli tutto ciò che si può sapere del mondo, tutto ciò che si può fare, un libro che rivaleggi col libro di Dio o che pretenda di liberare il mondo dai pregiudizi? La metafora del "libro del mondo", che concepisce il mondo appunto come un testo, finisce per implicare la necessità di un metodo quasi filologico nello studio e nella decifrazione del mondo, che viene inteso talvolta come un palinsesto difficile da leggere data proprio l'«antica inimicizia» tra libro e realtà.

Il cinema, al contrario, sembra poter vantare sin dalle sue origini – anzi soprattutto allora – una "antica amicizia" con il mondo, per ribaltare l'espressione di Blumenberg. Infatti il cinema si sarebbe trovato sin dall'inizio a partecipare di una retorica tipica dell'età moderna nella quale «hanno una parte privilegiata metafore come il viaggio per mare e la scoperta di terre incognite, i confini superati e le barriere infrante, l'ottica microscopica e l'ottica telescopica» (*Ibid.* 67). È noto, infatti, che proprio l'ottica microscopica e quella telescopica furono tra gli argomenti più amati da teorici e da registi delle avanguardie storiche, che sostenevano con entusiasmo l'idea di un'arte cinematografica adeguata al Ventesimo secolo, che fosse in grado di potenziare lo sguardo umano.

Con il cinema lo spettatore del film diventerebbe – finalmente – «uomo vedente, 'onniveggente'», la macchina da presa sarebbe capace «di portare uno sguardo mobile e organizzato

sul mondo», e il mondo, da parte sua, «non smette[rebbe] di *farsi vedere*» dall'occhio della macchina» (Aumont 1991, 27). Il cinema nasce infatti, come scrive Jacques Aumont, in un contesto culturale di «febbrità della visione» (*Ibidem*) o, con le parole di Jean-Luis Comolli, di «frenesia del visibile»:

The second half of the nineteenth century lives in a sort of frenzy of the visible. It is, of course, the effect of the social multiplication of images: ever wider distribution of illustrated papers, waves of prints, caricatures, etc. The effect also, however, of something of a geographical extension of the field of the visible and the representable: by journeys, explorations, colonizations, the whole world becomes visible at the same time that it becomes appropriatable (Comolli 1980, 122s.).

Anche Tom Gunning nota che il cinema si afferma «within a context of feverish production of views of the world, an obsessive labor to process the world as a series of images [...]» (Gunning 2006, 32). La frase «The Whole World Within Reach», osserva Gunning, diventa al contempo uno slogan della nascente industria turistica così come della nuova industria cinematografica, e in particolare del fortunato *travel genre* delle origini. Perché, come sostiene Giuliana Bruno, il cinema incorporerebbe «l'inconscio spaziale della cultura del viaggio», e la genealogia del cinema mostrerebbe la «propensione geografica» di un mezzo che interpreta «un impulso mappatorio» e un'«angoscia cartografica», un «*furor geographicus*»¹.

L'angoscia cartografica non si lega però soltanto alla moderna cultura del viaggio, ma anche al progetto colonialista della modernità, che informa alcune tra le prime e più diffuse pratiche del cinema primitivo. Nel periodo delle origini, tra le nazioni produttrici di film più prolifiche sono, e non a caso secondo Ella Shohat e Robert Stam, il Regno Unito, la Francia, gli Stati Uniti e la Germania, cioè alcune tra le maggiori potenze coloniali dell'epoca. Il cinema si preoccupò di riempire gli spazi bianchi del planisfero, «could transform the obscure *mappa mundi* into a familiar, knowable world» (Shohat – Stam 1994, 106):

By prosthetically extending human perception, the apparatus grants the spectator the illusory ubiquity of the “all-perceiving subject” enjoying an exhilarating sense of visual power. [...] In an imperial context the apparatus tended to be deployed in ways flattering to the imperial subject as superior and invulnerable observer, as what Mary Louise Pratt calls the “monarch-of-all-I-survey”. The cinema’s ability to “fly” spectators around the globe gave them a subject position as film’s audio-visual master (*Ibid.* 103s.).

Nei discorsi sul cinema delle origini l'«analogia cartografica» ritorna in modo insistito e in termini sempre piuttosto simili. Esiste «una forte connessione visiva e retorica tra cinema e cartografia» perché, come la cartografia, il cinema rappresenta una risposta a un desiderio di

¹ Cf. BRUNO (2006, 104, 101, 97). «Angoscia cartografica» traduce l'espressione *cartographic anxiety* usata da Derek Gregory, mentre «impulso mappatorio» riprende il concetto di *mapping impulse* di Svetlana Alpers (v. *infra*).

appropriazione del mondo attraverso le immagini². Ancora, «il cinema primitivo apparteneva tanto alla geografia quanto al cinema, che come istituzione ancora non esisteva», e infatti «la categoria cinematografica dominante fino al 1914 era quella ‘geografica’»³. La vocazione geografica sarebbe addirittura già iscritta nel dispositivo: «il cinema, mezzo della modernità per eccellenza, nasce a partire da un profondo radicamento nella logica della mappa e della tavola» (Bellavita – Eugeni 2010, 93).

D'altronde non sorprende troppo che «il mezzo della modernità per eccellenza» abbia qualche affinità con una scienza, la geografia, che starebbe «al centro dell'idea del moderno» (Rohdie 1997, 1). Peraltro la geografia stessa, almeno quella moderna, sarebbe una disciplina eminentemente visiva⁴. L'immaginabilità del mondo sembra in effetti, in epoca moderna, porre relativamente pochi problemi – certo meno dei problemi di leggibilità implicati dalla metafora del “libro del mondo”: il carattere visivo della descrizione geografica è efficace talvolta proprio laddove il linguaggio verbale rischia il collasso⁵.

John Pickles definisce «sguardo cartografico» quella «particolare costellazione di modi di vedere» che la geografia dell'era moderna contribuisce ad affermare⁶. Lo sguardo cartografico, allora, è informato da due dei tre «regimi scopici della modernità» individuati da Martin Jay: quello «cartesiano-prospettivista» e quello «descrittivo»⁷. Degli stessi regimi scopici si fa interprete il cinema: se è evidente la vocazione “prospettica” del dispositivo⁸, Giuliana Bruno (Bruno 2006, 217) e Teresa Castro (Castro 2009, 10s.; 2011, 21ss.), nel riconoscere un «impulso mappatorio» del cinema, considerano quest'ultimo come un'«arte della descrizione». Si rifanno, cioè, alla teoria di Svetlana Alpers (Alpers 1983) sull'arte olandese del Diciassettesimo secolo cui a sua volta si riferisce, come è noto, Jay quando approfondisce il regime scopico descrittivo.

² Cf. CASTRO (2009, 10): «[...] a strong visual and rhetorical connection between cinema and cartography [...]».

³ Cf. ROHDIE (2001, 32): «It may very well be – in fact, it makes sense for it to be – that the early cinema belongs as much to geography as it does to ‘cinema’, an institution yet to be [...]»; *Ibid.* 10 : «The dominant category of films until 1914 was “geographical”».

⁴ Cf. *Geography and vision* in COSGROVE (2008, 15ss.); *Introduction: Landscape, map and vision* (*Ibid.* 1ss.); *Geography and the world-as-exhibition* in GREGORY (1994, 15ss.); *The cartographic gaze, global visions and modalities of visual culture* in PICKLES (2004, 75ss.).

⁵ Cf. COSGROVE (2001, 206s.). La metaforica del “libro del mondo”, quando è trasferita in ambito foto-cinematografico, si pensi agli Archives de la Planète di Albert Kahn, viene infatti spogliata di ogni problematicità: cf. ad es. COSTA (1999, 98).

⁶ Cf. PICKLES (2004, 75ss.).

⁷ Cf. JAY (1988).

⁸ Cf. il dibattito sull'ideologia del dispositivo cinematografico animato a cavallo del 1970 dalle riviste *Cinéthique* e *Cahiers du Cinéma*, e culminato con la serie di articoli di COMOLLI (1971-72). Cf. anche LUKINBEAL (2010) a proposito dei regimi scopici del cinema.

II.

Tra cinema e geografia c'è dunque un antico legame, e sia l'uno che l'altra condividono un progetto moderno di visibilità completa, di immaginabilità del mondo. Ma la cartograficità del cinema, oltre che nella sua storia culturale, deve essere rintracciata nei testi filmici, a livello stilistico, narrativo, iconografico. A questo proposito, Teresa Castro ritiene che sia possibile ritrovare nel cinema alcune particolari configurazioni dello sguardo, che chiama «forme cartografiche» (*formes cartographiques*), che rappresenterebbero «des sites privilégiés de manifestation de la raison cartographique» del cinema (Castro 2011, 36). E l'immagine aerea è proprio tra le forme che svelerebbero in superficie la profonda “ragione cartografica” del cinema⁹.

Il cinema sperimenta immagini aeree in film di fiction e di non-fiction sin dalle origini, per soddisfare un «*désir de voir plus, mieux et autrement*» (Dubois 1999, 28), cioè per offrire quella nuova percezione del mondo che promette in quanto medium della modernità. Il cinema mostra «da subito», una «vocazione aerea» (Castro 2011, 99), e non a caso l'invenzione dell'aeroplano è quasi contemporanea a quella del cinematografo. Come chiosa Paul Virilio, con una frase spesso citata, «il cinema non è io vedo, ma io volo» (Virilio 1996, 23).

Non è forse del tutto convincente considerare, come pure spesso fanno alcuni commentatori¹⁰, l'immagine aerea come oppositiva rispetto all'egemonica prospettiva rinascimentale, dato che, come sostiene Martin Jay, l'«*high altitude thinking*» è in realtà proprio una caratteristica tipica di quel regime scopico (Jay 1988, 10). Secondo Denis Cosgrove, che ha riassunto la storia culturale dello sguardo aereo in una “genealogia cartografica della Terra nell'immaginario occidentale”, l'epoca moderna avrebbe avuto inizio infatti con la riscoperta quattrocentesca della “prospettiva apollinea”, «implicita nel posizionamento dell'osservatore, nella cartografia tolemaica, a una distanza sufficiente dalla Terra sferica»¹¹. Con quella prospettiva viene privilegiato «un particolare modo di vedere (distanziato, obiettivo e penetrante), basato su un'epistemologia e una politica di dominio e controllo della terra, della natura e degli individui»¹².

Di conseguenza, la fotografia aerea (che si sviluppa, tra grandi difficoltà tecniche, a partire dal 1858 con le prime fotografie che Nadar prese dalla mongolfiera) trovò un suo impiego naturale nel rilevamento cartografico e per l'amministrazione delle colonie (i rilievi catastali, la pianificazione di reti stradali), e in generale in tutti quei casi nei quali una simile prospettiva permetteva di aver

⁹ Cf. il capitolo *Les vues aériennes* in CASTRO (2011, 95-155).

¹⁰ Cf. ad es. CASTRO (2011, 109): «Il n'est pas étonnant que le polycentrisme perspectiviste de ces images ait profondément frappé les avantgardes, en butte à l'hégémonie centenaire de la perspective centralisée héritée de la Renaissance».

¹¹ COSGROVE (1994, 271): «[...] implicit in Ptolemaic cartography's positioning of the observer at sufficient distance from the spherical Earth».

¹² PICKLES (2004, 83): «a particular form of seeing (distanced, objective and penetrating), predicated on an epistemology and politics of mastery and control of earth, nature and subjects».

ragione di un territorio altrimenti impenetrabile o non mappabile¹³. Insomma, la fotografia aerea era necessaria, come sosteneva il presidente della Royal Society verso la fine degli anni Venti, «to convert chaos into order»¹⁴. Sia che il caos fosse rappresentato dall'urbanizzazione selvaggia delle città orientali, dalle fitte foreste dei possedimenti coloniali, o anche dai labirintici tracciati delle trincee nemiche.

