

Nei conflitti moderni la rilevazione delle immagini del nemico si sta rivelando l'arma più potente

■ Questo racconto avrebbe potuto avere inizio nel 1854, all'assedio di Sebastopoli, durante la guerra di Crimea, o anche sette anni più tardi, con la guerra di Secessione, conflitti che hanno entrambi utilizzato a profusione le tecniche moderne: armi a ripetizione, registrazione fotografica, treno blindato, pallone frenato... ho preferito il 1904, primo anno della guerra-luce. Un anno dopo il volo dei fratelli Wright a Kitty Hawk, si accendeva, per la prima volta nella storia dei conflitti, un proiettore.

Puntato sulle alture di Port-Arthur, questo primo «proiettore da guerra» univa nell'incandescenza direzionata del suo fascio tutte le torce, tutti gli incendi delle guerre del passato. (...)

Molti eventi congiunti concorrono a fare dell'anno 1904 una data importante: è l'anno della morte di Marey, anello essenziale che collega l'arma a ripetizione alla fotografia a ripetizione, poiché, l'abbiamo visto, egli fu l'inventore di quel fucile cronofotografico antenato della cinepresa dei fratelli Lumière, ma anche discendente diretto delle armi a tamburo e a canna girevole: la pistola Colt, la mitragliatrice Gatling, arma a ripetizione inventata all'inizio della guerra di Secessione, che vide concludersi la propria carriera militare in quello stesso anno 1904 all'assedio di Port-Arthur, in attesa di riprendere il servizio attivo, nella sua versione elettrificata, in Vietnam.

Sempre nel 1904 l'assistente di Marey, Georges Demy, all'epoca membro della Commissione del manuale di fanteria, pubblica L'Education du marcheur, in cui dimostra, pellicola alla mano, l'utilità della cronofotografia nel dosaggio degli sforzi del combattente (matricia forata, uso delle armi...). Demy svolgerà d'altronde un ruolo importante nella formazione fisica dell'esercito francese prima del 1914.

Infine, ultimo evento congiunto, il 18 maggio 1904 Christian Hülsmeyer sperimenta a Colonia il suo «telemobiloscopo», apparecchio che segnala a un osservatore distante la presenza di oggetti metallici, in altri termini l'antenato del radiotelemetro, della «radiolocalizzazione» di Sir Watson-Watt, il radar.

Quando ci si ricorda che fu lavorando egli stesso, nel corso della Grande Guerra, al perfezionamento dei telemetri dell'artiglieria della marina, che il professore di ottica Henri Chrétien scoprì le basi di quello che diventerà trentasei anni più tardi il «cinemascope», si misura meglio la coerenza fatale che sempre si stabilisce tra la funzione dell'occhio e quella dell'arma.

Infatti, se il progresso dei telemetri panoramici doveva sfociare nella proiezione di film su grande schermo, anche quello dei radiotelemetri doveva sortire come effetto il perfezionamento dell'immagine: l'immagine radar, immagine elettronica che prefigura il video, l'ottica elettronica...

In realtà, dalle alture dominanti delle fortificazioni del passato, dall'innovazione architettonica della «torre di guardia», dall'utilizzazione del pallone frenato, passando per l'aviazione e la riproduzione fotografica del campo di battaglia nel 1914, fino al «satellite di allarme avanzato» annunciato dal presidente Reagan, non abbiamo cessato di assistere all'estensione del campo di percezione dei conflitti.

La visione oculare e le visioni dirette hanno progressivamente ceduto il passo alle procedure ottiche e ottico-elettroniche, ai «collimatori» più sofisticati. Si immagina d'altronde questa importanza strategica dell'ottica durante il primo conflitto mondiale, apprendendo che la fabbricazione francese di vetri ottici (lenti di regolazione del tiro, periscopio, telemetro, goniometro, obiettivo fotografico e cinematografico ecc.) passerà da quaranta tonnellate all'anno a centoquaranta tonnellate, ossia la metà della produzione totale degli alleati...

