



DIGITAL LIBRARY 5 giugno 2020

A forma di drone: parola e immagine alla fine dell'impero

La società "dronizzata" statunitense e la sua rappresentazione nell'arte contemporanea e in letteratura: dalle opere di Wafaa Bilal e Trevor Paglen ai bestseller di Mike Maden.

AUTORE: Nathan K. Hinsley

TRADUTTORE: g. olmo stuppia

INTRODUZIONE: g. olmo stuppia

A partire da una rilettura dell'idea di "poliziotto globale" incarnata dall'Impero Britannico nel XIX secolo, sono definiti l'uso e la forma dei droni militari impiegati nella cosiddetta "Guerra al Terrore" (guerra dei più potenti contro i più poveri e non occidentalizzati) iniziata dopo il 9/11 dal presidente George W. Bush e diventata potentemente "dronizzata" sotto la guida di Barack Obama.

L'autore rintraccia pratiche artistiche, *casus belli*, *ius ad bellum* e, decostruendo la narrazione maschile dei bestseller statunitensi sull'argomento (che riescono a far diventare eroico l'atto di uccidere a distanza e senza rischi per il soldato dell'impero) propone delle contro-narrazioni efficaci a partire dalle opere di Wafaa Bilal, Trevor Paglen e dalla vicenda di Nabila Rehman, bambina afghana alla quale sono stati uccisi i genitori in un *drone signature strike*; un'uccisione basata su algoritmi predittivi e fonti di intelligence per eliminare i potenziali "terroristi" prima che essi compiano delle ostilità.



Nathan K. Hensley è Assistant Professor di Lingua e Letteratura inglese alla Georgetown University, dove è anche condirettore del Modernities Working Group. Le sue ricerche si focalizzano sulla letteratura inglese del XIX secolo, sulla teoria critica e sulle culture della globalizzazione contemporanea. I suoi scritti sono apparsi su «Victorian Studies», «Novel: A Forum on Fiction», «The Stanford Arcade» e su altre riviste accademiche. Per Oxford University press ha pubblicato il volume *Forms of Empire: The Poetics of Victorian Sovereignty*.

Rif. bibl.: [Nathan K. Hensley, Drone Form: Word and Image at the End of Empire, «e-flux», 72, Apr. 2016.](#)

- I. "I morti dei nemici che hanno disseminato la città"

Alla British Library, i dispacci delle prime linee della spietata campagna controinsurrezionale inglese del 1857-1858 in India sono raccolti in cartelle contrassegnate dalle diciture "Miscellaneous Indian Mutiny Papers" e "India Office Records and Private Papers". Si tratta di una poesia perversa a mo' di staccato,¹ che modella la notizia dell'insurrezione e della sua soppressione nell'idioma della burocrazia degli Stati di guerra, un gergo ulteriormente formalizzato durante la sua compressione nel codice della telegrafia elettronica.

¹ Nella terminologia musicale, note s., e più spesso staccato s. m., modo di esecuzione (e didascalia che lo prescrive) tale da creare una netta separazione, più o meno brusca, tra le successive note di una parte, quasi come se tra l'una e l'altra vi fosse una pausa; la didascalia (che si usa abbreviare in stacc.) può essere sostituita da vari segni: s. deciso, un trattino verticale sulla o sotto la nota; s. semplice, un puntino; s. legato, un puntino sotto l'arco di legatura. b. In geometria, segmento s., lo stesso che intercettato (v. intercettare). Ndr.



Uno di questi comunicati, intitolato “Copia del messaggio ricevuto da Electric Telegram” e datato 17 agosto 1857, fu inviato dal generale Havelock a Cawnpore (Kanpur) ai suoi superiori a Calcutta, e riporta una parziale vittoria sui contadini in massa allora schierati contro la supremazia britannica. Gli insorti catturarono alcuni cannoni, trasmette Havelock: «Ma i morti dei nemici hanno disseminato la città – secondo le mie stime, la loro perdita è stata di trecento morti e feriti».²

È un aggiornamento quotidiano durante questa lunga campagna, un evento difficilmente degno di nota e che non provoca nulla al di là del semplice resoconto delle perdite del nemico: parte delle scartoffie dell’impero. Il messaggio è copiato in una scrittura a malapena leggibile; il modulo è contrassegnato con la scritta “Calcutta, Elec. Tel. Ufficio, 17 agosto 1857”, nuovamente verificato (“A true copy” – “Una copia conforme”) e infine firmato a matita con il nome di un impiegato. Queste firme verificano la corretta trascrizione del contenuto dall’originale telegrafico.

Esse ci mostrano che questo atto di uccisione di Stato è stato riportato per dettatura, trascritto in forma cartacea e poi configurato in codice telegrafico, trasmesso su grandi distanze di filo di rame, ricevuto, decifrato, trascritto a mano (a matita) su una forma telegrafica, e poi copiato a mano e infine doppiamente verificato da un funzionario che firma il proprio nome: J. S. Seale, LT.

Questo documento, elaboratamente mediato con il sigillo e la firma che ne autenticano l’assenza di perdite di informazioni, come molti altri durante la lunga guerra dell’epoca vittoriana – nessun anno di regno della regina è stato senza conflitti armati – è un documento di una guerra asimmetrica che insiste soprattutto sul suo status di atto di mediazione.

