DOPPIOZERO

Ri-conoscere la guerra

Andrea Cortellessa
20 Gennaio 2015

Whatâ??s done cannot be undone

Macbeth, V, 1

In uno solo, mi pare, dei diversi schermi occultati in discrete salette buie, nellâ??ambito del tortuoso percorso espositivo del Mart, viene proiettato un filmato â??documentarioâ?• (non, per intenderci, un â??pezzoâ?• di video-arte come *Zeno Writing* di William Kentridge; nÃ© un film â??dâ??invenzioneâ?• come lâ??archetipico *Jâ??accuse* di Abel Gance; nÃ© immagini â??dâ??epocaâ?• â?? indipendentemente da *quale* epoca provenienti â?? artisticamente â??trattateâ?•, come quelle della Grande Guerra â??ri-visteâ?• con infinita *pietas* da Yervant Gianikian e Angelica Ricci-Lucchi nella loro *Trilogia della guerra* o quelle dei postumi di Desert Storm â??ri-vistiâ?• con non meno coinvolgente compiacimento estetizzante da Werner Herzog). Sono dieci minuti â?? estratti da un originale di settantotto, conservato nei Fonds PremiÃ¨re Guerre Mondiale dellâ??ECPAD, la Mediateca del Ministero della Difesa francese a Ivry sur Seine â?? che recano il titolo *En dirigeable sur le champs de bataille* (qui, con incongruo commento musicale â?? ancora il Wagner di Herzog! â??, se ne puÃ² vedere un frammento ancora piÃ¹ breve). A realizzarle fu un ufficiale di marina francese, Jacques Trolley de PrÃ©vaux, che per le sue azioni in dirigibile fra il â??17 e il â??18 aveva conseguito la Legion dâ??Onore e la Croce di Guerra (nelle immagini lo vediamo a tratti di profilo mentre si volta, ai comandi, verso lâ??operatore piazzato alle sue spalle â?? operatore del quale non conosciamo invece il nome): nel â??19 prese lâ??iniziativa di riprendere dallâ??alto la linea del Fronte Occidentale, da Nieuport a Verdun, passando sopra luoghi tragici come Ypres e lo Chemin des Dames. Queste immagini straordinarie sono state scoperte solo alla fine degli anni Novanta e nel 2010 sono state montate insieme ad altre, da Mark Radice, in un documentario della BBC intitolato *The First World War from Above*. (Romanzesca â?? e infatti un poâ?? romanzata dalla figlia Aude de PrÃ©vaux in un libro del 1999, *Un amour dans la tempÃªte de lâ??histoire* â?? la vicenda a venire di Trolley de PrÃ©vaux: il quale, allâ??epoca contrammiraglio nella marina rimasta preda di Vichy, entra nella Resistenza nel luglio del â??41 e passa informazioni segrete agli Alleati sino a quando viene arrestato dalla Gestapo, e fucilato insieme alla moglie Lotka: a Bron, vicino Lione, il 19 agosto 1944: a due settimane dalla Liberazione, cioÃ¨.)

Paola De Pietri | CASON Dâ??ARIOSA, MONTE GRAPPA (dalla serie To face), 2009 | stampa digitale ai pigmenti su carta cotone, 129 x 156 cm | Courtesy lâ??artista e Alberto Peola Arte Contemporanea

Nulla sapevo del coinvolgimento di Trolley de PrÃ©vaux nella guerra successiva, quando a Rovereto mi ha colpito come una frusta il *ri-conoscimento* di quelle immagini. Allâ??inizio le avevo osservate distrattamente, come le tante riprese dallâ??alto sulle cittÃ bombardate della Seconda guerra mondiale. Quelle immagini di palazzi sventrati e strade dissestate, quella vegetazione rasa a zero, quella spettrale luce quasi ultraterrena potevano ricordare quelle girate da Rossellini per *Germania anno zero*. Ma a un certo punto, scorgendo appunto il profilo dellâ??aviatore nella navicella, mi Ã¨ venuto un dubbio; ho guardato la didascalia sulla parete, e ho capito che quelle non erano immagini della Seconda Guerra Mondiale â?? *bensÃ¬ della Prima*. La prima guerra su grande scala, cioÃ¨ (dopo lâ??esperimento con solerzia promosso da Giulio Dohuet durante lâ??invasione italiana della Libia, nel 1911), che vide lâ??uso dellâ??arma aerea. Uno choc non solo per la raritÃ di immagini a cui siamo tutti assuefatti, ma riguardo a situazioni di quasi trentâ??anni dopo, e cosÃ¬ invece improvvisamente â??retrodatateâ?•; ma anche per la nuova dimensione che danno a un paesaggio mentale che (certo anche per il differente paesaggio, e dunque la differente tipologia di combattimenti, del fronte Italiano rispetto a quello Occidentale) *non annoverava quel tipo di distruzione*. Ancora una volta trovava conferma quanto giÃ sapevo â?? ma che nulla come la violenza di unâ??immagine puÃ² far *ri-conoscere* â??: della Grande Guerra come palinsesto primario, archetipico, della *sostanza traumatica* del Ventesimo Secolo. La Grande Guerra, come indicato da Eric Hobsbawm, quale inizio del Secolo Breve. E che per questo, nellâ??allestimento della mostra al Mart, puÃ² introdurre immagini di guerra successive â?? alternando le une alle altre senza riguardo della rispettiva cronologia e arrivando sino ai conflitti che punteggiano il nostro presente (di qui, pure, lâ??equivoco in cui si puÃ² cadere di fronte alle immagini di Trolley de PrÃ©vaux).

