



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle)

**DALL'ALTO**  
a cura di Paolo Cesaretti  
ottobre 2011

LORENZO ROSSI

**Il cinema dal cielo.**

**Inquadrature che ci (ri)guardano**

Un ragazzo ruba un piccolo aereo da turismo e si dirige verso il deserto californiano. Nel frattempo una ragazza, alla guida di una Buick, sta attraversando lo stesso deserto diretta a Phoenix, Arizona, dove ha un appuntamento. Non appena raggiunto il deserto il giovane, scorta l'automobile della ragazza, comincia a compiere pericolose picchiate in direzione della macchina stessa. La conducente, dopo l'ennesima planata del velivolo, scende dall'auto e, divertita e spaventata allo stesso tempo, si getta a terra. Il pilota allora, effettuata una nuova manovra azzardata a pochi metri dal suolo e accortosi che dall'auto è scesa una ragazza, riprende quota e fa scivolare fuori dal finestrino del velivolo un drappo rosso. La giovane lo raccoglie e sorridendo lo sventola alto in direzione dell'aereo. Poco dopo i due, incontratisi a una stazione di benzina in mezzo al deserto, diventano amanti.

Si tratta di una lunga sequenza di *Zabriskie Point* (1970) di Michelangelo Antonioni [Video 1] (per la verità le scene qui descritte non sono esattamente consequenziali nel montaggio della pellicola) nella quale il regista racconta l'incontro e la reciproca attrazione tra i due protagonisti del film: lui, Mark, studente universitario ribelle e insofferente e lei, Daria, giovane di buona famiglia. Antonioni descrive la nascita di questa fugace e tragica storia d'amore attraverso scelte narrative, prima, e stilistiche e formali, poi, del tutto atipiche e inconsuete. Al fine di trovare una rispondenza visiva adatta a supportare una struttura di racconto elaborata come quella descritta, egli decide, infatti, di creare un articolato sistema



Video 1: *Zabriskie Point* (1970) – Michelangelo Antonioni.

prospettico-enunciativo col quale delineare la sequenza. Ovvero sceglie, per la quasi totalità del tempo, di porre l'occhio cinematografico in posizione elevata. Si tratta di una scelta che solo in apparenza giustifica e asseconda il tipo di visuale del quale gode il protagonista della storia – che trovandosi alla guida dell'aeroplano, non può che dipendere da tale tipo di prospettiva –, dal momento che, come è facile notare osservando con attenzione, non tutte le inquadrature dall'alto rilevabili in questa sequenza rispecchiano la reale e precisa soggettiva del protagonista. Proviamo a scendere nel dettaglio.

La prima immagine dall'alto l'abbiamo nel momento in cui Daria lascia Los Angeles. Circa dodici minuti di pellicola più avanti, Mark decolla con l'aeroplano rubato e lascia anche lui la capitale californiana. Antonioni ci mostra diverse immagini della città dall'alto intervallandole con inquadrature di Mark che si sporge con la testa dal posto di guida per guardare in basso. Si tratta evidentemente di un montaggio di soggettive del protagonista. Dopo l'ultima di queste immagini uno stacco abbastanza netto (reso ancora più brusco dal cambio sincronico del sottofondo musicale) ci porta, d'improvviso, in mezzo al deserto. Una lenta carrellata dall'alto

partendo da un gruppo di dune sabbiose giunge sino alla strada asfaltata che taglia in due la pianura. Scorgiamo in lontananza l'auto di Daria che si avvicina, subito dopo uno stacco riporta la visuale a picco sull'auto. Da questo punto di vista l'unica cosa che vediamo del corpo della giovane è il braccio sporto dal finestrino. Dopo altri sette minuti di film, torniamo alla soggettiva dall'aereo. Questa volta Antonioni decide di non mostrare per primo il volto del protagonista ma, proponendo direttamente il panorama dall'alto, si concentra sull'ombra che il velivolo, volando a poche decine di metri dal suolo, proietta sul terreno. Subito dopo l'alternanza volto di Mark-soggettiva si ripete puntuale. Il successivo stacco ci riporta, come in precedenza, a Daria. La osserviamo ancora dall'alto, il rumore dell'aeroplano non si sente più e la macchina da presa segue il procedere dell'auto. A questo punto Antonioni interviene mettendo in campo un ulteriore salto di prospettiva. Per la prima volta vediamo l'aereo di Mark, e l'ombra che esso disegna sul terreno, da un'inquadratura ancora più elevata, non si odono né il rumore del velivolo, né la musica che accompagnava le precedenti immagini dell'auto di Daria, solo silenzio. Ciò che vediamo è l'aereo che, arrivato in prossimità della strada, attraversa perpendicolarmente, con la propria ombra, la lingua d'asfalto e l'auto della giovane ferma a lato della carreggiata. Dopo alcune inquadrature della ragazza che mette l'acqua nel radiatore, inizia la scena dell'"attacco aereo". Se nella prima parte di questa sequenza Antonioni pone l'occhio della propria macchina sulla strada, addosso a Daria, nella parte centrale (prima che la ragazza fermi l'auto e scenda), il regista ripete il gioco degli stacchi alternati tra il volto di Mark e ciò che questi vede. Una lunga serie di soggettive, poi, illustrano il punto di vista di Mark durante le pericolose picchiate sull'auto di Daria. Qui, ancora un'inquadratura non in soggettiva dall'alto mostra l'avanzare dell'auto sulla strada e di nuovo, immediatamente dopo, si vede il piccolo aereo compiere evoluzioni da una prospettiva più elevata. Una volta che Daria lascia l'auto le inquadrature dall'alto diminuiscono sensibilmente – vediamo solo alcune immagini di Mark nell'abitacolo del velivolo men-

tre si sporge a osservare la ragazza che gli fa segno col drappo rosso – salvo ricomparire nella parte finale della sequenza quando Daria, visto il velivolo allontanarsi e risalita in auto, riprende la marcia.