² Henry Havelock, *Telegram from Havelock to Calcutta*, August 17, 1857, British Library, India Office Select Materials, MSS Eur 124/19, unpublished MS.



- II. Cicli, Fini

Un secolo e mezzo dopo la “liberazione” di Cawnpore, nella nostra epoca di guerra senza fine è chiaro che la questione della violenza liberale e delle sue mediazioni non è solo vittoriana. In *Il Lungo XX Secolo*, Giovanni Arrighi richiama l’attenzione sul modo in cui i successivi cicli di potere imperiale si riecheggiano. In termini macroeconomici, egli analizza la logica ondulatoria dell’accumulazione per mezzo della quale i “modelli di ricorrenza ed evoluzione” si estendono su fasi successive della leadership mondiale: genovesi, olandesi, inglesi e americani, tutti in fila.³ Possiamo certamente subodorare più di un po’ di Pax Britannica nella retorica del tardo impero americano. Oggi, però, forme di mediazione che erano centrali nella “cultura” normativamente delimitata del XIX secolo – diciamo la poesia e il romanzo letterario – non sono più dominanti, ma sono diventate categorie residuali o persino di nicchia, merce da *boutique* per un ristretto sottoinsieme di consumatori spesso inconsapevolmente nostalgici. Sono cambiate anche le tecnologie per la diffusione della violenza; baionetta, telescopio e cannone sono stati sostituiti dalla visione notturna illuminata e dagli attacchi dei droni a lunga distanza. Qual è il rapporto tra i nostri mezzi contemporanei di distribuzione della morte e le forme estetiche con cui questa morte viene trasmessa, ricodificata, mediata? E queste relazioni mutevoli ci dicono qualcosa sul nostro posto nel ciclo dell’impero americano che Arrighi vede già mostrare “segni d’autunno”?⁴

La mia sensazione è che i droni militarizzati, quelle macchine per la visione e l’uccisione a distanza note nel gergo militare come “veicoli aerei senza pilota” (UAV, ovvero *unmanned aerial vehicles*) dovrebbero essere intesi come una fine dell’impero in due sensi. In primo luogo, una fine come conclusione, o termine. Hannah Arendt ha sostenuto che la morte proliferante non è il segno di un’egemonia emergente o

³ Giovanni Arrighi, *The Long Twentieth Century: Money, Power, and the Origins of Our Times*, Verso, Londra, 2002 [1994], p. 6.

⁴ *Ibid.* L’ultimo libro di Arrighi, *Adam Smith in Beijing*, rivolge la sua analisi al futuro immaginato al di là dell’egemonia statunitense. La citazione di Braudel viene da: Fernand Braudel, *Civilization and Capitalism, 15th–18th Century: The Perspective of the World*, vol. 3, trad. Sian Reynolds, University of California Press, Berkeley, 1992.



persistente, ma il suo tramonto: «Governare con la pura e semplice violenza», nota, «entra in gioco dove il potere si perde».⁵ Ciò significa che gli omicidi che proliferano in nome della fase di accumulazione americana sono il segno non della sua forza ma della sua incipiente debolezza; più che dell'autunno, potremmo dire che la guerra dei droni è un segno del prossimo inverno. Secondo, intendo una fine nel senso aristotelico del *telos*, o scopo. Se prendiamo sul serio il fatto che l'impero non è inteso come una cultura o un discorso, ma come il monopolio della violenza presunta legittima – l'estensione del potere dello Stato sulla vita e sulla morte oltre i confini della sua "propria" popolazione –, allora il potere di decisione sovrana cristallizzato in macchine di assassinio a distanza, gestite a livello globale, è l'essenza stessa dell'impero: il suo *telos*, o fine. Le ormai celebri *kill list*⁶ del presidente Obama affinano a una purezza oscena il potere di giudizio dello Stato americano sulla vita e sulla morte al di là dei propri cittadini, e costituiscono la distillazione dell'impero in quanto tale.

I droni sono allo stesso tempo un sintomo e una realizzazione della fine dell'impero. Ma sono anche un regime di figurazione, un modo di vedere, e quindi una modalità di pensiero. Secondo le parole di Roger Stahl, i droni hanno "capacità come mezzo".⁷ Anche una piccola rassegna dei lavori che si sono ispirati alla strana coincidenza tra forma mediatica e strumento di sovranità del drone si estenderebbe a tutto il campo della produzione culturale. Potrebbe iniziare con forme vernacolari come i bot di Twitter, le installazioni di arte pubblica, e persino i sogni ansiosi registrati nei disegni delle vittime, ma si spingerebbe sino all'idioma consapevolmente rarefatto dell'arte di gallerie e musei, sino a opere che cercano di rappresentare criticamente le novità ontologiche e politiche, e quindi anche estetiche, generate dalla nostra era del drone. C'è persino un'infinità di romanzi di massa sui droni prodotti per un pubblico

⁵ Hannah Arendt, *On Violence*, Harcourt Brace, New York, 1970, p. 53.

⁶ Per una spiegazione di questa espressione si veda [qui](#).