Gli eserciti in guerra si accorsero infatti a partire dal 1914 delle potenzialità della fotografia aerea per scopi di ricognizione. Tiziana Carrozza osserva addirittura, in un articolo dedicato agli sviluppi tecnici della fotografia aerea fino alla Prima Guerra Mondiale: «the strong link that relates observation to war makes it difficult to find studies which treat it from any other point of view. At least until the end of the Second World War, other applications for observation and reconnaissance were neglected» (Carrozza 1994, 117).

Fu Oskar Messter, pioniere della cinematografia tedesca, a mettere a punto le prime macchine semiautomatiche che servirono da prototipo per tutte le moderne apparecchiature di ripresa aerea¹⁵. Secondo Edward Steichen, che durante la Prima Guerra Mondiale era a capo della sezione fotografica delle forze di spedizione statunitensi in Europa, almeno due terzi di tutte le informazioni militari di quella guerra vennero ottenute o verificate grazie alla fotografia aerea¹⁶. E forse, più ancora che il primato in altri campi, è stato proprio quello nel campo della ricognizione aerea che ha assicurato la vittoria della Grande Guerra: «We have beaten the German in nearly every invention or development of engines of war, but it is in the realm of aviation photography that our supremacy has been most conspicuous»¹⁷.

III.

Al fine di rendere più evidente la tesi che questo contributo intende sostenere, nel tentare una ricognizione che ci porti a commentare il modo nel quale le immagini aeree vengono usate nel cinema contemporaneo è forse preferibile procedere per genere. Dato che le guerre mondiali del secolo scorso sono state fondamentali per la definizione delle virtù dell'immagine aerea, il film di guerra (lo si intenderà in modo piuttosto ampio, ignorando eventuali sottocategorie) è particolarmente utile a questo scopo. Si tenga poi presente che si tratta di un genere cinematografico

¹³ Per la storia della fotografia aerea cf. NEWHALL (1969); ADEY (2010, 85-113). Sulla “nuova visione del mondo” offerta dalla prospettiva dell'aviatore cf. tra gli altri WOHL (2005, 286ss.).

¹⁴ Cit. in ADEY (2010, 97).

¹⁵ Cf. CARROZZA (1994); NEWHALL (1969, 55); COSGROVE (2001, 239; 2008, 160).

¹⁶ Cit. in NEWHALL (1969, 54). Sulla fotografia aerea di Steichen durante la guerra, cf. SEKULA (1975).

¹⁷ L'affermazione fu pronunciata alla fine della guerra da un parlamentare inglese, cit. in NEWHALL (1969, 55).

con una spiccata inclinazione alla sperimentazione e alla valutazione di “paradigmi ottici” – messi alla prova, come è banale puntualizzare, per la visualizzazione e l’eliminazione del nemico¹⁸.

I film di fiction più celebri sulla Prima Guerra Mondiale che si servono massicciamente di riprese aeree sono piuttosto tardi (*Ali* [*Wings*, William Wellman, 1927]; *Gli angeli dell’inferno* [*Hell’s Angels*, Howard Hughes, 1930]), date anche le difficoltà tecniche. Ma è la Seconda Guerra Mondiale che definisce compiutamente le qualità assegnate all’immagine aerea. Durante la guerra si diffuse con grande successo la retorica dell’*air power*, che affermava la necessità che l’aviazione americana svolgesse un ruolo di assoluta centralità perché gli Alleati potessero vincere la guerra. Il volume di Alexander de Seversky *Victory Through Air Power* (1942) venne anche adattato per lo schermo con un lungometraggio d’animazione dello studio Disney dallo stesso titolo (Perce Pearce *et al.*, 1943), che fu distribuito durante gli anni della guerra e oggi non può essere visto senza un certo disagio da parte dello spettatore per il tono propagandistico e per la leggerezza con la quale vengono mostrati (seppure con tecniche d’animazione) i bombardamenti e la distruzione delle città nemiche. Fu forse proprio questo film che riuscì a convincere Roosevelt della necessità di sviluppare aerei a lungo raggio per bombardare il Giappone (è questa infatti la tesi principale di de Seversky).

Forse in seguito al successo della retorica dell’*air power*, l’immagine aerea si carica di un’ulteriore connotazione: non è solo precisa, ma è anche vittoriosa. Il controllo dell’aria offre agli Stati Uniti una nuova prospettiva: la «Terra degli aviatori» (*airmen’s earth*), che secondo Archibald MacLeish, poeta e Librarian of Congress, è l’«immagine della vittoria», cioè il vero premio per la vittoria del conflitto. In *The Image of Victory*, il saggio introduttivo di *Compass of the World. A Symposium on Political Geography*, pubblicato durante la guerra, MacLeish sosteneva che la visione aerea rappresentava il modo migliore per immaginare e comprendere il significato della vittoria del conflitto mondiale, e che perciò bisognava considerarla come la vera ragione per la quale gli Stati Uniti dovevano combattere. Quella prospettiva era «capable of altering the geography of our world – and therefore the history of our world», e sarebbe stata in grado di *vincere* «the future of the world [...], its geography, its actual shape and meaning in men’s mind» (MacLeish 1942, 5s.):

That the mastery of the air will fix a different image in men’s minds, an image which will father a new age, no one who knows the meaning of that mastery can doubt – no one who knows what voyages men and planes have made already in this war: the long flights of the ferrying

¹⁸ Sull’argomento cf. ALONGE (2001). Sebbene una delle tesi principali di Alonge riguardi l’inadeguatezza della «prospettiva panottica del generale del XIX secolo» a descrivere la guerra moderna (cioè già la Grande Guerra), l’autore riconosce «[...] il problema della molteplicità dei regimi scopici del moderno. Da un lato la battaglia novecentesca frantuma la visione panoramica del XIX secolo in mille frammenti, ma dall’altro il XX secolo è – anche – “la Terra vista da un aereo”, come un campo lungo ripreso con una carrellata infinita» (*Ibid.* 183). Nulla impedisce, in effetti, all’immagine aerea di essere adeguata proprio perché compensativa (v. *infra*).

command, the bombing thrusts at unbelievable objectives, the regular runs from continent to continent (*Ibid.* 6).

Nella retorica e nell'immaginario bellici, e quindi nel film di guerra, la prerogativa di praticare un simile sguardo implicava la possibilità di un controllo totale sul territorio. Il potere di distinguere e di distruggere veniva esaltato: «The narrowly focused lens of a bombsight [...] reduced all things to one of two categories: that to be spared and that to be destroyed» (Roeder 2006, 70). L'immagine aerea, infatti, era infallibile:

In wartime imagery the United States destroyed only bad things. Accordingly, wartime films, photographs, posters, and comic strips celebrated the U.S. commitment to precision bombing. At the outset of *Bombardier*, a 1943 film made by RKO with assistance from Army Air Forces, the proponent of a new bombsight amazed skeptical military officers and congressional leaders when he hit a small target from a plane flying so high that ground observers could not even see it. Viewers were assured that American technology allowed airmen to hit a barrel from an altitude of twenty-four thousand feet and dot an *i* from eighteen thousand feet. When a letter from his mother led one of the bombardier trainees to consider quitting because his activities would lead to the death of women and children, the unity leader assured him that the reverse would happen. By allowing Americans precisely to destroy enemy munitions factories, the new bombsight prevented production of truly murderous weapons (*Ibidem*).

Come sostiene Roeder, la guerra è «a way of seeing»: durante la Seconda Guerra Mondiale, le immagini aeree hanno rappresentato «un modo di vedere» accurato e preciso. L'hanno dimostrato film come *19° stormo bombardieri* (*Bombardier*, Richard Wallace, 1943), citato da Roeder, e innumerevoli altri su ogni fronte; ad esempio documentari di propaganda come l'inglese *Target for Tonight* (Harry Watt, 1941), il tedesco *Feuertaufe* (Hans Bertram, 1940), gli americani *Report from the Aleutians* (John Huston, 1943), *La bella di Memphis* (*Memphis Belle: a Story of a Flying Fortress*, William Wyler, 1944), *La grande combattente* (*The Fighting Lady*, Edward Steichen, William Wyler, 1944) e *Colpo di fulmine* (*Thunderbolt*, William Wyler, John Sturges *et al.*, 1944-47), e film di fiction come *Arcipelago in fiamme* (*Air Force*, Howard Hawks, 1943), *Cielo di fuoco* (*Twelve O'Clock High*, Henry King, 1949) e *L'ora del grande attacco* (*Appointment in London*, Philip Leacock, 1953)¹⁹. Per la verità, per i film di questo genere e di quegli anni, la distinzione tra fiction e non-fiction è quanto mai inadeguata, perché i primi spesso si servono di riprese dal vero, soprattutto quelle aeree girate dai cineoperatori di guerra (che sono anche registi celebri come John Huston e William Wyler), mentre gli altri, da parte loro, fanno un largo uso della messa in scena.

¹⁹ Cf. anche gli articoli sul cinema di guerra e la fotografia aerea comparsi su *Variety* tra il '44 e il '45 – *10 Minutes of War in the Raw* (June 14, 1944), *400 Cameras Shoot Invasion* (July 5, 1944), *Camera Rated as One of Four Big War Weapons* (December 8, 1944), *On Target* (January 14, 1944), *Air Photos Did Sherlock Job on Enemy, Army Says* (August 30, 1945) – tutti cit. in DIMENDBERG (2004, 36s., 269ss.).

IV.

Nella sua storia plurisecolare e quindi anche nella cultura visuale della modernità e nella storia del cinema – di quello bellico in particolare, si è visto – la visione aerea ha sempre rappresentato un paradigma ottico potente, qualificato come preciso, efficace, vittorioso. Relativamente poca attenzione è stata prestata, però, al modo nel quale sono presentate le immagini aeree nel film di guerra contemporaneo, cioè nel cinema degli anni Duemila sulla guerra in Medio Oriente²⁰. Una breve ricognizione di alcuni film statunitensi dedicati ai conflitti mediorientali illustrerà un atteggiamento del tutto nuovo e una diffusa sfiducia nei confronti dell'immagine aerea. Le trame e lo stile dei singoli film presi in esame non saranno discussi qui a meno che non siano rilevanti al fine di chiarire le connotazioni delle quali viene caricata l'immagine aerea.

Durante la guerra mediorientale gli Stati Uniti hanno fatto e stanno facendo largo uso di tecnologie di ricognizione aerea²¹. Accanto ai satelliti, vengono impiegati massicciamente aerei da ricognizione senza pilota comandati a distanza, che hanno il compito di trasmettere alla base inquadrature del terreno prese da alta quota. Sono gli UAV (Unmanned Aerial Vehicle), i cosiddetti droni, eredi degli aerei spia (ma con pilota) dei decenni passati, come gli U-2 e gli SR-71, ormai fuori servizio. L'MQ-1 "Predator", la sua evoluzione MQ-9 "Reaper" e l'RQ-4 "Global Hawk" – sono questi i nomi dei principali velivoli senza pilota statunitensi – vengono spesso citati nei film bellici contemporanei, e spesso gli stessi film includono inquadrature riprese proprio dai droni.