Se la prima guerra mondiale è dunque proprio il primo conflitto mediatizzato dalla storia, è perché le armi a tiro rapido soppiantano la moltitudine delle armi individuali. È la fine del corpo a corpo sistematico, dello scontro fisico, a vantaggio della carneficina a distanza in cui l'avversario è invisibile o quasi, a eccezione delle fiammate di sparato che segnalano la sua presenza. Di qui quella imperiosa necessità della mira ottica, dell'ingrandimento telescopico, l'importanza del film di guerra e della riproduzione fotografica del campo di battaglia, ma anche e soprattutto la scoperta del ruolo militare dominante dell'aviazione di osservazione nella conduzione delle operazioni.

Se negli antichi conflitti l'essenziale della strategia consisteva nello



Guerre nell'occhio della cinepresa

Un eclettico teorico del media

scogliere e nel delimitare il teatro di operazioni, il campo di battaglia, liberando al meglio le prospettive, nel corso della Grande Guerra, vista l'eccessiva importanza dei nuovi materiali, si tratta innanzi tutto di comprendere la tendenza del movimento avverso, di delimitare gli obiettivi e, infine, di definire l'immagine dello scontro per truppe accorate dalla troppo lunga gittata delle armi, dalla subitaneità degli spari indiretti, ma anche dall'incessante sconvolgimento di ciò che sta loro attorno. Di qui quella moltitudine di periscopi da trincea, di lenti di puntamento, di telescopi e di apparecchi di rilevamento acustico... Se pure i soldati della Grande Guerra sono stati gli attori di combattimenti sanguinosi, sono stati anche i primi spettatori di una feroce pirotecnica di cui già riconoscevano il carattere magico e spettacolare (vedi Jünger, Apollinaire o Marinetti...). Dieci anni dopo l'assedio di Port-Arthur si inaugura una guerra totale, una guerra che non si interrompe più né di notte né di giorno.

Perché del resto si dovrebbe farlo, dal momento che la presenza del nemico non si rivela che per la fiammata dei suoi spari, il fuoco delle trincee?... La cecità degli uomini intratti nei loro stretti cunicoli durante il giorno non è in nulla differente da quella procurata dall'oscurità, sarà dunque sufficiente sviluppare, in attesa della guerra lampo del 1940, la guerra-illuminazione con l'adozione dei primi proiettili traccianti, artifici che permettono l'illuminazione della no man's land, l'acquisizione di obiettivi notturni. Infine, con il corrispondente sviluppo della potenza dei proiettori (fino a nove chilometri) e della difesa antiaerea come essa si abbozza già nel 1914. In realtà, l'«vecchio adagio: «La cavalleria illumina, la fanteria conquista» è superato. Con la fissazione del fronte, con la guerra di posizione, l'aviazione è destinata ad assumere su di sé le missioni di una cavalleria divenuta ormai inutile. L'aviazione da ricognizione diventa l'organo di percezione degli alti comandi, la protesi privilegiata dello stratega in seno allo stato maggiore generale. Essa illumina la guerra, consente di vedere lo stato dei luoghi in un territorio che le armi, gli esplosivi di grande potenza sconvolgono senza interruzione, ma quegli occhi saranno soprattutto quelli degli obiettivi delle prime cineprese di bordo. La realtà del paesaggio di guerra diventa cinematica, tutto cambia, si cambia, i riferimenti scompaiono l'uno dopo l'altro, rendendo inutili le carte dello stato

PAUL VIRILIO

Usando una metafora per metà banale, si potrebbe risalire agli specchi ustori inventati da Archimede: anche il cinema, a suo modo, è uno specchio sul mondo. Ma volendo restare sul concreto, tutto comincia - dal punto di vista cinematografico - con «La nascita di una nazione» di David Wark Griffith: un film che, fin dal titolo, ha fatto nascere molte cose, forse l'idea stessa di cinema narrativo e spettacolare alla quale oggi siamo legati.