⁷ Roger Stahl, *What the Drone Saw: The Cultural Optics of Unmanned War*, «Australian Journal of International Affairs», vol. 67, no. 5, 2013, pp. 659-674; p. 659.



anglofono globale. Visti insieme, ciò che i bestseller stampati a basso costo e la fotografia dell'arte "alta" suggeriscono è un'analisi comparativa delle tecnologie estetiche emerse per mediare la nostra guerra infinita e tardo-imperiale.

- III. Visione consolidata

La retorica visiva dell'immagine dei droni – puntamento, avvistamento, inquadratura, dati di volo, pixellazione cospicua – è diventata un cliché, evolvendosi da una sorprendente novità grafica in una parte del nostro mondo delle immagini di tutti i giorni: l'ottica UAV struttura i video di YouTube con milioni di visualizzazioni di droni che uccidono, ma anche i franchise di videogiochi, i film a grosso budget e le fiction televisive su e giù per la scala della cosiddetta "qualità".

Tuttavia, la visione dei droni non riguarda solo il mirino e i bersagli in bianco e nero. Come spiega Grégoire Chamayou in *Teoria del drone*, il regime di percezione inaugurato dal drone implica almeno tre principi: (1) sorveglianza persistente o vigilanza permanente nel presente; (2) una totalizzazione delle prospettive o visione sinottica, che copre tutto lo spazio; e (3) memorizzazione totale dell'archivio, aggregando la sorveglianza in modo diacronico nella conservazione. Tutto questo si aggiunge a quella che Chamayou chiama una "rivoluzione nell'osservazione".⁸ Il programma dell'Aeronautica Militare statunitense, incredibilmente chiamato Gorgon Stare, per esempio, offre quello che i suoi sostenitori chiamano "uno sguardo implacabile". Montato su un MQ-Reaper "cacciatore-killer", che può contenere due tonnellate di armi e rimanere in volo a pieno carico per quattordici ore, il setup di Gorgon Stare utilizza 192 telecamere diverse e può memorizzare i dati raccolti per

⁸ Grégoire Chamayou, *Teoria del Drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, trad. it. a cura di Marcello Tari e Riccardo Antonucci, DeriveApprodi, Roma. pp. 36-38. Ndr.



trenta giorni, consentendo «l'operazione forense dopo l'azione», una capacità diacronica che fa di questa tecnologia «la risorsa di ricognizione numero uno che i combattenti di guerra bramano», anche perché consente allo Stato di «discernere schemi nel comportamento degli insorti – dove si nascondevano, come operavano, con chi interagivano – che sarebbero stati inconoscibili usando altri sistemi di sorveglianza».⁹

Diacronica, totalizzante e aspirante all'onniscienza, la forma del drone si basa anche su massicce asimmetrie prospettiche. Come nota Chamayou, il drone elimina la reciprocità dalla scena dell'uccisione e trasforma la visione, e con essa il rischio di morte, in un'operazione unilaterale: io vedo te ma tu non vedi me, e un operatore di droni alla base aerea di Creech in Nevada può uccidere, ma non è lui stesso a rischio di essere ucciso. Ciò ha ramificazioni tattiche e legali, ma rappresenta anche un problema politico-estetico. Significa che il dilemma dello spazio narrativo non uniformemente distribuito che Edward Said ha descritto in dettaglio in *Cultura e imperialismo* – in cui il nucleo parla e ha potere di agire, mentre i margini figurano solo come silenzio – descrive ora la ragion d'essere tattica di una nuova tecnologia bellica, il suo vantaggio operativo. Said sostiene che l'impero è «solo marginalmente visibile», appena percepibile per i cittadini, ma comunque cruciale, «molto simile ai servi delle grandi famiglie o dei romanzi». L'argomentazione di Said sulla rappresentazione disomogenea all'interno del romanzo è stata criticata per aver costruito il potere imperiale come un problema di rappresentazione o come un problema culturale, piuttosto che come una questione propriamente politica. Egli scivola facilmente dalla descrizione dell'ottica al potere, assimilando silenziosamente la "visione" alla sovranità politica facendo riferimento, in un capitolo chiamato "Visione consolidata", a «ciò che ho chiamato... autorità consolidata». La capacità rappresentativa non è identica all'autorità politica, ma la tecnologia dei droni ci aiuta a capire che in realtà "visione consolidata" è sempre stato il nome di una questione di sovranità. La forma del drone

⁹ [Loren Thompson, Air Force's Secret "Gorgon Stare" Program Leaves Terrorists Nowhere To Hide, «Forbes», April 10, 2015.](#)



rende esplicito questo concetto, poiché abbina la capacità rappresentativa – il potere di vedere e di osservare o, come dice Said, di narrare – con la capacità di uccidere.

L'artista iracheno Wafaa Bilal ha esposto la perversità di questa dissimmetria spaziale in *Domestic Tension* (2007), una performance durata trenta giorni durante la quale è rimasto seduto in una stanza mentre gli utenti di Internet di tutto il mondo, anonimi e in qualsiasi momento, potevano cliccare un pulsante per sparargli con una pistola da paintball. Altri artisti, lavorando in modo ancora più esplicito nell'idioma della guerra dei droni, hanno tentato di ridistribuire lo spazio rappresentativo e politico disomogeneo da cui dipende l'uccisione a distanza. L'opera di Khesrau Behroz, *Everybody knows where they were when they heard that Kennedy died*, comincia con un'applicazione che invia notifiche push ai suoi utenti non appena viene segnalato un attacco di droni. Queste notifiche includono i dettagli dei numeri di uccisi e feriti, il luogo dell'attacco e, occasionalmente, una breve descrizione della scena. I collage che Behroz ha realizzato utilizzando questa app¹⁰ rappresentano screenshot di notifiche di esecuzione di droni giustapposti a «una foto di dove mi trovavo quando ho sentito la notizia». Il risultato pone uno spazio di precarietà contro uno di sicurezza, e sottolinea il perverso anonimato di queste uccisioni: a differenza dell'assassinio di Kennedy, per il quale la serie prende il nome, nessuno è incoraggiato a ricordare dove si trovava quando questi individui senza nome muoiono. L'opera evidenzia anche l'oscenità della nostra capacità di porre, da una posizione di sicurezza, domande come: dov'eri quando «un colpo di drone fuori Marib ha ucciso due persone in una macchina»? O quando «un drone statunitense ha sparato dei missili contro una casa, uccidendone quattro»?

Le stampe digitali cromogeniche dell'artista multimediale Trevor Paglen – di grande formato, variamente opache e iperreali nella loro macro-scala ad alta risoluzione – cercano di invertire o riorientare il protocollo di visione che è costitutivo dello stato drone. Dal punto di vista del cittadino, essi osservano lo stato, raffigurando siti segreti

¹⁰ L'app a cui si fa riferimento è Metadata, disegnata dal *data artist* Josh Bagley, rifiutata dodici volte da Apple prima di essere accettata (come riporta «The Intercept»), nonché oggi nuovamente bloccata. Ndr.



di interrogatorio, droni semivisibili e asfalti privati utilizzati per trasportare i detenuti in zone grigie d'oltremare per la tortura. L'artista utilizza lunghe esposizioni per rivelare le orbite dei satelliti segreti di sorveglianza governativi in transito, invertendo così i poteri visivi dello stato per svelare ciò che è normalmente occultato per i cittadini. Scrivo "raffigurare", "rivelare" e "svelare", ma il punto è che queste immagini mirano a disinnescare il desiderio di immediatezza e di presenza che è insito nella visione dei droni e che struttura la logica informatica dello stato di guerra in modo più ampio – o così suggerirebbe il telegramma di ammutinamento che ho menzionato su.

Piuttosto che il trasferimento senza attrito di informazioni o la precisione "documentaria", il lavoro di Paglen mira, nelle sue parole, a essere «inutile come prova... Voglio una fotografia che non punti solo a qualcosa, ma che sia quel qualcosa».¹¹

Il punto non è mettere a fuoco la cosa osservata, ma le tecnologie del vedere se stessi, e un'immagine come *Untitled (Reaper Drone)* (2010), per esempio, dalla sua serie di fotografie di droni quasi astratte del 2009-10, si annuncia come una magnifica rappresentazione del colore stesso. Il suo strato di riferimenti al colore rosso-blu della metà del secolo scorso da parte di artisti come Newman e Rothko non è inferiore a quella fase precedente della vita industrializzata catturata da J. M. W. Turner nelle sue raffigurazioni sbavate dell'ecocidio vittoriano. Con la concentrazione, questo posto vacante infestato diventa leggibile come il cielo della sera. Il drone Reaper (letteralmente il drone falciatore),¹² che sfila dal lato dell'inquadratura, una volta

¹¹ Julian Stallabrass, *Negative Dialectics in the Google Era: A Conversation with Trevor Paglen*, «October», 138 (2011), pp. 3-14; 4. Si veda inoltre [Paglen, Is Photography Over?](#), «Fotomuseum: Still Searching», March 3, 2014.

¹² Il drone *Reaper* o Predator B è prodotto dalla General Atomics, ha apertura alare di metri 21 e lunghezza dalla fusoliera alla coda di 11m; i suoi sensori sono prodotti dalla BAE System. Diversi progetti si sono focalizzati sull'apparato estetico-politico che soggiace a questa macchina anche in Italia, che, insieme alla Germania, è il Paese con più droni armati dell'US Airforce sul suo territorio: "Signal Flow" di Laura Poitras presentato alla Biennale Manifesta12 a Palermo (realizzato in collaborazione con gli studenti del Centro Sperimentale di Palermo) e il progetto in itinere Cassata Drone, ideato dall'artista e ricercatore g. olmo stuppia e curato da Giovanni Rendina con gli artisti Raqs Media Collective, Stefano Cagol, MDR. Il progetto ha poi prodotto altre tre mostre, *Désolé*, curata da Giuseppina Vara e Izabela Anna Moren, *Preferire l'ombra*, curata da Giacomo Pigliapoco e Luca Gennati, e *Archéologie du futur*, all'INHA di Parigi e a cura di Anna Battiston. Ndr.



notato, diventa il punto focale della fotografia, impossibile da non vedere. Al posto di oggetti o contenuti, queste immagini mostrano muri di distanza, evidenziando le forme di mediazione – estetica, tecnologica, spaziale –, separandolo da noi.

Naturalmente, anche se commentano criticamente le tecniche di osservazione militarizzate, i manufatti di Paglen, consapevolmente di alto valore culturale, occupano un posto di rilevanza nell'industria della cultura contemporanea, appesi in gallerie e musei, e acquisiscono quel carattere di feticcio che resta la *conditio sine qua non* dell'arte contemporanea. Eppure, Paglen è raro in tale ambiente per il suo uso di questo stesso successo artistico come un'arma. Questa strategia di critica immanente è evidente, per esempio, nelle opere pubbliche dissidenti di Paglen, come *Code Names of the Surveillance State*, in cui ha proiettato i nomi in codice dell'NSA sul Parlamento britannico; nelle sue monumentali installazioni nella metropolitana di Londra, come *An English Landscape (American Surveillance Base near Harrogate, Yorkshire)*; e nel suo lavoro (come produttore e fornitore di immagini fisse) per il documentario di Laura Poitras su Edward Snowden, *Citizenfour*.

- IV. Il pungiglione del Drone

Per passare dal lato del "ristretto" a quello senza restrizioni nel campo della produzione culturale bourdieusiana, mi trasferisco dagli spazi della galleria di "arte come pura significazione" al "campo della produzione culturale su larga scala", dove l'arte è capitale e lo scopo è vendere in grande quantità.¹³ Il "drone thriller" è un nuovo sottogenere della narrazione che ha cominciato a occupare una nicchia, seppur ristretta, nel mercato di massa della letteratura contemporanea. Queste forme emergenti si propongono come storie per una nuova era, ma si triangolano all'interno

¹³ Pierre Bourdieu, *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*, Columbia University Press, New York, 1984, pp. 3-4.



di convenzioni consolidate nel *middlebrow* letterario. La copertina di *Unmanned* di Dan Fesperman (2014) annuncia il libro come «in parte mistero e in parte thriller»; mentre *Sting of the Drone* (2014), un goffo esercizio dell'ex zar dell'antiterrorismo statunitense Richard A. Clarke,¹⁴ è inconfondibilmente un "thriller", inconfondibile perché la parola viene ripetuta cinque volte sulla quarta di copertina. («Questo thriller d'eccellenza», dice un ansioso *blurber*, è «un incrocio tra un techno-thriller e un docu-thriller»). La più deliziosa è la serie di Mike Maden, *Troy Pearce*, fatta di «intensi giri di pagina», il cui eroe, dal nome fallico ed eponimo, è «ancora magro e fatto come un *cagefighter*, nonostante le ciocche d'argento tra suoi capelli neri corvino».¹⁵ Prodotta in rapida sequenza, la serie prende il via con *Drone* (2013) e si muove attraverso *Blue Warrior* (2014) e *Drone Command* (2015).¹⁶

Come suggeriscono tutti questi nomi e titoli – *Warrior*, *Command*, *Pearce* –, l'intervento di Maden nel nuovo sottogenere è una sorta di fantasia maschile. In spregio alle regole della prospettiva, include specifiche complete per ogni arma e pezzo di tecnologia bellica per abbellire le sue pagine, e presenta una presidente senza fronzoli, la sua cornice "forte e magra" da "anni di nuoto e pilates", che beve bourbon e non mostra alcuna pazienza per le questioni pignole dei diritti umani.¹⁷ Nella trama di Maden, la magra e ginnica presidente si unisce al *cagefighter* Pearce per spazzare via il mondo dei gangster messicani e dei terroristi iraniani. La fantasiosa presidente texana, tuttavia, bilancia la sua cattiveria con gli istinti materni, quasi a iniziare una guerra inutile e politicamente suicida con il Messico, ma solo per vendicare la morte del

¹⁴ Ex alto funzionario del Governo degli Stati Uniti. A capo del *Counter-terrorism Security Group* tra il 1992 e il 2003, la sua linea estremamente conservatrice e pro *Drone Strike* gli valse l'appellativo di zar dell'antiterrorismo. Ndr.

¹⁵ Mike Maden, *Drone*, G. P. Putnam's Sons, Penguin Random House, 2013, p. 15.

¹⁶ Bookscan riferisce che le vendite in questo nuovo sottogenere non hanno ancora preso d'assalto l'industria della cultura, anche se i numeri farebbero invidia a molti accademici. La serie di Maden ha venduto circa 23.600 copie (*Drone*, 6.493 copertina rigida e 9838 in brossura; *Drone Command*, 609 copertina rigida; e *Blue Warrior*, 1285 copertina rigida e 5.469 in brossura). *Sting of the Drone* di Clarke ha venduto circa 7.600 copie (4.849 con copertina rigida e 2.760 in brossura). E gli orologi di Fesperman, letteralmente fonte di ispirazione, sono arrivati per ultimi a circa 1.250 copie (985 cartonati e 268 in brossura). A confronto, l'ultimo libro di Tom Clancy, *Commander In Chief*, ha venduto poco più di 145.000 copie. Ringrazio Sam Douglas e Becky Cole per aver recuperato queste cifre.

¹⁷ Maden, cit., p. 17.



figlio.¹⁸ «Aveva uno scroto più grande di qualsiasi altro uomo che conosceva in politica», riflette Pearce.¹⁹ Lo sguardo adolescenziale del romanzo dedica attenzione a ogni pezzo di equipaggiamento o corpo umano, sebbene il suo gusto corra verso il convenzionale: uno scienziato ha «gambe lunghe, curve morbide e occhi stucchevoli... più simile a una star del cinema di Bollywood che a un dottorato di ricerca in ingegneria robotica», mentre i gemelli nemici (e maschi) Castillo sono «nudi e abbronzati, i loro corpi muscolosi scintillano di sudore». Come personaggio, Pearce stesso è strappato dal vocabolario retorico delle pubblicità di droghe per l'impotenza: beve birra e spacca tronchi a torso nudo tra battute di pesca e conquiste sessuali, il tutto mentre organizza omicidi con robot.²⁰

La sessualità infantile del libro (esito a chiamarlo erotismo) funziona, tuttavia, perché, come nota Chamayou, l'assenza costitutiva di reciprocità nella tecnologia dei droni – quella che un opuscolo dell'Aeronautica Militare chiama la “libertà dall'attacco”,²¹ combinata con la “libertà di attacco” – richiede una drastica ristrutturazione della categoria dell'iniziativa militare maschile, un'ansia che urla in quasi tutti i titoli dei libri: *Sting of the Drone*, *Drone Command*. Dove Dan Fesperman solleva questa crisi al livello di problema esplicito nel suo *Unmanned*, designando il suo libro come il più sofisticato e sicuro *middlebrow* dei romanzi (tra questi titoli, ha venduto di gran lunga il minor numero di copie – si veda la nota 16), gli altri cercano di risolverlo: l'azione eroica deve ora essere rielaborata per includere il sedersi a una scrivania e premere pulsanti, un groviglio concettuale che genera, nel libro di Clarke, un eroe chiamato Dougherty con “pettorali ancora sodi”,²² e una sintassi come questa in cui la frase stessa deve sforzarsi

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*, p. 353.

²⁰ *Ibid.*, p. 158.

²¹ *Global Vigilance, Global Reach, Global Power for America*, US Air Force website, 2014, 7, enfatizzato nell'originale. →

²² Richard A. Clarke, *Sting of the Drone*, St. Martin's, New York, 2015, p. 10. A differenza delle fasi precedenti della guerra di fanteria, ora i burocrati pastosi ed effeminati e (come sottolineano spesso gli articoli di giornale) gli impiegati che fanno i pendolari alle 17:00 esercitano la capacità di uccidere dello Stato. Il non eroe di Clarke si chiama Dougherty, abbastanza pubblicizzato, mentre Erik Parsons, il comandante dell'unità di killer di periferia del soldato, è descritto nella modalità dell'eroico beffardo: «Se i piloti dovevano assomigliare all'eroe dei cartoni animati Steve Canyon, alto e biondo, Erik Parsons assomigliava più a un allenatore di wrestling» (4).



di trovare un agente umano per il suo atto di uccidere: «L'estensione meccanica del maggiore Bruce Dougherty, la cosa che si muoveva nell'aria quando la mano di Bruce faceva le regolazioni con il joystick nel cubicolo, premeva in avanti... contro il vento freddo a due miglia sopra il canyon».²³

Il pilotaggio virtuale di Dougherty porta alla fine a un'esecuzione, e dopo che il romanzo ci mette davanti alla scena dell'esplosione passa in modo irregolare alla Creech Air Force Base. Qui, un mondo lontano dai corpi umani smembrati dagli esplosivi, e dall'altro lato il vigoroso taglio trasversale formale del romanzo, i finti piloti si danno il cinque e fanno il tifo, dando "urrà e applausi". "Sparo legittimo. Massacro", dice il sicuro messaggio digitale che riassume il bombardamento, un dettaglio che mira a ripulire questi pseudopiloti e le nostre coscienze su questo atto di uccisione digitalizzata.²⁴ Ma il lavoro che il romanzo svolge per compensare e alleviare le coscienze finisce qui, perché il capitolo segue il copilota di Dougherty, Erik Parsons, mentre da Creech torna a casa con la "sua Camaro nera" da una stereotipata moglie sexy che il romanzo non si preoccupa di descrivere. Il capitolo, che inizia con la detonazione di un accampamento di "forme di vita umane", si conclude con l'operatore del drone e la sua moglie "nottambula" che hanno un rapporto eterosessuale all'interno di una vasca idromassaggio dopo aver abbattuto Heinekens: «Jennifer Parsons ha fatto scorrere le dita tra i capelli neri diradati della sua testa e poi tra i peli grigi dei suoi pettorali ancora sodi».²⁵ Quando Parsons, poco prima del coito, dice alla moglie che «li stiamo trovando, Jen. Stiamo vincendo», potremmo essere perdonati per aver nutrito dubbi.²⁶

La serie drone di Maden lavora in modo ancora più imprevedibile per riconquistare e dipingere con colori brillanti l'eroica iniziativa maschile che la guerra con i droni erode nella sua medesima struttura. Lo stesso Pearce non può evitare di ammettere che uccidere a distanza "quasi non sembrava giusto", e ammette che l'esplosione della

²³ *Ibid.*, p. 6.

²⁴ *Ibid.*, p. 8.

²⁵ *Ibid.*, pp. 8-10.

²⁶ *Ibid.*, p. 10.



bomba che chiude il libro “non è stata così soddisfacente come uccidere il bastardo Ali con le sue stesse mani”.²⁷ Ma un breve epilogo, letteralmente un addendum al romanzo, esorcizza ogni preoccupazione che questa nuova forma di uccisione non sia abbastanza virile. “Ti uccido a mani nude”, spiega Pearce al suo nemico e a noi, dopo aver fatto irruzione per fare i conti una volta per tutte.²⁸ In questa scena posticcia, che salva la mascolinità – letteralmente e non solo come supplemento alla Derrida –, le uccisioni a distanza, l’iniziativa per procura e gli omicidi con il pulsante sfociano infine nello scontro fisico con il *cagefighter* in piedi contro il suo rivale (ora russo) per bandire lo spettro della guerra mediata a favore di *The Real Thing*. La sequenza cerca duramente di riconquistare (come fantasia compensatoria) esattamente l’intervento diretto che la guerra con i droni rende impossibile. La scena è un tripudio di verbi attivi e di coltellate falliche: «Pearce ha *conficcato* un iniettore laser-pulsato contro il collo di Britnev prima che potesse urlare, *paralizzandolo*. Ha *spinto* il russo all’interno dell’appartamento, *ha dato un calcio* alla porta e *ha guidato* l’uomo piagnucolante e gorgogliante su un divano bianco modulare». ²⁹

Tutta questa azione virile, questo colpire e “iniettare”, che arriva proprio alla fine del libro, mette via per sempre ogni dubbio sul fatto che la guerra a distanza possa essere eroica. Oppure no?

- V. “Il mio cuore era in fiamme”

Finora ho seguito il contenuto del drone, non la forma del drone, ed è importante che le particolarità di questo nuovo sistema di consegna per la violenza sovrana siano leggibili non solo come mascolinità compensativa, ma come dilemmi del punto di vista narrativo. Nonostante le associazioni convenzionali della tecnologia dei droni alla

²⁷ Maden, cit., p. 406.

²⁸ *Ibid.*, p. 412.

²⁹ *Ibid.*, p. 413, enfaticizzato.



sorveglianza “dell’occhio di Dio”, nessuno di questi romanzi si svolge con una voce onnisciente in terza persona (si pensi al fantasma di Dickens da «Household Words», “l’onnipresente, creatura intangibile... che può entrare in qualsiasi luogo”,³⁰ o alle “visioni di vasta portata” del narratore di George Eliot in *Adam Bede*). Piuttosto, usano un punto di vista limitato in terza persona, seguendo la convenzione del thriller con sezioni di titoli con date e nomi di luoghi (Langley, Creech, Kandahar) – un effetto “nel frattempo” che funziona in modo acrobatico per negoziare la cesura spaziale costitutiva, la separazione impermeabile tra lì e qui, su cui si basa la guerra dei droni. Solo il romanzo di Fesperman dà una tregua a questa trasversalità, ma la sua immobilità comparativa deriva dal suo interesse primario per la sorveglianza interna: quindi Nevada, Maryland e New Hampshire, piuttosto che (come in Maden) Yemen, “Golfo del Messico” e “a bordo della Pearce Systems HondaJet”.³¹ Ma anche lo sforzo di sorvegliare lo spazio sociale e il punto di vista in questo modo, separando le prospettive attraverso capitoli che portano come titoli date e luoghi esotici, si rompe, e la narrazione di Clarke, per esempio, si dimostra incapace di mantenere la distinzione tra sguardi, spostandosi in modo così disordinato da punti di vista limitati nelle scene dell’omicidio – operatore, comandante, vittima, testimone – che diventa semplicemente impossibile determinare chi stia vedendo cosa e quando: «Qualcuno ha sentito un botto, quando il triangolo ha colpito Mach 1, ma è stato presto seguito dallo schianto della facciata di vetro quando il triangolo l’ha colpita, e poi dal battito ovattato quando il triangolo è esploso nel Cigar Bar. In realtà *Wilhelm* vide il triangolo mentre attraversava la facciata di vetro esterna, meno di un secondo prima che passasse attraverso la porta del Cigar Bar dove era diretto. I suoi occhi registrarono il lampo di luce quando il triangolo esplose nel Cigar Bar, ma il suo cervello non ebbe abbastanza tempo per elaborare ciò che i suoi occhi avevano visto prima che i frammenti d’acciaio gli tagliassero gli occhi e il cervello e tutto il resto di lui in una poltiglia insanguinata sul tappeto in fiamme.

Il flusso visivo del triangolo di Myotis, Bird Two, era sembrato sfocato, forme incomprensibili sullo schermo, mentre l’aereo si affrettava verso lo stretto raggio laser

³⁰ Citato in Audrey Jaffe, *Vanishing Points: Dickens, Narrative, and the Subject of Omniscience*, University California Press, Berkeley, 1991, p. 15.