Tale impianto formalista potrebbe sembrare, a prima vista, parte di un modello espressivo fine a se stesso, specialmente se riferito al contesto narrativo della sequenza cui si è accennato, eppure, come stiamo per osservare, lo stile antonioniano in gioco in questa fase, accostato all'uso propedeutico da parte del regista di alcuni modelli estetici particolari, propone un'intenzione enunciativa che va ben oltre la semplice illustrazione di un incontro romantico dai contorni insoliti. Cerchiamo di capire perché. La rinuncia, da parte di Antonioni, dell'adesione a modelli espressivi specifici come potrebbero essere quelli dei generi (in tutto il film, ma qui in modo particolare), fa sì che il regista possa utilizzare il meccanismo della suspense per parlare di tutt'altro. Questa sequenza, del resto, ne ricorda un'altra molto celebre di un film di Alfred Hitchcock, *North by Northwest* (Intrigo internazionale, 1959), nella quale Cary Grant, sperduto in una zona desertica, si trovava braccato da un misterioso biplano che gli piombava addosso ripetutamente con l'intenzione di eliminarlo [Video 2]. Hitchcock, a differenza di Antonioni, aveva scelto di raccontare la scena senza alcuna inquadratura dall'alto, restando per tutto il tempo fedele al punto di vista del protagonista e accrescendo, in tal modo, il coinvolgimento emozionale dello spettatore. La differente scelta di Antonioni, in un contesto senz'altro diverso e che ha senso paragonare, quindi, solo fino a un certo punto (seppure il meccanismo della suspense accomuni entrambe le sequenze), si deve, senza dubbio, all'obbligatorietà da parte del regista ferrarese di restituire le due distinte prospettive dei personaggi ma presuppone, a ben vedere, anche un'intenzione stilistica ben delineata. Il ripetuto alternarsi di inquadrature oggettive e soggettive, ad esempio, oltre a suggerire spunti teorici sui quali ci concentreremo più avanti, permette a chi guarda di cogliere aspetti di natura estrinseca rispetto a quelli del puro



Video 2: *Intrigo internazionale* (1959) – Alfred Hitchcock.

racconto. Ovvero, questo continuo rimbalzare da una modalità espressiva all'altra, risponde alla volontà di relegare la figura della protagonista femminile a quella di una sorta di oggetto su cui si fissano le passioni e gli appetiti di colui che la sovrasta. Di qui è facile leggere le soggettive di Mark, che collocandosi in posizione dominante diviene giocoforza portatore di uno sguardo soverchiante e predatorio, come sguardi profondamente passionali – il fatto poi che egli stia su un aereo con il quale si getta sulla ragazza, apre a un universo di significati enormemente ricco di metafore concernenti il campo della conquista amorosa, del rapporto maschio femmina e della conflittualità affettiva su cui non ci soffermiamo. Ma anche il nostro di sguardo, guidato dalle morbide carrellate a seguire prima descritte, nella sua completa coincidenza con una sorta di oggettività visiva, si fa complice del voyeurismo di Mark, aggiungendo alla propria natura, inoltre, un grado di onniscienza pressoché totale nei confronti della storia.

Una lettura di questo tipo, tuttavia, non sembra contemplare considerevoli differenze tra la prospettiva oggetto d'analisi e quella hitchcockiana cui si è accennato. In entrambe, infatti, l'adesione al

punto di vista del personaggio, benché frutto di differenti livelli visivi, suggerisce medesimi significati percettivi. Eppure, i meccanismi del mostrare qui descritti, paiono proiettare il còtè emozionale dell'intera sequenza verso universi di senso ancora più ampi. Cercando di smarcarsi dagli schematismi interpretativi che considerano il tipo di sguardo in gioco in questa fase nella sola direzione di una antitesi tra i concetti del guardare e dell'essere guardato, si può cercare di comprendere quali ulteriori significati siano attribuiti dall'occhio di Antonioni alla sequenza in questione. Le inquadrature dall'alto che il regista propone, infatti, non sembrano ancorate a criteri rappresentativi fortemente predeterminati, ma si caricano di significati anche del tutto differenti da quelli sin qui descritti. Occorre ricordare, a questo proposito, come Antonioni si concentri, con la prima delle numerose inquadrature da posizione elevata che compie, sulla protagonista femminile, cioè su Daria, andando solo successivamente ad assumere il punto di vista di Mark. Gesto assolutamente non casuale: scegliendo la ragazza e mostrandocela mentre consulta una carta stradale (che è a sua volta una forma di osservazione dall'alto), il regista ci sta dando, di fatto, delle informazioni specifiche sul personaggio. Per esempio ci sta dicendo che Daria si sta mettendo in marcia con un progetto ben preciso, che il viaggio che sta per compiere era previsto e che ella ha una meta prestabilita. In questo senso, porre la macchina da presa in posizione elevata diviene il modo con cui Antonioni accompagna letteralmente il viaggio della protagonista. La compostezza di tali inquadrature altro non rappresenta che il rispecchiamento visivo del mondo ordinato (e ordinario) nel quale Daria è immersa e sul quale, nello stesso tempo, esercita un controllo completo (la mappa stradale). Al contrario, quindi, le soggettive di Mark paiono in questo senso riflettere il disordine nel quale versa la vita del giovane. Egli non sta partendo per un viaggio programmato, non ha una meta e la sua è, di fatto, una fuga, e dunque il regista ha bisogno di ricorrere a codici espressivi esattamente opposti a quelli utilizzati in precedenza per mostrare Daria. Se le oggettive sulla ragazza rappresentano il corrispettivo visivo del mondo rassicurante in cui