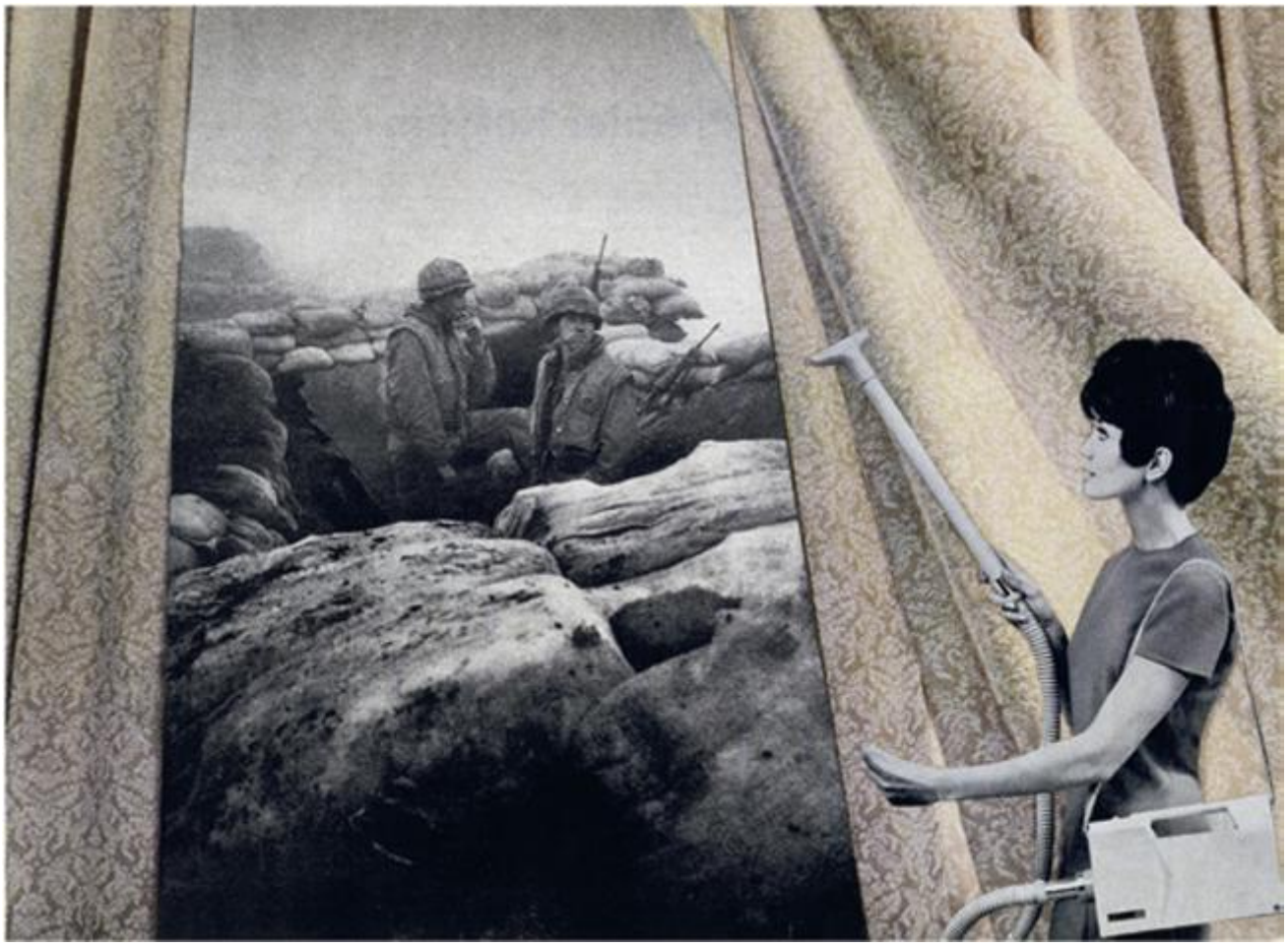
Lo sguardo dallâ??alto â?? idealmente la visione zenitale o in *plongÃ©e*, â??in piantaâ?• â?? comâ??Ã¨ ovvio anestetizza, â??astraeâ?•, appunto *allontana*; ma, come appunto si scopre nei cieli della Grande Guerra, esso solo consente di â??vedereâ?• fenomeni che â?? al livello del terreno e â??in prospezioneâ?• â?? sono invece resi del tutto illeggibili dalla confusione dei piani, dalla sovrapposizione delle linee, e non da ultimo dal dispiegarsi sul campo di battaglia â?? anche questa una novitÃ tecnologica introdotta da quel conflitto â?? di fumogeni e altri *paraphernalia* concepiti per occultarsi, mimetizzarsi, rendersi invisibili. Una condizione che colpisce con forza, si capisce, chi di visione e dâ??immagini si nutre: allâ??indomani del congedo per esaurimento nervoso, nel â??15, Max Beckmann confessava per esempio lâ??angoscia provata per Â«lo spazio infinito, il cui primo piano deve essere sempre riempito con qualche robaccia in modo da non vedere la sua terribile profonditÃ â?¦ per coprire in qualche misura quel buio nerissimoÂ». Questo *buio nerissimo* Ã¨ quello prodotto dallâ??uomo, dalla sua violenza; dagli infernali strumenti tecnologici impiegati per sopraffare e sterminare altri uomini. Lo stesso *buio nerissimo* esalato dai pozzi di petrolio dati alle fiamme dalle truppe irakene in fuga dal Kuwait allâ??indomani di Desert Storm, nella Prima Guerra del Golfo: e che sorvoliamo esilarati, in preda a unâ??euforia colpevole â?? selvaggiamente amplificata dal *GÃ¶tterdÃ¤mmerung* wagneriano sparato a palla dagli altoparlanti â??, nelle *Lektionen in Finsterris* (*Apocalisse nel deserto*, 1992) di Werner Herzog. Immagini irresistibili, e in veritÃ giÃ classiche; ma che ripropongono una volta di piÃ¹ â?? in modo bruciante, Ã¨ il caso di dire â?? il paradosso mai risolto del *sublime*, congiunzione inscindibile di bellezza e orrore (Â«E salÃ¬ un fumoâ?¦ come il fumo di una fornaceÂ», risuonano le parole dellâ?? *Apocalisse* giovannea).