Fu durante la guerra di Secessione, che le forze dell'Unione inaugurarono l'uso dei palloni aerostatici per fotografare e, quindi, vedere dall'alto il campo nemico. E quando Griffith mette in scena quella stessa guerra, nel suo film, meno di 50 anni dopo, utilizza riprese dall'alto che riproducono esattamente l'effetto dei palloni - e, di fatto, inventa uno sguardo che riassume nell'«inquadratura il campo di battaglia, l'America, il mondo. Il cinema copia la guerra. E nello stesso tempo, in qualche misura, si pone al suo servizio. «Guerra e cinema. Logistica delle percezioni» di Paul Virilio (Londra, lire 22.000) è uno straordinario libro di cinema perché non parla di cinema (e qui accanto vi anticipiamo alcune pagine). Certo, leggendolo troverete riferimenti a Griffith, a Leni Riefenstahl, a Kubrick, a Coppola: ma il punto di vista è diverso, nuovo, spiazzante.

Virilio non racconta i film che parlano di guerre e di battaglie: analizza, invece, l'uso delle tecnologie cinematografiche - e più in generale di tutte le moderne tecnologie applicate all'immagine riproducibile - nei conflitti autentici, dimostrando come, dall'invenzione della fotografia e del cinema in poi, la guerra non è più stata la stessa. Nessuno, del resto, ha dimenticato le immagini tv della guerra del Golfo, tragicamente simili a videogame, con le «bombe intelligenti» che sembravano teleguidate da una sapiente regia.

Sappiamo tutti che non è così, che le bombe intelligenti colpiscono a casaccio e uccidono né più né meno che quelle stupide; ma al tempo stesso sappiamo che la nostra percezione del conflitto è mutata in modo radicale. Né bisogna dimenticare che chiunque sia nato in un paese dell'Occidente dal 1945 in poi ha visto la guerra solo al cinema (o in tv, si capisce) e ciò nonostante crede di conoscerla. Il libro di Virilio è un'analisi della percezione militare del mondo.

Parla di cinema solo incidentalmente, ma lo fa in un modo talmente intelligente e «trasversale», da essere irrinunciabile per qualunque cinefilo che voglia saperne di più sull'arte - estetica e tecnologica - di cui è appassionato. È una parabola sull'occhio virtuale che controlla un campo di battaglia possibile, ormai coincidente con il mondo. Vedere tutto - attraverso i monitor e i satelliti - è sinonimo di vittoria pressoché certa; «accettare» i sistemi di visione nemica è altrettanto indispensabile all'inizio dell'offensiva del deserto, nel Golfo, gli americani fecero impazzire i computer irakeni: fu il primo, decisivo passo verso l'altro ieri, in termini storici - non si combatteva così: se Custer avesse visto qual'era grosso l'accampamento di Sioux e di Cheyenne che l'attendeva sul Little Big Horn, probabilmente non avrebbe attaccato. Ma questa è un'altra storia, un altro film.

(Alberto Crespi)

maggiore, i vecchi rilevamenti topografici. Solo l'otturatore dell'obiettivo può conservare il film degli eventi, la forma momentanea della linea del fronte, le sequenze della sua progressiva disintegrazione.

Se l'arma e la corazzata si sono evolute parallelamente nel corso della



ma dei responsabili militari del momento non è più quello di un Duca di Wellington, che affermava di aver passato la propria vita a «indovinare» ciò che accadeva al di là della collina», ora si tratta di evitare la confusione, l'amalgama davanti alle figure di una rappresentazione che abbraccia le più vaste regioni del fronte e i dettagli minimi, dettagli sempre suscettibili di influenzare l'esito dei combattimenti. Il problema non è dunque più tanto quello delle maschere, degli schermi che impediscono la visione, la mira lontana; malgrado la nascente mimetizzazione e il black-out, si tratta di ubiqùità, in altri termini della difficoltà di gestire la simultaneità delle informazioni in un territorio globale ma instabile, dove l'immagine (foto/cinema) è la forma più concentrata, ma anche più stabile di informazione.

La registrazione delle macchine da presa nel corso del primo conflitto mondiale ha dunque esattamente prefigurato appieno la memoria statistica dei computer, al tempo stesso nella gestione dei dati forniti dalla ricognizione aerea e nell'amministrazione sempre più rigorosa della simultaneità dell'azione e della rea-

te tedesco di prima linea, esprime questa derealizzazione della guerra industriale: «In questa guerra, in cui il fuoco già si attaccava piuttosto agli spazi che agli uomini, mi sentivo del tutto estraneo alla mia persona, come se mi fossi osservato con il binocolo... potei sentire sibilare vicino alle mie orecchie i piccoli proiettili come se sfiorassero un oggetto inanimato».

Per constatare più avanti: «Il paesaggio era di una trasparenza di vetro... Questa sensazione di una trasparenza assoluta che colpisce l'oggetto, il soggetto, l'ambiente, in cui ciascuno degli antagonisti si sente simultaneamente osservato da invisibili vedette e osservatori distanti dal suo corpo, illustra la soppressione delle regole della percezione in un territorio in cui le tecnologie belliche avrebbero sconvolto il terreno, la materia, ma più ancora lo spaziotempo della visione tramite l'accavallamento, l'accoppiamento della macchina di sorveglianza e della macchina da guerra moderna, al punto che Jünger constaterà a sua volta: «La facoltà di pensare logicamente e la percezione della gravità sembravano come paralizzarsi». Questa sensazione sarà una volta in più rinnovata con il radar, poiché l'operatore radarista ha la stessa impressione di planare, di avere una visione aerea. Per eliminare questo elemento umano, si inventerà alla fine della seconda guerra mondiale il metodo del «True Motion Radar», in cui la schermata del monitor indica il «movimento vero» e in cui l'operatore rinuncia deliberatamente all'immagine ottica... Tutto questo si riprodurrà di nuovo con il trionfo dell'immagine elettronica sulla gravità universale (Nam June Paik). Questa levitazione, questa sospensione delle sensazioni ordinarie, indicano la confusione che si stabilisce tra la «realtà oculare» e la sua rappresentazione mediatica, una rappresentazione istantanea in cui l'intensità delle armi a ripetizione e le nuove capacità delle attrezzature di registrazione fotografica a ripetizione si associano per proiettare un'ultima immagine del mondo, di un mondo in via di smaterializzazione, e presto di completa disintegrazione, in cui il cinematografo dei fratelli Lumière è divenuto più credibile di quella vedetta melanconica che non crede più ai propri occhi.

Un episodio particolarmente significativo confermerà quest'episodio si ripeterà ventisei anni più tardi, nel 1940, ma con una variante essa stessa rivelatrice dell'evoluzione del campo di battaglia. All'inizio della Grande Guerra, i comandi francese e tedesco riservavano scarsa considerazione ai risultati dell'osservazione aerea, preferendo di gran lunga quella delle pattuglie. Durante la battaglia della Marna, tuttavia, il comandante dell'aviazione del campo trincerato della capitale, il capitano Belleguer, moltiplica, sotto la spinta di Gallieni, i voli di ricognizione nei dintorni di Parigi. Sorge allora un conflitto di interpretazione tra quel generale specialista delle guerre coloniali, che eccelle nell'utilizzo di tecniche nuove, e i responsabili del fronte: vista da terra, la direzione dell'offensiva tedesca è incerta, e i resoconti degli esploratori contraddittori, ma riconosciuti per certi dallo stato maggiore. Visti dal cielo, l'asse, l'orientamento generale si rivelano, ma l'alto comando francese si rifiuta di ammetterlo, preferendo, del tutto naturalmente, la visione orizzontale e prospettica a quella verticale e panoramica del volo. Alla fine, il comandante della Sesta Armata imporrà il proprio «punto di vista» sul movimento nemico: non più Parigi ma la Marna...

Ormai, come confermerà Churchill, la tendenza ha la meglio sugli episodi successivi. La situazione è paragonabile a quella che distingue l'invenzione del «cinematografo» dall'invenzione della «cronofotografia»: poiché gli scontri armati ormai non sono percepibili se non in proiezione, solo il fotogramma del film di guerra permette di svelare la dinamica interna, la linea generale, lasciando a quel punto alle pattuglie terrestri un ruolo di controllo tattico. Il sistema di scorrimento accelerato delle immagini, delle sequenze, si applica da allora alle parole, ai movimenti militari su un terreno di esercitazione che non è più altro che uno schermo in cui si iscrive la proiezione della guerra di movimento. Unico in grado di dare a vedere la verosimiglianza dell'assalto, il cinematografo si associa ai conflitti come il mirino ai fucili e la cinemiragliatrice alla guerra aerea.

Nel suo libro del 1920, Tempeste d'acciaio, Ernest Jünger, combatten-