ella abita, le soggettive di Mark, al contrario, divengono la metafora prospettica dell'insofferenza esistenziale del giovane. Due opposti modi di essere dunque, espressi differenziando i punti di vista della medesima modalità visiva. Atteggiamento che a sua volta non può che esser frutto dell'intenzione di non rendere antitetice le prospettive dei due protagonisti i quali non a caso, poco dopo, condideranno le stesse emozioni, ambizioni e ideali.

L'analisi qui proposta di una sequenza senz'altro esemplare, almeno agli scopi della nostra trattazione, tende a mettere in risalto molte delle problematiche che le immagini con prospettiva dall'alto veicolano in campo cinematografico. Questa parte di *Zabriskie Point* dimostra, del resto, che nonostante il modello antonioniano descritto riassuma nella propria specificità una soluzione registica solo apparentemente inusuale – la scelta di porre la macchina in posizione elevata come intento enunciativo forte, legato cioè alla descrizione visiva di un momento cruciale dell'opera, si sposa infatti con un canone di visione assai comune di un certo tipo di cinema –, all'interno di una prospettiva tanto particolare come quella dello sguardo dall'alto, convivono suggestioni e contenuti profondamente eterogenei se non contraddittori. Polisemie e ambiguità di significato dovute, da un lato, a una scarsa (se non del tutto mancata) adesione, da parte di tale tipo di prospettiva alle convenzioni stilistiche di un sistema linguistico – quello della narrazione cinematografica – da sempre particolarmente rigido e incline alla produzione e standardizzazione di codici e regole enunciative poco o per nulla trasgredibili, dall'altro, all'inidoneità dell'inquadratura dall'alto a restituire un sistema di senso dalla subitanea immediatezza e quindi dalla facile interpretazione da parte dello spettatore. Facendo sì, perciò, che tale modalità enunciativa trovi la sua ragion d'essere proprio in un'attitudine opposta, ovvero quella di farsi elemento sfuggente e non incamerabile in alcuna estetica predeterminata, difficilmente fruibile e di fatto ascrivibile a significanze che, come si è visto, non sono mai univoche. Come abbiamo avuto modo di vedere, inoltre, la prospettiva in questio-

ne viene a declinarsi, giocoforza, non in una sola, ma in un'estesa congerie di sguardi e di ottiche senz'altro differenti eppure tutte contemporaneamente chiamate in causa, e conviventi, nella formazione tanto della diegesi, quanto della connotatività, filmica. Alla stregua di tali considerazioni verrà naturale chiedersi se vi siano modalità interpretative universali o letture "esatte" tramite le quali intendere uno sguardo tanto sfuggente ed eccentrico. Prima di scendere nel dettaglio vale la pena, dunque, fare qualche precisazione.

### Grammatiche dello sguardo

È universalmente noto come il cinema, come tante altre forme di espressione artistica che presuppongono un approccio materico, fisico e corporeo alla creazione, sia fatto di un complesso insieme di metodi, principi e standard normativi atti a rendere l'enunciazione filmica universalmente riconoscibile e facilmente interpretabile. Si tratta di un apparato di regole, comunemente noto come linguaggio, che è una sorta di costituente descrittivo cui i registi possono far costantemente ricorso al fine di presentare ciò che vogliono mostrare in un determinato modo. Senza entrare nel dettaglio, è importante capire come la scelta di uno specifico metodo di inquadrare da parte di un regista suggerisca, all'interno delle codificazioni del linguaggio filmico, una precisa intenzione enunciativa. Esistono costrutti linguistici, tuttavia, – tra i quali l'inquadratura dall'alto riveste un ruolo primario – che risulta difficile ricondurre in modo totale entro universi di senso codificati e che si pongono rispetto alle convenzioni del linguaggio, come anticipato, in un limine tra la riconoscibilità e l'adesione alle strutture enunciative prevalenti del linguaggio cinematografico e la totale estraneità agli elementi formali della costruzione filmica. Ragionando nei termini sin qui esposti, vale la pena di chiedersi in quali universi di senso sia possibile, a questo punto, identificare e collocare



Fig. 1: *Psycho* (1960) – Alfred Hitchcock.