Werner Herzog | LEKTIONEN IN FINSTERNIS, 1992 | produzione: Canal +, PremiÃ¨re, Werner Herzog Filmproduktion | frame da video | Â© 1992 Werner Herzog Filmproduktion | Per gentile concessione di RIPLEYâ??S FILM Srl

Lo sguardo dallâ??alto Ã¨ controveleno ideale, in ogni caso, rispetto a quella che potremmo chiamare la â??sindrome di Fabrizio Del Dongoâ?•: ovvero la situazione codificata da Stendhal nella *Certosa di Parma*, quando il giovane protagonista si trova nellâ??occhio del ciclone che travolge la sua generazione, cioÃ¨ nel bel mezzo del campo di battaglia di Waterloo; eppure, di quanto avviene attorno a lui, non capisce

assolutamente nulla (Â«Ma questa Ã¨ davvero una battaglia?Â»). Tra gli artisti di oggi che riflettono â??da dopoâ?•, e i cui lavori come detto troviamo esposti assieme a quelli di coloro che presero parte agli eventi bellici, chi ci fa piÃ¹ riflettere su questo doppio sguardo (e i suoi rispettivi punti ciechi) Ã¨ lo spagnolo Mateo MatÃ© in *Restricted area (Europe)* (2007): instradato in un percorso tortuoso da una serie di distanziatori â?? come quelli impiegati nei non-luoghi aeroportuali â?? a un certo punto il tuo sguardo Ã¨ attirato da un display che mostra proprio la tua immagine, ripresa appunto dallâ??alto da una telecamera di sicurezza; solo allora capisci che fino a questo momento hai percorso uno spazio che disegna la forma planare dellâ??Europa. Non te nâ??eri ancora reso conto, insomma, ma â?? nellâ??aggirarti al livello del terreno â?? sei ancora in tempo di guerra.