Alcuni film di orientamento liberale e democratico del decennio passato, per opporsi polemicamente alla guerra e al modo nel quale viene combattuta, mostrano di sfidare anche il tradizionale modo di rappresentazione della guerra stessa, contestando con fermezza le virtù dell'«immagine della vittoria». Tra i primi film bellici del Ventunesimo secolo che mostrano un atteggiamento differente verso le immagini aeree, è *Syriana* (Stephen Gaghan, 2005), un film che accusa la violenza della prospettiva satellitare. Un principe di un paese del Golfo Persico, che potrebbe danneggiare l'economia statunitense negando ogni accordo petrolifero con le multinazionali americane, viene giustiziato da un missile teleguidato grazie alle immagini satellitari (**figg. 1-2**). L'orrore delle immagini che mostrano "in diretta" l'assassinio serve a denunciare le ingiuste e violente mire geopolitiche statunitensi in Medio Oriente. Il caso delle immagini satellitari di *Syriana* è curiosamente opposto a quello del più vecchio *Giochi di potere* (*Patriot Games*, Philip Noyce, 1992), basato su un romanzo di Tom Clancy: in quel caso la visione satellitare "in diretta" dell'eliminazione di alcuni terroristi dell'IRA da parte della CIA, sebbene fosse in effetti «una

²⁰ Fa eccezione, ad es., STEWART (2009), che però, più interessato agli "sguardi tecnologici" d'ogni tipo rappresentati nel nuovo cinema bellico statunitense, non sembra accorgersi di alcuna novità nel modo nel quale la visione aerea viene usata e commentata.

²¹ Cf. ad es. GREGORY (2004, 47ss.; 2011).

sequenza estremamente impressionante» (Valantin 2005, 71), non intendeva risultare disturbante né orribile, né voleva condannare la violenza dei servizi segreti americani.

Mentre *Syriana* denuncia la violenza dell'immagine aerea, altri film del decennio rivelano la sua inefficacia. *Leoni per agnelli* (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007) contribuisce a decostruire il presunto primato della ricognizione aerea statunitense. La questione è anche argomento di discussione in uno dei dialoghi del film. Il senatore interpretato da Tom Cruise confessa: «The satellites and drones are not nearly as omniscient as they're marketed to be», e la giornalista (Meryl Streep) aggiunge: «Anybody knows that. You just Google "Predator"». La trama del film racconta il lancio di una nuova operazione che dovrebbe «cambiare le cose» in Afghanistan. L'osservazione dall'alto è uno dei temi più importanti di *Leoni per agnelli*, perché infatti la nuova strategia consisterebbe proprio nella conquista di punti operativi avanzati e sopraelevati sulle montagne afgane: «Taking the high ground [...]. Whoever take sit owns the ability to observe, the prerogative to attack, and the opportunity to preside. [...] It's why the Romans built forts».

L'episodio afgano di *Leoni per agnelli*, uno dei tre intrecciati nel film, è quello che meno è stato apprezzato dalla critica, che ha rimproverato a Redford di non averlo voluto rendere in modo abbastanza realistico, né sufficientemente stilizzato e teatrale²². In realtà l'episodio è venato dal paradosso: l'operazione militare fallisce, l'elicottero viene attaccato e non riesce ad atterrare, e due uomini precipitano su quella «cima di ottomila piedi dalla quale si domina la valle sottostante» («eight thousand feet peak offering 360° views of the valley below»). I due soldati sono feriti e immobilizzati nella neve, e la tempesta e il buio impediscono loro ogni visibilità – è impossibile anche solo immaginare che ci sia una vallata a poca distanza, e che la si possa vedere dall'alto – mentre i guerriglieri nemici si avvicinano invisibili. L'impossibilità di «detenere la capacità di osservare» da un punto sopraelevato è poi nuovamente rimarcata quando il film mostra il fallimento dell'operazione di soccorso. Dalla base, il tenente colonnello Falco monitora la cima innevata e i suoi due uomini grazie alla videocamera di un drone Predator, nel tentativo di ritardarne la resa. Ma le immagini del drone sono disturbate a causa della tempesta e il bombardamento diversivo arriva troppo tardi: l'operazione di salvataggio è tardiva e l'osservazione del tutto vana (**figg. 3-4**).

Nessuna verità (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008) è ancora più eloquente di *Leoni per agnelli* nel mostrare l'inefficacia della visione aerea. Il film di Scott è l'ultimo dell'era Bush sulla guerra in Medio Oriente. Racconta di due differenti Americhe, rappresentate dai personaggi di due agenti della CIA interpretati da Russell Crowe e Leonardo DiCaprio. Mentre il veterano Ed Hoffman (Crowe) è un grasso funzionario che vuole salvare la civiltà occidentale da casa per telefono, Roger

²² Cf. ad es. TASSI (2008).

Ferris (DiCaprio) è un giovane agente di prima linea che rischia la propria vita quotidianamente nel tentativo di ottenere preziose informazioni sul campo. Hoffman non sopporta il Medio Oriente, mentre Ferris parla l'arabo e conosce la cultura islamica, ha intenzione di trasferirsi a vivere in quei paesi lontani, e addirittura si innamora di un'infermiera giordana.

Hoffman e Ferris incarnano due approcci incompatibili alla guerra e alla «situazione» mediorientale, che finiscono inevitabilmente per scontrarsi. Ferris accusa Hoffman, per telefono: «You know what? I am thinking straight. You're not, all right? You can't, because you're a million fucking miles away. I'm here, Ed, every day, and I see the unnecessary travesties of this war that the rest of you backstabbing political fucking bureaucrats only look pictures of». In breve, *Nessuna verità* distingue chiaramente due posizioni opposte, traccia un'opposizione spaziale netta tra un *qui* e un *là*, tra il contatto fisico, sul terreno, e l'osservazione deresponsabilizzata da lontano. Quello che è interessante è che all'inadeguatezza dell'approccio di Ed Hoffman corrisponda la debolezza della tecnologia di ricognizione aerea impiegata, che è infatti controllata da Hoffman stesso. Nelle prime scene, un drone rischia di rovinare una delicata operazione di Ferris, che alzando lo sguardo riesce a vedere il riflesso del sole sul ricognitore e si lamenta al cellulare: «I can see you now, all right? You are attracting attention. Get the fuck out of here right now, I will handle this on my own». La base replica: «Roger that. Off target». Il momento cruciale è però più avanti: Ferris è abbandonato nel deserto in attesa di essere prelevato dai guerriglieri, per ritrovare l'infermiera giordana rapita. È sorvegliato da un drone che lo dovrebbe proteggere comunicandone la posizione in ogni momento. Nel frattempo alla base le immagini del drone sono ingrandite e messe a fuoco secondo le istruzioni di Hoffman. Ma i guerriglieri riescono ad accecare il ricognitore correndo a grande velocità con quattro fuoristrada intorno all'agente americano e alzando una grande nuvola di sabbia. Il ricognitore perde di vista Ferris e non riesce a mostrare all'imbarazzato Hoffman in quale delle quattro automobili sia stato fatto salire il collega. Perciò l'osservazione viene abbandonata, dal momento che il ricognitore non può seguire i fuoristrada in tutte e quattro le diverse direzioni che prendono ripartendo (**figg. 5-8**).

Saranno i servizi segreti giordani a salvare Ferris in extremis, e il loro capo osserverà: «Edward [Hoffman] could not find you. Not with all his aircraft, all his people, all his money and his *joie de vivre*». Se Hoffman davvero crede di rappresentare l'America, come ammette indirettamente l'ultima scena del film (Ferris lo accusa: «Just be careful calling yourself America, huh, Ed!?»), è allarmante che la sua prospettiva sulla guerra – anche proprio in senso *ottico* – venga mostrata impotente in modo così imbarazzante. Di nuovo, prima di trasformarsi in un'immagine satellitare, l'ultima inquadratura di *Nessuna verità* è presa da un drone di ricognizione che segue Ferris per le strade e nel mercato di Amman dopo il suo definitivo divorzio dalla CIA. Ferris sta

probabilmente acquistando delle paste per l'infermiera giordana della quale è innamorato e Hoffman, come sempre disinteressato a ogni relazione sociale coi mediorientali, decide di non seguirlo più e di abbandonare l'obiettivo («Clear off target»). Il drone riduce progressivamente la focale della videocamera e le sue immagini sono poi rimpiazzate sui titoli di coda da immagini satellitari, montate freneticamente, anche incastonate in *split screen* e sovraesposte (**figg. 9-14**).

Nessuna verità comincia e si conclude con immagini satellitari: sono immagini inadeguate e sconfitte, e vengono mostrate esclusivamente per le loro qualità astratte e “figurali”, che sono tutto ciò che rimane loro dopo la perdita di ogni potere di comprensione e di intervento.

V.

Riguardo all'astrattezza delle immagini aeree di *Nessuna verità*, bisogna osservare che si tratta di qualcosa di differente dall'astrattezza che è stata riconosciuta alla visione aerea sin dai primi del Novecento. A questo proposito non sono del tutto condivisibili le affermazioni generali di Hüppauf, che sostiene che le immagini aeree hanno sempre avuto esclusivamente un valore dell'ordine dell'estetico (vale a dire del “figurale”):

Aerial shots do not represent sensuous or moral experiences of space [...]. Without careful analysis they are silent [...]. Aerial photography then, creating a metalevel of artificiality, further abstracted from the “reality” of this artificial landscape. It not only eliminated smells, noises, and all other stimuli directed at the senses, but also projected an order onto an amorphous space by reducing the abundance of detail to restricted patterns of a surface texture. In photographs taken from a certain altitude, only objects of a certain minimum size will be represented; smaller objects, in particular human bodies, will not be there, and cannot be made visible even with magnifying glasses or through extreme enlargements. The morphology of the landscape of destruction, photographed from a plane, is the visual order of an abstract pattern (Hüppauf 2006, 60).

Lo spazio rappresentato dalle fotografie aeree, per Hüppauf, sarebbe sempre svuotato di contenuto «morale». Simili considerazioni sembrano però ignorare il fatto che, al contrario, come ha mostrato tra gli altri Denis Cosgrove, la visione aerea ha tradizionalmente posseduto un forte valore *culturale*, e lo ha avuto specialmente – ma certo non esclusivamente – nell'America del Ventesimo secolo, al punto che, come si è visto, quella aerea era definita l'«immagine della vittoria». L'immagine aerea, allora, ha sempre avuto un contenuto “morale” e culturale. Così come è pure sempre stata “sensoriale” (o meglio, *sensuous*, come scrive Hüppauf quando afferma il contrario). L'analogia che i commentatori hanno frequentemente osservato tra l'immagine aerea e l'arte d'avanguardia – cubista, suprematista, futurista, poi anche espressionista astratta – è motivata

innanzitutto da un'affinità percettiva tra i due tipi di esperienze estetiche, più che da una semplice somiglianza figurativa²³.

Non solo, l'immagine aerea ha infatti anche avuto un forte valore *epistemico*, distinguendo tra lo statuto del soggetto e quello dell'oggetto, tra la posizione di chi vedeva e quella di chi o di ciò che veniva visto, rappresentato, compreso. E si può forse affermare che la visione aerea visualizzava un "diagramma" nel senso foucaultiano del termine, cioè era l'esposizione di specifiche relazioni di potere. D'altronde, la stessa astrattezza dell'immagine aerea non era muta, ma rappresentava già di per sé un valore: serviva all'ordinamento e alla geometrizzazione del mondo – lo spazio costruito secondo i regimi scopici della modernità è per l'appunto astratto, ma certo non è neutro²⁴.

Ora, però, le antiche virtù dello "sguardo apollineo" sembrano venire contraddette dalla nuova e imbarazzante ottusità delle immagini aeree di *Nessuna verità*, delle quali viene mostrato proprio il progressivo ammutolimento. La visione aerea, nel film di Scott come in quello di Redford, non è più l'immagine della superiorità di chi può praticare quello sguardo, ma è l'epitome della sua frustrazione.

VI.

Sequenze significative di film come *The Hurt Locker* (Kathryn Bigelow, 2008) e *The Kingdom* (Peter Berg, 2007), che non saranno qui discusse in dettaglio, mostrano addirittura la sottrazione, da parte degli insorti, di preziosi punti d'osservazione sopraelevati (come alti edifici, tetti e balconi, minareti) alle truppe americane, che di conseguenza sono incapaci di assicurare "copertura totale" (figg. 15-16). In effetti, il temuto furto della visione aerea è davvero avvenuto, nel senso più letterale, come ha rivelato nel dicembre 2009 il *Wall Street Journal*: i video ripresi dai droni americani sono stati puntualmente intercettati da hacker ribelli grazie a un software scaricabile da Internet per 29,95 \$²⁵.