l'inquadratura con angolazione dall'alto. Senza dimenticare di considerare, naturalmente, le implicazioni estetiche cui questo particolare tipo di sguardo rimanda: tanto nel complesso delle codificazioni prevalenti riferibili all'insieme delle nomenclature del linguaggio filmico, quanto nei possibili scollamenti linguistici che tale pratica enunciativa può arrivare ad assumere; scollamenti derivabili, perlopiù, da particolari esperienze narrative, e nel campo della rappresentazione, all'interno delle opere di alcune singolarità autoriali e registiche del cinema classico e moderno. Facendo un passo indietro pare legittimo precisare che per quel che riguarda le definizioni convenzionali – se ci riferiamo all'universo dei piani, e quindi alle inquadrature che hanno il personaggio, o i personaggi, come soggetto – l'inquadratura dall'alto, ha sempre avuto a che fare, in termini di rimandi significanti, con l'intenzione di comunicare l'impotenza e la sottomissione del personaggio mostrato rispetto a qualcuno o qualcosa che lo sovrasta [Fig. 1]. Ecco com'è definito tale tipo di immagine nell'Enciclopedia Garzanti del Cinema: «un'inquadratura dall'alto "schiaccia" le persone o le cose inquadrature e ne diminuisce l'importanza» (Canova 2004: 31). Nella maggior parte dei casi, questo tipo di prospettiva si contrappone



Fig. 2: *L'infemale Quinlan* (1958) – Orson Welles.

alla visione dal basso, che, come è facile immaginare, conferisce, al contrario, ingigantendo la figura inquadrata, un senso di dominio, importanza e maestosità al soggetto [Fig. 2]. Tale modello rappresentativo, inoltre, conosce la propria estremizzazione nelle tecniche del *plongée*, per quanto concerne l'angolazione dall'alto, e del *contre-plongée*, per quello che riguarda la prospettiva dal basso, ovvero con l'asse di ripresa della macchina completamente a piombo sul soggetto. Si tratta di operazioni registiche particolarmente virtuosistiche, e inusuali, che non hanno altro fine, nella quasi totalità dei casi, se non quello di distorcere al massimo livello gli effetti ascrivibili al tipo di inquadratura in questione. Appare chiaro, in questo contesto, come i dettami della rappresentazione descritti, privino in maniera totale lo spettatore di qualsivoglia possibilità di interpretazione che non sia quella voluta dal regista, o quella fissata dai precetti del linguaggio filmico. Spostando l'attenzione all'ambito dei campi – quelle inquadrature, cioè, nelle quali il soggetto viene a coincidere con l'ambiente entro il quale i personaggi si muovono – il discorso riguardo la vista dall'alto si fa, invece, più complesso e decisamente più interessante. Se lo spostamento della macchina da presa verso l'alto (attraverso dolly, gru, o elabo-



Fig. 3: *Ombre rosse* (1939) – John Ford.

rati congegni meccanici) è un'operazione che ha sempre teso, nella grammatica filmica convenzionale, ad assecondare specifiche coordinate visive e orientamenti linguistici ben determinati, è con l'avvento della modernità cinematografica, che tale tipo di visuale ha cominciato a farsi veicolo di significati meno evidenti e manifesti e senz'altro più ambigui, cangianti e polisemici in seno alla rappresentazione. Ma andiamo con ordine. Sin dall'era del cinema muto e, successivamente dall'epoca classica, la ripresa dall'alto è stata impiegata per ottenere alcuni effetti visivi cardine dell'estetica cinematografica. Come quello del cosiddetto *establishing shot* (o *master shot*), un'inquadratura puramente oggettiva, in campo totale, utilizzata per contestualizzare visivamente l'ambientazione di una scena. O come nelle inquadrature che mostrano interi paesaggi e ampie porzioni di spazio, per esempio il campo lungo e lunghissimo, frequentissimi nel cinema western [Fig. 3]. Ma l'utilizzo



Fig. 4: *Casablanca* (1942) – Michael Curtiz.

forse più sfruttato dell'inquadratura dall'alto nelle esperienze del cinema classico, soprattutto hollywoodiano, è quello che ha visto impiegare tale modello figurativo come strumento per l'ottenimento dell'immagine finale, quella conclusiva, delle pellicole. Vi sono innumerevoli esempi nell'epoca d'oro di Hollywood, infatti, di film che terminano con inquadrature dall'alto o con movimenti a salire della macchina da presa. Quasi che tale tipo di prospettiva venisse a incarnare l'antonomasia visiva della conclusione, un'immagine endemica, cioè, capace di richiamare alla memoria *topoi* narrativi, di derivazione letteraria e romanzesca, particolarmente frequenti nel contesto culturale cui si fa riferimento. Si pensi, a questo proposito, al celeberrimo finale di *Casablanca* (id., 1942), di Michael Curtiz [Fig. 4], laddove un infelice Rick Blaine, interpretato da Humphrey Bogart, si avvia, nella nebbia, verso una nuova esistenza (annunciata anche dalle battute finali del personaggio), che si presume essere malinconica. La macchina qui, compie una pa-

noramica verso l'alto, lasciando che il personaggio e il suo compagno si allontanino. È il modo convenzionale per dire che la storia è giunta alla conclusione, che il protagonista si incammina verso una nuova vita della quale immaginiamo (sappiamo) già tutto (e che quindi non vale la pena di essere raccontata oltre) e dalla quale veniamo evidentemente esclusi. La posizione della macchina, dunque, non fa altro che sottolineare la distanza tra personaggi e spettatori con questi ultimi costretti, a questo punto, a dare il commiato ai primi.

Ma proviamo a immaginare, ora, di spostare la macchina, il punto di vista dell'inquadratura, a una distanza maggiore, molto più in alto. Nelle immagini dell'altezza e della lontananza che vengono a crearsi, il tipo di sguardo che si origina arriva a farsi carico di tutta una serie di problematiche legate alla natura stessa della rappresentazione e dell'enunciazione cinematografica. Al di là delle tipicità visive cui si associa la ripresa aerea o dalle sommità montuose (tutte legate a forme di enunciazione già trattate), l'immagine oggetto d'analisi diviene una sorta di costrutto visivo che pone problematiche di diversa natura: legate principalmente al campo dell'oggettività e della soggettività, ma anche, naturalmente, della percezione del reale. La mancanza di standard prototipici atti a inscrivere l'inquadratura dal cielo entro una determinata tipologia enunciativa del linguaggio filmico, consente, come già accennato, a chi costruisce l'opera ma anche a chi ne fruisce, di trovare in tale tipo di orizzonte visivo prospettive emozionali, e di senso, per certi versi del tutto nuove e inesplorate e di andare incontro, per di più, a codici di rappresentazione, come vedremo, del tutto spiazzanti, ineguali e polisemici. Escludendo, dunque, la possibilità della formulazione di una definizione, cerchiamo di capire, aiutandoci con alcuni esempi, in quali termini la semantica della rappresentazione che tale tipo di sguardo asseconda, divenga elemento capace di rivestire l'inquadratura stessa di uno statuto quasi autarchico e tale da consentire a chi guarda – come ai soggetti e agli oggetti su cui si fissa – di entrare a far parte di un'espressività sfaccettata e mistificante.

## Overlooking

In *The Shining* (*Shining*, 1980) di Stanley Kubrick, il protagonista Jack Torrance – prima di sviluppare la follia omicida, forse originata da una possessione demoniaca, che lo indurrà a tentare di sterminare la propria famiglia – in una scena particolarmente evocativa e in qualche modo profetica, osserva il modellino di un labirinto posto nel salone dell'albergo del quale svolge la mansione di custode per il periodo invernale. La macchina da presa inquadra dall'alto il plastico in quella che pare in tutto e per tutto essere una soggettiva del protagonista (del resto anche qui, come in Antonioni, il montaggio tende a mettere in risalto la soggettiva stessa anticipando l'immagine dall'alto con un primo piano di Jack che guarda il modellino). Avvicinandosi, però, rivela la presenza della moglie e del figlioletto di Jack che si aggirano nel labirinto di siepi, quello reale, che sta nel cortile prospiciente l'hotel. Questa celebre sequenza [Video 3], che Kubrick mette in scena attraverso meccani-



Video 3: *Shining* (1980) – Stanley Kubrick.

smi enunciativi profondamente inclini alla produzione di sentimenti angoscianti e ambigui (le lente carrellate a seguire, l'accompagnamento musicale disturbante), al di là dell'importanza che riveste nell'economia della storia, assume una forte valenza simbolica proprio dal punto di vista del processo mostrativo. L'inquadratura dall'alto che cambia il proprio statuto nel momento stesso in cui si compie, non è una semplice "tranello" che il regista pone allo spettatore, ma un preciso costruito visivo che, oltre a veicolare numerose interpretazioni intorno al carattere dello sguardo di Jack – da quella più tipicamente freudiana a quella teologica sino a quella che legge tale sguardo come quello di Kubrick stesso – pone l'accento sulla profonda ambiguità che permea, oltre il tessuto narrativo della pellicola, soprattutto la natura stessa della pratica della soggettiva. Questa falsa soggettiva,<sup>1</sup> infatti, rivela non solo tutta l'artificialità della costruzione dello sguardo di Jack (e di quello kubrickiano) ma anche la polisemia linguistica e significativa che a tale sguardo si accompagna. Sandro Bernardi sostiene che

se la soggettiva è la figura che connette lo sguardo del narratore, quello del personaggio e quello dello spettatore in un unico P.d.V., allora potremmo dire che la soggettiva è il principio stesso generatore della visione filmica [...] [e che] è attraverso di essa che lo spettatore si identifica primariamente con la mdp. (Bernardi 1995: 78)

introducendo tra l'altro la questione del punto di vista secondo la definizione di Jacques Aumont<sup>2</sup> e arriva a ipotizzare, abbracciando

<sup>1</sup> Si tratta di un tipo di inquadratura che pur simulando una soggettiva si rivela o trasforma in oggettiva. Per esempio mostrando un personaggio che, dapprima sembra essere il veicolo dello sguardo e che invece, entrando in campo, "oggettivizza" l'inquadratura.

<sup>2</sup> Secondo Aumont il termine "Punto di vista" nel cinema si può intendere in diverse accezioni: 1. il punto da cui si guarda, ovvero dove è collocata la macchina da presa; 2. la veduta che ad esso è correlata, l'inquadratura, con ciò che essa include o esclude; 3. Il P.d.V. del narratore, vicino, lontano, commosso, indifferente, che è collegato ovviamente alla strutturazione dei primi due; 4. Il P.d.V. ideologico, l'atteggiamento mentale, intellettuale, morale, politico, che traduce il giudizio del narratore sull'avvenimento raccontato. Cfr. (Aumont 1983: 3-27).

un complesso teorico piuttosto vasto (che va dai contributi di Branigan e Bazin e arriva sino alle esperienze di Epstein, Dupont, Ophüls), che la soggettiva nel cinema sia una sorta di falso essenziale, laddove la sua essenzialità sta nel risultare determinate per una produzione di senso. Trovando rispondenza nell'analisi che a tale figura dedica Deleuze il quale afferma che:

la distinzione tra soggettivo e oggettivo tende a perdere d'importanza man mano che la situazione ottica o la descrizione visiva sostituiscono l'azione motoria. Si ricade infatti in un principio di indeterminabilità, di indiscernibilità: non si sa più quel che è immaginario o reale, fisico o mentale, non perché li si confonde, ma perché non si deve saperlo e non è più nemmeno il caso di domandarlo. (Deleuze 1989: 18)

L'identificazione primaria dello spettatore, dunque, sarebbe giocata attraverso una sorta di falsità mostrativa e, parafrasando, si potrebbe dire che dei tre attori in gioco nell'analisi di Bernardi (e di Aumont) nessuno è il vero proprietario dello sguardo. Il fatto che, tornando alla nostra sequenza, Kubrick utilizzi l'inquadratura dall'alto per restituire questo raffinato salto prospettico, rivela in qualche modo che il ricorso a tale tipo di opzione visiva sia, da un lato il modo più efficace e deciso per sottolineare la topicità e l'evoattività della scena (come già in *Zabriskie Point*), e dall'altro l'unica maniera, forse, per proporre attraverso una falsità mostrativa per nulla celata, la carica ambigua e morbosa che investe la parte in questione. Un'ambiguità che trova rispondenza, del resto, in numerosi elementi narrativi presenti nel film, primo fra tutti, naturalmente, il nome dell'albergo "protagonista" della pellicola: l'Overlook hotel. *Overlook*<sup>3</sup> è infatti un termine dalla semantica polisemica, incredibilmente ricca di accezioni e tutt'altro che univoca. Un

<sup>3</sup> Ecco quali traduzioni propone l'*Oxford Dictionary* del verbo *to overlook*: 1. guardare dall'alto, guardare su; 2. lasciarsi sfuggire, non vedere; 3. chiudere un occhio, passare sopra a, tollerare; ignorare, non considerare. Cfr. (Oxford Paravia 2005: 842).



Video 4: *Shining* (1980) – Stanley Kubrick.

vocabolo dalla difficile collocazione che, oltre a voler dire, come prima tra le sue accezioni, proprio "guardare dall'alto", nel contesto di riferimento assume un significato sibillino – ha forse ragione Enrico Ghezzi nel proporre per la traduzione italiana il verbo vagamente enigmatico di *stravedere* (Ghezzi 1999: 133), colto nella sua duplice accezione di vedere in eccesso e mistificare – e facilmente ascrivibile, una volta in più, ai concetti visivi di cui si parla. E non è certo una scelta casuale quella di Kubrick, sempre in tal senso, non solo di aprire il film con una lunga sequenza di immagini dall'alto, ma soprattutto di mostrare per la prima volta l'albergo tramite una ripresa proprio da posizione elevata, posta al termine del lungo incipit [Video 4].

Ma esistono altri gradi di mediazione, non per forza legati alla soggettività, capaci di entrare a far parte dell'universo simbolico dell'inquadratura dall'alto. Il limpido formalismo kubrickiano, infatti,



Video 5: *Solaris* (1972) – Andrej Tarkovskij.

pur riuscendo a suggerire concetti molteplici e profondi, in virtù della propria nitidezza stilistica, non sembra essere del tutto in grado di cogliere aspetti dell'osservazione cinematografica affini a un tipo di percettività che potremmo definire più sensoriale. Il celebre finale di *Solaris* (*Solaris*, 1972) di Andrej Tarkovskij – nel quale il protagonista, uno scienziato che “ritorna” da una missione nello spazio, si inginocchia innanzi al padre sulla soglia di quella che crede essere la casa di famiglia e che invece è soltanto la materializzazione di un prodotto mentale del protagonista stesso, il quale non ha mai lasciato il pianeta ove era stato mandato, *Solaris* appunto, un mondo formato da un misterioso oceano in grado di dare forma alle paure, alle rimozioni e ai ricordi più reconditi – è costruito dal regista tramite una vertiginosa inquadratura (per la verità una serie di inquadrature cucite tra loro in modo da dare la sensazione di una continuità) che si solleva dalla terra sino al cielo rivelando, appunto, come la dacia paterna stia, in realtà, su una minuscola isola in mezzo al mare di *Solaris* [Video 5]. Al di là dell'impianto fortemente simbolista della sequenza, ciò che balza all'occhio osservando tale operazione registica è il carattere di svelamento (quasi uno shock per lo spettatore) che dal particolare tipo di immagine viene a originarsi. Una rivelazione alla quale però, se lo spettatore è ammesso, certamente non lo è il protagonista (che non percepisce la propria condizione), anche perché l'inqua-