Lâ??indice col quale sono state raccolte le tante diverse tipologie di immagini (reperti di â??archeologia di guerraâ?•, immagini documentarie, immagini a finalitÃ estetica prodotte da chi prese parte ai combattimenti in tempo di guerra, immagini prodotte a distanze cronologiche variabili rispetto agli eventi, immagini contemporanee che riprendono repertori di guerra o che riflettono *ex novo* su quei paradigmi e quelle circostanze) presenti alla *Guerra che verrÃ non sarÃ la prima* pare allora essere proprio la loro capacitÃ di *rivelare la storicitÃ delle situazioni rappresentate*. Le immagini sono cioÃ¨ connotate da quello che Fredric Jameson, ragionando nel suo saggio su *Brecht e il metodo* (ed. orig. 1998; trad. it. Cronopio 2008) circa il debito di Brecht nei confronti di Freud, chiama *effetto V* (da *Verfremdung*). Non si tratta solo dellâ??effetto-choc col quale le immagini delle *gueules cassÃ©es*, i tormentosi feriti al volto, denunciavano â?? allâ??immediato dopoguerra ansioso di ortopedizzare, o celare del tutto, un mondo uscito letteralmente a pezzi dal conflitto â?? quella che era stata Â«la piÃ¹ grande officina di mostri della storiaÂ» (cosÃ¬ Rocco Ronchi nel bel saggio compreso nel catalogo del Mart) â?? in una Â«terapia dâ??urtoÂ», come lâ??ha definita Susan Sontag, simile a quella somministrata ai suoi lettori dallâ??anarchico tedesco Ernst Friedrich, nel 1924, in *Guerra alla guerra*. Non Ã¨ un caso che Cristiana Collu abbia dato alla mostra un titolo preso da Brecht (invitando Marcello Fois a scrivere sulle pareti bianche del museo una manciata di frasi prese dai testi di allora: in quelli che sono allora veri e propri â??cartelliâ?•, con la stessa funzione di quelli che â??stranianoâ?• appunto le vicende del teatro brechtiano): se le immagini della guerra ci colpiscono alle viscere, se esse ci percuotono il plesso solare, se ci accecano travolgendoci dâ??emozione, il *lavoro mentale* che siamo qui invitati a fare (proprio come lâ??*elaborazione del lutto* freudiana) consiste nel loro *ri-pensamento*. *Ri-conoscerle* significa, in effetti, finalmente â??vederleâ?•.



Martha Rosler | CLEANING THE DRAPES (dalla serie House Beautiful: Bringing the War Home

Scrive Jean-Luc Nancy, nel bellissimo testo in catalogo, che il titolo del memorabile ciclo di incisioni di Goya, *Los desastres de la guerra* (realizzato negli stessi anni attraversati dal Fabrizio di Stendhal) allude proprio alla Â«perdita della visibilitÃ Â» di cui si fa esperienza, per la prima volta, con le guerre napoleoniche (e che trionferÃ definitivamente col sovvertimento della luce naturale sui fronti tecnologici della Grande Guerra): Â«perdita dellâ??astro, perdita della sua luce tutelareÂ». Perdita definitiva, cioÃ¨, degli ideali cavallereschi coi quali si poteva pensare di andare alla guerra nellâ??*ancien rÃ©gime* (e collâ??uso spregiudicato dei quali la propaganda potÃ© spingere allâ??accettazione esultante del massacro i giovani dellâ??agosto â??14, del maggio del â??15) e Â«smarrimento nellâ??oscuro, nel magma, nella confusione, nella devastazione, nel ripugnante, nellâ??ignobileÂ». Accendere una luce su questo magma, rendere finalmente visibile la *sostanza traumatica della guerra*, vuol dire rivelarne il Â«fondo informeÂ»; vuol dire sancire una volta per tutte che Â«sempre e a dispetto di ogni Causa, e a maggior ragione quando le Cause collassano, essa Ã¨ insostenibileÂ». Per questo occorre sostenere con stoicismo questa luce oscura, bisogna tenere fissi gli occhi sulle immagini del disastro: esse Â«brillano e ci avviluppano in un lampo neroÂ» â?? proprio come quelli corruschi che ci mostra Herzogâ?¦ â?? e solo allora, forse, Â«il ritiro degli astri, il loro arretramento o la loro caduta, impone la sua chiarezza â?? forse la giustizia stessaÂ». Il momento di tale *giustizia*, per dirla con Walter Benjamin, Ã¨ allora il momento della conoscibilitÃ : di quei *disastri*.