³¹ Maden, cit., p. 365.



proiettato da Bird One. Poi il feed della telecamera da Bird Two, il triangolo nero, si era fermato.

“Bersaglio colpito. La testata si è accesa. Nessun secondario. Il fuoco sembra contenuto”, riferì Bruce nel suo boccaglio dopo aver rivolto l’attenzione all’immagine di Bird One.

“L’allarme antincendio è scattato nell’edificio, segnalando automaticamente la Brigata Feuer dietro l’angolo”, ha detto una voce dal Maryland.

“Zoomate la macchina fotografica di Bird One nella stanza, per favore”, ha detto qualcuno in Virginia, e Bruce [a Creech AFB, Nevada] ha regolato la visuale. “Grazie, non è rimasto molto”.

Bruce ha riportato la telecamera sul grandangolo e l’immagine sullo schermo mostrava gli ospiti dell’hotel che uscivano dalla porta d’ingresso in modo ordinato, guidati dal personale dell’hotel, mentre due camion dei pompieri si fermavano sul marciapiede». ³²

L’obiettivo, nel citare a lungo questo scenario prospettico disperatamente confuso, è di mostrare sino a che punto la tecnica narrativa di questi libri deve estendersi per dare forma alla non reciprocità di sguardo su cui si basa la guerra dei droni. La novità concettuale del soggetto genera difficoltà per il regime prospettico della finzione narrativa, un disallineamento tra messaggio e mezzo leggibile in questi *drone thriller* al livello della frase stessa. Ecco Maden, che descrive dal punto di vista della sua vittima ciò che gli esultanti *flyboys* di Clarke chiamano “uccisione lecita”: «Il suo cervello ha percepito a malapena il lampo accecante [dell’esplosione], e questo solo per un istante. Era morto prima che le onde sonore che si muovevano più lentamente potessero colpire il timpano e stimolare il nervo acustico. In realtà, tutto il suo cervello, compreso il nervo acustico, era stato schizzato come un melone troppo maturo contro le piastrelle del bagno, che erano anche un lucente terrazzo rosa». ³³

³² Clarke, cit., pp. 31-32, enfatizzato.

³³ Maden, cit., p. 170.



Questa può essere chiamata una terza persona limitata solo con il *caveat* che la prospettiva non è affatto una prospettiva, in quanto spiega ciò che Castillo “non poteva sentire”, “non notava”, e “percepiva appena”. (La stessa formula appare nell’esperimento di Clarke già citato, quando il cervello della vittima “non ebbe abbastanza tempo per elaborare ciò che i suoi occhi avevano visto prima che i frammenti d’acciaio gli tagliassero gli occhi e il cervello e tutto il resto di lui in una poltiglia insanguinata”). Rappresentazioni di prospettive bloccate e di sensazioni offuscate, malgrado la loro formulazione involontariamente complessa, rivelano come loro origine la sessualità infantile e il militarismo pornografico. Esse inoltre letteralizzano in modo perverso l’argomento di Said riguardo il silenzio della periferia coloniale tramite la cristallizzazione della non-reciprocità a livello della forma.

Infine, è opportuno notare che questa rottura della prospettiva narrativa riflette la fine della guerra dei droni, che ha posto fine al monopolio territorialmente delimitato della violenza legittima rivendicata dallo stesso Stato-nazione. In *Imagined Communities* (1983), il defunto Benedict Anderson ha notoriamente attribuito alla diffusione di romanzi prodotti in serie il merito della creazione di “lingue di stampa nazionali”, che sono servite come impalcatura per i nazionalismi emergenti. Queste frontiere sono ora regolarmente trasgredite da macchine volanti in grado di esercitare una violenza sovrana da lontano: i romanzi prodotti in serie sulla guerra dei droni riflettono questo nazionalismo disfatto a livello della propria infrastruttura immaginativa.

Alle favole compensative tardo-imperiali di Maden e Clarke potremmo opporre le opere d’arte critiche sulla mediazione e la violenza di Behroz, Bilal, Paglen e altri. Potremmo anche schierare contro di loro la testimonianza di persone come Faheem Qureshi, un ragazzo di quattordici anni il cui cranio è stato fratturato e l’occhio distrutto da schegge di granate in un attacco di droni del 2009 in Pakistan, uno dei primi attacchi emblematici del presidente Obama. Il resoconto in prima persona di Qureshi arriva alla fine di una sezione del lungo rapporto di Stanford del 2012, *Living Under Drones*. La sezione si chiama “Voci dal basso”: «Non riuscivo a pensare»,



kabulmagazine.com

riferisce Faheem. «Sentivo il mio cervello smettere di funzionare e il mio cuore era in fiamme». Con le parole di un'altra voce dal basso: «Ho iniziato a piangere. Molte persone piangevano... piangevano ferocemente».³⁴

³⁴ International Human Rights and Conflict Resolution Clinic (Stanford Law School) and Global Justice Clinic (NYU School of Law), *Living Under Drones: Death, Injury, and Trauma to Civilians from U.S. Drone Practices in Pakistan*, September 2012, 70, 65.