dratura in questione, al contrario di come sembra, non è costruita con finalità esplicative. Del resto esiste in essa un filtro visivo del quale non solo chi guarda è costretto a divenire partecipe, ma entro cui i concetti di soggettività e oggettività vengono indiscutibilmente meno. Tarkovskij ci mostra un'immagine eidetica che, pure presentandosi come uno sguardo neutrale, è in realtà riferibile in tutto e per tutto all'occhio del protagonista o, meglio, al suo cervello. Sembra infatti che lo spettatore venga invitato a osservare attraverso i prodotti mentali del personaggio principale. Il risultato è una figura ottica che potremmo definire “soggettiva mentale” (o sensoriale), un tipo di immagine, quindi, nella quale il personaggio si pone come veicolo alla visione. Ciò che viene a esprimersi è dunque un universo percettivo del quale pare impossibile stabilire il grado di realtà, tanto esistenziale quanto oggettuale. L'immagine dall'alto diviene in questo senso l'acme visivo del linguaggio dell'inesaustività tarkovskijano. Un costrutto enunciativo, cioè, attraverso il quale il regista esprime tutta la mistificazione emozionale che coinvolge il protagonista. La foschia e la nebbia, così come l'oceano sgranato che Tarkovskij utilizza per filtrare l'immagine finale, per interromperla e sporcarla, oltre a essere soluzioni utili a nascondere le giunzioni tra le inquadrature, sono soprattutto gli elementi attraverso i quali egli mette in scena la non conciliabilità di tale sguardo. Un'operazione, questa, che sembra volerci guidare a una comprensione dell'immagine dall'alto, come quella di un elemento generatore di illusione. Il film suggerisce l'impossibilità di una percezione allargata dello spazio che sia in grado di risultare esaustiva. E accedere a un'osservazione spaziale maggiore tramite l'ampliamento della visuale man mano che si sale, significa, in quest'ottica, avere una sempre minore possibilità di comprensione del dettaglio, perché si è soggetti alla perdita delle coordinate visive e, appunto, a soggiacere alle sfocature e alle opalescenze. Una dimensione percettiva della quale non si riesce a determinare il grado di realtà e che trova la propria dimensione di senso proprio nel divenire il riflesso di una mediazione e cioè, un'immagine mentale.



Fig. 5: Olivo Barbieri, *Site Specific\_LAS VEGAS 07*, 2007.

In questo variegato insieme di concetti, *overlook* sembra essere per davvero il termine più idoneo per decifrare (e non per definire) l'inquadratura dall'alto. L'attitudine a "stravedere" cui tale visuale conduce, infatti, dà luogo a modalità emozionali spesso capaci (come dimostrano gli esempi visti) di generarsi proprio in virtù di queste particolarità mostrative. Un'attitudine che è stata peraltro ribadita, in tempi più recenti, dal lavoro che sull'immagine dall'alto ha svolto il fotografo italiano Olivo Barbieri. Gli studi di paesaggi naturali e topografie cittadine inquadrati dal cielo realizzate da quest'ultimo, sono la testimonianza di una ricerca, profonda e continua, di nuove frontiere della visione. La particolarità di tali immagini sta nell'uso della tecnica del "fuoco selettivo", ovvero nella scelta di porre a fuoco, nell'enorme superficie che l'obiettivo fotografico abbraccia, solo una ridotta porzione di spazio [Fig. 5, Fig. 6, Fig. 7]. Tale operazione, trasposta anche in alcuni cortometraggi realizzati da Barbieri stesso [Video 6], oltre a generare un apprezz-

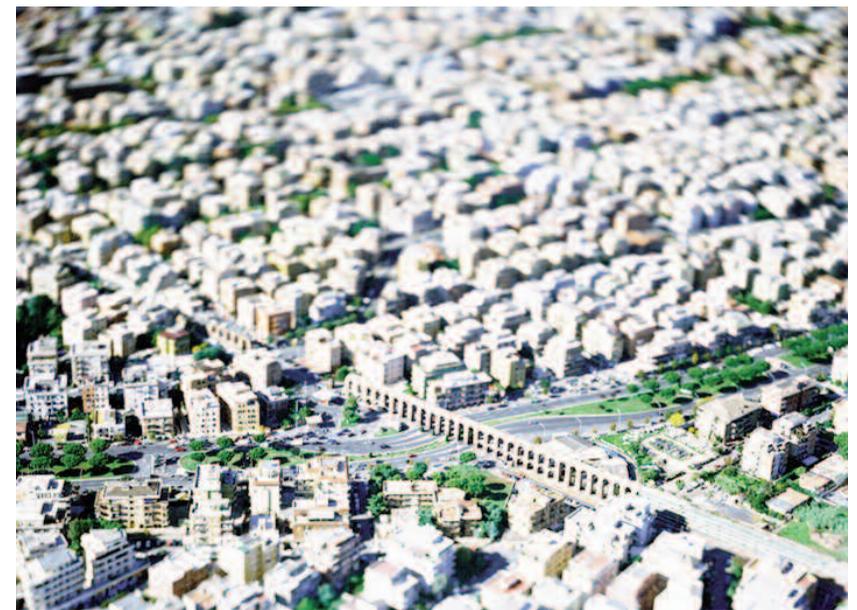


Fig. 6, in alto: Olivo Barbieri, *Site Specific\_LOS ANGELES 05*, 2005.

Fig. 7, in basso: Olivo Barbieri, *Site Specific\_ROMA 04*, 2004.



Video 6: *Site Specific\_LAS VEGAS 05* (2005) – Olivo Barbieri.

zabile riscontro estetico, si rivela utile per mettere in mostra, una volta in più, la non capacità dell'occhio umano di andare in fondo all'esperienza visiva e l'impossibilità di tale elemento organico di percepire in modo armonico ed esaustivo una distesa spaziale tanto ampia. E entro la quale la profondità di campo, elemento cinematografico fondamentale, diffusamente utilizzato per comporre con limpidezza e equilibrio prospettico le inquadrature, lascia posto a una sorta di "profondità di schermo" un atteggiamento mostrativo, cioè, all'interno del quale l'occhio possa penetrare con un'intensità maggiore, smarrendosi in un quadro compositivo irrisolto e nella cui inconsistenza i punti di riferimento si sbiadiscono come i contorni. Mentre l'irrealtà dei paesaggi che emerge dalle fotografie, così come dalle immagini in movimento, ottenute da Barbieri, rappresenta forse la summa visiva della problematicità che lo sguardo dall'alto veicola. Luoghi concreti che paiono dei modellini (come in *Shining*), divengono ritratti di una materialità nello stesso tempo ideale e straniante. Paesaggi contraffatti come

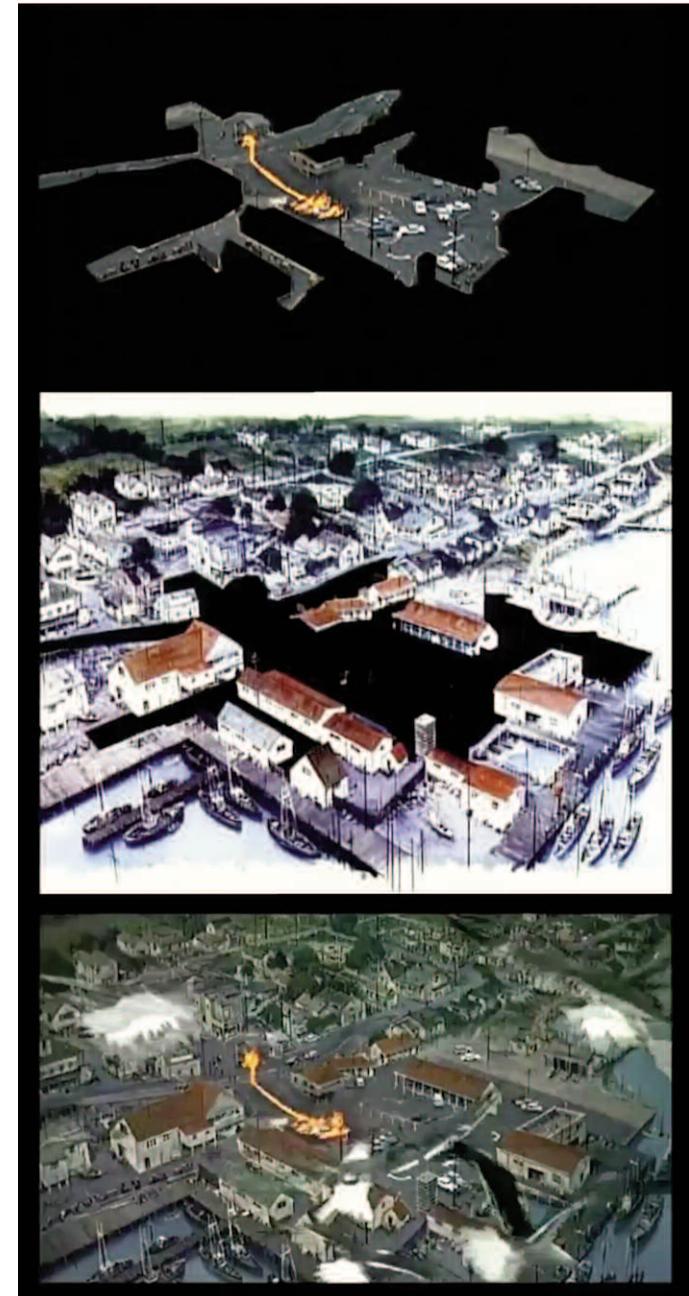


Fig. 8: *Gli uccelli* (1963) – Alfred Hitchcock.

quelli, tipicissimi, della finzione cinematografica – e da sempre realizzati, ben prima che con la computer grafica, con la tecnica del “matte painting” ovvero il disegno a mano su lastre di vetro che vengono poi sovrapposte alla pellicola: si veda l’esemplarità, in questo senso, di un’immagine, presa dal film *The Birds* (Gli uccelli, 1963) di Alfred Hitchcock, non a caso realizzata con una inquadratura dall’alto [Fig. 8] – che, allorché estrapolati dalla dimensione filmica, vengono ad assumere valenze sociali, etiche e culturali del tutto differenti. Immagini non cinematografiche, cioè, alle quali siamo largamente abituati – da quelle aeree dei documentari naturalistici a quelle satellitari, geografiche o meteorologiche sino alle ben note vedute degli obiettivi bellici – e che potrebbero apparire, in ultima analisi, come conformazioni visive neutre o oggettive ma che invece, proprio come il cinema ci suggerisce, non riescono a liberarsi da diverse e complesse implicazioni di varia natura: sia perché sono figure che parlano e si raccontano, sia perché, da qualsiasi luogo arrivino, ci riguardano da molto vicino.

## BIBLIOGRAFIA

- AUMONT J. (1983), “Le point de vue”, in *Communications*, n. 38.  
 BERNARDI S. (1995), *Introduzione alla retorica del cinema*, Le Lettere, Firenze.  
 CANOVA G. (a cura di) (2004), *L’universale. La Grande Enciclopedia Tematica – Cinema*, Garzanti, Milano.  
 CASETTI F. (1999), *Dentro lo sguardo*, Bompiani, Milano.  
 CICOIRA F. (a cura di) (2005), *Oxford Paravia. Il Dizionario Inglese/Italiano–Italiano/Inglese*, Paravia, Torino.  
 DELEUZE G. (1989), *L’immagine tempo*, Ubulibri, Milano.  
 GHEZZI E. (1999), *Stanley Kubrick*, Il Castoro, Milano.  
 MASONI T., VECCHI P. (1997), *Andrej Tarkovskij*, Il Castoro, Milano.  
 RONDOLINO G., TOMASI D. (1995), *Manuale del film*, Utet, Torino.