A tal fine, la figura retorica che ha scelto di impiegare la mostra di Rovereto (cosÃ¬ come quella di Trieste, di cui si dÃ conto a parte, nello scegliere di far â??rimareâ?• la Sarajevo del 1914 con quella del 1992: al modo in cui fece â?? ricorda Hobsbawm allâ??inizio del *Secolo breve* â?? FranÃ§ois Mitterrand scegliendo proprio la data dellâ??attentato di Prinzip, il 28 giugno, per cercare in *extremis* una mediazione che

scongiurasse il conflitto nellâ??ex-Jugoslavia) Ã¨ quella della *ripetizione*. Questo il senso dei versi di Brecht che le dÃ nno il titolo: Â«La guerra che verrÃ / non Ã¨ la prima. Prima / ci sono state altre guerre. / Alla fine dellâ??ultima / câ??erano vincitori e vinti. / Fra i vinti la povera gente / faceva la fame. Fra i vincitori / faceva la fame la povera gente / egualmenteÂ». Le guerre della modernitÃ â?? *i disastri della guerra* â?? non fanno altro che *ripetersi*: scavando sempre piÃ¹ a fondo, ogni volta, nel calco del trauma precedente. Calcandolo e ricalcandolo. Come ricorda in catalogo Massimo Recalcati, fu proprio in seguito allo studio delle nevrosi post-traumatiche di guerra (*Al di lÃ del principio del piacere* esce nel 1921) che Freud potÃ© porre le basi della *pulsione di morte*: che identifica infatti con lâ??esigenza, da parte del nevrotico, di *ripetere il male*.

Simmetricamente opposta alla *coazione a ripetere* del nevrotico â?? colui che *non riconosce* la matrice del dolore che avverte, e che Freud chiama *melanconia* â?? Ã¨ quella che Paul Ricoeur definisce *rimemorazione*: accostandola a quella che Freud, di contro, appunto definiva *elaborazione del lutto*. Proprio i bellissimi libri tardi di Ricoeur (*Ricordare, dimenticare, perdonare*, 1998, tr. it. il Mulino 2004; *La memoria, la storia, lâ??oblio*, 2000, tr. it. Cortina 2003; *Percorsi del riconoscimento*, 2004, tr. it. Cortina 2005) ci insegnano come Â«trasporre sul piano della memoria collettiva e della storia le categorie patologiche proposte da FreudÂ». Una guerra si sussegue allâ??altra, lo sappiamo, rivendicando le ferite della precedente â?? la Â«vittoria mutilataÂ», lâ??Â«onta di VersaillesÂ» â??; in questo senso *la guerra che verrÃ non Ã¨ la prima* : in quanto essa reagisce alla precedente come *riparazione nevrotica*, ossia come *vendetta*. Ã? questo, in particolare, il meccanismo micidiale che continua a impedire, oggi, una soluzione pacifica allâ??annosa vicenda israeliana e palestinese (ma i nazionalismi esasperati che reagiscono alla globalizzazione, negli ultimi decenni, spingono la loro sete di sangue a cercare vendette non relative alla memoria recente bensÃ¬ alla storia remota: si pensi a come quello serbo Ã¨ riuscito a strumentalizzare il mito fondativo della Battaglia della Piana dei Merli, Kosovo Polje, risalente addirittura al 1389). Esattamente allo stesso modo in cui (scrive Freud in un lavoro del 1914, *Ricordare, ripetere e rielaborare*) il nevrotico Â«riproduce quegli elementi non sotto forma di ricordi, ma sotto forma di azioni; li *ripete*, ovviamente senza rendersene contoÂ». Quella che Freud definisce Â«riconciliazioneÂ» col proprio Â«rimossoÂ» si rende possibile (si legge in *Lutto e melanconia*, del 1915) solo col Â«lavoro della memoriaÂ»: *Durcharbeiten* ovvero Â«elaborazioneÂ», o piuttosto â?? corregge Ricoeur â?? Â«rielaborazione del luttoÂ». Questo *lavoro*, spiega il filosofo, Ã¨ Â«simmetricamente contrapposto a coazione: lavoro di rimemorazione contro coazione a ripetereÂ».

Mi pare questo il senso dellâ??allestimento al Mart â?? che trovo riassunto, in catalogo, in queste parole di Gabi Scardi: Â«crediamo che le commemorazioni abbiano senso se si collocano tra un passato da metabolizzare e un futuro da costruire; e se, piuttosto che ispirarsi a un generico e spesso conciliante dovere di ricordare, da un lato fanno riferimento al rigore dellâ??indagine storica, dallâ??altro allâ??imperativo di unâ??assunzione di responsabilitÃ : si tratta di *lavorare su noi stessi* e di fare i conti con ciÃ² che siamo, ciÃ² che siamo diventati e che potremo essereÂ» (corsivo mio). Ã? innegabile che tanta parte delle ricerche artistiche degli ultimi tempi si siano indirizzate ai nodi piÃ¹ dolorosi del passato recente; e talora senza riuscire a evitare il sospetto di strumentalizzarli, se non di scientemente mistificarli. Ma Ã¨ un rischio che va corso: se Ã¨ vero che, prosegue Scardi, Â«proprio attraverso lâ??arteÂ» (cioÃ¨ in Â«modi obliqui, talvolta arbitrari rispetto alla veritÃ storica, ma capaci di coglierví indizi latentiÂ») Ã¨ dato Â«chiedere cosa significhi, per lâ??uomo di oggi, considerarsi parte della storiaÂ».