Non è però questo l'unico motivo di imbarazzo per l'amministrazione statunitense in relazione alle immagini aeree. In primo luogo, per l'intera prima decade del nuovo millennio i servizi di intelligence non sono stati in grado di localizzare Osama Bin Laden, malgrado la tecnologia di ricognizione aerea impiegata. Un secondo motivo di grave imbarazzo legato all'immagine aerea è stato la rivelazione, nel luglio del 2010 da parte di WikiLeaks, di un video di 39 minuti conosciuto come *Collateral Murder*, girato da un elicottero Apache. Il video mostra,

²³ Cf. MALINS (1920, 119): «First the earth seemed to be over one's head, then the clouds. I am sure the most ardent futurist artist would find it utterly impossible to do justice to such a scene. Round and round we went».

²⁴ Sullo spazio moderno, uniforme, continuo, omogeneo, isotropico, cf. FARINELLI (2003).

²⁵ Cf. GORMAN – DREAZEN – COLE (2009).

come si afferma sul sito www.collateralmurder.com: «the indiscriminate slaying of over a dozen people in the Iraqi Suburb of New Baghdad – including two Reuters news staff». Inoltre, e soprattutto, immagini satellitari che dovevano documentare la presenza di armi di distruzione di massa (WMD) furono usate per giustificare l'intervento militare – sebbene poi né gli ispettori delle Nazioni Unite, né l'esercito d'occupazione siano stati in grado di trovarle.

L'errore di lettura delle immagini satellitari è diventato, in *W.* (Oliver Stone, 2008), argomento di una conversazione quasi grottesca tra il vice presidente Dick Cheney, il capo ispettore David Kay e il presidente Bush:

Cheney: My office sent to you spy satellite photos that showed that WMDs could be hidden in caves, that you never responded to.

Kay: We analyzed those photos, Mr. Vice President, and they are actually trenches, watering holes for cattle, not caves.

Cheney: That's not what my people told me.

Bush: Vice, you grew up in Wyoming! You should damn well know cattle!

Altri due film recenti tematizzano l'imbarazzo per l'assenza delle armi di distruzione di massa nonostante le immagini satellitari che dovevano documentarne la presenza in Iraq. Il protagonista di *Green Zone* (Paul Greengrass, 2010) è Roy Miller, un ufficiale americano (interpretato da Matt Damon), il cui compito è quello di trovare materialmente le armi di distruzione di massa, usando informazioni, mappe e fotografie satellitari fornite dall'intelligence. Dopo aver scoperto che molti «siti verificati» che dovevano contenere le armi erano in realtà vuoti, si rende conto che le informazioni, le mappe e le fotografie aeree sono puntualmente mentitrici, e che le armi di distruzione di massa hanno rappresentato solo un pretesto per l'entrata in guerra (**figg. 17-20**).

Analogamente, *Fair Game* (Doug Liman, 2010) racconta la vera storia di due agenti della CIA che sono testimoni della fabbricazione dell'inganno delle armi di distruzione di massa e vedono la loro vita rovinata per aver rivelato pubblicamente l'imbroglio. Tra le scene più interessanti è quella nella quale l'agente Valerie Plame (Naomi Watts) esamina una fotografia satellitare ingrandita con una grande lente di ingrandimento. Cerca di identificare la presenza di armi di distruzione di massa nell'immagine, che però è evidentemente troppo sfocata e sgranata per permetterle di distinguere alcunché, nonostante una grande freccia ne indichi l'"esatta" ubicazione (**figg. 21-22**).

VII.

I film citati mostrano dunque un atteggiamento completamente nuovo del cinema di guerra americano nei confronti dell'immagine aerea. Le scene e le inquadrature discusse rivelano immancabilmente la sua inefficacia e inaffidabilità (*Leoni per agnelli, Nessuna verità*), la sua

violenza (*Syriana*), e la sua disonestà (*Green Zone, Fair Game*). La rappresentazione dell'imbarazzo delle pretese scopiche americane è estremamente interessante, dal momento che è sostanzialmente senza precedenti nella tradizione del "cinema di sicurezza nazionale" e nel cinema di guerra statunitense. Può anche rappresentare una forma di quel disallineamento di Hollywood rispetto alla politica strategica statunitense del quale parla Jean-Michel Valantin²⁶ – un disallineamento ideologico che allora, oltre ad avere ripercussioni sul piano narrativo e tematico, ne ha pure sul piano stilistico e visuale. In effetti, questo fenomeno sembra quasi costituire una vera "traslazione retorica" del cinema bellico.

Tra le altre cose, è un fenomeno che chiede di riconsiderare alcune tesi a proposito del rapporto tra guerra e cultura visuale proposte da Virilio ormai più di due decenni fa. Virilio, com'è noto, ha discusso l'uso di «tecniche cinematografiche nei conflitti del XX secolo», sostenendo che

Giunta a questo stadio della storia, nei prossimi anni la strategia della dissuasione nucleare cederà senza dubbio il passo a una strategia della dissuasione fondata sulle capacità di ubiquità di una visione orbitale del territorio nemico [...] (Virilio 1996, 10).

Virilio ha continuato ad affermare la propria fiducia nell'efficacia dell'osservazione orbitale anche in seguito²⁷. È però evidente, oggi, quanto abbia entusiasticamente sopravvalutato il potere delle nuove tecnologie di sorveglianza²⁸. Film dell'ultimo decennio come quelli discussi sopra – che *rappresentano* l'uso di tecniche foto-cinematografiche in un conflitto contemporaneo – non condividono assolutamente una simile fiducia.

Secondo Stephen Graham è la natura disordinata e anarchica dell'urbanistica mediorientale, e in particolare di città come Baghdad, ad aver ridotto la possibilità delle forze statunitensi di combattere a distanza grazie a convenzionali tecnologie di osservazione e di sorveglianza aerea (Graham 2004). Alla base degli imbarazzi scopici americani è forse proprio la natura asimmetrica della guerra mediorientale, contro un nemico organizzato in modo «rizomatico e capillare», difficile da inquadrare nonostante il monopolio statunitense delle immagini satellitari della zona di guerra (il Dipartimento della Difesa ha acquistato anche i diritti delle immagini di un satellite civile orbitante sull'Afghanistan, per restringerne la diffusione)²⁹.

²⁶ Cf. VALANTIN (2005).

²⁷ «The orbital weapons currently in play possess the traditional attributes of the divine: omnivoyance and omnipresence», cit. in GRAHAM (2004, 12). La frase, scritta nel '91, è raccolta in VIRILIO (2002), un volume che contiene anche un'intervista del 2000 nel quale l'autore sostanzialmente ribadisce le sue tesi.

²⁸ Un sistema di deterrenza basato sulla mutua osservazione aerea, per la verità, fu proposto dopo la Seconda Guerra Mondiale dal presidente Eisenhower. Nel summit tra i "Big Four" tenuto a Ginevra nel 1955 il programma *Open Skies* fu però bocciato. Cf. NEWHALL (1969, 63).

²⁹ A proposito della «radicale non-territorialità» del terrorismo islamico e dello sforzo statunitense di crearne una "geografia immaginaria", anche grazie ai satelliti e all'«*aerial supremacy*», cf. GREGORY (2004, 50ss.). «The networks in which al-Qaeda was involved, rhizomatic and capillary, were folded into the fractured but no less visibly bounded space of Afghanistan. It was an extraordinary accomplishment to convince a sufficient public constituency that these transnational terrorist networks could be rolled into the carpet-bombing of Afghanistan» (*Ibid.* 50).

È però curioso che sia proprio il contesto mediorientale a causare questo imbarazzo scopico, se si pensa che già nel Diciannovesimo secolo il Medio Oriente rappresentava un serio problema per i fotografi e gli scrittori occidentali e “orientalisti” che volevano ottenere una visione d’insieme di quei paesi lontani.

The problem for the photographer or writer visiting the Middle East was not only to make an accurate picture of the East, but to set up the East as a picture. [...] The problem, in other words, was to create a distance between oneself and the world, and thus to constitute it as something picture-like – as an object on exhibit. This required what was now called a “point of view”, a position set apart and outside. [...] These spots were difficult to find in a world where, unlike the West, such “objectivity” was not yet build in (Mitchell 1989, 229).

Di conseguenza, i pochi punti di osservazione sopraelevati offerti dal paesaggio e dall’urbanistica mediorientali attraevano molto di più i visitatori occidentali che i nativi. In proposito Mitchell ricorda come nell’Egitto del Diciannovesimo secolo fosse oggetto di satira il costume “all’occidentale” delle classi medio-alte locali di scalare le piramidi per godersi la vista.

In effetti la stessa fotografia aerea sembra nascere con una qualità orientalista: «The view from above began to be imagined as a way to cover and penetrate the vast and relatively unknown geographic detail within East Africa, India, Egypt, Palestine and Iraq, as well as the colonies of East Asia» (Adey 2010, 87). Era utile soprattutto per rappresentare in modo comprensibile la città orientale: «The Eastern city was an especially problematic object for imperial ordering, being unplanned and as impenetrable as the jungle» (*Ibid.* 91). La città orientale, dunque, è labirintica oggi quanto lo era ai primi del Novecento, eppure solo adesso la fotografia aerea si mostra incapace di convertire in ordine quel caos. La visione aerea avrà pure rappresentato, sin dai primi del Novecento, un «mito compensatorio»³⁰ che tentava di rimediare alla disturbante esperienza del labirinto – delle trincee del fronte occidentale, o della città orientale – tuttavia prima riusciva a essere efficace, *funzionava*.

Il cinema di guerra statunitense contemporaneo ambientato in Medio Oriente potrebbe quindi rappresentare una sorta di “ritorno sul luogo del delitto”, cioè sul luogo della messa a punto dei poteri della visione aerea – che stavolta è però il luogo in cui vengono rivelate la sua inefficacia, la sua violenza e la sua disonestà. Dunque, la sfiducia nelle immagini aeree mostrata dal cinema contemporaneo sulla guerra mediorientale ha una rilevanza che va ben al di là del genere bellico. Non è la guerra mediorientale che frustra le pretese dell’immagine aerea: è semmai l’immagine aerea che mostra oggi la propria inadeguatezza *proprio* in un contesto nel quale prima dimostrava appieno le proprie virtù. È la sconfitta di un paradigma visivo, un sintomo della contemporanea

³⁰ Cf. JAY (1993, 213): «One reaction [all’invisibilità del nemico nella Prima Guerra Mondiale] was a compensatory exaltation of the aerial perspective of the flyer, those “knights of the sky” able to rise above the confusion of the earth-bound and often earth-bespattered combatants». Cf. anche *Ibid.* 215, 229.

“crisi della ragione cartografica” interpretata da un medium con una antica vocazione geografica³¹. Sono quindi evidenti le implicazioni nefaste della critica all’immagine aerea da parte di questi film contemporanei: il medium è costretto ad ammettere la sconfitta del proprio sguardo, o meglio, di una delle “forme” che svelavano la primitiva e costitutiva “cartograficità” di quello sguardo.

VIII.

Per dimostrare quanto la portata della critica all’immagine aerea vada oltre i limiti del genere bellico, è possibile cercare altri film ugualmente critici, ma estranei a quel genere. È bene continuare a guardare al cinema commerciale, di larga distribuzione, che forse è una spia più affidabile delle tendenze culturali e degli eventuali cambi di paradigma della rappresentazione³².

Si pensi a un altro film recente revisionista rispetto alla mitologia aviatoria americana e all’eroismo della visione aerea: *Tra le nuvole* (*Up in the Air*, Jason Reitman, 2009). I titoli di testa mostrano le classiche e superamericane inquadrature aeree degli Stati Uniti – il paesaggio statunitense è stato costruito in larga parte proprio grazie a uno sguardo aereo³³ – sulle note di un riadattamento contemporaneo di *This Land is Your Land* di Woody Guthrie. Tutto il film è però proprio una critica a quel tipo di sguardo: è un’accusa alla retorica postmoderna del “bagaglio leggero”, inizialmente sostenuta – prima del “pentimento” – dal personaggio del tagliatore di teste sempre in volo per lavoro (George Clooney). *Tra le nuvole* si conclude infatti con una forte retorica familista e domestica, con l’elogio della prossimità affettiva e del radicamento sentimentale proprio in opposizione allo sradicamento rappresentato dal volo e dallo sguardo aereo – *eticamente sbagliato*³⁴ (dal regista Reitman è facile aspettarsi questa tensione morale, o forse moralista). Si tratta di un vero ribaltamento della retorica dello sguardo aereo (**fig. 23**).

Un altro film contaminato dalla contemporanea sfiducia nell’*aerial imagery* è *Burn After Reading – A prova di spia* (*Burn After Reading*, Ethan e Joel Coen, 2008). Il film si apre con un’inquadratura satellitare della Terra che progressivamente si avvicina fino a mostrare il quartier generale della CIA a Langley, e si chiude, come c’era da aspettarsi, con un’inquadratura uguale e

³¹ Sulla “crisi della ragione cartografica” cf. soprattutto FARINELLI (2003; 2009), ma anche PICKLES (2004, 25ss.).

³² Sarebbe certo ugualmente possibile rintracciare esempi nel cinema “autorale”. Una parte consistente della filmografia herzoghiana, ad esempio, anche di quella recente, sembra proprio voler problematizzare quel tipo di visione, ma non è possibile approfondire qui l’argomento.

³³ E quindi uno sguardo aereo riesce a restituire al meglio l’ordine originario del paesaggio statunitense. Cf. COSGROVE (2008, 87): «The American landscape makes sense from the air». Cf. l’intero capitolo *Measures of America* (*Ibid.* 87ss.). Cf. anche PICKLES (2004, 108ss.).

³⁴ Questa sfiducia nel tradizionale valore retorico dell’immagine aerea rappresenta una novità, forse, anche nel melodramma americano: si ricordino le inquadrature aeree e i commenti entusiastici dei tre militari di ritorno dal fronte (ma anche la fotografia aerea souvenir di guerra di uno dei personaggi) in un film pure così disincantato come *I migliori anni della nostra vita* (*The Best Years of Our Lives*, William Wyler, 1946). Negli anni Quaranta l’immagine aerea era adeguata a descrivere la provincia americana, e a rappresentare comunque una visione utopistica (e nostalgica) di un paese che in realtà per i tre personaggi si mostrerà poi ben diverso sulla terraferma.

contraria che abbandona quegli stessi edifici abbracciando un'area più vasta e muovendo verso l'Oceano Atlantico (**fig. 24**). La circolarità della struttura sembrerebbe adatta ad accogliere una storia conclusa, della quale si possa capire il senso e dalla quale si possa eventualmente trarre una morale, e invece l'uso di quelle inquadrature ha una qualità *ironica*, rispetto proprio al tipo di retorica cui tradizionalmente servono nel film spionistico. Una simile cornice, dato lo slittamento di connotazioni del quale è stata fatta oggetto l'immagine aerea negli ultimi anni, ha perso tutta la sua forza: l'immagine satellitare è stupida e sconfitta come i personaggi di *Burn After Reading*. È un'immagine muta e il suo valore conoscitivo è nullo: così come a nulla può essere utile in Medio Oriente, non aiuta nemmeno a comprendere il senso della storia del film dei Coen:

[...] sopra di *noi* (sopra di *loro*) c'è un occhio pesto come quello della CIA, che dovrebbe vedere tutto e invece rischia di farsi mettere in sacco da una banda di alcolizzati, sessuomani, rancorosi e stupidi soggetti sopra le righe, dediti al culto del corpo e alla costruzione casalinga di macchine sessuali (Bellavita 2008, 13).

Bellavita però aggiunge che

Burn After Reading non è *The Bourne Ultimatum*: nessuno è in grado di contrapporre un paradigma di visione (leggi: di interpretazione, di decodificazione, di raggiungimento della verità) alternativo a quello dell'intelligence. Qui semmai assistiamo ad un gioco di rifrazione tra specchi opachi, in cui progressivamente l'immagine (con la didascalia dello zelante funzionario che riferisce al suo superiore) si fa sempre più deformata, sporca, incredibile (*Ibidem*).

Per quanto sia discutibile che in *The Bourne Ultimatum – Il ritorno dello sciacallo* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007) qualcuno sia davvero in grado di contrapporre un paradigma di visione alternativo (ed è comunque una questione che non vogliamo affrontare qui), il riferimento al film della saga di Jason Bourne è molto pertinente. *The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002) e i due film che sono seguiti, infatti, *figurativizzano* e *narrativizzano* il rifiuto della visione totale e aerea. Vale a dire che non si limitano a criticare un particolare tipo di immagine (l'inquadratura aerea), ma costruiscono un universo diegetico nel quale quel tipo di visione è incarnato da un personaggio (il protagonista ne è *figura*) e articolano un racconto che mostra come quel personaggio decida di rinunciare a quel tipo di sguardo, che pure gli spetterebbe. Cioè mettono in discussione la validità di una visione totale (o meglio la possibilità della produzione di una visione totale), rappresentandone il rifiuto da parte di chi di quello sguardo era l'originario e legittimo detentore. Jason Bourne (Matt Damon) è un ex agente della CIA che fa uso sì della propria smisurata abilità (anche scopica) per mettere in crisi la prospettiva olimpica violenta e spregiudicata dell'agenzia di intelligence cui un tempo apparteneva – che da parte sua tenta di servirsi di tutte quelle tecnologie di osservazione, satelliti compresi, cui però Bourne sa bene come

sfuggire – ma con la sola intenzione di scomparire definitivamente al suo sguardo per ritirarsi a vivere in qualche angolo remoto del globo con la donna che ama.

La scelta resistenziale di Bourne è analoga a quella di altri agenti della CIA del cinema contemporaneo: è identica, ad esempio, a quella del personaggio di Roger Ferris in *Nessuna verità*. Si ricordi pure il caso di *Syriana*: l'agente della CIA "disertore", interpretato da George Clooney, veniva ucciso dal missile teleguidato della stessa agenzia americana insieme al principe arabo, mentre tentava di avvisare quest'ultimo del pericolo. L'agente sul campo, spesso appiedato, inizialmente solidale con l'istituzione che poi abbandona, è quello cui è affidata la critica allo sguardo apollineo (della CIA, dell'esercito). In *Green Zone*, *Nessuna Verità*, *The Bourne Identity*, *Fair Game* finisce per trovarsi in una posizione diametralmente opposta rispetto a quella di chi può guardare dall'alto, come la CIA, naturalmente metafora di tutte le pretese scopiche, geopolitiche e geografiche del cinema.

Si tratta di una vera e propria *diserzione dello sguardo*. Non è necessariamente la CIA l'agenzia della quale viene mostrata la violenza e il fallimento. In *Minority Report* (Steven Spielberg, 2002) vengono criticate le ambizioni visive della polizia del "precrimine": il capitano John Anderton (Tom Cruise), che si occupa sia dello studio delle immagini che gli vengono fornite, sia del conseguente intervento sul campo, scopre la fallibilità delle visioni dei "precognitivi" e la possibilità di futuri alternativi rispetto alla realtà della quale si prevede ufficialmente l'immane realizzazione, e decide di "disertare". L'evidenza, nella scena finale del film, della non corrispondenza tra previsione e realtà porterà allo smantellamento del dipartimento, e porterà pure John Anderton al ricongiungimento familiare con la compagna abbandonata all'epoca della morte del figlio (la soppressione della polizia del precrimine porterà inoltre i tre *precog* a rifugiarsi su un'isola remota, dove cercheranno di vivere un'esistenza normale *nonostante i propri poteri visivi*). Ancora una volta: è la sorte felice dell'agente ritirato o "disertore", che preferisce vedere di meno, come in *Nessuna verità* e in *The Bourne Identity*.

Minority Report, pur non c'entrando direttamente con l'immagine aerea, contribuisce a mostrare la pervasività della narrativa di "diserzione" nel cinema dello scorso decennio. Che in effetti capita di incontrare con una certa frequenza e dove meno la si aspetterebbe: il rifiuto di servirsi dei *propri poteri visivi* da parte del personaggio interpretato (ancora) da Matt Damon, non lo si ritrova forse anche in *Hereafter* (Clint Eastwood, 2010), e non è anche in quel caso accompagnato da una qualificazione euforica (nuovamente, l'amore)? E ancora, il modello narrativo della diserzione è sfruttato da parecchi film recenti, e diversi tra loro, come per esempio *Ritorno a Cold Mountain* (*Cold Mountain*, Anthony Minghella, 2003), *Stop-Loss* (Kimberly Peirce, 2008), *Avatar* (James Cameron, 2009), *Operazione Valchiria* (*Valkyrie*, Bryan Singer, 2009), *Robin*

Hood (Ridley Scott, 2010), e in una certa misura anche *L'ultimo samurai* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003), *The New World – Il nuovo mondo* (*The New World*, Terrence Malick, 2005).

La “diserzione” è uno schema forte del racconto cinematografico della contemporaneità, e se ogni epoca ha i generi che si merita bisognerà pure interrogarsi sul valore socioculturale di questo modello narrativo, anche in relazione alle sue ripercussioni sul piano dello stile e dell’immagine. È vero, la formula narrativa della diserzione non è sempre direttamente connessa alla valutazione di differenti paradigmi scopici (non lo si potrebbe certo affermare per tutti gli ultimi titoli citati³⁵), però film come *Nessuna verità*, *The Bourne Identity* e *Minority Report* mostrano come possa rappresentare un’utile chiave di lettura in questo senso. Il modello narrativo della “diserzione” coniuga, in quei film, una *morale del racconto* con una *morale della rappresentazione*: se è sbagliato vedere troppo (perché è impossibile vedere bene), è giusto rinunciare a un certo tipo di immagini.

Abbiamo sempre usato “diserzione” in un’accezione molto allargata, per intendere uno sganciamento, una scelta oppositiva che non viene data sin dall’inizio, ma viene maturata nel tempo – gli “agenti” (un altro termine che usiamo in senso ampio) sono stati, per l’appunto, “agenti”, prima di rinunciare a militare nella propria agenzia, quale che fosse. La terminologia militare è però più pertinente di quanto possa sembrare, così come la relazione tra diserzione e critica della prospettiva apollinea. Lo rivela il caso del soldato Bradley Manning, ex analista dell’intelligence statunitense, dal 2010 detenuto con l’accusa di aver «aiutato il nemico» per aver trafugato il video ripreso dall’elicottero Apache poi diffuso da WikiLeaks col titolo *Collateral Murder* – quello che documenta dall’alto il massacro di dodici civili inermi.

IX.

È necessario chiarire quanto effettivamente rappresenti una novità la critica della visione aerea nel cinema, per rispondere a una possibile e legittima obiezione sulla reale eccezionalità del fenomeno in questione. Ci sono altri esempi di contestazione di quella visione, nella storia del cinema? Certamente sì, come già nel cinema primitivo sono rintracciabili parodie delle ambizioni globaliste del medium³⁶. Tuttavia, mentre quelle parodie non erano forse che un riconoscimento, seppure in chiave farsesca, di quelle che erano comunque percepite come le legittime pretese rappresentative

³⁵ Casi interessanti per un’analisi stilistica, che però non è possibile affrontare qui, potrebbero tuttavia essere *Avatar*, *L'ultimo samurai* e *The New World* – come anche il meno recente film di Malick *La sottile linea rossa* (*The Thin Red Line*, 1998), che in buona parte ruota intorno alla “visione” del militare disertore (AWOL, cioè “Absent Without Leave”). Peraltro, un più vecchio film sulla “diserzione” come *Aguirre, furore di Dio* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, Werner Herzog, 1972) sembra testimoniare come a quel modello narrativo corrispondano spesso delle conseguenze sul piano del “visuale” – si pensi alla follia allucinata del ribelle.

³⁶ Cf. ad es. COSTA (2006, 259ss.); BRUNO (2006, 69s.).

del cinema, non c'è mai stata una vera critica dell'immagine aerea paragonabile a quella che sistematicamente viene fatta dal cinema contemporaneo³⁷. Per provare a dimostrarlo, è possibile compiere una rapida disamina di qualche film "classico" della storia del cinema che sembra fare un uso anomalo dell'*aerial imagery* contestandone le consuete qualità, almeno in apparenza. Sceglieremo pochi film significativi già discussi da alcuni commentatori proprio in relazione all'uso delle immagini aeree.

Un caso celebre nel cinema bellico è, ad esempio, quello de *La grande illusione* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937). All'inizio del film il capitano de Boëldieu chiede al tenente Maréchal di aiutarlo a decifrare una «piccola macchia grigia» nella fotografia aerea che ha scattato. Nella fotografia, vicino alla macchia, crede di riconoscere una strada, mentre lo stesso segno al capitano Ringis, che partecipa alla conversazione, sembra un canale, e invece al tenente Maréchal pare di vedere dei binari ferroviari. «Quale unanimità!», commenta allora sdegnoso de Boëldieu, «questo dà l'idea della perfezione del materiale fotografico!» E Maréchal si giustifica: «Eh, c'era molta nebbia quel giorno». In realtà in questo caso non si tratta di una vera critica all'immagine aerea. Come osserva Tom Conley, il film è ambientato negli anni in cui la fotografia aerea stava sostituendo le mappe "catastali" che risalivano al Diciassettesimo e Diciottesimo secolo, e il personaggio di Boëldieu, come quello di Rauffenstein, appartiene culturalmente «to a generation of cartographers, to a world of maps in the tradition of the *ingénieurs [du roi]* and four generations of the Cassini family who worked under the tutelage of the nobility» (Conley 2007, 55). Ne è prova il fatto che lo studio del capitano è tappezzato di mappe topografiche. La fotografia aerea, invece, appartiene culturalmente alla nuova generazione, quella di Maréchal – che infatti l'ha scattata – ed è per questo che è guardata con disprezzo dall'aristocratico ufficiale. Quindi l'opposizione tra topografia tradizionale e fotografia aerea serve, ne *La grande illusione*, a replicare quell'opposizione generazionale, o piuttosto di classe, tra vecchio e nuovo – e la fotografia aerea sta, in quel film del '37, certamente dalla parte del nuovo, dell'attuale, del contemporaneo.

³⁷ Teresa Castro pensa che il "nuovo" cinema che segue la Seconda Guerra Mondiale si serva meno di prima della fotografia aerea (CASTRO 2011, 150: «la crise de l'image-action [...] ne semble pas se traduire par une prééminence du regard surplombant»). Tuttavia, pur sostenendo, in termini deleuziani, che con la crisi dell'immagine-azione il cinema "moderno" sfuggirebbe alle altezze («*hauteur*», che significa anche 'nobiltà') e al «*synoptisme*» delle visioni aeree e preferirebbe una «geografia delle rovine» (dunque una geografia meno eroica di quella della quale prima il cinema era alfiere), deve ammettere che queste rovine sono talvolta proprio riprese dall'alto. Come ad esempio quelle berlinesi in *Scandalo internazionale* (*A Foreign Affair*, Billy Wilder, 1948). D'altronde la stessa Castro, pensando ovviamente anche a Hiroshima e Nagasaki (ma anche a un documentario del 1919, *En dirigeable sur les champs de bataille* [Service Cinématographique de l'Armée]), crede che sia esistita una «*complicité pesante de la vue aérienne avec l'histoire de la destruction massive*» (*Ibidem*). Bisogna osservare, però, che il cinema "moderno" non deve necessariamente rinunciare all'immagine aerea per denunciare la propria incapacità di rinviare «à une situation globalisante ou synthétique» (*Ibid.* 148). Anzi, le immagini aeree del noir (ma si potrebbero citare anche sequenze aeree "dispersive" di pellicole che certamente nel sistema teorico di Deleuze sarebbero esemplificative della crisi del regime dell'immagine-movimento, come *Il segno del leone* [*Le signe du lion*, Eric Rohmer, 1962]) servono esattamente a quello (v. *infra*).

Un altro esempio, sempre nel cinema di guerra, è citato da Teresa Castro. In *Espoir* (*L'espoir*, 1939-1945), il film di André Malraux basato sul suo romanzo omonimo, un contadino sale su un aereo per guidare dall'alto il bombardamento di alcuni aerei fascisti camuffati in un bosco, dal momento che conosce bene il territorio. Con le lacrime agli occhi è però costretto ad ammettere, una volta in volo, che è incapace di riconoscere la propria terra da una prospettiva così nuova. Anche questo caso non rappresenta propriamente una critica allo sguardo aereo, quanto piuttosto, come osserva la stessa Castro, la rivelazione de «la nature culturelle et non naturelle des modes de regard» (Castro 2011, 113).

Può apparire come un altro caso di uso “critico” dell'immagine aerea quello di certi noir degli anni Quaranta e Cinquanta. Ad esempio, secondo Edward Dimendberg, le sequenze aeree d'apertura di noir come *Doppio gioco* (*Criss Cross*, Robert Siodmak, 1949) e *La polizia bussava alla porta* (*The Big Combo*, Joseph H. Lewis, 1955) sarebbero sospette e andrebbero interpretate in modo “sintomatico”:

Displaying far more of the city than is necessary to commence their narratives and doing so through the complications and expense of aerial cinematography, these films may well raise suspicions by virtue of their grandiloquent openings. Analyzed in relation to postwar urbanism, the bravado of both aerial sequences might well be grasped as an implicit rejoinder to the growing cultural anxiety that the city had been eclipsed and its concentrated centers rendered inconsequential (Dimendberg 2004, 89)³⁸.

Più in generale, come ha osservato Tom Conley, il noir fa d'abitudine un uso “critico” degli elementi cartografici che può convocare. Le mappe, i globi, e allora anche le frequenti inquadrature aeree (della città) «underscore how much everyone is lost and adrift in a world where neither ethical nor geographical bearings can be found in the chaos of war and confusion» (Conley 2007, 209). Le immagini aeree, insomma, nel noir abbandonerebbero il tono «celebrativo» della fotografia aerea militare di quegli stessi anni³⁹. A ben vedere, tuttavia, una simile qualificazione della visione aerea non rappresenta una novità, ma tradizionalmente accompagna la connotazione più entusiastica e positiva – la prospettiva aerea serviva infatti *anche* a visualizzare l'insignificanza delle cose umane nella vastità del mondo. Gli uomini sono sciocchi e insignificanti «and their inability to recognize their faults arises precisely from their incapacity to gain the objectivity and distance that the global perspective provides» (Cosgrove 2001, 51):

This is the implication of whole-earth literature from Cicero, Lucan and Seneca which offers its male heroes their destiny in synoptic vision. Their *telos* combine an imperialistic urge to subdue

³⁸ Si badi, però, che, come si è già detto, il carattere “compensatorio” dell'immagine aerea, che può essere più o meno evidente, non implica affatto che quella venga usata in modo anomalo, né tantomeno con un intento critico. V. anche SCHWARZER (2004) a proposito della sequenza aerea di *West Side Story*, cit. *infra*.

³⁹ Cf. anche DIMENDBERG (2004, 36ss.).

the contingencies of the global surface with an ironic recognition of personal insignificance set against the scale of globe and cosmos (*Ibid.* 53).

Ed è proprio questo, in effetti, uno dei modi nei quali viene più spesso utilizzata l'immagine aerea dal cinema, e lo dimostrano ad esempio casi celebri come quello dell'inquadratura aerea e della famosa conversazione sulla ruota panoramica viennese («Look down there. Would you really feel any pity if one of those dots stopped moving forever?») tra il personaggio interpretato da Orson Welles e quello interpretato da Joseph Cotten ne *Il terzo uomo* (*The Third Man*, Carol Reed, 1949), e la lunga sequenza aerea iniziale di *West Side Story* (Robert Wise, Jerome Robbins, 1961), che finirebbe per rivelare come «patetica» la vicenda che segue, una lotta tra bande che si svolge nel raggio di poche centinaia di metri⁴⁰.

Simili inquadrature aeree non contengono dunque assolutamente una critica dei limiti di quella stessa prospettiva: piuttosto affermano l'efficacia di una retorica dell'immagine aerea più complessa di quanto possa sembrare – pur relativizzando ciò che rappresentano, ed eventualmente lamentando l'insignificanza dell'esistenza umana, affermano la potenza di quello sguardo disincarnato⁴¹. Questa doppia qualificazione dello sguardo aereo sarebbe antica, secondo Cosgrove, quanto il ciceroniano *Somnium Scipionis*, e sarebbe pure tipicamente “cartografica”. Non è un caso che sentenze «stoiche» abbiano tradizionalmente corredato le mappe e gli atlanti⁴². Il caso dei film contemporanei critici che sono stati discussi in precedenza, sarà piuttosto chiaro, è radicalmente diverso da quello di questi ultimi esempi, anomali solo all'apparenza.

X.

Considerare la critica dell'immagine aerea nel cinema contemporaneo come l'espressione di una crisi dello sguardo cartografico del cinema, e quindi come una sorta di autocritica del medium che si ritrova a ripensare il proprio ruolo storico e culturale, costringe a riflettere anche su quei film che, al contrario, ripropongono oggi con entusiasmo e convinzione le immagini aeree⁴³. Tra le pellicole

⁴⁰ Cf. SCHWARZER (2004, 124): «The expansive and unified portrait of Manhattan in the prologue thus contracts into a tragic drama of claustrophobic romance and murder. Except for the tenements, none of the sights seen in the prelude figure in the film. Compared with the grand forms and spaces, the landmarks and monuments viewed in the prologue, the gang struggle that ensues over a few strips of asphalt seems especially pathetic. More than merely establishing the larger setting of the story, *West Side Story's* aerial prologue stands on its own as an enlargement of urban perception, a disturbing reminder of the limitations of our grounded points of view». Cf. l'intero capitolo *Airplane* (*Ibid.* 118-63).

⁴¹ Mi sembra che l'ironia talvolta riscontrabile nelle inquadrature aeree del noir sia qualcosa di ben diverso dall'ironia con la quale sono usate le immagini aeree in *Burn After Reading*. In un caso l'ironia è *nelle* immagini (l'insignificanza delle vicende umane, etc.), nell'altro si tratta di un'ironia *delle* o piuttosto *sulle* immagini (il loro *détournement* retorico).

⁴² Cf. COSGROVE (2001, 131ss.). Cosgrove cita due esempi: *Quid ei potest videri magnum in rebus humanis cui aeternitas omnis totiusque mundi nota est magnitudo?* (Cicerone) e *Hoc est punctum quod inter tot gentes ferro et igni dividitur? O quam ridiculi sunt mortalium termini!* (Seneca).

⁴³ L'immagine aerea non è certo scomparsa dal cinema contemporaneo. Cf. molti articoli di carattere “tecnico” comparsi su *American Cinematographer*, come ad es. WIENER (2000) e RUDOLPH (2000).

che con maggior disinvoltura continuano a far uso di quelle immagini ci sono documentari ambientalisti come *Earth – La nostra Terra* (*Earth*, Alastair Fothergill, Mark Linfield, 2007), *Home* (Yann Arthus-Bertrand, 2009), *Il popolo migratore* (*Le peuple migrateur*, Jacques Perrin *et al.*, 2001) e blockbuster apocalittici come *The Day After Tomorrow – L'alba del giorno dopo* (*The Day After Tomorrow*, Roland Emmerich, 2004), solo per fare alcuni titoli. Bisognerà considerarli, malgrado il progressismo che sbandierano, come dei film *reazionari* sul piano della rappresentazione. Su quei film si possono fare le medesime considerazioni che Martin Roberts, in un articolo sul *World Cinema*, ha dedicato a *Baraka* (Ron Fricke, 1992), un documentario diretto da Ron Fricke, già direttore della fotografia di *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1982). La tesi di Roberts è chiara:

In a postcolonial world order in which First World societies have found themselves increasingly fragmented by Third World immigration, their cultural homogeneity destabilized and contested by the cultures of their former colonies, the global vision of *Baraka* can be seen as a reaction to the threat such world poses to Euro-American cultural authority, which, in reinscribing the world within the reassuring field of a Euro-American gaze, seeks to reimpose a neocolonial order on a world slipping increasingly beyond its control (Roberts 1998, 78).

Quello di *Baraka*, come quello di questi altri film più recenti, è un cinema nostalgico del mondo e di se stesso, cioè della sua primitiva missione.

I film globalisti, le ambizioni rappresentative dei quali si riassumono nell'“ultimate panorama”, cioè nell'immagine della Terra vista dallo spazio, possono essere considerati allora come gli eredi dei documentari sensazionalistici e voyeuristici del filone *mondo*, a loro volta eredi, secondo Amy Staples, dei vecchi film d'avventura coloniali:

Many early travel and exploration films opened with images of spinning globes, maps, or aerial photography, powerful surveillance strategies that set the scene for the all-encompassing voyeurism of the *mondo* films to come (Staples 1995, 111).

Un analogo sfoggio cartografico lo si ritrova anche in documentari ecologisti recenti come *Una scomoda verità* (*An Inconvenient Truth*, Davis Guggenheim, 2006) e *The 11th Hour – L'undicesima ora* (*The 11th Hour*, Leila Conners Petersen, Nadia Conners, 2007). Mentre nel caso de *L'undicesima ora* l'immagine aerea serve a mostrare i cambiamenti che l'uomo ha provocato sulla Terra, *Una scomoda verità* si serve di tutte le più celebri immagini globali del secolo scorso perché le usa Al Gore nelle sue conferenze per dimostrare quanto è necessario pensare la Terra come un globo.

È utile a questo punto ricorrere ancora a *Unthinking Eurocentrism*; quando commentano il massiccio dispiegamento cartografico mostrato nei servizi dei telegiornali sulla prima guerra irachena, Ella Shohat e Robert Stam lo ritengono affine all'antico sguardo panottico colonialista:

«later, TV news updated this trope of covering the world» (Shoat – Stam 1994, 113). Pensano proprio ai casi nei quali un giornalista è in piedi davanti a una grande mappa:

As “pivots” of identification, the anchors and correspondents played an especially crucial role. The latter day descendants of the traveler and scientist heroes of the imperial adventure films, news anchors constitute authentic contemporary heroes. Their words have godlike efficacy; their mere designation of an event calls forth instant illustration in the form of animated miniatures, colorful maps [...] (*Ibid.* 127).

Iconograficamente, il «fardello della rappresentazione» («the burden of representation» [*Ibid.* 182]) del mondo intero del quale si era caricato il cinema all'alba del nuovo secolo, lasciò traccia nella predilezione degli studios

for spinning-globe logos [...]. The globe logo became associated with several studios (Universal, RKO), and with the British Korda brothers' productions, many of whose films, such as *Drums*, *The Four Feathers*, and *The Jungle Book*, concerned imperial themes. The globe image symbolically evokes divine power, since the created world implies a Creator (*Ibid.* 113).

È una traccia che sopravvive tuttora, ad esempio nel logo della Universal, ma anche proprio nell'iconografia di molto cinema globalista. Però, mentre l'«ideologia della purezza visiva» dell'iconografia globalista è stata ampiamente smascherata in ambito extracinematografico⁴⁴, raramente ci si è accorti di come film come *Una scomoda verità*, i documentari ambientalisti, e certi blockbuster apocalittici – tutte pellicole, paradossalmente, ideologicamente *progressiste* – ricorrano massicciamente a immagini aeree e globali (nonché a mappe geografiche) e tentino di restaurarne l'antica potenza retorica.

In un certo senso, dunque, le immagini aeree e globali nel cinema contemporaneo rappresentano una *sopravvivenza*, nell'accezione che la teoria evoluzionista dava al termine. Sono cioè la prova, giunta fino a oggi, di un primitivo stadio evolutivo del mezzo cinematografico (o piuttosto *del* primitivo stadio evolutivo del mezzo)⁴⁵. Perché nel corso di oltre un secolo il cinema è certamente cambiato, così come il suo valore culturale, e non è da dare per scontato che debba ancora oggi, nella contemporaneità, considerarsi investito dal progetto missionario della modernità. Lo sostiene anche Aumont:

⁴⁴ La genealogia dello sguardo apollineo di COSGROVE (2001), e la storia dell'utopia planetaria di MATTELART (2003) condividono ad es. un simile intento “decostruttivo”. Si pensi anche alla storia critica della cartografia, cf. PICKLES (2004, 27ss.). Molte delle immagini delle quali si serve Gore sono state “decostruite” da geografi come Denis Cosgrove (COSGROVE 1994) e Denis Wood (cit. in PICKLES 2004, 62).

⁴⁵ Cf. TYLOR (1920, 16): «[Survivals] are processes, customs, opinions, and so forth, which have been carried on by force of habit into a new state of society different from that in which they had their original home, and they thus remain as proofs and examples of an older condition of culture out of which a newer has been evolved». Trasferire il concetto di “sopravvivenza” nel campo del cinema e della cultura visuale implica ovviamente una forzatura, e ha un senso più che altro provocatorio. Peraltro l'immagine aerea nel cinema contemporaneo rappresenterebbe una sopravvivenza non completamente inerte, ma talvolta, come si è detto, sottilmente reazionaria.

Il soggetto “onniveggente” che da tempo abbiamo riconosciuto come soggetto del cinema, è un soggetto *datato*, storicamente datato dalla modernità, e quindi, lo ripeteremo per forza di cose, in via di sparizione. In altri termini, la sua onniveggenza è tutt’altro che tecnica o ‘neutra’: al contrario essa si porta dietro tutta un’accumulazione più o meno distinta di valori e di sensi, legati all’occhio variabile, mobile e sovrano sin dall’antevigilia della modernità (Aumont 1991, 36).

La migliore critica di quel cinema che oggi insiste a magnificare le proprie virtù ottiche è svolta dal cinema stesso, da quei film – tra i quali ci sono anche quelli discussi in questo contributo – che mettono in scena e contestano il *god’s trick* dell’immaginario aereo⁴⁶. Che cioè non solo situano quello sguardo, e conoscono le connotazioni che quello sguardo contrabbandava, ma ne smascherano anche l’inattualità. Un cinema degli anni Duemila che pone problemi di immaginabilità del mondo, non troppo diversi da quei problemi di “leggibilità” implicati dalla metafora del “libro del mondo” cui si è accennato all’inizio. Un cinema che quindi rinuncia al proprio sguardo cartografico e si attesta su una posizione critica, di critica dell’immaginario e della cultura visuale, cedendo le proprie antiche abilità scopiche e cartografiche “positive” ad altri media cui ha insegnato il proprio linguaggio, siano essi la Tv e le sue serie⁴⁷, i videogame “strategici”⁴⁸ o i programmi e i servizi di geovisualizzazione disponibili su Internet⁴⁹.

⁴⁶ Cf. HARAWAY (1988).

⁴⁷ Non mi riferisco certo alle sole serie ambientaliste, ma anche a tutte quelle che esaltano il potere delle immagini e la puntuale riuscita della loro interpretazione. Cf. MENARINI (2010, 94s.): «C’è però qualcosa di più che unisce tutte queste serie tv [degli anni Duemila], ovvero che tutte quante si basano sull’*interpretazione*. Numeri, dettagli, sintomi, residui organici, impronte digitali, formule matematiche, toni della voce, tic facciali, comportamenti e gesti... Ogni *segno* viene setacciato dai protagonisti [...] e *interpretato* per poter raggiungere la verità, trovare i colpevoli, rafforzare la giustizia. Ecco, questo sì è un tratto caratteristico della serialità televisiva anni Duemila, quello di mettere in scena un mondo caotico e incomprensibile, violento e pericoloso, e di conseguenza creare figure di eroi in grado di “leggere i sintomi” e salvarci tutti [...]». Queste serie si collocano dunque su un fronte esattamente opposto a quello occupato da un buon numero di recenti film “investigativi”, da *Zodiac* (David Fincher, 2007) a *Non è un paese per vecchi* (*No Country for Old Men*, Joel e Ethan Coen, 2007) che mostrano proprio lo scacco dell’“investigazione”.

⁴⁸ Cf. ad es. la nota 2 in DI CHIO (2011, 240).

⁴⁹ Cf. CAQUARD (2009) sui rapporti tra la storia del cinema e la cartografia digitale. È proprio il cinema che avrebbe, ad es., insegnato alla cartografia lo zoom aereo. Sull’ideologia della trasparenza delle immagini satellitari di Google Earth, anche in relazione alle immagini della ricognizione aerea militare e alla loro fallibilità, cf. MITCHELL (2007, 56): «Like the crystalline sphere of the Salvator Mundi, everything is clear, transparent, and highly defined – until, that is, we come close, and then the world picture dissolves into pixels. [...] This is also very like that moment when aerial surveillance convinces us of the certainty of a target, and we watch that target explode in cross-hairs, a “surgical strike” that almost invariably turns out to be a mistake, a catastrophic incident of “collateral damage”. There is no way to “zoom” smoothly and precisely from the global to the local, in other words, or from the heights of abstract infinity to the minute particular – the perspective must pass through a vortex which imposes a new regime of observation – up close and personal – on the spectator. The dangerous illusion of the contemporary world picture of neoliberal economics and militaristic adventurism is that technoscience has made this “smooth” zooming possible».

Giorgio Avezzù

Università Cattolica del Sacro Cuore

Dipartimento di Scienze della Comunicazione e dello Spettacolo

Via Sant'Agnese, 2

I – 20123 Milano

giorgio.avezzu@unicatt.it

Immagini

Syriana (Stephen Gaghan, 2005)



Fig. 1



Fig. 2

Leoni per agnelli (*Lions for Lambs*, Robert Redford, 2007)



Fig. 3



Fig. 4

Nessuna verità (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008)



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

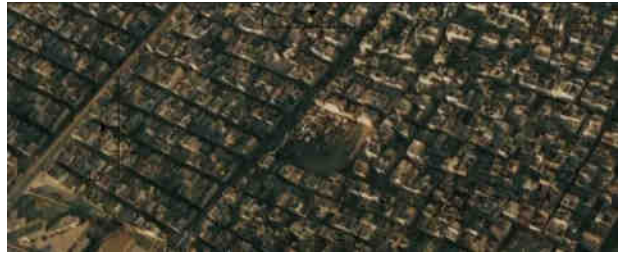


Fig. 10



Fig. 11

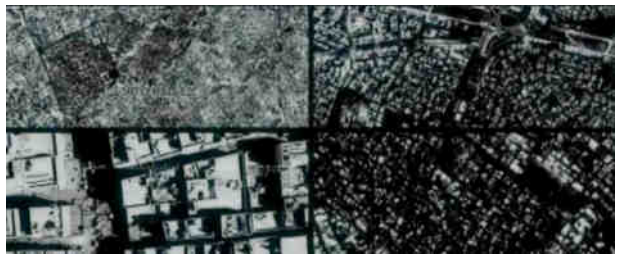


Fig. 12

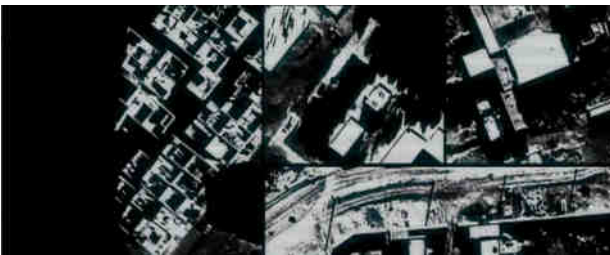


Fig. 13



Fig. 14

The Hurt Locker (Kathryn Bigelow, 2007)



Fig. 15

The Kingdom (Peter Berg, 2007)



Fig. 16

Green Zone (Paul Greengrass, 2010)



Fig. 17



Fig. 18

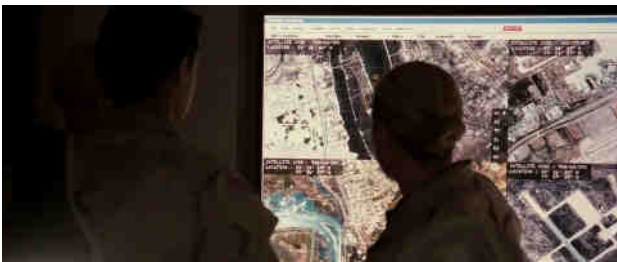


Fig. 19



Fig. 20

Fair Game (Doug Liman, 2010)

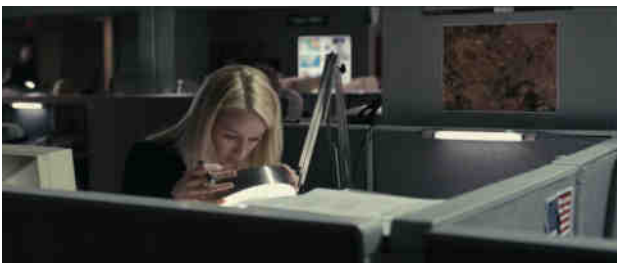


Fig. 21



Fig. 22

Tra le nuvole (*Up in the Air*, Jason Reitman 2009)



Fig. 23

Burn After Reading – A prova di spia (*Burn After Reading*, Ethan e Joel Coen, 2008)



Fig. 24

Riferimenti bibliografici

Adey, P. (2010) *Aerial Life. Spaces, Mobilities, Affects*. Malden-Oxford-Chirchester. Wiley-Blackwell.

Alonge, G. (2001) *Cinema e guerra. Il film, la Grande Guerra e l'immaginario bellico del Novecento*. Torino. Utet.

Alpers, S. (1983) *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago. University of Chicago Press (it. trans. (1984) *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*. Torino. Bollati Boringhieri).

Aumont, J. (1991) *L'occhio interminabile. Cinema e pittura* (1989). Venezia. Marsilio.

Bellavita, A. (2008) Pezzi di carne. In *Cineforum*. 478. 48 /9. 12-4.

Bellavita, A., Eugeni, R. (2010) Il museo globale. Il cinema, i new media e la border line del DVD. In Quaresima L., Re, V. (a cura di) *Play the Movie. Il DVD e le nuove forme dell'esperienza audiovisiva*. Torino. Kaplan. 92-106.

Blumenberg, H. (1984) *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura* (1981). Bologna. Il Mulino.

Bruno, G. (2006) *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema* (2002). Milano. Bruno Mondadori.

Caquard, S. (2009) Foreshadowing Contemporary Digital Cartography: A Historical Review of Cinematic Maps in Films. In *The Cartographic Journal*. 46 /1. 46-55.

Carrozza, T. (1994) The Eye Over the Hill. Aerial Photography up to the First World War. In *KINtop (Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann)*. 3. 117-29.

Castro, T. (2009) Cinema's Mapping Impulse: Questioning Visual Culture. In *The Cartographic Journal*. 46 /1. 9-15.

Castro, T. (2011) *La pensée cartographique des images. Cinéma et culture visuelle*. Lyon. Aléas.

Comolli, J.-L. (1971-72) Technique et Idéologie. In *Cahiers du Cinéma*. 229. 5-21; 230. 52-57; 231. 43-49; 233. 39-45; 234. 95-100; 241. 20-24.

Comolli, J.-L. (1980) Machines of the Visible. In de Lauretis, T., Heath, S. (eds.) *The Cinematic Apparatus*. New York. St. Martin's Press. 121-42.

Conley, T. (2007) *Cartographic Cinema*. Minneapolis-London. University of Minnesota Press.

Cosgrove, D. (1994) Contested Global Visions: One-World, Whole-Earth, and the Apollo Space Photographs. In *Annals of the Association of American Geographers*. 84 /2. 270-94.

Cosgrove, D. (2001) *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore-London. The Johns Hopkins University Press.

Cosgrove, D. (2008) *Geography and Vision. Seeing, Imagining and Representing the World*. New York-London. I.B.Tauris.

Costa, A. (1999) Citizen Kahn. Ovvero: il paesaggio, il giardino e l'archivio. In Baldan Zenoni-Politeo, G. (a cura di) *Paesaggio e paesaggi veneti*. Milano. Guerini. 89-103.

Costa, A. (2006) Landscape and Archive: Trips around the World as Early Film Topic (1896-1914). In Lefebvre, M. (ed.) *Landscape and Film*. New York-London. Routledge. 245-66.

De Seversky, A.P. (1942) *Victory Through Air Power*. New York. Simon & Schuster.

Di Chio, F. (2011) *L'illusione difficile. Cinema e serie tv nell'età della disillusione*. Milano. Bompiani.

Dimendberg, E. (2004) *Film Noir and the Spaces of Modernity*. Cambridge, MA.-London. Harvard University Press.

Dubois, Ph. (1999) Le regard vertical ou: les transformations du paysage. In Mottet, J. (éd.) *Les paysages du cinéma*. Paris. Champ Vallon. 24-44.

Farinelli, F. (2003) *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*. Torino. Einaudi.

Farinelli, F. (2009) *La crisi della ragione cartografica*. Torino. Einaudi.

Gorman, S., Dreazen, Y.J., Cole, A. (2009) Insurgents Hack U.S. Drones. In *Wall Street Journal Online*. <http://online.wsj.com/article/SB126102247889095011.html> (retrieved 18 December, 2009).

Graham, S. (2004) Vertical Geopolitics: Baghdad and After. In *Antipode*. 36/1. 12-23.

Gregory, D. (1994) *Geographical Imaginations*. Cambridge, MA.-Oxford. Blackwell.

Gregory, D. (2004) *The Colonial Present*. Malden-Oxford-Carlton. Blackwell.

- Gregory, D. (2011) The Everywhere War. In *The Geographical Journal*. 177/3. 238-50.
- Gunning, T. (2006) "The Whole World within Reach": Travel Images without Borders. In Ruoff, J. (ed.) *Virtual Voyages. Cinema and Travel*. Durham-London. Duke University Press. 25-41 (prima in Cosandey, R., Albera, F. (eds.) (1995) *Cinéma sans frontières, 1896-1918. Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial: représentations, marchés, influences et réception*. Lausanne-Québec. Payot-Nuit Blanche. 21-36).
- Haraway, D. (1988) Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. In *Feminist Studies*. 14/3. 575-99.
- Hüppauf, B. (2006) Experiences of Modern Warfare and the Crisis of Representation. In Slocum, J.D. (ed.) *Hollywood and War, the Film Reader*. New York. Routledge. 57-67 (prima in *New German Critique* (1993). 59. 41-76).
- Jay, M. (1988) Scopic Regimes of Modernity. In Foster, H. (ed.) *Vision and Visuality*. Washington. Bay Press. 3-23.
- Jay, M. (1993) *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley-Los Angeles-London. University of California Press.
- Lukinbeal, Ch. (2010) Mobilizing the Cartographic Paradox: Tracing the Aspect of Cartography and Prospect of Cinema. In *ETD – Digital Thematic Education*. 11 /2. 1-32.
- MacLeish, A. (1942) The Image of Victory. In Weigert, H.W., Stefansson, V. (eds.) *Compass of the World: A Symposium of Political Geography*. London. George G. Harrap. 1-11.
- Malins, G.H. (1920) *How I Filmed the War. A Record of the Extraordinary Experiences of the Man Who Filmed the Great Somme Battles, etc.* London. Herbert Jenkins.
- Mattelart, A. (2003) *Storia dell'utopia planetaria. Dalla città profetica alla città globale* (2000). Torino. Einaudi.
- Menarini, R. (2010) *Il cinema dopo il cinema. Dieci idee sul cinema americano 2001-2010*. Recco (Ge). Le Mani.
- Mitchell, T. (1989) The World as Exhibition. In *Comparative Studies in Society and History*. 31/2. 217-36.
- Mitchell, W.J.T. (2007) World Pictures: Globalization and Visual Culture. In *Neohelicon*. 34 /2. 49-59.
- Newhall, B. (1969) *Airborne Camera. The World from the Air and Outer Space*. New York. Hasting House-George Eastman House.

Pickles, J. (2004) *A History of Spaces. Cartographic Reason, Mapping, and the Geo-coded World*. London-New York. Routledge.

Roberts, M. (1998) *Baraka: World Cinema and the Global Culture Industry*. In *Cinema Journal*. 37/3. 62-82.

Roeder, G.H. Jr. (2006) War as a Way of Seeing. In Slocum, J.D. (ed.) *Hollywood and War, the Film Reader*. New York. Routledge. 69-80 (prima in Id. (1993) *The Censored War: American Visual Experience During World War Two*. New Haven. Yale University Press. 81-104).

Rohdie, S. (1997) *Cinema, fotografia, geografia. Les Archives de la Planète*. Roma. Nuova Arnica (supplemento a *Cinemasessanta*. 38/6).

Rohdie, S. (2001) *Promised Lands. Cinema, Geography, Modernism*. London. BFI.

Rudolph, E. (2000) Top Guns. In *American Cinematographer*. 81/8. 108-16.

Schwarzer, M. (2004) *Zoomscape. Architecture in Motion and Media*. New York. Princeton Architectural Press.

Sekula, A. (1975) The Instrumental Image: Steichen at War. In *Artforum*. 14. 26-35.

Shohat, E., Stam, R. (1994) *Unthinking Eurocentrism. Multiculturalism and the Media*. London-New York. Routledge.

Staples, A.J. (1995) An Interview with Dr. Mondo. In *American Anthropologist*. 117/1. 110-25.

Stewart, G. (2009) Digital Fatigue. Imaging War in Recent American Film. In *Film Quarterly*. 62/4. 45-55.

Tassi, F. (2008) Leoni per agnelli. In *Cineforum* 471. 48 /1. 36-9.

Tylor, E.B. (1920) *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Language, Art and Custom*. Vol. I (1871). London. Murray.

Valantin, J.-M. (2005) *Hollywood, il Pentagono e Washington. Il cinema e la sicurezza nazionale dalla seconda guerra mondiale ai giorni nostri* (2003). Roma. Fazi.

Virilio, P. (1996) *Guerra e cinema. Logistica della percezione* (1984). Torino. Lindau.

Virilio, P. (2002) *Desert Screen. War at the Speed of Light* (1991). London-New York. Athlone Press.

Wiener, D. (2000) Bird's-Eye View. In *American Cinematographer*. 81/8. 92-107.

Wohl, R. (2005) *The Spectacle of Flight. Aviation and the Western Imagination, 1920-1950*. New Haven-London. Yale University Press.

Siti internet

www.collateralmurder.com