Eric Baudelaire | THE DREADFUL DETAILS, 2006 | c-print, diasec, 209 x 375 cm (dittico) | The Pinnel Collection

Lâ??installazione di Fabio Mauri *Pic nic o il buon soldato*, originariamente elaborata nel 1998, Ã¨ in questo senso esemplare: trattando come Â«reliquie laicheÂ» e Â«nature morteÂ» reperti originali della Seconda guerra mondiale, e disponendoli in Â«un unico ambiente che sembra unire spazialitÃ e temporalitÃ differentiÂ», mentre sulla scena Â«due ragazze e un soldato distribuiscono ai presenti un pasto caldo mentre sulla schiena nuda di una giovane donna un vecchio apparecchio proietta *La ballata di un soldato* di Grigorij ChukhrajÂ» (cosÃ¬ Saretto Cincinelli in catalogo). Con questo *collage* metastorico Mauri racconta *unâ??altra storia*: la sua. In modo non cosÃ¬ dissimile ha lavorato Ermanno Olmi nel suo film, *Torneranno i prati*, allestendone la scenografia con veri reperti della Grande Guerra (rinvio al mio *Ceneri sotto la neve*); ma cosÃ¬ funziona pure nel suo complesso, a ben vedere, lâ??insieme dellâ??allestimento del Mart: proprio col gesto â?? che sulle prime puÃ² lasciare perplessi â?? di accostare Â«pezzi di guerra sporgenti da terraÂ», come quelli cosÃ¬ definiti da Andrea Zanzotto nel suo *Galateo in Bosco*, ai *Sacchi* di Alberto Burri o alle luminarie fotografiche di Christian Boltanski (tutta lâ??Â«immondizia sacraÂ» â?? cosÃ¬ definita in catalogo da Denis Isaia â?? che ci accoglie allâ??inizio dellâ??esposizione: squassante lâ??effetto dei giganteschi, grotteschi soprascarponi di paglia intrecciata rinvenuti nel 2009 a Punta Linke, sito austroungarico nel gruppo dellâ??Ortles e considerato il luogo della memoria piÃ¹ alto dâ??Europa, situato comâ??Ã¨ a 3629 metri dâ??altezza; spiega Franco Nicolis nellâ??interessante suo testo in catalogo come questo genere di reperti comporti protocolli di raccolta e interpretazione non diversi da quelli dellâ??archeologia e parla infatti â?? non nel senso metaforico post-foucaultiano cui siamo abituati â?? di Â«archeologia del mondo contemporaneoÂ»).

Quelle che Mauri chiamava Â«azioni complesseÂ» (distinguendole con puntiglio dal contesto tradizionalmente teatrale, da un lato, e, dallâ??altro, dalle procedure tipiche dellâ??arte concettuale dei suoi tempi) sono alla lettera *re-enactements*: attingendo a piene mani al proprio personale vissuto memoriale e psichico (i riti infantili della buona borghesia acquiescente, i ludi tronfi dei Littoriali del â??38 ai quali aveva partecipato dodicenne, i remoti rombi di guerra avvertiti durante lâ??adolescenza...). La *rielaborazione* operata dallâ??Â«azione complessaÂ» funziona, cosÃ¬, davvero come una *rimemorazione*: con la riemersione del rimosso individuale, messo a nudo â?? Ã¨ il caso di dire â?? Ã¨ il rimosso collettivo, *storico*,

di unâ??intera nazione. Câ??Ã¨ evidentemente qualcosa di respingente, e anzi propriamente di osceno, in questo *modus operandi*: ma Ã¨ proprio quanto Ã¨ vitale assumere (allo stesso modo, annota in modo sorprendente Franco Nicolis, spingendosi sino a Punta Linke si prova unâ??esperienza inaspettata attraverso quello che Ã¨ il senso della memoria per eccellenza: Â«lâ??odore che emanano gli oggetti che escono dal ghiaccio Ã¨ lo stesso odore che essi emanavano cento anni fa, ed esso diventa quasi un oggetto materiale, un reperto. Lâ??odore di quegli oggetti Ã¨ lâ??odore della guerra; in quello spazio, quellâ??odore Ã¨ la guerra stessaÂ»). Non diverso lo spirito di Gianikian e Ricci-Lucchi (in un passo citato in catalogo da Cincinelli): Â«Non usiamo lâ??archivio per se stesso, usiamo il giÃ fatto, con un gesto alla Duchamp, per parlare di noi, di oggi, dellâ??orrore che ci circondaÂ».

CosÃ¬ procediamo al Mart, di anamnesi in anamnesi, in una sorta di tunnel dellâ??orrore metastorico. E allâ??improvviso *ri-conosciamo* nella sequenza fotografica della messa a morte di Cesare Battisti, lâ??11 luglio 1916 nella fossa del Castello del Buonconsiglio, a Trento (non solo esibito al ludibrio della folla, come nella tradizione delle messe a morte dei traditori, ma anche ossessivamente fotografato in immagini che fecero il giro del mondo: proprio lâ??immagine efferata del â??boia di Statoâ?• Josef Lang, giunto appositamente da Vienna, che irride il cadavere ai suoi piedi, fu messa nel 1922 da Karl Kraus allâ??inizio dei suoi *Ultimi giorni dellâ??umanitÃ* , commentando: Â«non giÃ il fatto che ha ammazzato, nÃ© che lâ??ha fotografato, bensÃ¬ che ha fotografato anche se stesso, e che si Ã¨ fotografato mentre fotografa, questo rende il suo tipo il ritratto imperituro della nostra culturaÂ»), scrive Diego Leoni in catalogo, il Â«modello perfetto di rappresentazione per ciÃ² che ancora doveva andare in scena nel teatro mondiale della crudeltÃ , da Auschwitz ad Abu Ghraib, alla Siria di questi giorniÂ» (unâ??analisi non diversa aveva fatto Giovanni De Luna nel *Corpo del nemico ucciso*, Einaudi 2006).

E, viceversa, capiamo il senso dellâ??illuminazione in verde e nero â?? desunta dalle riprese allâ??infrarosso realizzate dalla CNN a Baghdad durante la prima Guerra del Golfo â?? che Thomas Ruff ha dato alla sua serie *NÃ¤chte*, dedicata tra il 1992 e il â??96 al â??pacificoâ?• scenario urbano notturno di DÃ¼sseldorf. Si capisce allora come i *percorsi del riconoscimento* che Ã¨ in grado di offrirci lâ??arte contemporanea â?? mai come in questo caso rispondente al paradigma â??anacronisticoâ?• offerto da Giorgio Agamben con la sua definizione (tenuta ben presente dai curatori della mostra) di *Che cosâ??Ã¨ il contemporaneo?* (nottetempo 2008): Â«contemporaneo Ã¨ chi riceve in pieno viso il fascio di tenebra proveniente dal suo tempoÂ» â?? siano in grado di svelare la *filigrana violenta del nostro tempo*. Quella cioÃ¨ che Papa Francesco â?? assumendosi un compito che sarebbe spettato al suo predecessore, il quale pure aveva preso un nome in tal senso non innocente â?? commemorando lâ??Â«inutile strageÂ» di un secolo fa al sacrario di Redipuglia, lo scorso 13 settembre, ha definito una Â«terza guerra mondiale combattuta â??a pezziâ?•, con crimini, massacri, distruzioniÂ».

Giacomo Balla | LA GUERRA, 1916 | olio e collage di carte colorate su cartone, 64 x 94 cm | Unicredit Art Collection

Esemplare, fra tutte le opere in mostra al Mart, Ã¨ in questo senso la serie *House Beautiful: Bringing the War Home*, realizzata fra il 1967 e il â??72 da Martha Rosler (ma significativamente dalla stessa riproposta nel 1991 e poi nel 2004 e nel 2008, in occasione delle nuove guerre americane in Iraq e in Afghanistan): Â«montaggi in cui immagini tratte dalle notizie della guerra in Vietnam contaminano la dimensione protettiva e rassicurante di interni domestici da pubblicitÃ Â», scrive Gabi Scardi. La *sostanza traumatica della guerra* invade cosÃ¬ il fronte interno, che vive imperturbato il suo sogno consumistico borghese: Â«come a direÂ», prosegue Scardi, Â«che qualsiasi immagine puÃ² essere neutralizzata da una societÃ che consuma tuttoÂ». Ma Ã¨ altresÃ¬ vero che il collage decontestualizzante di Rosler, se non sortisce lâ??effetto di Â«produrre lâ??accesso ad unâ??*altra* realtÃ Â», puÃ² Â«porre in evidenza rapporti occultati della *nostra* realtÃ Â» (Cincinelli): puÃ² farci *riconoscere*, cioÃ¨, la *sostanza traumatica della nostra â??paceâ?*•. Con strumenti diversi e intenti in apparenza opposti, si colloca a ben vedere in questa dimensione il lavoro di Eric Baudelaire, *The Dreadful Detail* del 2006. Un dittico fotografico di grande formato (209 x 375 cm) pare riprodurre â??documentariamenteâ?• una â??tipicaâ?• scena di guerriglia dellâ??Iraq di quegli anni, con una squadra di militari che punta le armi su un gruppo di civili, subito dopo unâ??esplosione che ha lasciato sul terreno cadaveri e macerie. Analizzando piÃ¹ attentamente lâ??immagine, perÃ², capiamo che si tratta di una messa in scena: si scorge un cineoperatore vicino al gruppo dei civili, e un numero inverosimile di dettagli paiono citare in scena le immagini piÃ¹ memorabili del repertorio bellico (da Goya a Picasso). AnzichÃ© â??denunciareâ?• un fatto avvenuto fra tanti, Baudelaire ragiona con sottigliezza sulle nostre tecniche di rappresentazione, sui nostri pregiudizi etici e politici, appunto sulla nostra capacitÃ di *ri-conoscere*.

Ã? questa lâ??*archeologia* che opera lâ??arte: la messa a nudo degli effetti della guerra su un paesaggio che Ã¨ metafora della nostra scena mentale. Come nella serie di fotografie, *Fait*, realizzate da Sophie Ristelhueber nel 1992, percorrendo il territorio del Kuwait pochi mesi dopo la fine di Desert Storm; o quella dal titolo *Atlantic Wall*, del â??95, nelle quali Magdalena JetelovÃ¡ ri-mette in scena le fantomatiche, tenebrose rovine delle fortificazioni costruite dai tedeschi nel â??43-44, sulle spiagge francesi in attesa dello sbarco degli Alleati, riprese con un chiaroscurale bianco e nero al cadere delle tenebre, sovrapponendovi scritte luminose tratte da un libro profetico e seminale pubblicato ventâ??anni prima, *Bunker ArchÃ©ologie* di Paul Virilio. In una di esse si legge della DISAPPEARANCE OF THE BATTLE GROUND: e davvero quello su cui fanno riflettere Virilio, e dopo di lui JetelovÃ¡, Ã¨ la progressiva *cancellazione* che il tempo opera su quelle tracce: lentamente restituendo alla natura artefatti umani che ricordano le tragedie vissute nel passato. Lâ??artista-archeologo interrompe questo processo di *rimozione*: riportando alla luce il trauma, facendocelo *riconoscere*. Lo stesso aveva fatto, fra il 1953 e il â??70, il grande Josef Sudek â?? reduce mutilato dallâ??Undicesima Battaglia dellâ??Isonzo, come racconta Diego Leoni â?? col suo ciclo *ZmizelÃ© sochy* [*Le statue svanite*]: riprendendo un grande albero spezzato, spezzato appunto dallâ??infuriare della Grande Guerra, che perÃ² a distanza di decenni si erge, solitario ed enigmatico come un monolite kubrickiano, in un paesaggio che non reca altra traccia di quanto lÃ¬ si consumÃ². Ed Ã¨ quanto ha fatto â?? assai piÃ¹ di recente, nel 2009 â?? Paola De Pietri nella sua serie *To face*: mostrando come i territori montani in cui si combattÃ© la Grande Guerra siano ormai quasi del tutto restituiti al loro aspetto primitivo, con i camminamenti e le trincee ancora a tratti percettibili, palinsesti appena intuibili di quanto Ã¨ stato.

Il titolo di Olmi si spiega con le parole che si scambiano a un certo punto i soldati del suo film, sepolti dalla neve nel loro riparo ad alta quota. Dicono Â«torneranno i pratiÂ», e aggiungono: Â«e nessuno si ricorderÃ di ciÃ² che Ã¨ accadutoÂ». Gli artisti del nostro tempo si sono assunti il compito, la responsabilitÃ di dare loro torto. Essi ci consentono, o ci ingiungono, di *riconoscere la guerra*: di guardarla in faccia.

La guerra che verrÃ non Ã¨ la prima 1914-2014

progetto di Cristiana Collu, a cura di Nicoletta Boschiero, Saretto Cincinelli, Gustavo Corni, Gabi Scardi e Camillo Zadra

MART, Rovereto, 4 ottobre 2014-20 settembre 2015. Catalogo Electa, pp. 643, â?¬ 55

L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve, a cura di Piero Del Giudice

---

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio Ã¨ grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO