

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO



DIPARTIMENTO DI BENI CULTURALI – STUDI CULTURALI
DOTTORATO DI RICERCA INTERNAZIONALE IN STUDI CULTURALI EUROPEI – XXIV CICLO
SETTORE SCIENTIFICO DISCIPLINARE L-ART/06

1914-1918. L'Album della Guerra: regime telescopico e montaggio fotografico della Storia.

CANDIDATO
Erica Grossi

TUTOR
Chiar.^{mo} Prof. José Luis Villacañas Berlanga

COTUTOR
Chiar.^{mo} Prof. Michele Cometa

COORDINATORE DEL DOTTORATO
Chiar.^{mo} Prof. Michele Cometa

*alle «arti che non danno pane»
alla «nostra accademia personale»
all'«Università di Muri»
«per una felice emigrazione»
C.G. - A.S. - A.K.*

Indice

Elenco delle illustrazioni

p.I *Introduzione*

PARTE PRIMA. *Stato dell'Arte*

p.1 *I. Mar d'archivio*

- *Dentro la « boîte à outils »: archivio, album, atlante*

p.12 *I.1. Materiali per un archivio fotografico della guerra. Album come stratificazione*

p.30 *I.2. L'album allo schermo. Declinazioni del passato al futuro digitale*

p.41 *I.3. «Aprire l'album». Guida pratica per un metodo di studio*

p.54 *II. Guerra e fotografia. L'occhio sinistro della storia*

p.66 *II.1. 1854-1914. Breve storia della fotografia di guerra*

p.90 *II.2. 1914-1918. Der Erste Weltkrieg. Dalla Brief- alla Bilderkrieg del '900*

PARTE SECONDA. *Genealogia*

p.112 *III. I conflitti della fotografia. Album, sillabario, atlante: variazioni sul tema del «mondo mutato»*
- *Germania '20. Benjamin, Kracauer, Moholy-Nagy, Renger-Patzsch: l'avanguardia schierata*

p.142 *III.1. Il conflitto dentro. Warburg dalla Kriegskartothek (1914-1919) al Bilderatlas (1924-1929)*

p.161 *III.2. Guerra alla guerra. L'anti-retorica del montaggio nei libri fotografici di Friedrich, Tucholsky, Heartfield (1924-1926)*

p.176 *III.3. La guerra negli occhi. Lo sguardo telescopico di Jünger dall'album al sillabario del mondo (1930-1933)*

PARTE TERZA. *Archeologia*

- p.198 *IV. Trincea Archeologia. Campo – sguardo – tecnica*
- p.205 *IV.1. Trincea con spettatore. Paradigma di una cesura dell'esistenza*
- p.224 *IV.2. «Il minuto e fragile sguardo dell'uomo». Sismografi e regimi telescopici*
- p.236 *IV.3. Il frutto della messa a fuoco. Fotografie dalla «disparition»*
-
- p.246 *V. L'Album della Guerra. Rimontare «le monument du péril»*
- p.255 *V.1. I canoni dello sguardo mutilato*
- p.257 *V.1.1. «L'œil à la caméra» e l'imposizione del quadro*
- p.264 *V.1.2. Implicazione e distanza: la trincea come Passage*
- p.272 *V.2. Esposizione a(l) rischio*
- p.275 *V.2.1. Aura: luci e ombre di uno spettatore senza qualità*
- p.284 *V.2.2. Paesaggi di rovine: storia fotografica della distruzione*
- p.290 *V.3. La «mise en page»: comporre il conflitto in immagini*
- p.294 *V.3.1. Serialità, trasformazione, citabilità del frammento*
- p.301 *V.3.2. Mostrare lo choc. O della «logistica dell'intervallo»*

PARTE QUARTA. *Fotografia*

- p.309 *Die Welt (ist) Krieg*
- Conclusioni
- Catalogo

Bibliografia

Ringraziamenti

*Elenco delle illustrazioni**

- A – *MCRR Album A 1 bis*: copertina (25x445x85 mm); 1917.
- B – *MCRR Album P 7*: copertina; 1915-1918.
- C – *Schermata* (dal sito <http://www.14-18.it/home>).
- D – *MCRR Album Rg*: p.011; 1915-1918.
- E – *MCRR Album A 4*: foto. 4566 (225x170 mm – gelatina a sviluppo); «Riflettori per la difesa»; Soggetto: Contraerea; 1918.
- F – Felice Beato, *Interno della “Secunda Bagh” dopo il massacro, Palazzo Sikandarbagh a Lucknow, India, 1857* (dal sito: <http://www.getty.edu/art/collections/images/m/10548001.jpg>).
- G – *MCRR O 1*: p.020; 1915-1918.
- H – *MCRR Album S 17*: p.076; 1915-1918.
- I – Aby Warburg, *Kriegskartothek, 1914-1918*; Warburg Institute Archive, London; in G.Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid – ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe – Phoenix Art Stiftung Falckenberg, Hamburg 2011, p.144.
- J – Ernst Friedrich, *Krieg dem Krieg! Guerre à la guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Freie Jugend Verlag, Berlin, 1924, pp.192-193 (in alto) .
Kurt Tucholsky – John Heartfield, *Deutschland, Deutschland über alles*, Rowohlt, Hamburg, 1929, pp.52-53 (in basso).
- K – Ernst Jünger, *Die Veränderte Welt. Ein Bilderfibel unserer Zeit*, hrsg. E.Schultz, mit einer Einleitung von E.Jünger, W.G.Korn, Breslau, 1933, pp.192-193.
- L – *MCRR Album A 5*: foto.0125 (gelatina a sviluppo); «Durante il riposo si rafforzano le linee»; Soggetto: Soldati; 1915-1918.
- M – *MCRR O 1*: foto.0174 (gelatina a sviluppo); «Bombardamento delle linee nemiche da Castagnavizza»; Soggetto: Artiglieria; 1917.

* L'elenco contiene esclusivamente i riferimenti alle fotografie contenute nel testo, identificate con le lettere dell'alfabeto da A a S. Per le immagini del fondo Grande Guerra del MCRR, le diciture sono riportate seguendo il modello di ordinamento presente sul sito <http://www.14-18.it/home>: MCRR indica il Museo Centrale del Risorgimento di Roma, quale ente di appartenenza; segue la dicitura dell'album e il numero della pagina e/o quello della singola fotografia. In alcuni casi sono riportate anche le diverse annotazioni presenti sull'originale o solo la misura e la tecnica di sviluppo. Tutte le immagini del MCRR in elenco sono state prodotte dal Reparto fotocinematografico dell'Esercito mentre, quanto indicato con la dicitura «Soggetto» è responsabilità dell'ente archivistico.

N – *MCRR P 3*: p.003; 1915-1917.

O – *MCRR P 7*: foto.0148 (gelatina a sviluppo); «Cannone di marina da 254»;
Soggetto: Artiglieria; 1915-1918.

P – *MCRR O 1*: p.029; 1915-1918.

Q – *MCRR Album G Grande*: foto.0207 (gelatina a sviluppo); Soggetto: Soldati
italiani – Trincee; 1915-1918.

R – *MCRR Album S 17*: foto.40(21) (165x115 mm); «Monte Gregandul: alpini in
cordata»; Soggetto: Fronte italiano – Alpini; 1915-1918.

S – *MCRR P 7*: p.076 e p.077; 1915-1918.

*pensa
quando sulla superficie terrestre
resteranno soltanto
dei sacchetti di plastica
svolazzanti
e libri fotografici*

Introduzione

Questa è dunque l'arte con cui si rappresenta la storia, [...]? Noi, che siamo rimasti in vita, vediamo tutto dall'alto in basso e di tutto abbiamo una visione sincronica, eppure non sappiamo com'era veramente. [...] Ci troviamo su una montagna di morti? È questo alla fine il nostro osservatorio? È da una simile postazione che si gode la tanto esaltata prospettiva storica?

W.G. Sebald¹

Storia, esperienza, guerra, morte e prospettiva visuale. Questo, in breve, il percorso della ricerca prima, e della tesi di dottorato poi.

Scaturito da una tensione quasi emotiva nei confronti della contemporaneità come spazio storico performato dal conflitto, nutrito di attenzione rispetto al dibattito intorno alle possibilità dell'esperienza e della sua trasmissibilità a seguito degli eventi catastrofici *totali* e *globali* del Novecento, l'interesse di questo lavoro si è naturalmente definito nella sovrapposizione del concetto di prospettiva storica con quello di prospettiva visuale. Di visione e di sguardo sulla storia.

In questo breve testo introduttivo, presentiamo le linee generali della trattazione, cercando di sottolineare il carattere fecondo di questa corrispondenza tra la storicità dello sguardo e delle tecniche della visione e le condizioni epistemologiche di una osservazione critica sulla visualità come campo di studio, e

¹ Winfried G. Sebald (trad. it., Ada Vigliani), *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Adelphi, Milano, 2010, p.136 [ed. or., *Die Ringe der Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1995].

rivolta, nello specifico, all'abisso paradigmatico e *originario* della storia recente *sub specie bellica* delle trincee d'Europa.

Fin da subito, anzi, come vero momento d'inizio, il confronto su questa sovrapposizione di sguardi ha trovato un interlocutore e un ispiratore insostituibile nel filosofo tedesco Walter Benjamin e, in modo particolare, nella corrispondenza tra le riflessioni sulla storia e quelle sulla tecnica, sui *media* e sulla percezione, presenti nell'intero corso della sua opera e dense di suggestioni straordinariamente attuali.²

Ed è in un testo scritto nel 1933 che si concentra il coagulo originario della ricerca: la riflessione di Benjamin sull'esperienza della Prima Guerra mondiale.

Una cosa è chiara: le quotazioni dell'esperienza sono cadute, e questo in una generazione che, nel 1914-1918, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. [...] Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile. [...] Una generazione, che era andata a scuola ancora con il tram a cavalli, stava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui niente era rimasto immutato tranne le nuvole, e nel centro – in un campo di forza di esplosioni e correnti distruttrici – il minuto e fragile corpo umano.³

In poche righe, è descritto il quadro nel quale s'inscrive la nostra riflessione sulla contemporaneità come tempo di stravolgimenti e trasformazioni dell'esperienza, sul XX secolo che viene a sovrapporsi con il concetto stesso di guerra,⁴ e sulla

2 I testi di più spiccato rilievo in questo senso sono: *Piccola storia della fotografia* (1931); *Esperienza e povertà* (1933); *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1939); *Sul concetto di storia* (1939-1940). Estremamente importante nella ricostruzione dei nessi tra le due sfere della riflessione del filosofo tedesco, è il volume pubblicato a cura di Andrea Pinotti e Antonio Somaini, *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012. Dalla versione dei testi di Benjamin raccolti in questo volume è, inoltre, tratta la maggior parte dei passaggi e delle citazioni testuali, per cui se ne indica l'abbreviazione AC.

3 W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, AC, pp.364-369, pp.364-365; e in ID. (a cura di Rolf Tiedemann e Hermann Schweppenhäuser; ed. it. a cura di Enrico Ganni), *Opere Complete V*, 9 voll., Einaudi, Torino, 2002-(in corso), pp.539-44 [ed. or., *Erfahrung und Armut*, in ID. (hrsg. R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser), *Gesammelte Schriften II/1*, 7voll., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974-89, pp.213-219; scritto tra la primavera e l'autunno del 1933; pubblicato in «Die Welt im Wort», n°10, I, 7 dicembre 1933]. Da qui in avanti, le opere complete in italiano sono indicate con l'abbreviazione OC, quelle in tedesco con GS.

4 Sul XX secolo come età della guerra totale, si veda, in particolare, Eric Hobsbawm (trad. it., Brunello Lotti), *Il secolo breve. 1914-1991*, Rizzoli, Milano, 2006 [ed. or., *The Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michael Joseph, U.K., 1994]; Jan Patočka, *Le guerre del XX secolo e il XX secolo come guerra*, in ID. (traduzione italiana e introduzione a cura di Mauro Carbone; prefazione di Paul Ricœur; con uno scritto di Roman Jakobson), *Scritti eretici sulla filosofia della storia*, Einaudi, Torino, 2008, pp.132-153 [ed. or., *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Academia, Praha, 1990]. Sull'intero dibattito, si veda: Maurizio Guerri, «La mobilitazione globale. Lo spazio planetario della guerra in Ernst Jünger», in *Conflitti globali – La guerra dei mondi*, n°1, 2005, pp.32-51; ID., *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Agenzia X, Milano, 2007.

Grande Guerra come conflitto-cesura, «spartiacque»⁵ della storia mondiale, nel quale l'esperienza collettiva e lo sguardo dell'uomo sulla realtà si concentrano in un *milieu* inedito, in uno spazio assediato dall'esplosività della tecnica: la trincea scavata nel terreno dell'Europa intera.

Da un lato, quindi, la dimensione della temporalità, del procedere nella storia – e nel racconto di questa – a partire dal disastro; dall'altro, quella della spazialità dell'esperienza, della collocazione/dislocazione del soggetto in spazi *altri*⁶ e secondo processi percettivi che si articolano in modo diverso nell'impatto con i nuovi dispositivi della tecnica del XX secolo, in particolare quelli di tipo ottico.

Riflettere sulla storia necessita, quindi, per Benjamin, di praticare una cesura nel *continuum* spazio-temporale, di fermare il flusso del tempo in un'immagine, di cristallizzare il momento in un coagulo di dettagli: insomma, di fare con la storia quel che la fotografia fa nell'istante del *click* dello scatto fotografico. Dare al flusso la cornice della finitezza, che altro non è che visualizzare il tempo attraverso l'attualizzazione materiale fornita dalla tecnica, e il passato come discontinuità di *flash*, di immagini fulminee e balenanti: la storia come «frangia colorata di una simultaneità cristallina»⁷.

Là dove abbiamo individuato la cesura storica sul piano dell'esperienza vissuta – ovvero nelle trincee della Prima Guerra mondiale –, lì ci siamo dunque impegnati nel ricercare questa immagine, il fotogramma dell'istante-evento che emerge dal fondo degli avvenimenti.

5 Paolo Viola, *Il Novecento. Storia moderna e contemporanea, vol.IV*, Einaudi, Torino, 2000, p.4.

6 Cfr. Michel Foucault (a cura di Salvo Vaccaro), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2002 [ed. or., *Le langage de l'espace* (1964); *Des espaces autres* (1967); *Space, Knowledge and Power* (1982), in ID. (sous la direction de Daniel Defert et François Ewald), *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, vol. I, pp.407-412; vol. IV, pp.752-762; vol. II, pp.447-451 e 452-456; vol. IV, pp.270-285]; ID. (a cura di Antonella Moscati), *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Milano, Napoli, 2006 [ed. or., (sous la direction de Francine Fruchaud et Denys Foucault), *Les hétérotopies – Le corps utopique*, INA, Paris, 2004].

7 W.Benjamin (trad. it., Enrico Filippini), *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971, p.19 [ed. or., *Ursprung der deutschen Trauerspiels* (1929), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972] citato in Gianni Carchia, *Introduzione all'edizione italiana*, in Hans Blumenberg (trad. it., Bruno Argenton), *Tempo della vita e tempo del mondo*, Il Mulino, Bologna, 1996, pp.9-15, p.11 [ed. or., *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986]. In questo passaggio introduttivo, Carchia riflette sulla posizione di Blumenberg rispetto alla finitudine dell'uomo, la sua povertà laboriosa e l'inventiva tecnica come risorse, e aggiunge: «È il platonismo di derivazione husserliana a fare della storia, come dice Benjamin nel contesto di un confronto con le idee del cenacolo di Aby Warburg nel cui ambito cadrebbe allora anche la posizione di Blumenberg, «soltanto la frangia colorata di una simultaneità cristallina».

Di qui, la necessità di andare alla ricerca di un oggetto, una fonte in grado di rappresentare – o meglio, costituire essa stessa – la relazione stretta tra i diversi piani di sviluppo di una teoria della storia contemporanea come esperienza *mediata* della catastrofe e che, quindi, ci permetta di lavorare sullo spostamento continuo della riflessione da un piano estetico – l'*aisthesis* come dottrina della sensibilità – a un piano epistemologico – il processo di percezione e comprensione della realtà vero e proprio – fino al piano antropologico dell'esperienza del Novecento quale *pratica* soggettiva e collettiva della catastrofe.

Nel corto circuito tra teoria e pratica d'archivio, dunque, il *topos* della riflessione non può che essere la fotografia stessa, dispositivo tecnico di una visione propria dell'inizio del secolo e, allo stesso tempo, metafora e campo di confronto metodologico per la comprensione della contemporaneità come tempo della riproducibilità tecnica, dello *choc* e dello stravolgimento dell'esperienza sensibile.

All'origine di questo corto circuito, infatti, si colloca la centralità stessa della visione e, in particolare, di quella imposta dalla tecnica fotografica evidenziata nel discorso benjaminiano sulla storicità della percezione attraverso gli apparati della tecnica, sia nella sovrapposizione concettuale dell'istante-evento con l'istante-fotogramma, sia nel posizionamento antropologico dell'uomo come spettatore della realtà.

La centralità della visione nello svolgersi del primo conflitto mondiale è stata, infatti, sottolineata e identificata come uno degli aspetti che più hanno contribuito alla definizione di questo come evento-cesura.

La trincea e tutto il sistema di strategie militari e logistiche ad essa connesso, ha prodotto nei lunghi anni dello svolgersi degli eventi uno stravolgimento dei *normali* parametri di percezione dello spazio, della realtà in generale, del corpo stesso del soggetto, dentro un condizionamento *atmosferico* materialmente intriso di quel senso della precarietà, del rischio, della morte proprio, fin da subito, del secolo scorso.⁸

8 Nella vasta produzione scientifica in merito e di cui si tratterà più estesamente in seguito, si vedano i lavori pionieristici di Paul Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York-London, 1975 [trad. it., Giuseppina Panzieri, *La grande guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna, 1984]; Eric J. Leed (trad. it., Rinaldo Falcioni), *Terra di nessuno. Esperienza e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 2007 [ed. or., *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979]; Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991; Stéphane Audoin-Rouzeau – Annette Becker (trad. it., Silvia Vacca), *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Einaudi, Torino, 2002 [ed. or., *14-18. Retrouver la guerre*, Gallimard, Paris, 2000].

Nel corso del conflitto – e tutta la letteratura nelle più diverse discipline interessate allo studio del fenomeno lo dimostra: dalla storiografia di stampo militare, a quella culturale, dalla psicanalisi alla medicina, dalla letteratura ai *Visual Studies* – l'intero impianto percettivo è venuto trasformandosi, anzi, rivoluzionandosi, trovando appunto il coagulo di questi cambiamenti nella logica della spettatorialità: la relazione esistente tra l'uomo-spettatore e la realtà-spettacolo.

In modo particolare, nella trincea gli strumenti e i dispositivi della visione – coincidenti con quelli tecnico-strategici – finiscono con il sovrapporsi all'apparato sensibile stesso dell'individuo – l'occhio e lo sguardo – in un *milieu* antropologico di mediazione con la realtà condizionato e rigido: quello della trincea stessa, collocato dentro l'accadere fenomenico della guerra, nello spazio di stravolgimento di senso della catastrofe.⁹

Se i primi due aspetti della riflessione hanno trovato fin qui una paternità esplicita nella figura e nel pensiero di Benjamin, quest'ultimo elemento della riflessione di carattere antropologico in senso più ampio – di un'antropologia fenomenologica e visuale –, va fatto risalire in prima istanza alla paternità di un altro filosofo tedesco, Hans Blumenberg.

Collocando, infatti, nelle trincee della Prima Guerra mondiale un soggetto spettatore della catastrofe incombente, si assume come valida la sua riflessione intorno all'essenza della condizione dell'uomo di fronte alla realtà: quella della contemplazione della natura, dell'universo in divenire e in dissoluzione; condizione sempre precaria, potenzialmente rischiosa e, nel contingente, tragica.¹⁰

Nella ricostruzione che fa di questo paradigma spettatoriale attraverso i secoli, Blumenberg descrive l'oscillazione costante, o meglio, l'andare avanti e indietro, l'approssimarsi e il distanziarsi continuo dell'uomo rispetto allo spettacolo della natura, paradigma questo che in tutta la storia del pensiero trova la sua più efficace e

9 Si veda Paul Virilio, *Guerre et Cinéma I. Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1991 [1984; trad. it., Dario Buzzolan, *Guerra e cinema: logistica della percezione*, Lindau, Torino, 2002].

10 H.Blumenberg (trad. it., Francesca Rigotti), *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, 1985 [ed. or., *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979]. Nel corso della trattazione l'importanza degli studi del filosofo tedesco per la nostra riflessione emerge con evidenza, ci teniamo per questo a ringraziare il professor José Luis Villacañas Berlanga dell'Universidad Complutense di Madrid per i suggerimenti in merito e per lo scambio di riflessioni grazie al quale è stato possibile collocare l'opera di Blumenberg nell'impianto generale del lavoro.

praticata espressione nella metafora letteraria del «naufragio con spettatore». Almeno fino alla contemporaneità più recente.¹¹

Da Epicuro a Goethe infatti, l'uomo davanti allo spettacolo tragico della natura è stato – pur nella variabilità della sua collocazione ai margini più o meno prossimi dalla scena – generalmente sempre saldo alla «giusta distanza» dagli eventi, nella consapevolezza dell'impossibilità umana a intervenire su questi e, allo stesso tempo, della propria necessaria e sufficiente posizione di fruitore dello spettacolo nella sua interezza. Uno sguardo panoramico, dunque, in senso spaziale e temporale, che è anche sguardo collettivo in quanto proprio dell'umanità.

Con il XX secolo però, con la fine della cultura della navigazione e l'esplosione di quella del conflitto di posizione, ma soprattutto con la caduta dei parametri di orientamento così come si erano sempre esperiti, tutti gli elementi di questa metafora e la natura metaforica stessa della relazione spettatoriale uomo-realtà vengono rivoluzionati in modo radicale e permanente, a partire dallo sganciamento della propria vita da quella “naturale” del mondo e la sua iscrizione nella condensazione contingente della storia, come storicità e senso della storia, come prospettiva storica.

Lo scoppio della guerra mondiale pose fine [...] a questa condizione statica, e trasformò le coordinate per i problemi del tipo del problema del senso. Tutte le cose furono travolte dal sospetto che non sarebbero rimaste, per tutta la durata di una vita, così come appunto erano; più ancora: che non potevano e dovevano restarlo, se dovevano soddisfare a condizioni che non erano più quelle di una vita e quelle della propria vita. Il mutamento, quando fu avvertito come un destino o un fato per il tempo della vita, divenne *eo ipso* [sic] normativo per il tempo del mondo. Oltre che della propria vita (e dubitando del suo senso), era dell'epoca che si ci doveva occupare. Questo «impegno», che non si osava più chiamare «vissuto», assunse la denominazione di «storicità» [sic].¹²

Segue, quindi, che all'individuo non è più concesso il privilegio della visione panoramica – come quella di Fabrizio che dalla cima della collina osserva la battaglia di Napoleone a Waterloo¹³; egli non è più il fruitore di uno sguardo collettivo, ma questo viene ad individualizzarsi nell'occhio del singolo, nella percezione soggettiva,

11 Si veda ad esempio in Jünger l'identificazione del Titanic con l'immagine-guida dell'esperienza della catastrofe tecnica verso la quale è diretto l'uomo contemporaneo. Cfr. M.Guerri, *Ernst Jünger, op. cit.*, pp.193-206.

12 H.Blumenberg, *Tempo della vita, op. cit.*, p.112.

13 Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Le Livre de Poche, Paris, 2008 [1839; ed. it., *La Certosa di Parma*, Rizzoli, Milano, 1953].

una percezione che è, inoltre, costantemente sottoposta al rischio, al condizionamento dei dispositivi contingenti, alla dislocazione del soggetto all'interno dello svolgersi degli eventi.¹⁴

E insieme alle condizioni, quindi, scompare la metafora panoramica in sé: la catastrofe non viene più dal fortuito convergere di eventi cosmici che si svolgono davanti allo sguardo immobile dell'uomo; è lui stesso a produrla, con il suo agire diretto nella scena, attore e spettatore degli eventi. Anzi, testimone oculare del suo agire nel mondo.¹⁵

A partire da questo aspetto della riflessione di Blumenberg, sembrano farsi più evidenti le connessioni con le suggestioni estetico-epistemologiche benjaminiane iniziali, in particolare per quanto concerne la dimensione antropologico-fenomenologica della posizione del «minuto e fragile corpo umano» dentro lo spazio percettivo della trincea e dipendente dall'uso della macchina fotografica, una relazione che sul piano della specificità visuale è stata sintetizzata da Martin Jay nell'espressione teorica di «regime scopico».¹⁶

La storicità, da un lato, dell'esperienza sensibile e, dall'altro, della collocazione del soggetto di questa esperienza rispetto alla visione, si ritrovano, dunque, in una particolare connessione nel discorso intorno all'oggetto dell'analisi, ovvero la fotografia dal fronte della Prima Guerra mondiale.

Infatti, come lo stesso Jay suggerisce nella sua definizione di regime scopico – e come molte altre riflessioni a seguire dimostrano¹⁷ – la posizione dell'osservatore e la performatività dei dispositivi ai quali la visione può essere più o meno assoggettata,

14 L'analisi di riferimento dei processi di dislocazione del soggetto-osservatore si trova, ancora una volta, in Benjamin, si veda, *Su alcuni motivi in Baudelaire, AC*, pp.163-202; *OC VII*, pp.378-415 [ed. or., *Über einige Motive bei Baudelaire, GS I/2*, pp.605-653; scritto fra la fine di febbraio e la fine di luglio del 1939; pubblicato sulla «Zeitschrift für Sozialforschung», n°8, 1939, pp.50-89].

15 Cfr. Peter Burke (tra. it., Gian Carlo Brioschi), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci Editore, Roma, 2011 [2002; ed. or., *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca-New York, 2001].

16 Cfr. Martin Jay, *Scopic Regimes of Modernity*, in Hal Foster (edited by), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988, pp.3-23.

17 Cfr. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts/London-England, 1991 [a cura di Luca Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore: visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2013]; ID., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Moderne Culture*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts/London-England, 2000 (1999); Antonio Somaini (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita & Pensiero, Milano, 2005; e ID., «On "The Scopic Regime"», in *Leitmotiv. Art in the Age of Visual Culture and Image*, n°5, 2005/2006, pp.25-38, online: <http://www.ledonline.it/leitmotiv/>.

oltre ad avere una loro storicità e dislocazione, si caratterizzano per altri fattori determinanti: l'identità dello spettatore; la specificità del suo atteggiamento di fronte alla realtà; i dispositivi spaziali e temporali che inquadrano la visione; le abitudini percettive; le diverse forme di rappresentazione correlate; e infine, la persistenza di determinate tendenze visuali.

E in effetti,

[...] mancano studi sul modo di rappresentare il conflitto in relazione al ruolo del singolo individuo, del combattente, in guerra. Quello della "visibilità" della guerra è un altro tema che si pone in maniera del tutto nuova durante il 1914-1918, e che non può non avere una qualche influenza sul modo di rappresentare fotograficamente la guerra stessa. Com'è noto la Grande Guerra è stata da più parti definita come una guerra del tutto invisibile, dato che era impossibile affacciarsi sopra il livello del terreno.¹⁸

Dunque, siamo chiamati dall'oggetto stesso di studio, a concentrare la nostra attenzione sulla vasta questione del punto di osservazione, dello sguardo e delle condizioni in cui questo viene praticato: in breve, della visibilità nella guerra come matrice dello sguardo dislocato e condizionato della visione *mediata* propria – questa l'ipotesi generale – al XX secolo della tecnica e dei conflitti e alla quale possiamo ascrivere, in una sovrapposizione tra i profili dell'osservatore vicino e lontano di questa, le condizioni di praticabilità della ricerca stessa.

Nel definire dentro l'ampio patrimonio fotografico proveniente dai fronti della Grande Guerra un oggetto capace di rispondere al maggior numero possibile tra questi criteri di analisi e di studio ancora non trattati, abbiamo cercato, quindi, di seguire un percorso di scelta coerente con i riferimenti teorici finora esplicitati: da un lato, l'esigenza di lavorare a un «caso limite»¹⁹, ovvero ad un oggetto inedito anche in quanto ritenuto d'interesse relativo; anonimo sul piano stesso dell'*agency* in modo da risultare inclusivo di più punti di vista possibili; marginale in quanto non appariscente

18 Luigi Tomassini, *Fotografie e guerra su "Le Miroir"* in Stefano Viaggio – Luigi Tomassini – Joëlle Beurier, *Soldati fotografi. Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di "Le Miroir"*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 2005, pp.23-46, p.27.

19 Cfr. W.Benjamin, *Scienza dell'arte rigorosa (seconda stesura)*, AC, pp.101-104, p.103; OC V, pp.493-497 [ed. or., *Strenge Kunstwissenschaft (Zweite Fassung)*, GS III, pp.369-374; in ID. (hrsg. Christoph Götde und Henri Lonitz), *Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008-(in corso), pp.423-428; scritto fra il gennaio e il luglio 1933; pubblicato con lo pseudonimo Detlef Holz sul *Literaturblatt* della «Frankfurter Zeitung», n°31, Anno LXVI, 30 luglio 1933].

nell'insieme dei materiali disponibili; dall'altro, la possibilità di un'immersione continua negli oggetti di analisi e la loro disponibilità alla manipolazione nel corso dello studio.

A tal proposito, non possiamo non dare risalto a una suggestione, in questo senso, proveniente ancora una volta dallo scrittore e saggista tedesco Sebald, che riflettendo sull'attendibilità delle fonti per la ricostruzione della storia, afferma:

[E] nemmeno a posteriori riusciamo a scoprire come davvero stessero le cose prima, e come si sia effettivamente giunti a questo o a quell'evento di portata mondiale. La scienza del passato, anche la più esatta, non arriva molto più vicino alla verità, comunque inaccessibile all'immaginazione, di quanto possa farlo ad esempio un'ipotesi dissennata come quella di cui fui messo a parte una volta da un dilettante, che viveva nella capitale belga e che aveva condotto ricerche decennali su Napoleone – un certo Alfonse Huyghens, secondo il quale tutti i rivolgimenti provocati nei paesi e nei regni europei dall'imperatore dei francesi erano riconducibili esclusivamente al suo daltonismo, che gli impediva di distinguere il rosso dal verde. Quanto più il sangue scorreva sul campo di battaglia, così mi disse lo studioso belga di Napoleone, tanto più tenero gli pareva il verde dell'erba.²⁰

Fin da subito infatti, l'ispirazione al metodo di lavoro di Benjamin ha radicalizzato le intenzioni della ricerca, direzionando la scelta su un oggetto che nella sua eccezionalità fosse potenzialmente il più indicato a rilevare, per contrasto o per evidenza, i punti d'interesse della riflessione: un'eccezionalità intesa, come abbiamo detto, soprattutto come marginalità e, quindi, anonimato dentro un patrimonio di fonti d'archivio straordinariamente vasto.

Seguendo questi criteri ma, allo stesso tempo, nella pratica diretta dei cataloghi d'archivio, la scelta è ricaduta su un *corpus* di circa sessanta album fotografici prodotti dalla Sezione Fotocinematografica del Regio Esercito Italiano sui vari fronti d'impegno militare negli anni tra il 1914 e il 1919 e conservata presso l'Archivio Centrale del Risorgimento di Roma, ma fruibile soltanto in formato digitale sul sito creato in occasione delle celebrazioni del centenario della Grande Guerra: <http://www.14-18.it>.

Una visualità, dunque, che sembra prodursi in maniera simultanea su tutti i fronti, dentro tutte le trincee, per mano dei più diversi soggetti – da quelli scelti del Servizio ufficiale agli amatori in possesso di piccole camere fotografiche – e con una

20 W.G.Sebald, *Breve escursione ad Ajaccio*, in ID. (trad. it. A.Vigliani), *Le Alpi nel mare*, Adelphi, Milano, 2011, pp.13-26, p.25 [ed. or., *Kleine Exkursion nach Ajaccio*, The Estate of W.G.Sebald, 2003 (postumo)].

molteplicità di punti di vista sulla realtà di straordinario valore per l'analisi che ci proponiamo di condurre.

Alcune delle peculiarità di questo regime emergono spontaneamente nella relazione stessa tra l'occhio del soldato, inscritto nell'inquadratura della trincea, e l'obiettivo fotografico che diventa apparecchiatura il cui scopo non è soltanto quello di documentare il dato di realtà, ma anche di provvedere alla sua stessa identificazione nell'anomalia dell'impedimento quasi totale della visione.

Un'anomalia che è vera e propria menomazione, la quale ha a che fare, quindi, da un lato, con quella che possiamo definire – parafrasando Foucault²¹ – «storicità delle forme della visibilità»; ma, dall'altro, con le condizioni stesse del soggetto nello spazio *altro* della trincea di fronte al mondo: uno spazio, al contempo, interno ed esterno, di visibilità e invisibilità, di lontananza e vicinanza, di composizione e decomposizione della percezione visiva, di cui si ritrovano le tracce nel modo di trattare l'esperienza della guerra attraverso la fotografia e le fotografie nell'esperienza della guerra.²²

Gli aspetti più significativi di questo materiale così come la sua collocazione spazio-temporale dentro la produzione fotografica generale in tempo di guerra, sono dunque inscindibilmente legati all'esperienza stessa della trincea.

Nel primo e nel secondo capitolo della trattazione [PARTE PRIMA. *Stato dell'Arte*] ci concentriamo, dunque, proprio sulla natura dell'oggetto in analisi – la fotografia e l'album come dispositivo fotografico ulteriore – e sulla riflessione intorno alla pratica dell'archivio, alla metodologia della ricerca, ma ancora prima, sulle dinamiche di composizione, catalogazione, definizione del *corpus* di fonti, a partire dalla scelta del supporto fino alla sua collocazione nella sede materiale dell'Istituto di Storia del Risorgimento di Roma, e alla successiva digitalizzazione e pubblicazione sul sito web ad esso dedicato.

Qui però, si rende necessario sottolineare il legame che pure questo *corpus* intesse con lo sfondo teorico di riferimento per ciò che riguarda il momento del riconoscimento tra soggetto e oggetto di studio, alla base di ogni ricerca, ovvero della

21 Cfr. M.Foucault, *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, PUF, Paris, 1963 [trad. it., Alessandro Fontana, *Nascita della clinica: un'archeologia dello sguardo medico*, Fabbri, Milano, 2009].

22 Cfr. Stefano Catucci, *Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso: a partire da Lukács*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003, p.224.

sovrapposizione epistemologica tra la prospettiva visuale nella storia e la storia come prospettiva di studio della visualità.

Uno dei fili rossi che si estendono lungo tutto il percorso della ricerca, l'abbiamo detto, è l'anomalia visuale dovuta alla tensione continua tra visibilità e invisibilità: l'evento della guerra come manifestazione esplosiva di un declinare della storia celato nel normale scorrere del tempo; la visione della realtà nel nascondimento continuo dello sguardo dietro la trincea; la percezione del dettaglio rivelata dal dispositivo fotografico; il materializzarsi stesso della fonte nella sua dislocazione dalla pagina dell'album alla smaterializzazione nel formato digitale; in sostanza, il continuo *transfert* dell'invisibile dentro dimensioni altre del sensibile.²³

In quest'ultimo momento, quello cioè del passaggio di un concetto, di un *significato* in una forma di apparenza, ovvero dell'immagine della storia nel suo «scarto»²⁴, nel dettaglio sensibile, si pongono i presupposti per il riconoscimento, su un piano ulteriore della riflessione, della materializzazione del fenomeno e dell'esperienza nel *corpus* fotografico.

Qui, cioè, il regime della spettatorialità nell'invisibilità della trincea della Grande Guerra si realizza come matrice di una forma di visualità – una sorta di *Urphänomen*²⁵ scopico – della contemporaneità e così, a sua volta, l'album fotografico come raccolta di *scarti*, forma sensibile dell'esperienza nel conflitto con la

23 Si veda in proposito la recensione di Benjamin sotto forma di lettera dedicata al libro di Georges Salles, *Le regard*, pubblicata nel maggio 1940 sulla rivista parigina «Gazette des Amis des Livres»: W.Benjamin, *Una lettera di Benjamin su Lo sguardo di Georges Salles*, AC, pp.109-112, p.111 [ed. or., *Une lettre au sujet de «Le regard» de Georges Salles*, GS III, pp.592-595; WN XIII, pp.814-826]. Si veda anche Hannah Arendt (traduit de l'anglais par Agnès Oppenheimer-Faure et Patrick Lévy), *Walter Benjamin 1892-1940*, Éditions Allia, Paris, 2007, p.35 [ed. or., «Walter Benjamin. 1892-1940», in *The New Yorker*, 1968; e in ID., *Men in the Dark Times*, Mariner Books, California, 1969; trad. it., Mariza De Franceschi, *Walter Benjamin*, SE, Milano, 2004].

24 Per una definizione del concetto di *scarto* in relazione a quello di *fonte* e *archivio*, si veda *infra*, cap.I.

25 L'espressione *Urphänomen* che qui utilizziamo prendendola in prestito da un passaggio di Arendt su Benjamin (cfr. H.Arendt, *Walter Benjamin*, op. cit., p.30) ma che ha la sua origine nella teoria delle forme della conoscenza di Johann W.Goethe (a cura di Enrico Ferrario), *Gli scritti scientifici. Morfologia, I. Botanica*, Il Capitello del Sole, Padova, 1996; ID., *Gli scritti scientifici. Morfologia, II. Zoologia*, Il Capitello del Sole, Padova, 1999. In merito alla questione si veda A.Somaini, *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011, in particolare, il capitolo undicesimo, *Il montaggio nella storia delle arti*, pp.310-349. Cogliamo qui l'occasione per ringraziare il professor Antonio Somaini per lo stimolante confronto intorno all'uso di questo paradigma concettuale – appunto, quello goethiano di *Urphänomen* – associato nella nostra trattazione al sistema fenomenologico e percettivo della trincea rispetto all'esperienza tecnologica e straniante del soggetto-spettatore contemporaneo.

quale viene ad interessare un rapporto di mediazione metaforica.²⁶

La mancanza nell'uomo di specifiche disposizioni al comportamento reattivo di fronte alla realtà, la sua povertà istintuale dunque, costituisce il punto di partenza per una questione antropologica fondamentale: com'è possibile che questo essere riesca a sopravvivere nonostante la sua inadeguatezza biologica? La risposta si può ridurre in una formula: non concedendosi senza mediazioni a questa realtà. Il rapporto dell'uomo con la realtà è indiretto, circostanziato, differito, selettivo e soprattutto "metaforico".²⁷

La mediazione fotografica, quindi, nel passaggio sotterraneo dall'esperienza impoverita del disastro all'immagine *resto* di quella, e da questa all'album come terreno di scavo, diventa indispensabile alla composizione e alla trattazione di un sapere diversamente in-comunicabile sulla realtà.

Intorno al tema *archeologico* ruota la trattazione nel quarto dei cinque capitoli del lavoro, mentre nel quinto ci concentriamo su quegli aspetti più specifici del *corpus* fotografico i quali fanno di ogni fotografia, e delle fotografie nell'insieme, l'espressione straordinariamente molteplice e estesa di quella che Benjamin definisce «immagine dialettica», la cristallizzazione istantanea di un momento presente della storia in cui passato e futuro s'illuminano a vicenda²⁸ [PARTE TERZA. *Archeologia*].

Già nella citazione iniziale dal testo *Esperienza e povertà* Benjamin visualizza la fenomenologia di questo momento dialettico nell'esperienza della Grande Guerra. Lì, cioè, egli ferma il flusso della storia in un *click* fotografico, nel solo modo in cui gli è possibile guardare agli uomini in trincea.

Nella cristallizzazione dell'immagine, nei dettagli, nella fissazione di ciò che è invisibile ad occhio nudo – l'occhio della ormai impraticabile prospettiva panoramica sulla storia – questi uomini gli appaiono in tutta la loro esposta, sensibile corporeità.

E lì, in quella immagine, si manifesta l'istante dialettico dell'illuminazione del passato – la vita periferica delle ottocentesche città europee percepita come a bordo di un cocchio a cavalli – per il futuro – l'esplosione elettrica della città, lo stravolgimento

26 H.Arendt, *Walter Benjamin, op. cit.*, p.30.

27 H.Blumenberg (trad. it., Michele Cometa), *La realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano, 1987, p.95 [ed. or., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1981].

28 Cfr. W.Benjamin (trad. it., Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti), *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. or., *Über den Begriff der Geschichte* (1939-1940), 1942 (postumo), in ID., *WN XIX*].

dell'inurbamento industriale, lo *choc* della contemporaneità che corre nel filo del telefono e sulle frequenze radiofoniche.

Qui dunque, viene a coagularsi uno dei nuclei importanti del lavoro, quello intorno alla contemporaneità intesa come categoria analitica, come temporalità determinata dalla geografia dell'Occidente e di quello europeo nello specifico, a partire proprio dallo scoppio del primo conflitto mondiale come momento-zero della storia del XX secolo.

Momento-zero, però, non come origine alla quale risalire linearmente rispetto all'ordine degli eventi, piuttosto come superficie emergente di una più fitta stratificazione archeologica, come frattura profonda dentro un addensamento di elementi genealogici il cui scavo risulti utile alla comprensione dell'intero processo, ma non per questo inteso come lineare e progressivo, piuttosto come contingente, sincronico e diacronico, frammentato e disperso sulla superficie dello scavo come le stelle di una costellazione in una regione di cielo.²⁹In una sola espressione: la storia nell'*anacronismo* delle sue immagini-*resti*.³⁰

Dinamiche e posizioni teoriche in merito, sono materia della trattazione nel terzo dei cinque capitoli, per come si sviluppano all'interno del dibattito europeo esploso già negli anni '20 e '30 intorno all'evento della Grande Guerra, all'uso retorico, estetico e propagandistico di apparecchiature visuali – quali cinema e fotografia in particolare – da parte dei diversi regimi e, ancora, per la relazione evidenziatasi fin da subito tra questo tipo di dispositivi, l'accadere eccezionale della guerra e le sperimentazioni visuali che ne scaturiscono [PARTE SECONDA. *Genealogia*].

29 La metafora geo-archeologica in relazione alla metodologia della disciplina storica a partire dal XIX secolo e al lavoro dello studioso «nel campo del tempo» come incarnazione dello strumento sismografico, le sue origini in Friedrich Nietzsche e la sua elaborazione da parte di Aby Warburg e dello stesso Benjamin anche attraverso l'immagine della costellazione da un lato, e dell'abisso marino dall'altro, sono efficacemente elaborate nel volume di Georges Didi-Huberman, *L'immagine survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 [trad. it., Alessandro Serra, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006]. Un ulteriore e indispensabile riferimento teorico in termini di metodologia del sapere archeologico è chiaramente quello che si trova in Foucault, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 2008 [1966; trad. it., Emilio Panaitescu; con un saggio critico di Georges Canguilhem, *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1978]; ID., (trad. it. Giovanni Bogliolo), *L'Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR-Rizzoli, Milano, 2006 [ed. or., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969].

30 Cfr. G.Didi-Huberman (trad. it., Stefano Chiodi), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007 [ed. or., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000].

Si sviluppa già in quegli anni una corrente coeva di pensiero e pratica artistica – incarnata nel profilo intellettuale di Ernst Jünger³¹ – fondata sull'estetizzazione del conflitto, sulla retorica della fascinazione per la morte e della sua esaltazione estese ad ogni aspetto della cultura coeva e che assume negli anni di ascesa dei regimi nazi-fascisti europei, una radicalità e una massificazione tali da non sembrare riassorbite nemmeno nelle pratiche culturali del secondo dopo guerra.³²

A questa posizione propria, in particolare, al movimento futurista italiano ma in generale alle ideologie nazionaliste europee fin dalle premesse del conflitto, si oppone quella di profili altrettanto noti – tra cui spicca lo stesso Benjamin – i quali cercano di scardinare e decostruire in tutti i suoi aspetti questa retorica della contemporaneità come età dell'affermazione dell'uomo-massa nutrita di organicismo e di estetizzazione dell'elemento meccanico intessuto nel corpo sociale e fisico dell'uomo del nuovo secolo.

La critica di questa seconda corrente di pensiero si innesta proprio sulle dinamiche e sulle retoriche diffuse dall'utilizzo massmediatico dei dispositivi con l'intento di emanciparli da quello che viene considerato, a tutti gli effetti, un tentativo reazionario e artificioso di riabilitazione del valore *culturale* dell'«arte per l'arte».

L'apertura di questo fronte della riflessione arriva fino ad oggi, e attraversa l'analisi della contemporaneità intesa come rapporto di costante negoziazione tra l'uomo, la «povertà laboriosa» della tecnica e il mondo, a partire proprio dall'esplosione – come serie balenante di *choc* – della Grande Guerra nel cuore dell'Europa del XX secolo e delle riverberazioni a venire.³³

Il punto essenziale che emerge in modo evidente dall'insieme delle posizioni, è la centralità che assume la dimensione estetica della riflessione sul senso delle

31 Sull'opera di Jünger in merito, si rimanda alle voci dedicate all'autore in bibliografia.

32 Per una panoramica sul tema si vedano: George L.Mosse (trad. it., Giovanni Ferrara degli Uberti), *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 2007 [ed. or., *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, Oxford, 1990]; J.-J.Becker – M.J.Winter – G.Krumeich – A.Becker – S.Audoin-Rouzeau (sous la direction de), *Guerre et cultures. 1914-1918*, Armand Colin, Paris, 1994; Reinhart Koselleck – Michael Jeismann (hrsg.), *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Fink, München, 1994; Alberto M.Banti, *Sublime Madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

33 Cfr. Domenico Losurdo, *La comunità, la morte, l'occidente. Heidegger e l'ideologia della guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991; S.Catucci, *Per una filosofia povera, op. cit.*; ma anche, Massimiliano Guareschi, «Ribaltare Clausewitz. La guerra in Michel Foucault e Deleuze-Guattari», in *Conflitti globali*, «La guerra dei mondi», n°1, 2005, pp.52-69.

questioni sollevate dallo scoppio della Grande Guerra all'alba della contemporaneità.³⁴ Quella che viene da più fronti definitiva: «età del montaggio».³⁵

Questo passaggio attraverso il Novecento è chiaramente determinato da ciò che si è presentato sul tavolo di studio in seguito agli eventi della Seconda Guerra mondiale, e in particolare, allo sterminio e alla realtà dei campi.

Non si può, quindi, escludere dalla riflessione una serie di espressioni entrate a far parte del vocabolario dell'analisi insieme al dibattito aperto dagli *Holocaust Studies*: tra queste chiaramente, testimone e testimonianza; archivio e memoria; rappresentazione e irrepresentabilità.³⁶

Come già detto, la trattazione parte dal *corpus* fotografico inteso, innanzitutto, come archivio materiale e poi nella sua ulteriore doppia natura di terreno virtuale di lavoro e manipolazione delle immagini e, quindi, di archivio potenziale per una attualizzazione della fotografia dal fronte di guerra dentro il discorso più ampio e significativo per la collocazione sulla *longue durée* dell'età dei conflitti dell'uomo-spettatore della storia contemporanea.

È, quindi, fin dal primo capitolo, che si prendono le mosse per un'applicazione del complesso discorso sui concetti di memoria, archivio e testimonianza storica alle pratiche di accumulazione e fruizione di un certo tipo di patrimonio – quello degli album fotografici in particolare – attraverso l'analisi specifica di concetti come quelli già evocati di frammento e montaggio, nel passaggio estetico-epistemologico dalla pratica fotografica sul fronte di guerra alla messa in pagina nell'album, come in una

34 Cfr. S.Catucci, *Per una filosofia povera*, op. cit.: «[...] è necessario criticare l'«estetica» se si vuole criticare il presente, così come si dovevano criticare «il sofista nell'Atene di Socrate, il papa e il cavaliere di ventura al culmine del Medioevo, il trovatore e il mistico al suo declino, il piccolo tiranno e il filosofo battagliero nel XVIII secolo», *ivi*, p.98, le citazioni nel testo si trovano in György Lukács (trad. it., Marinella D'Alessandro), *Cultura estetica*, Newton Compton, Roma, 1977, p.12 [ed. or., *Eszttikai kultúra: tanulmányok*, MTA Lukács Archivum, Budapest, 1998 (1913)].

35 Cfr. Sergej M.Ejzenštejn (a cura di Pietro Montani), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985 [ed. or., a cura di Naum Klejman, *Izbrannye proizvedenija tomach* (Opere scelte in sei volumi), Iskusstvo, Moskva, 1963-1970]; ID. (a cura di N.Klejman), *Montaž* [Il montaggio], Muzej Kino – Ejzenštejn-Centr, Moskva, 1997; sull'intera opera del regista russo e sulla sua riflessione intorno al tema del montaggio si veda soprattutto A.Somaini, *Ejzenštejn*, op. cit.

36 Si vedano in particolare: Jacques Derrida, *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995 [trad. it., Giovanni Scibilia, *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996]; Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998; ID., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 2008 (2001); sulla questione della rappresentazione e dell'irrepresentabile invece si vedano: Jean-Luis Comolli – Jacques Rancière, *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997; G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003 [trad. it., Davide Tarizzo, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005].

sorta di composizione per frammenti, fotogrammi, istantanee nel *transfert* continuo dell'invisibile nel visibile e viceversa.

Dal regime scopico passando per la dinamica dialettica della visione e del destino dell'immagine³⁷ dentro i procedimenti del montaggio fotografico, come pratica di racconto, di memoria, di attualizzazione dell'esperienza del disastro nella laboriosità della tecnica riproduttiva, si arriva, dunque, alla conclusione con l'apertura dell'archivio per come si presenta e per la sua preparazione teorica ad una rivalutazione dei materiali e che trova la sua coerente configurazione visiva nelle sezioni fotografiche in una *forma* interattiva di catalogo [PARTE QUARTA. *Fotografia*].

Esiste, infatti, una circolarità epistemologica nell'approccio ai temi qui presentati brevemente, che ha origine nel rapporto tra l'oggetto stesso del discorso, gli album fotografici di guerra, e le potenzialità di analisi che si presentano alla luce di quanto detto fin qui.

L'intenzione, dichiarata in questa sede, è, come anticipato, quella di concludere la trattazione aprendo questi materiali a un dialogo più serrato con la cesura storica della contemporaneità di cui sono la condensazione fotografica, proponendone nuovi piani di espressione.

In questo modo, intendiamo elaborare un tentativo di *emancipazione* delle immagini da se stesse, dalla collocazione nell'oblio dell'archivio istituzionale e dalla dispersione dovuta alla digitalizzazione in quello virtuale.

Allo stesso tempo, si tratta di tentare un affrancamento dalla conformazione alle pratiche estetiche, ideologiche e rituali di cui sono state caricate, in cui sono poi appiattite e, infine, schiacciate fin dagli usi coevi come illustrazioni della stampa di propaganda, dei testi di pedagogia nazionale, dei vari manifesti per le celebrazioni militari, senza escludere il riuso di queste fonti perpetrato nel corso degli anni come di prove indiziarie di verità.³⁸

37 Cfr. J.Rancière (trad. it., Donata Chiricò), *Il destino delle immagini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2007 [ed. or., *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003].

38 Sul concetto di emancipazione dell'immagine dal «valore culturale» proprio della «prima tecnica», a quello «espositivo» della «seconda tecnica» e quindi relativo al declino dell'«aura», si veda W.Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (prima stesura dattiloscritta 1935-36; postuma)*: AC, pp.17-73, p.23; OC VI, pp.271-303 [ed. or., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung)*: GS VII/1, pp.350-384].

Qui, il passaggio dal *côté* estetico-epistemologico a quello politico è immediato e piuttosto evidente: ha, infatti, a che vedere con l'implicazione del soggetto-spettatore nella configurazione della storia attraverso l'interpellanza delle sue tracce, delle testimonianze mute, ovvero di quei «monumenti» della memoria che sono tali per il fatto stesso che *esistono*.³⁹

Quanto cerchiamo di fare consiste, in buona sostanza, nel trattare il *corpus* esteso degli album fotografici della Grande Guerra del Museo Centrale del Risorgimento di Roma – monumento nel monumento – come terreno fecondo e strumento di sperimentazione e verifica di quanto cerchiamo di argomentare nel testo a proposito della visualità nell'età degli estremi, o meglio, delle estremizzazioni: estremizzazioni delle logiche del conflitto, della riproducibilità tecnica, delle condizioni dell'esperienza, ma soprattutto della posizione dell'uomo come osservatore sul fronte estremo della storia e su quello liminare della sua comunicabilità nella proliferazione silenziosa dell'archivio-necropoli monumentale di una conservazione consacrata al (Milite) Ignoto.

Emancipare, quindi, vuol dire soprattutto liberare lo sguardo e il *gesto* visuale dell'osservatore contemporaneo dalla costruzione retorica che su questi materiali si è determinata nel corso del tempo, passando per l'esperienza di milioni di uomini nella breve *longue durée* del primo conflitto mondiale e arrivando fino agli spettatori di oggi, quindi, di nuovo, riabilitando il ruolo dello spettatore stesso, il posizionamento del soggetto rispetto all'oggetto della visione coeva, come presa di posizione attuale nei confronti del sapere e della realtà in cui vive.⁴⁰

Être spectateur n'est pas la condition passive qu'il nous faudrait changer en activité. C'est notre situation normale [...] Tous spectateur est déjà acteur de son histoire, tout homme d'action spectateur de la même histoire. [...] C'est ce qui signifie le mot d'émancipation : le brouillage de la frontière entre ceux qui agissent et ceux qui regardent, entre individus et membres d'un corps collectif.⁴¹

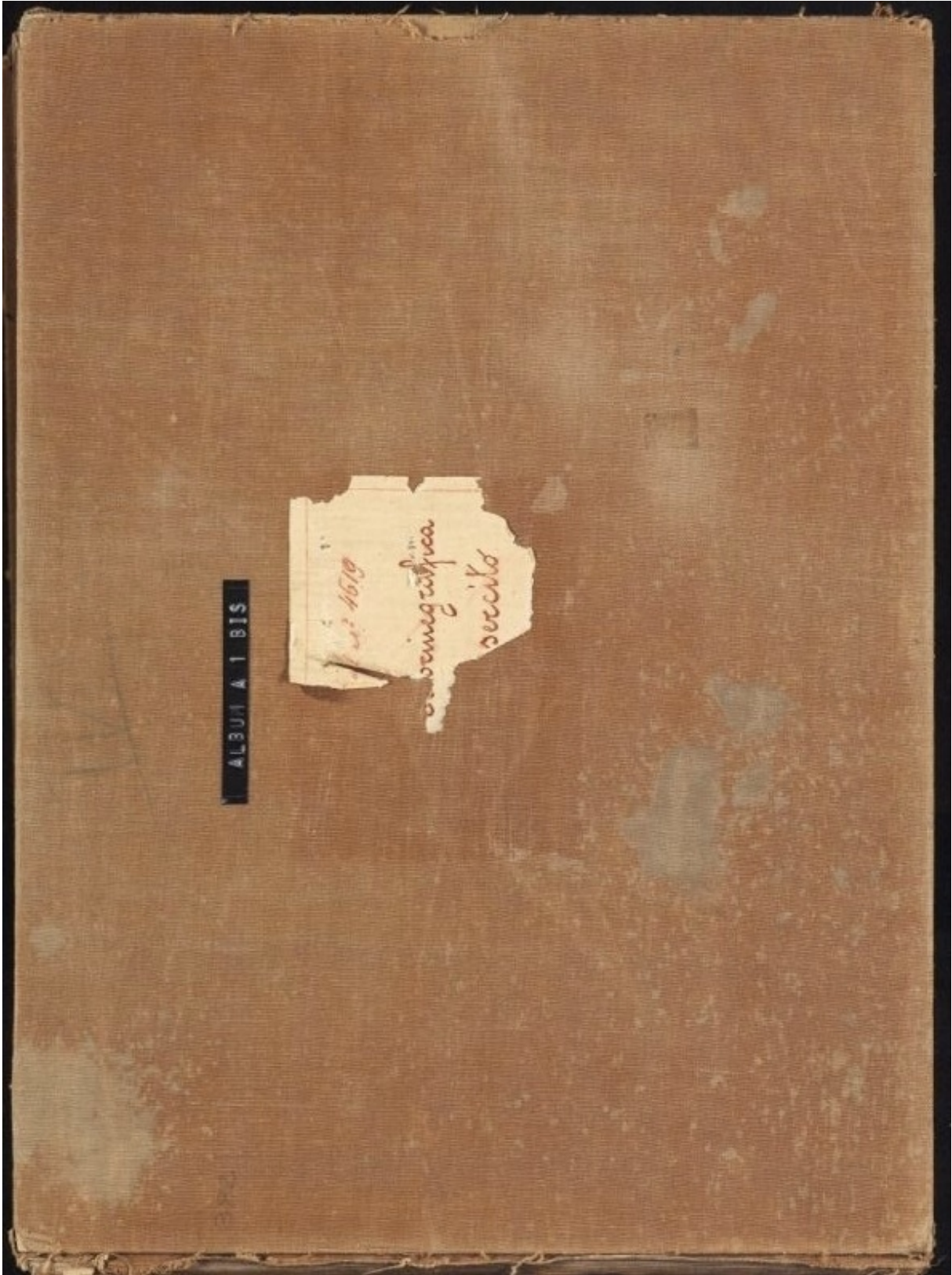
* * *

39 J.Rancière, *L'inoubliable*, in J.-L.Comolli – J.Rancière, *Arrêt sur histoire*, op. cit., pp.47-70, p.55.

40 G.Didi-Huberman, *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire*, 1, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.

41 J.Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique Édition, Paris, 2008, pp.23/24/26.

PARTE PRIMA. *Stato dell'Arte*



ALBUI A 1 BIS

1510
veneziana
occulto

I. Mar d'archivio.¹

[...] un chercheur du genre *pêcheur de perles*. [...] Imaginons : le pêcheur se plonge. [...] là où il plonge n'est pas le sens, mais le temps. Tous les êtres des temps passés ont fait naufrage. Tout s'est corrompu, certes, mais tout est encore là, transformé en mémoire, c'est-à-dire en quelque chose qui n'a plus la même matière ni la même signification : nouveau trésor à chaque fois, nouveau trésor à chaque Autrefois métamorphosé. [...] faire du milieu organique où il nage [...] l'objet de sa quête.

G.Didi-Huberman²

- *Dentro la «boite à outils»³: archivio, album, atlante*

«Mar d'archivio»: le parole (sono) importanti.

Innanzitutto, *archivio*: dal greco ἀρχή, inizio – principio fisico, storico, ontologico; e da ἀρχεῖον, abitazione di coloro che detengono il potere di interpretare e di ordinare – principio *topo-nomologico*.⁴

1 Cfr. J.Derrida, *Mal d'archive*, op. cit.

2 G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., pp.507-509; da cui, H.Arendt, *Walter Benjamin*, op. cit., pp.99-110.

3 «Tous mes livres [...] sont, si vous voulez, de petites boîtes à outils. Si les gens veulent bien les ouvrir, se servir de telle phrase, telle idée, telle analyse comme d'un tournevis ou d'un desserre-boulons pour court-circuiter, disqualifier, casser les systèmes de pouvoir, y compris éventuellement ceux-là mêmes dont mes livres sont issues... eh bien, c'est tant mieux.», M.Foucault, *Dits et écrits*, vol.I, 1954-1969, Gallimard, Paris, p.524.

4 J.Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p.11.

Ma perché rielaborare qui e subito il concetto di archivio? Questa domanda – la stessa che si pone Derrida – ha per noi come prima risposta quella relativa alla straordinaria moltiplicazione e diversificazione delle fonti che in età contemporanea sono venute a disporsi – con più o meno facilità – sul tavolo della ricerca, come una stratificazione complessa dei tempi e delle pratiche del soggetto produttore: l'individuo contemporaneo.

Questa nostra prima risposta, trova un completamento in quella che si dà Derrida, il quale propone una relazione tra il malessere e il «disagio della civiltà»⁵ contemporanea e una lettura *archeologica* dei sintomi di questo disagio, così come lo definiscono Freud e la psicanalisi che procede da lui.

Un disagio quello della civiltà contemporanea che si esprimerebbe, dunque, in una tensione continua dell'uomo frammentato dagli eventi verso la ricerca di un *contesto* di senso – ovvero isolato nell'attesa senza un oggetto d'attesa; e nell'impazienza assoluta di un desiderio di memoria di sé, di lasciare e conservare un'impronta della sua presenza.

Occorre, dunque, occuparsi dell'inizio, del principio di tutto: delle *fonti* e dei *fondi* della ricerca, dell'archivio, delle nostre perle. Della pulsione e dell'impronta che hanno entrambe a che fare, come sappiamo, con la morte e l'oblio.⁶

Così il filosofo francese risponde alla sua domanda sostenendo che questa necessità rielaborativa del concetto di archivio deriva dal fatto che i disastri attraverso i quali procede la contemporaneità sono essi stessi *archivi del male* «[...] dissimulées ou détruites, interdites, détournées, «refoulées». Leur traitement est à la fois massif et raffiné.»⁷

L'archivio dunque, è allo stesso tempo l'enunciato-oggetto della testimonianza del disastro, il luogo della sua conservazione e il principio di ordinamento dei *fondi* stessi: mare *mediale* nel quale immergersi alla ricerca di oggetti collocati secondo un

5 Cfr. Sigmund Freud (trad. it., Ermanno Sagittario), *Il disagio della civiltà*, in ID., *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001, pp.197-280 [1971; ed. or., *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929].

6 Derrida interviene alla conferenza internazionale di Londra del 5 giugno 1994: «Memory: The Question of Archives», organizzata da René Major e Elisabeth Roudinesco sotto il patrocinio della *Société Internationale d'Histoire de la Psychiatrie et de la Psychanalyse* del Freud Museum e del Courtauld Institute of Art. Il titolo originale dell'intervento è «Le concept d'archive. Une impression freudienne» da cui deriva la pubblicazione del volume citato.

7 J.Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p.3.

principio dato di *disposizione*.⁸

Come sottolinea Giorgio Agamben, ricostruendo il pensiero di Michel Foucault nel suo *L'Archeologia del sapere*, l'archivio è un sistema di formazione e trasformazione di oggetti selezionati; è il terreno *mediale* tra un sistema insorgente esistente – una qualche forma di memoria – e il *corpus* di ciò che è stato prodotto in quel contesto – i *documenti* riconosciuti di quella memoria, appunto.⁹

Parlando di archivio dunque, finiamo ad occuparci di una volontà/violenza del sapere¹⁰ che procede alla costruzione, conservazione e manipolazione della conoscenza e della memoria intorno a determinati oggetti e fenomeni; insomma, del loro partecipare della (una) storia e del modo nel quale questa viene raccontata, o scartata.¹¹

L'histoire des bibliothèques, depuis les salles d'archives des palais orientaux jusqu'aux bases de données accessibles en ligne sur Internet, est aussi celle de la métamorphose des lecteurs et des lectures, des politiques de maîtrise et de communication de l'information. Et du lent processus par lequel la fonction archivistique et les symboliques de l'accumulation sont devenues instruments de recherche, fondant l'ensemble des méthodes du travail intellectuel – historique, scientifique, philosophique, philologique [...].¹²

La selezione, la formazione, la disposizione e la fruizione di questi oggetti – le *fonti* –

8 J.Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p.14.

9 Cfr. G.Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, op. cit.; in particolare, 4. *L'archivio e la testimonianza*, pp.127-160, p.134.

10 È Michel Foucault a coniare l'espressione «volontà di sapere» e vi costruisce intorno una intera teoria sul complesso di pratiche attraverso le quali viene a determinarsi il controllo e la gestione del soggetto – che quindi perde tale statuto – da parte del potere costituito. L'espressione che viene utilizzata per dare il titolo al primo dei tre volumi de *La storia della sessualità*, e la teoria intorno alla dimensione privata e, in particolare, sessuale di tale controllo rappresentano il nucleo originario della definizione nel pensiero del filosofo della più vasta teoria della *Biopolitica*. Per una breve bibliografia si veda: M.Foucault, *Storia della sessualità*: (trad. it., Pasquale Pasquino e Giovanni Procacci), *La volontà di sapere 1*, Feltrinelli, Milano, 1978 (1976); (trad. it., Laura Guarino), *L'uso dei piaceri 2*, Feltrinelli, Milano, 1984; (trad. it., L.Guarino), *La cura di sé 3*, Feltrinelli, Milano, 1985 [ed. or., *Histoire de la sexualité : La volonté de savoir 1*, Gallimard, Paris, 1976; *L'usage des plaisirs 2*, Gallimard, Paris, 1984; *Le souci de soi 3*, Gallimard, Paris, 1984]; ID., *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-79*, Gallimard-Seuil, Paris, 2004 [a cura di François Ewald, Alessandro Fontana, Michel Senellart; trad. it., Mauro Bertani e Valeria Zini, *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France 1978-1979*, Feltrinelli, Milano, 2005].

11 Cfr. P.Ricœur (a cura di Daniella Iannotta), *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003 [ed. or., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Édition du Seuil, Paris, 2000]; Michel De Certeau, *L'écriture de l'histoire*, Folio-Gallimard, Paris, 2007 [1975; a cura di Anna Jeronimidis, *La scrittura della storia*, Il pensiero scientifico, Roma, 1977].

12 Christian Jacob, *Préface*, in Marc Baratin et Christian Jacob (sous la direction de), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, 1996, pp.10-19, p.13.

secondo principi e criteri ordinativi – i *fondi* – rappresentano le pratiche attraverso le quali, soprattutto in età contemporanea, si gestisce il patrimonio mnemonico – *ipomnemonico*, destinato a continui attraversamenti tra *mneme* e *anàmnesi*, secondo Derrida¹³ – dei singoli come di intere comunità.

Hanna Arendt prima e Georges Didi-Huberman poi¹⁴ – l'una riferendosi al Walter Benjamin collezionista, storico e, dunque, filosofo della storia; l'altro all'Aby Warburg montatore dell'*Atlas Mnemosyne*¹⁵ – ricorrono ancora, in momenti e modi diversi, al «pescatore di perle nel mare del tempo» e poi all'archeologo di scavi *anacronistici* come alle due metafore più evocative di questa *eco-nomia* dell'archivio: essere cioè, allo stesso tempo, luogo materiale e fondo documentario di espressione di questo sotteso potere archivistico; ma anche, legge, norma e metodo della sua propria costituzione e interpretazione. Un'interpretazione che rivela la coesistenza di un principio di composizione e di un uguale e contrario principio di decostruzione.¹⁶

Arendt, Derrida, Didi-Huberman da una parte; Warburg, Freud e Benjamin dall'altra; in mezzo, l'archivio come «l'entre-deux»¹⁷, come *milieu-medium* degli oggetti della ricerca. E lì, sepolti, annegati, stratificati, incastonati, «dissimulées ou détruites, interdites, détournées», in questo *medium* giacciono, sopravvivono, resistono i *fondi*.

Ciò che accomuna il nostro lavoro e la posizione rispetto al concetto di archivio, di collezione, di accumulazione, scavo e ritrovamento propria dei pensatori che abbiamo appena citato, è la natura intrinseca di ogni *fonte* che emerge già ad una prima analisi etimologico-linguistica, per rivelarsi poi, l'aspetto più interessante sul piano epistemologico della ricerca: quella del *fondo* come *resto*.

Abbiamo soltanto brevemente accennato alla straordinaria diversificazione che le cosiddette fonti di ricerca hanno subito – e, da un certo punto di vista, prodotto – nell'intero patrimonio archivistico e bibliotecario a partire da quella che viene definita età contemporanea.

13 J.Derrida, *Mal d'archive*, op. cit., p.26.

14 *Infra*, nota 2, p.2.

15 Aby Warburg (texte allemand traduit par Sacha Zilberfarb), *Atlas Mnemosyne*, Ecarquille – INHA, Paris, 2012 [ed. or., *Mnemosyne - Bilderatlas: Zur Ausstellung im Kunsthaus Hamburg*, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 1998; ed. it. a cura di Maurizio Ghelardi, *Mnemosyne, l'atlante delle immagini*, Nino Aragno, Torino, 2002].

16 G.Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, op. cit., p.20.

17 G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p.509.

Alla tradizionale selezione e conservazione di documenti diplomatici, carte istituzionali, oggetti ufficiali di una storia *legale*, nazionale, il nostro tempo – almeno a partire dalla seconda metà dell'Ottocento e con l'esplosione delle due guerre, in modo esponenziale – ha aggiunto una mole impressionante di oggetti assolutamente *altri* da quelli riconoscibili dalle griglie descrittive di inventari e cataloghi, fino a quel momento.

Come afferma lo storico Michel Vovelle – e prima di lui, con altre, loquaci e magistrali espressioni, Marc Bloch – ogni epoca si dà fonti che rispondono a bisogni propri a quel momento storico.¹⁸ Così, rispondendo a quel bisogno di lasciare un'impronta nel terreno della storia e inseguendo quella pulsione ad esserci nell'assenza, gli uomini del XX secolo – quelli in particolare di cui ci occupiamo qui – hanno cosparso il mare del loro tempo di oggetti straordinari, tracce e testimonianze di pratiche nuove: le fotografie e gli album fotografici.

Ma perché parliamo di *resti* qui, di *scarti*, di *fondi*?

Le ragioni di una tale scelta sono almeno due, senza contare la sottesa necessità di introdurre il lavoro con un breve *excursus* sulle questioni metodologiche proprie di ogni ricerca d'archivio, e di un archivio contenente materiale fotografico, in più digitalizzato, quale è il nostro.

La prima questione è, come abbiamo visto, essenzialmente linguistica, o meglio, determinata dalla serie di significati e definizioni associati al termine *fondo* che qui utilizziamo più spesso per identificare il nostro *corpus* di album fotografici.

Ad una rapida consultazione di dizionari e dizionari etimologici, a tornare sono almeno cinque definizioni principali: a) parte *inferiore* di qualcosa; b) quantità di qualcosa (liquido) che *resta* in un recipiente; c) rimasuglio, insieme di cose *rimaste*

18 Michel Vovelle, *Storia e lunga durata*, in Jacques Le Goff (a cura di; trad. it., Tukery Capra), *La nuova storia*, Mondadori, Milano, 1980, pp.47-80 [ed. or., *Histoire et longue durée*, in J.Le Goff (sous la direction de), *La nouvelle histoire*, CEPL, Paris, 1978]. Per quanto riguarda Marc Bloch, ci riferiamo qui a tutta l'opera e al lavoro teorico che lo hanno visto protagonista della svolta storiografica francese prima, europea poi, conosciuta sotto il nome di *École des Annales*. In particolare, si veda Marc Bloch (opera incompiuta, a cura di Étienne Bloch; trad. it., Carlo Pischedda), *L'apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 2009 [ed. or., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Librairie Armand Colin, Paris, 1949]. Si veda anche P.Burke (trad. it., Giovanni Ferrara Degli Uberti), *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle "Annales" 1929-1989*, Laterza, Roma-Bari, 1999 [ed. or., *The French Historical Revolution: the Annales School 1929-1989*, Polity Press, Cambridge, 1990].

inutilizzate; d) parte più interna e *nascosta* di qualcosa; d) *strato*.

A queste, possiamo aggiungere poi quella relativa al termine in funzione di aggettivo e che elenca una serie di sinonimi interessanti, tra i quali: profondo, folto, fitto, denso.¹⁹

Per approfondire l'analisi di questo riscontro linguistico, è necessario dichiarare subito di seguito anche la seconda delle ragioni che ci spingono ad iniziare il lavoro trattando – alla Derrida – la questione dell'archivio.

Si tratta qui, in effetti, di far dialogare il termine *fondo* con quelli di *mare* e *male*. Si tratta, insomma, di riconoscere «il vantaggio dello scarto» che «consisterebbe pertanto nel creare uno spazio di articolazione che è precisamente», come l'archivio, «uno spazio “tra”: tra le discipline, tra i contesti, tra le culture.».²⁰

La contemporaneità oggetto della nostra ricerca è, come abbiamo detto introducendo il lavoro, quella espansa del primo conflitto mondiale, estesa sia da un punto di vista spazio-temporale e culturale – di cui tratteremo nel secondo capitolo – sia per quanto riguarda la mole di materiali prodotti, ritrovati, selezionati, catalogati e conservati negli archivi di tutta Europa.

In questo straordinario fenomeno documentario, cioè nel *mare* infinito perché in continua trasformazione e composizione, passibile di sempre nuove integrazioni e continui ritrovamenti, va poi riconosciuto il carattere altrettanto esteso e significativo della produzione di materiali iconografici, in particolare fotografici, legata in modo più che casuale – diremmo, invece, in modo *causale* – all'evento bellico che dal 1914 al 1918 ha coinvolto l'intera Europa e forze belligeranti da tutti i continenti emersi.

Da un lato quindi, la proliferazione di oggetti ritrovati nel mare sconfinato del patrimonio storico di una nazione – l'Italia del XX secolo – all'interno di un terreno archivistico analogo vasto come l'Europa; dall'altro, la sovrapposizione immediata di questi documenti della storia con il suo carattere tragico: il *katastrophikon* del tempo storico come principio produttivo della memoria.²¹

19 Per le definizioni riportate, si veda la voce «fondo» in Nicola Zingarelli, *lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1997, p.702.

20 Andrea Inzerillo, *Politica dello spettatore*, in J.Rancière (trad. it., A.Inzerillo), *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2013, pp.7-22, pp.8-9 [ed. or., *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, Paris, 2011].

21 Cfr. Fabrizio Desideri, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna, 1995.

Nell'archivio della contemporaneità, siamo, dunque, immersi nel *mare del male* nel quale rischiamo continuamente di naufragare.²²

Per molto tempo, la Storia dei documenti ufficiali, quella delle carte scritte, dei dispacci militari – compresi quelli relativi alla Grande Guerra – delle pratiche diplomatiche, delle comunicazioni tra personalità di alta levatura politica e culturale, ha fatto della testimonianza minuta e *inferiore*, dell'oggetto *inutilizzato* dalla grande narrazione, della fotografia *rimasta* incastrata in uno *strato* al *margin*e dello scavo principale, l'accessorio e il *rimasuglio* del *corpus* in analisi, lo *scarto* rispetto alla materia viva della conoscenza, ma soprattutto – e la storiografia più recente lo ha spesso ammesso, in modo particolare in relazione al trattamento riservato alle fonti private e al materiale iconografico²³ – la *lacuna* forzata nel processo compositivo della testimonianza, determinata dalla tensione tra la necessità dell'impronta e la pulsione all'oblio.

La testimonianza contiene, però, una lacuna. [...]. È opportuno riflettere su questa lacuna, [...] la testimonianza vale [...] per ciò che in essa manca [...].²⁴

In questa definizione che Agamben in qualche modo costruisce riflettendo sull'analogia tra l'aporia di Auschwitz e quella di ogni conoscenza storica – ovvero dell'intrinseca «non-coincidenza» tra fatti e verità²⁵ – la *lacuna* non è qualcosa di esterno, un imprevisto nell'ordinamento delle fonti d'archivio, non è nemmeno una questione di gerarchie di selezione, ma è qualcosa di fondamentalmente intrinseco al documento, alla testimonianza stessa.

22 Qui, la metafora del naufragio di Blumenberg, a noi cara in quanto chiave interpretativa dell'analisi della spettatorialità, è efficace anche rispetto alla condizione del (ri)cercatore davanti al mare delle fonti. In effetti, persiste una sovrapposizione metodologica tra contenuto, metodo e forma della ricerca che accompagna il lavoro e di cui abbiamo detto nell'*Introduzione*, che si ritrova nella stessa struttura argomentativa della trattazione. Cfr. H.Blumenberg, *Naufragio con spettatore*, *op. cit.*

23 Non è possibile presentare qui l'intero dibattito intorno alla questione delle fonti iniziato con la scuola francese delle *Annales* e poi confluito nella microstoria e nella storia culturale. Ci limitiamo ad indicare alcuni riferimenti bibliografici generici ma esaustivi sulla questione: P.Burke, *Una rivoluzione storiografica*, *op. cit.*; ID. (trad. it., Domenico Giusti), *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna, 2006 [ed. or., *What is Cultural History*, Polity Press, Cambridge, 2004]; le riflessioni metodologiche di Carlo Ginzburg in *Miti emblematici. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 2005 (1986); ID., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2000; e più recentemente, Lynn Hunt (trad. it., Giovanni Campolo), *La storia culturale nell'età globale*, ETS Edizioni, Pisa, 2010 [ed. or., *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, 1989].

24 G.Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, *op. cit.*, p.31.

25 *Ivi*, p.8.

Questa riflessione ci è utile perché nel suo presentare efficacemente le argomentazioni intorno alla tensione tra oblio e memoria, reagisce contro il dettato tradizionale della ricerca storica, ovvero di una certa tendenza alla dittatura dello scavo d'archivio.

Lo dimostra il fatto – e il dibattito nell'ambito degli *Holocaust Studies* lo testimonia – che il principio del *fondo* come resto e della testimonianza come *lacuna*, regge il confronto sia con l'aporia, appunto, dello sterminio nazista e, dunque, in un terreno della storia in cui lo scavo è quasi sempre fallimentare e gli oggetti del ritrovamento rarissimi; sia anche per una dimensione della ricerca che si trova sul versante opposto: quello della proliferazione e della moltiplicazione di materiali e fonti fotografiche prodotte e riprodotte durante i lunghi anni del primo conflitto mondiale e il periodo subito successivo di radicamento e celebrazione della nazione-patria in armi.

Le *fonti*, i *fondi*, sono dunque tutti indistintamente dei *resti*, qualcosa che lascia un'impronta ma che nel farlo non solo descrive il profilo dell'assenza da cui si è originata, ma lascia emergere dal *fondo* soltanto una parte, qualcosa di molto *profondo* e *nascondito* rispetto alla figura intera di cui è lo *scarto*.

Tra gli scarti però, esiste una classificazione che se non è un vero e proprio principio ordinativo gerarchico – cose importanti *versus* cose insignificanti – si dà per distinguere per lo meno il tipo di oggetto: la materialità del supporto, il metodo di fruizione di cui necessita, il *potenziale*²⁶ che nasconde.

A queste tre sotto-categorie che abbiamo individuato per distribuire con ordine il discorso, corrispondono in modo puntuale i tre caratteri principali della fonte del nostro studio: gli album fotografici della Grande Guerra.

Questi materiali hanno, infatti, attraversato il secolo che li divide oggi dal momento della loro produzione, segnando le tappe di un percorso di progressivo occultamento, di lento nascondimento passando dall'essere un *corpus* materiale della testimonianza visuale dell'esperienza di guerra, alla trasposizione in formato digitale fino alla completa sparizione dai tavoli di legno scuro dell'archivio nel quale non sono più *disposti composti* o *decomposti*, ma soltanto conservati e trattenuti.

Cos'è allora che ci spinge a sceglierli nell'ombra nella quale sono collocati e che essi

26 G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz*, op. cit., p.135.

stessi rappresentano nella storia portata alla luce dello scavo?

L'interesse per l'atto di selezione all'interno di un repertorio [...] focalizza l'attenzione su ciò che non viene scelto, ciò che viene escluso, un tema questo particolarmente caro a Foucault. [...] l'importanza di queste zone oscure [è] l'equivalente dei silenzi nel discorso orale.²⁷

Una risposta può essere questa: innanzitutto, la stratificazione.

L'album fotografico è un oggetto a sé che si compone di pagine – e in questo, già si lascia intendere un processo di accumulazione – sulle quali sono incollate delle fotografie in una ulteriore sovrapposizione di piani.

Le fotografie, di per se stesse *frammentarie*, si sviluppano per piani visuali diversi, per composizioni di soggetti, per compresenza di impronte luminose, di temporalità *anacronistiche* tra loro.

Ogni album è, dunque, un terreno di scarti e stratificazioni spazio-temporali dentro uno scavo più vasto che è quello dell'archivio in cui è conservato e *disposto* tra gli altri.

L'album est un mosaïque d'instantanés anodins ou solennels, des instantanés fétiches [...] : ceux dont l'on veut se souvenir. Sélectionner les images, les disposer dans les pages et éventuellement les légènder revient à dresser pas à pas un mémorial [...] (étymologiquement, un « livre de notes »), une mémoire construite, c'est-à-dire sélective, infidèle et lacunaire : une figure de l'oubli. L'album transforme, ajoute, recompose et idéalise : c'est une fiction en images. Il ressemble aussi : c'est une forme symbolique [...], une autre fiction.²⁸

Il nostro *corpus*, dunque, è prima di tutto un fondo *materiale*, dato il processo costitutivo e per la presenza fisica nella sede che lo conserva ma, in più, rivela una natura, come abbiamo visto, varia e più vasta di quella di un *semplice* fondo d'archivio. Esso è, infatti, una fonte autonoma: un *corpus* complesso con una storia costitutiva definita; ma anche, un terreno di scavo fertile, dal quale affiorano almeno due *dispositivi* fotografici diversi che convivono e si fronteggiano nella «forma simbolica» dell'album: la fotografia e il montaggio.

Produzione e proliferazione, accumulazione e ripetizione, da un lato; disposizione e montaggio, dall'altro: pratiche e concetti che fanno eco in una

27 P.Burke, *Testimoni oculari*, op. cit., p.203.

28 André Rouillé, « Éditorial. Une photographie hasardeuse », in *La Recherche Photographique. Histoire, Esthétique – La famille*, n°8, Février 1990, pp.3-5, p.5.

tradizione di pensiero e lavoro sull'immagine e sulla fotografia che va da Warburg alle diverse scuole *estetiche* e di pensiero nella Germania tra le due guerre²⁹ – Benjamin compreso – fino agli studi di Paul Virilio sull'antropologia visuale della guerra e al confronto fra Didi-Huberman e Rancière sul «destino delle immagini».³⁰

In questa prima parte del lavoro ci occupiamo degli aspetti relativi agli eventi, alle pratiche e all'intero processo costitutivo e di gestione del *corpus*: prima, un *excursus* storico sulla definizione *materiale* del fondo, la dimensione liminare tra «estetizzazione della politica» e «politicizzazione dell'arte(fatto)»; poi, la questione del passaggio al formato *digitale*, quindi i criteri di trattamento e gestione del patrimonio fotografico «all'epoca della sua riproducibilità»³¹ informatica; infine, l'aspetto che lega questa prima parte al resto dell'analisi, ovvero la definizione delle *potenzialità* che questo tipo di *fonte* – per la sua stessa *genesi* – apre e rivela, delle suggestioni che una così vasta produzione nella sua diffusione concentrata proprio con l'esplosione della Grande Guerra stimola e aggiunge alla discussione sull'estetica del nostro tempo, sui «vuoti che chi produce immagini consciamente lascia riempire all'osservatore», il quale «deve avere la sensibilità di cogliere più di un tipo di assenza»³², «aprendo le casse della (sua) biblioteca».³³

In questo modo gli album della Grande Guerra diventano il vero luogo d'inizio – *ἀρχή* e *ἀρχεῖον* – della nostra ricerca, e il dispositivo di un sapere che varia e si ridefinisce continuamente insieme ai suoi principi costitutivi, come stratificazione di combinazioni molteplici, come dislocazione multimediale, come dispositivo di conoscenza aperto e mobile. E nella loro collocazione precaria e celata nell'archivio storico, le fotografie della Grande Guerra sono un materiale “naturalmente” *disponibile* alla sperimentazione per il tramite di *outils* contigui per modalità di configurazione e, per questo, contenuti nella stessa scatola di lavoro e di scavo.

Particolarmente fecondo e praticato tanto negli anni interessati dalla

29 Cfr. Olivier Lugon, *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997.

30 Cfr. J.Rancière, *Il destino delle immagini*, op. cit.

31 Qui e sopra: W.Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., AC, pp.17-49, p.49.

32 P.Burke, *Testimoni oculari*, op. cit.

33 Cfr. W.Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* (1931), OC, IV, 1930-1931, pp.456-463 [ed. or., *Ich packe meine Bibliothek aus*, in GS, IV/1, pp.388-396; prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VII, n°29, 17/07/1931, pp.3-5, e VII, n°30, 24/07/1931, pp.7 e sgg.].

produzione di guerra, quanto nelle configurazioni successive di oggetti fotografici più o meno sperimentali e avanguardisti, l'atlante di immagini sembra condensare nelle dinamiche di funzionamento – e nel confronto con le questioni metodologiche che emergono di seguito nella trattazione³⁴ – i caratteri fondamentali e più interessanti della produzione fotografica dalla trincea e, in particolare, della composizione coeva e delle modalità di fruizione attuali del fondo fotografico nella sua *totalità*.

Strutturato e ristrutturabile visivamente secondo un fine *etico* corrispondente a quello della comunicabilità del sapere attraverso un dispositivo visivo *espositivo* – l'urgenza, cioè, di trovare un modo di veicolare le immagini il più possibile aderente al funzionamento *compositivo* e *associativo* dello sguardo *migrante* sulla superficie orizzontale della realtà dalla trincea come sulla tavola illustrata più o meno passibile di variazioni e orientamenti spaziali del libro fotografico – l'atlante di immagini risponde, in questo senso, alla necessità che quanto si fa emergere dal fondo dello scavo trovi nella contingenza di questo, e successivamente alla conclusione dei lavori, una forma di *disposizione* epistemologicamente coerente tanto con i materiali raccolti, quanto con la loro “naturale” convergenza per traiettorie somiglianti e associative.³⁵

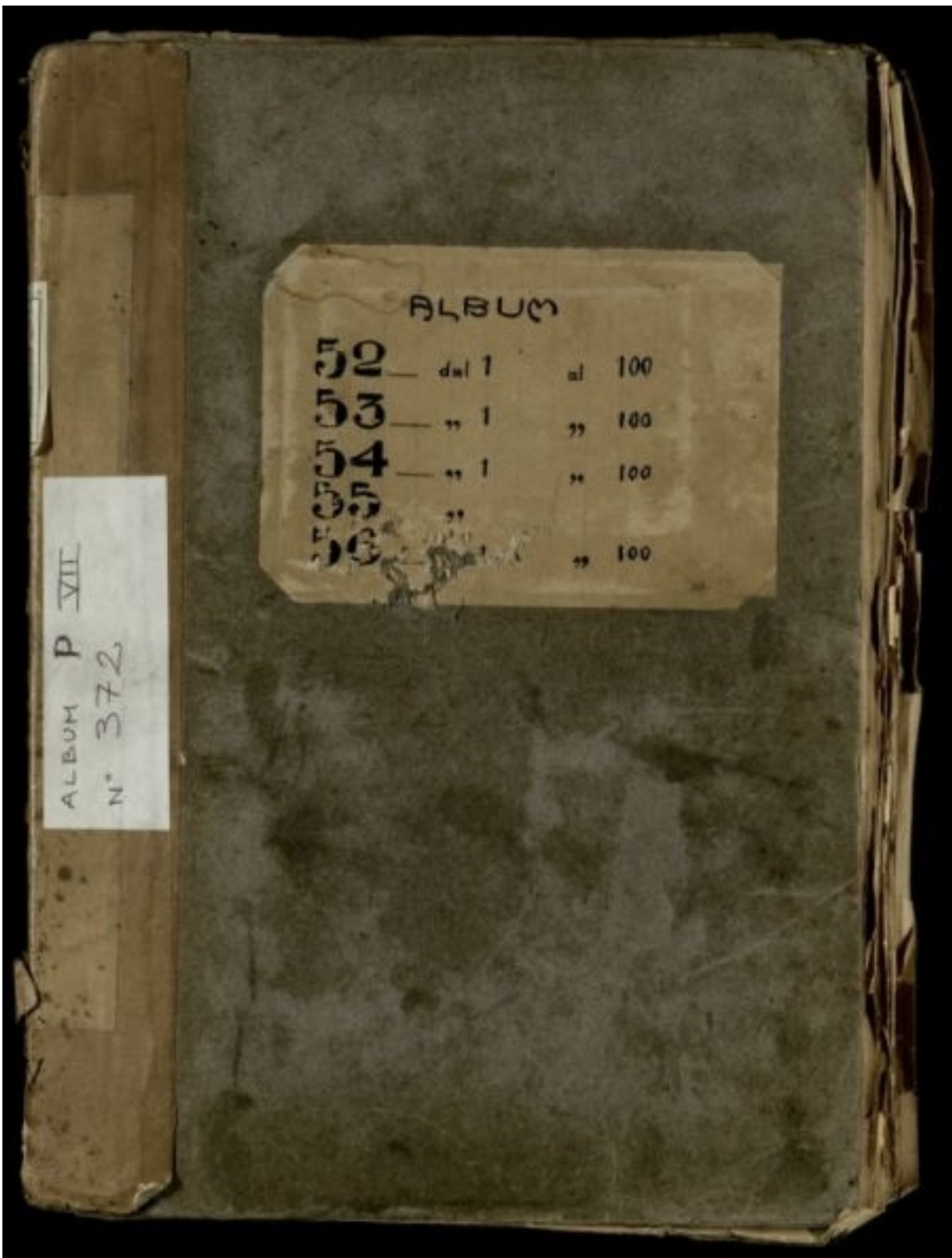
Il montaggio, dunque, è il principio *pedagogico* – gli album come libri illustrati della memoria dispersa della guerra – e *genetico* – l'album della guerra come estesa tavola di orientamento nel sapere proliferante dello scavo d'archivio – del procedere circolare della nostra ricerca sul fondo fotografico della Grande Guerra come su una collezione in continuo divenire delle immagini della storia, in quanto

[O]gni collezione presuppone un montaggio. Scegliere/mettere insieme (unico modo fatalmente ambivalente di tradurre il verbo *colligere*) sono le operazioni che presiedono alla sua genesi. [...] I criteri di classificazione possono andare incontro a modifiche, ma non possono scomparire del tutto senza comportare l'annientamento della collezione in quanto tale. Quali che siano tali criteri, essi innescano un meccanismo seriale in seno al quale ogni elemento trova una relazione con l'insieme che lo contiene e lo definisce.³⁶

34 Una più approfondita riflessione epistemologica sulle forme del libro fotografico segue, inoltre, ai capitoli III e V.

35 Cfr. G.Didi-Huberman, *Image survivante*, *op. cit.*

36 Victor I.Stoichita (trad. it., Benedetta Sforza), *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artefici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano, 2004 p.110 [ed. or., *L'invention du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993].



B

1.1. Materiali per un archivio fotografico della guerra. Album come stratificazione

[...] non dobbiamo commisurare la nostra pretesa di documentazione alla nostra abituale capacità di “interpretare” storicamente noi stessi nei nostri motivi profondi. Scoperte di documenti sono qui, lo confesso, una questione di fortuna, anche se è possibile sviluppare un certo fiuto per i luoghi dove più facilmente ritrovarli.³⁷

Negli archivi fotografici della Grande Guerra, un (ri)cercatore di immagini ha due sole possibilità: la prima, diventare davvero il pescatore nel mare di perle di cui Arendt parla a proposito di Benjamin, sapersi muovere, quindi, ma anche avere fortuna nel farlo; la seconda, perdersi, inabissarsi in quel mare di materiali prodotti e conservati distrattamente o secondo criteri obsoleti, ritrovati dopo anni, smembrati, trattenuti o ceduti a biblioteche e archivi ancora oggi, mentre noi ne scriviamo.

Quindi, come Arendt stessa afferma e Blumenberg ribadisce, si tratta di sapersi immergere, sviluppare un'abilità specifica per andare *al fondo* di un patrimonio enorme e quasi totalmente inedito che, fin da subito, mostra come i tempi della produzione e quelli della conservazione dei materiali siano stati per un certo periodo sincronici e, comunque, connessi. Questo ci dice, dunque, come già nelle prime fasi del conflitto si sia determinato un interesse – prima privato, del singolo soldato, poi pubblico, da parte degli organi preposti alla documentazione di guerra e alla propaganda nazionale per il cosiddetto “fronte interno” – per la produzione di immagini *del* e *dal* fronte che si sviluppa così per l'intero periodo del conflitto e ancora, in forma di chiamata alla raccolta, negli anni successivi.

Un destino, questo delle immagini, che segue di pari passo quello relativo alla produzione scritta privata – cartoline, diari, lettere e memorie³⁸ – sviluppatasi in modo massiccio per la prima volta nella Grande Guerra e poi, per molto tempo abbandonata nei fondi di archivi locali, o semplicemente dimenticata in qualche

37 H.Blumenberg (trad. it., Maria Vittoria Serra Hansberg), *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, p.18 [ed. or., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, «Archiv für Begriffsgeschichte», vol.VI, H.Bavier und Co., Bonn, 1960].

38 Per una ampia relazione sulle questioni relative alla scrittura popolare, si veda Fabio Caffarena, *Lettere dalla Grande Guerra. Scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, Edizioni Unicopli, Milano, 2005. Di grande interesse per quanto riguarda invece il recupero di patrimoni documentari privati e la costituzione di enti dedicati alla loro selezione, inventariazione e conservazione, sono in Italia: l'Archivio della Scrittura Popolare (A.S.P.) di Trento; l'Archivio Ligure della Scrittura Popolare (A.L.S.P.) di Genova e la Fondazione Archivio Diaristico Nazionale (A.D.N.) di Pieve Santo Stefano.

scatola tra i ricordi di famiglia.

Ridotta così, insieme alla voce e allo sguardo di chi l'aveva prodotta, a *scarto* tra gli *scarti*, questa risente di una logica gerarchica sicuramente propria a qualsiasi selezione, come ormai sappiamo, ma che in più risponde, da un lato, al sentire comune rispetto a ciò che si dà evidentemente per *documento* e a ciò che invece è percepito come pura curiosità; dall'altro, a un sentimento diffuso a metà tra l'inibizione nei confronti di un oggetto che appare non facilmente interpretabile, e una forma di iscrizione di questo tipo di fonti dentro l'architettura generale dell'evento Grande Guerra: la narrazione di un tempo della storia che risulti in qualche modo il più possibile coerente con il disegno generale.

Una svolta in tal senso si verifica a partire dalla fine degli anni '70 del secolo scorso.

Nel più vasto panorama di studi storici "riformatori", ovvero contrari all'egemonia della rigida tradizione storiografica politico-militare e diplomatica, si sviluppa anche un interesse inedito per i fenomeni "minori" nel quadro generale, *totale* della Grande Guerra.³⁹

Interesse che in un primo momento viene a caratterizzarsi come una sorta di *divertissement* accessorio da affiancare alle grandi narrazioni sulla guerra guerreggiata, piuttosto che un vero e proprio dominio di ricerca. E lo stesso trattamento viene riservato alla testimonianza scritta e al racconto privato di qualche sparuto soldato.

In effetti, spesso la pratica delle immagini come fonti per la ricerca, è stata ridotta ad una cernita di illustrazioni con cui diversificare la scrittura di un racconto già stabilito. In casi più rari ma altrettanto praticati, per prevenire il rischio di non esser presi troppo sul serio di fronte ad una proposta di ricerca *visuale*, si è finito per perpetrare un errore sempre in agguato sul tavolo dello storico, ovvero quello di fare della fonte in questione – in questo caso, di immagini fotografiche che pure ben si

³⁹ Per quanto riguarda la realtà italiana, si prende come riferimento temporale il convegno sulla Grande Guerra voluto e curato dallo storico italiano Mario Isnenghi nel 1979. Si veda Diego Leoni – Camillo Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza memoria immagini*, Il Mulino, Bologna, 1986 (Atti del Convegno), Rovereto, 26-28 settembre 1986.

prestano – il documento incontrovertibile della verità.⁴⁰

In seguito, grazie al contributo delle scuole anglo-americana e francese e alle ricerche che in Italia si sono concentrate intorno al lavoro dello storico genovese Antonio Gibelli,⁴¹ si è approfondito con altri approcci e prospettive un interesse mirato e pieno per tutto il panorama di fonti *altre* del periodo del conflitto e anche per la produzione fotografica, nel più vasto perimetro delle questioni socio-culturali prodotte dalla nuova guerra, dalla apparizione delle masse popolari sul proscenio della storia e, ancora, per ciò che tutto questo ha determinato tra le due guerre in termini di costruzione, adesione e radicalizzazione di un immaginario e di un sentimento patriottico e nazionalista, confluito poi nel fascismo.⁴²

Allo stesso tempo, questi studi, da sempre sviluppatasi con un occhio alla “ microstoria nazionale e l'altro alla macrostoria dell'intreccio internazionale e intereuropeo, hanno via via allacciato interessanti rapporti disciplinari non soltanto con la ricerca filosofico-politica sul XX secolo, ma anche con discipline e ambiti scientifici fino ad allora ritenuti estranei al campo degli studi storici tradizionali: la medicina e la psicanalisi, l'antropologia e la fenomenologica, i *Cultural Studies* nel loro insieme, e infine, tutto quanto si trova sotto il cappello dei *Visual Studies*.

40 Cfr. Elisabetta Bini, «La fotografia come fonte storica», in *Quale lente per lo storico? Riflessioni sul rapporto tra storia e mezzi di comunicazione di massa*, Convegno di studi, Istituto Gramsci, Emilia Romagna, 20 ottobre 2005; P.Burke, *Testimoni oculari*, op. cit.; Christian Delporte – Laurent Gervereau – Denis Maréchal (sous la direction de), *Quelle est la place des images en histoire?*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2008; Giovanni De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, Einaudi, Torino, 2006; G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit.; A.Gibelli, *Lo zio Sam punta il dito su di te. Una fonte iconografica per la storia del Novecento*, in Sergio Luzzatto, *Prima lezione di metodo storico*, Laterza, Roma-Bari, 2010; Éric Michaud, « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », in *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, n°72, 2007/4, pp.41-52. <http://10.3917/vingt.072.0041>; A.Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003; Frédéric Rousseau (trad. it., Fabrizio Grillenzoni), *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Roma-Bari, 2011 [ed. or., *L'enfant juif de Varsovie*, Édition du Seuil, Paris, 2009]; Angelo Ventrone, *Il nemico interno. Immagini e simboli della lotta politica nell'Italia del '900*, Donzelli, Roma, 2005; Laurent Vèray, « Les faux qui font l'histoire », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°63, juillet-septembre 1999, pp.147-150.

41 *Supra*, Introduzione, nota 8, p.IV.

42 Cfr. H.Arendt (trad. it., Amerigo Guadagnin), *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004 [ed. or., *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, New York, 1959]; G.L.Mosse (trad. it., Livia De Felice), *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2004 [1975; ed. or., *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movement in German from the Napoleonic War through the Third Reich*, Howard Ferting, New York, 1974]; ID. (trad. it., Pietro Negri), *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari, 1995 [ed. or., *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perception of Reality*, Howard Ferting, New York, 1980]; A.M.Banti, *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino, 2005. Cfr. *supra*, Introduzione, nota 32, p.XIV.

Per quanto riguarda lo stabilirsi di quest'ultima alleanza scientifica, il punto di forza è stato il riconoscimento di una chiara e diretta relazione tra le modalità del conflitto e l'uso diffuso e massiccio della fotografia e dell'audiovisivo.⁴³

Questo riscontro iniziale e la riflessione antropo-fenomenologica sulla condizione del soggetto nella trincea, ha preso quindi a definirsi secondo diverse interpretazioni e approcci poggiando sulla preesistente riflessione – piuttosto densa e complessa – tra le “discipline, le teorie, le scuole di pensiero interne agli stessi *Visual Studies* a proposito della fascinazione della fotografia – e dello strumento fotografico – per la guerra, e viceversa.

Non si tratta, infatti, di guardare a questa fascinazione su un piano semplicemente *quantitativo* – è evidente che qui il *mare* della ricerca si presenta più che altro come un oceano; quanto, piuttosto, di concentrarsi sulla forte caratterizzazione che la fotografia assume nel *milieu* della guerra, ovvero sulla *qualità* – anzi, sulle qualità – della produzione.

È proprio questo aspetto, per cui una lettura antropologico-culturale dell'esperienza di guerra incontra un grumo di teorie *storiche* del *visuale* e della percezione, a rappresentare il nucleo più interessante di uno studio condotto su guerra e fotografia nell'evento-*choc* del Novecento.

«Guerra totale» e «riproducibilità tecnica», dunque, si insediano nel nostro lavoro quali fenomeni concorrenti alla definizione del secolo come tempo di guerra, di questa quale *Urphänomen* della contemporaneità: l'età della catastrofe globale e della frantumazione individuale, i cui effetti e prodotti si manifestano senza soluzione di continuità in ogni aspetto della vita pubblica e privata.

Se ne ritrovano le tracce nel modo di trattare le fotografie, nel collage, nell'immagine cinematografica, nelle tecniche della comunicazione sociale, nel giornalismo, nelle stesse trasformazioni del linguaggio letterario. Tecniche di questo tipo, oltretutto, non sono [state] impiegate soltanto per documentare o raccontare le esperienze di guerra, ma sono anche [diventate] patrimonio di quell'arte di denuncia che si è rivolta alla vita quotidiana, nelle fabbriche e nelle metropoli, all'interno delle quali si riscontra[va]no le stesse condizioni di frantumazione che il conflitto

43 In Italia, si può considerare come momento-zero di questo interesse per la fotografia del '14-'18, sia da parte della storia della fotografia sia da parte della storia *tout court*, la mostra sulle fotografie di Gatti a cura di Angelo Schwarz da cui il catalogo «La guerra rappresentata. La fotografia della prima guerra mondiale in Italia. Usi, ruoli, funzioni», poi pubblicato in *Rivista di storia e critica della fotografia*, (monografico), n°1, anno I, 1980.

mondiale ha [aveva] reso evidenti a livello della coscienza popolare.⁴⁴

Entreremo, però, nello specifico di questo ampio dibattito sul *visuale*, nel quale pure abbiamo operato una scelta di autori e posizioni più congeniali agli scopi analitici del nostro studio, più avanti nella trattazione.

Qui ci limitiamo alla sola dimensione dello scavo, del terreno-mare della ricerca e del metodo con il quale affrontare la stratificazione-calcificazione di materiali del patrimonio archivistico fotografico italiano della Grande Guerra.

Che la Grande Guerra sia, infatti, la prima e la più diffusamente fotografata sembra essere, alla lettura della sconfinata letteratura in merito, un *Leitmotiv* unanimemente ripetuto. Che l'Italia non sia stata evidentemente da meno – almeno in questo – nel confronto con le altre potenze, è un dato altrettanto condiviso.

La logica nella quale viene però, in generale, inserita la macchina di produzione di immagini schierata su tutti i fronti di guerra, e quelli sui confini europei che hanno visto coinvolto l'esercito italiano – fronti principalmente di terra e straordinariamente duri, come il Carso e l'Isonzo – è quella pura e semplice della documentazione logistica e della comunicazione propagandistica.

Questa logica che non intendiamo ignorare e che, anzi, facilita il compito di una decostruzione dei materiali rispetto ai sistemi interpretativi finora utilizzati – soprattutto in quanto determinati, come abbiamo detto, dallo Stato e dallo stato di conservazione dei fondi – è perfettamente leggibile e ascrivibile alla riflessione filosofica, politica, storica ma anche artistica, condotta già nel corso della guerra e che prosegue fino ad oggi, sulla natura conflittuale e tragica del Novecento e della contemporaneità. Riflessione che non ha mai vissuto di mezze misure: presentandosi o come totale adesione ed esaltazione del messaggio nazionalista, o come critica radicale e violenta a tutti i sistemi di massificazione mediatica, e già questo parametro da solo basterebbe a riconoscere la portata clamorosa di queste immagini per l'intero sistema di sviluppo e orientamento della cultura visuale contemporanea.

Ciò che qui ci interessa dell'enorme produzione fotografica a tema bellico cui si è dato sfogo negli anni del conflitto, è la natura materiale del fenomeno fotografico, come fenomeno esclusivamente di guerra e non leggibile con le categorie generiche

44 S.Catucci, *Per una filosofia povera*, op. cit., p.224.

in uso nella storiografia⁴⁵ e che risponde, quindi, anche di *perché* che vanno oltre il riconoscimento e la quantificazione del fenomeno.

Cerchiamo, in questo modo, di arrivare a rispondere alla domanda vera di tutta la ricerca che ne è anche il nucleo teorico e argomentativo: ovvero, (di)mostrare che la trincea e il fronte della Grande Guerra costituiscono nel corso dei quattro lunghi anni del conflitto, in seno all'Europa della crisi di inizio Novecento, un regime scopico e un sistema percettivo fondati su uno stravolgimento del ruolo storico dell'uomo spettatore e, di conseguenza, dell'impianto stesso della visione, determinando per certi aspetti pratiche e modi di relazione con la tecnica in risposta alla frammentazione dell'esperienza e dell'orizzonte percettivo sotto il bombardamento continuo della realtà.

Ci preme, a questo punto, rivelare la legittimazione metodologica alla quale abbiamo affidato il nostro ragionamento: una delle testimonianze più straordinarie dell'esperienza sul fronte della Grande Guerra e che diventa per noi, alla luce della biografia anche scientifica del suo autore, una vera e propria dichiarazione d'intenti e di metodo.

Quella contenuta nella vita e nell'opera dello storico francese Marc Bloch.

È probabile che finché vivrò, a meno di non terminare i miei giorni nell'imbecillità totale, non dimenticherò mai il 10 settembre 1914. I miei ricordi di questa giornata non sono tuttavia del tutto precisi. Soprattutto sono collegati piuttosto male. Formano una serie discontinua di immagini, per la verità molto vive, ma poco coordinate, come una pellicola cinematografica che presentasse qua e là grosse lacerazioni e di cui si possono invertire alcune scene senza che uno se ne accorga.

[...]

La guerra [...] è stata un immenso esperimento di psicologia sociale. Consolarsi dei suoi orrori rallegrandosi del suo interesse sperimentale significherebbe mostrare un diletterantismo di dubbio gusto. Ma poiché essa ha avuto luogo, occorre utilizzare i suoi insegnamenti per il bene della nostra scienza. Affrettiamoci a trarre profitto da un'occasione che dobbiamo sperare unica.⁴⁶

45 Cfr. A.Schwarz, *Le fotografie e la grande guerra rappresentata*, in D.Leoni – C.Zadra, *La Grande Guerra*, op. cit., pp.745-764.

46 M.Bloch (trad. it., Gregorio De Paola), *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Donzelli, Roma, 1994, pp.12/108. [ed.or., sous la direction de Étienne Bloch, *Souvenirs de guerre 1914-1915. Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969].

La guerra sul fronte per lo storico francese, dunque, non soltanto modifica il regime della visione nell'agire e nell'essere agito dalla frammentazione e dalla continua dislocazione dello sguardo dentro l'inquadratura della trincea, ma produce, proprio attraverso questo stesso condizionamento percettivo, un processo di assorbimento dei parametri tecnico-visuali nella riflessione sugli eventi e nella costruzione di una metodologia di ricerca valida per il discorso sulla Storia.

Si tratta, anche per lui, di quella coincidenza tra storia, teoria e metodo della ricerca che accomuna molti tra quanti hanno vissuto e riflettuto su questo fenomeno.⁴⁷

A questo aspetto ne va aggiunto un altro di estrema rilevanza per noi qui: del patrimonio documentario e scientifico lasciatoci da Bloch, fanno parte anche una serie di fotografie – 109 circa – composte in due album che lo storico francese scatta, probabilmente,⁴⁸ di sicuro raccoglie sul fronte nel corso dei mesi della sua esperienza in trincea e che si presentano come un tentativo di fissarne vuoti e discontinuità.⁴⁹

Ces épreuves ont été rassemblées en deux albums. Le premier comporte 67 photographies, qui ont probablement été rapportées par Marc Bloch à sa mère lors d'une permission ; il les lui a commentées, elle les a collées dans l'album et légendées : une façon pour elle de (re)garder son fils dans l'absence, de tenir sur le « front domestique » en se transportant à l'avant avec lui. Aucune n'est datée avec précision, comme si la guerre était

47 Ancora una volta, il riferimento è, oltre a Bloch, a Warburg, Benjamin e Jünger, con le cui produzioni fotografiche questo lavoro intende dialogare.

48 «On ne sait pas si Marc Bloch possédait l'appareil, en a emprunté un pour prendre lui-même des images ou a récupéré les plaques de verre, les négatifs en Rhodoïd, ou, plus certainement, des épreuves papier d'un ou de plusieurs camarades de combat.», in A.Becker, *Préface*, in M.Bloch (édition établie par A.Becker et É.Bloch), *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Éditions Gallimard, Paris, 2006, pp.VII-LX, nota 30, pp.XIV-XV.

49 *Ibid.* Al di là di un'interessante riflessione condotta sulla pratica della fotografia da parte dello storico francese sul fronte e della continuità teorica tra l'esperienza fotografica e la costruzione della sua propria metodologia di lavoro e studio, il trattamento dei materiali fotografici e le strategie di selezione e composizione di questi nel volume postumo, riducono la profondità dell'analisi fino quasi a sminuire il valore del fondo. Infatti, laddove si evidenzia una grande familiarità con le questioni scientifiche care all'autore, allo stesso tempo, si tradisce la centralità dell'oggetto e dei punti in questione – la produzione di album fotografici al fronte nei mesi del servizio prestato come sergente dell'esercito francese – riducendola a decoro e illustrazione di un testo scritto che prevarica ogni sforzo del lettore di concentrarsi sulle immagini. Inoltre, è importante aggiungere che gli album dello storico sono conservati nell'archivio privato della famiglia Bloch, ovvero esclusi dalla libera consultazione. Ne segnaliamo, a tal proposito, la presenza, insieme ad altri materiali inediti e preziosi sulla produzione fotografica della Grande Guerra nell'esposizione-catalogo a cura di George Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas*, realizzata tra Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid (26/11/2010-28/03/2011) – ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe (7/05-28/08/2011) – Phoenix Art Stiftung Falckenberg, Hamburg (24/09-27/11/2011), per cui si veda ID., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'œil de l'histoire 3*, Éditions de Minuit, Paris, 2011 [ed. or., *Atlas o la Inquieta gaya ciencia* in ID., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo auestas*, Hamburgo, 2011, pp.11-220].

un long épisode unique. Le 42 photographies du second album portent des légendes de la main de Marc Bloch ; elles sont souvent datées, et les informations, de brèves et laconiques, deviennent plus abondantes. Le premier album nous permet d'entrer dans l'espace de la guerre, le deuxième y ajoute la précision du temps, de l'historien.⁵⁰

Nell'album e nella stessa dichiarazione sullo stato nel quale versa la sua memoria a pochi mesi dalla fine dei combattimenti, si conferma questa sovrapposizione tra la macchina da (ri)presa – il *dispositivo* – e la ricostruzione di una storia – il *corpus* – che è poi, la sua privata e quella della guerra in generale.

Se la guerra mette lo storico nella posizione di testimone, gli nega d'altro canto ogni possibilità di verifica esterna e di allargamento del suo campo di visione. [...] Isolato nella sua trincea, la sua conoscenza diretta si limita a qualche centinaio di metri del fronte. Questa limitazione, che potrebbe costituire una debolezza fondamentale, diventa per Marc Bloch lo strumento con cui dar forza alla propria testimonianza [...].⁵¹

Il ricordo si propone per immagini alternate, per intervalli e interruzioni, per spazi di visione e istanti bui, per alternanze di *lacune*, come su una pellicola, come sulle pagine di un album in cui è lo scorrere dei fogli a produrre il racconto, più del singolo fotogramma che in sé non dice molto e che potrebbe essere sostituito senza che questo falsi il sistema complessivo della memoria.

L'aspetto più significativo del montaggio fotografico, a nostro avviso, e che si ritrova nella lunga riflessione e nelle molteplici pratiche fondate sulle più svariate teorie del montaggio, è proprio il riconoscimento della sua natura *conoscitiva* e *testimoniale* la quale si rivela e si nutre della relazione tecnica esistente tra la visione e l'immagine e, quindi, nella capacità di queste di esprimere una verità *estetica*. Verità che si impregna e si costituisce, sul piano *etico*, di un sentimento di «debito di testimonianza», la lacuna, e che per questo vive della collocazione provvisoria dentro un archivio mobile di immagini.⁵²

In effetti, la produzione fotografica sui fronti della guerra è sì un momento dell'*histoire événementielle*, è anche un fenomeno antropologico di dimensioni mondiali e con conseguenze di *longue durée*, ma è soprattutto una questione

50 A.Becker, *Préface* in M.Bloch, *L'Histoire*, *op. cit.*, pp.VII-LX, pp.XIV-XV.

51 Maurice Aymard, *Introduzione*, in M.Bloch, *La guerra*, *op. cit.*, pp.VIII-XVIII, p.XIV.

52 La riflessione si rifa alle pagine dedicate a Godard da Pietro Montani nel suo «La funzione testimoniale dell'immagine», in *XXI secolo* «Comunicare e rappresentare», 2009, pp.477-489, p.486.

estetica.

A partire dai primi momenti del conflitto, infatti, questa si caratterizza per una volontà di (far) sapere tutta volta a produrre «prove di verità»⁵³, a documentare e comunicare l'esperienza, coinvolgendo, allo stesso tempo, grandi personalità, fotografi scelti e, in un secondo momento, i Servizi ufficiali Foto-cinematografici degli eserciti schierati; ma anche e soprattutto i singoli, spesso anonimi, soldati che in possesso delle prime piccole Kodak tascabili, si cimentano nella tecnica, costituendo una massa di *amateurs* equamente diffusa nelle trincee europee.⁵⁴

In buona sostanza, infatti:

[...] ha poco senso rilevare che le fotografie di fotografi non militari e giornalisti della Grande Guerra, come quelle [...] di un Luca Comerio, di un Louis Bogino, di un Guido Rey, di un Aldo Molinari possano essere disinvoltamente scambiate con quelle delle varie sezioni fotografiche dei comandi militari, dell'ufficialità. Come poco senso ha tacciare [...] queste fotografie di giornalisti e fotografi non militari della qualità di *mercenarie*, utili ad alimentare miti bellici, ad estetizzare la guerra: la guerra fotografata non può essere che estetica.⁵⁵

Estetica, che, cioè, ha a che fare con l'impianto generale della visione, con il regime della visibilità e con quello della sua rappresentazione, tre dimensioni che nella molteplicità di *click*, obiettivi e *panorami* che si materializzano sulle pagine degli album, non fanno che denunciare la condizione *critica* del soggetto contemporaneo nell'esperienza impoverita dalla catastrofe: quella di osservatore/spettatore posizionato al centro del disastro, nella nuova incertezza del punto di vista, costretto ad abbandonare l'ideale dello sguardo totalizzante per una visione *mancante*.⁵⁶

Una visione che si fa *stereoscopica*⁵⁷ a livello esponenziale, frammentata anche per

53 S.Viaggio, "Le Miroir" e la Prima guerra mondiale, in S.Viaggio – L.Tomassini – J.Beurier, *Soldati fotografati*, op. cit., pp.9-22, p.11.

54 Cfr. Silvana Rivoir, «Il soldato fotografato e fotografo» (pp.10-17); Dario Reteuna, «Una pocket per l'alpino, il bersagliere e il marinaio e alcune fotocamere da sparò» (pp.33-39), in A.A.V.V. (a cura di Angelo Schwarz), «La guerra rappresentata», op. cit.

55 A.Schwarz, *Le fotografie e la grande guerra rappresentata*, op. cit., p.753.

56 Cfr. David Frisby, *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1986 [trad. it., Umberto Livini, *Frammenti di modernità: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Il Mulino, Bologna, 1992]; Stephen Kern (trad. it., Barnaba Maj), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988 [ed. or., *The Culture of Time and Space 1880-1918*, Harvard U.P., Cambridge-Massachusetts, 1983]; S.Catucci, *Per una filosofia povera*, op. cit.; Barnaba Maj, «Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno», in *Quaderni di Discipline Filosofiche*, Quodlibet, Milano, 2003.

57 Cfr. M.Guerri, *Ernst Jünger*, op. cit.

la sua collocazione precaria sulla pagina dell'album.

Ad ogni modo, negli inventari e nei cataloghi di archivi e biblioteche i riscontri sicuri che emergono dalla conservazione dei materiali indicati si collocano più frequentemente sotto l'etichetta dell'ufficialità. È difficile – quasi impossibile – incappare in un oggetto di produzione privata, magari corredato di specifiche su luogo e data di produzione, spesso sono apportate in forma di didascalie manoscritte o giustapposte in momenti successivi sulle pagine delle raccolte.

In effetti, gli stessi organi ufficiali preposti alla produzione si impegnano fin da subito nella raccolta – direttamente sul fronte o nelle immediate retrovie – di «singole immagini, in seguito incollate su appositi album con alcune diciture manoscritte che fungono [fungevano] da vere e proprie didascalie»⁵⁸, il tutto poi duplicato e riprodotto dall'Archivio dello Stato Maggiore dell'Esercito.

Questa forma sistematica di raccolta dietro invito degli enti incaricati, continua fino agli anni '30, in linea con la logica nazionalista e patriottica del fascismo e con quella – da questo adottata – che vede nella Grande Guerra, la quarta dell'Indipendenza italiana e la Guerra di Liberazione definitiva dal nemico austriaco.

Non è un caso, infatti, che la mole più cospicua di fonti – soprattutto fotografie, album, giornali illustrati e altro materiale iconografico, tra cui disegni e manifesti di propaganda – sia conservata nel monumento nazionale per la celebrazione e la commemorazione del padre della nazione in armi e del figlio martire del sacrificio: il Vittoriano a piazza Venezia, tomba del re Vittorio Emanuele II e monumento al Milite Ignoto, nel cuore della capitale del Regno.

Qui – proprio nel luogo fisico – si mette in atto una delle più forti retoriche di guerra attive nel lungo periodo otto-novecentesco di costruzione dell'ideale nazionale: ovvero, penetrare il discorso politico con quello religioso, fino alla sovrapposizione completa dei due piani.

La nazione diventa comunità di fede e altare della prova richiesta dalla guerra: il sacrificio nel sangue quale unica via per la salvezza e, nell'ora della morte, quale testimonianza di quella fede laica nella patria comune.

Per questo si sceglie il Vittoriano a Roma, per «far sì che il monumento di

⁵⁸ Paola Gioia – Marco Pizzo – Adriano Santienna, «Ricordando la Prima guerra mondiale», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, n°1, anno VII, 2012, pp.67-81, p.69, on line: digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/553, data ultima consultazione 30/06/2012.

un'intera comunità di morti degni di essere ricordati sia situato non in un luogo appartato e scarsamente *visibile* ma nel bel mezzo della vita civile.»⁵⁹

E qui, per lo stesso principio retorico, viene collocato anche l'archivio dell'Istituto Centrale per la Storia del Risorgimento che conserva il «Fondo Guerra» del Museo, monumento documentario di quella stessa comunità di morti.

Tra il 1915 e il 1918 ad occuparsi della raccolta in questione sono l'Ufficio storiografico per la mobilitazione industriale⁶⁰ – nell'agosto del 1916 compreso sotto il Ministero armi e munizioni; e il Comitato Nazionale per la Storia del Risorgimento Italiano – nato prima della guerra e di competenza del Ministero della Pubblica Istruzione.⁶¹

Già nel 1915, il Comitato emana una prima circolare per coinvolgere tutti i soggetti impegnati – propri inviati, enti pubblici e privati, editori e redazioni di giornali, studiosi e combattenti – nella raccolta della documentazione al fine di costituire un archivio, una biblioteca e un museo centrali della guerra nella sede definitiva del Vittoriano, in quel periodo ancora in costruzione. Alla fine della guerra poi, il materiale dell'Ufficio storiografico viene fatto confluire nel patrimonio del Comitato.⁶²

59 A.M.Banti, *Sublime Madre Nostra*, op. cit., p.139. Il corsivo è nostro.

60 La costituzione dell'Ufficio Storiografico per la mobilitazione industriale, afferente al Ministero delle armi e delle munizioni, risponde all'eco jüngeriana sulla *Mobilmachung*: la «mobilitazione totale» degli stati-nazione europei nella fase di crisi tra l'inizio del secolo e la fine della Grande Guerra. Il filosofo e combattente tedesco concentra la sua analisi sulla posizione del nuovo soggetto industriale, meccanizzato e massificato, il soldato-*Arbeiter*. Cfr. M.Guerri (a cura di), *Mobilitazione globale. Tecnica violenza libertà in Ernst Jünger*, Mimesis, Milano, 2012.

61 Dal 1888 al 1893 e poi ancora nel 1906, Ministro della Pubblica Istruzione è Paolo Boselli, responsabile della costituzione del Comitato e dell'Istituto-Museo per la Storia del Risorgimento Italiano. Boselli (Savona, 1838 – Roma, 1932) riveste nel corso della sua vita incarichi politici di spicco, tra cui quello di presidente del Consiglio tra il 1916 e la disfatta di Caporetto (24/10/1917). Interventista della prima ora, uomo chiave della Destra storica, Boselli promuove in prima persona «La raccolta iconografica dei principali documenti biografici riguardanti i caduti sul campo dell'onore» (relazione del 1918). Nella sua figura sembra concentrarsi quel grumo di pratiche di «estetizzazione della politica» che produce il corto circuito politico-culturale su cui poggiano le basi del Novecento delle guerre e dei regimi. Sulla figura di Paolo Boselli si veda: «Boselli Paolo», in Manuel Galbiati – Giorgio Seccia (a cura di), *Dizionario biografico della Grande Guerra*, vol.1, A-G, Nordpress Edizioni, Chiari (Bs), 2009, pp.146-148; e Raffaele Romanelli, «Paolo Boselli», in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 13, Treccani, Roma, 1971.

62 G.Fumagalli – R.Corrado, «La Sezione della Guerra 1914-1918 nella R.Biblioteca, Museo e Archivio del Risorgimento di Roma», in *Archivi e Biblioteche d'Italia*, anno I, numero 4, 1927-1928, pp.27-63; Maria Pia Critelli – Fabrizio Dolci, *La Biblioteca della Guerra: documenti e immagini*, in (a cura dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano e della Biblioteca di Storia moderna e contemporanea; sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana), «*Non omnis moriar*» *Non morirò del tutto. La memoria dei caduti nella Grande Guerra* (catalogo della mostra documentaria presso il Museo Centrale del Risorgimento, Roma, 4/11/2003 – 18/04/2004), Alpha Print, Roma, 2003, pp.17-26.

Nel 1934, il Comitato viene soppresso e la raccolta smembrata, per cui la componente museale e archivistica resta sotto la custodia della Società nazionale per la Storia del Risorgimento (ora Istituto), mentre, il patrimonio della Biblioteca passa sotto la competenza dell'Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, per costituire, nel 1937, il nucleo iniziale della Biblioteca di Storia moderna e contemporanea di Roma.⁶³

Nel Museo Centrale del Risorgimento di Roma,⁶⁴ il patrimonio fotografico è conservato come «Fondo Fotografico della Prima Guerra Mondiale» ed è costituito da 122 album, così divisi sulla base della dicitura indicata sulla copertina stessa dell'oggetto o sull'etichetta di inventariazione: 50 della Sezione Fotocinematografica del Regio Esercito Italiano; 3 di Onoranze al Milite Ignoto; 2 dedicati a Cina e Giappone, anni 1905-6-7; 15 di ristampe speciali provenienti dagli eserciti degli Imperi centrali (Germania, Austria, Ungheria); 10 relativi alla guerra in montagna; 5 specificamente dell'Aeronautica; 4 di Vittorio Emanuele III; il resto ad opera di singoli fotografi di cui è data indicazione sulla fonte stessa, altri ancora dedicati all'opera di ricostruzione.

Sotto questa prima generale suddivisione – legata in modo particolare alla datazione e agli organi produttori – l'attuale ordinamento dei fondi d'archivio, gli strumenti di ricerca ad esso afferenti, ma anche alcuni fascicoli coevi dedicati al fondo indicano una ulteriore distinzione trasversale ai singoli gruppi e costruita sulla tipo-topologia dei soggetti ritratti, a sua volta legata alla funzionalità e allo scopo militare, propagandistico, documentario – più o meno dichiarato e attendibile – delle serie fotografiche.

L'elenco è lungo e le voci si moltiplicano: rari episodi e fasi cruente; evocazione della battaglia attraverso gli effetti disastrosi – morti, distruzioni, case crollate, ponti abbattuti, crateri aperti sulla terra; conclusione delle fasi del conflitto – prigionieri, carcasse di automezzi, mucchi di zaini e armi; guerra e opere d'arte – fasi

63 Giuseppe Talamo – Flavia Cristiano, *Presentazione*, in *“Non omnis moriar”*, *op. cit.*, pp.3-4.

64 Da qui, MCRR; BSMC, per la Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea, presso la quale sono custoditi 8 album fotografici prodotti dalla Section Photographique de l'Armée Française; BUA, per la Biblioteca Universitaria Alessandrina, pure coinvolta nello smembramento del fondo originario e che conserva, invece, un fondo composto da scatole contenenti fotografie sciolte e negativi, di varia e incerta provenienza.

di messa in sicurezza e distruzione da parte del nemico di opere e città d'arte (Venezia, Padova, località tra il Piave e l'Isonzo); momenti di svago e ricreazione; gli effetti della guerra come testimonianza per le retrovie – corpi devastati, mutilati, feriti, cimiteri improvvisati; sfilate e cerimonie, premiazioni e visite illustri; documentazione del territorio – aerea e panoramica o paesaggistica; la guerra di notte – bombardamenti e illuminazioni da riflettori; esemplari in grande formato a scopo didattico – il *Fondo stampe e disegni*; fotografie sciolte sulla didattica al fronte – 1915-1918, voluta dal Ministero della Pubblica Istruzione e in uso dal 1920.⁶⁵

Dopo una consultazione generale del *fondo*, abbiamo scelto di concentrarci sul gruppo più “omogeneo”, i circa 50 album prodotti – e esplicitamente classificati in tal senso – dalla Sezione Fotocinematografica dell'esercito ma che, come abbiamo visto, risultano dalla raccolta di materiali ufficiali e privati condotta sul fronte a partire dalla circolare del '15, il cui picco di accumulazione si registra per il biennio 1917-1918, a seguito della disfatta di Caporetto.

La descrizione di questa porzione “riconoscibile” del “Fondo Guerra” rivela oltre alle indicazioni valide per il resto del materiale – una su tutte *Sezione Fotocinematografica dell'Esercito* – anche singole specificazioni: *Album G grande* – *Album F grande*, ad opera del Comando Supremo; dati relativi al fotografo: *Album H1*, Alessandro Del Porto, VI Corpo d'Armata (maggio/ottobre 1915); ten. Gibinelli, XIII Corpo d'Armata, fotografie nella zona del Piave, 1918; *Album M1*, Luca Comerio; ten. Lomaglio; ten. Bonaccossa; il cap. Cassola e il ten. Rocca (Adamello, 1915-1916).

A partire dal 1917, infatti, si verifica un sempre maggiore interessamento – anche per l'attività della stampa illustrata – per ciò che si verifica quotidianamente sul campo di battaglia.

Conseguenza di ciò – o meglio, causa – è l'incremento esponenziale dei mezzi

65 M.Pizzo, *Fondo Fotografico della Prima Guerra Mondiale*, in *Repertori del Museo Centrale del Risorgimento I, Fotografie del Risorgimento Italiano*, Gangemi Editore, Roma, 2004, pp.288-355, pp.291-294; P.Gioia – M.Pizzo – A.Santienna, «Ricordando la Prima guerra mondiale», *op. cit.*, pp.67-70. Per quanto riguarda i fascicoli illustrati coevi, si veda: *La Guerra. Dalle raccolte del reparto fotografico del Comando Supremo del Regio Esercito*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1916; *Panorami della Guerra dalle raccolte della Sezione Fotografica del Comando Supremo del Regio Esercito*, Casa Editrice Bestetti-Luminelli, Milano, 1920 ca.; *Visioni della Grande Guerra. Documenti della Sezione Fotografica dell'Esercito Francese*, S.I. s.n., L'Hoir, Paris, 1917(?). Il *Fondo stampe e disegni*, è inventariato con la dicitura: *Ved. (Veduta) 5F; Ved.7c; Ved.12a; Ved.13*. Le fotografie sciolte si trovano nella scatola indicata come *Cassetta MP21*.

impegnati⁶⁶ e la meccanizzazione industriale delle squadre addette all'opera di produzione, sviluppo, raccolta e comunicazione del materiale fotografico sui vari fronti,⁶⁷ cui si aggiunge l'elemento della censura.

In effetti, l'estensione dalle scritture private – lettere, cartoline e diari – alla produzione fotografica di norme e procedure censorie, ancora una volta, s'inscrive nella percezione, diffusa tra le gerarchie politiche e militari, che questi materiali siano, in concreto, parimenti pericolosi per la propaganda di guerra e per lo *status quo*: testimonianze di un'esperienza più che bellica e nazionale, esistenziale e personale. Una dimensione, questa, letta subito come una minaccia rivolta al mito della nazione in armi e al suo corollario di chiamata al sacrificio e alla morte in difesa della comunità.

Questo aspetto fa emergere la questione in merito alla presenza o meno di una conformazione della produzione fotografica e della sua composizione negli album a un dettato unico e riconoscibile che permea tutto il *corpus*.

È necessario allora, in questo senso, trattare brevemente due aspetti che ci sembrano essenziali e che aprono anche alla riflessione conclusiva intorno all'album come archivio a sé.

Per fare questo dovremmo dire, però, a ragion del vero, che di sicuro la censura e il controllo sulla produzione fotografica sono stati centrali per la selezione

66 Nel 1915 le squadre (poi sezioni) impegnate sono circa 13: due del Comando Supremo; 3 da campagna; 4 per reparti di parco d'assedio; e 4 per laboratori fotografici per squadriglie di aeroplani. Nel 1917, poi, l'importanza della Sezione cresce progressivamente fino a vedere impegnati 600 foto-operatori nella produzione di qualcosa come 150.000 lastre fotografiche. Nel 1918, il totale di sezioni impegnate è di 61, così divise: una dedicata alla Direzione dell'intera macchina organizzativa; 4 da campagna; 6 da montagna; un magazzino fotografico avanzato; 8 squadre fotografiche; 37 laboratori aerofotografici d'aviazione; 4 laboratori fotografici per sezioni aerostatiche. Cfr. D.Reteuna, «Una pocket per l'alpino», *op. cit.*; M.Pizzo, *Fondo Fotografico*, *op. cit.*, pp.291-294; Lucio Fabi, *La Prima guerra mondiale, 1915-1918. Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma, 1998, p.13.

67 Le squadre si distinguono in quattro tipologie a seconda della topografia e del tipo di azione, con una rigida divisione interna di ruoli e strumentazioni specifiche: la sezione da campagna, adatta al terreno piano, messa al seguito del Comando Supremo e delle Armate; composta di tre fotografi e un ufficiale con macchine formato 13x18 e 18x24, un apparecchio piccolo e il materiale per lo sviluppo e la stampa. La sezione di telefotografi da montagna è composta da tre fotografi e un ufficiale, dispone di muli, un apparecchio 24x30, una camera a mano 13x18, una camera oscura pieghevole e accessori per sviluppo e stampa. C'è poi la sezione dei fotografi d'assedio: due operatori che si muovono su carri e lavorano con una fotocamera 13x18, una 18x24 e materiale da sviluppo e stampa. Infine, la sezione per la consegna dei materiali per ricognizioni aeree a seguito dei Comandi di Sezione, dispone, di apparecchi speciali 13x18 con teleobiettivi per rilievi del terreno e camere stereoscopiche. Cfr. D.Reteuna, «Una pocket per l'alpino», *op. cit.*; Alfonsino Giambrocono, «Il servizio fotografico nell'Esercito Italiano», in *Il Progresso Fotografico*, anno XIV, 1917.

delle singole fotografie e la composizione di ogni album, ma, come per quanto si è detto in merito al patrimonio di letteratura privata – e come è testimoniato dalla mole di studi condotti sul linguaggio e sul codice, più o meno retorico, utilizzato nella scrittura popolare al fronte⁶⁸ –, anche per quanto riguarda le fotografie di guerra il gioco tra l'adesione alla norma e la capacità di sfuggirle è molto più ampio di quanto le maglie del reparto di controllo credano di filtrare.

Inoltre, come si può facilmente immaginare, la censura è direttamente proporzionale – almeno sul piano formale – alla volontà di gestire notizie e informazioni sull'andamento della guerra. Così, nel 1916, ad un anno dall'ingresso nel conflitto, viene costituito in Italia il Ministero della Propaganda e, solo dopo la terribile disfatta di Caporetto nell'ottobre 1917, il Presidente del Consiglio appena incaricato, Vittorio Emanuele Orlando, crea il Sottosegretariato per la Propaganda all'estero e per la stampa. Ovvero stringe le maglie della normativa sulla circolazione di notizie e immagini sul fronte, in Italia e all'estero.⁶⁹

Ma, come ci dicono le tipo-topologie descrittive degli album, basate su una qualche approssimativa distinzione per temi dei soggetti fotografati, il controllo sulla produzione è piuttosto massiccio ma non è dovuto, in fondo, alla presenza egemonica delle sezioni fotografiche ufficiali e alla diramazione di codici etici per la propaganda nazionale.

Piuttosto,

[È] quanto, in linea di massima, è capace di produrre una forma di relativa spontaneità protetta, filtrata dall'autocensura, prima ancora che dalla certezza della censura esterna, e sollecitata quasi sempre da spirito di corpo, da ansie più o meno frustrate di dilettanti ecc.⁷⁰

La censura sul fronte di guerra si determina, infatti, in modi diversi e secondo logiche che, da un lato, complicano il nostro lavoro perché legano i materiali a una

68 Cfr. F.Caffarena, *Lettere della Grande Guerra, op. cit.*; L.Fabi, *Gente di trincea. La grande guerra sul Carso e sull'Isonzo*, Mursia, Milano, 1994; A.Gibelli, *La grande guerra degli italiani, 1915-1918*, Sansoni, Milano, 2001; Mario Isnenghi – Giulio Rochat, *La Grande Guerra 1914-1918*, Il Mulino, Bologna, 2008.

69 Olivier Forcade, *Information, censure et propagande*, in S.Audoine-Rouzeau – J.-J.Becker (sous la direction de), *Encyclopédie de la Grande Guerre. 1914-1918, 2 voll.*, Éditions Bayard, Paris, 2004, pp.451-465, p.459 [ed. it., a cura di A.Gibelli, *La Prima guerra mondiale, 2 voll.*, Einaudi, Torino, 2007]. Si veda anche, F.Rousseau, *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de '14-'18*, Édition du Seuil, Paris, 1999.

70 M.Insenghi, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Einaudi, Torino, 1977, p.46.

scansione tematica che non ci convince e che trova conferma solo nelle necessità conservative del fondo; dall'altro però, queste stesse logiche rivelano almeno due caratteri che sfuggono ai parametri del controllo ufficiale e che dicono molto sul posizionamento del soggetto di fronte alla *realtà in cui vive*⁷¹ nelle trincee del primo conflitto mondiale: la costruzione di un patrimonio di immagini che, all'occorrenza, rivela un certo grado di autoreferenzialità e l'invenzione da parte del soldato-fotografo di un codice fotografico specifico,⁷² fino a quel momento inedito e che, per questo, presenta aspetti che, ad oggi, non sono stati ancora analizzati, in quanto non direttamente ascrivibili ad una strategia propagandistica predeterminata, o ad una campagna di comunicazione dichiarata o, addirittura, alle prescrizioni di una normativa o di una legge circolare emanata allo scopo chiaro di stabilire i canoni estetici della fotografia al fronte.⁷³

La gran parte degli studi condotti sul materiale iconografico della Grande Guerra in Italia, ha privilegiato, in effetti, oggetti ascrivibili direttamente alla dimensione pubblica e propagandistica della produzione fotografica: in particolare, cartoline e disegni, manifesti e litografie, e il vasto panorama di settimanali, riviste e giornali illustrati, prodotti sia per il fronte interno sia ad uso e consumo delle truppe sulla linea stessa del fronte.⁷⁴

Si tratta in qualche modo di un materiale che potremmo definire di seconda mano, ovvero realizzato dalla manipolazione e dal riutilizzo delle fotografie scattate al fronte e che, sulla pagina della rivista o trasformate in cartoline postali, acquistano una natura estetica e una retorica pubblica che non possono essere estese all'analisi della fonte di prima mano.

L'album fotografico, infatti, è sì il prodotto di una costruzione volontaria, quindi,

71 Cfr. H.Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, op. cit.

72 S.Viaggio, "Le Miroir", op. cit., pp.16-17.

73 Il carattere inedito dello studio sistematico condotto sul *corpus* che abbiamo scelto è un aspetto essenziale non soltanto in quanto rappresenta un approccio innovativo nell'ambito degli studi condotti sui temi trattati ma anche perché, date la fragilità e la precarietà dei criteri di composizione e selezione, garantisce un certo grado di integrità del fondo. La mancanza di una ricerca che si concentri unicamente sugli album della Grande Guerra conservati presso il MCRR è dichiarata dagli stessi responsabili dell'archivio, si veda, M.Pizzo, *Fondo Fotografico*, op. cit.

74 L'opera più completa sul tema della pubblicistica di guerra resta il volume di Isnenghi, *Giornali di trincea*, op. cit. Più recente, e con un approccio che apre alle questioni del visuale: S.Viaggio – L.Tomassini – J.Beurier, *Soldati fotografati*, op. cit. Si vedano anche studi iconografici sul tema della rappresentazione della violenza e del nemico in guerra: A.Ventrone *Il nemico interno*, op. cit.; G.De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, op. cit.

guidata da logiche di selezione delle fotografie da incollare sulla pagina ma, allo stesso tempo, le possibilità date dalla composizione, lo scopo logistico e documentario, prima che pubblicitario, della loro realizzazione, aprono spazi e condizioni di libertà sia per quanto riguarda il momento di produzione dell'album, sia per quanto riguarda quelli successivi della sua lettura, interpretazione e messa in discussione.

Uno studio su questo stadio della fonte fotografica di guerra non è affatto frequente – almeno non nel contesto italiano,⁷⁵ se non in casi locali o in occasione di celebrazioni nazionali ed esposizioni museali estemporanee⁷⁶ – e soprattutto, quando ciò si verifica, manca quasi del tutto l'attenzione per oggetti fotografici dello stesso genere e riconducibili *geneticamente* all'espressione visuale del fronte, anche semplicemente in un confronto con le analoghe produzioni europee; né tantomeno, ci si interessa di farli dialogare con la storia del *dispositivo* stesso e il ruolo rivestito nel dibattito teorico europeo intorno ai temi della tecnicizzazione dell'esperienza e dell'esperienza artistica nella società post-bellica.⁷⁷

Rinviando, come detto, quest'ultimo aspetto ad un secondo momento, è il caso qui, di soffermarci brevemente sulla *storicità* e sulla *genesì* dell'album fotografico e sulla sua collocazione tra i *dispositivi* della cultura visuale contemporanea, aspetti questi indispensabili per procedere «all'apertura delle casse».

75 Al contrario, da diversi anni, in Paesi come Francia e Germania l'attenzione per la fonte fotografica – e l'interessamento per una *genealogia* della pratica in ambito bellico, nello specifico, della Grande Guerra – vive di un grande fermento interdisciplinare e di studi dentro ambiti di riflessione non strettamente storiografici. In particolare, segnaliamo le ricerche dello studioso francese Laurent Veray per la cui opera rimandiamo alle voci in bibliografia.

76 L.Fabi, *La Prima guerra mondiale, op. cit.*; L.Fabi – F.Macchieraldo (a cura di; mostra e catalogo, sotto il patrocinio della Provincia di Biella), *1915-1918: cento foto una guerra*, Eventi & Progetti Editore, Biella, 1998; S.Viaggio – L.Tomassini – J.Beurier, *Soldati fotografati, op. cit.*; le iniziative dei singoli musei della guerra, in particolare, del Museo Storico italiano della Guerra di Rovereto e del MCRR: “*Non omnis moriar*”, *op. cit.*; (a cura di M.Pizzo, con il patrocinio del Presidente del Consiglio dei Ministri, del Dipartimento della Gioventù, dell'Istituto per la Storia del Risorgimento italiano), *Radici. La memoria del passato e le nuove generazioni. Nuovi materiali e tecnologie per la costruzione dell'identità storica nazionale*, Gangemi Editore, Roma, 2012.

77 Si nota che nel caso italiano viene più spesso a prodursi una sorta di recupero didascalico di tale patrimonio. In un certo senso, la levatura dei patrocini e l'eco linguistica delle iniziative riabilitano non soltanto la ricchezza dei fondi ma anche la retorica identitaria, l'elemento emotivo e patriottico di un passato che si ripresenta senza criticità. Per un confronto diretto con contesti altri, segnaliamo: Claire Garnier – Laurent Le Bon (sous la direction de), *1917, exposition présentée au Centre Pompidou-Metz du 26 mai au 24 septembre 2012, Galerie 1 et Grande nef/Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012.*

In che senso, infatti, possiamo dire che l'album fotografico, come (l')archivio, sia contemporaneamente luogo materiale e *dispositivo* di ordinamento della conoscenza?

All'album possiamo effettivamente associare, senza rischio di essere contraddetti, la definizione derridiana di archivio come principio *topo-nomologico*: definizione che, nella *genes*i dell'oggetto e nella storia del suo successo sul piano della pratica antropologica e culturale nei confronti della fotografia, si rispecchia tanto nella forma quanto nel contenuto.

In effetti, la tradizione d'uso dell'album fotografico s'iscrive nel sistema di costituzione e ordinamento della conoscenza che, in età moderna, si concentra intorno ad oggetti di sapere facenti capo al vasto raggruppamento della forma del libro.⁷⁸

In questa tradizione, in particolare, in quella moderna, nella quale si ordinano i criteri e, quindi, si stabiliscono ambiti disciplinari e bacini di conoscenza, l'oggetto-album fonda la sua efficacia su una serie di vincoli e principi compositivi, da quello *inveniendi* a quello *combinandi*, che ne fanno uno tra i *dispositivi* produttori del sapere, come il *cabinet*, il libro, il catalogo o l'inventario.

Prima, però, di affrontare questi aspetti e, quindi, scompaginare una per una le nostre fonti per aprirle all'analisi, è necessario fornire ancora, brevemente, alcuni dati e informazioni circa il percorso e le forme che queste hanno assunto nel corso del tempo e che fanno dell'album un *dispositivo* della conoscenza, allo stesso tempo, *intermediale*, *contestuale* e *intertestuale*.⁷⁹

Ovvero di come l'album sia diventato *icona* e *spazio* multimediale.

* * *

78 Claire Bustarret, *L'album photographique comme livre du monde : une aventure éditoriale dans L'album photographique. Histoire & conservation d'un objet. Journée d'études du groupe photographie de la Section française de l'Institut international de conservation*, Musée national d'histoire naturelle, Paris, 26-27 novembre 1998, l'Indépendant, Champs-sur-Marne, 2000, pp.101-148, p.101.

79 Cfr. V.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit.



1.2. L'album allo schermo. Declinazioni del passato al futuro digitale

L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale al suo carattere di testimonianza storica. Poiché quest'ultima è fondata sulla prima, nella riproduzione, in cui la prima è sottratta all'uomo, vacilla anche la seconda, il carattere di testimonianza storica della cosa. Certo, soltanto questa; ma ciò che così prende a vacillare è precisamente l'autorità della cosa, il suo peso tradizionale.

[...]

La tecnica della riproduzione, così si potrebbe formulare la cosa, sottrae il riprodotto all'ambito della tradizione. Moltiplicando la riproduzione, al posto del suo esserci unico essa pone il suo esserci in massa. E permettendo alla riproduzione di venire incontro a colui che ne fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il prodotto [sic].⁸⁰

Sarebbe interessante sapere cosa direbbe oggi Benjamin delle possibilità estetiche e delle criticità dovute alla riproducibilità digitale.⁸¹

Di certo, seguendo il suo ragionamento così come si presenta nelle righe sopra citate, ci pare evidente il carattere profetico della posizione che il filosofo tedesco assume di fronte alle potenzialità della tecnica, nonostante ne parli nel 1935 soltanto, ovvero quando tra le diverse espressioni di questa, non può ancora essere annoverato il computer.

Il nostro lavoro sugli album fotografici, infatti, come vedremo più avanti, tiene conto delle suggestioni di ricerca aperte dalla descrizione che Benjamin articola intorno al processo di perdita dell'*aura* – discorso che vale per l'opera d'arte ma, in generale, per l'oggetto *riprodotto*, quindi, anche fotografato – e dell'*hic et nunc* di autenticità e unicità dovuto all'azione compiuta su di esso dallo scatto fotografico, come una tra le modalità più invasive di riproduzione messe a disposizione dalla tecnica.

Nel suo applicarsi e sviluppare copie, la camera cristallizza in un solo fotogramma l'istante, l'oggetto, l'opera in modo *conforme* e, in seguito, anche *seriale*, quindi, privandoli del loro valore interno, dell'*alone* di autenticità che li avvolge, come originali e come testimonianze storiche, a vantaggio di un altro valore, di un'altra funzionalità e fruibilità: quella di *esposizione* massificata.

Siamo partiti da qui, cercando di sintetizzare in breve il pensiero di Benjamin

⁸⁰ W. Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*, p.20.

⁸¹ Si veda, Hans Ulrich Gumbrecht – Michael Marrinan (edited by), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford-California, 2003.

sul rapporto tra tecnica ed estetica, per introdurre la questione spinosa della pratica di digitalizzazione archivistica che va diffondendosi in Italia e Europa, patrocinata spesso dai ministeri e dagli organi di governo che in ogni Paese gestiscono la conservazione e il recupero di beni e patrimoni culturali.

Ancora una volta, riteniamo valida la posizione di Benjamin di fronte alla natura estremamente politica di determinate pratiche e utilizzi della tecnica, in particolare, di quelli con il più alto impatto e la più ampia diffusione: *estetizzazione* che si verifica secondo un processo di progressivo e reciproco «adeguamento» tra masse e realtà la cui portata, parafrasando ancora Benjamin, possiamo immaginare «illimitata».⁸²

Per noi, quindi, non si tratta semplicemente di una questione a margine di cui occuparci soltanto per completezza e precisione. Se da un lato, infatti, il dibattito critico e metodologico intorno al tema amplia il terreno nel quale inserire il discorso sull'archivio e sui fondi così come lo abbiamo intrapreso fin qui⁸³; dall'altro, il cuore teorico di tale dibattito risulta essere centrale per il nostro caso specifico di studio, sia per le condizioni e i termini di accesso e consultazione del fondo, sia per quanto riguarda aspetti e suggerimenti metodologici che la natura digitale di una fonte – soprattutto se iconografica – offre alla ricerca, nel nostro caso con risvolti anche molto positivi.

Ma partiamo, ancora una volta, dall'inizio.

Fin qui infatti, abbiamo trattato gli album fotografici di cui ci stiamo occupando per la loro natura *materiale*, come un *corpus* tangibile di oggetti di cui ancora non abbiamo preso a sfogliare le pagine con accuratezza.

Se da un lato, non lo abbiamo fatto per tenere separati a scopo espositivo e argomentativo i diversi momenti della trattazione, dall'altro, abbiamo cercato così di fare i conti, nel modo più coerente possibile, con lo stato nel quale versano al momento le fonti del nostro lavoro.

A partire dal 2001, il patrimonio documentario della Grande Guerra – nello specifico, quello di nostro interesse conservato presso l'archivio del MCRR – partecipa di una politica istituzionale che ha lo scopo di stimolare iniziative e progetti

⁸² W.Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*, p.22.

⁸³ Per una sintesi sui temi relativi al dibattito, si veda, in particolare, Stefano Vitali, *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Mondadori, Milano, 2004.

che valorizzino i temi relativi all'identità nazionale italiana.⁸⁴

In questa logica – e come non pensare, ancora una volta, a Benjamin e alle sue riflessioni sulle pratiche di «estetizzazione della politica» –, anche i patrimoni iconografici degli istituti romani vengono inseriti in un progetto di recupero e riabilitazione che prende la strada della digitalizzazione e della fruizione condivisa sul web, nel sito www.14-18.it, sulla scia di una progettazione nata in seno all'Unione Europea e di più ampio respiro, realizzata nel portale *Europeana.eu*, una sorta di Biblioteca, Museo e Archivio digitale d'Europa.⁸⁵

Abbiamo visto, parlando delle varie fasi di stratificazione del fondo iconografico della Grande Guerra di cui ci stiamo occupando qui, che nel corso degli anni le politiche di autonomizzazione e differenziazione sopravvenute tra il MCRR, la BSMC e la BUA hanno finito con il determinare lo smembramento del *corpus* originario, il «Fondo Guerra», secondo dinamiche interne alla suddivisione di competenze e responsabilità conservative.⁸⁶

In occasione delle sollecitazioni istituzionali, i tre enti decidono, quindi, di collaborare per inserire nelle politiche di valorizzazione ciascuno la propria parte di fondo, il quale viene così ad incrociare, nel momento della sua ricomposizione, i nuovissimi sistemi di informatizzazione, digitalizzazione e messa in rete introdotti dalle politiche unitarie per l'integrazione della cultura europea.⁸⁷

84 Legge n°78 del 7/03/2001.

85 *Europeana.eu* raccoglie fondi e collezioni di enti culturali dell'Unione. Il lungo cammino – in continua integrazione – di costruzione del portale, prende avvio da una lettera che l'allora Presidente francese Jacques Chirac con i primi ministri di Spagna, Italia, Germania, Polonia e Ungheria, invia al Presidente della Commissione europea nell'aprile del 2005, allo scopo di sollecitare la formazione di una Biblioteca Europea virtuale per un accesso diffuso al patrimonio culturale europeo. Il 20 settembre 2008, il presidente Barroso lancia a Bruxelles il prototipo del sito con i suoi 4,5 milioni di contenuti, provenienti da più di 1000 istituti. Il sito è operativo dall'aprile 2009. Cfr. Jon Purday, «Think Culture: Europeana.eu from concept to construction», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, n°1, anno IV, 2009, pp.105-126, on line: digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/459, data ultima consultazione 30/06/2012.

86 L'ICCU – Istituto Centrale per il Catalogo Unico – partecipa al progetto fornendo i criteri e i codici standard per la compilazione delle schede descrittive.

87 A livello europeo e dei singoli Paesi coinvolti, il sistema e i codici operativi utilizzati dal progetto generale di digitalizzazione, così come le norme per la standardizzazione delle risorse informatiche, per la conservazione della loro integrità documentaria e per la fruizione on line, risentono fortemente dell'influenza francese. Negli anni di sviluppo del progetto, infatti, francese non è solo il patrocinio dell'iniziativa – l'EDL (European Digital Library) nasce ufficialmente in Francia nel maggio del 2006 – ma lo è anche buona parte degli strumenti informatici adottati e già in uso per l'informatizzazione del sistema bibliotecario nazionale. Francese è anche il nome che si sceglie per identificare il progetto e, quindi, il sito: *Europeana* è, infatti, il termine con il quale la Francia, in quel periodo, gestisce il proprio contributo, la cui origine latina (cose europee) appare in linea con il carattere universale che si intende dare all'intera iniziativa.

Fin da subito, si delineano le linee-guida di un progetto che si concentra sulle immagini della Grande Guerra – fotografie, album fotografici e illustrati – con l'obiettivo di mettere a disposizione di un'utenza *illimitata* questo straordinario patrimonio in un archivio digitale di grande interesse per l'alto rilievo avuto nella costruzione dell'identità nazionale italiana.

Infatti, si dice che

[...] tra i temi sull'identità della nazione italiana, la Grande Guerra [che], con il sacrificio di un'intera generazione di italiani, costituisce certamente uno dei momenti fondanti la nostra storia.

E ancora,

[D]urante la Prima Guerra Mondiale illustrazione e fotografia rivestono una particolare importanza: ci troviamo di fronte a una società in cui ideologie e propaganda cominciano a svolgere un ruolo centrale. Si può affermare che la Guerra sia stata combattuta anche con le immagini: queste infatti avevano [sic], su un pubblico in larga misura illetterato, un potere di suggestione e di presa che la parola scritta o parlata non aveva.⁸⁸

Fin dalla dichiarazione di intenti, crediamo di riconoscere quel lato *estetizzato* di un certo uso pubblico della tecnologia che se, da una parte, viene proposto quale strumento propalatore di cultura e conoscenze condivise tramite web – ovvero, al limite estremo della democratizzazione dei mezzi di comunicazione – dall'altro, fa appiglio ad una retorica che, soprattutto a livello locale, riabilita e inanella una dietro l'altra una serie di espressioni – e intenzioni – proprie della cultura propagandistica nazional-patriottica e identitaria che è, poi, il nucleo centrale intorno al quale ruota l'interesse e lo scopo stesso del progetto.

Alle radici della predilezione per la pubblicazione sul Web di materiali fotografici e iconografici in genere sta spesso la loro più facile spendibilità in un ambiente la cui natura multimediale ripropone ed esaspera la prevalenza della cultura visiva su quella testuale tipica della nostra epoca. È una strategia che, del segno fotografico, punta a esaltare il valore estetico e a mettere in risalto il «*livello connotativo* (il significato simbolico, metaforico ecc. che l'immagine assume al di là di quello che vi è materialmente raffigurato)» piuttosto che il «*livello denotativo* (comunemente “quello che è raffigurato” nell'immagine)». A richiamare alla mente il già noto, piuttosto che a trasmettere nuove conoscenze. Ad

88 P.Gioia, «Progetto immagini della Grande Guerra», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, n°2, anno III, 2007, pp.107-109, p.107, on line: digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/342, data ultima consultazione 30/06/2012.

affidarsi, insomma, alla capacità della fotografia di coagulare memorie.⁸⁹

Nell'analizzare questo particolare aspetto della questione, vogliamo prima di tutto far emergere la straordinaria capacità della fotografia di tenere il passo con l'evoluzione, o meglio, la trasformazione e le innovazioni tecnologiche.

Questo fenomeno non è del tutto lineare e, certamente, non va affrontato senza sollevarne le criticità: certo, l'immagine fotografica risponde meglio di altri oggetti al passaggio dall'analogico al digitale; certo, la dimensione *espositiva* – per quanto schermata dalle configurazioni elettroniche dei siti web – più si confa ad un oggetto fotografico che non ad un volume manoscritto; ed è certo anche che tutto questo ribalta, in qualche modo, le gerarchie di visibilità tradizionalmente vigenti negli archivi e che, come abbiamo detto precedentemente, favoriscono il documento testuale rispetto a quello iconografico.⁹⁰ Ma è altrettanto vero che nel passaggio qualcosa si perde e molto si trasforma.

Sicuramente il salto *mediale* è doppio, o meglio, multiplo: prima, quello fotografico della «riproducibilità tecnica», poi, quello digitale della smaterializzazione e delocalizzazione dell'immagine sullo schermo, in altro formato.

Il *corpus* di album fotografici trasmigra, infatti, sulla pagina web secondo un processo che non è di semplice copiatura, quanto piuttosto di campionatura, ovvero di suddivisione dell'immagine in microscopici punti, codificati secondo i parametri tecnici specifici per acquisire un formato elettronico che migra, a sua volta, dal codice sullo schermo, come icona.⁹¹

Nella digitalizzazione il piano della selezione, catalogazione e conservazione si sovrappone a quello delle condizioni della fruizione e della condivisione in modo ancora più evidente di quanto accade normalmente negli archivi materiali.

L'immagine diventa un insieme di pixel, si configura secondo il *layout* della pagina

89 S.Vitali, *Passato digitale*, op. cit., p.100. Per il testo citato tra virgolette si veda Attilio Colombo, «Il linguaggio. Fotografia come lingua», in *Linguaggio e fotografia in Progresso fotografico*, n°12, anno LXXXIV, 1977, p.18, citato in A.Mignemi, *Lo sguardo e l'immagine*, op. cit., p.41; i corsivi sono nel testo.

90 Cfr. Serge Noiret, «La fotografia storica su Internet in Italia», in *Contemporanea*, n°4, anno IV, 2001, pp.803-813; Monica Gallai – Luigi Tomassini, *La fotografia storica in Internet*, in Dario Ragazzini (a cura di), *Nascita della storiografia digitale*, UTET, Torino, 2004, pp.70-100.

91 Per quanto riguarda l'acquisizione dei contenuti del sito, si sono seguite le direttive del Gruppo di lavoro sulla digitalizzazione del materiale fotografico, secondo le linee guida per la creazione di contenuti digitali di MINERVA (Ministerial Network for Valorising Activities in Digitisation). Cfr. P.Gioia, «Progetto immagini della Grande Guerra» op. cit., p.108.

web e delle dimensioni dello schermo dal quale ne fruiamo ma, soprattutto, si presenta secondo caratteristiche che non possiede allo stato *materiale, reale*.

Proviamo, ancora una volta, a valutare questo aspetto con le parole di Benjamin.

In primo luogo, [...] essa [la riproduzione tecnica] può, per esempio, rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo [fotografico], che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista [...] oppure con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale. [...] In secondo luogo essa può inoltre introdurre la riproduzione dell'originale in situazioni che all'originale stesso non sono accessibili. In particolare, gli permette di andare incontro al fruitore.⁹²

Nel nostro caso, infatti, emerge chiaramente la dimensione *produttiva* della trasmigrazione del fondo dal luogo fisico dell'archivio a quello digitale del sito: in primo luogo, per il fatto che è solo nella sua sede virtuale – dunque, solo per il tramite della tecnologia – che il patrimonio iconografico della Grande Guerra conservato dai tre istituti (ri)trova l'integrità di un fondo unico, per quanto questa sia suggerita *geneticamente*, come abbiamo visto, dalla storia stessa della sua formazione e risponda, in qualche modo, di un principio di coerenza e ripristino dell'autenticità originaria misto ad una vera e propria progettazione *ex novo* del *corpus* costitutivo di quello che potremmo definire, paradossalmente, «archivio inventato».⁹³ I singoli fondi, cioè, con la digitalizzazione vengono introdotti ad una situazione che, fino a quel momento, gli è *inaccessibile*.

In secondo luogo, – e su un piano più strettamente tecnico appunto – il trattamento, i processi di acquisizione e le condizioni di fruizione propri del formato digitale, quindi la sua *riproducibilità informatica*, forniscono e rilevano aspetti dell'originale di non facile, o non immediata, intuizione.

L'album fotografico si presta evidentemente bene alla codificazione digitale: da un lato, per il fatto che vive esso stesso dei principi e delle logiche alla base della

92 W.Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*, pp.19-20.

93 «[...] quegli archivi che «assemblano materiale documentario di varia natura e di provenienza diversa, estraendoli dai propri contesti di origine e ricreandone di nuovi, esemplati sugli interessi storiografici e i percorsi di studio dei loro curatori.»», Roy Rosenzweig, «The Road to Xanadu: Public and Private Pathways on the History Web», in *The Journal of American History*, n°88, anno II, 2001-2002, pp.548-579, p.560, anche on line: <http://www.historycooperative.org/journals/jah/88.2/rosenzweig.html>, data ultima consultazione 10/01/2004.

costruzione di contenuti digitali e di siti per la consultazione in rete (serialità, simultaneità, giustapposizione, struttura a griglia, non-linearità, ecc.)⁹⁴; dall'altro, perché proprio le condizioni nelle quali si presentano gli album e secondo le quali è possibile accedervi sullo schermo – unite all'impossibilità di una fruizione del fondo *materiale* – permettono un trattamento e un'analisi di questo che solo la vicinanza virtuale sullo schermo del ricercatore può far funzionare.

In questo modo, infatti, emergono piani di lavoro da cui il ricercatore nelle stanze dell'archivio è escluso e di cui possiamo riconoscere due livelli d'azione: sul piano *concreto*, la digitalizzazione permette di riunire e conservare collezioni e fondi proteggendo, allo stesso tempo, gli strumenti per la ricerca e i supporti sui quali di presentano⁹⁵; sul piano *umano*, invece, quello della relazione del soggetto con la tecnica, essa produce una svolta nella percezione multidimensionale del sensibile e degli oggetti stessi della conoscenza.

In buona sostanza, l'album fotografico digitale si scompagina assai facilmente sullo schermo e per la simultaneità delle pagine elettroniche, diversamente da quanto si può fare nello spazio limitato del tavolo nella sala di consultazione dell'archivio. Ma soprattutto, fa emergere intuitivamente strategie e dinamiche di funzionamento dell'album come *dispositivo* per il fatto stesso che nell'ambiente virtuale queste vengono recuperate e riproposte all'eccesso.

In più, il ricercatore è messo nella condizione di fruire e *manipolare* direttamente i propri materiali che si mettono effettivamente a sua totale disposizione, consentendogli di diventare bibliotecario e documentarista di se stesso, di possedere sul computer il suo proprio archivio, il *corpus* della sua ricerca, in una traslazione ulteriore della fonte dalla banca dati in linea a quella del singolo personal computer.⁹⁶

94 *Infra*, I.3. *L'archivio potenziale. Album come metodo*.

95 Se è vero che sulla home del sito www.14-18.it si legge: «Il Progetto prevede la creazione di un grande archivio di immagini, poco conosciute ma di assoluta rilevanza qualitativa, se non di vero e proprio valore artistico, e, nel suo insieme, di straordinario interesse storico e documentario, che consentirà la conoscenza e la valorizzazione di collezioni documentarie possedute da istituti diversi.» (cfr. <http://www.14-18.it/home>); non bisogna, però, tralasciare l'aspetto economico di questo tipo di scelta. Le pratiche per l'accesso e la consultazione diretta dei materiali – tra l'altro, particolarmente fragili e deperibili come quelli iconografici – nelle sedi fisiche della conservazione sono effettivamente più dispendiose che non una libera fruizione on line.

96 Cfr. Emmanuel Le Roy Ladurie, *Lo storico e il calcolatore elettronico*; ID. (trad. it., Silvia Brillì Cattarini e Ernesto Galli Della Loggia), *Le frontiere dello storico*, Laterza, Roma-Bari, 1976 [ed. or., *Le territoire de l'historien*, Gallimard, Paris, 1973]; Simonetta Soldani – Luigi Tomassini, *Lo storico e il computer*, in ID. (a cura di), *Storia e computer. Alla ricerca del passato con l'informatica*, Mondadori, Milano, 1996, pp.5-6.

L'outil informatique modifie les comportements culturels et les attitudes mentales. La rupture actuelle entre documentation générale et documentation personnelle provient de notre propre mode de travail [...]. La perspective de l'organisation textuelle linéaire et les contraintes physiques de la documentation papier parcellisent la recherche d'informations. [...] Le travail dans un environnement virtuel sur réseau modifiera le comportement et les objectifs du chercheur, puisqu'il consultera aisément un grand nombre de références et en conservera des traces.⁹⁷

Siamo, sostanzialmente, là dove ci ha *previsti* Benjamin: ovvero, con il radicarsi e l'estendersi dei sistemi di riproduzione tecnica, ci troviamo sempre più vicini alle cose, tendiamo, attraverso l'approccio allo schermo e le possibilità offerte dai sistemi informatici, di impossessarci «dell'oggetto, da una distanza il più possibile ravvicinata, nell'immagine, o meglio nella copia, nella riproduzione».⁹⁸ O, all'estremo in cui siamo noi, nell'icona di stringhe: il *thumbnail*.

Così, se è vero ancora oggi che l'«analfabeta del futuro non sarà chi non sa scrivere, ma chi non conosce la fotografia»,⁹⁹ allo stesso modo, lo storico «dovrà essere un programmatore o non sarà affatto».¹⁰⁰

Nel momento, cioè, in cui la tematizzazione delle forme della rappresentazione si radicalizza, la tecnica – in questo caso, la sua estremizzazione nel *digitale* – diventa il vero oggetto della riflessione.¹⁰¹ Siamo cioè, sempre costretti a dare un occhio prima al *mare* e poi alle *perle*, prima al *medium* e poi al *corpus*, per capire come – e se – l'uno concorra alla determinazione dell'altro.

Insomma, cosa succede all'album fotografico nella multimedialità *interattiva* del web?

Effettivamente, prima ancora di approcciarci alla fonte in sé – per come la conversione in formato numerico, il tipo di codice digitale e il particolare rapporto di campionatura scelti, la codifica nel formato previsto per la produzione dei dati in

97 Roger Laufer, *Nouveaux outils, nouveaux problèmes*, in M.Baratin – C.Jacob, *Le pouvoir des bibliothèques*, op. cit., pp.174-185, p.176.

98 W.Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., p.22.

99 László Moholy-Nagy, commento senza titolo all'articolo di Ernst Kallái «Malerei und Photographie» in *i10*, 1927, ripreso in inglese in «A New Instrument of Visions» in *Telehor*, nn.1-2, 1936, [trad. it., *Un nuovo strumento per la visione*, in Gianni Rondolino, *László Moholy-Nagy. Pittura Fotografia Film*, Martano, Torino, 1975, pp.127-131. Citato in W.Benjamin, *Novità sui fiori*, in *AC*, pp.221-224, p.221; *OC III*, pp.174-176 [ed. or., *Neues von Blumen*, in *GS III*, pp.151-153; *WN XIII.*, pp.164-167; scritto nel 1928; pubblicato su «Die literarische Welt», n°47, anno IV, 23 novembre 1928, p.7].

100 E. Le Roy Ladurie, *Lo storico e il calcolatore elettronico*, op. cit., p.7.

101 Cfr. V.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit.

immagine digitale, ce la rendono sullo schermo¹⁰² – è necessario provare a ricostruire i termini di questa migrazione ad altro formato: le strategie della *visualità* negli spazi *altri* dello schermo.

Se dalla voce “Fotografie” del menu a tendina sulla home page del sito, clicchiamo su “Album fotografici”, ci si apre davanti una pagina sulla quale è disposto un elenco-griglia di icone-miniature nella geometrizzazione esponenziale dello spazio tradizionale di lavoro del ricercatore che è il tavolo dell'archivio.

Mentre là, gli oggetti si dispongono secondo logiche e parametri legati spesso al caso, condizionati dalle dimensioni del piano e dalle possibilità quantitative delle norme per la distribuzione del tipo specifico di fondo, e certo, dall'intervento manuale del ricercatore; qui, invece, la configurazione del piano è totalmente diversa: si trasforma nella compresenza – o meglio, nella simultaneità – di oggetti e livelli diversi nella quadrettatura dello schermo, ad opera della codificazione numerica e della standardizzazione elettronica che si aggiungono ai parametri classici della ricerca.

Nei passaggi successivi, continuando, cioè, a seguire il percorso tracciato dalla (ri)costruzione virtuale del fondo, non soltanto la simultaneità si fa più evidente, ma emergono anche altri fattori che, fin qui, abbiamo soltanto accennato: la *multimedialità* del contesto e l'*interazione* che questa determina tra gli oggetti sullo schermo e tra questi e l'utente-fruitore.¹⁰³

La prima sta ad indicare la «ricchezza rappresentazionale di un ambiente mediato»; la seconda, «il livello di partecipazione degli utenti nel modificare la forma e il contenuto» di questo.¹⁰⁴

In buona sostanza, la conformazione dell'ambiente virtuale e le possibilità della navigazione sul web suggeriscono – attraverso i meccanismi dell'interazione – di estendere e moltiplicare le linee della ricerca, piuttosto che concentrarsi esclusivamente su una pista per volta, come, invece, accade nell'ambiente fisico

102 Cfr. Franco Lotti, «La qualità delle immagini nei progetti di digitalizzazione», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, n°2, anno II, 2006, pp.22-37, on line: digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/300, data ultima consultazione 30/06/2012.

103 Cfr. Roberto Diodato, *Spettatore virtuale*, in A.Somains, *Il luogo dello spettatore*, op. cit., pp.269-282.

104 Jonathan Steuer, *Definire la realtà virtuale: le dimensioni che determinano la telepresenza*, in Carlo Galimberti – Giuseppe Riva (a cura di), *La comunicazione virtuale. Dal computer alle reti telematiche: nuove forme di interazione sociale*, Guerini e associati, Milano, 1997, pp.55-78, pp.65/70, citato in R.Diodato, *Definire la realtà virtuale*, op. cit., pp.270-271.

della sala di consultazione dell'archivio.

Così, gli strumenti nella «boîte à outils» del ricercatore vengono riordinati nella virtualità del *desktop*: quelli classici della descrizione e della collocazione del fondo, quelli specifici per il trattamento della fonte fotografica, cui si aggiungono quelli totalmente nuovi della fruizione elettronica per rispondere della ricontestualizzazione dell'archivio nell'ambiente virtuale del sito web.

La dicitura dell'album si raddoppia e moltiplica, data la necessità di riconoscere una per una e pagina per pagina le riproduzioni digitali; gli strumenti di analisi dell'immagine, la lente d'ingrandimento o lo *screenshot*, si *iconizzano*, diventando pulsanti di gestione immediata della funzione scelta; e, infine, l'accesso ai codici di programmazione per la migrazione delle fonti dalla campionatura al web e per la prevista integrazione di ulteriori *metadata*, compaiono tra gli attrezzi del ricercatore-programmatore, modificando sensibilmente sia il procedere del suo lavoro, sia la natura degli oggetti di studio.

Se, quindi, con *metadata* intendiamo l'insieme di elementi e parametri vecchi e nuovi che corredano l'archivio digitale – ovvero, li riconosciamo nel processo di rimediazione di una mediazione preesistente,¹⁰⁵ quella della catalogazione archivistica sullo schermo – allo stesso modo, è appropriato applicare agli album fotografici della Grande Guerra online, la definizione di *metafonti*, coniata da Jean-Philippe Genet in riferimento al trattamento informatico di fonti storiche mediante programmi di gestione di base di dati, con l'aspetto aggiuntivo, nel nostro caso, della pubblicazione in linea.¹⁰⁶

In effetti, la presenza massiccia dell'apparato informatico e degli strumenti di elaborazione e ricontestualizzazione del fondo – ovvero della sua smaterializzazione

105 Cfr. Jay D. Bolter – Richard Grusin, *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1999 [ed. it., a cura di Alberto Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e associati, Milano, 2002].

106 Metafonti sono cioè gli «archivi consultabili online, vale a dire [...] quella nuova tipologia di documentazione immateriale che viene crescendo tra le mani degli storici che alla riproduzione in formato immagine dei documenti accompagna trascrizioni o edizioni critiche, strumenti informativi (registri, descrizioni e inventari archivistici etc.), banche dati, bibliografie, saggi e altri materiali miscellanei, come anche strumenti di ricerca sempre più affinati (motori, e software dedicati).», in Andrea Zorzi, *Documenti, archivi digitali, metafonti*, in *I Medici in Rete: ricerca e progettualità scientifica a proposito dell'archivio Mediceo avanti il Principato*, Giornata di Studi-Convegno, presso l'Archivio di Stato di Firenze; Firenze, 18-19 settembre 2000, on line: http://www.archiviodistato.firenze.it/nuovosito/fileadmin/template/allegati_media/materiali_studio/convegni/medici/convegni_medici_zorzi.pdf; data ultima consultazione 30/07/2013; citato in S. Vitali, *Passato digitale, op. cit.*, p.107.

digitale – dichiarate in primo piano, sotto gli occhi del ricercatore, rende l'utilizzo delle *metafonti* digitali proficuo sotto diversi aspetti.

Innanzitutto, per il fatto che la riconoscibilità non ambigua di tale apparato ne rende meno ingenua la fruizione e, allo stesso modo, mette in guardia l'utente-spettatore-ricercatore da un'assimilazione della fonte digitale ad una sorta di semplice facsimile dell'originale per il fatto che

[...] quanto più visibile e forte è il disegno che ha in qualche modo sovrinteso alla loro messa in essere, quanto più la documentazione digitale risulta utilizzabile. E non in quanto semplice trasposizione su altro supporto di quella originale, bensì come portatrice di un sovrappiù di conoscenza, che deriva proprio dai caratteri del progetto culturale, di cui sono il prodotto, per esempio dalla sua capacità di non limitarsi a riprodurre i contesti originari, ma piuttosto dalla sua aspirazione ad arricchirli e ampliarli in direzioni molteplici, a tracciare nuove e complesse connessioni con altri e diversi materiali, a creare contesti digitali nuovi all'interno dei quali archivi e documenti possano essere visti in una luce diversa.¹⁰⁷

In secondo luogo, per il fatto che per quanto sia necessario avere chiaro il quadro epistemologico nel quale ci muoviamo, altrettanto importante è non incappare nell'errore cui più si espone una riflessione troppo chiusa sul contesto: fare del supporto il centro dell'analisi. Insomma, affogare nel *mare* dimenticandosi delle perle.

Tanto più che, a ben guardare, l'immersione nell'ambiente virtuale non è diversa *ontologicamente* da quella nell'ambiente *materiale* del fondo dell'archivio fisico, per quanto risulti essere visibilmente più fluida perché passibile, più di quello, di essere manipolata dall'interazione con l'utente.¹⁰⁸

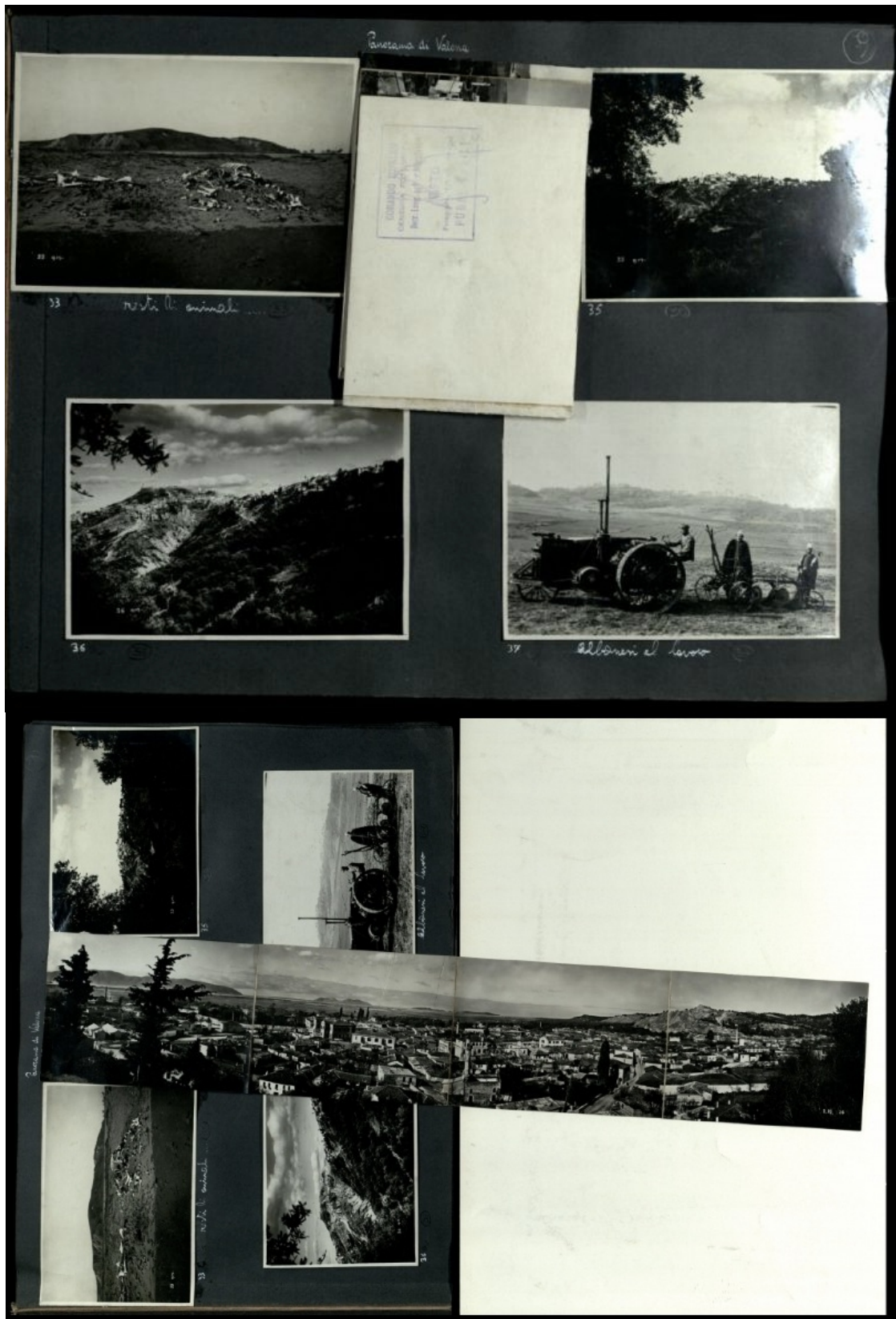
In buona sostanza, ci troviamo davanti all'ampliamento ad un livello più complesso, quasi parossistico, delle potenzialità di fruizione dell'album fotografico, di per se stesso già dispositivo *ulteriore* di alfabetizzazione *visuale*, inglobato, a sua volta, dalla mediazione *virtuale*.¹⁰⁹

Ma in che senso l'album è un *dispositivo* ulteriore? E quali sono le sue potenzialità?

107 A.Zorzi, *Documenti, archivi digitali, metafonti*, op. cit., p.107.

108 R.Diodato, *Spettatore virtuale*, op. cit., p.280.

109 Cfr. Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964 [trad. it., Ettore Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967]; ID., *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Ginko Press, Berkeley-California, 1951 [ed. it. a cura di Roberto Faenza, *La sposa meccanica: il folklore dell'uomo industriale*, Sugarco, Milano, 1951]. Per una panoramica sul tema dei nuovi media: R.Diodato – A.Somainsi (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2011.



1.3. Aprire l'album. Guida pratica per un metodo di studio

Che cos'è (innanzitutto) un dispositivo?

[...] una specie – per così dire – di formazione che in un momento storico ha avuto come funzione essenziale di rispondere a un'urgenza. Il dispositivo ha dunque una funzione eminentemente strategica [...] il che implica che si tratti di una certa manipolazione di rapporti di forza [...]. Il dispositivo è appunto questo: un insieme di strategie di rapporti di forza che condizionano certi tipi di sapere e ne sono condizionati.¹¹⁰

Due questioni dobbiamo affrontare in quest'ultima sezione storico-archeologica della trattazione e che si presentano come strettamente connesse, anzi, sovrapposte l'una all'altra: album (e) dispositivo.

Prendiamo, come al solito, la questione dal principio.

Dall'album come risposta ad una urgenza storica.

Già l'origine latina del termine *album* e il suo utilizzo nella Roma antica – non intendiamo riproporre qui un'altra disquisizione etimologica sulle parole della nostra ricerca – sta ad indicare una tavoletta imbiancata (*albu[m]* da *albus* = bianco)¹¹¹ sulla quale si annotano con l'inchiostro atti ufficiali, annunci pubblici e privati, insomma, con un carattere d'uso di tipo informativo.¹¹²

Questo è l'album fino al XVIII secolo, quando diventa sinonimo di volume rilegato e raccoglie, principalmente, autografi di amici e conoscenti.

Lentamente, con questo termine, si designano [designarono] raccolte variamente strutturate di oggetti di natura diversa organizzati in un contesto unitario. L'album diventa[va] così un contenitore di ricordi e di fatti, di oggetti simbolici che hanno [avevano] aspetti e dimensioni differenti. Nelle pagine si raccolgono [raccolgevano] cimeli, lettere, disegni, semplici biglietti da visita e tutto quello che serve [serviva] a comporre la “memoria” del possessore dell'oggetto. Una sorta di museo personale in cui gli oggetti raccolti sono [erano] legati da vincoli più o meno evidenti, spesso legati alla

110 G. Agamben, *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006, pp.6-7. La riflessione del filosofo italiano si costruisce ovviamente intorno al lavoro di Foucault sul dispositivo e, in particolare, si basa su un'intervista da questi rilasciata alla radio negli anni '70.

111 Per la voce «albo» si veda Manlio Cortellazzo – Paolo Zolli (a cura di), *Dizionario etimologico della lingua italiana, 1 A/C*, Zanichelli, Bologna, 1979, p.35.

112 Cfr. Michel Quetin, *L'album photographique : un observatoire original indispensable de points de vue individuels sur le monde*, in *L'album photographique, op. cit.*, pp.5-52.

vita del compilatore o circoscritti all'interno di un determinato "fatto".¹¹³

Qual è, dunque, l'urgenza cui risponde questo *dispositivo* nelle sue diverse varianti?

Azzardiamo una prima risposta che parafrasiamo ancora dai *Cultural Studies* e da Foucault: il XVIII e, più ancora, il XIX secolo sono il tempo della storia,¹¹⁴ dell'esigenza di accumulare tracce e oggetti del passare del tempo, di costituirne archivi e biblioteche per «depositarlo all'infinito in uno spazio privilegiato». ¹¹⁵

Inizialmente, dunque, l'album – come raccolta di oggetti di natura diversa – si presenta come un *portfolio*, che progredisce, poi, dalla forma di scatola, contenitore, a quella di un vero e proprio libro sulle cui pagine sono incollate anche le prime placche fotografiche.

La vera svolta *visuale* avviene nel 1839 con l'invenzione del calotipo,¹¹⁶ quando per raccogliere informazioni e ricordi dei viaggi esotici o delle scoperte scientifiche, non è più necessario prelevare oggetti e campioni sul campo, conservandoli nelle scatole-*portfolio*, ma basta prenderne delle fotografie e poi incollarle sulle pagine rilegate del

113 Gabriele D'Autilia, *Album*, in M.Pizzo (a cura di), *Radici, op. cit.*, pp.39-43, p.39. In uno dei contributi contenuti nel catalogo dell'esposizione, si trova anche un breve accenno all'evento di apertura anche alla fotografia delle pratiche commemorative, di raccolta e consacrazione di oggetti e documenti della storia patria risorgimentale. Si tratta dell'acquisizione – in linea con quanto avviene per il patrimonio fotografico della Grande Guerra – di un oggetto prezioso sul piano della *genealogia* dell'album fotografico: l'*Album dei Mille*. Si tratta di un oggetto prodotto da Alessandro Pavia (1824-1889) nel suo peregrinare per l'Italia subito dopo la conclusione dell'impresa garibaldina: una sorta di "album di figurine" o di "santini" che, in linea con la retorica del martirologio risorgimentale, fa dei ritratti edulcorati degli eroi, i Mille, un monumento tascabile dell'impresa. Il tutto chiaramente, a fini commerciali – per 460 lire per santino – con tanto di firma autografa dell'autore e di garanzia di santità al solo contatto con l'oggetto fotografico. Cfr. M.Pizzo – E.Martinez, *Conservare la patria: reliquie risorgimentali, ivi*, pp.45-67.

114 Cfr. M.Foucault, *Spazi altri, op. cit.*

115 ID., *Utopie Eterotopie, op. cit.*, p.21.

116 Nel 1839 circa, infatti, William H.Fox Talbot arriva a mettere a punto il procedimento di sviluppo positivo-negativo – chiamato calotipo, o anche talbotipo, dal nome del suo inventore – che rende possibile produrre copie della stessa immagine. Lo stesso Talbot è autore nel 1844, di un volume che raccoglie in forma di album una serie di fotografie, dal titolo eloquente, *The Pencil of Nature*. Il procedimento viene poi perfezionato nel 1851 circa ad opera di Louis D.Blanquart Evrard: in questo modo, i positivi fotografici possono essere sviluppati su fogli di carta albuminata e non più soltanto su placche o fogli salati, con un notevole miglioramento della qualità. Lo stesso anno, Blanquart Evrard fonda a Lille la prima stamperia fotografica, la «Photographique Imprimerie». Interessante come, ancora una volta, per prime le parole suggeriscano le relazioni di causalità tra le parti del discorso: l'albumina estratta dalle uova è, infatti, la causa del miglioramento delle condizioni di stampa delle fotografie e, di conseguenza, del successo dell'album, che ne ha la stessa radice etimologica, come *dispositivo* di raccolta di un numero crescente di riproduzioni fotografiche. Cfr. Florence Le Corre, *Les albums de photographie: une lecture dirigée*, in *L'album photographique, op. cit.*, pp.19-25.

libro-*album*.

Come succede per buona parte della storia della fotografia, soprattutto nelle prime fasi, l'uso più massiccio e le innovazioni più evidenti si verificano nella relazione che viene a stabilirsi tra le scienze naturali e applicate e lo strumento fotografico, un sapere che inizia a costruirsi sulle possibilità *visuali* date dalla lente e sulla compatibilità con il metodo della verifica scientifica e laboratoriale dell'immagine fotografica: la riproducibilità dell'evento e le nuove possibilità che così si danno in termini di classificazione, catalogazione, comparazione e comunicabilità dell'informazione scientifica.¹¹⁷

Il primo ambito nel quale l'album fotografico riscontra un grande successo è quello archeologico, legato alle spedizioni in Medio Oriente che nella seconda metà del XIX secolo sono un *cult* per scienziati e cultori della materia di tutta Europa. È, quindi, una vera e propria relazione *genetica* quella che lega la fotografia e l'album alla dimensione dello scavo archeologico e della classificazione, come abbiamo detto all'inizio, dunque, a quel principio *topo-nomologico* dell'archivio di Derrida.

Identificato, prima di tutto, come strumento didattico-scientifico a carattere privato e, quindi, autografo, l'album fotografico permette la conservazione e la presentazione della documentazione raccolta sul campo, organizzata secondo un principio di selezione e di composizione definito e funzionale alla fruizione delle immagini e all'acquisizione del sapere intorno agli oggetti rappresentati.

È in questo senso che possiamo definire l'album fotografico, innanzitutto, come dispositivo a carattere *intertestuale*: nel senso che, la sua funzionalità è determinata dalla sua natura di oggetto fotografico ulteriore, che, cioè, raccoglie al suo interno altri oggetti fotografici, produttori di un sapere per «incastratura».¹¹⁸

Questo sapere viene a determinarsi non soltanto attraverso la selezione degli

117 Sulla relazione scienza e fotografia si vedano, in particolare, di Monique Sicard, *Images d'un autre monde : la photographie scientifique*, Centre National de la Photographie, Paris, 1991; ID., *L'année 1895 : l'image écartelée entre voir et savoir*, Synthelabo, Paris, 1994; ID., *La fabrique du regard : images de science et appareils de vision, XV^e-XX^e siècle*, Odile Jacob, Paris, 1998.

118 Cfr. V.Stoichita, *L'invenzione del quadro, op. cit.* Nel capitolo 4. *Del montaggio (ovvero come fare un quadro nuovo con un'immagine antica)*, pp.75-95, lo storico dell'arte rumeno parla, infatti, di «incastratura» come di un fenomeno estremo del montaggio: ovvero, come montaggio di un dispositivo figurativo dentro l'altro. Poco più avanti poi, la definisce «ingranaggio intertestuale» per il fatto che nell'oggetto c'è «coscienza» che si tratti di «un quadro di quadri». L'*intertestualità* è, allo stesso tempo, *sintagmatica* – cioè determinata dall'incastratura in sé; e *associativa* – nel senso che l'effetto *visuale* dell'incastratura sta nel raddoppiamento dell'immagine che raccoglie in sé sia quella *locale* che quella *totale* (cfr. 6. *L'ingranaggio intertestuale*, pp.110-151).

oggetti-contenuti nelle fotografie, ma per il tramite stesso della configurazione che queste assumono nel dispositivo album e, cioè, di parametri quali: le misure della fotografia, il livello della definizione e la tonalità del colore e, soprattutto, la collocazione sulla pagina (destra/fronte/retro/sinistra/alto/basso/singola/multipla); in breve, tutto quanto determini la gerarchia stabilita per l'apprendimento del dato.¹¹⁹

Il carattere didattico e informativo – l'album è, a questo punto della sua storia, un oggetto di conoscenza intorno a un tema – è dato, invece, dalla compresenza di fotografie e di un vasto apparato di elementi di classificazione: il più importante, la didascalìa; poi anche, l'aggiunta di carte geografiche, grafici, tabelle, articoli di giornale.

È in questo senso, dunque, che l'album può essere inteso come un oggetto *intermediale*¹²⁰ nel quale interagiscono, s'incastano una serie di elementi diversi per tipologia, supporto e codice mediale, i quali insieme concorrono all'efficacia del montaggio e alla definizione stessa dell'album quale dispositivo fotografico *ulteriore*.¹²¹

Infine, abbiamo detto, l'album fotografico si definisce fin da subito secondo un terzo principio ordinativo, quello *contestuale*.

Con questo aggettivo, s'intende sottolineare la natura *topografica* – anche in relazione alle discipline alle quali per primo è stato applicato come strumento di conoscenza e di comunicazione: l'archeologia e la geografia, come pure la storia naturale.

A partire all'incirca dalla seconda metà dell'Ottocento, infatti, con l'aumento delle possibilità di *serializzazione* della produzione su larga scala, l'album inizia a perdere la sua natura di collezione di *souvenirs* per diventare un vero e proprio *itinerario visuale* – spesso ideale – costruito sulla successione di tavole e di immagini, disposte su quelle secondo un ordine topografico che spezza quanto sopravvive del carattere narrativo proprio della forma del libro.

119 Cfr. C.Bustarret, *L'album photographique comme livre du monde, op. cit.*, p.22.

120 Già nell'affermare che nel XVIII secolo l'album è una scatola o un *portfolio* contenente oggetti di natura diversa, abbiamo sottinteso la presenza di un principio di *intermedialità* tra quelli che lo costituiscono come nuovo strumento di sapere. Il fatto, poi, che lo si iscriva nello sviluppo della categoria di oggetto-libro, riconoscendogli le sue specificità – anche in campo disciplinare – ha continuato, a nostro avviso, a legittimarne questa definizione di oggetto *intermediale*.

121 M.Quetin, *L'album photographique, op. cit.*, p.11.

La «mise en livre» della «prise de vue» altera così la cronologia originaria dell'esperienza e costruisce una logica spazio-temporale nuova, alterata, *anacronistica*¹²² – laddove la realtà dello scavo archeologico, come abbiamo più volte detto, vive essa stessa di un conflitto continuo tra le temporalità e le disposizioni dei *rest* rinvenuti.

La nuova alleanza tra supporto librario e medium fotografico si rafforza, dunque, sulla scia di quell'«imperativo topografico»¹²³ che, nel corso del XIX secolo, costituisce l'urgenza alla quale occorre rispondere con strategie regolative diverse da quelle valide fino a quel momento.

Il tema «dell'accumulazione del passato»¹²⁴ ha dunque bisogno di una collocazione, ovvero di una *contestualizzazione* e di una *disposizione* cui, da un lato, musei, biblioteche e archivi come sedi istituzionali e, dall'altro, cataloghi, inventari, atlanti e album fotografici come dispositivi di conoscenza, rispondono nell'articolazione strategica di rapporti di forza costruiti sull'incasellamento delle discipline e del sapere che, dal XIX secolo, è essenzialmente un sapere sul tempo e sulla storia.

La conservation de plus en plus complète [...], l'instauration d'archives, leur classement, la réorganisation des bibliothèques, l'établissement de catalogues, de répertoires, d'inventaires représentent [...] plus qu'une sensibilité nouvelle au temps, à son passé, à l'épaisseur de l'histoire, une manière d'introduire [...] dans les traces qu'il a laissées un ordre qui est du même type que celui qu'on établit entre les vivants. Et c'est dans ce temps classé, dans ce devenir quadrillé et spatialisé que les historiens du XIX^e siècle entreprendront d'écrire une histoire enfin « vraie » [...] une histoire restituée à la violence irruptive du temps.¹²⁵

L'album è, dentro l'eterotopia dell'archivio, un'eterotopia *ulteriore*, ovvero un *cronotopo*: «a fictional fusion of space and time»¹²⁶, un *contesto*, cioè, che, paradossalmente, viene ad inglobarne e a distruggerne altri, ridefinendoli secondo rapporti nuovi di contiguità, da un lato, in quanto guastatore del luogo della singola fotografia; dall'altro, in quanto manipolatore del *contesto* per eccellenza, la realtà.

122 Cfr. C.Bustarret, *L'album photographique comme livre du monde*, op. cit., p.116.

123 *Ibid.*

124 M.Foucault, *Spazi altri*, op. cit., p.19.

125 ID., *Les mots et les choses*, op. cit., pp.143-144. Per la diffusa trattazione del tema da parte del filosofo francese si veda anche, *L'archeologia del sapere*, op. cit.

126 Martha Langford, *Suspended Conversation. The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill – Queen's University Press, Montreal of Kingston, London-Ithaca, 2001, p.44.

Viene a crearsi, insomma, tra le fotografie e tra queste e l'oggetto fotografico che le contiene – l'album, come immagine totale dei singoli frammenti – una nuova e produttiva «rete di relazioni [...] *contestuali*»¹²⁷: nel rapporto dell'immagine con il *fondo* e, poi, con la *figura*; nella serie rispetto alle singole immagini e ai gruppi, su un piano di concatenazioni laterali; nella contiguità tra le cornici delle singole fotografie e tra queste e la cornice della pagina; negli *interstizi* e negli *intervalli* warburghiani¹²⁸ della griglia di composizione nella quale, non soltanto, si frammenta il racconto per immagini ma il principio stesso della cronologia esplode nell'esposizione simultanea di istanti diversi.¹²⁹

La storia del nostro *dispositivo* fotografico, dunque, sembra proseguire nel corso del XIX secolo sempre secondo una coincidenza tra lo sviluppo cronologico, dei tempi di miglioramento e affinamento della tecnica che facilita e rende accessibile la strumentazione fotografica a livelli sempre più alti di diffusione¹³⁰; e gli ambiti di questo successo, i quali finiscono per determinarne a lungo la natura e la fruizione. Ovvero, l'efficacia della strategia attraverso il *dispositivo*.

Se, infatti, l'uso dell'album fotografico in ambito scientifico gli conferisce la sua natura *documentaria* e *informativa*; quello nel corso di spedizioni archeologiche e di viaggio, finisce coll'attribuirgli quel carattere essenzialmente *privato* e *genealogico* che accomuna la pratica scientifica dello scavo e della ricostruzione per strati spazio-temporali sovrapposti e piani di conservazione dei resti di una comunità scomparsa, con la logica del lavoro di ricerca e (ri)composizione di linee e rami evolutivi di un gruppo familiare.

Accanto agli album-*reportage* di viaggio a soggetto vario, a quelli a tema

127 V.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., p.111.

128 «[...] come sembra suggerire l'enigmatica formula di 'iconologia degli intervalli' usata dallo storico dell'arte nel suo diario nel 1929, cioè un'iconologia che riguarderebbe non la significazione delle figure [...] ma le relazioni complesse che queste figure intrattengono tra loro in un dispositivo visivo complesso, autonomo ed irriducibile all'ordine del discorso [...]», in Philippe-Alain Michaud, «Zwischenraum. Mnemosyne ou l'expressivité sans sujet», in *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°70, 2000, pp.43-61, p.43; citato in Angela Mengoni, «Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter», in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, n°100, settembre-ottobre 2012, pp.183-194, p.188, anche on line in «*La Rivista di engramma on line*» http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1125; data ultima consultazione 39/06/2013.

129 Cfr. G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit.

130 Si pensi soltanto all'invenzione nel 1888 del rullino Kodak e a quanto ciò viene a determinare in termini di maneggiabilità dello strumento fotografico, diminuzione dei tempi di esposizione e sviluppo, riduzione dei costi, cfr. M.Langford, *Suspended Conversation*, op. cit., p.24.

artistico e monumentale – che vanno ad aggiungersi, come abbiamo suggerito, agli strumenti di lavoro del critico d'arte e del collezionista quali il *cabinet*, il catalogo e l'inventario¹³¹ –, a quelli naturalistici e di classificazione pseudo-scientifica – come i cosiddetti *trombinoscopes*, utilizzati per la definizione e la classificazione di sospetti, detenuti e criminali, nonché per l'invenzione stessa della pseudo-disciplina fisiognomica¹³² –, a quelli che mantengono un legame forte con la loro origine di raccolte espositive, ad esempio, di cartoline e fotografie di città; accanto a questi, dicevamo, sono gli album di famiglia a costituire il grosso della produzione e l'ambito più diffuso di successo, nel quale l'*agency* dello sguardo – sicuramente del compositore dell'album, non necessariamente anche del fotografo – si fa, ad un certo punto della storia, quasi esclusivamente femminile.¹³³

Una produzione maschile, di alta levatura culturale e scientifica, nonché di carattere ufficiale sul piano del riconoscimento didattico, passa, così, in breve tempo, ad un livello di produzione intimo, più che privato: quello della famiglia inquadrata dallo sguardo delle donne.

Nella copertura fotografica che l'album produce per la «mise en livre» delle «prises de vue» in ogni aspetto della vita privata e pubblica già a partire dalla fine del XIX secolo, dunque, troviamo le ragioni *genetiche*, antropologiche e culturali che fanno dell'album fotografico uno tra i nuovi dispositivi visuali per l'acquisizione del sapere sulla realtà e sul mondo moderno.

L'album è, nell'era della costruzione di biblioteche e musei per la conservazione del sapere sull'esistente, un libro fotografico del mondo, ovvero libro di un altro libro, quello della natura come superficie *estetica* della realtà.¹³⁴

Dunque, ecco di nuovo emergere quel nesso sostanziale tra oggetto, forma e metodo della conoscenza: l'album fotografico s'identifica negli anni di massima diffusione – tra 1890 e 1910 – come uno specifico oggetto-*dispositivo* che in ciascuna delle configurazioni e variazioni di forma che assume, risponde anche in

131 Cfr. V.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit.

132 M.Quinet, *L'album photographique*, op. cit., p.10.

133 Cfr. M.Langford, *Suspended Conversation*, op. cit.

134 Per la metafora del mondo come libro e i suoi rovesciamenti nel corso della storia culturale occidentale, si veda H.Blumenberg (trad. it., Bruno Argenton), *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Il Mulino, Bologna, 1984 [ed. or., *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979].

quanto specifico metodo-*dispositivo*. In breve, il montaggio di immagini nell'album fotografico prende la forma – e forma esso stesso – di un principio epistemico.

Il profondo radicamento antropologico della pratica dell'album e lo scoppio della Grande Guerra vengono a stabilirsi così, nello stesso istante, come «l'*oggetto* da analizzare e lo *strumento*, la *strategia* con cui condurre l'analisi»¹³⁵.

Et c'est un peu comme si, historiquement parlant, les tranchées ouvertes dans l'Europe de la Grande Guerre avaient suscité, dans le domaine esthétique comme dans celui des sciences humaine – pensons à George Simmel, Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch –, la décision de *montrer par montages* [sic], c'est-à-dire par dislocations et recompositions de toute chose. Le montage serait une méthode de connaissance et une procédure formelle nées de la guerre, prenant acte du « désordre du monde ». Il signerait notre perception du temps depuis les premiers conflits du XX^e siècle : il serait devenu la *méthode moderne* [sic] par excellence.¹³⁶

La quantità e la qualità della produzione di album fotografici sul fronte totale della guerra contemporanea sembra diventare, in effetti, l'emblema stesso della precarietà dell'esperienza, la traccia enigmatica del suo stravolgimento di senso e della sua (il)leggibilità. Se infatti, «il libro è un surrogato», in quanto «si legge *su* una cosa perché essa *stessa* non la si può avere e vedere», ciò «implica provvisorietà» sia sul piano della realtà osservata che su quello della sua forma leggibile.¹³⁷

E cosa c'è di più precario sull'orizzonte del soldato nelle trincee scavate in giro per l'Europa, della «crisi» e del «sovraccarico di morti»¹³⁸ del primo conflitto mondiale?

È, infatti, nell'ambito della produzione fotografica al fronte che viene a configurarsi una relazione peculiare, complessa e inedita tra lo sguardo dell'uomo-soldato della Grande Guerra del Novecento e l'album fotografico come *forma* diffusa della visualizzazione dell'esperienza del tragico.

Oltre a quanto suggerito da Didi-Huberman e avallato dall'opera e dalla riflessione sulla fotografia e sulla sua relazione con la realtà del conflitto, comune ai protagonisti del pensiero filosofico occidentale del primo Novecento e di cui tratteremo in seguito, esistono una serie di fattori *culturali* che abbiamo individuato come quelli responsabili

135 A.Somainsi, *Ejzenštejn*, op. cit., p.368.

136 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., p.86.

137 H.Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, op. cit., pp.35 e sgg.

138 M.Foucault, *Spazi altri*, op. cit., p.19.

di questa migrazione apparentemente innaturale della pratica dell'album dall'ambiente intimo e familiare della casa, sotto la responsabilità di conservazione della memoria affidata alla donna, a quello pubblico, maschile e violento della guerra, in particolare, della più grande espressione bellica della storia qual è stato il primo conflitto mondiale.

Innanzitutto, la natura documentaria e informativa propria dell'album ben si presta alle necessità – sia private che pubbliche – di raccolta e conservazione di immagini che possano essere utilizzate a scopo non soltanto commemorativo ma anche logistico-strategico sul campo di battaglia.

In secondo luogo, la natura classificatoria ereditata dall'uso scientifico della fotografia fin dal suo debutto, risponde in modo pedissequo alla rigida logica ordinativa e compilativa della divisione militare per gruppi, armate, sezioni dei diversi corpi dell'esercito.

Ma è nel breve passaggio dedicato agli album fotografici della Grande Guerra di Marc Bloch – in cui si legge dell'intervento della madre dello storico nella compilazione di uno dei due album, avendo ricevuto dal figlio le fotografie raccolte direttamente sul fronte – che, a nostro avviso, si trova un elemento chiarificatore di questo passaggio *culturale* dell'album fotografico dall'atmosfera affettiva della casa e del focolare materno, a quella oscura e catastrofica della trincea sotterranea degli uomini-soldato.

La pratica intima e privata – amatoriale – dell'album fotografico come diario o collezione genealogica dello stato di famiglia sembra, infatti, permeare anche l'attività fotografica e la composizione degli album nelle trincee.¹³⁹

La familiarità – intesa sia come pratica culturale propria al gruppo familiare, sia come espressione di abitudinarietà condivisa – con l'album fotografico insieme agli altri aspetti del fenomeno di cui abbiamo appena parlato, determinano, evidentemente, un corto circuito emotivo dentro la retorica della nazione in guerra, cioè, nel momento in cui si realizza la collettivizzazione di un sentimento di appartenenza – leggi di filiazione – prima alla comunità militare dei compagni al

139 Per un'analisi profonda delle pratiche fotografiche diffuse nel XIX secolo, rimandiamo a Pierre Sorlin (trad. it., Sergio Arecco), *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino, 2001 [ed. or., *Le fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*, Éditions Nathan, Paris, 1997].

fronte e poi, per effetto espansivo e inclusivo, verso l'intero popolo-nazione.¹⁴⁰

A questo corto circuito tra l'amore per la famiglia e quello per la patria – lo abbiamo detto anche a proposito della monumentalizzazione di questo sentimento nel Vittoriano a Roma – si aggiunge quello tra la necessità del ricordo dei membri più lontani o degli avi deceduti della propria genealogia familiare e il timore dell'oblio per quelli cui non è dato tornare a casa dalle trincee della guerra.¹⁴¹

[il documento] è un relitto che non è stato «lasciato» ai posteri; non è un monumento ma una traccia, e la sua natura enigmatica si fonda in condizioni che non hanno mai costituito un volere umano, ma che dipendono fatalmente dal corso del tempo. Ma ciò che si deve potere scoprire ancora una volta, deve essere prima di tutto dimenticato. [...] Non è soltanto la *memoria* a farci lettori della realtà umana, ma anche la *oblivio*, il dimenticare.¹⁴²

La «costruzione di un fatto storico» presuppone una preliminare «distruzione».¹⁴³ In questo senso, l'album fotografico del primo conflitto mondiale – per la sua stessa natura di archivio e per quella, al pari della fotografia, di traccia di un'assenza – è un libro sulla morte.

È, dunque, l'emblema della stessa mortalità umana¹⁴⁴: il dispositivo perfetto che si realizza – nella singola configurazione come nell'intero *corpus* degli album conservati – come l'archivio *visuale* della Grande Guerra, ovvero quale *mare del male* del secolo; e che risponde all'urgenza imminente di quel preciso istante della storia di

[...] procéder à un inventaire exhaustif du monde visible, le réduire dans sa totalité au format d'un album consultable [...] circonscrire les dimensions nouvelles du visible – de conjurer l'invisible.¹⁴⁵

È nell'album fotografico della Grande Guerra che si imbastisce il primo

140 In relazione al passaggio ad una dimensione intima e familiare degli affetti personali, riteniamo che non possa essere del tutto casuale che del termine album, come raccolta di autografi, versi e fotografie e come fascicolo di storie illustrate, il dizionario etimologico indichi come voce originaria il francese *album*, giunto da noi nel 1704, ma preso da una voce ulteriore, la formula latina coniata in Germania *album amicorum* “album degli amici”.

141 G.L.Mosse, *Le guerre mondiali*, op. cit.; R.Koselleck – M.Jeismann, *Der politische Totenkult*, op. cit.

142 H.Blumenberg, *La leggibilità del mondo*, op. cit., pp.390-391.

143 W.Benjamin, Appendice a *Sul concetto di storia*, op. cit., p.503.

144 M.Langford, *Suspended Conversation*, op. cit., p.34. La definizione dell'album di Langford parte proprio da quella di archivio e di fotografia ricostruita alla luce delle riflessioni sul tema in Walter Benjamin, Roland Barthes e Susan Sontag.

145 A.Rouillé, « Éditorial. Vertige du nombre », in *La Recherche Photographique – Collection, série*, n°10, Juin 1991, pp.5-7, p.5.

montaggio del film del Novecento¹⁴⁶ come metodo contingente per rispondere alla guerra quale «disordine del mondo» per come questa è esplosa nel 1914 e per come si conduce nei quattro anni successivi.

Il nesso epistemologico, qui, è quello che si crea tra gli eventi della storia, le condizioni di osservazione nelle quali si trova lo spettatore-soldato – il regime scopico dato dalla tecnica fotografica e dagli effetti di questa sulla percezione – e l'urgenza dell'impronta, la quale trova nella pratica dell'album e del montaggio l'oggetto e il metodo *dispositivo* capace di ordinarne la frammentazione.

Dietro quella che abbiamo individuato dal primo momento come relazione epistemologica tra contenuto, forma e modi della ricerca, stanno gli aspetti che definiscono le potenzialità metodologiche dell'album fotografico della Grande Guerra, il suo aprire spazi di riflessione nuovi non soltanto, quindi, sul conflitto come evento della storia contemporanea ma, soprattutto, come evento *estetico* della storia percettiva e della cultura visuale del Novecento.

La potenzialità metodologica, di cui parliamo, consiste principalmente nell'apertura che l'album – come oggetto mobile e, in più, digitale – suggerisce per il tramite proprio del montaggio e delle forme che questo assume nei diversi esemplari presi in esame, secondo le strategie compositive che lo pongono in essere e le relazioni che emergono spontaneamente tra le singole fotografie e le analogie che si determinano nell'immaginario complessivo della produzione fotografica negli anni tra le due guerre.¹⁴⁷

Esiste, dunque, una vera uniformità epistemologica tra i fronti scavati nel terreno, la visibilità ferita, tagliata e menomata dell'osservatore nella trincea, la precarietà della collocazione e l'incapacità a prendere posizione consapevolmente rispetto all'orientamento labile delle postazioni durante il conflitto, la mancanza di un orizzonte di senso, quindi, e la dilatazione del tempo durante le lunghe attese – e si attende la morte – da una parte; l'album fotografico come libro-inventario di frammenti di visione disposti su griglie, intervallati da spazi vuoti e interstizi, serializzati nella discontinuità temporale dei singoli istanti cristallizzati nelle fotografie,

146 Cfr. Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma*, (1988-1989).

147 Ci riferiamo alla straordinaria quantità di album, libri fotografici, atlanti e abbecedari per immagini a tema bellico – o non direttamente bellico – che viene a caratterizzare la *forma* di espressione privilegiata di personalità più o meno rilevanti del pensiero europeo tra le due guerre. Per cui rimandiamo al capitolo III.

dall'altro; e infine, il lavoro di scavo e ricerca, di osservazione e quindi, di posizionamento del (ri)cercatore davanti alle perle pescate nell'archivio della Grande Guerra.

Anche per l'album, come accennato brevemente a proposito del libro come dispositivo di sapere sul mondo, possiamo parlare di «leggibilità», ovvero di un metodo-strategia strettamente connesso alla *forma* che in esso assume il montaggio fotografico e che ci permette di aprirlo e di sfogliarlo, ma soprattutto di scompaginarlo.

[...] [l]e montage des images fonde toute son efficacité sur un art de la *mémoire* [sic]. [...] Or, les images forment, au même titre que le langage, des surfaces d'inscription privilégiées pour ces complexes processus mémoriels. [...] la complexité de toute *lisibilité des images* [sic] [...].

Parafrasando ancora le parole di Didi-Huberman a proposito del montaggio: è nell'apprendimento e nella familiarità con i modi di esposizione per immagini della guerra che sta la nostra capacità di *saper vedere* i documenti della oscura storia recente.¹⁴⁸

«Apprendere a vedere», quindi, indica un vero e proprio approccio pedagogico, didattico che occorre stabilire – e a cui occorre predisporre – con il materiale fotografico di cui ci stiamo occupando.

In buona sostanza, noi siamo qui, di fronte ai fondi conservati, ovvero agli scarti lasciati dalla storia tra i materiali per la costruzione del suo racconto, come bambini che sono «attratti in modo irresistibile dai materiali di *scarto* che si producono nelle officine, nei lavori domestici o di giardinaggio, in quelli di sartoria o di falegnameria.». Negli *scarti*, infatti, i bambini «pongono i più svariati materiali, mediante ciò che giocando ne ricavano, in un rapporto reciproco nuovo, discontinuo.»¹⁴⁹

È, quindi, la possibilità data dal montaggio di rimontare continuamente secondo un ordine nuovo queste immagini per condurle a livelli ulteriori di leggibilità, che si rivela lo straordinario *potenziale* di una strategia molto simile a quella che nella composizione testuale chiamiamo *citazione* e della cui produttività sul piano letterario

148 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., pp.35-36/p.37.

149 W.Benjamin (a cura di Giulio Schiavoni), *Cantiere*, in ID., *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006, pp.11-12 [ed. or., *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 (1928)]. Il corsivo è nostro.

siamo già stati messi al corrente in modo convincente ancora una volta da Benjamin.¹⁵⁰

A questo punto, non dobbiamo che dedicarci al nostro ampio inventario del mondo visibile d'inizio Novecento, aprire il cantiere dell'analisi, provare ad «apprendere a vedere» partendo dal contesto – ovvero dal *mare*, dal terreno di scavo – indagando cioè, per prima cosa, le forme e le strategie *genealogiche* dello sguardo fotografico sulla guerra come lungo racconto discontinuo e dell'album come conversazione sospesa con il passato,¹⁵¹ ripetendo il gesto antropologico di «sfogliarlo e risfogliarlo perché nell'osservare le foto in esso contenute [...] i morti» tornino e noi possiamo «ricongiungerci con loro.»¹⁵²

Ripartiamo, quindi, dalla fotografia.

* * *

150 «Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte della citazione senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio», in W.Benjamin (a cura di R.Tiedmann; ed. it. a cura di E.Ganni), *I «passages» di Parigi*, framm. N, 1, 10, vol.I, p.512 [ed. or., *Das Passagen-Werk*, GS. V].

151 Cfr. M.Langford, *Suspended Conversation*, op. cit.

152 W.G.Seбалd, *Paul Beyerler*, in ID. (trad. it., A.Vigliani), *Gli emigrati*, Adelphi, Milano, 2007, pp.35-73, p.56 [ed. or., *Die Ausgewanderten*, Eichborn Ag., Frankfurt am Main, 1992].



E

II. Guerra e fotografia. L'occhio sinistro della storia¹⁵³

Si dice sovente che a inventare la Fotografia [...] siano stati i pittori. Io invece dico: sono stati i chimici. [...] una circostanza scientifica (la scoperta della sensibilità alla luce degli alogenuri d'argento) ha permesso di captare e di fissare direttamente i raggi luminosi emessi da un oggetto variamente illuminato.

[...]

In latino «fotografia» potrebbe dirsi: «imago lucis opera expressa»; ossia: immagine rivelata, «tirata fuori», «allestita», «spremuta» (come il succo d'un limone) dall'azione della luce.

R.Barthes¹⁵⁴

Fin dalla seconda metà del XIX secolo, cioè fin dal debutto della tecnica fotografica, il mondo degli oggetti e dei corpi sembra in effetti venire invaso da una nuova luminosità: ogni cosa nella realtà è illuminata come se «la luce» per mezzo della tecnica fotografica uscisse «faticosamente dal buio».¹⁵⁵

153 Si veda la serie di volumi che Georges Didi-Huberman dedica alla relazione tra visualità, immagini, storia e memoria, il cui sottotitolo è appunto «L'œil de l'histoire», a sua volta ispirato all'opera di Georges Bataille dal titolo, *Histoire de l'œil*, Gallimard, Paris, 2001 (1928).

154 Roland Barthes (trad. it., Renzo Guidieri), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003, pp.81-82 [ed. or., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil-Gallimard, Paris, 1980].

155 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., p.235.

E la relazione tra storia, pratica e metodo di analisi – il tutto condensato nell'archivio fotografico come deposito di *resti* di una memoria *latente* – è, innanzitutto, una relazione chimica, fatta di luce e ombra, di tempi di esposizione e di risoluzione dei dettagli, ma soprattutto, di visibilità e di invisibilità:

se si considera la storia come un testo [...] il passato vi ha depresso immagini che si potrebbero paragonare a quelle che vengono fissate su una lastra fotosensibile. Solo il futuro ha a disposizione acidi abbastanza forti da sviluppare questa lastra così che l'immagine venga ad apparire in tutti i suoi dettagli.¹⁵⁶

Dentro e fuor di metafora, sta ai (ri)cercatori tentare di sviluppare le lastre fotosensibili e le istantanee accumulate nel corso di questa storia luminosa, riconoscendo all'una e alle altre la complessità delle rispettive nature e, soprattutto, la necessità continua di un dialogo tra molteplici temporalità.¹⁵⁷

Ad una prima fase di diffusione della fotografia come tecnica d'*atelier*, di lunga esposizione delle lastre fotosensibili per la produzione di *portraits* e fotografie nel formato *cartes de visite* di cui la borghesia europea riempie gli album di famiglia conservati «nei punti più gelidi delle abitazioni», rilegati in cuoio «con orrendi ornamenti in metallo, i fogli con un bordo d'oro largo un dito, su cui si esibiscono [esibivano] personaggi buffamente drappeggiati o inguainati»,¹⁵⁸ ne segue una, che dura fino a noi, di diffusione della pratica fotografica a tutta una serie di soggetti per i quali la tecnica sempre più raffinata di riproduzione rappresenta una evidente attrazione e, a sua volta, subisce un particolare fascino: una eloquenza della realtà verso la camera che non risulta ad occhio nudo.

Se è vero che la «natura che parla alla macchina fotografica è infatti una natura diversa da quella che parla all'occhio»,¹⁵⁹ altrettanto evidente sembra essere la progressiva identificazione tra le tecniche di ripresa foto-cinematografica e l'occhio dell'osservatore interessato, in particolare del critico, dello scienziato, a seguire, dello

156 W.Benjamin, *Abhandlungen. Anmerkungen der Herausgebers, GS, I, 3*, p.1238 (libera traduzione).

157 Cfr. Francis Haskell (trad. it., Eleonora Zoratti, Anna Nadotti), *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. or., *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven-London, 1993].

158 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia, op. cit.*, pp.233-234.

159 *Ivi*, p.230.

storico.

Nell'instaurarsi di questa dinamica di sapere tramite la visione mediata dello strumento fotografico, risulta emergere tra gli altri oggetti di fascinazione particolare – su tutti, corpi e volti umani su cui si costruiscono teorie pseudo-scientifiche e pratiche di medicalizzazione proprio attraverso l'uso della camera fotografica – il dialogo tra la fotografia e la guerra, con tutta la sua fenomenologia di violenze, morte e distruzione. Potremmo affermare, cioè, che la guerra parla più eloquentemente all'occhio sinistro della storia, ovvero della fotografia applicata al sapere sul proprio tempo, in quanto essa sembra essere «la dimostrazione *ad oculos* che [il mondo] [sic] è pienamente maturo per la propria scomparsa.»¹⁶⁰

Guerra e fotografia sembrano avere da sempre infatti – fin da subito e in modo eclatante a partire dagli anni del conflitto di cui ci interessiamo – una stessa articolazione, o meglio, sembrano sovrapporsi sul piano delle manifestazioni storiche per tre aspetti costitutivi determinanti che prendiamo in prestito dalla ricostruzione che Benjamin appronta già nel 1930: quello *chimico* dei mezzi, quello *imperialista* dei fini e quello *sportivo* dei record di distruzione.¹⁶¹

Tre punti di contatto che fanno della relazione tra questi due fenomeni, un *fatto* essenzialmente estetico e luminoso – sempre all'interno della metafora dell'occhio – una fascinazione costruita direttamente sulla chimica della cattura della luce su carta albuminata e delle tecniche di progresso del conflitto – dai fucili automatici ai gas asfissianti, alle armi batteriologiche – capaci quindi di accrescere l'impatto distruttivo della battaglia fino all'assurdo, attraverso l'estetizzazione dei fini e delle conseguenze del conflitto, nel senso della sua estensione, totalizzazione e globalizzazione come pratica di potere e come strumento di controllo.

Resti e vittime della distruzione inclusi.

La fotografia, da questo punto di vista, non ha mai perso l'occasione di sovrapporsi, appunto, alla storia contemporanea e, quindi, allo svolgersi dei conflitti intereuropei e internazionali che a partire dalla metà dell'Ottocento fino ad oggi sono

160 J.Patočka, *Le guerre del XX secolo e il XX secolo come guerra*, op. cit., p.140.

161 Cfr. W.Benjamin, *Teorie del fascismo tedesco. A proposito dell'antologia Krieg und Krieger* [Guerra e Combattenti] a cura di Ernst Jünger in ID. (a cura di Enrico Gianni), *Scritti 1930-1931*, Einaudi, Torino, 2002, OC, vol.IV, pp.203-213, p.203 [ed. or., *Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelschrift «Krieg und Krieger» herausgegeben von Ernst Jünger*, GS, vol.III, pp.238-250; prima pubblicazione in «Die Gesellschaft», anno VII, 1930, n°II, pp.32-41].

esplosi, da un lato, aprendo ferite e mettendo a rischio l'esistenza stessa di intere comunità, dall'altro, contribuendo alla costruzione di un comune sentire, di una cultura, di una memoria e di un immaginario condivisi.

La storia bellica del Novecento, o meglio il Novecento come «*costruzione della storicità*»¹⁶² del conflitto si sovrappone, dunque, all'affermazione della fotografia come strumento tecnico e dispositivo di conoscenza e come archivio della memoria degli eventi occorsi nel tempo e cui è necessario approcciarsi tenendo, appunto, conto di tutte le stratificazioni e i punti di contatto che via via si evidenziano e si riconoscono nel lungo corso dei processi in atto negli anni tra l'inizio del secolo e la fase immediatamente successiva alla fine del primo conflitto mondiale.

In modo particolare, negli anni tra il 1925 e il 1930 viene a verificarsi una nuova, moderna congiuntura d'interessi tra la nascita di un primo, attuale e articolato pensiero critico sulla guerra e sul conflitto come *fenomeno* della contemporaneità, e un altrettanto complesso interesse per la fotografia, sia in forma di pratica e di dispositivo di sperimentazione tecnica in campo artistico e non, sia nei termini di una forte teorizzazione e riflessione critica.

La guerra è, dunque, l'evento del Novecento e, ad un tempo, l'evento fotografico di questo secolo: il terreno della sovrapposizione tra storia, teoria e pratica le cui tracce troviamo nell'archivio di album fotografici della Grande Guerra di cui cerchiamo di proporre una lettura articolata e aperta al dialogo con il proprio tempo.

Certo,

[O]gni volta che cerchiamo di costruire un'interpretazione storica – un'"archeologia" nel senso di Michel Foucault – dobbiamo fare attenzione a non identificare l'archivio di cui disponiamo, fosse anche proliferante, con i fatti e i gesti di un mondo di cui esso offre sempre solo alcune vestigia. Ciò che è proprio all'archivio è la lacuna, la sua natura bucherellata.¹⁶³

L'abbiamo vista e continuiamo a riconoscerla nel materiale di scavo della nostra ricerca questa «natura bucherellata» della memoria documentaria costituita

162 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, in A.Pinotti – A.Somains (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009, pp.241-268, p.250 [ed. or., *L'image brûle*, in Laurent Zimmermann (sous la direction de), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2006, pp.11-52].

163 Ivi, p.248.

dalla massa proliferante di immagini relative al conflitto – non soltanto alla Grande Guerra – e che nello specifico di ogni *corpus* fotografico d'archivio lascia innumerevoli aperture, vuoti, spazi di interpretazione¹⁶⁴ che fanno del lavoro dello storico della contemporaneità un percorso d'intervento (quasi) anti-narrativo, anti-teleologico e *anacronistico* nel quale si rivelano tutte le complessità del tempo e le stratificazioni archeologiche nelle quali tale complessità è venuta condensandosi.¹⁶⁵

[...] [c]e qui relève d'une *tekhnè* de la construction des intrigues, de la disposition de leurs parties et du mode d'énonciation approprié, soit les trois fonctions traditionnelles de l'*inventio*, de la *dispositio* et de l'*elocutio*.

E ancora,

[L]a multiplicité des lignes de temporalités, des sens même de temps, inclus dans un «même» temps est la condition de l'agir historique. Sa prise en compte effective devrait être le point de départ d'une science historique, moins soucieuse de sa respectabilité «scientifique» et plus soucieuse de ce que «histoire» veut dire.¹⁶⁶

Da un lato infatti, concentrarsi su un archivio di documenti fotografici significa *leggere* la storia nel senso della pratica e della stratificazione degli oggetti così come si presentano nelle sue scatole e secondo le leggi di composizione e montaggio dei materiali; dall'altro, è necessario praticare lo scavo tenendo presente che lo stesso principio del montaggio dei singoli documenti del *corpus* – e all'interno di ogni fotografia dei diversi aspetti compositivi – è alla base della determinazione del fatto come *evento*: che in qualche modo, cioè, lo crea, lo determina secondo uno statuto di documento del vero.

Leurs images, [...], semblent se prévaloir d'une objectivité consubstantielle qui occulte le fait qu'elles renvoient toujours à un point de vue. La mise en forme du réel qu'elles proposent est soumise en permanence à leurs partis pris, à leur façon d'appréhender le monde et

164 Cfr. Gabriele D'Autilia, *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, La Nuova Italia, Scandicci, 2001.

165 Cfr. G.Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, op. cit.; e J.Rancièrè, «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien», in *L'inactuel*, n°6, 1996, pp.53-68. In particolare, nell'articolo, Rancièrè espone i termini della sua teoria dell'anacronismo dentro il discorso sulla verità storica, partendo da uno dei testi che per primi hanno posto l'accento sulle vie intricate attraverso le quali si muove ogni discorso sulla storia, un nodo epistemologico e metodologico tra tempo, parola e verità, l'opera di Lucien Febvre, *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Albin Michel, Paris, 1968 [trad. it., Lidia Curti, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Einaudi, Torino, 1978].

166 J.Rancièrè, «Le concept d'anachronisme», op. cit., pp.53/68.

d'en rendre compte.¹⁶⁷

Ragione per cui lungo tutta la seconda metà del XIX secolo vengono messi insieme numerosi *corpus* fotografici da parte di enti e istituzioni i più diversi, dal momento che la grande funzione di questa fotografia-documento diventa quella di costituire – lo abbiamo visto – un nuovo inventario della realtà nella forma dell'album prima, dell'archivio poi. Come a dire che fotografia e album – per il tramite del montaggio – vivono vite da sempre parallele e, anzi, dipendenti.

È a questo punto che, riconosciute le potenzialità *creative* del montaggio e della composizione, per orientarsi il (ri)cercatore deve passare «la storia come divenire delle cose, degli esseri, delle società»¹⁶⁸ «a contrappelo», ovvero contrariamente al senso della narrazione, ormai aliena alle norme di composizione *dialettica* della memoria e delle immagini stesse. Una «idea di storia» quella *narrativa* che «non sta più in piedi».¹⁶⁹

In effetti, sarebbe errore grave credere che l'ordine adottato dagli storici nelle loro ricerche debba necessariamente modellarsi su quello degli avvenimenti. Salvo restituire in seguito alla storia il suo andamento vero e proprio, spesso essi traggono profitto col principiare, come Maitland diceva, a leggerla «à rebours». Giacché il procedimento spontaneo di ogni ricerca sta nell'andare dal meglio o dal meno mal conosciuto al più oscuro.¹⁷⁰

Si tratta innanzitutto di riconoscere all'*evento* della guerra fotografata una natura molteplice, soprattutto, una consistenza che non sta in piedi da sola, di per stessa, che cioè non è data come autoevidenza storica ma che appunto si compone dell'intervento di una serie di pratiche e di sovrapposizioni culturali le quali ne fanno un *fatto* o, come nel caso della guerra, *il fatto* visuale della contemporaneità.

167 L.Véray, *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Scérén, CNDP-CRDP, Paris, 2011, p.22.

168 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, op. cit., p.250.

169 W.Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in ID. (a cura di Renato Solmi), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2007, §7/8, pp.78/79.

170 M.Bloch, *Apologia della storia*, op. cit., p.37. Nella prima redazione del testo Bloch scrive «cominciando dal più recente per finire al più lontano» che poi sostituisce con «à rebours». Così, negli appunti preparatori in luogo dell'ultima proposizione citata, indica «nell'assuefare la vista – per esprimersi come Maitland – al crepuscolo, prima di sprofondare nella notte», *ibid.*, note 35 e 36. Non è il caso di sottolineare troppo l'uso che Bloch fa della metafora luminosa, ma qui, come nell'espressione a proposito della conoscenza per approssimazione e per distanziamento, fa eco quanto Benjamin dice dell'aura, parafrasando Karl Kraus: «Che cos'è propriamente, l'aura? Un singolare intreccio di spazio e di tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina.», W.Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., p.21.

In ogni evento visuale sono presenti, potremmo dire, tre livelli differenti che vanno separati l'uno dall'altro, [...]. I tre strati corrispondono al luogo in cui si trova lo spettatore, ai contenuti e ai contesti dell'immagine e, infine, all'immaginario globale che lo spettatore utilizza per dare un senso alle immagini che vede sullo schermo.¹⁷¹

Parlando di album fotografici della Grande Guerra, non possiamo che essere d'accordo con questa disamina ancora una volta tripartita del caso di studio, ma per dare ordine alla nostra trattazione, dobbiamo provare di seguito a procedere nel ragionamento percorrendo i tre strati di questa sovrapposizione *à rebours*, ovvero partendo dallo strato più profondo – quello «meno mal conosciuto» – per risalire a quello più superficiale della complessità del *contesto* – del *medium* del conflitto *totale* del Novecento: l'emergere delle immagini dal luogo in cui si colloca lo spettatore nell'eccezione contingente dell'*evento*-Grande Guerra.

Cerchiamo, cioè, nella sincronia-diacronia-asincronia del terreno di scavo, di risalire i livelli in modo *inverso* a quello in cui si presentano agli occhi del (ri)cercatore e quindi, plausibilmente, in quello più coerente e più affine al processo stesso della stratificazione.

In sé, la risalita dalle profondità non segue una linea di ascesa cronologica attraverso periodizzazioni distinte tra loro nel segno della continuità diacronica: lo abbiamo detto, il *mare* nel quale ci muoviamo come tale presenta una conformazione spazio-temporale disarticolata, *anacronistica* nel suo essere il *medium* di accumulazione di oggetti e fenomeni che convivono come coaguli e tracce culturali diverse in tempi di addensamento differenti. Nel senso che, il *corpus* di album fotografici di cui ci interessiamo, cronologicamente posto ad un livello più superficiale del terreno di scavo, è, all'inverso, ciò che si presenta nell'attraversamento del terreno come l'oggetto «più oscuro» tra gli altri affioranti o già illuminati da scavi precedenti.

Il nostro procedere in questo scavo-risalita, allora, ha sì una natura scandita sul piano delle temporalità, ma è tale in quanto necessita di una qualche distinzione tra gli elementi costitutivi del processo di stratificazione, distinzione del tutto funzionale alla messa in pagina del nostro discorso sulla costituzione dell'evento

171 Nicholas Mirzoeff (trad. it., Matteo Bortolini), *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma, 2004, pp.18-19 [ed. or., *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Visual Culture*, Routledge, New York, 2005].

visuale come coagulo storico di una pratica specifica legata ad una data posizione del soggetto-spettatore nella realtà.

Riscattato l'anacronismo come strumento metodologico coerente con gli oggetti della ricerca stessa – secondo l'ipotesi per cui «*la storia è solo storia di anacronismi*» e «l'oggetto cronologico è pensabile solo nel suo controritmico anacronistico»¹⁷² – è «a partire da questo montaggio di ordini di realtà diverse» che possiamo, come suggerisce Benjamin, «dare una nuova *leggibilità* filosofica e storica della guerra» offrendo «*immaginativamente* [...] delle armoniche temporali, delle strutture inconse, delle lunghe durate a partire dal minuscolo fenomeno culturale» che gli album fotografici della Grande Guerra – minuscolo fenomeno benché proliferante – rappresentano negli anni del conflitto e fino all'attualità, in quanto a connotazione di un regime scopico della guerra e della posizione dell'individuo contemporaneo come spettatore di una catastrofe nuova e totale.¹⁷³

Partiamo, dunque, dall'elemento base di questa tripartizione di convenienza: la fotografia di guerra come pratica, dispositivo di mediazione con la realtà e con la percezione e, a un tempo, come unità compositiva, frammento-fotogramma dell'intero rappresentato dall'album e come immagine-*archivio* culturale che essa stessa forma.¹⁷⁴

L'immagine bellica è, infatti, un *evento* che crea una percezione rispetto al posizionamento degli individui nella storia, proprio attraverso la rappresentazione della guerra come cultura globale – universale «senza tempo dell'esistenza umana»¹⁷⁵ – nella lunga proliferazione di immagini che si stratifica nei secoli e che raggiunge un livello parossistico proprio con l'intervento delle tecniche ottiche meccanizzate.¹⁷⁶

Nel fare ciò, proviamo a ricostruire il contesto e l'immaginario alla base della relazione tra fotografia e guerra e l'evento di cui ci occupiamo: la Grande Guerra

172 G.Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, op. cit., p.41.

173 ID., *L'immagine brucia*, op. cit., pp.250/251. Qui il filosofo francese fa riferimento al saggio di Benjamin, *Teorie del fascismo tedesco*, op. cit. (1930), che recensisce l'uscita di *Krieg und Krieger* di Ernst Jünger e aggiunge: «Prendendo Jünger a contropelo, [Benjamin] ha reso visibile qualcosa della guerra imperialistica del 1914-1918 che chiarisce – per noi – qualcosa delle guerre imperialistiche di oggi.»

174 *Ivi*, p.243.

175 Cfr. James Hillman (trad. it., Adriana Bottini), *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano, 2005 [ed. or., *A terrible love of war*, The Penguin Press, New York, 2004].

176 Cfr. Alan Sekula, «The Body and the Archive», *October*, n°39, 1986, pp.3-64.

come *cesura* visuale che la pratica fotografica viene a costituire nel lungo corso di questa storia luminosa fatta, appunto, di *discontinuità* e *serialità*.¹⁷⁷

Per riuscire a scandire storicamente e culturalmente i punti di contatto fondamentali di questa relazione, crediamo dunque necessario praticare quel movimento analitico che oscilla tra i tempi e i luoghi di questa anacro-storia: impegnare ,cioè, nel discorso quanti più elementi e fenomeni presentino implicazioni e aspetti utili alla nostra trattazione e analizzarli nel verso della loro composizione e nel verso opposto, o meglio, in tutte le direzioni che l'atto di «spazzolare il pelo troppo lucido della storia»¹⁷⁸ permette di scoprire.

Nel praticare questo metodo di analisi, nella centralità del montaggio e del dialogo con materiali e tempi che partecipano della stessa natura del nostro *corpus*, proviamo a percorrere la strada complessa del riconoscimento di un sapere critico intorno a queste immagini, critico in quanto appunto aperto, messo in discussione fuori dal singolo orizzonte d'uso, da uno specifico orientamento disciplinare e dalla *leggibilità* scontata e predeterminata dalla collocazione d'origine.

Ci troviamo a questo punto, di fronte ad una ulteriore definizione delle fasi successive del lavoro cui già più volte si è fatto cenno nelle pagine precedenti e che si presenta nella forma di una scansione bipartita tra un momento *critico* e un momento *genealogico* del discorso sulla fascinazione reciproca tra fotografia e guerra.

Aver riconosciuto, infatti, la determinazione di un discorso e di un sapere piuttosto articolati intorno all'attualità del conflitto per mezzo della produzione fotografica e, viceversa, la creazione dell'*evento* bellico da parte di un certo tipo di fotografia e di una certa pratica della tecnica, impongono necessariamente allo scavo archeologico di percorrere il terreno dell'analisi sia in senso orizzontale – quindi nella comparazione, nell'opposizione e nel rovesciamento dei termini emergenti della questione – sia verticalmente – nel senso cioè, della ricostruzione delle fasi e dei

177 Cfr. M.Foucault (testo della lezione inaugurale al Collège de France, letta il 2 dicembre 1970), *L'ordine del discorso*, in ID. (trad. it., Alessandro Fontana, Mauro Bertani e Valeria Zini), *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino, 2004, pp.1-40, p.30 [ed. or., *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, Paris, 1971].

178 «Il es tenu de brosser à contre-sens le poil trop luisant de l'histoire». L'espressione compare nella versione francese incompleta dello scritto approntata dallo stesso Benjamin, *Sur le concept d'histoire*, citato in G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, op. cit., p.252 e nota 19, p.266.

livelli di composizione di questa.

Da una parte l'insieme «critico» che mette in opera il principio del rovesciamento: cercare di individuare le forme dell'esclusione, della limitazione, dell'appropriazione [...]; mostrare come si sono elaborate, in risposta a quali bisogni, come si sono modificate e spostate, quale costrizione hanno effettivamente esercitato, in che misura sono state aggirate. D'altra parte, l'insieme «genealogico» che mette in opera gli altri tre principî [sic]: come si sono formate, attraverso, a dispetto o con l'appoggio di tali sistemi di costrizione, delle serie di discorsi; qual è stata la norma specifica di ciascuna, e quali sono state le loro condizioni di apparizione, di crescita, di variazione.¹⁷⁹

In effetti, insistere su una sorta di linearità del discorso intorno all'oggetto di cui ci occupiamo, significa incappare nel rischio di rendere le immagini in questione degli oggetti *muti* e *invisibili*. Insomma, si finisce col credere che nell'articolazione cronologica, nella continuità storica a tutti i costi si possa conoscere il passato per «come propriamente è stato», quando invece, cerchiamo qui di strappare la tradizione al conformismo che è in procinto di sopraffarla».¹⁸⁰

Ad ogni modo, anche in questo strappare e mettere in discussione, nel dialogo e nell'implicazione di elementi e fenomeni differenti persiste un rischio che si determina nel lasciare troppo campo d'azione al potere *creativo* della fotografia e del montaggio rispetto al fenomeno in discussione: passare cioè dalla dimensione *immaginativa*¹⁸¹ di questo metodo di approccio a una dimensione piuttosto *immaginifica*; più che creativa, *inventiva*.

È per questa ragione che nel nostro lavoro – il quale non pretende assolutamente di caratterizzarsi in senso artistico nel segno proliferante dell'avanguardia audiovisiva e sperimentale del *found footage*¹⁸² – ci limitiamo ad

179 M.Foucault, *L'ordine del discorso*, op. cit., p.31.

180 W.Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, op. cit., pp.77-78.

181 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, op. cit., p.249.

182 La pratica artistica detta del «found footage» consiste nel recuperare e rielaborare secondo forme artistiche sperimentali immagini d'archivio, in particolare pellicole di film per creazioni documentarie. Per quanto riguarda la Grande Guerra e l'Italia, è importante segnalare le creazioni di *found footage* su pellicole di guerra recuperate di due registi italiani, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi: *Prigionieri di guerra* (1995); *Su tutte le vette è pace* (1998); *Oh! Uomo* (2004). Cfr. L.Véray, *La Grande Guerre au cinéma. De la Gloire à la Mémoire*, Éditions Ramsay, Paris, 2008; Alessandro Faccioli, *Gianikian, Ricci Lucchi e l'autopsia dell'archivio*, in Patrizia Piredda (edited by), *The Great War in Italy. Representation and Interpretation*, Troubador Publishing Ltd., Oxford, 2013, pp.187-195.

accostare il nostro oggetto di analisi ad oggetti indiscutibilmente prossimi nel terreno di scavo da cui emergono ma estremamente fecondi di suggestioni e di elementi di dialogo.

In buona sostanza, ci appoggiamo alle analisi teoriche e alle dinamiche d'uso coeve in ambito fotografico – con un occhio ben aperto sulla *genes* di tutto questo sistema – e alle successive riflessioni e manipolazioni dei termini e degli oggetti di questa relazione – con un'attenzione *critica* per quanto accade e si afferma nel campo dell'estetica fotografica tra le due guerre, i cui risvolti in fatto di teorizzazioni e discussioni sul tema non smettono ancora oggi di dare i loro preziosi frutti.

In questo senso, un attraversamento analitico così trasversale deve tener conto di quelli che – al di là del dibattito specifico su fotografia, guerra e Grande Guerra – possono essere definiti «sismografi del proprio tempo», parafrasando l'espressione di Warburg a proposito di Jacob Burckhardt e Friedrich Nietzsche: ovvero di storici iscritti nelle implicazioni patologiche del proprio tempo.¹⁸³

Ils étaient véritablement historiens, à ses yeux, non comme les maîtres d'un temps expliqué, mais comme les *sujets d'un temps impliqué* [sic]. [...] Voilà pourquoi le caractère exemplaire de Burckhardt et de Nietzsche pour l'activité historique prend ici la figure technique d'un appareil enregistreur des mouvements invisibles de la terre, le *sismographe* [sic] [...].¹⁸⁴

In questa definizione, Warburg ci suggerisce almeno due ordini di riflessioni dei quali tener conto nel procedere dell'analisi: il primo, riguarda gli aspetti utili all'individuazione di soggetti e oggetti che risultino fecondi alla prova della comparazione e dell'inclusione nel nostro discorso.

Si tratta, cioè, di riconoscere il profilo del *sismografo* in alcune tra le personalità che negli anni dei quali ci occupiamo o in relazione a quelli, manifestano un atteggiamento e maturano una riflessione sul proprio tempo che possiamo leggere come si fa con un grafico di registrazione dei movimenti tellurici e delle onde geologiche sotterranee: cioè, come tracce visibili di quanto si muove nell'invisibilità. In questo senso, lo stesso Warburg – anzi, lui per primo – rientra nell'elenco delle

183 Cfr. A.Warburg, «Burckhardt e Nietzsche» (1927), *Aut Aut*, 1984, n°199/200; J.Burckhardt – F.Nietzsche (a cura di Maurizio Ghelardi, con un saggio di Aby Warburg), *Carteggio*, Nino Aragno, Torino, 2012; M.Foucault, *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971), in ID. (sous la direction de Daniel Defert e François Ewald), *Dits et écrits 1954-1988*, II : 1970-1975, Gallimard, Paris, 1994 [ed. it., «Nietzsche, la genealogia, la storia», *il verri*, 1972, 39/40, pp.83-104].

184 G.Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*, pp.117-118.

personalità le cui pratiche di studio e di riflessione a partire già dal 1914, cioè con l'esplosione del conflitto e con esso con l'insorgere dei primi sintomi della «tragedia della cultura»¹⁸⁵ in atto, intendiamo prendere in considerazione e porre in dialogo con il nostro originario nucleo di materiali. Implicazioni e *sismografi* di cui ci occupiamo qui di seguito.

Il secondo ordine di riflessioni che il discorso sismografico di Warburg – e la successiva disamina di Didi-Huberman – suggerisce al nostro lavoro, è meno metaforico e più letterale.

Parlando di scavi, di movimenti tellurici, di soggetti implicati nel terreno e che da questa posizione riescono a registrare – con il corpo direttamente o con la *mediazione* di strumenti di rilevazione – i processi in atto nella realtà che li circonda, nella catastrofe del tempo nel quale vivono, i soldati della guerra di trincea sono i primi a registrare e a farsi *sismografi* del terremoto della civiltà nella Grande Guerra.

Il «minuto e fragile corpo umano» è lo strumento sensibile di rilevazione della tragedia nel *milieu* della guerra *totale* e la fotografia come pratica di implicazione antropologica del soggetto con la realtà contingente ne diventa il grafico *visibile*, traccia del fenomeno di implicazione uomo-immagine fotografica teorizzato dallo stesso sismografo-Warburg.

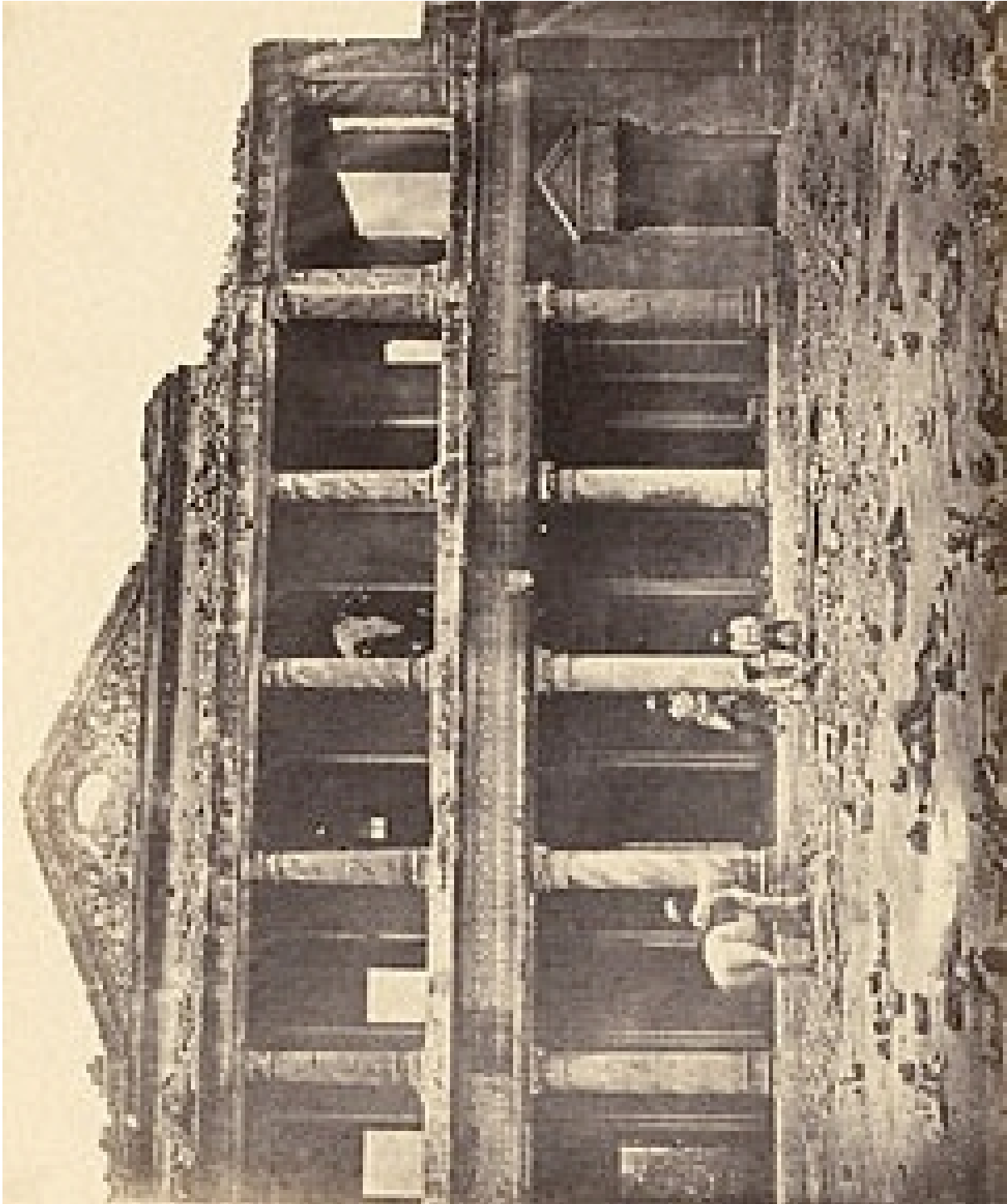
[P]our Warburg, en effet, l'image constituait un « phénomène anthropologique total », une cristallisation, une condensation particulièrement significatives de ce qu'est une « culture » (*Kultur*) [sic] à un moment de son histoire. [...] Nous sommes, devant chaque œuvre, concernés, *impliqués* [sic] dans quelque chose qui n'est pas une chose exactement, mais plutôt [...] une *force vitale* [sic] que nous ne pouvons réduire à ses éléments objectifs. [...] dans l'optique d'une véritable *implication anthropologique* [sic] de l'image, de l'artiste et de son spectateur.¹⁸⁶

Veniamo, quindi, al primo degli elementi di questa implicazione indicati da Warburg: l'immagine, la fotografia nel suo farsi *sintomo* dello stravolgimento della storia dentro l'*evento* della guerra.¹⁸⁷

185 Per l'espressione si fa riferimento, in particolare, alla «Tragödie der Kultur» di Georg Simmel (traduit de l'allemand par Sabine Cornille et Philippe Ivernel), *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Paris, 1988, pp.177-215 [ed. or., *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays*, Werner Klinkhardt, Leipzig, 1911; trad. it., Marcello Monaldi, *Saggi di cultura filosofica*, U.Guanda, Parma, 1993].

186 G.Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, op. cit., pp.48/144.

187 Cfr. ID., *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, op. cit., p.42.



F

II.1. 1854 – 1914. Piccola storia della fotografia di guerra

*Tutti gli sforzi di estetizzazione della politica convergono in un unico punto. Questo punto è la guerra [sic].*¹⁸⁸

Molta parte degli studiosi che hanno affrontato le dinamiche motrici dell'affermazione e della radicalizzazione della violenza negli anni precedenti lo scoppio della Grande Guerra – su questi primeggia, ancora, il pensiero di Benjamin – ha fatto leva tra le argomentazioni sull'esplicito della pratica estetica messa in atto dai poteri costituiti nel lungo corso che prende avvio dalla metà del XIX secolo, ovvero nel periodo dell'affermazione dei nazionalismi europei e nordamericani, nelle guerre di espansione coloniale nel Medio e nell'Estremo Oriente, e in Nord Africa.

Da questo punto di vista, il dato da cui partire per comprendere tali fenomeni è quello della retorica di propaganda intorno alle campagne nazionalistiche le quali basano la propria forza dirompente e costitutiva d'identità su diverse tematiche radicali dai toni estremamente violenti, che diventano nei cinquant'anni circa che precedono lo scoppio della Prima Guerra mondiale, un codice di pratiche e di strategie discorsive, e un immaginario costitutivi della cultura dell'occidente moderno nella sua totalità.

Si tratta principalmente di una pubblicistica centrata sulla retorica del sangue declinata nei diversi ambiti della sua praticabilità etica ed estetica: in primo luogo, sul versante della violenza sessuale perpetrata sulle donne del nemico come atto di difesa e, allo stesso tempo, come crimine da cui difendere la propria comunità femminile¹⁸⁹; poi, come abbiamo già accennato, s'inscrive nel discorso sulla martirizzazione del soldato in nome della patria e dei suoi valori sacri, e del sacrificio umano in nome della nuova fede per la comunità nazionale.¹⁹⁰

Questi due aspetti, o meglio, queste due forme di costruzione di comunità nazionali pervase dalla cultura della guerra come mito identitario di origine settecentesca e rivoluzionaria, si declinano essenzialmente su un parametro che è

188 W.Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., p.48.

189 G.L.Mosse (trad. it., Andrea Zori) *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari, 1984 [ed. or., *Nationalism and sexuality. Respectability and abnormal sexuality in modern Europe*, Howard Fertig, New York, 1982]. Per quanto riguarda l'analisi del bellicismo novecentesco – così come quello del nazismo, del nazionalismo e del razzismo – nella continuità dei fenomeni nati tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento, si rimanda, in generale all'opera dello stesso autore.

190 Cfr. A.M.Banti, *L'onore della nazione*, op. cit.

quello della banalizzazione del conflitto, della normalizzazione della morte e della perdita – soprattutto quando si tratta di quella del nemico –, dall'attenuazione del peso delle pratiche in questione e delle conseguenze legate al coinvolgimento sempre più esteso e sempre più *totale* della società attraverso i suoi membri nello svolgersi degli eventi. O degli eventi bellici nello scorrere quotidiano della vita della comunità nazionale.

La banalizzazione della guerra serve [serviva] a far accettare la guerra a chi non l'ha [aveva] conosciuta. La sacralizzazione è [era] un processo importante per chi nella guerra ha [aveva] perso persone care.¹⁹¹

Partiamo, dunque, dal riconoscere *strategie* discorsive e *sintomi* culturali di lungo periodo che lavorano sul piano estetico della pubblicistica, della stampa e della propaganda in generale alla definizione dei *tropi* fondanti del processo di «brutalizzazione culturale»¹⁹² – ovvero di «estetizzazione» del conflitto – propri ai nazionalismi ottocenteschi e di cui il *dispositivo* fotografico si fa espressione meccanizzata, «aura secolarizzata»: «*reale storico*» di ciò che è fotografato.¹⁹³

Tra la fine dell'Ottocento e la Grande Guerra, nel farsi del secolo dei conflitti e dei «regimi notturni» della contemporaneità,¹⁹⁴ si condensa anche il tempo dell'immagine tecnica come «esperimento» e «addottrinamento»¹⁹⁵: l'uno implicante l'altro. Si tratta di un momento di lunga durata nel quale la guerra e le implicazioni culturali della sua rappresentazione fotografica fanno del conflitto, della morte e della violenza il *punctum* della fotografia di metà Ottocento, il particolare che «attrae» o «ferisce»¹⁹⁶ l'osservatore con il progressivo assoggettamento e l'alfabetizzazione culturale dello sguardo ad un certo tipo di immagini,¹⁹⁷ lo *studium* barthesiano.

All'incrocio cioè, delle riflessioni sulla fotografia di Benjamin e di Barthes e in

191 A.M.Banti, *La Grande Guerra*, in ID., *Le questioni dell'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010, pp.152-170, p.165.

192 ID., *L'onore della nazione*, op. cit., p.352.

193 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, op. cit., p.255.

194 Cfr. J.Patočka, *Saggi eretici sulla filosofia della storia*, op. cit.

195 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., p.243.

196 R.Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p.41.

197 «Ma il corpo è anche direttamente immerso in un campo politico: i rapporti di potere operano su di lui una presa immediata, l'investono, lo marchiano, lo addestrano, lo suppliziano, lo costringono a certi lavori [...] Questo assoggettamento non è ottenuto coi soli strumenti sia della violenza che dell'ideologia; [...] può essere calcolato, organizzato, indirizzato, tecnicamente, può essere sottile, non fare uso né di armi né del terrore, e tuttavia rimanere di ordine fisico.», in M.Foucault (trad. it., Alceste Tarchetti), *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2006 [1976; ed. or., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975].

relazione alla questione della fascinazione di questa per la guerra e viceversa, sta, dunque, questo tendere dell'una verso l'altra fino alla sovrapposizione totale e all'addottrinamento dell'una nell'altra: come se la forza di espansione del *punctum* quale particolare di attrazione dello sguardo nella fotografia – la visione della guerra dalla metà dell'Ottocento alla fine del secolo – si sia talmente esteso all'intera superficie della fotografia stessa – puntando alla totale estetizzazione di quell'unico particolare – da diventare all'inizio del Novecento un codice, uno sfondo immediatamente intelligibile, l'«ostensione di una sola cosa»: lo *studium* di una *fotografia unaria*.

La fotografia è unaria quando trasforma enfaticamente la «realtà» senza sdoppiarla, senza farla vacillare (l'enfasi è una forza di coesione): nessun duale, nessun complemento, nessuna interferenza. [...] la Fotografia unaria ha tutto per essere banale [...].¹⁹⁸

E la *banalità* alla fine del XIX secolo è proprio quella, lo abbiamo detto, della rappresentazione del *male*,¹⁹⁹ ovvero della guerra e delle violenze messe in atto nei teatri dei conflitti europei in Nord Africa e in Estremo Oriente attraverso l'estetizzazione borghese della morte e della guerra nei settimanali illustrati e nei *reportages* fotografici a mezzo stampa.²⁰⁰

Un modo per dire che la «creatività della fotografia è la sua abdicazione alla moda», il suo industrializzarsi e serializzarsi nei giornali illustrati sul tema,²⁰¹

198 R.Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p.42.

199 Cfr. H.Arendt (trad. it., Pietro Bernardini), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 2003 [1964; ed. or., *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, Viking Press, New York, 1963].

200 «Le foto di reportage sono molto spesso delle fotografie unarie (la fotografia unaria non è per forza una foto riposante). In queste immagini, il *punctum* è assente: v'è shock – la lettera può traumatizzare –, ma non turbamento; la foto può «urlare», ma non ferire. Queste foto di reportage sono recepite (d'un sol colpo) e basta. Io le scorro ma non ne serbo ricordo; in esse, mai un particolare (nel tale angolo) viene a interrompere la mia lettura: mi ci interesse (come m'interesse al mondo), ma non le amo.», in R.Barthes, *La camera chiara*, op. cit., 42.

201 Sulle connessioni tra *reportages*, stampa e cultura di massa europea della fine del XIX secolo, si vedano tra gli altri: Stephen Bann, *Parallel lines. Printmakers, Painters and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven-London, 2001; André Barret, *Les premiers reporters photographes 1848-1914*, A.Barret Editeur, Paris, 1977; Daniel Grojonowski, *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, Paris, 2002; Jürgen Habermas (trad. it., Augusto Illuminati), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1977 [ed. or. (Habil.), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied am Rhein, 1962]; Vanessa R.Schwartz, *Spectacular Realities. Early mass culture in Fin-de-siècle Paris*, University of California Press, California, 1998; Marie-Ève Thérenty – Alain Vaillant (sous la direction de), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, Paris, 2010.

spogliano l'oggetto – la guerra, la morte e la violenza come *fatti* – della sua «autenticità»²⁰² fino a renderla una copia «*qualunque*»²⁰³ di un *evento* che sembra ripetersi sempre uguale a se stesso, e che dunque non produce più alcuno *choc*.²⁰⁴

Nessuna epoca come la nostra ha saputo tanto su se stessa, ammesso che l'essere informati significhi avere un quadro delle cose che le rispecchia come una fotografia [...]. Tuttavia, se [la ragione settimanale di fotografie] si offrisse come sostegno alla memoria, sarebbe la memoria a selezionare le immagini. Ma la marea di fotografie rompe gli argini della memoria [...]. Nelle pagine delle riviste illustrate il pubblico vede un mondo che quelle stesse riviste gli impediscono di percepire. Nessuna epoca come la nostra ha saputo così poco su se stessa. L'invenzione dei giornali illustrati è, nelle mani della società dominante, uno dei più potenti strumenti di sciopero contro la conoscenza. La variopinta disposizione [*Arrangement*] delle immagini contribuisce in modo significativo alla messa in opera di tale sciopero. La loro giustapposizione [*ihr Nebeneinander*] impedisce sistematicamente le correlazioni [*den Zusammenhang*] che si aprono alla coscienza.²⁰⁵

In parte lo abbiamo già detto: si tratta di un cambiamento nella percezione che possiamo dire di tipo *meccanico*, apportato cioè dall'uso diffuso della fotografia come strumento di cattura e descrizione della realtà, un utilizzo del mezzo che – soprattutto attraverso l'assorbimento nell'industria della stampa a larga diffusione – contribuisce ad una determinata *codificazione* politica, pubblica, in un certo senso *etica*, dell'evento rappresentato.

È significativo che prima ancora che sulla fotografia in sé, la critica di Kracauer si concentri sulla *disposizione* delle immagini nelle pagine dei settimanali illustrati, sul fatto cioè, che a concorrere alla banalizzazione dell'immagine fotografica e alla sua riduzione ambigua a mera copia della realtà, siano la scelta e lo stile della messa in

202 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., p.242.

203 R.Barthes, *La camera chiara*, op. cit., p.50.

204 Cfr. W.Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire*, op. cit.; ma prima ancora in ID., *L'opera d'arte*, op. cit. Sulla questione dello *choc* fisico prodotto per la prima volta dall'arte dadaista – l'opera come proiettile – con l'esperienza tattile e di coinvolgimento fisico dell'osservatore, Benjamin sottolinea in particolare il fatto che questa corrisponda in qualche modo al sempre più alto livello di rischio nel quale gli individui vivono nella contemporaneità delle metropoli e del conflitto diffuso (*ivi*, nota 19, p.45). Su quest'ultimo aspetto, quello relativo alla dimensione del rischio nell'esperienza della fotografia al fronte, si rimanda di seguito al capitolo IV.

205 Siegfried Kracauer, (trad. it., Maria Giovanna Amirante Pappalardo e Francesco Maione; presentazione di Remo Bodei), *La fotografia*, in ID., *La massa come ornamento*, Prismi Editrice, Napoli, 1982, pp.111-127 [ed. or., *Die Photographie in Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1977 (1963); pubblicato per la prima volta in «Frankfurter Zeitung», vol.72, n°802/803, 28 ottobre 1927]. Cfr. O.Lugon, *La photographie en Allemagne*, op. cit., pp.356-365.

pagina, il metodo *espositivo* proprio del giornale illustrato, finalizzato ad un certo tipo di fruizione distratta, di ricezione *pubblicitaria*.

La diffusione su larga scala – ovvero a tutti i livelli della società borghese – di una sorta di fiducia a-critica nel realismo, anzi, nel valore di verità dell'informazione veicolata dall'immagine fotografica, da un lato rivela secondo l'architetto e critico tedesco l'intrinseca ambiguità della fotografia come prova o come documento per la ricostruzione storica o mnemonica. Dall'altro invece, veicola un uso della disposizione e del metodo *compositivo* sia nell'informazione di massa, sia da parte di una certa corrente di studiosi – in ambito storicistico, per intenderci – che mostra l'esistenza di una inconciliabilità, secondo Kracauer, tra le modalità con cui la fotografia e coscienza mettono in atto un processo fondamentale per il nostro discorso, quello del «pensare per immagini».²⁰⁶

L'immagine fotografica, infatti, all'opposto dell'immagine selezionata e custodita nella memoria, secondo Kracauer, offre al fruitore una continuità spazio-temporale nella composizione di un sapere sull'oggetto – sul passato o su un *evento*, su un *fait divers* – in contrasto rispetto al procedimento proprio delle immagini-memoria. Queste si presentano al pensiero come frammenti opachi, tratti selezionati arbitrariamente dalla coscienza che, via via nel corso del processo di ricostruzione mnemonica, finiscono con il ridursi ad un'ultima e unica immagine che è poi la storia come *monogramma* della verità.

Kracauer, in breve, non è necessariamente critico nei confronti del *medium* fotografico – o cinematografico – di cui s'interessa nella sua attività di critico e sociologo; la sua riflessione biasima e, in un certo senso, rivela le ambiguità di un determinato uso della tecnica di riproduzione meccanizzata dell'immagine e la trasformazione culturale che l'ambiguità di cui beneficia la fotografia – quel «transfert de réalité de la chose sur sa reproduction»²⁰⁷ – produce nello spettatore.

206 Cfr. G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre», *Études photographiques*, n°27, mai 2011, online: mis en ligne le 18 novembre 2011, <http://etudesphotographiques.revues.org/3173>, data ultima consultazione, 25/08/2013; Daniela Sacco, «Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfibel* di Bertolt Brecht», in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, n°100, settembre-ottobre 2012, pp.246-258, on line: http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1151.

207 André Bazin, *I. Ontologie de l'image photographique* [Étude reprise de *Problèmes de la peinture*, 1945], in ID., *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris, 1958, pp.11-19, p.14.

La photographie aura donc produit une inflexion historique du voir, telle qu'on ne peut prétendre avoir vu réellement quelque chose avant de l'avoir photographié.²⁰⁸

Da un lato quindi, la fotografia crea, inventa l'evento partendo dal fatto attraverso la messa in pagina nei settimanali illustrati a larga diffusione e, dall'altro, determina l'addottrinamento ad un certo tipo di visualità e di visioni *dal vero*, le quali a partire più o meno dagli anni '50 dell'Ottocento sono in larga maggioranza immagini di guerra e di conflitto ridotte ad essere lo sfondo, la scenografia quotidiana dentro cui si sviluppano le comunità nazionali europee.

Segue quanto stiamo cercando di dimostrare, cioè, che la guerra è l'evento, il contesto, lo *studium* della cultura visuale del XIX secolo prima della cesura, del taglio operato dalle trincee del 1914-1918, dove la fotografia sembra ritrovare nella fenomenologia stessa della guerra, nella massificazione dell'esperienza del conflitto rispetto a quella della fruizione delle sue immagini, e nell'elevazione parossistica dello sguardo ad arma di relazione con la realtà, il *punctum* del XX secolo. Perde cioè quel valore di immagine-verità per essere travolta dalla catastrofe degli eventi e tornare a farsi immagine-sintomo, immagine-traccia, immagine-archivio.

Questo perché, tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento, la fotografia come fenomeno culturale ma, prima ancora, come scoperta scientifica, strumento antropologico di relazione con la realtà percepita e dispositivo di conoscenza e di controllo su questa, assume per la sua stessa natura di tecnica e di *medium* di diffusione, lo statuto di un procedimento industriale che, allo stesso titolo e nei termini di un'analisi marxista dei processi di produzione, realizza e democratizza l'uso di un prodotto appunto, chiamato a identificare e a rispondere di un dato livello e spazio di consumazione²⁰⁹: l'opinione pubblica di fronte alla politica e al potere, la coscienza di sé della classe borghese e delle masse sociali nel momento stesso della loro uscita violenta sul proscenio della storia europea e internazionale.²¹⁰

208 G.Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982, pp.35-36 [trad. it., Enrica Manfredotti, *L'invenzione dell'isteria. Charcot e l'iconografia fotografica della Salpêtrière*, Marietti 1820, Genova-Milano, 2008].

209 Cfr. Gisèle Freund, *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique. Avec vingt-quatre photographies hors-texte*, La Maison des Amis des Livres-A.Monnier, Paris, 1936; ID., *Photographie et société*, Seuil, Paris, 1976 [trad. it., Laura Lovisetti Fua, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*, Einaudi, Torino, 1976].

210 P.Sorlin, *I figli di Nadar*, op. cit., p.23; J.Habermas, *Storia e critica dell'opinione pubblica*, op. cit.

Per quanto riguarda l'Italia e la produzione fotografica negli anni pre e post-unitari, nonostante la carenza di fonti e di documenti dovuta all'assenza di un intervento statale nella formazione di raccolte pubbliche, si può rintracciare negli elementi sparsi un po' dovunque nei vari archivi, qualche nota storica sul tessuto sociale e culturale stimato sul territorio italiano, che ci permette di confermare anche nel nostro caso la validità dell'ipotesi interpretativa di una tra le prime critiche marxiste del Novecento europeo, Gisèle Freund, secondo cui «le classi sociali ascendenti, l'alta, la media e la piccola borghesia, vedono nella fotografia il proprio mezzo di espressione estetica»,²¹¹ nonché uno strumento, un dispositivo per la costruzione di una propria autocoscienza.

Del resto, come prosegue il ragionamento Benjamin: «[A]lla riproduzione in massa è particolarmente favorevole la riproduzione di masse [sic].».²¹²

Effettivamente, è soprattutto dopo l'unità politica, malgrado la sua precoce diffusione, che la fotografia trova piena affermazione come mezzo di espressione e di comunicazione, coerentemente con il trionfo del positivismo anche in ambito italiano, inteso come cultura filosofica della classe borghese, protagonista di un'epoca caratterizzata dalla fede nello sviluppo delle scienze e delle tecniche e dall'affermazione dell'economia industriale.²¹³

Sotto questo profilo l'invenzione della fotografia, erede in qualche modo dell'esigenza base già presente nell'Enciclopedismo per una più ampia diffusione culturale, si riconnette più strettamente alla nuova dignità che viene assumendo e conquistando l'uomo e il cittadino con i presupposti filosofici e le rivendicazioni di classe di cui si fece vessillifera la borghesia con la rivoluzione francese; la partecipazione alla vita pubblica e alla cultura vengono sempre più affermati come diritti imprescindibili.²¹⁴

La sovrapposizione nella pratica fotografica tra una dimensione culturale di diffusione del sapere scientifico – o pseudo tale – e una dimensione politica di

211 Marina Miraglia, *Note per una storia della fotografia italiana (1839-1911)*, in (a cura di Federico Zeri, Parte terza – Situazioni momenti immagini), *Storia dell'arte italiana. Grafica e Immagine, II. Illustrazione Fotografia, 9***, Einaudi, Torino, 1981, pp.421-545, p.426.

212 W.Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*, nota 20, p.47

213 Cfr. S.Kracauer (trad. It., Paolo Gobetti), *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962 [ed. or., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960; Deutschsprachige Ausgabe unter dem Titel: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964].

214 M.Miraglia, *L'eredità di Wilhelm von Glöden*, Amelio, Napoli, 1977, p.12.

affermazione di sé della classe borghese,²¹⁵ con l'industrializzazione progressiva della tecnica fotografica insieme alla diffusione a mezzo stampa, questa sovrapposizione, dicevamo, viene a verificarsi nel lungo periodo e in simbiosi con lo scoppio di una serie di conflitti interni ed esterni al territorio europeo e occidentale.

La gran parte della produzione fotografica e delle illustrazioni a stampa a larga diffusione convergono così sulla guerra: la fotografia di *reportage* si inserisce tra le altre come espressione di quello stesso immaginario estetizzato nei giornali, facendo del conflitto uno dei tanti *faits divers*, un *evento* nella banalità della cronaca quotidiana.²¹⁶

In effetti, un «fatto acquisisce lo statuto di evento solo se qualcuno» nel segnalarlo «provoca un movimento di curiosità: non si dà evento senza segnale e senza reazione del pubblico».²¹⁷ E a muovere la curiosità e la reazione del pubblico verso la guerra, sono i primi fotoreporter ingaggiati dagli uffici della guerra nel corso dei conflitti intestini allo stesso territorio europeo.

Historically, photographers have offered mostly positive images of the warrior's trade, and of the satisfactions of starting a war or continuing to fight one. If governments had their way, war photography, like most war poetry, would drum up support for soldier's sacrifice.²¹⁸

Così dunque, la fotografia di guerra si diffonde massivamente attraverso i *reportages* pubblicati su giornali, riviste e supplementi illustrati, o diventa cartolina da conservare e tenere in un album come si fa con le foto e i ritratti di famiglia.

Nel loro isolare frammenti di ciò che si verifica in ogni momento e nel conferirgli una rappresentazione, le immagini analogiche sono una miniera di pseudo-eventi. [...] Un fatto [...] diviene evento nel momento in cui gli vengono attribuite o sottese delle conseguenze, vale a dire nel momento in cui viene situato in un processo evolutivo.²¹⁹

Questo processo evolutivo sembra essere quello insito nella relazione tra il dispositivo fotografico e il verificarsi della guerra, una relazione che si fonda sulla

215 Cfr. A.Somaini, «"Un Atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander», *Engramma*, op. cit., pp.288-303.

216 M.-È.Thérenty, *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIXe siècle*, Seuil, Paris, 2007.

217 P.Sorlin, *I figli di Nadar*, op. cit., p.133.

218 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus & Giroux, New York, 2003, p.38-39 [trad. it., Paolo Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2003].

219 P.Sorlin, *I figli di Nadar*, op. cit., p.134.

fenomenologia del conflitto e il processo antropologico di assoggettamento ad un certo tipo di immagine, quella fotografica meccanica e analogica, e ad un certo tipo di visione ma anche ad un procedimento mnemonico analogo proprio al processo chimico, alla traccia di qualcosa di passato, di un'assenza, di un vuoto, una sorta di «maschera mortuaria»²²⁰ di ciò che è stato.

In un passaggio del suo volume sulla memoria culturale, Aleida Assmann sottolinea che la metafora della memoria come libro – nella quale ritroviamo lo studio sulla «leggibilità del mondo» di Blumenberg – e come palinsesto si misura, al *tournant* del Novecento, proprio con la fotografia in quanto anche in questa «sono necessari agenti chimici che consentono di rendere [...] visibile un'immagine invisibile [...]».²²¹

La fotografia, quindi, sia come dispositivo materiale, sia come tecnica di coglimento del ricordo e procedimento di accumulazione di resti si ritrova nell'analogia della fissità e dell'incancellabilità delle tracce mnestiche, non soltanto nella riflessione sui media e sulla percezione di Benjamin, ma anche nella teoria della memoria da Proust, a Warburg, a Freud «finché mediatori analogici, come la fotografia e il cinema, hanno continuato a incidere le loro immagini per mezzo di tracce su supporti materiali [...]».²²²

Occorre chiarire che come ogni sistema di produzione propriamente detto, come abbiamo già accennato, anche quello fotografico percorra una strada di successo e affermazione il cui arco cronologico, nello specifico, si muove soprattutto

220 «Una fotografia non è soltanto un'immagine (come lo è un quadro), un'interpretazione del reale: è anche un'impronta, una cosa riprodotta direttamente dal reale come l'orma di un piede o una maschera mortuaria.», in S.Sontag (trad. it., Ettore Capriolo), *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 1978, p.132 [ed. or., *On Photography*, Farrar Straus & Giroux, New York, 1977 (1973)].

221 Aleida Assmann (trad. it., Simona Paparelli), *Ricordare. Forme, mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002, p.174 [ed. or., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, 1999].

222 *Ivi*, p.175. Sul tema si veda anche W.Benjamin, *Su alcuni motivi in Baudelaire, op. cit.* Aggiungiamo che dal momento della sua diffusione, il *cliché* viene investito di un potere *medianico* con l'aldilà. Si affermano, infatti, vere e proprie (pseudo) discipline del sovrannaturale che pretendono di riconoscere sulla placca fotografica segni e ombre di esseri e di essenze non appartenenti al mondo *reale*. Se da un lato, la stessa scienza psicanalitica prova ad esprimere i propri concetti, ancora sconosciuti ai più, utilizzando per i processi della mente la metafora del più noto procedimento meccanico della camera oscura, dall'altro queste pseudo-scienze affermano di riconoscere effettivamente l'essenza degli individui – oltre agli spiriti e ai fantasmi che aleggiano tutt'intorno – dentro i giochi di luce e le macchie scure dovute alle imperfezioni e ai limiti insiti in una tecnica ancora alle sue prime prove.

su un paio di decenni – tra il 1890 e il 1910 – nei quali assume forme *espositive* diverse (ritratto, panorama, documento, *reportage*, ecc.) che sembrano adattarsi alle specifiche condizioni sociali e culturali con cui si apre il nuovo secolo e che fino alla svolta della Grande Guerra vivono

[...] la concurrence, dans les journaux illustrés de 1890-1910, entre le reportage photographique, encore à ses origines, et le dessin. Ce dernier satisfaisant surtout le besoin baroque du dramatique (cf. *Le Petit Journal Illustré*) [sic]. Le sens du document photographique ne s'est imposé que peu à peu.²²³

Il valore *espositivo* della fotografia a questo punto – il quale sostituisce quello *culturale* dell'opera d'arte, dell'immagine non meccanica, dell'artefatto – diventa progressivamente l'«occulto carattere politico» che fa dell'immagine fotografica il «documento di prova nel processo storico», al *tournant* del 1900, come afferma Benjamin in polemica con la posizione di Kracauer di cui abbiamo già presentato brevemente i principali aspetti.²²⁴

In qualche modo quindi, ciascuno di questi passaggi che scandiscono la storia della fotografia, stabilisce caratteri e criteri che ne legittimano la pratica e che, evidentemente, derivano da un cambiamento nell'impianto percettivo della visione, nel senso che

[N]el giro di lunghi periodi storici, insieme coi modi complessivi di esistenza delle collettività umane, si modificano anche i modi e i generi della loro percezione [sic]. Il modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* [sic] in cui essa ha luogo –, non è condizionato soltanto in senso naturale, ma anche storico.²²⁵

Quindi, ciò che accade nella congiuntura storica del secolo dei conflitti e della fotografia, è l'apertura di molteplici possibilità mediali e il conseguente stravolgimento della configurazione percettiva, legati a filo doppio agli *eventi* catastrofici della storia: una storia inquietante e di cui la fotografia sembra voler cogliere o svelare o illuminare proprio soltanto il lato più oscuro e sinistro sovraesponendolo, e rimodellando «l'accesso degli uomini al mondo che li circonda»²²⁶ e che è, di per sé,

223 A.Bazin, *L'Ontologie de l'image photographique*, op. cit., nota 1, p.13.

224 W.Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., p.27. Il 1900 è per Benjamin il riferimento temporale per il fatto che attribuisce il fenomeno alle «riprese fotografiche» di Atget per le strade di Parigi.

225 *Ivi*, p.21.

226 P.Sorlin, *I figli di Nadar*, op. cit., p.122.

un mondo in rovina di cui si cerca di recuperare un motivo contemplativo nelle possibilità concesse dallo sguardo tecnologico.²²⁷

C'est comme si la photographie nous rendait accessibles à l'origine secrète du mal ; elle relèverait presque d'une théorie microbienne de la visibilité.²²⁸

La fascinazione per la guerra ovvero l'estetizzazione della morte e del conflitto che sono propri, lungo tutto il XX secolo, dell'affermazione dei regimi fascisti e delle ideologie totalitarie²²⁹ trova, quindi, nello scavo verticale, storicistico, il suo metodo di riscontro più efficace, prima di estendersi orizzontalmente nel terreno alla disamina delle posizioni della critica coeva e della produzione di oggetti fotografici analoghi con i quali possiamo stabilire le comparazioni e i rovesciamenti suggeriti dalla scuola archeologica foucauldiana.

Attraversare verticalmente – *genealogicamente* – questo terreno di scavo sul tema della guerra fotografata significa, quindi, provare a ritrovare i fili che ricompongono una sorta di «microstoria del pensiero per immagini» del conflitto nella sua *longue durée culturelle*.

Convochiamo qui,

[...] depuis Homère ou Eschyle jusqu'à Voltaire ou Goethe – pour étayer une formule saisissante qui [...] était [...] une véritable *formule du désastre* selon laquelle la guerre, et en général la « dislocation du monde » (*die Welt aus den Fugen* : le monde hors de ses joints) constituerait, au fond, le véritable « sujet de l'art » (*das Thema der Kunst*) [...]

«La dislocation du monde, voilà le sujet de l'art. Impossible d'affirmer que, sans désordre, il n'y aurait pas d'art, et pas d'avantage qu'il pourrait y en avoir un : nous ne connaissons pas de monde qui ne soit désordre. [...] Si pacifique que parût le compte rendu qu'on en faisait, il parle de guerres, et quand l'art fait la paix avec le monde, il l'a toujours signée avec un monde en guerre.»²³⁰

Una simbiosi quella tra storia, guerra e produzione d'immagini che diventa, come abbiamo visto, una questione chimica e luminosa per mezzo della tecnica

227 Cfr. B.Maj, *Idea del tragico e coscienza storica*, op. cit.

228 G.Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p.36.

229 Cfr. S.Sontag, *Fascinating Fascism*, in «The New Yorker Review of Books», Vol.22, n°1, 02/1975.

230 G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», op. cit., § 7-8. Qui il filosofo francese cita il saggio di Bertolt Brecht in nota in traduzione francese: B.Brecht, "Exercices pour comédiens", *L'Art du comédien. Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris, 1999, p.121 (trad. légèrement modifiée).

fotografica negli anni della seconda metà del XIX secolo, in corrispondenza con il diffondersi di una richiesta sempre più diffusa e sempre più massiccia di notizie e di documentazione di prima mano dello svolgersi delle campagne europee di conquista e assoggettamento fuori dall'Europa, ma anche in funzione delle strategie adottate dai produttori di immagini.

È necessario premettere che nello scavo verticalizzato nella storia cronologica dell'utilizzo in guerra della fotografia risulta evidente – come le indicazioni di analisi di Benjamin ci anticipano – il progresso percettivo che obbedisce sul lungo periodo a quella «triplice legge di sviluppo» per la quale:

1) in ogni medium precedente è virtualmente prefigurato il medium successivo, ed è la stessa tecnica a tendere verso una peculiare forma artistica [...]; 2) ogni forma d'arte a un certo grado del suo sviluppo si sforza di ottenere effetti che solo la forma mediale successiva saprà produrre senza sforzo alcuno [...]; 3) le fasi precorritrici dell'affermazione del nuovo medium preparano il terreno a cruciali modificazioni sociali della ricezione, dialetticamente intrecciandole con momenti arcaici della stessa [...].²³¹

Genealogicamente parlando, cioè, i primi approcci della fotografia alla guerra e viceversa si codificano nelle pratiche, nei codici e perfino nell'immaginario delle illustrazioni e delle litografie dei settimanali illustrati a larga diffusione.²³²

Inizialmente, dunque, la fotografia non intende comunicare una *verità* – i disegni, le foto-riproduzioni e le litografie con cui fa inizialmente i conti, non sono specchi della realtà ma rappresentazioni –, quanto piuttosto trasmettere la natura e gli effetti del conflitto, nei limiti delle possibilità tecniche e dei tempi di esposizione delle lastre fotosensibili.²³³

La prima campagna fotografica sistematica sul fronte di guerra è quella messa a punto da Francia e Inghilterra in Crimea (1854-1856) le cui iniziative in ambito

231 A.Pinotti, *Sezione I. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in W.Benjamin, *AC*, pp.3-15, p.12.

232 Del resto «la litografia contiene in sé il germe del giornale illustrato», W.Benjamin, *L'opera d'arte*, *op. cit.*, p.12.

233 Non a caso le fotografie dei fatti d'arme del Risorgimento italiano sono scattate sempre dopo la conclusione degli avvenimenti militari, ne è un eloquente modello, l'album quindicinale dei fratelli Terzaghi di Milano con le imprese di Garibaldi e dei Mille in litografie tratte da fotografie. Cfr. L.Criscenti – G.D'Autilia, *Autobiografia di una nazione – Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma, 1999; Maurizio Lorber, «La guerra delle immagini. La ricezione della storia attraverso la rappresentazione iconica: dalla pittura all'immagine fotografica» in *Arco Journal*, 25 giugno 2007, pp.1-30, on line: http://www.arcojournal.unipa.it/index_it.html.

tecnico comportano una grossa eco di conseguenze negli anni a venire.²³⁴

I due paesi inviano ciascuno una decina di fotografi professionisti incaricati, esplicitamente, di celebrare le gesta degli eserciti e di calmare gli animi dell'opinione pubblica in patria e dei soldati sul campo di battaglia.

L'esperienza in Crimea, nella quale emerge tra gli altri il fotografo inglese Roger Fenton, è significativa come precorritrice di quello che accade nelle trincee della Grande Guerra per un paio di aspetti, soprattutto, che approfondiamo più avanti: il primo riguarda da vicino la questione tecnica della produzione fotografica – impossibilitati a seguire passo passo le operazioni militari e, in molti casi, allontanati con veti ufficiali dalla prima linea dei combattimenti, i fotografi inviati prendono a fotografare gli unici obiettivi praticabili, quali vedute delle linee del fronte e fortificazioni isolate, iniziando così a tessere una relazione antropologica con il paesaggio di guerra e la realtà del conflitto.

Il secondo aspetto interessante, invece, riguarda nello specifico la dimensione strategica dell'utilizzo della fotografia sul campo come strumento di informazione e di descrizione delle mosse di avanzamento nel conflitto da parte del nemico.

In effetti, le istruzioni del British War Office ai suoi fotografi impediscono categoricamente che si scattino fotografie di morti o di feriti – soprattutto se inglesi – e di molti altri soggetti presenti necessariamente sui campi della battaglia.

Così i *reportages* di Fenton sono dei veri e propri *tableaux* della vita militare, in cui i soldati inglesi sono ritratti durante i momenti di svago, di riposo oppure alle prese con la messa in opera della logistica militare, ma sempre rigorosamente in posa.

Nei cinque album all'incirca che mette insieme su quel conflitto, si trovano anche vedute e paesaggi, viste di villaggi e porti,²³⁵ il tutto ridotto a circolare nel formato originale soltanto in una ristretta cerchia di collezionisti interessati alla fotografia e al

234 Per coerenza rispetto al principio *genealogico* di analisi della relazione tra fotografia e guerra, intendiamo riferirci essenzialmente a quelle realtà nelle quali il fenomeno si presenta, appunto, in modo sistematico, ovvero a partire da quelle occasioni in cui è ufficiale l'interesse per le campagne fotografiche, anche dietro sostegno e direttive di governi e istituzioni.

235 Costretto dalle condizioni di esposizione dei *cliché*, dalle limitazioni topografiche e militari, Fenton decide infatti di accordarsi per la vendita di quanto riesce, nonostante tutto, a fotografare in Crimea. Firma un contratto con un editore per la vendita di alcune fotografie di vedute e di fortificazioni da lui abbellite e ritoccate con elementi mobili – voli di uccelli e altro – che in parte inserisce in almeno cinque album di illustrazioni, in parte vende singolarmente a giornali come il «The Illustrated London News», mentre tiene delle conferenze sul tema corredate dalla proiezione delle sue stesse fotografie.

suo potenziale tecnico.

Ad ogni modo, alla fine del 1855 il *The Illustrated London News* pubblica di questa mole di fotografie soltanto la versione ritoccata in formato *gravure*, ovvero quella tecnica diffusa nella stampa illustrata di metà secolo, per la quale

[P]hotographs, drawings, sketches, and paintings formed a cohesive genre: an image that appealed to the visual senses and was believed to be richer than traditional written communication. Two types of images reached the press from the Crimean War: drawings and photographs. However, the representations of the war that circulated in the public sphere were still primarily the business of painters and illustrators despite the audacious initiatives of some photographers.²³⁶

L'unica eccezione alla regola imposta dal governo inglese è la fotografia che Fenton scatta al passaggio sul campo nel quale si è appena svolta la battaglia – siamo nell'ottobre del 1855 – in cui perdono la vita circa seicento soldati inglesi e che intitola *The Valley of the Shadow of Death*.

Fenton's memorial photograph is a portrait of absence, of death without the dead. [...] for all it shows is a wide rutted road studded with rocks and cannonballs that curves onward across a barren rolling plain to the distant void.²³⁷

Anche Felice Beato rientra nella piccola storia della fotografia di guerra che per questa prima metà del secolo è, come stiamo vedendo, una microstoria quasi biografica dei *reporters* di cui è possibile rintracciare, dove più dove meno, l'identità, lo stile, la carriera.²³⁸

Per il nostro scavo verticale, il suo contributo è piuttosto importante in quanto lo vede prendere parte alla maggior parte dei conflitti in corso dalla metà dell'800: lo troviamo in Crimea, in India per la rivolta dei Sepoy (1857-1858), in Cina durante la seconda guerra dell'oppio (1860) e in Sudan a seguire le guerre coloniali (1885).

Diversamente da Fenton, Beato – un veneziano naturalizzato inglese – impegna la propria professionalità di fotografo d'*atelier* nella composizione di una fotografia di quei conflitti che è quasi un disegno luminoso, un'opera di *retouche* prima ancora dello sviluppo: una codificazione estetica delle pratiche più feroci della

236 Thierry Gervais, «Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press (1855-1904)», in *Journal of Visual Culture*, n°9, 2010, pp.370-384, p.375.

237 S.Sontag, *Regarding the Pain*, op. cit., p.41.

238 Cfr. Laurent Gervereau (sous la direction de), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Somogy Éditions de l'art/BDIC, Paris, 2001.

guerra e dell'occhio meccanizzato della camera fotografica sul disastro.

Un disastro che, però, coinvolge una popolazione ridotta alla subordinazione politica e culturale in un conflitto periferico rispetto al centro della civiltà europea, il cui valore *etico* è messo facilmente fuori fuoco tanto dalla distanza geografica quanto dalla ricerca estetica praticata dall'*agency* dietro l'obiettivo.²³⁹

È però, con la Guerra Civile americana (1863-1865) che viene a costituirsi un pieno interesse per una documentazione fotografica dai campi della battaglia e che iniziano a prodursi immagini del conflitto che, pur nei limiti della tecnica, cercano di restituire nella scelta dei soggetti, nella composizione fotografica e degli album la realtà di quanto accade tra Gettysburg e Antietam.²⁴⁰

Per la prima volta, i fotografi nordisti – tra cui Alexander Gardner e Timothy O'Sullivan, sotto la guida di Mathew Brady – sono chiamati a fotografare non soltanto gli ufficiali e i soldati semplici nella loro posa sul modello *portrait* da studio o *carte de visite*, e i luoghi degli scontri ma, a partire da questo momento, è concesso loro di fotografare cadaveri e corpi feriti, soprattutto se – come nel caso delle fotografie di Brady – sul terreno della battaglia giacciono i corpi dei soldati sudisti.²⁴¹

Con l'ingresso sulla scena degli americani e del loro spirito desacralizzante rispetto alla violenza e alla morte del nemico, ma soprattutto con l'influenza del fattore *réclame* e di quello di spettacolo proprio della cultura americana, la fotografia sui campi di battaglia e negli scenari del conflitto si libera dell'inibizione della morte e della crudezza di un certo tipo di immagini, perde quindi quel *punctum* che ne caratterizza il debutto tra i combattenti per rispondere di un diffuso principio di realtà,

239 Resta ferocemente celebre il suo scatto del selciato davanti al Palazzo di Sickandarbagh, sul quale, si scoprirà in seguito, ha posizionato lui stesso, come in una illustrazione di macabra fantasia, le teste mozzate dei ribelli indiani. Cfr. L.Véray, «Les faux qui font l'histoire» *op. cit.*, pp.147-150.

240 S.Audoin-Rouzeau, *La Guerre au XX^e. L'expérience combattante 1*, La Documentation Photographique française, Paris, 2004; ID., *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIX^e-XX^e siècle)*, Éditions du Seuil, Paris, 2008.

241 *The Harvest Death* è il titolo che O'Sullivan dà a una delle immagini simbolo della guerra di Secessione: un campo devastato, punteggiato di cadaveri anonimi, fissati nell'immobilità di una rappresentazione pittorica. Thomas C.Roche, invece, fotografo al seguito di Brady, è l'autore di un'altra fotografia celebre della guerra americana: il cadavere di un soldato confederato morto in trincea a Fredericksburg (Virginia) al quale ha scenicamente disposto intorno le armi per conferire una migliore resa compositiva. Ricordiamo che a Brady viene comunemente attribuita la celebre frase: «La macchina fotografica è l'occhio della storia», cfr. G.De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, *op. cit.*, pp.20-21.

di informazione e di documentazione che – come afferma Kracauer e come, in un certo senso, ribadisce Benjamin – paradossalmente riduce nella sovraesposizione stessa degli elementi più crudi del conflitto una piena consapevolezza per ciò che è fotografato, a vantaggio della banalizzazione del male.

Queste esperienze sul campo permettono negli stessi anni in Italia così come in Germania negli anni della guerra franco-prussiana per l'unificazione e in Francia durante i fatti della Comune di Parigi (1870-1871) di impegnare la fotografia sui fronti di guerra in modo sempre più diffuso e, soprattutto, con nuovi sguardi e nuovi soggetti, oltre che con nuovi scopi.

Sul piano dell'opinione pubblica e del sapere comune, infatti, rispondendo di un'iconografia pubblicistica ormai radicata e *leggibile* con i parametri dell'illustrazione e della composizione da studio, la fotografia rappresenta una sorta di memoria ufficiale del conflitto e, allo stesso tempo, costruisce la sensazione emotiva di corrispondere alla retorica messa in figura, pur nella totale alienazione sul piano dell'esperienza.²⁴²

Il primo aspetto da tener presente rispetto a questa breve discesa nella fotografia di guerra è la dimensione tecnica e il tipo di diffusione consentita ai materiali fotografici che sono, come abbiamo appena detto,

più «monumenti» che «documenti»; la realtà riprodotta è [era] quella decisa dal fotografo, modellata dalle sue «intenzioni», frutto della sua regia; a causa dell'ingombrante attrezzatura (apparecchio di 30 chili, treppiede, lastre di vetro, flaconi di sostanza chimiche) è [era] infatti impossibile catturare l'evento nel suo farsi, nella sua spontanea immediatezza, far scattare l'otturatore al momento giusto. [...] il combattimento vero e proprio è [era] al di là della portata della macchina fotografica. La scena è [era] pazientemente costruita dal fotografo [...]»²⁴³

Alla politica *visuale* messa in campo dalle riviste e dalla stampa a larga tiratura, vanno aggiunte però le conseguenze apportate dal secondo aspetto che abbiamo preso in considerazione, quello strategico-militare.

L'esperienza in Crimea, infatti, spinge gli inglesi a fondare una scuola

242 Basta «leggere la confessione di un contemporaneo a proposito della campagna d'Italia (1859) – «Mi piace molto, stando comodamente seduto in poltrona, seguire con lo stereoscopio la marcia trionfale delle nostre truppe e i diversi episodi delle loro vittorie» – per accorgersi che le scene di guerra, filtrate attraverso l'immagine, facevano facilmente presa sul pubblico.» . In P.Sorlin, *I figli di Nadar*, op. cit., p.137.

243 G.De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, op. cit., p.21.

specializzata di fotografia militare a Chatman, nel Kent, nel 1856; mentre in Francia, si fa avanti l'idea di utilizzare le fotografie delle vedute sui campi di battaglia per la riproduzione di mappe o piani delle operazioni da distribuire ai militari.

Così, negli anni '60, le imprese di Nadar a bordo di un aerostato aprono la strada all'osservazione aerea, destinata ad un ruolo centrale per lo svolgimento del conflitto franco-prussiano del 1870; e da lì in poi,²⁴⁴ per la definizione del carattere determinante della guerra moderna, ovvero la sua *spettacolarizzazione* sociale²⁴⁵ tanto a livello dell'opinione pubblica e della retorica nazionale, quanto a livello dell'efficacia stessa del conflitto da parte delle forze in campo, all'alba del massacro del 1914.

Emblematica sotto tutti i punti di vista, è la figura del banchiere e filantropo francese Albert Kahn (1860-1940) il quale nel 1898 mette a disposizione risorse economiche e conoscenze personali nel campo dell'aviazione e della tecnica fotocinematografica, proponendo a giovani francesi borse di studio per girare il mondo, scattare fotografie e registrare filmati dalle diverse realtà del mondo per contribuire alla realizzazione degli «Archives de la Planète».

Il progetto nasce nel 1912 e coinvolge diverse personalità del mondo scientifico e culturale, acquisendo una grande visibilità e importanza – nello stesso anno viene anche istituita la cattedra di geografia umana al Collège de France – e numerosi tecnici e operatori impegnati negli aspetti più strettamente logistici e sperimentali.²⁴⁶

E in effetti, il 1900 come *tournant* della fotografia non lo si riconosce solo per il grande lavoro riconosciuto da Benjamin ad Atget nel fotografare le strade di Parigi, ma anche per il cambiamento che viene a determinarsi nella modalità di fotografare e di diffondere le immagini che giungono dalle nuove frontiere della di intervento militari

244 Bisogna aggiungere infatti alla lista, l'uso "funzionale" della fotografia di posa nella guerra ispano-americana (1898-99), nella guerra boera (1899-1902) e, per quanto riguarda in particolare l'Italia, la prima campagna d'Africa (1885-1896).

245 Cfr. Vanni Codoluppi, *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

246 Il progetto prende però piede durante la Grande Guerra contribuendo alla logistica dell'esercito francese, con lo scopo ultimo di produrre un archivio delle condizioni dei campi di battaglia. Dal 1919, a bordo del pallone *Zodiac* della Marina militare francese, la troupe di Kahn prende scatti e registra filmati dal fronte interno (i danni materiali del conflitto) e dalle linee del conflitto (in particolare, la sezione *En dirigeable sur les champs de bataille*), su richiesta della Section photographique et cinématographique de l'Armée (SPCA). Cfr. L.Véray, *Les images d'archives, op. cit.*; si veda anche il sito web del Musée Albert-Kahn dov'è conservato l'intero patrimonio, in parte disponibile in formato digitale: <http://albert-kahn.hauts-de-seine.net/>.

di inizio secolo aperte alla mondializzazione, non solo mediatica, del Novecento come «secolo delle guerre».²⁴⁷

In primo luogo, si determinano le condizioni per la commistione anche sui fronti di guerra come nelle occasioni di vita quotidiana di una fotografia ufficiale nata e destinata all'uso pubblico, e una fotografia privata, amatoriale, che confluisce solo in seguito e in particolari circostanze nel flusso generale della pubblicistica a mezzo stampa o nei circuiti espositivi coevi o subito successivi alla fine delle ostilità.

In una sorta di sfondamento cronologico tra l'apertura del XX secolo e quella della XXI in fatto di immagini di guerra, il secolo si apre con il *reportage* fotografico di quattro cinesi decapitati dai giapponesi nel corso della rivolta dei Boxer a Tungshun (agosto 1900).²⁴⁸

La fotografia si è democratizza, l'alfabetizzazione al *reportage* di guerra ad opera della stampa illustrata si è ormai diffusa consentendo la pubblicazione delle immagini fotografiche senza la mediazione di ritocchi da parte degli illustratori o di tecniche di pittorialismo sui materiali sviluppati.

Il primo conflitto implicato in questo nuovo stato di cose è la guerra russo-giapponese (1904-1905). In questa circostanza, il fotografo non può soltanto limitarsi a seguire gli eventi ma è chiamato a tentare di trovarsi sul campo al momento stesso della battaglia, date le nuove potenzialità messe a disposizione dal progresso tecnico della pratica fotografica.

E ancora una volta, mentre l'Europa si domanda se sia legittimo o meno nella stampa illustrata l'uso della fotografia dai fronti di guerra, gli americani irrompono nella nostra piccola storia della fotografia di guerra con squadre di fotografi inviati in Estremo Oriente.

Jimmy Hare e il suo assistente Richard L.Dunn, inviati del *Collier's Weekly* le cui fotografie appaiono anche sul francese *L'Illustration*, sono i primi fotoreporter a

247 Cfr. Luigi Bonanate, *La guerra*, Laterza, Roma-Bari, 1998. Tra il 1900 e il 1993 sono state censite 54 guerre per un totale di circa cento milioni di morti, cfr. E.Hobsbawn, *Il secolo breve*, op. cit.; Charles S.Maier, «Il Ventesimo secolo è stato peggiore degli altri? Un bilancio storico alla fine del Novecento», *Il Mulino*, n°386, anno XLVIII, nov.-dic. 1999, pp.996-1011.

248 Il referente ciclico del passaggio tra i due secoli – XIX e XX – per la stessa pratica di mutilazione, è la serie di video della guerriglia irachena dopo l'aggressione americana e trasmessi, questa volta, via TV (Al Jazeera, 2004) Altrettanto interessante è l'attraversamento del *tourant* del '900 nel corso del conflitto boero (1899-1902) e la prova generale che ha rappresentato per l'Italia la guerra in Turchia , meglio nota come guerra di Libia (1911-1912).

legittimare il carattere documentario e testimoniale delle loro fotografie con la sola presenza sul campo, senza cioè, la definizione e l'allineamento ad una precisa estetica o linea editoriale. Apparentemente cioè, senza un codice di riferimento rispetto agli oggetti e allo stile degli scatti.

In buona sostanza, per la prima volta,

[T]he images and their order on the page conferred the status of war spectator upon the reader, and emphasized its ongoing process.

Sono necessarie, dunque, le guerre oltre le frontiere europee e occidentali – territori asiatici, nord-africani, mediorientali – per lasciare che la fotografia possa esprimersi *liberamente* insieme alle azioni militari dei vari eserciti, riflettendo e radicalizzando, con lo spostamento dell'obiettivo su soggetti altri e lontani, il nucleo centrale della retorica dell'identità nazional-patriottica e dell'orgoglio razziale per una supposta superiorità di sangue e di civiltà, tirata nelle sue linee generali dalla Rivoluzione francese e trascinata anche visualmente nelle guerre interne per le unificazioni e le varie lotte per l'indipendenza.

La mondializzazione di questa cultura mitica della guerra,²⁴⁹ che si esprime in

249 Alla ricostruzione di questo processo che tiene in considerazione per il Novecento intero e fino ai conflitti e agli scenari di guerra odierni il dibattito sulla natura delle immagini e sulla loro proliferazione si dedicano all'inizio del secolo “neo-iconofobici” e “neo-iconofili” cui abbiamo già fatto riferimento e cui dedichiamo sezioni specifiche della trattazione – Benjamin, Kracauer ma anche Rancière e Didi-Huberman (cfr. *infra*, cap.III). Parlando, però, di fotografia e guerra, e di anestetizzazione dell'immagine fotografica di fronte al male della storia, non possiamo non approfondire – nei limiti concessi dalle scelte teoriche del lavoro – il contributo che Susan Sontag ha fornito alla disamina di questo tema. Nel suo lavoro di ricostruzione della fascinazione estetica e dell'intrinseca affinità della fotografia con la morte, con il dolore, soprattutto sul piano delle modalità e delle pratiche con cui si manifesta in contesti di conflitto contemporanei, Sontag ha prodotto uno slittamento teorico della questione estetica sulla dimensione *etica* della diffusione di tali immagini e della stimolazione di un certo tipo di sguardo su queste. Oltre ad essere in questo senso, una fonte di informazioni e di un punto di vista critico sul XX secolo, Sontag apre il dibattito contemporaneo sulla «guerra mediatica» e sulla «guerra di immagini» le cui definizioni sono in continua elaborazione, anche in relazione al manifestarsi di nuove condizioni tecniche, di diffusione e di fruizione delle immagini. Il dibattito in corso, dunque, e di cui non possiamo farci carico qui, si articola essenzialmente intorno ai “vecchi” principi teorici dei *Visual Studies* – il posizionamento dello spettatore; l'estetica dell'immagine, la questione della riproducibilità – ai quali se ne sono aggiunti di “nuovi”, in particolare: l'*Iconocrash*, «un neologismo» che intende «le immagini del disastro [...] che abitano costantemente la nostra vita», cfr. M.Cometa, *Iconocrash. Sul disastro delle immagini*, in Roberta Coglitore (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, :duepunti edizioni, Palermo, 2010, pp.43-61, p.41; l'*Iconoclash*, l'ignoranza e l'esitazione «di fronte a un'azione per la quale non c'è modo di sapere [...] se sia distruttiva o costruttiva.», in Bruno Latour, *Che cos'è iconoclash?*, in A.Pinotti – A.Somaini, *Teorie dell'immagine, op. cit.*, pp.287-330 [ed. or., *Iconoclash: Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, MIT Press, Cambridge, 2002, catalogo della mostra presso il Zentrum für Kunst und Medien di Karlsruhe del 2002]. Per quanto riguarda il contributo di Sontag, Mirzoeff, Mitchell, Rancière, Didi-Huberman si veda la bibliografia.

un nuovo imperialismo economico e militare, non fa quindi che estendere per il tramite della prova fotografica il suo bottino di figure e forme del conflitto moderno in un passaggio ulteriore di quella banalizzazione visuale del male esplosa in casa alla metà del XIX secolo, anestetizzando così la progressiva brutalizzazione dei modi della guerra: non soltanto attraverso il progresso tecnico e strategico dei mezzi di conduzione del conflitto, ma anche con il disconoscimento di ogni legittimità e dignità all'indirizzo del nemico *incivile*, per il barbaro straniero.

Un disconoscimento messo in atto proprio attraverso una propaganda per immagini e la costruzione di un'iconografia fotografica del nemico volta alla sua disumanizzazione e alla contingente costruzione di un opposto discorso di inclusione e riconoscimento dei membri "puri" della comunità.

Si les images réclament [réclamaient] une visibilité corporelle, c'est d'abord, n'oublions pas, qu'elles accueillent [accueillaient] dans l'espace public les rituels nécessaires à la fondation d'une communauté. Pour cela, il faut [fallait] qu'on peut [pût] les disposer dans un endroit où des individus se rassemblent [rassembleraient] en instituant un espace public. La matérialité des images leur confère [conférait] non seulement une visibilité [sic], mais aussi une présence officielle dans l'espace social.²⁵⁰

Una pratica antropologica quella della composizione nello spazio pubblico di un repertorio di immagini di tale genere destinata da un lato, ad annullare l'appartenenza del nemico alla comunità attraverso l'immagine materiale della sua *alterità* per farne un *target* riconoscibile all'eliminazione; dall'altro, costruita allo scopo di infondere nel nemico la sensazione palpabile – in questo è evidente il *transfert* che permette l'attraversamento continuo dei confini dell'immagine sul piano della realtà – di non avere scampo, anzi, di essere già la «maschera mortuaria» nell'istantanea della fotografia.

La guerre ne peut se détacher du spectacle magique parce que la production de ce spectacle est son but même : abattre l'adversaire c'est moins le capturer que le captiver, c'est lui infliger, avant la mort, l'épouvante de la mort.²⁵¹

Proviamo a sintetizzare in questi tre principi essenziali la natura delle prime

250 Hans Belting (traduit de l'allemand par Jean Torrent), *Pour une anthropologie des images*, nfr-Gallimard, Paris, 2004, p.39 [ed. or., *Bild- Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Wilhelm Fink Verlag, München, 2001; trad. it., S.Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2011].

251 P.Virilio, *Guerre et cinéma*, op. cit., p.7.

iniziative in tal senso: innanzitutto, l'impegno da parte dei governi allo scopo di veicolare un certo tipo di messaggio propagandistico e di manipolare l'opinione pubblica; poi anche l'interesse commerciale di proprietari di *ateliers*, direttori di giornali e venditori privati, intenzionati a procurarsi immagini che garantiscano un alto successo di pubblico; infine, gli stati maggiori degli eserciti che utilizzano la fotografia come strumento strategico di controllo e conoscenza del nemico.

L'intervento *mediatico* ad opera degli organi di propaganda nazionale e internazionale sul lungo periodo produce ,quindi ,un modo di vedere la guerra finalizzato esclusivamente al controllo del messaggio, alla gestione dell'opinione pubblica; diversamente ,ma sulla stessa linea, il contributo diretto di giornali, produttori e venditori di immagini determina innanzitutto, un codice fotografico che risponde al desiderio di una rappresentazione emotiva del conflitto, rapida e immediata, sul modello della *fiction* drammatica per le produzioni di svago, l'*imagerie* dominante.²⁵² Infine, ma più importante per noi, la produzione fotografica al seguito degli stessi eserciti sul campo privilegia uno sguardo interno al conflitto, più preciso, dichiaratamente documentario.

Una attenta decostruzione dei piani rivela, quindi, una sorta di tripartizione nella conformazione dello visione della guerra fotografata e illustrata sulla stampa all'inizio del XX secolo: per primi i testimoni oculari, chi figura, si espone, è mostrato, quasi sempre soldati, feriti, cadaveri, in alcuni casi civili ma investiti del contesto, del *medium* dell'atmosfera del conflitto in cui sono resi visibili, e che molto spesso sono rovine, campi straziati, brandelli di paesaggio; poi il *reporter*, che si trova ancora sul piano della realtà dei fatti, ma che è altro dal resto dei presenti in quanto occhio consapevole dell'*agency*; infine, trova posto chi sta davanti al giornale, il lettore, l'osservatore per eccellenza, primo destinatario dell'immagine, eppure – paradossalmente – il più lontano dalla realtà dei fatti, e su cui le tre direzioni dello sguardo ricompongono la rappresentazione nel suo insieme prestabilito.²⁵³

Sono questi tre interventi a un tempo diacronici – rispetto al tempo dell'azione – e sincronici – rispetto al tempo della fruizione – a segnare verticalmente l'analisi

252 Cfr. Philippe Hamon, *Imageries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, Paris, 2001.

253 Cfr. Erica Grossi, *La guerra nelle sperimentazioni visuali de «Le Petit Journal Illustré». Dispositivi, supporti, palinsesti (1890-1910)*, pp.223-235, in Alessio Petrizzo – Luca Fruci (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica media e spettacolo*, ETS, Pisa, 2013.

genealogica della guerra come *punctum* della storia e della fotografia, ciascuno responsabile della determinazione di tre livelli o modi di vedere il conflitto attraverso le immagini che via via, con la progressiva alfabetizzazione massificata al codice rappresentativo delle violenze di guerra, vengono a sovrapporsi, mescolando i discorsi e le retoriche in funzione di una assuefazione alla visione e all'immaginario del conflitto, al sangue e al dolore del «lungo Ottocento», messo in campo dagli organi di stampa e dalla propaganda nazionale quasi in preparazione all'esperienza del massacro del 1914-1918.

Tre livelli che convivono sulle pagine della stampa illustrata in un sistema di immagini e apparati accessori disposti secondo un codice prestabilito e con scopi ben precisi.

Esse [le riprese fotografiche] esigono già la ricezione in un senso determinato. Non si addice alla loro natura la fantasticheria contemplativa liberamente divagante. Esse inquietano l'osservatore; egli sente che per accedervi deve cercare una strada particolare. Contemporaneamente i giornali illustrati cominciano a proporgli una segnaletica. Vera o falsa – è indifferente.²⁵⁴

Nella progressiva sovrapposizione tra storia – il conflitto moderno – e pratica – l'uso del dispositivo fotografico – la teoria benjaminiana costruita sul principio di modificazione tanto della percezione quanto della tecnica, sembra infatti trovare la sua affermazione.

È evidente come la storia della guerra moderna possa essere intesa come un processo di progressiva *smaterializzazione* dei mezzi per condurla e di come, a partire dalla fine del XIX secolo, si sia concentrata sul raggiungimento di una forma di assoggettamento forzato ma allo stesso tempo sottile, corporeo perché visuale, percettivo ed emotivo, ma calcolato e tecnico più che violento e coercitivo. Qualcosa che potremmo definire «*panoptismo*²⁵⁵ della guerra»: le immagini della guerra e la guerra delle immagini; il conflitto esposto ovunque e che persiste dappertutto, visibile nell'invisibilità: sia sul piano della costruzione di un immaginario collettivo di guerra – attraverso la propaganda e i mezzi di informazione; sia sul piano strategico della conduzione del conflitto a mezzo di strumentazioni ottiche con lo scopo di acquisire

254 W. Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., p.27.

255 M. Foucault, *Il panoptismo*, in ID., *Sorvegliare e punire*, op. cit., § 3, pp.213-247.

dati a distanza.

Nei grandi cortei, nelle adunate oceaniche, nelle manifestazioni di massa di genere sportivo e nella guerra, tutte cose che oggi vengono registrate dagli apparecchi di ripresa, la massa guarda se stessa. [...] Ciò significa che i movimenti di massa, e tra essi soprattutto la guerra, rappresentano una forma di comportamento umano particolarmente favorevole all'apparecchiatura.²⁵⁶

In questo modo, il processo di smaterializzazione – partito con quello di spettacolarizzazione mediatica degli eventi ritenuti di forte impatto sociale e culturale sulla visualità di massa e della «massa come ornamento»²⁵⁷ – coinvolge l'impianto militare nella sua totalità e fino negli organi e negli aspetti più importanti: si verticalizza, semplificandosi, la gerarchia degli organi militari – con la riduzione del corpo d'azione ad un vertice che impartisce l'ordine, e alla base di operatori e tecnici che ne dispongono il funzionamento; e si specializza la combinazione logistica impegnata nell'azione – alle armi e al trasporto, si aggiunge la disposizione di un efficiente apparato tecnico-mediatico.²⁵⁸

Un'estetizzazione delle politiche del conflitto che non coinvolge soltanto le strategie del combattimento ma che contestualmente, anzi, essenzialmente, agisce sulla identificazione della guerra con la tecnica e di questa con la coscienza di massa, feconda di oscuri presagi per gli anni a venire.²⁵⁹

Dal lungo periodo che abbiamo appena attraversato, recuperando le linee *genealogiche*, arriviamo alla soglia del 1914 con la consapevolezza del carico *etico-estetico* che la fotografia di guerra, sia tecnicamente sia politicamente, ha accumulato e si prepara a sviluppare alla prova della Grande Guerra: quella fascinazione e quello sviluppo simbiotico tra la *Kriegsideologie*²⁶⁰ delle masse nazionali alimentata sulla lunga durata dalla fine del Settecento rivoluzionario, e la

256 W.Benjamin, *L'opera d'arte*, op. cit., nota 20, pp.47-48.

257 Cfr. S.Kracauer, *La massa come ornamento*, op. cit.

258 Cfr. P.Virilio, *Un paysage d'événements*, Éditions Galilée, Paris, 1996.

259 Tra quanti hanno riflettuto sulla società di massa di fine Ottocento problematizzando la cultura come strumento di potere in relazione al farsi dei regimi, occorre citare l'opera, sulla quale torniamo in seguito, di Max Horkheimer e Theodor Adorno (trad. it., R.Solmi; con un'introduzione di Carlo Galli), *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2005 [1966; ed. or., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. inc., New York, 1944].

260 Cfr. D.Losurdo, *La comunità, la morte, l'Occidente*, op. cit.

Kriegerdenkmäler,²⁶¹ nel senso lato, di un'estetica del conflitto e di una percezione del reale attraverso la visualità mediata dalla macchina fotografica.

* * *

261 R.Koselleck – M.Jaismann, *Der politische Totenkult*, op, cit.



347 Caves in 30.



348 Caves in 30.



349 Habitation S of glacier mouth.



340 ... at distance of the entrance ...



341 ... at entrance of the cave.



342 The entrance to the cave of the glacier mouth.



343 Caves in 30.



344 Caves in 30.



345 Caves in 30.

II.2. 1914-1918. Der Erste Weltkrieg. Dalla Brief- alla Bilderkrieg del '900

L'ampleur de cette « psychomachie » se mesure, par exemple, à la prodigieuse quantité de publications, de témoignages, de réflexions et de récits consacrés à la guerre dans le temps même de son déroulement : au point qu'on a peut parler d'*orages de papier* déclenchés dans l'espace culturel comme une doublure langagière aux *orages d'acier* qui se déchaînaient sur les lignes des fronts elles-mêmes. Livres, journaux, placards, tracts, affiches, lettres – mais aussi tableaux, médailles, cartes postales, photographies, musique et cinéma – témoignent, à cette époque, d'une extraordinaire activité de mise en représentation et de mise en récit.²⁶²

Fin dall'inizio, abbiamo voluto seguire le indicazioni di quanti della guerra come condizione universale dell'uomo e della prima guerra mondiale nello specifico hanno voluto sottolineare la centralità estetica, ovvero quella apparentemente naturale propensione del conflitto ad essere insieme esperienza e rappresentazione, *fiction* tanto retorica quanto iconografica.

Da questo punto di vista, seguendo ancora le linee della riflessione che affondano nello scavo verticalmente e diacronicamente, non possiamo non soffermarci su quello che viene a determinarsi sul piano *estetico* nel periodo subito successivo al fenomeno del *nation* e *empire building* – quello in cui la fotografia è direttamente funzionale alla costruzione del mito fondativo della comunità nazionale; e in quello subito precedente dell'affermazione della *Kriegsideologie* europea, quindi anche italiana, quando *etica* ed *estetica* della comunità nazionale convergono sul tema del sacrificio, dell'ideologia del sangue e del *Totenkult*.

Comunità, morte, sacrificio e destino come *Weltanschauung*, meglio, come espressione *visuale* della cultura di guerra – e della tragedia della cultura che la contiene: la Grande Guerra dunque, si radicalizza e affonda nel processo di «estetizzazione della politica», laddove il *politico* nella contemporaneità sembra intercambiabile o sovrapponibile al *conflitto*. La guerra è, più che mai prima nella storia, una enorme e feroce questione estetica.²⁶³

262 G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», *op. cit.*, § 20. I riferimenti in corsivo sono a: Christophe Didier (sous la direction de), *1914-1918. Orages de papier. Les collections de guerre des bibliothèques*, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg/Somogy, Paris-Strasbourg, 2008; E.Jünger (trad. it., Giorgio Zampaglione), *Nelle tempeste d'acciaio*, U.Guanda, Parma, 1990 [1920-22; ed. or., *In Stahlgewittern. Aus den Tagebuch eines Stoßtruppführers*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1978; trad. fr., Henri Plard, *Orages d'acier. Journal de guerre*, Plon, Paris, 1960].

263 Cfr. S.Catucci, *Per una filosofia povera*, *op. cit.*

Partendo dunque dal 1914, [...] quella che Thomas Mann definisce [...] la *Kriegsideologie*, la giustificazione, la celebrazione, la trasfigurazione della guerra, [...] negli anni del conflitto, in forme diverse e contrapposte, imperversa – si badi bene – in tutta l'Europa, [...] continuando a far sentire i suoi effetti devastanti, anzi, esacerbandosi e radicalizzandosi ulteriormente, ben al di là del consumarsi della disfatta militare del 1918.²⁶⁴

E in effetti, la datazione convenzionale che si associa alla Grande Guerra, in generale, dal 1914 al 1918, appare limitativa non soltanto sul piano di una *longue durée* politico-economica che voglia prendere in conto le grandi linee di sviluppo della crisi dei sistemi ottocenteschi al *tournant* del '900; ma risulta essere riduttiva anche per quanto riguarda la dimensione estetica e antropologica che la sostiene.

Come abbiamo visto, ricostruire il processo di normalizzazione e familiarizzazione con la tecnologia fotografica a livello di massa in Europa significa partire dalla metà dell'Ottocento e proseguire oltre gli anni del primo conflitto mondiale, come vedremo di seguito.

Allo stesso modo, avere il polso della situazione politica e culturale nella quale si sviluppano le condizioni per lo scoppio del conflitto e per la sua prosecuzione in fasi e modalità del tutto nuove e inattese, imprevedibili e devastanti per milioni di persone, vuol dire essere in grado di muoversi nel tempo e negli eventi che si susseguono dalla seconda metà almeno del XIX secolo, fino poi a tener conto dei risvolti e delle conseguenze su tutto il Novecento, a partire dal radicarsi di pratiche, condizioni e forme di controllo e configurazione del sapere negli anni tra le due guerre mondiali e che si configura al centro del continente, in Germania, con straordinaria forza propulsiva.

L'enorme mole di studi e di letteratura sul tema della Grande Guerra ha iniziato ad aprirsi soltanto recentemente – lo abbiamo detto – alle «tempeste di carta» prodotta negli anni del conflitto e a ricercare nel linguaggio delle scritture private, nella retorica della rappresentazione del conflitto e nella costruzione di una comunità formatasi progressivamente negli anni di vita al fronte, nella definizione del trauma generazionale dell'esperienza della morte, le linee di lungo periodo e le emergenze contingenti di quella che con lo scoppio della guerra viene definita

264 D.Losurdo, *La comunità, la morte, l'Occidente*, op. cit., p.202.

appunto *Kriegsideologie* del Novecento, un secolo di guerre continuate in Europa, dal 1914 al 1945, tra Stati partecipi di una medesima cultura, iscritti nella tradizione secolare di una stessa civiltà: una guerra civile a carattere europeo.²⁶⁵

Insomma, l'Europa fra il 1914 e il 1945 ha assunto i tratti di un gigantesco Behemoth, un periodo di caos e di guerra civile. Il suo contrassegno antropologico è stata l'irruzione della violenza e della paura nella mente e nell'immaginazione degli uomini, in un'epoca in cui la morte ha ritrovato il suo significato hobbesiano: la possibilità permanente di essere uccisi.²⁶⁶

In questa guerra civile estesa e diffusa a tutti i livelli della società, della cultura e dell'economia, insomma, in questa prima grande guerra mondiale della cultura, è l'intero sistema-uomo,²⁶⁷ l'intero meccanismo antropologico e mentale ad essere messo in discussione, a partecipare della crisi e della tragedia, ad essere compresso nella striscia di terra dei camminamenti delle trincee scavate per l'Europa, e a ritrovarsi ad essere testimone, osservatore, attore e sopravvissuto della storia che prende definitivamente la forma e la figura della distruzione e della morte tutt'intorno.²⁶⁸

La conflagrazione della guerra, infatti, al suo debutto sembra voler assumere le caratteristiche proprie ai conflitti noti fino ad allora: nelle pratiche e nella dimensione iniziale la guerra del '14 è una guerra ottocentesca, una guerra *classica*. Nelle previsioni addirittura una *Briefkrieg*.

L'eruzione della violenza apocalittica, poi, l'uso dei bombardamenti aerei, il coinvolgimento di intere popolazioni – civili compresi, da cui l'espressione di «fronte interno» – negli sforzi del mantenimento di posizioni e linee anche nelle retrovie, in una snervante e prolungata «lotta per l'esistenza»,²⁶⁹ rivela l'assoluta imprevedibilità di ciò che, per conseguenza immediata, si presenta come una catastrofe totale.

La deflagrazione annunciata dai cedimenti sociali, economici e culturali

265 Cfr. Enzo Traverso, *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945*, Il Mulino, Bologna, 2007 [ed. or., *À feu et à sang. La guerre civile européenne 1914-1945*, Stock, Paris, 2007]; H.Arendt, *Le origini del totalitarismo*, op. cit.; E.Hobsbawn, *Il secolo breve*, op. cit.

266 E.Traverso, *A ferro e fuoco*, op. cit., p.167.

267 John U.Nef (traduction de l'anglais par Armand Rebillon), *La Route de la Guerre totale. Essai sur les relations entre la guerre et le progrès humain*, Armand Colin, Paris, 1949 [ed. or., *War and human progress. An essay on the rise of industrial civilization*, Routledge and Kegan Paul, London, 1950].

268 Cfr. A.Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit.

269 E.Traverso, *A ferro e fuoco*, op. cit., p.104.

avvertiti o profetizzati nel corso del primo decennio del secolo, si realizza in modo del tutto inedito nelle trincee dei fronti di guerra, fuori, anzi oltre, l'immaginazione e la preparazione degli stessi poteri costituiti, e delle previsioni – o profezie – di intellettuali e autorità politiche e culturali.

Lo abbiamo detto, tra la fine delle guerre interne all'Europa per l'indipendenza politica, per l'annessione di territori «irredenti» o di quelli utili all'ampliamento del proprio *Lebensraum* nazionale – quindi tra il 1890 e il 1910-11 – la scansione netta spazio-temporale del secolo al suo inizio si presenta già come una linea spezzata in più punti in cui i processi e gli eventi si realizzano per scoppi ed esplosioni, strappi e fratture, lasciando buchi e vuoti aperti nell'esistenza e nella coscienza di milioni di persone.²⁷⁰

Viene meno via via – per una sorta di fertilità della percezione e dell'immaginario alla decadenza, al nichilismo rispetto alla condizione dell'uomo, alla perdita di senso e allo stravolgimento del principio stesso di umanesimo ad opera della tecnica²⁷¹ – la convinzione di un'età dell'oro della civiltà europea, sul piano politico delle pacificazioni lunghe, secondo il dettato delle negoziazioni internazionali, e sul piano culturale della modernità scandita dalle tecnologie applicate alla vita quotidiana.

Finisce per venire meno, come abbiamo detto, la stessa scansione temporale, l'orientamento nella periodizzazione: il '900, cioè, si rivela fin da subito, agli occhi e alla mentalità dei singoli intellettuali e a quelli delle società e delle comunità nazionali, come un tempo non compatto e non omogeneo.

Esso è, piuttosto, per gli stessi osservatori coevi un tempo continuamente accelerato e rallentato, fatto di micro-cronologie e sincronie che si realizzano in modo istantaneo, insieme e a seguito degli sconvolgimenti economici, alle implicazioni della tecnica e dell'industrializzazione nella vita quotidiana, non meno che ai primi effetti del conflitto in atto: qualcosa di indefinibile secondo le categorie e i principi a

270 S.Kern, *The culture of Time and Space*, op. cit.

271 Franco Volpi, *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005; Martin Heidegger (a cura di Franco Volpi), *Il nichilismo europeo*, Adelphi, Milano, 2003 [ed. or., *Der europäische Nihilismus*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961]; Karl Löwith (a cura di Carlo Galli; trad. it., Furio Ferraresi), *Il Nichilismo europeo. Considerazioni sugli antefatti della guerra europea*, Laterza, Roma-Bari, 1999 [ed. or., *Der europäische Nihilismus. Betrachtungen zur geistigen Vorgeschichte des europäischen Krieges*, J.B.Metzler, Stuttgart, 1983 (1940)].

disposizione dalla storiografia e dalle scienze umane nei loro distinti terreni di studio, così come nell'esperienza di vita di ciascun osservatore: il soldato sul fronte e l'intellettuale al fronte interno.

«Qui il rigore delle discipline specialistiche» – afferma Elias Canetti – «si rivela superstizione. Ciò che ad esse sfugge è proprio ciò che importa.». Ovvero, l'elemento d'insieme, «una visione non frammentata del fenomeno»,²⁷² il quale si presenta piuttosto, come un enorme stravolgimento nella coscienza collettiva.

In altre parole, il Moderno non è un *Übergang*, un trapasso o transizione, [...] ma una frattura che si produce nella forma di coscienza che più è implicata *di per sé* [sic] nel pensiero della continuità, cioè la coscienza storica.²⁷³

Lavorare sulla tempesta di acciaio e di carta – soprattutto albuminata – scatenatasi in Europa tra l'estate del 1914 e il 1918 – in Italia a partire dal maggio del '15 – vuol dire inserirsi, come abbiamo già più volte accennato, nella discussione storica, filosofica e culturale sulla Grande Guerra come evento cesura, come frattura e, in particolare, come stravolgimento e *dislocazione* dell'individuo contemporaneo dalla sua collocazione rispetto allo svolgersi degli eventi della catastrofe, e di come gli eventi stessi perdano aderenza con la metafora del disastro naturale, inevitabile perché subito passivamente – il naufragio – per assumere, per la prima volta nella storia, un carattere *implicante* dovuto al rischio nel quale l'uomo è direttamente coinvolto, non soltanto come vittima potenziale ma piuttosto, come carnefice di se stesso.

Per trovare una via d'accesso a questa nuova posizione dell'individuo contemporaneo – ovvero nel punto in cui la metafora perde la sua natura *mediale* per farsi, in qualche modo, *assoluta* e aderire direttamente alla realtà percepita²⁷⁴ – occorre mettere le mani negli archivi e tra gli oggetti che conservano traccia di questa

272 Elias Canetti (a cura di Furio Jesi), *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Adelphi, Milano, 2004, p.85 [1974; ed. or., *Die Gespaltene Zukunft e Macht und Überleben*, Carl Hanser Verlag, München, 1972].

273 B.Maj, *Idea del tragico e coscienza storica*, op. cit., p.29.

274 «Perché questa è esattamente l'esposizione della funzione della “metafora assoluta”, la quale irrompe nelle lacunosità e nei vuoti che concettualmente sono inafferrabili e incolmabili, per enunciare alla sua maniera. [...] essa dà un’immagine invece del concetto e della sua verificante attuazione; essa effigia alla lettera, e il suo effigiare è *insieme* [sic] metafora per il raffigurato e metafora per il non-poter-conseguire [...]», H.Blumenberg, *Paradigmi per una metaforologia*, op. cit., p.143.

diretta implicazione, nel passaggio dalla metafora al concetto, all'immagine – la costruzione di un vero e proprio *Kriegerdenkmal*²⁷⁵ esteso alla realtà intera – perché è là che si danno i dettagli inafferrabili della *Urkatastrophe* del XX secolo²⁷⁶ al suo

[...] acme [...] quando l'intero tessuto sociale rurale dell'Occidente in guerra dall'Inghilterra alla Francia, dalla Germania all'Italia diviene, attraverso il monumento ai caduti, l'attore della più impressionante celebrazione collettiva della morte che si sia vista da parecchi secoli.²⁷⁷

Tentativi in questo senso, sono stati messi in campo dal filone di studi storico-culturali che ha, in effetti, rivoluzionato la ricerca condotta ancora solo in senso diplomatico-militare, battendo piste che prendono in considerazione soggetti e oggetti di analisi fino ancora ignorati o sottovalutati: dalla microstoria locale alla scrittura privata, dal linguaggio della propaganda politica fino al progresso antropologico della pratica del combattimento, dalla percezione meccanizzata di spazio e tempo alle psicosi di guerra.²⁷⁸

Ma nel sottolineare all'eccesso questo progresso in senso inverso, ovvero questa regressione nell'esperienza del primo conflitto mondiale allo stato primitivo della società, si è finito spesso con il praticare un'incisione netta, quasi irriducibile, tra una versione di cosa sia stata *realmente* la guerra – una lettura alta, presa totalmente in prestito dal dibattito coevo ed esplicito tra personalità illustri della cultura europea – e una invece, appiattita sulle strategie della narrazione e della rappresentazione nella costruzione del *mito* della Grande Guerra,²⁷⁹ nutrito anche dalle conseguenti esasperazioni e semplificazioni di principi della psicanalisi freudiana in fatto di psicologia di massa e impulso di morte.

In uno dei numerosi passaggi critici all'indirizzo di Freud, Canetti suggerisce proprio il rischio di questo slittamento interpretativo, proposto a guerra in corso, sia

275 Cfr. R-Koselleck – M.Jeismann, *Der politische Totenkult, op. cit.*

276 Cfr. Wolfgang J.Mommsen, *Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914-1918*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2001; Stephan Burgdorff – Klaus Wiegrefe, *Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2004.

277 M.Vovelle (a cura di G.Ferrara degli Uberti), *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p.577 [ed. or., *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 1983].

278 Per una visione complessiva del fenomeno degli studi citati, si veda in particolare: S.Audoin-Rouzeau – J.-J.Becker (sous la direction de), *Encyclopédie de la Grande Guerre, 1914-1918. Histoire et culture*, Bayard, Paris, 2004; della quale è stata da poco pubblicata un'edizione economica in due tomi (Perrin, Paris, 2012).

279 Cfr. J.-J.Becker, *Histoire culturelle de la Grande Guerre, op. cit.*; M.Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna, 1997 (1989).

nel dibattito culturale successivo.

Moltiplicandosi per mille, anche il destino più spaventoso si volatilizza, si riduce a un granellino di sabbia. Il mito penetra nell'uomo, lo afferra alla gola, lo scuote. Ma la "legge di natura" a cui il mito viene ridotto non è altro che il piffero che lo fa ballare alla sua musicchetta.²⁸⁰

La verità, si sa, sta nel mezzo e dio – o il diavolo – nei dettagli.²⁸¹

Nella produzione fotografica e nella conseguente *composizione* di una storia per immagini negli album fotografici, si possono riconoscere gli oggetti particolari – dettagli appunto, immagini che esistono «*al di fuori della persona*»²⁸² – che rinvenuti *materialmente* nel mezzo del campo di battaglia, si presentano come risorse di studio straordinarie, in un terreno di scavo che è, allo stesso tempo, campo di sperimentazione percettiva, dunque, campo da privilegiare per un'analisi delle trasformazioni antropologiche dell'osservazione della tragedia contemporanea.

Come, infatti, ha ben dimostrato nei suoi studi sulla logistica militare Paul Virilio²⁸³ ogni strumento di guerra è uno strumento di rappresentazione, l'arma assume la funzione dell'occhio e l'occhio viene imbrigliato nell'obiettivo, tanto che la diffusione delle tecniche audiovisive nel 1914 e la sovrapposizione immediata della pratica bellica con quella fotografica, procedono immediatamente all'esplosione e alla frammentazione dei campi della percezione e di quelli della rappresentazione, ovvero dei modi attraverso i quali si cerca di portare *fuori da sé* quell'esperienza, cioè si cerca una «via verso la realtà», che «passa attraverso le immagini».²⁸⁴

«*Bilder*: "immagini" ma anche "quadri"»²⁸⁵ nelle pratiche artistiche le più

280 E.Canetti (trad. it., Andrea Casalegno e Renata Colorni), *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano, 2013, p.129 [1982; ed. or., *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1980].

281 L'espressione viene associata dalla letteratura critica a Warburg, come motto dell'intero pensiero e del metodo dello studioso tedesco. Le sue origini sono però antichissime e lo stesso Warburg si dice ispirato dall'esempio dei grandi filologi tedeschi, in particolare Hermann Usener. Questa attenzione per il dettaglio – tradotta nella storia culturale da Carlo Ginzburg con l'espressione "paradigma indiziario" – rientra in un filone metodologico e teorico che è quello del pensiero morfologico ottocentesco. Cfr. A.Pinotti, *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine*, Mimesis, Milano, 2001; C.Ginzburg, *Miti, emblemi e spie*, op. cit.

282 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.122. Riportiamo la citazione per esteso: «È importante, però, che queste immagini esistano anche *al di fuori della persona*, in lui sono anch'esse soggette al mutamento. Deve esserci un luogo dove uno possa ritrovarle intatte e non uno solo di noi, ma chiunque si senta nell'incertezza. Quando ci sentiamo sopraffatti dal fuggire dell'esperienza, ci rivolgiamo a un'immagine. Allora l'esperienza si ferma, e la guardiamo in faccia.»

283 Cfr. P.Virilio, *Guerre et Cinéma*, op. cit.

284 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.121.

285 *Ibid.*, [N.d.T.].

disparate, nate addirittura nei camminamenti dei fronti della guerra, e notoriamente, nelle avanguardie impegnate, allo stesso tempo, nel tentativo di dare una rappresentazione della realtà del disastro, e nel dibattito sulla collocazione di fotografia e cinema all'interno dell'intero sistema delle arti, esploso anch'esso con la crisi bellica.²⁸⁶

È opinione condivisa e unanime – coeva e recente – che l'esperienza e lo spettacolo diretti della guerra di trincea abbiano influenzato le espressioni artistiche sotto tutti i punti di vista, provocando reazioni immediate a livello europeo, come nel periodo seguente di assorbimento delle conseguenze *estetiche* del conflitto e confluite poi nel nuovo disordine della seconda guerra mondiale.

Le reazioni allo stravolgimento in corso in ambito strettamente artistico potrebbero essere ridotte per semplificazione in tre grandi insiemi, al cui interno si distingue ovviamente una molteplicità di singole sfumature di genere e autoriali ma che è impensabile citare qui nella loro complessità.

Ci limitiamo dunque, a descriverne la superficie in relazione alle espressioni più direttamente coinvolte nel nostro discorso: in primo piano, le avanguardie cubista, futurista e suprematista, esaltatrici dell'industrializzazione e della meccanizzazione, capaci fin da subito di confrontarsi con la cesura storica che la guerra produce nella percezione e nella rappresentazione del mondo, nella frammentazione e nell'anonimato della condizione dell'uomo in trincea; poi gli artisti, in particolare inglesi e tedeschi, in cui è più forte la tensione incarnata dai principi della *Kriegsideologie* e dell'entusiasmo misto a terrore espresso nella celebrazione realistica degli eventi, della loro portata apocalittica di morte e distruzione, anche in risposta, al presunto documentarismo della fotografia.

Infine, l'arte di guerra, l'arte espressa cioè dalle trincee, il cosiddetto «primitivismo della guerra» delle produzioni di artigianato, disegno e pittura; un tentativo di rispondere dell'esperienza vissuta di fronte alla storia di tipo *endogeno*, iscritto nel terreno stesso della trincea.²⁸⁷

A tutte queste diverse reazioni *estetiche*, va dunque riconosciuta la stessa

286 Cfr. P.Virilio, *Guerre et Cinéma*, *op. cit.*

287 Philippe Dagen, *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris, 1996; e anche, Antoine Prost, «Les représentations de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerres», in *Vingtième Siècle*, n°41, 1994, pp.23-31; E.Traverso, *A ferro e fuoco*, *op. cit.*; C.Garnier – L.Le Bon, 1917, *op. cit.*

tensione iniziale, lo stesso intento: fermare l'esperienza nell'immagine e guardarla in faccia; dare alla guerra, cioè alla storia, una sorta di *composizione* che, nell'impossibilità di ordinarsi in una visione d'insieme, panoramica, una visione della guerra napoleonica e ottocentesca, si fa composizione di frammenti, ovvero ricomposizione di un'immagine che si è incapaci di cogliere anche sul piano della percezione sensibile.

Una composizione, quella della guerra del 1914-1918, che

non è [era] la composizione delle guerre precedenti. Questa composizione non è [era] una composizione in cui c'è [c'era] un uomo al centro, circondato da una massa di altri uomini; è [era] una composizione senza né capo né coda, una composizione in cui un angolo conta[va] come un altro angolo: la composizione del cubismo, insomma.²⁸⁸

Nel cubismo si riflette la distruzione del mondo, lo sgretolamento della realtà sulla linea avanguardista aperta già dal fotomontaggio Dada in quegli anni a Berlino a radicalizzare i *sintomi* e «il disordine di una cultura ridotta in frantumi dalla catastrofe della Prima Guerra mondiale.»²⁸⁹

Del resto, come afferma Sontag, le fotografie «which turn the past into a consumable object, are a short cut». Così, continua, ogni collezione di fotografie è «an exercise in Surrealist montage and the Surrealist abbreviation of history.»²⁹⁰

Surrealismo e espressionismo, inoltre, dal canto loro mantengono con la morte il loro rapporto più stretto e ambiguo di rappresentazione: la Prima Guerra mondiale diventa il teatro dell'apocalisse il cui feticcio si agita per l'Europa già all'alba del secolo con il cedimento della realtà davanti al progresso incessante della tecnica e dell'idea di una imminente morte collettiva.

Dopo un secolo esatto in cui l'iconografia e la sensibilità generale nei confronti della «morte borghese» hanno proceduto ad un assestamento e a un progressivo indebolimento delle incertezze e dell'orrore al centro dell'Europa grazie anche alla svolta dei fenomeni legati all'allungamento della speranza di vita, e dato il miglioramento delle condizioni e il conseguente abbattimento del rischio di epidemie e stragi di intere popolazioni, da cui si rileva anche una forte marginalizzazione del

288 Gertrude Stein (trad. it., Vivianne Di Maio), *Picasso*, Adelphi, Milano, 1959, p.21 [ed. or., *Picasso*, B.T.Batsford, London, 1938].

289 A.Somainsi, *Ejzenštein*, op. cit., p.XIII.

290 S.Sontag, *On Photography*, op. cit., p.68.

tema stesso della morte – soprattutto violenta e di massa – in ambito artistico e culturale; dopo un secolo, dunque, la Grande Guerra si abbatte sulle certezze acquisite in termini di sicurezza e controllo della popolazione come pure sulla tendenza al nascondimento di tutto ciò abbia a che fare con la morte.

In un passaggio estremamente denso di significato della sua *Storia di una vita*, Canetti afferra questa condizione in una sola immagine – siamo a Colmar nel 1927 – che riassume lo stravolgimento emotivo, culturale e *visuale* nel rapporto di quella «generazione del fronte»²⁹¹ – quel «frutto del (battesimo del) fuoco» – con la morte: «giovani che» afferma lo stesso Canetti «hanno [avevano] sempre la guerra davanti agli occhi», impossibilitati a fuggirla e a dimenticarla e che anzi, sono abitati, essi stessi di continuo, dal «pensiero della guerra».

Ciò da cui nella realtà avremmo certo distolto lo sguardo con raccapriccio qui, in questo dipinto,* era ancora possibile coglierlo nella sua pienezza: un ricordo dell'orrore che gli uomini si procurano l'un l'altro. La guerra e la morte chimica erano ancora abbastanza vicine, nella primavera del 1927, per conferire veridicità a quel dipinto. Troppo spesso, forse, il compito più insostituibile dell'arte è stato dimenticato: non è la catarsi, né la consolazione, né il talento di disporre ogni elemento in funzione di un lieto fine. Perché il lieto fine non ci sarà. Ma peste, e piaghe, e tormento, e orrore – e se la peste ha smesso di infierire, al suo posto inventiamo orrori più atroci. Che cosa possono le illusioni consolatorie davanti a questa verità? Essa è sempre uguale a se stessa e deve rimanere davanti ai nostri occhi.²⁹²

L'*osceno* si ripresenta sul proscenio insieme alla *teoria* di cadaveri sparsi per chilometri nei territori del conflitto e nelle città bombardate, aprendo con la permanenza del rischio e l'inquietudine dell'imminenza della fine una falla irriducibile

291 E.Traverso, *A ferro e fuoco*, op. cit., p.168.

* Il dipinto di cui parla Canetti è la straordinaria pala d'altare di Isenheim eseguita da Matthias Grünewald tra il 1512 e il 1516. Non ci soffermeremo nella descrizione dell'opera estremamente complessa e discussa, ci limitiamo a sottolineare però l'importanza del recupero, della rielaborazione e, in un certo senso, della risemantizzazione da parte dei pittori tedeschi e austriaci negli anni della Grande Guerra e subito dopo, dei temi e dell'iconografia propri di questo autore in particolare e del Rinascimento tedesco, più in generale. Come risulta di per sé evidente, l'elemento fecondo di questa corrispondenza tra le opere sacre del grande pittore del rinascimento e la *visualità* degli artisti del fronte, è il valore assoluto della sofferenza che passa, tra gli uomini diversamente che per il Cristo crocifisso, attraverso l'esperienza del fuoco: l'opera, commissionata dall'abate del monastero domenicano della città, è destinata alla preghiera per la guarigione dei malati del cosiddetto "fuoco di Sant'Antonio. Cfr. Jay M.Winter (trad. it., Nicola Rainò), *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna, 1998 [ed. or., *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995].

292 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.235. Per il riferimento precedente, *ivi*, p.129.

nella possibilità di qualsiasi figurazione conforme della realtà e della morte stessa, che arriva dalle viscere della terra come dal cielo, senza lasciare all'uomo alcuna possibilità di fuggirla.

Anche quando ritroviamo le forme antiche, le nuove danze macabre ch'essa suscita ci offrono volti inediti dell'orrore: l'impasto di cadaveri e di fango delle trincee; l'inferno del martellamento delle artiglierie, la ferocia selvaggia dell'assalto alla baionetta, [...] quel nuovo gradino dell'escalation nello sterminio che è rappresentato dai gas asfissianti.²⁹³

Trattare la produzione fotografica degli anni della Grande Guerra tenendo presente l'articolazione di questo snodo concettuale, apre infatti la possibilità di apprezzare di più e meglio il punto di vista antropologico e culturale sull'osservazione dei fenomeni contingenti al primo conflitto mondiale; inoltre, il loro inserimento e il ripristino delle connessioni nel tessuto complessivo della cultura europea contemporanea, si rivelano essere un metodo efficace a far emergere i *sintomi* della tragedia in atto dentro la realtà culturale sociale preesistente, anche al livello *orizzontale* dei soggetti relegati nell'anonimato della divisa militare e in quello del livellamento muto operato dalla morte di massa nelle fosse comuni delle trincee europee sotto il cielo aperto, anzi squartato, dalle esplosioni e dai bombardamenti. Infatti,

[S]ono fotografie che ci ricordano come la storia sia composta soprattutto da persone semplici ma che ci dimostrano, ad un esame più attento, come esse dipendano da uno sguardo che seleziona ciò che ritiene

293 M.Vovelle, *La morte e l'Occidente, op. cit.*, p.655. Basti pensare alle opere di George Grosz (1893-1959) ma soprattutto la biografia e l'attività di Otto Dix (1891-1969) interamente segnate dall'esperienza della guerra: a partire dal suo arruolamento come volontario nel 1914, l'ammirazione per Nietzsche, il "grafismo" (disegni sul retro delle cartoline durante gli anni al fronte) tinto di spirito apocalittico e esaltazione del sacrificio e dell'esperienza totale della guerra; fino all'approdo negli anni '20 al pacifismo più esplicito e alle opere più intense di denuncia della catastrofe della guerra e del disastro della morte nelle trincee dipinte nel trittico, *La Guerra* (1929-1932). A proposito dell'ispirazione diretta tra questi artisti e l'iconografia rinascimentale tedesca, è interessante notare come la scelta stessa di fare dei singoli dipinti un trittico – tipo pala d'altare – non soltanto alluda alla dimensione sacrale del sacrificio consumato nelle trincee della guerra, ma in qualche modo suggerisca anche come il disorientamento percettivo rispetto alla scena d'insieme dell'evento rappresentato necessiti di una *composizione* plurale, quindi di una *scomposizione* dei singoli elementi, e la possibilità per il fruitore di muoversi all'interno di essi *montandoli* con lo sguardo al fine di trarne un'immagine *leggibile*. Sulla pittura dai fronti della Grande Guerra si veda: Massimo Libardi – Fernando Orlandi – Carl Kraus (a cura di), *Kriegsmaler. Pittori al fronte nella Grande Guerra*, Fondazione Belvedere Gschwent, Trento, 2004 (catalogo della mostra tenutasi a Lavarone, 19-06/12-09-2004); e M.Libardi – F.Orlandi – M.Scudiero (a cura di), *Qualcosa di grande". L'arte e la grande guerra*, Silvy edizioni, Scurelle, 2012.

rilevante: anche l'antiretorica ha le sue regole compositive.²⁹⁴

La fusione nella *Weltkrieg* del '14-'18 tra tecnologie militari e produzione avanguardista – con le sue manifestazioni originali e con le sopravvivenze ereditate e cristallizzate nel tempo²⁹⁵ – si propone in modo del tutto inedito, infatti, e su scala globale, come «un prolongement de la guerre et de ses destructions morphologiques.»²⁹⁶

À côté des troubles mentaux tels que la «confusion mentale», ou encore les «accidents confusionnels»; la «psychose hystérique», la «psychose émotive», l'«obnubilation»; la «dépression» ou le «délire», les explosions déterminent également des «troubles nerveux» tels que les atteinte l'ouïe (surdit  uni ou bilat rale), de la vue (c cit  temporaire ou définitive), de la parole (mutisme, b gaiement).²⁹⁷

Quello che si definisce, in termini tecnici, come *shell shock* e che, in buona sostanza, Benjamin e Freud indicano come *choc* e *psicosi* del Novecento: trovarsi ci  attori e spettatori dentro un tempo e uno spazio che all'improvviso, come per un'esplosione si trasforma e trasforma a sua volta la morfologia stessa della percezione, oltre che quella della realt , costringendo l'individuo a montarne insieme i pezzi, a dare un ordine omogeneo a qualcosa di assolutamente difforme e di complessa *composizione* laddove udito, vista e parola vengono a mancare o sono resi inabili all'orientamento spazio-temporale.

Ma soprattutto laddove, viene a mancare il soggetto, il soldato-osservatore-fotografo-testimone.

C'est dans la pluire de [ces] deux impossibilités – disparition prochaine du témoin, irreprésentabilité certaine du témoignage – qu'a surgi l'image photographique. [...] Arracher quelques images   ce réel-l  [sic]. Mais aussi – puisque une image est faite pour être regardée par autrui – arracher   la pensée humaine en général, [...] *arracher une image* [sic] [...] Temps, espace, regard, pensée, pathos: tout est [ tait] offusqué par l'énormité machinique de la violence produite.²⁹⁸

Da qui prende piede l'ipotesi che quanto viene prodotto, diffuso, consumato, visto, detto e ascoltato, l'esperienza e l'esperienza estetica nel corso dei quattro

294 M.Lorber, «La guerra delle immagini» op. cit., p.29.

295 Cfr. G.Didi-Huberman, *Atlas o la Inquieta gaya ciencia*, op. cit.

296 P.Virilio, *Guerre et cinéma*, op. cit., p.27.

297 Sophie Delaporte, *N vroses de guerre*, in S.Audoin-Rouzeau – J.J.Becker, *Encyclopédie de la Grande Guerre*, op. cit., pp.357-365, p.358.

298 G.Didi-Huberman, *Image malgr  tout*, op. cit., p.16.

lungheggianti anni del conflitto non possa essere semplicemente *archiviato* sotto la categoria di una propaganda brutalizzata o sotto quella della costruzione del mito bellicista, per quanto sia proprio l'evidenza della normalizzazione e della diffusione di queste pratiche a permettere di volgere lo sguardo e prestare attenzione ai materiali di cui ci occupiamo.

La Grande Guerra interpretata come fenomeno iscritto in una temporalità minima che dialoga con il passato più vicino – i nazionalismi e l'industrializzazione – e il futuro più prossimo – i totalitarismi e la Seconda Guerra mondiale – e con una netta distinzione tra un archivio storico – quello delle carte ufficiali, delle prove diplomatiche, della letteratura coeva di alto profilo, ovvero della verità sulla realtà dei fatti – e un archivio mitico – quello dei diari, delle fotografie, ovvero dell'immaginario e della rappresentazione – è pur sempre un evento, ovvero qualcosa che accade ed è compreso – diacronicamente – nelle date di inizio e di fine dei combattimenti, nel silenzio delle armi come conclusione di tutto e della stabilizzazione di uno *status quo*.

Oltre questa periodizzazione funzionale che non dice molto dell'intero fenomeno, occorre fare i conti, appunto, con la complessità di quest'ultimo, con i limiti e le potenzialità che la molteplicità, la frammentazione e la dislocazione dell'esperienza del conflitto apportano alla sua elaborazione, alla sua *composizione* in forme possibili di racconto.

Si l'histoire ne s'atteste pas sans la construction d'une fiction hétérogène, c'est qu'elle-même est faite de temps hétérogènes, faite d'anachronisme.²⁹⁹

La mole e la serialità della produzione di immagini di guerra, l'impulso travolgente alla redazione di documentazioni private sia scritte sia fotografiche, la totalità dell'esperienza di guerra intesa come unica dimensione del quotidiano, unica questione contingente del vivere e del sopravvivere, globalità del sapere attraverso le possibilità mutevoli del vedere, sembra coagularsi nella profusione iconografica e nella diversificazione degli oggetti di espressione visuale e dei supporti – fotografie e album compresi – che si producono in momenti diversi del conflitto e che, a loro volta, producono del conflitto una molteplicità di profili paralleli che s'intersecano, soprattutto a guerra finita, al confluire di tutte queste espressioni, a loro volta,

299 J.Rancière, *L'inoubliable*, op. cit., p.70.

intersecanti dell'esperienza.

La temporalità di una tale produzione è, dunque, estremamente importante per la nostra analisi perché è nella stratificazione e nel lavoro fatto sulle produzioni fotografiche, ciò che qui ci interessa, negli anni tra 1919 e 1925-30 che si determina la definizione per *composizione* e *montaggio* di quell'anacronismo *latente* nelle singole fotografie: fra l'esperienza diretta dello *choc*, quella tra il 1914 e il 1915 con l'ingresso di tutti gli attori principali nel conflitto e l'insediarsi definitivo dell'immobilità del fronte; la sua aderenza ad un messaggio mediato sul lungo periodo dalla propaganda bellicista soprattutto in risposta e a rinforzo dei momenti più duri dello scontro, tra il 1915 e il 1917; la successiva irriducibilità del disastro e della catastrofe di fronte ai numeri dei caduti e all'incancrenirsi della violenza, nell'ultimo anno di guerra; e, infine, il momento di «composizione del conflitto» nel rovesciamento pacifista o cinico degli elementi e nell'utilizzo critico degli archivi *a posteriori*, negli anni tra il 1919 e il 1930, prima del nuovo flusso di immagini immesso nel tessuto culturale europeo *pre-totalitario*.³⁰⁰

Tempeste e naufragi d'acciaio, di carta e di pellicola compongono, cioè, parallelamente, il primo conflitto mondiale nella sua straordinarietà e ne fanno il fenomeno originario del Novecento,³⁰¹ lo abbiamo detto, sul quale si modellano e si riorganizzano – come in continui palinsesti – gli scenari di conflitto dell'intero secolo, su quel piano dell'orizzonte descritto da Benjamin come di perdita e impoverimento dell'esperienza e su quello della crisi della cultura, anche e soprattutto, visuale.

Infatti,

[...] lo sgomento descritto da Benjamin acquista un'evidenza tangibile. Esso diventa anzi persino più stringente perché prolunga le sue ombre in un presente percorso da conflitti ancora aperti, imprevedibili a volte per la ferocia e per l'apparente arcaismo di motivazioni che affondano le loro radici in epoche storiche lontanissime, ma che convergono in maniera sorprendente proprio verso gli scenari dell'estate del 1914.³⁰²

L'esplosione cioè, insieme alle nuove munizioni delle mitragliatrici e della grossa artiglieria, di scritture, narrazioni, testimonianze e documentazioni private, di

300 Cfr. L.Gervereau, *De l'anachronisme en histoire. Visuellement, un conflit en trois phases successives*, in C.Garnier – L.Le Bon, 1917, *op. cit.*, pp.292-295. Questo aspetto della questione è trattato con attenzione ad alcuni casi particolari nel capitolo seguente della trattazione.

301 Cfr. G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», *op. cit.*

302 S.Catucci, *Per una filosofia povera*, *op. cit.*, p.39.

fotografie e raccolte di materiali grafici di ogni genere nel corso della Grande Guerra, non sono altro che tentativi di dare un senso, trasformare e mettere in forma un'esperienza diversamente inconfondibile, intraducibile, incomprensibile.³⁰³

Forme più povere di esperienza ma che pur nel loro *decadere* incarnano una tensione alla presenza, e a lasciarne traccia, per quanto in assenza di linguaggio, o di una narrazione della storia «che non sta più in piedi» da sola.

Sta quindi nella stessa eccezionale mole di norme estetiche, di forzature compositive e di atti configuranti il coagulo di *sintomi* della perdita di esperienza e delle psicosi del Novecento: l'impotenza di fronte allo *choc* della modernità industriale, la povertà di mezzi rispetto allo smaterializzarsi della realtà nelle sue riproduzioni tecniche, la perdita di autenticità dell'esperienza e della percezione e l'inadeguatezza intrinseca del corpo fragile del soggetto rispetto ai limiti evidenti del presente.

La constatazione e il riconoscimento di un valore di conoscenza a questi materiali non soltanto non ribalta il senso di impotenza e di perdita di valore appena dichiarato a proposito della condizione del soggetto nella realtà della trincea; ma in più, aiuta a cogliere e restituire legittimità ad un aspetto fondamentale dell'esperienza della Grande Guerra, «il suo costituirsi attraverso codici che non appartengono né possono esser ricondotti esclusivamente all'ordine del linguaggio.»³⁰⁴

La Grande Guerra, questo enorme «esperimento di psicologia sociale», sembra essere l'istante dialettico del «pensare per immagini» che nelle trincee d'Europa ha trovato appunto il suo *Denkraum*³⁰⁵: lo spazio di questo pensiero visivo, un pensiero che si attiva nella composizione, nell'ordine di archiviazione, nella *leggibilità* di un libro sulla realtà fatto di fotografie, l'album, il quale costruisce il sapere su quell'esperienza come le memorie di un testimone oculare si compongono di ricordi e amnesie.

Con ogni evidenza, a seguito dello shock provato, la capacità di ricordare è [era] in parte venuta meno oppure attiva[va] meccanismi di compensazione in base a uno schema arbitrario. Gli scampati alla catastrofe sono [erano] testimoni inaffidabili colpiti da parziale cecità. [...]

303 Cfr. Ando Gilardi, «Le immagini da sparare», in *Il Diaframma Fotografia Italiana*, n°213, aprile 1976, pp.19-25.

304 S. Catucci, *Per una filosofia povera*, op. cit., p.219.

305 Cfr. G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», op. cit.

Ma la patina di inautenticità che ricopre le testimonianze oculari dipende anche dalle espressioni stereotipe cui esse fanno ampio ricorso. La realtà della distruzione totale – incomprensibile nel suo carattere affatto contingente – impallidisce dietro formule [...]. La loro funzione è di occultare e neutralizzare esperienze che trascendono la nostra capacità di comprensione. [...] Le cronache dei singoli testimoni oculari hanno quindi solo valore relativo e devono essere integrate con ciò che possiamo ricavare da una visione sinottica creata a tavolino.³⁰⁶

La mobilitazione di circa 600 fotografi del Servizio Fotocinematografico del Regio Esercito Italiano, le 150.000 lastre e pellicole prodotte, l'uso privato delle camere fotografiche tascabili,³⁰⁷ la proliferazione generale del segno grafico – con il lapis e la penna su carta di recupero e superfici di fortuna – a cui non si può dare, e si sa che non si darà, effettiva diffusione ma che si raccolgono nelle pagine degli album che proliferano per potersi costituire come archivi totali di quell'esperienza, sono quindi proprio la «visione sinottica creata a tavolino» che ci permette di integrare continuamente la narrazione, di ordinare le immagini e il pensiero di quell'esperienza. Un'esperienza in trincea e un pensarla per fotogrammi che ripetono, riproducono continuamente la distruzione del mondo e dell'immagine del mondo.³⁰⁸

L'album, il porta-ritratti e la scatole di cartone recuperati al fronte, diventano luoghi di conservazione di queste immagini, nel tentativo di inserire i frammenti in cui è esplosa la realtà e la capacità di comprenderla del soggetto dentro una dimensione familiare – l'album è un dispositivo fotografico chiuso nella *forma* quanto nella *natura*, lo dice la sua origine di libro fotografico di famiglia³⁰⁹ – e che riconduce l'intero fenomeno al rapporto che l'immagine fotografica intrattiene con la pratica visiva del quotidiano, da un lato, e con la dimensione del ricordo dall'altro.³¹⁰ È, in buona sostanza, come

[...] mettere in scena, con un materiale non specifico dell'arte, indistinguibile sovente dalla collezione, una doppia metamorfosi,

306 W.G.Se bald (trad. it., A.Vigliani), *Storia naturale della distruzione. Guerra aerea e letteratura*, Adelphi, Milano, 2004, pp.35-36 [ed. or., *Luftkrieg und Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 1999].

307 Cfr. L.Fabi, *La prima guerra mondiale 1915-1918*, Editori Riuniti, Roma, 1998.

308 A.Gibelli, *Nefaste meraviglie. Grande Guerra e apoteosi della modernità*, in *Storia d'Italia, Annali, Guerra e pace, 18*, Einaudi, Torino, 2002, pp.547-551 (1979).

309 Cfr. M.Langford, *Suspended Conversations*, op. cit.

310 Cfr. S.Revoir, *Il soldato fotografato e fotografo*, in A.Schwarz (a cura di), *La guerra rappresentata*, op. cit., pp.10-17.

corrispondente alla doppia natura dell'immagine *estetica*: l'immagine come cifra di storia e l'immagine come rottura.³¹¹

Questi soldati fotografi di cui si compongono i Servizi ufficiali, ma anche quelli che possiedono proprie *pockets*,³¹² in genere non sono professionisti, spesso sono ufficiali dell'esercito di estrazione sociale borghese se non aristocratica, in gran parte rimasti anonimi o sconosciuti,³¹³ come anonima è la loro produzione fotografica, poi confluita nelle raccolte conservate dagli organi preposti.

La guerra mondiale non risponde ad un principio di individuazione, produce un'oscura frattura epocale, né ha per protagonisti individui ma enormi masse di uomini anonimi (*namelos*) [sic].³¹⁴

Il contesto di questa produzione massificata di oggetti, fotografie, scritti, anche piccolo artigianato di recupero – un'arte che definiremmo non soltanto povera, quanto piuttosto «tragica» – e nel quale si inseriscono anche gli album della Grande Guerra conservati presso il Museo Centrale del Risorgimento di Roma è evidentemente così vasto e imponente da impedire una ricognizione o una “colletta” capace di rendere esattamente la misura del fenomeno.³¹⁵

Ad ogni modo, non si possono ignorare o lasciare a margine alcuni aspetti e singoli casi che risultano essere indispensabili alla definizione del contesto nel quale si colloca la nostra riflessione a seguire.

In questo senso, quindi, le fotografie prodotte al fronte massivamente,

311 J.Rancière, *Il destino delle immagini*, op. cit., p.57.

312 Cfr. D.Reteuna, «Una pocket per l'alpino», op. cit.

313 Di alcuni è stato possibile ricostruire l'identità spesso grazie alla carriera che hanno fatto in seguito alla guerra in ambito fotografico o giornalistico: è il caso di Luca Comerio e Luis Bogino di cui abbiamo già parlato; o degli ufficiali in forza alla Sezione Fotocinematografica o al Comando Supremo – Reparto Fotografico del Regio Esercito, come i tenenti Bonacesso e Rocca Pietro; e i maggiori Fantino, Pedrazzi e Bassi. Cfr. A.Schwarz, *La retorica del realismo fotografico*, in ID., *La guerra rappresentata*, op. cit., pp.3-9. Significativo da questo punto di vista, il fenomeno che si registra – conflitto ancora in corso – con la pubblicazione di album composti da soggetti non identificati e rimasti ancora oggi anonimi ma interessanti proprio in quanto si propongono come album “universali” della realtà e del quotidiano *sub specie bellica*. Si vedano ad esempio: Anonimo, *Kriegsbilder*, s.1,1 Garde-Reserve-Division, 1917; Anonimo, *War Pictures. Issued by Authority of Imperial War Museum*, Walter Judd, London, 1919; caso leggermente diverso: Konrad Escher, *Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen*, Rascher, Zurich/Leipzig, 1917.

314 B.Maj, *Idea del tragico e coscienza storica*, op. cit., p.114.

315 Appunto in vista delle celebrazioni europee per il centenario della Grande Guerra, il portale web <http://www.europeana1914-1918.eu/it> del progetto Europeana tra le diverse attività e proposte di discussione e ricerca, propone ciclicamente la raccolta di documentazioni private o inedite per la digitalizzazione e la diffusione online, all'interno di un archivio esteso del patrimonio sulla prima guerra mondiale.

anonimamente, *automaticamente* – «immagini *estetiche*» in quanto alla relazione tra percezione e riproduzione, ma non propriamente artistiche, è evidente –, «finalizzate all'*imagerie*» possono, anzi devono, nella loro opacità riemergere per interrompere il flusso mediatico, per suscitare il potere delle tracce di storia comune che custodiscono, anche e soprattutto nel dialogo con quanto di questa storia comune è già emerso come *sintomo* inequivocabile dello smottamento dell'esistenza nel corso della Grande Guerra.

Negli anni tra il 1914 e il 1919 gli Stati impegnati sui diversi fronti del conflitto mettono in campo – nel senso logistico dell'espressione – squadre per la documentazione foto-cinematografica delle attività militari, delle condizioni delle trincee, della topografia dei combattimenti e dei movimenti del nemico.

La tempistica di un dispiegamento di energie varia sia conformemente agli intervalli di intervento che scandiscono il coinvolgimento della totalità dei Paesi europei e, poi, degli Stati Uniti; sia in relazione alle capacità economiche e di sviluppo delle tecnologie impegnate; e, non da ultimo, al tono della tensione propagandistica e interventista nelle diverse comunità nazionali che, in un primo momento soprattutto, fa da sfondo e da discriminare all'entità del fenomeno.

Come si può facilmente immaginare, la prima a muoversi in tal senso – non dimentichiamo che è la stessa a far esplodere il conflitto – è la Germania che già nel 1914 dispone sul campo misure e risorse volte a predisporre sulle linee del fronte strumentazioni per la documentazione degli eventi e, a seguire, per la diffusione di questa, tramite immagini, nel circuito della propaganda nazionale e internazionale: il complesso del Militärische Film und Photostelle. Segue la Francia, nella primavera del 1915, con la costituzione della SPA – Section Photographique de l'Armée, poi SCA, Section Cinématographique de l'Armée – sotto il controllo e le direttive del Ministero del Guerra e un programma di documentazione sul campo definito fin da subito e con degli scopi estremamente chiari, secondo la tradizione recente d'intervento dell'esercito francese nei teatri di conflitto mediorientali.³¹⁶

316 I *clichés*, infatti, devono risultare interessanti «au point de vue historique, au point de vue de la propagande par l'image dans les pays neutres, au point de vue des opérations militaires, pour la constitution des archives documentaires du ministère de la guerre» dal «Rapport sur la création, le fonctionnement, et les résultats de la section photographique de l'armée», 10/10/1917, p.4, in H.Guillot, «La section photographique de l'armée», in *Revue historique des armées*, 258/2010, p.3, mise en ligne le 26 février 2010 <http://rha.revues.org/index6938.html>.

Come abbiamo già avuto modo di dire, lo stesso fenomeno si realizza in Italia con la istituzione del Reparto – poi Servizio – Fotografico del Regio Esercito, il quale nel corso del conflitto non soltanto aumenta il numero di operatori e di materiali impiegati ma, come negli altri casi, interagisce con la popolazione del fronte e con quanti possiedono proprie camere fotografiche per la raccolta di tutto il materiale prodotto al fine della sua archiviazione e conservazione storica.³¹⁷

I servizi costituiti, infatti, non riescono a coprire sempre i fronti per la loro intera estensione, quindi si affidano ai singoli per arrivare a reperire immagini dai più diversi punti di osservazione, da ogni prospettiva sulla battaglia, ma soprattutto da parte di chi è direttamente coinvolto sulla linea del fronte, rivolto – e esposto – a quella «terra di nessuno» che giace tra le opposte trincee.

Per far questo, si istituiscono addirittura concorsi fotografici sulle pagine degli illustrati a stampa dedicati ai soldati al fronte,³¹⁸ ragione per cui, anche quando questi materiali “autoreferenziali” non compaiono sulle pagine dei settimanali o non sono pubblicati sulle riviste per il fronte interno o nei bollettini ufficiali, restano una parte importante dell'intero meccanismo messo in piedi dagli eserciti nel corso della guerra e nel quale si evidenzia che

la comunicazione non verbale dei subalterni rimuove o nega fattualmente la patria, la solidarietà nazionale, i rapporti gerarchici, l'istituzione militare. In un certo senso, è dunque – anche – una lotta di codici, una ridda di messaggi di comunicazione contrastanti o paralleli, ma su diversa lunghezza d'onda.³¹⁹

Enormi masse di uomini anonimi che producono enormi masse di fotografie altrettanto anonime, come abbiamo detto, ma che in questo parossismo quantitativo e nella moltiplicazione di punti di vista, rendono gli archivi della guerra e il patrimonio che in ciascuna fotografia è conservato, un immenso, espressivo, mutevole caleidoscopio di inquadrature, immagini, luci dell'esperienza di guerra collettiva della trincea, le quali emergono appunto dalla stragrande maggioranza delle produzioni per la corrispondenza antropologica che instaurano con il posizionamento stesso dell'osservatore-soldato-fotografo ad uno dei livelli della stratificazione fisica del

317 Cfr. *supra*, capitolo I.

318 Cfr. S.Viaggio – L.Tomassini – J.Beurier, *Soldati fotografi, op. cit.*

319 M.Isnenghi, *Giornali di trincea, op. cit.*, p.64.

terreno, come negli abissi della storia dove «tutto giace alla rinfusa e, se si cala lo sguardo per arrivare al fondo, si è colti da un senso di orrore e di vertigine».³²⁰

Oppure, sono immagini che, per la peculiarità con la quale si propongono «al di fuori» dello spazio di chi le ha realizzate e rispetto al resto delle produzioni emerse, si identificano come dettagli, *sintomi*, piccole enormità della storia e della storia delle percezioni di fronte a un tempo storico *sub specie bellica*.

Tutto questo patrimonio immenso – di cui si cerca di tracciare il profilo nella dimensione aperta, elastica, *estensibile* del virtuale – proveniente dall'esperienza della Grande Guerra dimostra la straordinaria centralità della visione – o meglio, del visuale – nella conduzione di quella «logistica della percezione militare», in cui l'approvvigionamento di munizioni va di pari passo con quello delle immagini.³²¹

E in effetti, inizia con il 1914 quel processo di «normalizzazione» dell'uso di dispositivi fotografici in teatri di guerra che dimostra l'importanza dell'«apporto che i militari hanno portato e continuano a portare, direttamente o indirettamente, allo sviluppo tecnico-scientifico delle modalità delle riprese fotografiche».³²²

Un apporto che va al di là delle applicazioni funzionali sul piano strategico ma che piuttosto, ed è qui il punto più critico della nostra riflessione, contribuisce a stabilire nella relazione vitale tra il soldato in trincea e l'apparecchio fotografico, una fenomenologia della visione e un rapporto antropologico tra il soggetto e lo spazio a rischio circostante che è un vero e proprio regime scopico a sé stante.

Prima di toccare questo aspetto della questione però, che necessita di un capitolo a parte, è indispensabile sottolineare piuttosto il carattere esplosivo della strumentazione foto-cinematografica sul fronte e, in particolare, per l'esperienza della trincea di cui la massa di fotografie montate negli album costituisce il nostro «paradigma indiziario»: non una *invisibile* raccolta ufficiale di immagini della guerra, ma un inventario di visioni sull'esperienza, visioni che nell'opacità della quale vivono contribuiscono alla frattura estetica in atto nelle trincee aperte dell'Europa.

Appareil de visée indirecte, complétant celui des armes de destruction massive, l'œilleton de la caméra de prise de vues [...] préfigure donc une

320 W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, op. cit., p.77.

321 P. Virilio, *Préface*, in ID., *Guerre et Cinéma*, op. cit., pp.I-V, p.II.

322 A. Schwarz, *Le fotografie e la grande guerra rappresentata*, op. cit., p.749.

mutation symptomatique de l'acquisition d'objectif, une déréalisation croissante de l'engagement militaire où l'image se prépare à l'emporter sur l'objet, le temps sur l'espace, dans une guerre industrielle où la représentation des événements domine la présentation des faits.³²³

Attraverso la macchina fotografica, si produce una visione *divina*, ovvero rivelatrice più che della *visibilità* di ciò che è fotografato, della condizione stessa della visione: non è questo o quel soldato che vede e che, quindi, fotografa dal suo obiettivo; ma è piuttosto il processo di un «inconscio tecnologico»,³²⁴ di una «visibilità anonima» che abita i soldati-osservatori in un modo specifico e che assurge a limite antro-po-fenomenologico di un universale, collettivo, seppur multifocale, «vedere in generale»³²⁵

au profit d'une volonté d'illumination généralisée, capable de tout donner à voir, à savoir, à chaque endroit, à chaque instant, version technique de l'œil de Dieu qui interdirait à jamais l'accident, la surprise.³²⁶

Una questione di illuminazione generale, da un lato, e di possibilità della tecnica dall'altro, che viene a scuotere, attraverso le immagini prodotte al fronte, con tempi e secondo dinamiche diversi, numerosi *sismografi* del terremoto in atto nella Grande Guerra.

Tra il 1914 e il 1935 – dentro il più vasto dibattito critico sulla «tragedia della cultura» e nelle prime illuminanti proposte in fatto di teoria dell'immagine, della percezione e delle nuove tecniche audiovisive – in modo particolare nella Germania weimariana – in molti si sperimentano nella composizione e nel montaggio fotografico applicato alla guerra e alle sue migliaia di immagini, muovendosi tra i confini e la morfologia di quel *Denkraum* costituitosi come *Denkbilder* nei camminamenti delle trincee, dietro le linee chiuse degli opposti fronti: quelli della battaglia, quelli della cultura e quelli iscritti nella coscienza dell'individuo contemporaneo alle prese con la perdita della sua stessa esperienza.

È dal confronto con questa fucina di immagini, con questa proliferazione di esperienze per il tramite della cristallizzazione in fotografie e poi, in specifici

323 P.Virilio, *Préface*, op. cit., p.I.

324 Cfr. Franco Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino, 2011 (1979).

325 Maurice Merleau-Ponty (texte établi par Claude Lefort), *Le Visible et l'Invisible. Suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris, 1993, p.187 (1964).

326 P.Virilio, *Préface*, op. cit., p.V.

dispositivi fotografici per la composizione di un pensiero critico su quelle, che possiamo aprire i nostri album e «ridestarli» dal sonno in cui sono stati lasciati «per generazioni». Infatti,

[...] l'immagine ha bisogno della *nostra* esperienza, per destarsi. [...] Sono molte le immagini di cui abbiamo bisogno, [...], e se le troviamo presto, non troppo di noi andrà perduto.³²⁷

* * *

327 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.122.

PARTE SECONDA. *Genealogia*



75
 $\frac{42}{15}$

(16)

15 Diversi tipi di masse ferrate austriache
 16 Scala ad un osservatorio d'artiglieria

42 (15)



III. I conflitti della fotografia. Album, sillabario, atlante: variazioni sul tema del «mondo mutato»³²⁸

Talora ho l'impressione come se, nel mio ruolo di psico-storico, cercassi di diagnosticare la schizofrenia dell'Occidente attraverso il riflesso autobiografico delle sue immagini.

L'estatica "Ninfa" (maniaca) da un lato, e dall'altro la divinità fluviale afflitta (depressiva)...

A.Warburg³²⁹

- Germania '20. Benjamin, Kracauer, Moholy-Nagy, Renger-Patzsch: l'avanguardia schierata

[...] la photographie, art mécanique, objectif et démocratique, apparaît soudain comme le médium par excellence des temps nouveaux. Son apport serait tel qu'il viendrait non seulement, comme les mouvements artistiques successifs, transformer le monde des images, mais aussi changer la vie des hommes – redéfinir la transmission et le partager du savoir, décupler nos capacités visuelles, renouveler notre connaissance du monde, notre rapport au passé et au temps.³³⁰

Nel nostro procedere verticalmente nel terreno di scavo della ricerca,

328 Cfr. E.Jünger – E.Schultz (a cura di M.Guerri), *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, Mimesis-Metis, Milano-Genève, 2007 [pubblicato in occasione della mostra a cura di Maurizio Guerri e Silvana Turzio, *Ernst Jünger – La violenza è normale?*, 13-30 settembre 2007, Milano; ed. or., *Die Veränderte Welt. Ein Bilderfibel unserer Zeit*, hrsg. E. Schultz, mit einer Einleitung von E.Jünger, W.G. Korn, Breslau, 1933].

329 A.Warburg, *Tagebuch*, 20 settembre 1929, citato in Ernst H.Gombrich (trad. it., Alessandro Dal Lago e Pier Aldo Rovatti), *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983, p.258 [ed. or., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute – The University of London, 1970].

330 O.Lugon, *La Photographie en Allemagne*, op. cit., pp.9-10.

l'approdo agli anni '20 del Novecento rappresenta un momento particolarmente importante della trattazione, e non soltanto perché, a guerra conclusa, si fanno i conti dei morti e si prendono le misure degli eventi, della distruzione, del disastro.

Il momento – che in realtà potremmo fissare già al 1919 o, per coerenza con quanto affermato finora, lasciare oscillare ancora nella *longue durée* del conflitto esteso fin dall'inizio del secolo – si presenta, infatti, sul piano della stratificazione, come un livello piuttosto spesso: una pesante *couche*, che nella versione francese del termine si definisce già lessicalmente come l'immagine di una sovrapposizione, di uno strato che nasconde e ricopre qualcos'altro, che sia un oggetto sepolto o addormentato – come lo sono gli album stratificati negli archivi, appunto, e le immagini custodite tra le loro pagine, l'una sull'altra.³³¹

Un livello, dicevamo, che è importante investigare in tutta la sua estensione e profondità, per quanto possibile e relativamente alle questioni centrali del nostro lavoro: il Novecento nella Grande Guerra fissato dalle fotografie raccolte negli album fotografici.

Una *couche*, quindi, che dobbiamo cercare di immaginare come estremamente densa e fitta di elementi, di oggetti di ritrovamento i quali non soltanto sono collocati e sparsi ovunque sulla superficie del terreno, ma che in più si alternano gli uni gli altri con uno scarto rispetto alla collocazione temporale molto ridotto, in prossimità diacronica e quasi sincronicamente all'interno di un contesto – quello appunto indicato da una periodizzazione di comodo, gli anni '20 e '30 – di per sé estremamente fecondo di spunti di riflessione: la Germania di Weimar, con le avanguardie artistiche e le sperimentazioni fotografiche, le scuole teoriche sulla cultura visuale e sulla storia della percezione, con i suoi Benjamin, Kracauer, il *Neue*

331 «Così si spiega che certe immagini rimangano assopite per generazioni: nessuno è stato capace di guardarle con l'esperienza che avrebbe potuto ridestarle.». In questo passaggio Canetti sembra in qualche modo proporre un'idea relativa al pensiero per immagini – una sua versione di *Denkbilder* – e alle sue potenzialità sul piano della condivisibilità e comunicabilità tra soggetti proprio grazie al modo nel quale queste s'incarnano nell'esperienza di ciascuno, riemergendo dall'abisso e dall'oblio nell'immagine, appunto, che dell'esperienza degli altri abbiamo già in noi. Una sorta di *Nachleben* warburghiana che sopravvive assopita finché non riemerge casualmente nel reale, attraverso un *gesto* o una qualsiasi altra formula di *pathos* che si renda *visibile*, che si formi sotto i nostri occhi. Continua, infatti, Canetti: «Ma questo non significa ancora sapere ciò che si è provato, per riconoscerlo occorre che esso appaia davanti ai nostri occhi, ma in altri. *Reale* [sic] diventa soltanto ciò che riconosciamo perché già lo avevamo vissuto. Prima esso giace in noi, senza che possiamo nominarlo, poi improvvisamente si erge come immagine, e allora ciò che è accaduto agli altri prende corpo in noi come ricordo, ora è reale.», E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., pp.122/126.

Sehen di Moholy-Nagy e la *Neue Sachlichkeit* di Renger-Patzsch.³³²

È come se, nell'estrema verticalizzazione condotta fin qui allo scopo di arrivare a toccare gli oggetti specifici del nostro studio, il periodo tra il 1920 e gli anni subito a ridosso dell'esplosione del secondo conflitto mondiale, rappresenti un livello nel terreno di lavoro le cui caratteristiche strutturali disintegrano gli strumenti stessi di scavo finora utilizzati al solo contatto con la loro particolare consistenza, con la loro estrema densità rivelando, appunto, la fecondità della *couche* stessa e le potenzialità nascoste tra i suoi *rest*.

Viene a realizzarsi straordinariamente – e accadrà a lungo nella definizione dei sistemi totalitari e nell'ideologia stessa del secondo conflitto mondiale – un parallelismo fecondo fra distruzione e costruzione: da un lato, lo scempio della guerra e, dall'altro, la produzione del pensiero, e di un «pensiero per immagini» che viene a farsi prioritario nell'esperienza del Novecento belligerante.

La guerra e le sue atroci violenze – lo abbiamo già sentito da Brecht – sono il motore e la materia vivi dell'arte, dell'*estetica* più in generale, e la fotografia, durante e dopo il conflitto, si posiziona dentro questo parallelismo come punto d'incidenza nel quale percezione e produzione visuale s'incrociano, dove si confrontano al fine di comprendersi e dove si scontrano sulle ferite aperte del trauma cui si è sopravvissuti, che non si riconosce ancora, che non si riesce a condividere e a superare.

«È vero» come afferma Canetti alla «che possiamo capire intimamente gli uomini solo nella loro massima sventura?». Cioè che, «[È] soprattutto la sventura che accomuna gli uomini?».

Crediamo che la risposta non possa che essere affermativa per il XX secolo su cui fin da subito «è piombata una catastrofe provocata dagli uomini che l'hanno calcolata», che l'hanno messa in atto e ne sono stati contemporaneamente spettatori. «La «natura» [sic]» continua Canetti «non c'entra».³³³

332 Per la realizzazione di un quadro d'insieme esaustivo del contesto in questione, ci atteniamo ad un gruppo ridotto di autori e artisti la cui sperimentazione e il cui impegno teorico sono direttamente implicati nei processi di definizione che interessano il nostro *corpus* di materiali, o costituiscono modelli imprescindibili nel metodo di lavoro per il loro interessamento e l'applicazione a oggetti di analisi analoghi al nostro, ma a cui se ne aggiungono altri nel corso della trattazione e dell'estensione al confronto europeo in generale, e a quello francese in particolare. Cfr. O.Lugon, *La photographie en Allemagne, op. cit.*

333 E.Canetti, *Il diario da Hiroshima del dottor Hacija*, in ID., *Potere e sopravvivenza, op. cit.*, pp.149-160, p.151.

La catastrofe della guerra infatti – nelle trincee e sotto il fuoco incrociato e le parabole luminose dei gas – è una questione di *visione*, prima ancora che di vista, o piuttosto, *malgrado* la vista, fatta di limitazioni *toponomiche* e mutilazioni fisiche. Ed è poi, anche una questione di *esposizione*: quanto e come si vede – di quanto è a sua volta *visibile* – e quanto e come si è visti, a rischio di cosa, assoggettati allo sguardo di chi.

Altre immagini [...] vengono spinte ai bordi: [...] le geometrie asimmetriche di uomini-macchina e di battaglie chimiche, elettriche e di robot pregustate dal modernismo tecnologico dei futuristi.

[...]

Inestricabilmente connessi, la trincea e l'assalto – lo stare e l'andare, il dentro e il fuori, il luogo di riparo e il luogo senza riparo – sono le forme specifiche della guerra del 1914-1918, destinate ad affermarsi come strutture permanenti della memoria collettiva fra i popoli e le classi di età coinvolti in quel modo di fare la guerra.³³⁴

Se la storia della Grande Guerra è sostanzialmente una storia universale – nel senso che appartiene a tutta una generazione che vi resta coinvolta e di cui trascina gli effetti per il resto del secolo –, essa è anche, dal punto di vista dell'immagine e dell'immaginario, una qualità della storia del *visuale*, un momento-cesura sia sul piano della condizione antropologica dell'individuo nel suo rapporto con lo spazio e con lo spazio della visione, sia sul piano delle pratiche che attraverso la fotografia e i suoi dispositivi si mettono in campo socialmente, culturalmente e storicamente: immagini «spinte ai bordi» del politico,³³⁵ immagini di una condizione specifica del soggetto che le produce, che agisce per restare nell'ordine della memoria.³³⁶

Alla fine della guerra, dunque, si contano i morti ma si fanno anche i conti con il ruolo giocato dall'*apprentissage* tecnico³³⁷ non soltanto in relazione all'esposizione ai bombardamenti, ma per ciò che riguarda il soggetto nella realtà su un piano più generale.

Ci si trova così, in un momento dialettico nella storia della fotografia e delle teorie stesse dell'immagine e della percezione nel quale tutto quanto è emerso in

334 M.Isnenghi – G.Rochat, *La Grande Guerra*, op. cit., pp.243/244.

335 Cfr. J.Rancière (trad. it., A.Inzerillo), *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli, 2011 [ed. or., *Aux bords du politique*, La Fabrique, Paris, 1998].

336 Cfr. ID., *L'inoubliable*, op. cit.

337 Cfr. S.Audoin-Rouzeau, *Combattre*, op. cit.

modi e tempi diversi fino a quel punto, e proprio facendo i conti con questa nuova dimensione visuale dell'individuo come *soggetto* alla/della storia e alla/della macchina fotografica, è portato a dialogare con gli oggetti e gli eventi più prossimi del conflitto; ma sembra, allo stesso tempo, intersecare e far emergere una dimensione *ulteriore* della pratica fotografica, ulteriore perché, in un sistema dialettico tra le parti coinvolte, potremmo definirla *sintetica*: la fotografia come esercizio di conoscenza, il libro fotografico come metodo *pedagogico*.

Fin dall'inizio della trattazione, seguendo cronologicamente lo sviluppo della fotografia nella società e nella cultura, abbiamo cercato – partendo dal nostro particolare punto di vista, quello sulla guerra e sulla Guerra – di ricostruire i momenti attraverso i quali la fotografia come strumento e come oggetto è passata dall'essere un dispositivo “disciplinare” di conoscenza specialistica, scientifica – o pseudo-tale – e quindi di documentazione per la produzione di archivi, inventari, collezioni su quel determinato sapere – e in stretta relazione con i libri fotografici scelti per la collocazione successiva di materiali raccolti sul campo dell'indagine; al diventare, in particolare in prossimità e in relazione ad eventi estremi della contingenza storica, mezzo di propaganda e di promozione di idee, immaginari, informazioni e notizie – e soprattutto di «false notizie»³³⁸; approdando infine, ed è quello che cerchiamo di argomentare in questa sezione del lavoro, ad una dimensione *pedagogica* ed *epistemologica*: ovvero nel punto in cui le due tendenze precedenti e, in un certo senso già parallele, finiscono con l'incrociarsi, sovrapporsi ad un'ulteriore livello della questione.

L'unico modo, allora, per guardare oggi, al di là degli scopi e dalle finalità propagandistiche o strategico-militari, tutta questa mole di fotografie, questa straordinaria «tempesta di carta» su cui sono incollate, e scoprire quanto finora hanno taciuto, quanto hanno contribuito a consolare e a mentire, è proprio ricostruire i meccanismi alla base di questa tensione totale alla riproduzione meccanica e per fotogrammi della realtà.

Come a dire che la sola «griglia interpretativa delle immagini fotografiche di guerra e sulla guerra è la guerra stessa»,³³⁹ nel senso che interrogare la storia del XX secolo

338 Cfr. M.Bloch, *La guerra e le false notizie*, op. cit.

339 A.Schwarz, *La fotografia e la grande guerra rappresentata*, op. cit., p.758.

vuol dire interrogare la storia della fotografia – e del cinema – e questa attraverso i problemi dell'immagine che organizza la storia stessa.³⁴⁰

Per questo il XX secolo al suo debutto nel 1914 è allo stesso tempo il secolo della storia, ovvero della necessità di dare una concatenazione, una configurazione ad azioni e fatti in un tutto composito – montato – per essere presentato, ripresentato, riprodotto, narrato e ricordato; e il secolo della guerra e delle guerre, ovvero il secolo del terrore³⁴¹; ma è anche il secolo della generazione della memoria che diventa poi, più distintamente con il riemergere dal mare archivistico di una mole impressionante di documenti, carte e fotografie, il secolo del testimone oculare e dello spettatore,³⁴² entrambi evidentemente attori implicati nelle immagini della storia.

È in questo momento d'incidenza e sintesi che si sperimentano, si articolano e teorizzano pratiche e utilizzi della fotografia come oggetto di studio e come campo di elaborazione della conoscenza intorno alla realtà e intorno all'individuo e alla sua storia «enterrée sous sa photographie comme sous une couche de neige.»³⁴³

L'attenzione che rivolgiamo alla Germania e, più in generale, al sistema di relazioni e collaborazioni artistiche e di ricerca teorica costituitosi tra personalità della cultura tedesca e dell'avanguardia sovietica, ma che apre anche alla discussione europea e al forte dibattito intorno ai *media* e alla tecnica audiovisiva – non escludiamo cioè l'importanza dei futuristi nel nostro caso di studio – è dettata principalmente dal fatto che proprio in questo contesto così nutrito, la fotografia come pratica e le fotografie come oggetti della guerra appena trascorsa diventano terreno di lavoro, di riflessione, di studio.

A partire, infatti, dal 1919 – data che in alcuni casi possiamo già considerare limite, di compimento cioè, di una sperimentazione già in corso fin dall'inizio della guerra – insieme a pubblicazioni più o meno ufficiali e propagandistiche, dedicate alla pacificazione dell'esperienza della catastrofe appena passata, assistiamo alla

340 Cfr. J.Rancière, *L'inoubliable*, op. cit.

341 Cfr. Wolfgang Sofsky (traduit de l'allemand par Robert Simon), *L'Ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Gallimard, Paris, 2002 [ed. or., *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*, S.Fischer, Frankfurt am Main, 2002].

342 Cfr. H.Arendt, *La banalità del male*, op. cit.

343 S.Kracauer, «La photographie» (1927) [repris dans *La Revue d'esthétique*, n°25, 1994], citato in L.Véray, *Les albums photos des soldats de la Grande Guerre : images de soi, images de l'histoire, histoire de soi*, in C.Delporte – L.Gervereau – D.Maréchal, *Quelle est la place des images en histoire*, op. cit., pp.408-427, p.425.

elaborazione di una serie numerosa di libri fotografici i più svariati, ad opera di personalità di rilievo nella storia della cultura, di pensatori e artisti che riflettono attraverso la sperimentazione del dispositivo fotografico sulle conseguenze e le possibilità culturali di quella guerra, e della crisi nella quale, a seguito di essa, è piombato l'intero sistema della realtà, dell'autenticità dell'esperienza e, come abbiamo detto, del posizionamento dell'individuo contemporaneo sul limite, anzi, nel fronte stesso del disastro.

Il me semble qu'on pourrait montrer que le Front n'est pas seulement la ligne de feu, la surface de corrosion des peuples qui s'attaquent, mais aussi en quelque façon le "front de la vague" [...] il semble qu'on se trouve à l'extrême limite de ce qui s'est réalisé et de ce qui tend à se faire [...].³⁴⁴

Una sorta di centralità dello «sguardo autentico», come lo definisce Jan Patočka, di fronte a questa nuova realtà *totale*: totale in quanto completamente pervasa dal disastro della guerra, e totale in quanto ingrandita, avvicinata, resa più imminente, più presente, più *immanente* dagli strumenti della tecnica audiovisiva, parallelamente a quelli per la conduzione del conflitto.

Lo sguardo *autentico* che si realizza all'interno della storia nella visione del conflitto, è lo sguardo che non può sottrarsi, che non può distogliersi, che non può scegliere di *esporsi* o *evadere*, che è sempre interno per quanto rivolto all'esterno, ma non è mai estraneo: lo «spettatore disinteressato» del naufragio non esiste più, egli è direttamente e storicamente *implicato* nel terreno su cui si svolgono gli eventi.

È come se la trincea sia stata – e sia ancora a battaglia finita – una sorta di cornice, o meglio di soglia: una «frontiera estetica [...] dilatata» nel tessuto della società europea e nel tempo tra le due guerre, fino a diventare «uno spazio intermedio tra la vita e la morte, un baratro [...] tra il mondo reale e il mondo dell'immagine».³⁴⁵ E da questa inquadratura-frontiera-baratro un uomo *nuovo* osserva la realtà.

Nell'esperienza fotografica sui fronti europei della Grande Guerra si realizza sostanzialmente *in nuce* e nell'«attimo pericoloso» di ogni singolo gesto fotografico, la complessità del dibattito teorico e del confronto sperimentale che si sviluppa e si

344 Pierre Theillard de Chardin, *Écrits du temps de la guerre*, Grasset, Paris, 1965, p.201, citato in J.Patočka, *Saggi eretici*, op. cit., p.139.

345 V.I.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., p.226.

articola sul piano della fotografia come espressione artistica o strumento dell'arte; su quello della fotografia come strumento di propaganda; e soprattutto, su quello della fotografia come *medium* epistemologico.³⁴⁶

Prima di analizzare singolarmente nell'esemplificazione di alcuni centrali casi di studio questo procedere tripartito della fotografia nelle dinamiche complessive del dibattito contemporaneo sull'estetica e sui media, è necessario fare il punto – seppur brevemente e a volo d'uccello – sul contesto nel quale i singoli oggetti vengono ad emergere nello scavo di questa estesa *couche* che è la Germania di Weimar nella soglia che si apre tra le due guerre.

Il nome al quale, come dal principio, facciamo capo è evidentemente quello di Walter Benjamin: il suo percorso dalle prime illuminanti riflessioni datate tra gli anni '10 e il '20, appunto, prolifica in una sequenza di opere e saggi che fino alla morte dedica a quella che si può definire senza dubbio una vera e propria teoria dei media e della percezione.³⁴⁷

Modello e personalità di confronto di un folto gruppo di esperti e specialisti della questione che viene a comporsi in questo stesso periodo e che, in particolare, tra 1925 e 1930 costituisce la fucina nella quale la fotografia trova il riconoscimento ufficiale come oggetto di studio sistematico e *storico*, oltre che lo spazio per continuare a vivere della sua dimensione di dispositivo estetico, *à part entière*.

Nella discussione e nel confronto con personalità come quella di Siegfried Kracauer – che pure qui citiamo *a giudizio* – Benjamin investe la fotografia prima e il cinema poi, di alcuni tra i concetti e i principi elaborati nella sua lunga riflessione sul valore di produzione e riproduzione di senso e di spazio per un pensiero critico della letteratura, della scrittura e del linguaggio, così come della posizione stessa

346 Cfr. M.Guerri, § 4.3.L'«attimo pericoloso», in ID., *Ernst Jünger, op. cit.*, pp.144-152. Nel 1931 infatti, Jünger scrive un testo introduttivo al volume curato da Ferdinand Bucholtz, *Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1931 (*L'attimo pericoloso. Una raccolta di immagini e resoconti*) che ruota appunto intorno alla condizione di pericolo continuo cui è sottoposta la vita dell'uomo contemporaneo. Il volume – o meglio il libro fotografico – è una raccolta di circa cento fotografie scattate appunto in una serie di istanti di rischio, i momenti di cui è fatta la quotidianità del lavoratore.

347 Cfr., in particolare, W.Benjamin, *Aura e choc, op. cit.* Dobbiamo alla partecipazione ai seminari, ai corsi e agli incontri accademici come alla discussione diretta con il professor Antonio Somaini – curatore del volume citato e docente all'Université Sorbonne Nouvelle (Paris 3) di Parigi – la definizione e l'elaborazione di questa sezione del lavoro e di buona parte delle connessioni che, individuate sistematicamente nella figura di Benjamin storico della percezione e teorico dei media, si sono rivelate utili alla composizione di un quadro complessivo e argomentativo convincente di quanto intendevamo indagare nelle ipotesi iniziali della ricerca.

dell'autore e del traduttore, che finisce con l'inglobare l'individuo contemporaneo – tornato muto dalle trincee della guerra – davanti alla storia.

Facendo i conti con il conflitto teorico ormai trascinato dalle prime critiche di Baudelaire³⁴⁸ contro il naturalismo fotografico fino alle più recenti «prese di distanza» dall'ambiguità dell'immagine fotografica di Kracauer,³⁴⁹ Benjamin spalanca il terreno dell'estetica nella continua ridefinizione di una teoria sull'argomento che alla fine si fa sistematica, emergendo dall'impianto generale del suo pensiero filosofico, e diventa una traccia indispensabile per la ricostruzione di un percorso di riflessione, continuamente rinegoziato con le contingenze autobiografiche e il contesto culturale in cui egli stesso è *implicato*.³⁵⁰

Per prima cosa, quindi, sdoppia, o meglio espande, il concetto stesso di *estetica* – ciò che è proprio dello statuto dell'arte – facendo riemergere l'aspetto più filologico dell'*aisthesis* – ciò che concerne i modi e le tecniche della percezione sensibile. Per far questo – ne abbiamo già dato qualche accenno in precedenza – Benjamin trova sostegno nella scuola viennese di storia dell'arte – la Wiener Schule der Kunstgeschichte – e, in particolare, nel dialogo con le posizioni espresse da personalità di spicco dell'ambiente quali Adolf von Hildebrand,³⁵¹ Alois Riegl³⁵² e

348 Charles Baudelaire, *Il. Le public moderne et la photographie*, in ID., *Salon de 1859. Lettres à M. Le Directeur de la «Revue Française»*, in ID. (texte établi, présenté et annoté par Francis Moulinat), *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, 2008 (1992), pp.359-366, pp.349-451.

349 S.Kracauer, «Die Photographie», in *Frankfurter Zeitung*, n°802/803, vol.72, 28/10/1927.

350 L'intera biografia del filosofo tedesco e l'impianto generale del suo pensiero sono ben rappresentati nel continuo rimaneggiamento dei testi, frammenti e citazioni di cui si compongono le sue opere più complesse – come i *Passages* – e rimaste incompiute al momento del suicidio nella notte tra il 26 e il 27 settembre del 1940 per sfuggire alla persecuzione nazista. Paradigmatico resta il lavoro che Benjamin conduce sul testo de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)*, del quale si contano almeno quattro edizioni diverse: la prima manoscritta, in tedesco, risalente all'autunno 1935 e sulla base della quale Pierre Klossowski elabora la traduzione francese del testo, pubblicata nel 1936 sulla *Zeitschrift für Sozialforschung* diretta da Adorno e Horkheimer. Tra le due se ne colloca un'altra – la seconda dunque – dattiloscritta, ancora in tedesco, datata dicembre 1935 – gennaio 1936, e ritrovata soltanto negli anni '70. Infine, la quarta versione, quella “ufficiale” del 1939 pubblicata con la curatela di Adorno, e alle critiche del quale si deve la rielaborazione delle aperture espresse nei confronti del cinema e della cultura di massa americana nella prima versione del testo. Per una ricostruzione delle dinamiche intercorse tra i due, si rimanda a ID., *Aura e choc*, *op. cit.*

351 A.von Hildebrand (a cura di A.Pinotti, F.Scrivano), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo, 2001 [ed. or., *Das Problem des Form in der bildenden Kunst*, Heitz, Strassburg, 1897].

352 A.Riegl (trad. it., B.Forlati Tamaro, M.T.Ronga Leoni), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze, 1953 [poi ripubblicato con il titolo, *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino, 1959; ed. or., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, Druck und Verlag der Österr. Staatsdruckerei, Wien, 1902-1923, voll.2].

Heinrich Wölfflin.³⁵³

A questi studiosi, a cavallo biograficamente e scientificamente fra i due secoli e le loro trasformazioni, si deve, infatti, l'apertura teorica sulla storicità della percezione e sulla centralità dei dispositivi e del *medium* – inteso non soltanto come tecnica ma piuttosto, come contesto *mediale*, atmosfera – nella determinazione degli stili artistici stessi ma anche nella ricezione delle opere d'arte e, in generale, nell'implicazione del soggetto nello spazio sensibile.

La storia dell'arte come metodologia viene rimaneggiata, posta in discussione partendo dalla ridefinizione degli stessi oggetti di studio: le opere d'arte, che non sono più da intendersi unicamente come *chefs-d'œuvre* del Quattrocento fiorentino, ma che anzi possono essere riconosciute anche nel singolo artefatto, nel dettaglio ornamentale isolato, nella riproduzione in serie propria dello stile di un'epoca o di un momento specifico della storia dell'umanità. Contestualmente, si determina una tendenza a scardinare un altro principio della tradizione classica degli studi storico-artistici che ora, nel campo aperto dell'*aisthesis* così intesa, risulta essere non soltanto errato ma controproducente nella sostanza: quello della definizione di un sistema storicistico e evolucionistico di gerarchie stilistiche ed estetiche tra le diverse espressioni apparse lungo tutto il corso della storia dell'umanità.

Un principio positivistico della storia che naturalmente insieme all'affermazione di un ordine costituito nel progresso dell'«arte per l'arte» – ovvero dell'estetica intesa come senso del bello – sottolinea e esclude dal novero quelle produzioni quelle dichiarate «non-artistiche», buie, decadenti, quando non deprecabili, perché appartenenti a fasi di «declino della civiltà».³⁵⁴

353 H.Wölfflin (trad. it., Rodolfo Paoli), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano, 1953 [ed. or., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe : das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*, F.Bruckmann, Berlin, 1915]. L'ampiezza del tema non permette di esaurirlo qui nella sua totalità, tanto più che gli aspetti di cui si compone non risulterebbero tutti ugualmente utili al procedere del nostro discorso. Si è voluto aprire soltanto una finestra d'interesse sulle questione e sulla *genealogia* del pensiero estetico di Benjamin, in modo da poterlo inserire più stabilmente in un contesto teorico che non si esaurisce evidentemente nei pochi anni che siamo costretti a selezionare per la nostra trattazione. Si rimanda, in particolare, a Andrea Pinotti, *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano, 2001.

354 Cfr. Oswald Spengler (a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi), *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano, 1978 [ed. or., *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, C.H.Beck, München, 1922 (1919)]; ID. (trad. it., Angelo Treves), *Ascesa e declino della civiltà delle macchine. Contributo a una filosofia della vita*, Edizioni del Borghese, Milano, 1970 [ed. or., *Des Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, C.H.Beck, München, 1931].

È in questo modo che Benjamin risale alle origini teoriche di una storia della percezione e di una teoria dei *media* che, pur non portando questa definizione e non trattando ancora espressamente di dispositivi e di medialità per come saranno elaborati in seguito, ha però già fatto emergere le questioni epistemologiche che tengono banco dagli anni '20 e restano terreno critico ancora fino a noi: lo statuto dell'opera d'arte nella relazione tra tecnica ed estetica, la posizione del soggetto di fronte alla realtà sensibile.³⁵⁵

Su un piano ulteriore di sviluppo, Benjamin fa procedere la sua riflessione da questo primo dispiegamento del campo della teoria, alla definizione di quello che definisce *Apparatur*,³⁵⁶ ovvero l'insieme di strumentazioni tecniche, il contesto *mediale* appunto – dal fiammifero al *Kaiserpanorama*, dalle luci dei bombardamenti notturni alle stanze degli appartamenti borghesi, dalle architetture in ferro e acciaio della capitale francese all'obiettivo fotografico, dal linguaggio all'apparecchio radiofonico – nel quale si trova ad agire e si trova agito l'uomo.

Come elemento centrale nel sistema dell'*Apparatur* benjaminiano, anche la fotografia si trova quindi inscritta in una dimensione teorica che possiamo definire, appunto, epistemologica, nel senso cioè di ciò che è relativo ai modi con i quali la pratica fotografica determina un sapere sulla realtà nella quale agisce: da un piano fenomenologico – l'occhio, la camera e l'oggetto – a quello della conoscenza, dell'apertura e dell'organizzazione di campi del sapere.

A questo va aggiunto il piano più originale della riflessione di Benjamin e che incrocia da vicino il nostro discorso sull'esperienza fotografica nella Grande Guerra e il «destino delle immagini» raccolte negli album fotografici subito dopo la fine del conflitto: la dimensione antropologica di questa pratica e, quindi, la conseguente collocazione nel *politico* dell'«*homme à la caméra*»³⁵⁷ contemporaneo.

Le tecniche e le strumentazioni audiovisive infatti – gli obiettivi e gli strumenti di registrazione e riproduzione della luce e del suono – richiedono all'individuo, quando

355 Nel novero di quanti infatti hanno contribuito a questo tipo di ricodificazione epistemologica della storia dell'arte, dentro un più vasto discorso sulla percezione e sulle tecniche della rappresentazione, non possiamo non includere, tra gli altri, Erwin Panofsky (trad. it., R.Federici), *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962 [ed. or., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday & Co, New York, 1957]; il cui nome richiama quello di Warburg per il quale rimandiamo al paragrafo che segue a lui interamente dedicato.

356 Cfr. W.Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*

357 Cfr. Dziga Vertov, *L'homme à la caméra [Chelovek s kinoapparatom]*, 1929.

non lo costringono, nella sua fisicità, nella spazialità del corpo e delle abilità sensibili di prendere posizione, di collocarsi, di sottomettersi all'*Apparatur* stesso o di governarlo, di diventarne parte o di gestirlo alfabetizzandosi ai suoi meccanismi.

L'elemento di analisi comune a questi primi tre punti della riflessione aperti da Benjamin sull'esperienza estetica e sulla storicità della percezione è quello della *distanza*, ovvero della determinazione di conoscenza – e quindi, nel passaggio successivo, degli spazi di possibilità di un pensiero critico – in relazione al posizionamento fisico e cognitivo del soggetto rispetto all'oggetto della sua *volontà di sapere*.³⁵⁸

A partire, infatti, dalla riflessione sviluppata dalla scuola dell'arte viennese – la percezione nella vicinanza, l'«aptico», la contemplazione nella lontananza, l'«ottico» – passando per le condizioni di prossimità epistemologica tra il soggetto e l'oggetto materiale, riprodotto, rappresentato della sua conoscenza – la densità dell'atmosfera rispetto alla trasparenza del vetro, per esempio – fino alla relazione diretta, *materiale* tra *Apparatur*, *dispositivo* e fenomenologia della percezione del soggetto – l'occhio nell'obiettivo della macchina fotografica, o il braccio nel meccanismo della catena di montaggio – la questione del posizionamento dell'individuo, dello sguardo, del sistema percettivo nel complesso della realtà è il vero snodo intorno al quale si costruisce il dibattito teorico, si orienta la sperimentazione tecnica delle avanguardie e si scompagina il recinto sacro dello statuto dell'arte.

Benjamin, cioè, esplicita quanto sul piano dell'*implicazione* del soggetto rispetto all'*Apparatur* e del posizionamento del sapere che deriva da questa oscillazione tra i diversi gradi della lontananza, costituisce la sostanza del *politico* – del biopolitico, diremmo oggi con Foucault: come, cioè, questo prendere posizione dell'individuo nella medialità come sistema di apparati, questo posicionarvi lo sguardo, comporne un'immagine, riprodurla in serie e provocarne la circolazione, la comunicabilità e la *citabilità*, si realizzi come collocazione politica, come presa di coscienza e *prise de position, devant l'image*.³⁵⁹

Dentro la teorizzazione generale e il confronto con le voci di Vienna e quelle in

358 Cfr. A.Pinotti, *Piccola storia della lontananza*, op. cit.

359 Cfr. G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit.; ID., *Devant l'image. Question posée aux fin d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990; ID., *Quand les images prennent position*, op. cit.

costante aumento nella realtà culturale intorno a lui – più direttamente quella di Brecht con la quale il dialogo è serrato – Benjamin propone un'analisi del punto nel quale l'uomo si trova rispetto a questa trasformazione continua degli orizzonti di osservazione, alle tecniche a disposizione per agire la propria sensibilità e, quindi, alle modalità con cui prendervi parte, parteciparvi: in buona sostanza, l'uomo «all'epoca della riproducibilità tecnica».

Partendo da alcune premesse a metà tra un trattamento storico-sociale della fotografia alla Freund e una proposizione per le analisi successive che riunisce nella *Piccola storia della fotografia (Kleine Geschichte der Fotografie, 1931)*, Benjamin compone i singoli elementi delle diverse teorie caricandoli del peso dell'esperienza nella contemporaneità per tracciare il profilo di un individuo la cui percezione sensoriale non è condizionata soltanto biologicamente – da un processo di evoluzione naturale ma non positivistico delle sue facoltà fisiche – ma anche culturalmente, quindi, anche sulla base del rapporto che instaura con le tecniche di produzione e riproduzione dell'immagine, la fotografia appunto.

Pur accogliendone il modello, Benjamin capovolge il processo tracciato da Riegl nella ricostruzione storica delle fasi lungo le quali si va svolgendo il processo storico-culturale della percezione, ovvero non dall'aptico all'ottico – dalla percezione «tattile», nella vicinanza con l'oggetto (*Nachsicht*), all'allontanamento da questo per una percezione nella distanza (*Fernsicht*).

Analizzando, infatti, le tendenze della cultura del XIX secolo, Benjamin vi riconosce un'idea culturale, uno stile nell'arte e una posizione percettiva di apertura, di messa a distanza nella contemplazione, una definizione del visuale di tipo *auratico*: nel quale cioè, all'oggetto della percezione si infonde un alone sacrale, di unicità e autenticità, dell'*hic et nunc* dell'esperienza, lo si carica cioè di un valore *culturale* che lo pone a debita distanza dallo spettatore, il quale a sua volta sembra essere messo così a debita distanza da se stesso, dalla materialità della percezione come soggetto psicologico e disincorporato.³⁶⁰

Con la diffusione della fotografia, lo *choc* dovuto anche all'uso che se ne è fatto durante la guerra, con la meccanizzazione del processo di riproduzione – un processo che non è affatto proprio della modernità ma che per Benjamin ha da

360 J.Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit.

sempre avuto a che fare con l'espressione *estetica*, ogni artefatto è, infatti, riproduzione – si determina nel XX secolo una sorta di rivoluzione della distanza.

Nel progresso dei mezzi stessi e, quindi, della loro partecipazione alla produzione della percezione, l'*aura* come valore di culto, di autenticità e unicità dell'oggetto subisce un progressivo deperimento che rende più diretto, avvicina cioè, il processo dell'esperienza sensibile, la quale se, da un lato, s'impoverisce di quello stesso valore culturale, dall'altro si ridefinisce come tale grazie allo *choc* cui il contatto diretto, estremamente prossimo, aptico appunto, con il suo oggetto la sottopone continuamente. La modernità per Benjamin è, per questo, l'età dell'aptico e del valore di esposizione dell'opera d'arte.

Nel costante modificarsi però, delle condizioni – il *medium* dentro cui si organizza la percezione – e delle pratiche – l'*Apparatur* con il quale il soggetto entra in contatto con la realtà e gli oggetti della sua percezione – non si può parlare di questo come di un processo teleologico che trova nel XX secolo della riproducibilità tecnica il suo punto di arrivo.

Non esiste, cioè, un principio di fissità nel quale poter incasellare questi due poli e il loro rapportarsi nel tempo, ma piuttosto una oscillazione continua dall'uno all'altro di fronte al manifestarsi del singolo evento percettivo, dell'istante dello *choc*, dell'attrazione più o meno manifesta di quella sorta di campo magnetico nel quale sono infissi soggetti, oggetti e saperi nel rapporto con l'esperienza cosciente e *incosciente* del sé.

Modern attention inevitably fluctuates between these poles: it is a loss of self that shifts uncertainly between an emancipatory evaporation of interiority and distance and a numbering incorporation into myriad assemblages of work, communication, and consumption.³⁶¹

La percezione, infatti, si realizza secondo modalità e stati della coscienza estremamente differenti e variabili – un punto di interesse particolare per Benjamin, e per noi in seguito, riguarda la percezione nella distrazione e nella noia³⁶² –, tra questi e il dispositivo fotografico poi, nel suo punto di arrivo tecnologico così come lo si può sperimentare tra 1920 e 1940, si determina un procedimento legato al fenomeno

361 J.Crary, *Suspensions of Perception*, op. cit., p.370.

362 Cfr. W.Benjamin, *D. [La noia, eterno ritorno]*, in ID. (a cura di R.Tiedemann; ed. it. a cura di E.Gianni), *I «passages» di Parigi*, vol.I, pp.108-129 [ed. or., *Passagenwerk*, GS, op. cit.].

dello *choc* e che Benjamin definisce come «incosciente ottico».³⁶³

L'espressione in sé è già foriera di una costellazione di connessioni e analogie impraticabile per una considerazione che voglia essere puntuale e circoscritta al dibattito che cerchiamo di presentare qui; ciò che però è importante sottolineare di questa complessa espressione è la sua leggibilità sotto molteplici piani di lettura, tutti direttamente connessi con quanto abbiamo detto a proposito della cesura nella storia e nella coscienza dell'individuo contemporaneo operata dalla Grande Guerra.

[...] [d]isons que l'homme moderne, voire postmoderne, l'homme de la «reproductibilité technique» est bien obligé, au milieu du bruyant labyrinthe des médiations, des informations, des reproductions, de faire quelque fois silence, et de subir l'inquiétante étrangeté de ce qui lui en revient comme aura, comme apparition altérante.³⁶⁴

Così, Benjamin proietta la sua riflessione dal campo della teoria della percezione, a quello della psicanalisi ma soprattutto a quello del valore politico e *testimoniale* che s'instaura tra l'immagine e la condizione dell'uomo nella realtà: la crisi che attraversa nella contemporaneità, il deperimento sintomatico dei valori storici della tradizione, insieme alla capacità per lui di sapersi muovere, prendere la parola e «prendere posizione» dentro questa moltiplicazione di contesti di mediazione.

Spostando, o meglio, definendo questo aspetto della questione estetica, lo posiziona su un piano che non ha più soltanto a che fare con la diatriba che ha attraversato il secolo intorno allo statuto artistico della fotografia – il quale inizia a perdere l'assolutezza del primato estetico per fare spazio alle altre potenzialità d'uso dell'immagine –, ma si sposta sulla dimensione antropologica e politica della pratica dei dispositivi visuali rispetto alle capacità cognitive stesse dell'individuo: capacità cognitive che incidono sul quotidiano della vita materiale come sul piano di una coscienza del tempo e della storia.

La fotografia – e il cinema – nello *choc* dell'istante del *click* o dello zoom del processo tecnico – *choc* che si ripete ogni volta che si entra in contatto con le immagini prodotte in quei singoli, istantanei momenti – costituisce il *medium* nel

363 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, p.230; ID., *L'opera d'arte*, p.42, AC.

364 G.Didi-Huberman, «Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois et de la modernité», in *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°64, Été 1998, pp.94-115, p.95.

quale le capacità percettive dell'individuo si risvegliano dal torpore della tradizione per reagire *devant l'image*, ovvero per averne coscienza critica, la quale permette di cogliere i dati sensibili in una maniera e secondo parametri cui diversamente non si avrebbe accesso, secondo il principio già evocato, per cui la natura che parla all'occhio non è la stessa che parla all'obiettivo della camera.

Inoltre, la continua esposizione agli *choc* della quotidianità tecnica – una percezione nel rischio e nella frammentazione della realtà nelle singole inquadrature della camera e nella discontinuità temporale prodotta dentro il paradigma dell'istantaneità – permette che l'individuo possa anestetizzarsi al trauma, possa cioè imparare a gestirne le condizioni attraverso l'allenamento praticato con il dispositivo fotografico e le aperture su quanto di *naturalmente* intelligibile compone la realtà.

Quello che con l'espressione «inconscio ottico» suggerisce Benjamin cioè, prendendo in prestito dizionario e immaginario della psicanalisi, è che la fotografia permette al soggetto che sappia gestirla senza esserne assoggettato e conformato, di rispondere della frammentazione della realtà, della discontinuità spazio-temporale alla quale è sottoposto nella sua epoca – il XX secolo degli *choc* e delle esplosioni di bombe a gas – proprio grazie alle potenzialità cognitive che lo scatto fotografico e il montaggio come *dispositivo* di composizione dei frammenti di cui è fatta la visione, apre rispetto al pesante impoverimento della condizione e dell'esperienza contemporanee.

In buona sostanza, lo *choc estetico* in Benjamin si realizza in parte per una sorta di *anintenzionalità* della percezione, il suo essere *porosa*, in parte per le possibilità intrinseche concesse dall'avvicinamento dell'oggetto attraverso, appunto, la sua riproduzione fotografica – il momento aptico del prendere la fotografia (*Zugriff*) –, e l'oscillazione in direzione opposta, verso una contemplazione dettata dalla fissità ottica dell'oggetto della percezione.³⁶⁵

«L'immagine fotografica» cioè «procede dall'esterno verso l'interno»³⁶⁶ ovvero dall'esperienza verso l'«inconscio ottico» sollecitato nell'atto fotografico dalle norme stesse del suo funzionamento: l'«inconscio tecnologico» della fotografia.³⁶⁷

365 Cfr. F.Desideri, *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna, 1995.

366 A.Schwarz, *La fotografia e la grande guerra rappresentata*, op. cit., p.758.

367 F.Vaccari, *Fotografia e inconscio tecnologico*, op. cit.

È proprio nella riproducibilità – e quindi, in seguito nella possibilità di comporre in montaggio la serialità delle immagini prodotte – che si concentrano le potenzialità utili al riposizionamento epistemologico dell'individuo, alla praticabilità dell'esperienza nella realtà per come si presenta alla fine del conflitto, non da ultimo, alle possibilità di costruire un sapere e una narrazione di questa esperienza.

Il posizionamento *epistemologico* dell'individuo rispetto all'oggetto del sapere per il tramite della macchina fotografica, la natura *testimoniale* dell'immagine fotografica e il suo statuto rispetto alle complicità della temporalità – cioè, rispetto alla leggibilità e alla *narrabilità* di una ricostruzione storica del tempo –, tutto questo costituisce lo spazio di discussione aperto tra Benjamin e Kracauer alla fine degli anni '20 ed è qui che possiamo collocare e datare il primo vero grande conflitto nell'epoca di più alto sviluppo della tecnica tra la fotografia e i diversi campi del sapere, però sempre nutrito e tenuto vivo dalla relazione privilegiata con la sperimentazione e la speculazione teorica delle arti.

Mentre, infatti, i due filosofi tedeschi si confrontano nei rispettivi testi del 1927 e 1931, alcuni di questi temi sono già emersi negli anni del “foto-boom” tedesco – 1925-1930, con un picco di produzione particolare tra 1928 e 1929 – anni nei quali si formano correnti di pensiero e di pratica foto-cinematografica che forniscono fin da subito suggestioni critiche al tavolo della discussione sulla fotografia come oggetto di studio.

E in effetti, lo scritto sulla fotografia dello stesso Kracauer nasce come reazione, o meglio come profezia, rispetto a quanto vede verificarsi già subito dopo la fine della guerra – abbiamo già detto della sua posizione sull'uso della fotografia a guerra in corso e, in particolare, a mezzo stampa – tra le avanguardie artistiche come pure nella pratica pubblica e privata della fotografia, che egli critica come una forma di sovraesposizione alla macchina fotografica e di fede assoluta nella capacità dell'immagine riprodotta di testimoniare *mimeticamente* la realtà.

La questione essenziale, a suo avviso, non sta tanto tanto nel quesito intorno allo statuto artistico della fotografia, quanto piuttosto in quello che le riconosce la capacità di rispondere della discontinuità e della conflittualità di cui si fa esperienza per la presunta analogia tra le caratteristiche e i processi di funzionamento del dispositivo e, quindi, del prodotto che è l'immagine fotografica, con il corso della

realtà, soprattutto con la complessità di piani di temporalità di cui questa è espressione.

Per Kracauer, invece, la fotografia non è altro che un'immagine nella quale il significato si dà nell'apparizione spaziale di un oggetto, laddove al contrario, nell'opera d'arte e nelle immagini della memoria, è il significato dell'oggetto a diventare apparizione spaziale: ovvero, la fotografia, pur nella sua ambigua fragilità, ha inizio e fine nello spazio che fa apparire dentro i contorni del foglio di carta albuminata. Lì, si consuma un tempo piuttosto semplice se visto nell'istante dello scatto – i ritratti – e nella *continuità* di un'accumulazione seriale di immagini relative allo stesso tema – l'album di famiglia – o allo stesso fatto – le illustrazioni della stampa.

La continuità che *raccontano* è, dunque, un falso rispetto alla complessa temporalità dell'esperienza e così il loro essere frammenti di una realtà composita, non le rende testimonianze affidabili della disgregazione della realtà fenomenica – analogamente a ciò che invece fanno le immagini-memoria – quanto piuttosto degli «specchi magici» della contingenza: delle semplici istantanee.

Contrariamente al «monogramma della storia» cui si riduce, nella dialettica del processo di selezione incosciente della memoria, la leggibilità della realtà e, dunque, l'immagine della coscienza storica dell'individuo contemporaneo, la fotografia e la sua riproducibilità tecnica sono, anzi, il rimpicciolimento, l'*iconizzazione* posticcia di quel monogramma, in quanto nel *demoniaco* dell'illusione della trasparenza del vero, dell'avvicinamento e dell'ingrandimento del dettaglio, bruciano l'autenticità del processo mnemonico nella sola impressione dell'istante luminoso, nella ambigua identificazione della fotografia con il mondo.

Non è senza motivo se si compie questa identificazione; il mondo stesso, infatti, si è adattato un "volto da fotografare". Il mondo aspira a risolversi nel puro continuum spaziale, che non offre resistenza alle fotografie istantanee, perciò può essere fotografato. In certi casi dipende solo dalla frazione di un secondo, sufficiente ad impressionare sulla lastra un oggetto, [...]. L'obiettivo che divora il mondo è il segno della *paura della morte* [sic]. Accumulando fotografie su fotografie, si vorrebbe bandire il ricordo di quella morte che è, invece, compresente in ogni immagine della memoria.³⁶⁸

368 S.Kracauer, *La fotografia*, op. cit., pp.123-124.

Con il titolo *Die Welt ist schön*, infatti, nel 1928 Albert Renger-Patzsch (1897-1966), esponente di spicco dell'avanguardia berlinese detta della *Neue Sachlichkeit*³⁶⁹ – «Nuova Oggettività» – pubblica l'opera manifesto di una teoria sulla fotografia totalmente costruita sul principio di oggettività della tecnica come presa di visione diretta e infallibile della realtà.

Nel volume, questo fotografo di professione raccoglie un centinaio di fotografie che riproducono oggetti di fabbricazione industriale – e qui l'idea di perfezione della tecnica prende piede altrettanto estesamente nella rappresentazione dell'industrializzazione, della meccanizzazione della vita e del quotidiano – e di oggetti, al contrario, presi dall'ambiente naturale, o piuttosto, naturalistico.

Nell'attività di fotografo così come in quella di compositore e montatore delle immagini fotografiche sulle pagine del volume, Renger-Patzsch si fa promotore di un'estetica del reale – una sorta di nuovo Naturalismo – per il quale sta nell'infalibilità della tecnica fotografica, nella diretta trasfigurazione degli oggetti nelle fotografie – quando sono prodotte da artisti di talento, familiarizzati con le potenzialità dei dispositivi di registrazione ottica –, la conseguente rivelazione della bellezza del mondo attraverso il potere oggettivo dell'obiettivo fotografico posto di fronte ai più diversi – e banali – dettagli di cui questo si compone.

Le fotografie sono per l'idea-guida di questo movimento di artisti e fotografi professionisti,³⁷⁰ degli spazi di esposizione delle forme del mondo per come questo si presenta nella realtà e la cui bellezza, registrata dal miglior uso possibile della luce, dell'inquadratura, della messa a fuoco – dunque dal più alto livello di tecnicismo permesso dalle condizioni di scatto e ripresa – si rivela non soltanto realisticamente ma anche più vivacemente che ad occhio nudo, ovvero grazie alla «nuova

369 L'espressione deriva direttamente dal titolo dell'esposizione di pittura organizzata alla Kunsthalle di Mannheim dallo storico dell'arte tedesco Gustav Friedrich Hartlaub nel 1925 – *Neue Sachlichkeit* appunto – con l'intento di recuperare all'arte moderna una pratica artistica di tipo naturalistico. Di qui, la diffusione di una corrente di pensiero che trova un terreno fertile di sviluppo nei campi ancora non del tutto praticati ma già estremamente prolifici della fotografia e del cinema, ma anche in quello delle nuove sperimentazioni urbanistiche e architettoniche. Non a caso, al centro di questa proposta artistica si determina una predilezione per le nature morte – soprattutto in campo pittorico – e per gli oggetti d'uso comune: la modernità, cioè, vista dall'angolatura della produzione industriale e della progettazione di grandi opere architettoniche e di spazi metropolitani, capace di rivelare nella perfezione delle linee e delle geometrie della luce, la presunta essenza della bellezza del mondo.

370 Tra gli altri: Hugo Sieker, Kurt Tucholsky, Ernst Kállai e Fritz Kuhr.

oggettività» dell'obiettivo.³⁷¹

Nella composizione della sua opera – nella messa in pagina delle cento fotografie da lui stesso scattate – l'artista tedesco porta a compimento la coerenza di questo pensiero *oggettivo* della tecnica sulla realtà, proponendo una sequenza di fotografie a pagina piena, in quasi totale assenza di testo, in cui cioè oltre all'appiattimento della *visibilità* del mondo nel calcolo quasi matematico dei parametri tecnici dello scatto fotografico, si coglie una presa di posizione – nella collocazione stessa delle immagini – assolutamente contraria a qualsiasi forma di sperimentazione e di contagio tra le tecniche e i *media*, in una sorta di fede mistica e assoluta nelle potenzialità espressive degli oggetti e del dispositivo.

Paradossalmente, è come se nell'affermare l'estrema, naturale autoevidenza estetica del reale fotografato, Renger-Patzsch finisca con il negare proprio quanto si propone di rendere evidente per il tramite di un principio di oggettività: le potenzialità antropologiche ed epistemiche del dispositivo fotografico di fronte a ciò che d'invisibile nasconde la visione, ovvero il potere produttivo della tecnica visuale rispetto al mondo delle cose e alla percezione sensibile, sia nel momento dello scatto fotografico sia in quello della fruizione di un «album del mondo».³⁷²

Il presunto potere realistico della fotografia così proposto viene ad incrociare, quasi come logica conseguenza, alcune tendenze scientifiche o pseudo-scientifiche, come pure un uso documentario della fotografia applicata alla ricerca in diversi campi del sapere, in via di diffusione e teorizzazione in quegli stessi anni e nello stesso ambiente berlinese, per i quali l'elemento “naturale”, catturato dall'obiettivo fotografico, finisce per diventare di per se stesso prova di attendibilità – e di verifica – delle stesse ipotesi di studio di partenza per il tramite dell'obiettivo.

In un certo senso anzi, è proprio l'utilizzazione del dispositivo e la

371 Si vedano le pubblicazioni della rivista del movimento, *Das Kunstblatt* (1917-1932), in particolare a partire dal 1926, dalla fondazione del movimento della «Nuova Oggettività»; e il testo programmatico dello stesso Renger-Patzsch, «Ziele», *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin, 1927, ripubblicato con il titolo «Neue Blickpunkte der Kamera», *Uhu*, n°7, vol.4, 04/1928.

372 In questo senso, Renger-Patzsch non sembra dimostrare alcun interesse particolare per la scelta del titolo con cui pubblicare il volume. In un primo tempo, propende per *Die Dinge*, assolutizzando all'estremo il principio di aderenza della fotografia agli oggetti fotografati – «le cose» appunto; in seguito, la scelta del titolo definitivo – *Die Welt ist schön* – dimostra una volontà di allargare la sua posizione teorica non soltanto alla totalità del mondo chiamato in causa nei singoli oggetti, ma soprattutto a quel principio intrinseco fondamentale che egli consegna alla realtà: una sostanziale e oggettiva bellezza, una pura dimensione estetica.

documentazione prodotta a costituirsi in teoria e metodo della disciplina di turno: che si tratti di botanica,³⁷³ di produzione industriale, della stessa medicina, come pure di una versione *in nuce* della sociologia per immagini i cui scopi oscilleranno fino all'affermazione delle teorie razziali nazifasciste tra la generalizzazione iconografica di parametri pseudoscientifici di riconoscimento, e l'annullamento dell'identità del soggetto *documentato* nella sua presentazione come oggetto di studio, come espressione variabile di una «morfologia» di caratteri psicofisici in connessione “naturale” con l'obiettivo della camera fotografica.³⁷⁴

A questa posizione, espressa nell'insieme dal gruppo della «Nuova Oggettività», partendo proprio dalla critica della scelta del titolo dell'opera-manifesto di Renger-Patzsch, si oppongono in maniera decisa sia Benjamin che Kracauer, non soltanto in relazione al supposto realismo della camera nella *presentazione*

373 Esempio, proprio perché iscritto nel pensiero della «Nuova Oggettività» e nel campo della teoria dell'arte e delle potenzialità epistemologiche della camera fotografica, è il lavoro e la pubblicazione proprio nel 1928 dell'album fotografico del fotografo tedesco Karl Blossfeldt (1865-1932), *Urformen der Kunst. Photographischen Pflanzenbildern*, E. Wasmuth, Berlin, 1928 (*Forme originarie dell'arte. Immagini fotografiche dal mondo vegetale*). Se da un lato infatti, il lavoro di Blossfeldt si inserisce perfettamente nel principio di oggettivazione della realtà a puro ornamento estetico – la ricerca delle forme originarie dell'arte nei bulbi delle piante ne è, in questo senso, la realizzazione più compiuta –, dall'altro, si evidenzia un aspetto che sposta o, per lo meno amplia, il rapporto diretto tra l'obiettivo e l'oggetto della fotografia: nel senso che, proprio la raffinata conoscenza della tecnica fotografica e delle sue potenzialità, la sperimentazione nell'ingrandimento e nell'inquadratura, nella luce e nella messa in pagina poi, non portano soltanto all'evidenziazione del «bello» del mondo naturale, ma ne colgono aspetti e forme che l'occhio nudo e la sola realtà dell'oggetto non permettono di cogliere, ovvero un sapere sull'arte. Blossfeldt, cioè, in un certo senso, stravolge l'oggettività delle forme della natura nella sua stessa volontà di riprodurle al massimo del loro realismo naturale.

374 Una distinzione che è necessario stabilire soprattutto se si considerano gli accenni «agli aspetti fisiognomici» presenti nelle cose e rivelati dalla macchina fotografica suggeriti dallo stesso Benjamin, accenni che iscrivono questa riflessione del filosofo tedesco nella lunga genealogia del “paradigma fisiognomico” che attraversa la Germania di Weimar. Ricordiamo le pagine dedicate in *Piccola storia della fotografia* all'opera di August Sander, *Menschen des 20. Jahrhunderts (Uomini del XX secolo)* – il titolo con il quale il volume viene pubblicato nel 1929 è, più esattamente, *Das Antlitz der Zeit (Volto del tempo)* – un libro fotografico sulla società tedesca iniziato negli anni '10 e rimasto incompiuto alla morte dell'autore nel 1964 e il cui scopo è quello di proporre un ritratto del suo tempo nella serie di ritratti, appunto, “fedeli al vero” dei membri della sua società. Lo stesso Benjamin che critica il principio di realismo naturalistico della fotografia proposto dalla «Nuova Oggettività», nel caso di Sander e della sua peculiare interpretazione del “paradigma fisiognomico” che anima il pensiero tedesco in quel periodo, dichiara la propria adesione ad un esperimento che si presenta come un «atlante su cui esercitarsi», o meglio su cui esercitare lo sguardo a cogliere quanto di *invisibile* contiene la realtà e che solo la pratica fotografica – intesa in senso *pedagogico* – è in grado di rivelare. L'approccio sociale al paradigma fisiognomico condotto sulla massa attraverso l'obiettivo fotografico, rappresenta, infatti, un caso di studio che si allontana nettamente dalla normale interpretazione fisiologico-criminologica, quando non direttamente razziale, dell'iconografia delle masse e della loro catalogazione e misurazione allo scopo di costruire una gerarchia medicalizzata di tipi umani sulla base della quale controllare l'individuo e la società. Cfr. A. Somaini, «“Un atlante su cui esercitarsi”», *op. cit.*

dell'oggetto fotografato, quanto anche per la riduzione della realtà ad un principio puramente estetico: un mondo come immagine e come bellezza, del quale si tacciono non soltanto le relazioni sotterranee e le potenzialità *invisibili* cui la tecnica può invece dare accesso, ma gli stessi conflitti esistenti e aperti nel tessuto vivo della società e materializzati negli oggetti privilegiati della fotografia di Renger-Patzsch, in particolare, il conflitto di classe che si nasconde dietro i grandi progetti di costruzione della metropoli contemporanea e la lotta operaia di fabbrica incarnata nella serialità dei prodotti dalla catena di montaggio.

La critica "da sinistra" che viene mossa al gruppo di Renger-Patzsch tocca il suo picco più alto nel 1929, in occasione dell'esposizione *Film und Foto* di Stoccarda, dedicata ad un bilancio delle ricerche tecniche nelle due arti condotte nel corso del decennio, organizzata e curata da László Moholy-Nagy all'interno del fitto programma di manifestazioni proposto dal gruppo del *Bauhaus*.

All'apogeo del successo del movimento della «Nuova Oggettività», la *teoria* di opere esposte nelle sale della mostra e rispondenti a questo moderno Naturalismo estetizzante – quasi un nuovo Pittorialismo portato all'estremo della ripetizione permessa proprio dalle potenzialità accresciute della tecnica fotografica – mette in evidenza le ragioni espresse dalla critica, le quali profetizzano l'inflazione della fotografia operata da questa sorta di semplificazione delle pratiche artistiche legate ai dispositivi ottici.

Il rischio contro cui la critica mette in guardia da questo uso ormai omologato della tecnica, è da un lato, quello di stancare e conformare lo sguardo dello spettatore, saturato di immagini seriali, omogenee, puramente *estetiche*; e dall'altro, quello di ridurre e annullare il potenziale produttivo e critico della relazione tra la tecnica fotografica e la realtà, appiattito invece su un principio di semplice aderenza e sovrapposizione tra le due dimensioni, in una società *oggettivata* al tal punto che

[L]e cose fluttuano [fluttuavano] in mezzo al caos come cadaveri, e in compenso gli uomini si trasformano [trasformavano] in cose [*die Dinge*]. La chiamano [chiamarono] «Nuova Oggettività». Dopo le lunghe grida disperate dell'espressionismo, non può [poteva] che essere così. Eppure la gente, malgrado tutto, sia che continui [continuasse] a gridare, sia che sia [fosse] già diventata 'oggetto', riesce [riusciva] a passarsela piuttosto bene.³⁷⁵

375 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.314.

Il nome di László Moholy-Nagy,³⁷⁶ appena citato come organizzatore dell'esposizione del 1929, torna a interessarci a questo punto in quanto, proprio nel confronto diretto con i principi-guida e le opere-manifesto della *Neue Sachlichkeit*, è il primo a proporre nel dibattito delle avanguardie berlinesi ed europee una *visione* della tecnica fotografica, del suo potenziale artistico e, prima ancora, *fisiologico*, in tutto diversa da quella di Renger-Patzsch, più vicina alla posizione di Benjamin e ad alcuni aspetti di quella di Kracauer, ma soprattutto rivoluzionaria sul piano della sperimentazione e della riflessione sulla potenzialità che la pratica fotografica ha rivelato proprio nell'uso e nell'esperienza sui fronti della Grande Guerra.

Un *Neue Sehen* – «Nuova Visione» – cui danno accesso, cioè, tanto le fotografie aeree e le macrofotografie in uso nel corso del conflitto, quanto le immagini prodotte dalla tecnica a raggi X e dalla documentazione medica delle patologie, dei traumi e delle pratiche chirurgiche condotte per la prima volta sul corpo dei soldati³⁷⁷ e, ancora, dagli scatti amatoriali con le loro inquadrature “decentrate”, la loro casualità, gli errori tecnici, la loro *auratica* opacità.

Il serait moins un moyen d'expression ou de reproduction qu'un outil de perception, une prothèse visuelle permettant un accroissement sans précédent des capacités sensorielles de l'homme. Toute l'époque est d'ailleurs fascinée par la possibilité d'une extension artificielle des compétences humaines – la psychotechnique est alors en plein essor – et l'image de la prothèse, branche d'ingénierie médicale qui se développe considérablement dans la foulée de la Première Guerre mondiale, se retrouve dans de nombreux photomontages ou autoportraits de la période,

376 Approdato a Berlino nel 1920 a seguito della caduta della Repubblica sovietica d'Ungheria alla quale aveva preso parte fin da subito, Moholy-Nagy (1895-1946) è affascinato dalla metropoli industriale tedesca della quale inizia a mettere alla prova della tecnica fotografica e cinematografica il potenziale artistico. Autore nel 1922 di una serie di tavole dal titolo *Telefon Bild*, esposte in una personale alla galleria *Der Sturm* della città e dedicate alle conversazioni a distanza tra i responsabili di fabbriche tedesche, attira l'attenzione dell'architetto e fondatore del *Bauhaus* Walter Gropius proprio per la sua esplicita adesione ad un uso *creativo* della tecnica nell'arte e per l'esaltazione dell'elemento industriale. Per questa ragione, si vede proposto proprio da Gropius l'invito ad entrare nel gruppo, ormai allontanatosi dall'idea di un ritorno all'artigianato di reazione all'esperienza straniante della tecnica durante la Grande Guerra. Tra il 1923 e il 1925 insegna nel laboratorio per la lavorazione del metallo della scuola e nel *Vorkurs*, il corso teorico preliminare, tenuto fino al 1919 da una personalità di spicco dell'arte tedesca quale è quella di Johannes Itten. È, inoltre, lui stesso inventore di sperimentazioni di dispositivi ottici e acustici e di strumentazioni a cavallo fra gli uni e gli altri per la sperimentazione *intermediale* tra radio e fotografia.

377 La straordinaria coincidenza cui qui accenniamo solo brevemente a titolo di cronaca riguarda, infatti, la sperimentazione nelle trincee francesi da parte della fisica polacca naturalizzata francese Marie Curie (1867-1934) della strumentazione radiologica per la diagnosi e la cura delle fratture ossee grazie agli esperimenti condotti sulle sostanze radioattive e per la loro rilevazione ai raggi X. Studi e impegno sul campo per i quali Curie vince nel 1903 e poi, nel 1911, due premi Nobel (fisica e chimica).

qui montrent un appareil-photo comme rivé à l'œil de l'homme moderne.³⁷⁸

Ungherese a Berlino, Moholy-Nagy è una figura centrale per la nostra riflessione. La sua attività artistica e teorica tra fotografia e cinema incarna il nodo di confluenza tra i diversi piani di riflessione che interessano da vicino il nostro materiale di studio: quello *estetico* nel senso “esteso” di Benjamin, quello *epistemologico* e metodologico, quello *antropologico* e, infine, nell'interlocuzione con esponenti del Realismo sovietico³⁷⁹ e con lo stesso gruppo della *Neue Sachlichkeit*, quello *politico*.

In anticipo sulla pubblicazione del volume-manifesto di Renger-Patzsch, nel 1925 Moholy-Nagy dà alle stampe il suo lavoro più significativo: *Malerei Fotografie Film*,³⁸⁰ un volume che è, allo stesso tempo, – e come si deduce dalla scelta, nel suo caso studiata, e dalla messa in sequenza delle arti nel titolo – un percorso teorico e un lavoro iconografico dedicato all'idea centrale della sua *visione*: il potenziale produttivo della fotografia e l'*enjeu* antropologico e politico di un uso sperimentale e critico di questo stesso potenziale, esteso a tutti i campi dell'espressione artistica.³⁸¹

Alla base di questa considerazione e di questa apertura, sta il riconoscimento della centralità del ruolo della luce in ciascuna delle pratiche e dei processi di *produzione* artistica – quello che Moholy-Nagy definisce *Lichtgestaltung*: trasformare

378 O.Lugon, *La Photographie en Allemagne*, op. cit., p.31.

379 Si pensi, in particolare, alle figure di Dziga Vertov e Sergej Ejzenštejn e al dibattito coevo sviluppatosi in Unione Sovietica sull'uso artistico dei *media* e sul condizionamento da parte di questi dei processi della percezione sensibile e, quindi, dell'apprendimento di uno sguardo critico sulla realtà, tradotto sul piano *politico* nell'adesione o meno degli artisti al Realismo sovietico imposto dal regime. Cfr. A.Somainsi, *Ejzenštejn*, op. cit.

380 L.Moholy-Nagy, *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Büchner, n°8, Albert Langen Verlag, München, 1925 [trad. it., Bruno Reichlin; a cura di A.Somainsi, *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010]. Il volume, infatti, s'iscrive nel progetto, voluto da Gropius e affidato appunto a Moholy-Nagy, di una collana di pubblicazioni, la serie dei «Bauhausbüchner», nella quale s'intende comporre una presentazione panoramica e sistematica della *Gestaltung* del gruppo: l'idea cioè della relazione privilegiata esistente tra la tecnica, in particolare i dispositivi ottici, la fotografia e il cinema, e la produzione artistica, dalla pittura all'architettura passando dalla pubblicità al teatro. Il volume di Moholy-Nagy è l'ottava delle quattordici pubblicazioni che il gruppo riesce a portare a termine fino alla crisi economica del 1929 e alla sospensione delle attività dovuta all'ascesa politica di Hitler nel 1933 e alla cesura imposta alla libertà di espressione artistica, nonché alla fuga di molti artisti ebrei, tra cui lo stesso Moholy-Nagy, dalle persecuzioni razziali.

381 Vanno citate di Moholy-Nagy altre due opere fondamentali dal punto di vista dell'apertura degli orizzonti di riflessione sulla relazione tra tecnica e campi potenziali dell'arte, e pubblicate nella serie «Bauhausbüchner»: *Von Material zu Architektur*, A.Langens, München, 1929 [ed. it. a cura di Sergio Los, *Dal materiale all'architettura*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, Venezia, 1969]; Oskar Schlemmer – László Moholy-Nagy – Farkas Molnar (Nachwort von Walter Gropius), *Die Bühne im Bauhaus*, F.Kupferberg, Mainz und Berlin, 1965 [trad. it., Renato Pedio, *Il teatro nel Bauhaus* (con uno scritto di Walter Gropius), Einaudi, Torino, 1975].

cioè, il panorama sensoriale dell'individuo moderno armonizzando le sue facoltà sensibili con gli sviluppi della tecnologia nel campo dei dispositivi di mediazione percettiva, in particolare, quelli ottici e di registrazione della luce.

Come egli stesso afferma nella prima parte del volume del '25, lo scopo dell'arte – ovvero il suo *enjeu* a un tempo pedagogico e politico – è quello di migliorare, attraverso l'estensione dei limiti stessi della percezione umana e la sperimentazione più ampia possibile delle potenzialità della tecnica, la vita dell'uomo moderno e accrescere la sua capacità percettiva e, dunque, cognitiva nei confronti della realtà, anche e soprattutto su un piano critico e di emancipazione culturale: scardinare il conformismo generale utilizzando un dispositivo – la fotografia – che fin dal suo debutto e poi nella assimilazione culturale si è fatta strumento di una rappresentazione “di maniera”.³⁸²

Una emancipazione dello spazio sensibile che è prima di tutto emancipazione dalla prospettiva rinascimentale – qui Moholy-Nagy apre una prima breccia in quello che, più tardi nel secolo delle riflessioni sulla medialità e sulla visualità, viene definito «regime scopico» –, quindi, dall'imposizione dei canoni dell'inquadratura e della messa a fuoco predeterminati tanto dalla tradizione artistica quanto dalla radicalizzazione di un certo realismo naturalistico, il cui scopo è quello di semplificare la visione, di ripetere virtuosamente un esercizio che si riduce alla *riproduzione* seriale, omologata e autoreferenziale di un processo essenzialmente chimico di cattura e impressione della luce.

Le secret de leur effet réside dans la capacité de l'appareil photographique à reproduire une image optique pure, où se manifestent les véritables enregistrements, déformations, et raccourcissements optiques, tandis que notre œil, lui, complète mentalement et par association, la forme et la disposition des phénomènes optique perçus pour parvenir à une

382 Una delle critiche che Moholy-Nagy muove ai tentativi avanguardisti di utilizzo della tecnica nella produzione artistica, è quello di non superare i limiti interni al conformismo della tradizione, non arrivando a esprimere al massimo il potenziale insito nella strumentazione che gli sviluppi tecnologici mettono loro a disposizione. Due esempi su tutti sono; lo studio della cinetica e della sincronia da parte della pittura futurista, che anticipano il cinema ma si dimostrano poi incapaci a seguirne fino in fondo le premesse; e la pittura costruttivista foriera, secondo Moholy-Nagy, dello studio condotto sulla luce e sulle caratteristiche della rifrazione diventate poi principi basilari della fotografia della «Nuova Oggettività». In questa critica, si avverte una eco di quanto Benjamin afferma a proposito della genealogia sottesa allo sviluppo dei dispositivi, per la quale «in ogni medium precedente è virtualmente prefigurato il medium successivo, ed è la stessa tecnica a tendere verso una peculiare forma artistica», cfr. *supra*, capitolo II.

image de ce que nous nous représentons [sic].³⁸³

Nella seconda parte del volume, i principi teorici enunciati in precedenza vengono messi in pagina secondo una serie di criteri altrettanto importanti sul piano della definizione teorica della sua *Lichtgestaltung* e, più in generale, della *produzione* attraverso la tecnica fotografica, anzi, per mezzo della sola registrazione della luce su materiale fotosensibile: il *Fotogramm*.³⁸⁴

Lo spettatore viene accompagnato in un percorso fotografico stabilito da una precisa intenzionalità nella tecnica del montaggio: una messa in serie di fotografie prodotte nelle più diverse pratiche artistiche in forma di esposizione e che procedono simmetricamente di due pagine in due pagine, segnalando esplicitamente quelle scelte a mo' di *exempla* positivi da quelle indicanti un uso e una pratica piuttosto da evitare.

Le fotografie – diversamente da quanto accade nel volume di Renger-Patzsch – non sono tutte, quindi, scatti del solo Moholy-Nagy, sia perché solo così gli è possibile far dialogare e mettere a confronto immagini *produttive* e immagini *riproduttive* raccolte tra i diversi esponenti di correnti, avanguardie e gruppi artistici, sia perché dovendo attingere dai diversi contesti di espressione artistica, tutti ugualmente implicati nella «Nuova Visione», il panorama della produzione fotografica diventa subito estremamente esteso e molteplice sul piano dei punti di vista implicati e dell'*agency*.

Non ci soffermiamo nell'analisi puntuale dell'intera sezione fotografica del volume ma intendiamo sottolineare oltre a quanto già discusso, alcuni aspetti importanti della scelta dei materiali e del metodo di montaggio con i quali Moholy-Nagy, a nostro avviso, in qualche modo riassume nella sua opera i passaggi più prolifici del dibattito presentato, rendendoli disponibili alla sperimentazione direttamente nel gesto richiesto consapevolmente allo spettatore di sfogliarne le pagine per prendere coscienza/conoscenza di una nuova percezione del mondo visibile.

383 O.Lugon, *La Photographie en Allemagne*, op. cit., p.37.

384 Si tratta di una sperimentazione di scrittura della luce direttamente su carta fotosensibile. Ciò al margine della contesa preesistente tra Man Ray e Christian Schad sulla proprietà intellettuale dell'invenzione, che chiamano *Rayograph* e *Schadograph*, implicando nella contesa sulla paternità autoriale il gioco di parole tra *Ray*, raggio, e *Shadow*, ombra.

Estraiamo, dunque, dal complesso lavoro-manifesto di Moholy-Nagy tre aspetti *sintomatici* del portato culturale dell'esperienza fotografica in guerra fin nelle sperimentazioni artistiche e nelle teorizzazioni estetiche del primo dopo-guerra; e, a un tempo, *paradigmatici* della diffusione e dell'adozione a metodo di lavoro e di studio di una *composizione* a mezzo del montaggio fotografico delle acquisizioni nei campi del sapere più diversi, e soprattutto, del valore *pedagogico*, nel senso di politico, affidato alla pratica stessa delle pagine illustrate degli album, anche quelli più espressamente artistici.

I primi due aspetti, dunque, riguardano in particolare alcune immagini che Moholy-Nagy utilizza per scandire i momenti diversi della sua riflessione iconografica e scelte sia per il contesto di origine – archivi anonimi, giornali a stampa, fondi di guerra; sia per le potenzialità visuali di cui sono espressione – secondo un'analisi delle prospettive impegnate, dell'inquadratura, dei criteri di esposizione, della *leggibilità* dell'uso della luce.

Spesso, infatti, come contro-campo critico di fotografie scattate da fotografi di professione, finalizzate all'esaltazione estetica – e *estatica*, come quelle tratte dal lavoro dello stesso Renger-Patzsch – della perfezione geometrica di un oggetto o di un paesaggio, grazie allo studio attento della tecnica e della luce e rispondente a un regime scopico dato, troviamo fotografie anonime, spesso di guerra – con una particolare attenzione per quelle aree³⁸⁵ –, utilizzate nella contingenza dello scatto e

385 Dall'esperienza della fotografia aerea come strumento per la determinazione di strategie militari e per la ricognizione delle condizioni del nemico e del terreno della battaglia nel corso della Grande Guerra, in cui per la prima volta ne viene predisposto un uso logistico determinante, fotografi e artisti della «Nuova Visione» – Robert Breuer, Eugen Diesel e Karl H. Brunner – traggono ispirazione per sviluppare un discorso e una sperimentazione sul valore produttivo dell'inquadratura e del suo decentramento, della prospettiva e del punto di vista come rinnovamento dello sguardo dell'uomo contemporaneo anche in risposta al nuovo panorama della realtà, alla frammentazione dell'immagine d'insieme davanti alla quale è posto come osservatore implicato. La dislocazione del corpo e degli angoli di visione sperimentata già nelle trincee del conflitto e nella relazione con i nuovi paesaggi metropolitani dalle spiccate altezze e geometrizzazioni richiedono una nuova libertà di espressione dello sguardo. Alcuni aspetti essenziali di questa attenzione per lo spazio e per la topografia inglobante e astratta del punto di vista, la pratica dell'atlante fotografico sviluppata in quegli anni secondo i principi del mondo-carta di se stesso e della *visibilità* della terra direttamente proiettata sulle fotografie dall'alto, esse stesse carte geografiche, fanno eco al discorso aperto negli stessi anni in Francia da Albert Kahn e dal progetto dell'«Album de la Planète» cui abbiamo già accennato. In particolare, c'interessa sottolineare l'uso *geo-pedagogico* della fotografia e della composizione su un libro fotografico che inizia a prendere la forma di un atlante per immagini per una nuova filosofia dello spazio e scienza del paesaggio. Si vedano, Kazimir S. Malévitch, *Die gegenstandlose Welt*, Bauhaus Büchner, n°11, A. Langen Verlag, München, 1927; Eugen Diesel – Robert Petschow, *Das Land des Deutschen*, Volksausgabe, Leipzig, 1931.

poi conservate senza scopo alcuno, o addirittura mai impiegate.

Proprio il loro essere non rispondenti di quella prospettiva frontale, codificata e realistica della fotografia artistica o professionale, ma piuttosto caratterizzate da imperfezioni e errori dovuti ai tempi di esposizione e d'impressione della luce sulla superficie e alla casualità dell'angolatura della visione; e proprio l'estraneità dei soggetti-oggetti fotografati rispetto alla teoria di prodotti industriali, costruzioni architettoniche, geometrie botaniche e giochi di luce proposti dalla fotografia d'arte, sono le ragioni per le quali Moholy-Nagy le sceglie come *exempla* positivi della sua proposta di apertura delle potenzialità della fotografia alla scoperta di punti di visione, sperimentazioni tecniche e usi della luce suggeriti dall'anonimato e dall'opacità degli archivi di immagini a disposizione della produzione artistica.

È, dunque, nella messa a dialogo di questi materiali e nella volontà di creare nello scarto continuo tra gli oggetti – secondo uno studio grafico estremamente più complesso di quanto sia possibile esplicitare qui – che Moholy-Nagy fa emergere il terzo degli aspetti che ci interessa prendere in considerazione: la relazione diretta tra questo tipo di proposta iconografica e la sua messa in pagina attraverso il montaggio, con l'aspetto antropologico – il rapporto dello spettatore-fotografo con la macchina e dello spettatore-fruitori con la pagina – e quello politico – rivalutare la relazione dell'uomo con la tecnica, chiarire la sua posizione nella realtà e nel mondo degli oggetti attraverso l'organizzazione dell'immagine e la ridefinizione dei metodi di lettura del libro fotografico della natura.³⁸⁶

Nel caso specifico, si tratta della messa in discussione dei codici iconografici e di *leggibilità* di cui quei materiali sono investiti nei contesti d'origine – la stampa illustrata di gusto pittorialistico e la documentazione bellica con pretese di realismo – per l'apertura verso una riabilitazione non solo del loro valore intrinseco, estetico e *produttivo* ma anche di quello *epistemologico* rispetto alle possibilità dell'obiettivo in condizioni non codificate dall'arte e non accessibili ad occhio nudo, e della stessa composizione del montaggio come metodo conforme alla struttura contingente del mondo e dell'immagine di questo resa disponibile dall'allargamento delle possibilità

386 Cfr. Wolfgang Born, «Photographische Weltanschauung», *Photographische Rundschau und Mitteilung*, n°7, vol.66, 1929, pp.141-142; Johannes Molzahn, «Nicht mehr lesen! Sehen!», *Das Kunstblatt*, n°3, vol.12, 03/1928, pp.78-82, citati in O.Lugon, *La Photographie en Allemagne*, op. cit.

sensoriali ad opera della fotografia e delle tecniche ottiche proprio nel corso dell'esperienza del conflitto nelle trincee, come montaggio di visioni frammentate della realtà.

Qu'est-ce donc qui oppose [...] l'esthétique du réalisme à celle du montage ? La première s'attache à comprendre la réalité en produisant son « reflet objectif », comme dit Lukács : elle vise à restituer son mouvement intrinsèque, sa totalité historique. [...] L'exposition par le montage, au contraire, renonce par avance à la compréhension globale comme au « reflet objectif ». Elle dys-pose et recompose, donc elle interprète par fragments au lieu de croire expliquer la totalité. [...] elle expose donc en créant de nouvelles relations entre les chose [*die Dinge*], de nouvelles situations.³⁸⁷

Delle nuove visioni.

Potremmo dire che le immagini di un libro fotografico ne sono, a un tempo dunque, l'archivio iconografico, le condizioni stesse di *leggibilità* e l'impianto argomentativo, il quale a seconda delle relazioni e delle composizioni nei diversi piani della trattazione e nella praticabilità del gesto della fruizione – sfogliarne le pagine, procedere avanti e indietro, anche a controsenso nell'ordine dei fogli – *predispone* un sapere e un senso critico rispetto alla storia che le immagini potenzialmente contengono e che soltanto questa pratica permette di «togliere dalle casse» che le nascondono e liberare la storia di chi le ha prodotte.

Procediamo, dunque, per casi di studio: alcuni singoli, ma nient'affatto periferici, rinvenimenti nella messe di oggetti prodotti e infissi nella *couche* della sperimentazione della forma del libro fotografico, che rispondono delle potenzialità inscritte nella pratica estetica descritta fin qui, con leggeri scarti cronologici in quel determinato momento della storia in cui la tensione estetica, antro-po-fenomenologica e pedagogico-politica sembra trovare nella manipolazione dell'immagine fotografica la pratica per tentare di dare ordine al «disordine del mondo» il cui volto è ancora quello di una maschera mortuaria.

Nella sintesi spazio-temporale che abbiamo descritto, un primo momento dunque è dedicato all'opera e alla ricerca estetica di Aby Warburg, al conflitto aperto nella sua stessa biografia e nel percorso complesso di costruzione e pratica della

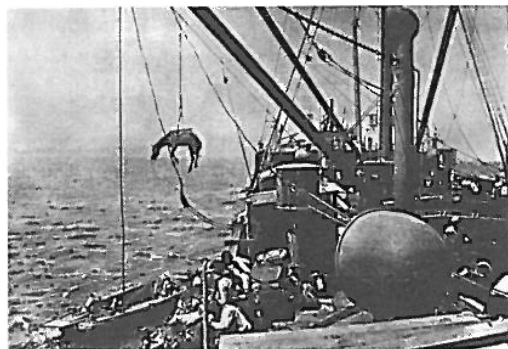
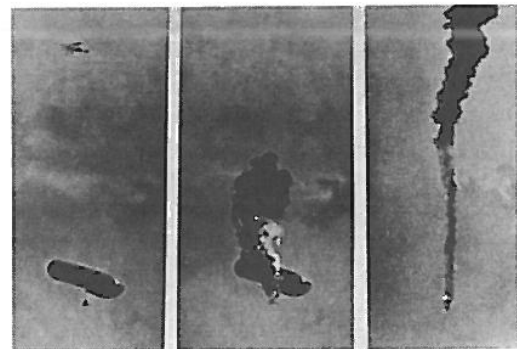
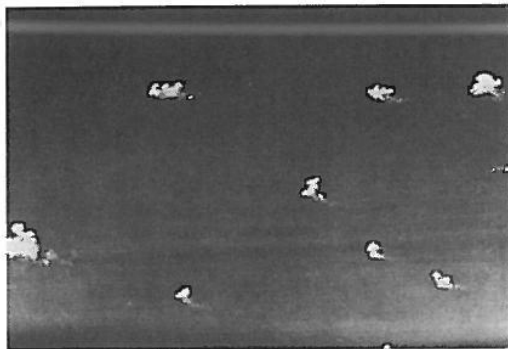
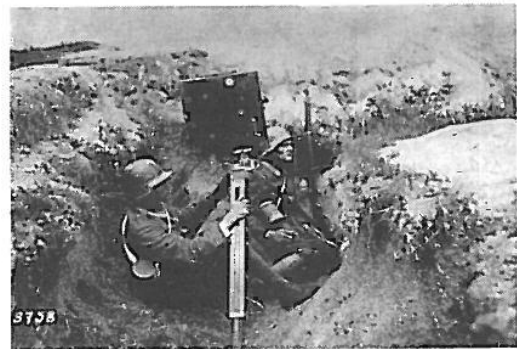
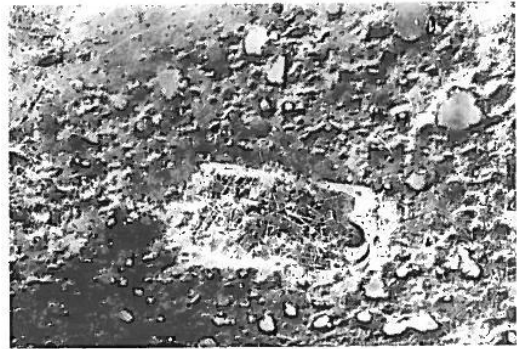
387 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., p.109.

teoria della *Kulturwissenschaft* che, negli anni tra l'esplosione del conflitto e quella della morte nel 1929, si esprime come un tentativo costante di aprire le frontiere disciplinari e comporre i conflitti interni al sapere e alla cultura dell'Occidente europeo: insomma, praticare partendo dal materiale della *Kriegskartothek* una pacificazione nel conflitto interno alle immagini e al pensiero che apre le casse della *Mnemosyne* collettiva.

Dalla pratica della storia e della teoria dell'*aisthesis*, passiamo alla pratica della fotografia e del dispositivo fotografico-album come oggetto estetico di cui si rovescia e si sperimenta l'antiretorica proprio partendo dal materiale prodotto nelle trincee del conflitto e che apre, nel caso della manipolazione Dada di Kurt Tucholsky e John Heartfield, alla politicizzazione critica e cinica dell'estetica militare e bellicista; e nel caso di Ernst Friedrich al tentativo di restituire all'iconografia della guerra la sua sola dimensione di *documento* dell'orrore, secondo una sovraesposizione degli stessi materiali utilizzati per la propaganda in favore dell'interventismo e del bellicismo nazional-patriottico.

Infine, ci soffermiamo sul più peculiare dei casi di studio in cui antropologia dell'immagine fotografica di guerra, teoria estetica e fenomenologia della percezione trovano una organica declinazione nel pensiero per immagini della catastrofe e del disordine costitutivo del mondo elaborato da Ernst Jünger nella serie di libri fotografici concepiti come manuali di «pedagogia della fine» per una generazione la cui esperienza è un'unica e ininterrotta linea di fronte.

* * *



III.1. Il conflitto dentro. Warburg dalla Kriegskartothek (1914-1919) al Bilderatlas (1924-1929)

La ligne de front, la schize étaient en lui. Alors, tout comme le sismographe nietzschéen, il se disloqua brusquement.³⁸⁸

Parallelamente a quanto Marc Bloch³⁸⁹ s'impegna a fare nel corso della sua personale esperienza di soldato in trincea, raccogliendo fotografie per una successiva collocazione in album – esperienza che diventa immediatamente, lo abbiamo detto, occasione di un esperimento sulla metodologia della storia – e prima della riflessione più ampia e complessa sulla composizione del suo atlante della memoria universale – *Bilderatlas Mnemosyne* –, Aby Warburg si colloca come volontario sul fronte interno della città di Amburgo negli anni della Grande Guerra e prende posizione nello svolgersi degli eventi affrontando in prima persona, fisicamente e psicologicamente, la tempesta d'acciaio e di carta che si scatena nel cuore dell'Europa e della cultura occidentale.

Come dichiara nel 1929, in occasione del discorso funebre in suo onore Ernst Cassirer,³⁹⁰ Warburg vive la sua intera esistenza perennemente collocato al centro della tempesta, per penetrare più a fondo possibile le grandi questioni dell'uomo e, in particolare, quelle coeve che riguardano la tragedia della cultura in atto.³⁹¹

Dal centro di questa tempesta straordinaria che è il primo conflitto mondiale, dunque, Warburg percepisce i primi segnali del terremoto in arrivo per la storia dell'intera Europa del secolo a venire, nel complesso sistema *mediatico e retorico*,

388 G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p.370.

389 Cfr. Ulrich Raulff, «Parallel gelesen: Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924», in H.Bredenkamp – M.Diers – Ch.Schoell-Glass (hrsg.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposium Hamburg 1990* (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, vol.I), Berlin, 1991, pp.167-178; ID. (traduit de l'allemand par Olivier Mannoni), *Marc Bloch. Un historien au XX^e siècle*, Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2005 [ed. or., *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, S.Fischer, Frankfurt am Main, 1995].

390 Ernst Cassirer, *Éloge funèbre du professeur Aby M. Warburg*, in ID., *Œuvres, XII. Écrits sur l'ar*, Le Cerf, Paris, 1995 [ed. or., *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby Warburg (1929)*]. Si veda anche, A.Warburg – E.Cassirer (a cura di M.Ghelardi), *Il mondo di ieri. Lettere*, Nino Aragno Editore, Torino, 2003, pp.111-126.

391 Cfr. G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», op. cit. Sottolineiamo nella ricchezza dell'immagine proposta da Cassirer, la forte eco metaforica dell'esperienza umana come esperienza del naufragio, la cui analisi ad opera di Blumenberg abbiamo più volte citato. Qui però, essa presenta già i primi segnali di quello sconvolgimento fenomenologico e epistemologico dovuto al sovvertimento di tutti i parametri dell'esperienza e, quindi, degli stessi paradigmi metaforici della contemplazione nella distanza di una catastrofe naturale e imponderabile che sono propri dell'evento-cesura della Grande Guerra e di cui trattiamo in seguito più diffusamente.

ma soprattutto nel condizionamento *estetico* della propaganda, quale strumento inedito di coesione patriottica e militarista.

Il sismografo che il pensatore tedesco incarna – nel suo tenersi «au milieu de la tempête et du tourbillon de la vie même»³⁹² – gli suggerisce, quindi, di concentrarsi sulla produzione di immagini e nella raccolta di materiali che vengono a comporre la sua personale *Kriegskartothek* negli anni tra il 1914 e il 1919: un sostanzioso patrimonio di volumi sul tema del conflitto e della conduzione della guerra, oggetti d'uso, ritagli di stampa edita e inedita, ma soprattutto un folto gruppo di immagini e fotografie dai fronti, parte delle quali confluisce nella curatela de «La guerra del 1914. Rivista Illustrata»³⁹³ e nella sezione dedicata della biblioteca di Amburgo.

Mai come in questo caso, forse, è legittimo parlare di «fronte interno» per quella che è un'esperienza che Warburg vive, appunto, sulla linea civile del conflitto e su quella interiore della propria condizione psicologica: un fronte che viene ad aprirsi parallelamente allo scoppio della guerra e che a quello si sincronizza in una vera e propria *psicomachia* dai risvolti estremamente complessi per la vita personale di Warburg e, a un tempo, straordinariamente brillanti sul piano delle intuizioni teoriche e metodologiche che da questa condizione scaturiscono; in particolare, quelle sulla storicità della cultura che è, prima di tutto – e fin dall'inizio del XX secolo in modo evidente – una «psicostoria» in continua riformulazione. O, nel linguaggio coevo di Bloch: «un enorme esperimento di psicologia sociale».³⁹⁴

Anche nella complessa, intricata e criticata biografia proposta dall'allievo Ernst Gombrich, infatti, emerge sull'intera natura delle attività di Warburg in tempo di guerra la condizione psicologica dell'uomo e dello studioso, intimamente *implicato* – con la *gestualità* del corpo, con il *pathos* espresso dalle reazioni emotive, con la traduzione *etica* della portata della catastrofe materiale – nello sconvolgimento di cui, fin da subito, percepisce l'estensione inedita delle conseguenze.

«Warburg era troppo anziano per essere richiamato. Inquieto come nei suoi giorni peggiori», scrisse Saxl, «si aggirava alla ricerca di

392 E.Cassirer, *Éloge funèbre*, op. cit., pp.55-56.

393 Cfr. A.Warburg – Georg Thilenius – Giulio Panconcelli-Calzia (a cura di), «La Guerra del 1914. Rivista illustrata dei primi tre mesi, Agosto Settembre Ottobre», Broschek & Co., Hamburg, 1914; ID., «La Guerra del 1914-15. Rivista illustrata dei mesi Novembre Dicembre Gennaio Febbraio», Broschek & Co., Hamburg, 1915.

394 M.Bloch, *La guerra e le false notizie*, op.cit., p.108.

un'occupazione ragionevole. [...] Non riusciva a dormire; leggeva innumerevoli giornali; voleva conoscere la verità. Il vecchio demone della patofobia ricomparve. Educato nella tradizionale ammirazione dell'Imperatore e dell'esercito, tentò di aderire alla loro causa, ma non poteva non vedere con chiarezza certi fatti: 'Ciò che abbiamo compromesso con la violazione della neutralità e con l'incendio di Lovanio non potrà essere rimediato', scrive nel diario. Ogni giorno annotava i principali fatti dei vari fronti; era frustrante brancolare nell'oscurità, dipendere da comunicati laconici o pseudo-veritieri, non essere in grado di distinguere la verità dalla propaganda. Telefonava a tutti, parlava per strada con gli sconosciuti e con gli amici che avevano relazioni a Berlino; leggeva i giornali stranieri, ma non riusciva a risolvere le contraddizioni.»³⁹⁵

Warburg è, lo abbiamo detto, un sismografo e un rilevatore di dinamogrammi della catastrofe in corso, dei movimenti della cultura attraverso le trasformazioni e le esplosioni delle sue produzioni e delle pratiche estetiche e antropologiche ad esse connesse e che di esse sono tracce emergenti sul terreno delle scienze.³⁹⁶

Si [...] l'histoire des images [...] a fini par occuper une place centrale [...] c'est qu'une certitude a [avait] fini par s'imposer : la *psyché* [sic] dans l'histoire laisse des traces. Elle se fraye un chemin et *laisse son empreinte dans les formes visuelles* [sic]. Voilà d'abord ce qu'ont visé les notions warburgiennes de «dynamogramme» ou de «formule pathétique». Voilà aussi ce qui a justifié l'exigence d'une histoire doublement appuyée par l'ethnographie et la psychologie.³⁹⁷

Non ci soffermeremo a trattare gli aspetti critici di una svalutazione più o meno unanime che gli studiosi e i prosecutori dell'opera di Warburg hanno proceduto a compiere sulle sue attività in tempo di guerra: certo, la *Rivista*, uscita in due soli volumi, è un oggetto relativamente marginale nel più ampio sistema di studi e ricerche cui Warburg si impegna anche negli anni del conflitto; e certo, è di maggiore interesse ricostruire lo sforzo con cui tenta di conservare le relazioni tra Italia e Germania attraverso la volontà esplicita e istituzionale di far sopravvivere i legami

395 E.H.Gombrich, *Aby Warburg, op. cit.*, p.181. In nota, l'autore dichiara: «Citato da un abbozzo biografico di Saxl», *ibid.*, nota 1.

396 Per la formulazione delle sue riflessioni sulla «psicostoria», Warburg attinge direttamente dalle premesse gettate nel contesto culturale e disciplinare ottocentesco dalle teorie etnografiche sulle culture primitive (Edward B.Tylor) e dalle prime riflessioni sulla psicologia delle masse (Wilhelm Wundt). All'intersezione dei diversi piani disciplinari tra queste e le interpretazioni più diverse dei principi del darwinismo, viene ad articolarsi un discorso che dal livello biologico-simbolico (il *gesto* come materializzarsi di un *motivo* affettivo di sintesi), passa a quello mimico-plastico (l'incarnazione del gesto simbolico negli artefatti e nell'immagine), per approdare infine, a quello corporeo-psichico (una "psicologia fisiologica" per cui l'espressione del corpo, la centralità del tatto e della motilità riportano circolarmente al movimento dell'anima da cui tutto deriva). Cfr. G.Didi-Huberman, *L'immagine vivente, op. cit.*

397 *Ivi*, pp.220-221.

scientifici tra i due Paesi, presentando agli italiani – attraverso la pubblicazione della *Rivista* – il punto di vista tedesco.³⁹⁸

Dopo il primo anno di raccolta di materiali e notizie per il primo numero della rivista, infatti, nel gennaio del 1915 Warburg parte per l'Italia per procurarsi nuove fonti per il secondo e ultimo numero della pubblicazione e anche per fare pressione sull'opinione pubblica degli intellettuali in senso antibellicista e, in un certo senso, filotedesco. Speranza, quella di Warburg, messa a tacere nel maggio dello stesso anno, quando l'Italia rompe la neutralità e entra in guerra a fianco dell'Intesa.³⁹⁹

Ad ogni modo nel corso di questo primo periodo di ricerca, Warburg – che non pubblica mai un suo testo nella *Rivista*, tranne l'introduzione al primo numero – recupera articoli già editi sulla stampa nazionale e internazionale, in un vero e proprio montaggio di opinioni disseminate geograficamente e cronologicamente nei primi mesi di sviluppo del conflitto e che poi restano gli unici di pubblicazione della *Rivista*, sempre a causa della opposta collocazione sul fronte da parte dei due Paesi.

Concepita come trimestrale in formato *in-quarto* (24 pagine, per 15-20 centesimi), esce, dunque, in due soli numeri: il primo a metà novembre, relativo ai mesi di agosto-settembre-ottobre del 1914 per un totale di 6000 copie, per rispondere alle accuse di barbarie per la violazione della neutralità del Belgio, nonché per esprimere una critica sentita per le colpe imperdonabili della distruzione da parte dell'esercito tedesco della Biblioteca di Lovanio.

Il secondo ad aprile, relativo ai mesi di novembre-dicembre-gennaio-febbraio del 1915, in 8000 copie, dedicato a esaltare la superiorità militare della Germania rispetto alla Gran Bretagna. La *Rivista*, inoltre, edita esclusivamente in italiano, viene distribuita tramite l'indirizzario dell'Istituto Coloniale di Amburgo.

L'impegno principale di Warburg per la pubblicazione è però, esclusivamente

398 Cfr. Anna Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca. «La guerra del 1914-1915. Rivista illustrata*, in Max Seidel (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Marsilio, Venezia, 1999, pp.249-269 [Atti del Convegno Internazionale, Firenze, 21-24 maggio 1997].

399 Il caso cui si dedica appunto Warburg è quello dell'Istituto Tedesco di Storia dell'Arte a Firenze, il quale nel periodo di oscillazione dell'Italia tra l'adesione alla guerra al fianco dell'Alleanza o dell'Intesa – tra l'agosto 1914 e il maggio 1915 – vive il rischio di trovarsi improvvisamente in terra nemica. Il 20 febbraio del 1915, Warburg tiene una conferenza a Firenze, appunto, in veste di presidente dell'Istituto, per convincere le istituzioni italo-tedesche a mantenerlo in attività. Ma nemmeno tre mesi dopo, l'ingresso dell'Italia in guerra sul fronte opposto a quello del Reich rende impossibile ogni collaborazione tra i due Paesi e l'istituto viene chiuso.

rivolto alle illustrazioni, in particolare alla scelta delle immagini con cui *comporre* la storia dei due Paesi, le affinità culturali, la superiorità militare della Germania e, ancora una volta, in linea con le riflessioni coeve di Bloch, per svelarne le falsità propagandistiche.

Tra le immagini cui attinge e che utilizza per realizzare una rivista che possiamo considerare – con il vantaggio della prospettiva di *lunga durata* – un esperimento di montaggio e di formulazione di un pensiero per immagini, Warburg sceglie tra quelle provenienti dalla stampa di guerra,⁴⁰⁰ quelle dei soldati tedeschi raccolte sul fronte, le fotografie di professionisti presenti sui vari fronti, che monta e compone sulle pagine insieme ai testi e agli articoli estratti dalla stampa internazionale.

La copertina, invece, è commissionata al pittore Willy von Beckerath, i cui disegni rispondono di una volontà di estrema estetizzazione della guerra, in risposta a quanto comunemente pubblicato nelle riviste militari e di propaganda bellica sul fronte interno, in una sorta di ribaltamento psicologico del bellicismo retorico a mezzo stampa.

In generale,

[V]i si trovano una accanto all'altra pubblicazioni di documenti ufficiali del governo o di banche, statistiche, mappe, assieme a racconti di testimoni di singole campagne belliche e a una cronaca della guerra, il tutto al fine di trasmettere *visivamente* l'impressione di un materiale obiettivo.⁴⁰¹

Da questo punto di vista, Warburg si applica nella *composizione* della pagina alla relazione tra testo e immagine ma con un'attenzione particolare per il rapporto quantitativo e non qualitativo tra gli elementi.

Si percepisce, infatti, una sorta di pignoleria portata all'estremo per il conteggio e le statistiche degli articoli in rapporto alle fotografie e viceversa che però, risulta essere – come sempre nel lavoro dello studioso tedesco – sostanzialmente funzionale al messaggio, alla scopo e alla volontà pedagogica della *mise en page* rispetto ai contenuti veicolati dal montaggio: contrapporre cioè, attraverso la pratica dello stesso prototipo del supplemento illustrato di guerra a sfondo generalmente propagandistico, un periodico istruttivo, di adesione alla verità sugli eventi in atto, e

400 In una nota scritta di suo pugno, Warburg distingue in questa sezione: «Ritratti»; «Documenti»; «La guerra terrestre»; «La guerra marittima»; «La guerra aerea»; «Pace nella guerra»; «Tecnica».
401 A.Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg*, *op. cit.*, p.256. Il corsivo è nostro.

obiettivo sul piano delle analisi delle cause e delle conseguenze culturali della situazione.

Almeno, questi gli scopi dichiarati. Non intendiamo, comunque, concentrarci qui sul dibattito più strettamente “politico” tra un versante che mitizza la personalità «senza tempo» di Warburg, capace di mettere totalmente in crisi le categorie esistenti, comprese quelle dei confini istituiti tra nazioni e discipline, e un altro che ne sottolinea comunque, la ferma stabilità sulle basi “storiche” del suo tempo, della cultura imperiale di fine secolo, dell'appartenenza all'alta borghesia finanziaria e nazional-patriottica tedesca, e che punta a dire definitivamente qualcosa sulle “vere” intenzioni dietro il lavoro schizofrenico – *sintomatico* di uno smottamento psichico più profondo – cui Warburg s'impegna per la composizione della sua cartoteca di guerra.⁴⁰²

Quello che c'interessa qui è il lavoro e l'intuizione metodologica, le dinamiche di raccolta, conservazione e elaborazione dei materiali sui quali Warburg pone l'attenzione nel primo anno del conflitto – e poi fino al suo internamento nel 1919, a guerra guerreggiata finita, nella clinica del dottor Ludwig Binswanger a Kreuzlingen – sul suo personale fronte interno che continuerà a segnalarlo psicologicamente fino alla morte; e del modo in cui, al di là del metodo e della teoria più o meno foriera dei principi messi a lavoro sulle tavole del montaggio di *Mnemosyne*,⁴⁰³ in tutto ciò s'incarni quella relazione antropologica con l'immagine fotografica nel momento

402 Cfr. E.H.Gombrich, *Aby Warburg, op. cit.*; A.Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg, op. cit.*; G.Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.* Per gli studi preparatori alla Rivista, Warburg sfoglia ogni mattina almeno 10 quotidiani tedeschi e almeno 2 stranieri; ritaglia articoli di interesse cui appone, dove necessario, un commento per poi ordinarli in rubriche. Cfr. A.Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg, op. cit.*

403 Anche sulla questione relativa al momento-zero dell'intuizione e teorizzazione da parte di Warburg del metodo del montaggio, come lo vediamo (quasi) realizzato nella forma dell'atlante d'immagini appunto, il dibattito è aperto. Da un lato, chi ne riconosce i primi tentativi proprio nella sua attività di raccolta di materiali di guerra – la *Kriegskartothek* come esperimento pilota; dall'altro, chi risale ancora più indietro e trova nell'intero percorso dello studioso tedesco una tensione che si finalizza – per quanto incompiutamente – nell'opera definitiva del *Bilderatlas Mnemosyne*. Si vedano su tutti, G.Didi-Huberman, *L'image survivante, op. cit.*; ID., *Atlas o la Inquieta gaya ciencia, op. cit.*; Salvatore Settis (traduit de l'italien par Héline Monsacré; avec des inédits), *Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque*, in M.Baratin – C.Jacob (sous la direction de), *Le pouvoir des bibliothèques, op. cit.*, pp.122-169 [ed. or., «Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca», *Quaderni Storici*, 58/anno XX, 1 aprile 1985; versione francese in *Préface*, n°11, gennaio-febbraio 1989]; ID., «Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria», in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, 100, settembre-ottobre 2012, pp. 269-287, online: <http://www.gramma.it/eOS2/index.php>; data ultima consultazione Agosto 2013.

dell'esplosione della realtà e della «caduta dell'esperienza» nell'agosto 1914. Un'incarnazione che nel caso di Warburg si fa straordinariamente prossima a quella dei soldati nelle trincee: sismografo e osservatore *implicato* nel proprio tempo frammentato.

L'esperienza della *Rivista* infatti, è estremamente diversa dalle attività che più in generale impegnano Warburg nella raccolta e nella costituzione del suo archivio della guerra: in questa cartoteca appunto, si concentra una «tempesta di carta» fatta di immagini, articoli, ritagli di giornale, rubriche, disegni di piante e linee del fronte.⁴⁰⁴

Un *corpus* denso di riflessioni sul conflitto e sulla natura delle cause e delle conseguenze di circa 25.000 note raccoglie la frenetica attività di questo straordinario pensatore al centro della tempesta e del dramma nel quale si sente e agisce da protagonista, fino a ipotizzare che il suo stesso lavoro di scavo archeologico nel terreno culturale condotto fino al 1914 sia stato una delle cause del risvegliarsi delle peggiori e più oscure tra le *Nachlebens*, le sopravvivenze e i fantasmi di cui è piena la storia culturale universale: *sintomi* irrisolti di quella tensione continua della civiltà umana alla ricerca dell'equilibrio e della forma nei quali si cristallizza l'energia vitale che migra *per monstra ad sphaeram*.⁴⁰⁵

Seguendo questa intuizione – di cui ha già manifestato le premesse nel corso dei suoi studi precedenti e delle prime elaborazioni di un progetto quale quello della *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* –, Warburg porta a compimento in quegli anni il pensiero costruito intorno alla reazione *estetica* degli uomini di fronte alla storia e alle tragedie di cui questa è fatta: un continuo risvegliarsi di fronte all'insorgere dei

404 Insieme a questo genere di materiali, Warburg procede nella collezione e nella inclusione di nuovi volumi per una biblioteca estesa sul modello della *Kulturwissenschaft* all'integrazione di una consistente quantità di opere sul tema della guerra, di opuscoli e volumi più specificamente dedicati al primo conflitto mondiale. Così lui stesso illustra la collezione-guerra: «La sezione della guerra della mia biblioteca raccoglie soprattutto scritti sull'Italia nella guerra mondiale (D'Annunzio), sulla Massoneria, sulle superstizioni, sulla natura della stampa e sulla libertà personale così come è gestita in teoria e in pratica dagli stati belligeranti. Alcuni scritti sul volo al tempo della "Neutralità" sarebbero disponibili per uno scambio» (libera traduzione), citato in A. Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg*, *op. cit.*, nota 30, p.264, di cui riportiamo di seguito l'originale tedesco: «Die Kriegsabteilung meiner Bibliothek sammelt besonders Schriften über Italien im Weltkrieg (D'Annunzio), Freimaurerei, Aberglauben, Pressewesen und über persönliche Freiheit in Lehre und Praxis der kriegsführenden Staaten. Zum Austausch würden einige Flugschriften aus der Zeit der "Neutralität" zur Verfügung stehen».

405 Cfr. A. Warburg (a cura di Davide Stimilli e Claudia Wedepohl), *Per Monstra ad Sphaeram. La conferenza in memoria di Fran Boll e altri scritti (1923-1925)*, Abscondita, Milano, 2009 [ed. or., «Per Monstra ad Sphaeram»: *Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, Dölling und Galitz, München, 2008].

monstra e di ciò che c'è di più *viscerale*, di immagini provenienti dalle *couches* più antiche della storia dell'umanità, gli *astra*, *gesti* e *forme siderali* che si manifestano nelle crisi in atto.

[...] [l]'histoire des images c'est une «histoire de fantômes pour grandes personnes» [...] [il] aura donc abordé la Grande Guerre comme une lutte avec des idées, une lutte avec des images, mais aussi une *lutte avec des fantômes*, lutte dans laquelle la civilisation européenne toute entière se trouve [trouvait] engagée quoi qu'elle en ait [eût]. Son analyse des «superstitions de guerre» doit [devait], sans aucun doute, aboutir à une mise au jour des *survivances* [sic] à l'œuvre dans la grande «psychomachie» de ce temps.⁴⁰⁶

Di qui l'importanza riconosciuta alle attività di raccolta e messa in dialogo dei materiali del conflitto in corso – il caso di studio singolo – con un discorso ampio e universale sulla risposta *superstiziosa* – ovvero per *immagini* e *gesti* superstiti di una articolazione corpo-gesto-simbolo-emozione – che l'uomo dà ad ogni *tournant* critico della sua storia, un fare ricorso a un immaginario e a una retorica visuale che emergono in forme diverse a mezzo di *dispositivi* differenti nelle differenti epoche del progresso tecnico e della pratica antropologica.

Non è appunto per caso che lo studio dei materiali della propaganda in tempo di guerra, oltre che alimentare la posizione critica di Warburg rispetto al conflitto – in particolare, in difesa dei rapporti culturali fra stati fratelli quali Italia e Germania – lo spinga anche ad approfondire i suoi studi e le intuizioni sulle «superstizioni di guerra» e, in particolare, sull'uso diffuso di una certa pubblicitaria satireggiante e violenta, iconograficamente e retoricamente, al tempo della Riforma luterana, nella quale riaffiorano, riprodotti in modo sistematico e “meccanizzato” grazie alle potenzialità della stampa, formule di un *pathos* dai profili mostruosi e zoomorfi di derivazione pagana declinati in chiave antipapista.⁴⁰⁷

L'immagine è, nella storia “aperta” delle sopravvivenze (*Nachlebens*) e delle riformulazioni patetiche (*Pathosformeln*) resto e sintomo della crisi della cultura: oggetti e strumenti chiave della «scienza senza nome» applicata alla storicità della

406 G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», *op. cit.*

407 A.Warburg (trad. it., Emma Cantimori), *La rinascita del Paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura* (scritti raccolti da Gertrud Bing), La Nuova Italia, Firenze, 1970 [1966; ed. or., *Heidnisch-antike Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in ID. (hrsg. von der Bibliothek Warburg; unter Mitarbeit von Fritz Rougemont; hrsg. von Gertrud Bing), *Gesammelte Schriften, II*, Teubner, Leipzig, 1932, pp.487-558].

cultura, una storicità però che non procede, appunto, positivisticamente e storicisticamente ma dialetticamente, ovvero come scontro continuo di *polarità*: i demoni che tengono l'uomo sotto scacco – fantasmi e pulsioni – e le stelle – immagini e emozioni in cui il tempo si cristallizza, si nasconde, si cova come fossile nella *couche* della storia universale. In quanto,

[...] nella presentazione di quelle polarità da un punto di vista storico-culturale si trovano valori conoscitivi non ancora dissepoliti; essi consentono un'approfondita critica positiva di una storiografia la cui dottrina dello svolgimento è determinata soltanto dal concetto puramente cronologico.

E ancora, a proposito del caso di studio della pubblicistica durante gli eventi della Riforma luterana, si fa spazio la dichiarazione di un principio di metodo che si apre a ben più vaste utilizzazioni sul campo della «storia delle immagini» e della loro «memoria», ovvero una dimensione *politica* del discorso per immagini applicato al luogo dello spettatore.

La parte che [...] ebbe il rivivere dell'antichità demonica è dovuta alla memoria delle immagini, che funziona, per così dire, per simpatia sebbene in modo ambivalente. Siamo nell'età di Faust, nella quale lo scienziato moderno, oscillando fra pratica magica e matematica cosmologica, cerca di conquistare al proprio pensiero lo spazio fra se stesso e l'oggetto per una contemplazione spassionata. Occorre sempre, di nuovo, salvare Atene da Alessandria.⁴⁰⁸

Alessandria – la magia, il *viscerale*, la psicosi, la guerra – e Atene – la matematica, il *siderale*, la contemplazione, la pace della civiltà europea del XX secolo, e in mezzo Warburg, i soldati nelle trincee d'Europa, i quali tentano ricorrendo alla produzione fotografica – ovvero alla messa in immagini di una memoria che sopravviva nelle potenzialità stesse della fotografia – di salvare, o di ricreare, quello spazio per la contemplazione, la distanza – per quanto prossima e implicata – tra se stessi e la realtà, l'oggetto-guerra/crisi in cui vivono: è qui, e nel rinvio anacronistico alla pubblicistica luterana che si colloca la fondazione dell'«iconologia politica» di Aby Warburg.⁴⁰⁹

Gli *scarti* e i *tagli* di giornale che Warburg raccoglie a partire dal 1914, sono la registrazione esatta del momento, i dinamogrammi di un terremoto di cui lui

408 A. Warburg, *La rinascita del Paganesimo antico*, op. cit., pp.315-315/364.

409 La prima conferenza sulla questione risale, infatti, già al 1917 e viene considerata l'atto fondativo dell'«iconologia politica» di Warburg.

percepisce – è un sismografo in stato di veglia – la portata sul lungo periodo, la natura di una rottura nella cultura dell'umanità – dal piccolo delle relazioni tra Italia e Germania, al picco del sistema della cultura occidentale –, e di una frattura collettiva dentro la frattura psichica che vive personalmente e che lo porta già nel 1919 nella prima delle cliniche psichiatriche che lo ospiteranno fino al 1924.

Un lavoro considerevole che oscilla tra la dimensione privata della biblioteca e quella massificata della quantità dei materiali raccolti e della fruizione cui sono destinati: almeno 1500 opere di guerra per la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* e circa 5000 fotografie provenienti dalla stampa, o acquistate direttamente dal Servizio Fotografico dell'esercito tedesco, e ancora cartoline e francobolli, come risulta, almeno, dal catalogo di conservazione.⁴¹⁰

Come per quanto accade ai soldati al fronte e a quelli impiegati nelle sezioni fotografiche degli eserciti – ovvero sul modello della raccolta e della conservazione delle immagini private e familiari da parte, di solito, delle donne della borghesia europea del secolo passato – Warburg conserva l'intero insieme di queste carte in scatole numerate alla cui predisposizione – insieme al lavoro di *collage* della «Rivista illustrata» – può essere riconosciuto quell'aspetto di relazione antropologica all'immagine che ci fa stabilire una connessione tra il disordine del mondo nelle fratture del terreno europeo a causa del conflitto, lo sgretolamento diffuso di una dimensione di senso, l'emergere delle immagini come resti e sopravvivenze di ciò che va scomparendo, ma soprattutto, la necessità di ricomporre, *montare* insieme i singoli frammenti dell'esperienza collettiva.

Da questo punto di vista, l'attività antropologica di Warburg sulle immagini

410 Buona parte di questi materiali, infatti, è andata perduta nel trasloco della biblioteca da Amburgo a Londra nel 1933. Ad oggi, si possono consultare circa 1445 oggetti, contro i circa 90.000 documenti contenuti in settantadue scatole di cui si compone l'intera *Kriegskartothek* al 1918. Warburg diventa in quegli anni membro di un'associazione di collezionisti di materiali di guerra – la *Vereinigung des Kriegssammler* –, attività nient'affatto unica o inconsueta sia in Francia che in Germania. In effetti fioriscono e si moltiplicano fin da subito pratiche di questo tipo che concorrono alla radicalizzazione di una retorica e di un immaginario bellicista e nazional-patriottico del tutto estraneo alle intenzionedi Warburg e al suo spirito di *composizione* del conflitto stesso tra le culture e tra le nazioni. Già nel 1917 una prima recensione in Germania delle collezioni – private ma oggetto di esposizioni pubbliche di interesse nazionale – conta circa 217 *Kriegssammlungen*, alcune delle quali conservate presso università e enti di prestigio come: la Kaiserliche Universitäts- und Landesbibliothek di Strasburgo; la Biblioteca Reale di Berlino; la Deutsche Bücherei di Lipsia e la Biblioteca universitaria di Iena, modelli di biblioteca fine ottocenteschi che Warburg nel suo progetto di Amburgo sicuramente tiene in grande considerazione. Cfr. G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», *op. cit.*

della guerra e quella dei soldati al fronte – escluso l'istante dell'esperienza diretta – si corrispondono sulle pagine del montaggio nella tensione verso un tentativo di dare un ordine al caos: di qui, i primi riferimenti espliciti anche sul pianto teorico al montaggio come tecnica di ordinamento del tempo e degli anacronismi del passato nel loro emergere alla superficie del presente; la disposizione fotografica come ricollocazione delle tracce e delle emergenze *fossili* della storia; ma soprattutto, la *riproduzione* fotografica come *produzione* di uno spazio per la *dislocazione* combinatoria delle immagini stesse, al fine di aprire loro nuovi fronti di espressione.

A voler guardare le fonti che restano oggi conservate presso l'archivio dell'Istituto a Londra, infatti, ci troviamo davanti a un ridotto *corpus* di oggetti rispetto a quello originario: tre “sole” scatole etichettate come *Notizkästen 115-117-118* – e una quantità relativamente esigua di *resti*.

Nella breve analisi che possiamo dedicare a questi materiali – inediti ancora fino a pochi anni fa⁴¹¹ – cerchiamo di far emergere quegli aspetti che nella definizione teorica e nella pratica con le immagini costituiscono una continuità *compositiva* con il lavoro intorno a *Mnemosyne*, soprattutto quello preparatorio nel decennio 1924-1929,⁴¹² a seguito del ricovero nella clinica svizzera di Kreuzlingen tra il 1921 e il 1924.⁴¹³

Nella scatola 115 etichettata «Krieg und Kultur» (*Guerra e cultura*), Warburg recensisce gli oggetti della collezione – medaglie, cartoline, musei di guerra – e fa il punto sugli strumenti metodologici di interpretazione.

La 117, «Aberglaube im Krieg» (*Superstizione in guerra*) – da cui, appunto, il

411 Come riportato da Georges Didi-Huberman (cfr. «Échantillonner le chaos» *op. cit.*), le scatole sono state aperte per la prima volta soltanto nel 2002 da Claudia Wedepohl, nell'Archivio dell'Istituto a Londra, conservate sotto la dicitura IV.64.1.

412 Si data tra 1905 e 1911 un primo progetto, fallito, di atlante per cui Warburg ipotizza di comporre una serie di tavole in cui schematizzare le metamorfosi delle diverse formule di *pathos* che ha individuato nel corso di quel periodo di studi: degli *Schemata Pathosformeln* chiusi e definitivi rispetto a oggetti – le *Pathosformeln* appunto – che per loro stessa “natura” sono, al contrario, suscettibili di continue e molteplici riconfigurazioni.

413 Dopo la fine della guerra, infatti, e con il pesante fardello morale della capitolazione tedesca che gli pesa addosso come una sorta di responsabilità personale, Warburg precipita in uno stato di profonda crisi psicologica, un delirio politico-mitico-religioso in cui arriva addirittura a essere una minaccia per se stesso e per la sua famiglia. Così, trascorre un primo periodo nella clinica psichiatrica di Amburgo (1919-1920) per poi essere trasferito definitivamente in quella svizzera di Kreuzlingen. Negli anni di ricovero non smette mai di scrivere, di appuntare la propria esperienza personale e il confronto scientifico con il suo medico e psicanalista Ludwig Binswanger (1881-1966), e che raccoglie in una serie di *Tagebücher* (diari): 69 quaderni rilegati per un totale di 7345 pagine di scrittura nervosa, tormentata, e spesso indecifrabile.

discorso più specifico sulla superstizione in tempo di guerra – nella quale raccoglie materiale di ordine storico-etnologico.

Infine, la 118, «Krieg und Kunst» (*Guerra e Arte*),

couvre un champ considérable qui va des cartes postales représentant Hindenburg – et des images pour la propagande en général – jusqu'aux manifestes futuristes de Marinetti. Un petit agenda aux anneaux métalliques, sur 134 feuilletes, complète ce dispositif en établissant les bases d'un index où les écritures différentes témoignent d'un engagement collectif autour du projet warburgien.⁴¹⁴

Un indice fatto di particolari e di *dettagli* nell'enormità delle dimensioni e della natura stessa del conflitto, anzi, dell'arte della guerra, e della guerra nelle arti, nelle diverse discipline: la «Vorgeschichte» della guerra, la preistoria delle battaglie sul piano geografico e delle regioni in cui si sviluppa; la «Religion» e la «Technik-Hygiene», pratiche e artifici alla stessa stregua degli altri nella conduzione del conflitto; la «Dichtung» e l'«Ethik», due facce del medesimo discorso estetico; le «Münitionsfabriken» e la «Kriegsliteratur», forme analoghe di produzione per montaggio, l'una tayloristica l'altra citazionistica; infine, le «Figurae Coeli» e il «Kino», spazi di emersione e astrazione del *pathos* in formule di sopravvivenza negli sbalzi temporali.

Sta ancora una volta, dunque, nella possibilità del ritrovamento singolo, quasi unico, del *dettaglio* – trattandosi di fondi sopravvissuti alla persecuzione nazista e allo smantellamento, non sbagliamo a definirli *resti* in senso stretto esattamente come accade alle fotografie dai fronti del conflitto, sottoposte a lungo al rischio di scomparire, di essere distrutte, dimenticate – dentro un progetto di amplissimo respiro, il cuore di quello che l'esperienza emergente di Warburg può dirci della orizzontalità apparentemente omogenea in cui giacciono gli album fotografici della Grande Guerra.

Ci spieghiamo: l'esperienza di Warburg sul fronte interno della tempesta di carta e quella dei soldati sul fronte di guerra nella tempesta di acciaio, è prima di tutto sul piano della pratica fotografica, del ricorso ad uno spazio del pensiero e dell'esperienza dentro l'immagine e poi dentro la sua collocazione in scatole – le *Notizkästen* e le migliaia di scatole d'archivio – o in specifiche forme di libri fotografici

414 G.Didi-Huberman, «Échantillonner le chaos», *op. cit.*

– l'album e l'atlante – un'esperienza di collocazione e *disposizione* di se stessi e degli oggetti nello spazio da quello della trincea a quello nel mezzo della tempesta stessa e, infine, a quello *topo-nomografico* delle pagine e del montaggio della storia: una versione estesa alla *riproducibilità* di un numero vasto di dispositivi visuali di quella tensione grafica che con Jacques Lacan possiamo definire *schizofotografia*⁴¹⁵ di guerra.

La fotografia in trincea, cioè, la pratica di studio e conservazione di questi materiali contestualmente alla raccolta o nel periodo subito successivo alla fine della guerra, sono, a un tempo, piani di orientamento del soggetto nella realtà orizzontale in cui è *implicato*, di nascondimento eppure di altissima visibilità delle trincee, e piani di orientamento del pensiero stesso, come l'esperienza, esplosivo, disperso, *dislocato*. Il materiale raccolto e poi *disposto* orizzontalmente – dal momento della sua *produzione* a quello della sua *riproduzione* –, così come le modalità di fruizione cui le tavole e le pagine – dell'atlante e dell'album – spingono all'osservazione e ad un certo metodo, ad una certa forma di osservazione, rispondono sostanzialmente di un procedimento antropo-fenomenologico e, quindi, epistemologico fondato sul piano sensibile e psicologico dell'esperienza nel terreno del conflitto.

Di qui il passaggio al piano *visuale* e alla *schizofotografia*: l'articolazione successiva nella geografia delle linee, degli spazi e delle sovrapposizioni sulla pagina, di questo attraversamento continuo tra le polarità della distruzione e della ri-costruzione attraverso la pratica del materiale visuale: l'album come dinamogramma di questo pensiero per immagini che dalle trincee si sposta sul tavolo di studio e nelle scatole d'archivio. «Da arsenale a laboratorio».⁴¹⁶

E l'arsenale di Warburg diventa laboratorio della psicostoria, appunto, negli anni tra il 1924 e il 1929, quelli della progettazione dell'*Atlas*.

415 Cfr. Jacques Lacan, *Écrits inspirés : Schizografie*, in J.Lacan – J.Levy-Valensi – P.Migault (extraits des), *Annales médico-psychologiques*, n°5, Décembre 1931.

416 Cfr. A.Warburg (trad. it., M.Ghelardi), «Da arsenale a laboratorio», seguito da M.Ghilardi, «Un bilancio vissuto», *Belfagor*, fascicolo 2, n°332, 31/03/2001, pp.175-183. Molto interessante da questo punto di vista è l'analogia tra i disegni a matita di Warburg su alcune pagine del *Tagebuch* e quelle dei diari di soldati o degli stessi album del MCRR che sono dei tentativi di rappresentare nella orizzontalità unidimensionale della pagina sezioni del fronte nel quale ci si trova bloccati, o una visione panoramica "dall'alto" dell'architettura sotterranea della trincea. Qui l'elemento grafico si fa estremamente interessante anche perché sembra cercare la sintesi tra la condizione del soggetto nel terreno e una ricostruzione aerea della stessa, che nella maggior parte dei casi è del tutto ipotizzata, proiettata, magari ricostruita con la mediazione della fotografia che ne diventa spesso, sulla pagina del diario o dell'album, il contro-campo diretto.

Come si è detto, una grande influenza sulla selezione dei materiali di raccolta e la riflessione scientifica intorno a quelle che saranno le tavole della memoria universale gli deriva dal periodo trascorso nella clinica di Kreuzlingen e nel confronto quotidiano con la malattia, quella *psicomachia* di cui si sente essere strumento di rilevazione, e non soltanto in rapporto al suo personale *Denkraum*, ma nella generalizzazione di questo nella memoria collettiva, nella psicostoria della cultura occidentale partendo dalle immagini materiali di questa.

Ce que les hommes mettent devant les yeux (fresques, tableaux, sculptures), ce dont ils recouvrent leurs corps pour se donner eux-mêmes en spectacles (ornements, parures, vêtements), tout cela vise, selon Warburg, une compénétration de l'image physique et de l'image psychique, en un point où il n'est plus possible de distinguer la «culture matérielle» (*stoffliche Kultur*) [sic] de la «culture psychique».⁴¹⁷

Quando in una delle ultime tavole tra quelle che riesce a comporre prima di morire nell'ottobre del 1929, *monta* insieme le fotografie ufficiali della firma dei Patti Lateranensi a Roma tra Benito Mussolini e la Chiesa Cattolica nella persona di papa Pio XI – avvenuta sette mesi prima, nel febbraio dello stesso anno – con il titolo «Kirche u. Staat. Geistliche Macht unter Verzicht auf weltliche»,⁴¹⁸ Warburg segnala per l'ultima volta l'epicentro del terremoto o l'origine della tempesta nella quale, ancora dopo soli dieci anni dalla fine della Grande Guerra, l'Europa viene a trovarsi: l'«iconologia politica» come spazio di articolazione del pensiero collettivo proprio attraverso le sue immagini materiali, le fotografie delle oceaniche manifestazioni di piazza nei regimi nazi-fascisti e il contraltare – nel senso anche letterale del termine – delle fotografie del potere religioso e temporale incarnati dai corpi e nella gestualità ripetuta, come negli ornamenti esposti per una fruizione di massa, e per «la massa come ornamento».

Il corpo e l'immagine, ovvero la relazione, anzi, l'implicazione antropologica dell'uno attraverso il *gesto* e dell'altra nella *composizione* – frammentazione e ricomposizione – per montaggio è praticata qui nella sua estrema realizzazione da Warburg: estrema perché tirata al massimo delle sue potenzialità *produttive*; e estrema perché condotta sulle due tavole finali della sua ultima opera, definitiva

417 G.Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, op. cit., p.403.

418 Tavola 78, in A.Warburg, *L'Atlas Mnemosyne*, op. cit., pp.186-187.

eppure sospesa nella epistemica indefinitezza dell'essere un dispositivo *aperto*.

La tavola 79,⁴¹⁹ infatti, è sostanzialmente proprio l'ultimo "tavolo" del laboratorio su cui si sperimenta la «scienza della cultura» di Warburg, sia dal punto di vista compositivo che da quello tematico, e si presenta, in coda e non in capo all'opera, appunto come una sorta di apertura programmatica dell'atlante e come ultima superficie di organizzazione materiale delle immagini, come prospetto sulle potenzialità epistemologiche sul presente e sul futuro prossimo.

Ciò che accade nel passaggio dall'accumulazione nelle *Notizkästen 115-117-118* alla *disposizione* sulle tavole di *Mnemosyne* esposte nella sala centrale della biblioteca di Amburgo ha a che fare, dunque, con la sperimentazione e l'implicazione antropologica di Warburg con la materialità delle immagini, in particolare ,con la riproduzione fotografica di opere d'arte, con la loro frammentazione in dettagli proposti in scale non corrispondenti né proporzionali all'oggetto nella realtà e alla messa in pagina degli oggetti tra loro.⁴²⁰

Nell'attraversare metodologicamente la storia dell'arte – le tavole nere su cui fissa in modo non definitivo le diverse fotografie secondo un principio combinatorio è la sintesi della relazione dell'artista-produttore con il suo oggetto-artefatto per mezzo di una molteplicità di dispositivi e criteri di riproduzione – nel montaggio volontario di livelli contraddittori, anacronistici, eterogenei e contrastanti della realtà, Warburg dà corpo – nella materialità dei supporti– ad una tra le possibili combinazioni della *mneme* estetica universale attraverso il potere euristico della manipolazione fotografica.

Nel passaggio dall'arsenale – immagini raccolte nel corso della sua vita di ricercatore, in cui forte è l'assonanza con l'uso strategico di quelle relative ai fronti della Prima Guerra mondiale – al laboratorio – lo spazio di visibilità delle pareti espositive della sala centrale della biblioteca rispetto al posizionarsi al centro di

419 «Messe. Verzehren des Gottes. Bolsena, Botticelli. Heidentum in d. Kirche. Bluthostirnwunder. Transsubstanziation. Italienischer Verbrecher von der letzten Ölung.» (Messa. Mangiare dio. Bolsena, Botticelli. Paganesimo nella Chiesa. Miracolo dell'ostia sanguinante. Transustanziazione. Criminale italiano prima dell'estrema unzione); *ivi*, pp.188-189.

420 Il dibattito aperto sulla fotografia come dispositivo di esposizione, di studio e riproduzione dell'opera d'arte coinvolge nei primi anni del '900 non soltanto le avanguardie di cui abbiamo in parte presentato le espressioni più importanti, ma anche personalità della storia dell'arte come disciplina vicine a Warburg, tra cui Wolfflin, Panofsky e Gombrich.

questa dello spettatore *agente* – l'atlante di Warburg è una sorta di programma, di manifesto per un progetto proliferante e destinato a non essere mai terminato, mai reso definitivo, mai richiuso su se stesso, mai fissato.⁴²¹

Allo stesso modo, le singole tavole si presentano come enormi campi di lavoro su cui il montaggio crea e disfa continuamente le relazioni esistenti – ma proliferanti e mutevoli – tra le immagini: un sapere che si produce proprio nella dialettica tra le singole inquadrature e nella potenzialità produttiva dei dettagli disposti secondo una precisa, seppur mutevole, «iconologia degli intervalli»:

chaque « détail » est bien séparé de l'autre par un « intervalle » noir non plus ou moins profond, qui dessine, en négatif, l'*armature visuelle du montage* [sic] comme tel. Mais chaque « détail » est lui-même recadré de façon à inclure tout le système des « intervalles » qui organise [...].⁴²²

La tradizione dell'atlante e del montaggio iconografico attraverso un dispositivo in forma di libro fotografico nella quale si inserisce, sia a livello cronologico che sul piano epistemologico, *Mnemosyne* – e di cui pure Warburg ignora alcuni modelli coevi esemplari⁴²³ – viene da questo sostanzialmente

421 Il periodo conclusivo dell'opera e della biografia di Warburg è uno degli aspetti che costituiscono fin dalla sua morte un motivo di dibattito intenso. La questione della ricostruzione di una teoria definitiva su un oggetto incompiuto – per motivi biografici ma anche per la predisposizione stessa dell'oggetto alla non-sistematizzazione – e complesso come *Mnemosyne* rientra tra gli aspetti sui quali lo studioso tedesco viene chiamato in causa ancora oggi. Il metodo di lavoro cui Warburg si dedica, infatti, alla fine della sua vita tende ad acutizzarsi in quanto a rarità di scritti programmatici rispetto alla molteplicità di temi trattati, e in contrasto con la mole di appunti, note, frammenti di testi, e con il suo personale e proliferante archivio iconografico. La complessità e la ricchezza di questo *corpus* “cangiante” di scritti dipende, dunque, dalla pratica warburghiana alla produzione per ripetizioni e riformulazioni della stessa idea, ipotesi, intuizione al fine di stimolare ulteriori definizioni, chiarimenti, aperture funzionali all'elaborazione teorica di fondo, proprio attraverso la manipolazione grafica e iconografica di uno stesso materiale. Da cui la specificità del testo *Flüchtige Notizen* (Settembre 1929, folio 11; *Note fuggitive*) in cui teorizza le modalità di disposizione delle tavole dell'atlante e che si presenta come una sorta di *mise en abîme* tra la teoria e la pratica: tra l'aggettivo “fuggevole” scelto per definire le note a margine dell'opera e la natura *inconclusa* “transitoria” e “mutevole” del montaggio di flussi di immagini migranti di cui si sottolinea la discontinuità e la transitorietà temporale all'opera nella sequenza della storia. A ragione, *Mnemosyne* è considerato «l'armatura visuale del pensiero» di Warburg, la *mise en abîme* della sua teoria sulla produzione di sapere attraverso la *mise en place* d'immagini e di segni visibili di questo. Cfr. G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p.458.

422 G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p.497.

423 Pare che Warburg ignori negli anni di composizione di *Mnemosyne* le esperienze di montaggio dei Surrealisti tedeschi o di Marcel Duchamp, come pure non s'interessi al dibattito sul montaggio e alle sperimentazioni nel cinema. A margine del suo lavoro, si legge un'ambiguità teorica dello studioso tedesco nei confronti della tecnologia e dell'influenza dei dispositivi tecnici nella fenomenologia del quotidiano e in quella della produzione e fruizione dell'arte ci sui è un esempio il suo rapporto conflittuale con il telefono, visto come uno strumento di pericolosa riduzione della distanza come principio estetico-etico di approccio alla realtà; e usato esclusivamente per la gestione e il mantenimento dei rapporti istituzionali della biblioteca.

scardinata dal momento che la volontà sottesa di produrre un sapere su un oggetto attraverso la disposizione per affinità e contiguità di immagini su quell'oggetto – e che in quella tradizione vuol dire sovrapposizione tra l'iconografia e l'episteme –, in Warburg, non soltanto non risponde di una fissità e di una sistematicità *teleologica* tra le premesse teoriche e l'iconografia della composizione delle tavole dell'atlante; ma anzi, sottende nella pratica e nella fruizione “aperta” di immagini scelte in quanto esse stesse *migranti* nel tempo e nello spazio della storia culturale universale⁴²⁴ – per quanto con al centro l'occidente europeo – l'impraticabilità di qualsiasi teorizzazione sistematica, l'inutilizzabilità di categorie storicistiche e positivistiche, la molteplicità delle temporalità fissate dalla produzione e riproduzione delle immagini, la necessità di un'apertura dei confini disciplinari e la dislocazione attraverso il montaggio come pratica cognitiva per *straniamento*, per rottura. Per *choc*.

Tra Warburg e Benjamin, insomma, vengono a stabilirsi nel complesso degli studi e delle riflessioni condotte sulle implicazioni estetico-antropologiche uomo-immagine una rispondenza epistemologica e una ridondanza concettuale impressionanti, seppur con qualche variazione sul vocabolario e sul tema in questione. Da un lato, infatti, il montaggio è per entrambi un metodo di produzione di un sapere, uno strumento epistemologico non storicistico né teleologico, ma essenzialmente *storico*, ovvero confacente alla natura stessa della storia, alla complessità propria al dispiegarsi del tempo, alla dialettica/polarità anacronistica delle sue cristallizzazioni in oggetti, immagini, discorsi che ne sono allo stesso tempo casi e strumenti di studio: il linguaggio, i testi, le citazioni in Benjamin; le immagini, gli artefatti, le forme patetiche in Warburg – i *Passagen-Werk* e *Mnemosyne*.⁴²⁵

La dimensione *mediale* inoltre, si sviluppa in entrambi come elemento centrale

424 Sul concetto di immagine migrante e di flusso iconografico nella produzione artistica universale, si veda H. Belting (trad. it., Maria Gregorio), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010 [ed. or., *Florenz und Bagdad : eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Beck, München, 2008].

425 Nel breve e sintetico confronto sul montaggio nei due autori, si fa riferimento soprattutto, lo abbiamo accennato, a *Mnemosyne* e ai *Passages* per il fatto che queste due opere possono essere considerate sul piano della critica epistemologica, analoghe per intenti e assonanti nelle pratiche. Entrambi gli autori vi si dedicano alla fine della loro vita, lasciandole incompiute al momento della morte; ma soprattutto per entrambi, come abbiamo cercato di dimostrare, si tratta di opere che tentano in una sorta di *mise en abîme* epistemologica di rispondere della teoria sulla produzione di sapere per montaggio in campi aperti del pensiero soltanto attraverso la pratica diretta di questo, la sua “sola” *mise en page*.

di sperimentazione, di composizione per serie di *choc* e di discontinuità degli oggetti della percezione rispetto al soggetto di questa.

Dal canto suo, Warburg sullo spazio nero e astratto delle tavole dà una disposizione proliferante al proliferare stesso e all'emergere di altrettanti spazi di montaggio che sono le singole immagini; mentre, Benjamin nel *medium* del linguaggio, cerca delle somiglianze, delle analogie che non sono immediatamente evidenti, anzi, che si nascondono e che richiedono un sguardo dialettico, di confronto, di sperimentazione del pensiero critico che è, prima di tutto un *Denkbilder*,⁴²⁶ un pensiero per immagini che, a loro volta, contengono pensiero nel loro balenare «come in un istante, automaticamente» e «come in sogno», – e qui, Benjamin corrisponde contrariamente a Warburg, all'elemento avanguardista del montaggio surrealista.

Entrambi in assoluta assonanza con il discorso psicanalitico freudiano.⁴²⁷

Nonostante, quindi, il disinteresse per le avanguardie foto-cinematografiche e per il dibattito teorico in atto nel «XX secolo del montaggio»⁴²⁸

Mnemosyne est un objet d'avant-garde en ce qu'il ose déconstruire l'*album-souvenirs* historiciste des «influences de l'Antiquité» pour lui substituer un *atlas de la mémoire* erratique, réglé sur l'inconscient, saturé d'images hétérogènes, envahi d'éléments anachroniques ou immémoriaux, hanté par ce noir des fonds d'écrans qui, souvent, joue le rôle d'indicateur de places vides, de *missing links* [sic], de trous de mémoire. La mémoire étant faite de trous, le nouveau rôle attribué par Warburg à l'historien de la culture est celui d'un interprète des refoulements, d'un «voyant» (*Seher*) [sic] des trous noirs de la mémoire.⁴²⁹

Ma soprattutto – e fin dalla scelta del nome *Mnemosyne*, appunto, che Warburg ha già fatto apporre sulla porta d'ingresso della sua biblioteca – l'atlante indica come la memoria sia il filo conduttore di tutta la sua opera e che questa, tanto nella collezione di testi, quanto nella fototeca, sia concepita dallo studioso tedesco secondo due principi, per il nostro discorso, estremamente importanti, sul piano

426 Cfr. W.Benjamin, *Immagini del pensiero* (1933), OC V, pp.528-533 [ed. or., *Denkbilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972].

427 B.Maj, *Idea del tragico e coscienza storica*, op. cit., p.122.

428 Cfr. S.Ejzenštejn (a cura di Pietro Montani; con un saggio di Francesco Casetti), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 2012 [ed. or., *Montáž* (1923)]; ID. (a cura di Sergio Pomati), *Memorie*, SE, Milano, 2008 [ed. or. a cura di N.Klejman, *Memuary*, Muzej Kino-Ejzenštejn-Centr, Moskva, 1997].

429 G.Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, op. cit., p.483.

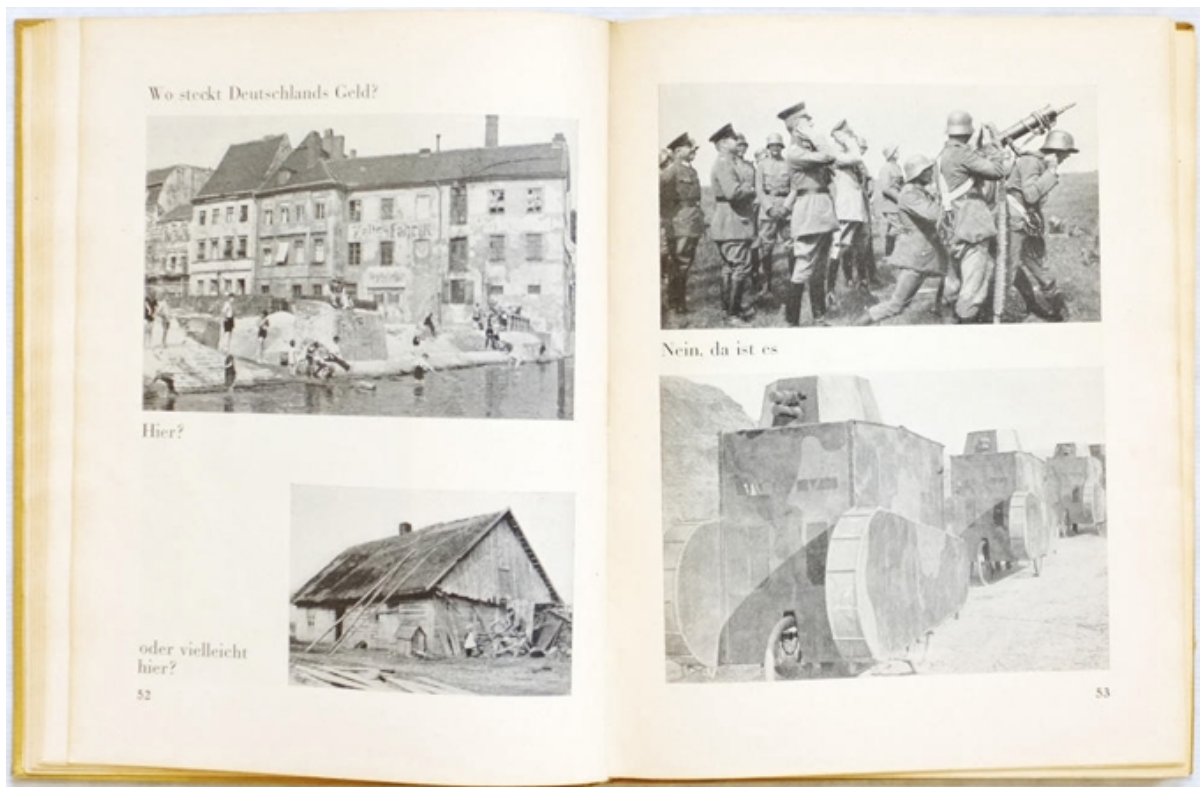
teorico come su quello metodologico.

La memoria per Warburg, infatti, sono da un lato, i libri e le immagini che la conservano, che ne configurano il pensiero discorsivo e figurativo del passato; dall'altro, sono la *disposizione*, l'architettura della biblioteca come *spazializzazione* della memoria stessa, e il montaggio delle immagini sulle tavole come *mnemotecnica* per costruire un modo possibile del pensiero, che nel caso dell'atlante, è un *Denkraum* per immagini.

Sulla base di quanto ricostruito fin qui e delle brevi e generali premesse gettate all'inizio della trattazione, per un primo orientamento dentro gli oggetti di lavoro della scatola dell'archeologo di libri fotografici – cioè, a proposito delle *forme* schematiche di definizione dell'archivio, dell'album, dell'atlante e, in parte, dell'abecedario illustrato – l'opera di Warburg si presenta come terreno di verifica paradigmatico in quanto squaderna sul nostro tavolo di lavoro i principi compositivi ed espositivi di funzionamento generale di quella che potremmo definire da qui, la *morfologia* ermeneutica del libro fotografico: in quanto visualizzazione del processo stesso della memoria culturale che da materiale inerte e confuso – archivio – nasconde in sé, «nel dettaglio minuto dei suoi documenti» – la pagina dell'album – quel «valore euristico per l'intelligenza storica.»⁴³⁰ – l'immagine-*resto*.

Queste le premesse con cui ci muoviamo sul terreno di scavo dal quale gli album, gli atlanti, gli abecedari per immagini emergono come oggetti per la riformulazione di una memoria sulla guerra: manifesti avanguardisti di protesta e critica della cultura diffusa e manuali iconografici del pensiero della catastrofe.

430 Si rimanda alla serie di percorsi e analisi introduttive e di approfondimento dell'atlante di Warburg proposte dalla rivista *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale*, n°109, 09/2013, on line: http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=71; e ai links che rinviano alle singole tavole dell'atlante secondo un itinerario di studio rizomatico interno ai vari percorsi di lettura consigliati. Per la tavola 79 di cui parliamo qui si veda: <http://www.engramma.it/rivista/tavola/italiano/ottobre01/tavola/matrixtavola.html>.



III.2. Guerra alla guerra.⁴³¹ *L'anti-retorica del montaggio nei libri fotografici di Friedrich, Tucholsky, Heartfield (1924-1926)*

Hier aber ist das nüchtern -wahre, das gemein-naturgetreue Bild des Krieges -teils durch Zufall, teils durch Absicht – photographisch fest gestalten.

[Voici donc dans ce livre, fixée à l'aide de la photographie, moitié par hasard moitié par intention, la véritable face de cette guerre naturaliste, désenchanteresse [sic], révoltante.]

[Ciononostante, questo volume si propone di presentare con l'aiuto di immagini fotografiche, raccolte un po' per caso e un po' per intenzione, un resoconto veritiero e oggettivo della realtà bellica.]⁴³²

Ma questo libro deve uscire. Esso vuole tentare di tirare fuori da immagini occasionali, da ritratti intenzionali, da ogni tipo di foto, per quanto possibile, il tipico. Da tutte le immagini messe insieme emergerà allora la Germania, uno spaccato della Germania. Ma poiché le immagini ufficiali tagliano sempre il formaggio in modo che i vermi non vengano colpiti, noi, per una volta, lo vogliamo fare diversamente. Ciò che si contorce durante il taglio, sono i vermi. Anch'essi sono Germania.⁴³³

Tra il 1914 e il gli anni '30 la guerra, lo abbiamo detto, s'inscrive nella storia generale della fotografia, e nei Paesi implicati sui fronti opposti si manifesta, fin da subito, come un boom pubblicistico di eccezionale risonanza, soprattutto se lo si pone in continuità con la produzione fotografica di guerra e con quella coeva di cui abbiamo già in parte presentato il contesto generale.

Si tratta, infatti, di un momento di sviluppo della fotografia dovuto non soltanto alla produzione di apparecchi a buon mercato e di più alta praticità, ma di un vero e proprio *milieu* culturale che va costruendosi nella società europea post-bellica come una tensione verso una nuova lingua universale puramente visuale e immediata, così come la troviamo espressa nelle parole introduttive dei casi di studio che intendiamo

431 Cfr. Ernst Friedrich, *Krieg dem Kriege! Guerre à la guerre! War against War! Oorlog aan den oorlog!*, Freie Jugend Verlag, Berlin, 1924 [trad. it., Laura Scuratti – introduzione di Gino Strada, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano, 2004]. Nel corso della trattazione utilizziamo l'edizione del 2004 edita dalla Deutsche Verlags-Anstalt di Monaco e quella italiana per il riferimento al testo introduttivo e alle didascalie.

432 E. Friedrich, *Menschen Aller Länder!*, in ID., *Krieg dem Kriege!*, op. cit., pp.5-12, p.5; e anche nella traduzione francese: *Aux peuples de toutes les Nations*, pp.13-19, p.13; ed. it., *All'umanità intera!*, op. cit., pp.13-17. Come si nota dal titolo del volume, infatti, Friedrich si propone di diffondere lo spirito universale del suo messaggio pacifista e, di conseguenza, correda il testo tedesco di traduzioni nelle altre lingue scelte per la pubblicazione: ovvero, francese e inglese.

433 Kurt Tucholsky (un libro illustrato da) – John Heartfield (montaggio a cura di) (trad. it., Alessandra Pepe – copertina e impostazione grafica di J.Heartfield riprodotti dall'edizione tedesca del 1929), *Prefazione. La Germania*, in ID., *Deutschland, Deutschland über alles*, Lucarini Editore, Roma, 1991, pp.10-12, p.12 [ed. or. (Ein Bilderbuch von Kurt Tucholsky und vielen Fotografen; montiert von John Heartfield), *Deutschland, Deutschland über alles*, Rowohlt, Hamburg, 1929].

analizzare di seguito: il volume fotografico contro la guerra di Ernst Friedrich e il libro di montaggio di Tucholsky e Heartfield.

Per noi, infatti, si tratta ora di procedere nell'analisi del contesto di produzione e riproduzione dei materiali e dei dispositivi fotografici la cui genealogia, lo abbiamo visto, rimonta in buona parte al loro utilizzo sui fronti di guerra, cioè, secondo quel principio teorico e metodologico che ci viene in aiuto direttamente da Warburg e dall'analisi delle sue ricerche e delle sue pratiche appena trattate.

Questi oggetti di lavoro emergono sul campo della nostra ricerca tanto a-sincronicamente e casualmente rispetto alla collocazione definita dei nostri materiali – gli album fotografici del MCRR; quanto, a un tempo, secondo un principio di *somiglianza* e analogia che possiamo intendere alla maniera di Warburg, come una «legge di buon vicinato»: quella di dare un'organizzazione allo *choc*, di costruire un *continuum* dentro la frammentazione spazio-temporale del reale e della storia; da un lato, secondo un principio compositivo dialettico, per contrasto e per negazione (l'antiretorica di Friedrich); e dall'altro, in termini di un montaggio simbolico e *misterioso* (lo scarto di Tucholsky e Heartfield).

Restiamo, cioè, dentro quanto sappiamo ormai sulla polarità di movimento e di oscillazione del pensiero della storia, polarità nella quale si muove per primo Warburg, sismografo sul fronte interno della sua esistenza e su quello politico del conflitto universale delle immagini.

La Storia rappresenta probabilmente due cose contraddittorie: la linea discontinua degli *choc* rivelatori o il *continuum* della co-presenza. Il legame degli eterogenei costruisce e nello stesso tempo riflette un senso di storia che si muove tra i due poli.⁴³⁴

E in effetti, in tutta Europa vengono prodotti e pubblicati – contestualmente a quanto accade nella biblioteca di Amburgo, nella teorizzazione filosofica di Benjamin e delle diverse scuole sperimentali, artistiche e d'avanguardia di questi Paesi, in particolare Germania e Francia – libri fotografici ottenuti raccogliendo e montando insieme nella forma dell'album, del manuale/abecedario o dell'atlante, immagini ufficiali – per quanto spesso anonime – dai diversi fronti del conflitto, e collezioni o raccolte fotografiche ritrovate casualmente o *migrate* nei diversi ambiti d'uso nel

434 J.Rancière, *Il destino delle immagini*, op. cit., p.98.

corso degli anni di guerra.⁴³⁵

In questo modo, per molto tempo dopo la fine del conflitto, queste immagini e i dispositivi fotografici nei quali vengono composte, procedono contemporaneamente ad amplificare l'impatto mediatico della pubblicistica di propaganda in tempo di guerra, a proporre formulazioni visuali in continua proliferazione, come anche a ribaltarne il messaggio originario o addirittura a farne delle vere e proprie "armi" politiche per una pedagogia del pensiero critico – e della crisi – costruito per immagini di forte impatto e riconoscibili sul piano dell'immaginario condiviso. Un *Denkbilder* che contrasti, però, con la «cattiva coscienza» del discorso ufficiale e nazionalista *ex post*, da un lato, e che dall'altro, sia in grado di produrre effetti e reazioni attraverso «l'arme de la photo», appunto, che nessun «artiste du mot» per quanto grande, «ne peut éгалer».⁴³⁶

La natura di questi oggetti è, come si può immaginare, estremamente varia: sono album, libri o inserti illustrati di orientamento tanto pacifista quanto nazionalista,

435 Ne indichiamo soltanto alcuni esempi: *Großen Bilderatlas des Weltkrieges*, in tre volumi editi tra il 1915 e il 1919 dalla casa editrice Bruckmann di Monaco e, ad oggi, consultabili online all'indirizzo: <http://digiColl.library.wisc.edu/cgi-bin/History/History-idx?type=browse&scope=HISTORY.BILDERATLAS>; una storia per immagini della Grande Guerra di Werner Beumelburg (hrsg. Wilhelm Reetz), *Eine ganze Welt gegen uns. Eine Geschichte des Weltkriegs in Bildern*, Deutsche Verlag, Berlin, 1934; si tenga conto anche delle edizioni anonime di album e raccolte, collezioni fotografiche uscite negli anni subito successivi alla fine del conflitto sia in Francia che in Germania; o ad opera degli organi ufficiali degli eserciti e della stampa: per l'Italia sono già stati citati i fascicoli mensili delle edizioni Treves, i *Panorami* e le *Visioni della Grande Guerra* (cfr. supra, capitolo I). Interessante risulta a tal proposito l'osservazione dello scrittore tedesco Winfried G. Sebald a proposito della pubblicazione nel 1933 di una «Storia fotografica della Prima Guerra mondiale» da parte della redazione del «Daily Express», che si presenta come un tentativo di commemorazione della tragedia al fine di mettere in guardia l'opinione pubblica da un possibile ripetersi degli eventi. Ancora più interessante è la descrizione da parte di Sebald dell'esperienza inscritta nel gesto di sfogliare le pagine del volume e della stimolazione tramite questa pratica alla ricostruzione mnemonica e alla partecipazione emotiva. Una stimolazione tale da produrre nello scrittore un processo di emersione di ricordi e immagini che, per salti cronologici e spaziali, rivela l'automatismo del ritornare del passato nel presente più prossimo: dalla giubba insanguinata di Francesco Ferdinando (Sarajevo, 1914), alle città bombardate della Seconda Guerra mondiale (Amburgo, 1945), alle più recenti immagini provenienti dai conflitti coevi al tempo della scrittura (Albania, 1992), cfr. W.G. Sebald, *Gli anelli di Saturno, op. cit.*, pp.105-111. Per un confronto tra le posizioni di Warburg e quelle di Sebald – passando per la Scuola di Storia dell'Arte di Vienna – sulle immagini come serie e accumuli di memoria si veda Kurt W. Forster, «Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, Sebald», in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, 100, settembre-ottobre 2012, pp.113-120, online: <http://www.gramma.it/eOS2/index.php>. Data ultima consultazione: Agosto 2013.

436 Cfr. K. Tucholsky [alias Ignaz Wrobel], «Waffe gegen den Krieg», *Die Weltbühne*, Berlin, vol.22, n°8, 23/02/1926, pp.312-313 (si veda la traduzione francese «Une arme contre la guerre» in O. Lugon, *La Photographie en Allemagne, op. cit.*, pp.22-23). Tucholsky pare essere il primo a definire esplicitamente la fotografia come arma in questo testo-recensione proprio al volume di Friedrich, *Krieg dem Kriege, ivi*, p.23.

di lusso o a carattere popolare, che assumono così, un ruolo funzionale alla riabilitazione della fotografia in tempo di pace, pur se ancora invischiata nel discorso retorico del conflitto appena concluso.

Tra le migliaia di esemplari, nella maggior parte dei casi messi insieme secondo una logica sovrapponibile a quella dell'*agency* originaria – amatoriale o ufficiale poco importa, in quanto comunque inserita nella costruzione del mito bellico e dell'immaginario nazional-patriottico caratteristico del periodo tra le due guerre – emergono però alcune prove di “apertura” e manipolazione del quadro di riferimento attraverso la selezione, la messa in serie e il montaggio degli stessi materiali fotografici ufficiali del fronte.

Ci troviamo sul versante del discorso estetico intorno alle immagini di guerra che abbiamo fin qui presentato come analogo nella forma e nel metodo ma radicalmente antitetico su quel piano del messaggio iconografico, a quello relativo all'utilizzo retorico e propagandistico delle immagini e della loro composizione, ancora una volta, in dispositivi fotografici ulteriori che sono poi, gli oggetti ultimi della nostra riflessione, in quanto

[U]ne image ne va jamais seule. Elle appartient à un dispositif de visibilité qui règle le statut des corps représentés et le type d'attention qu'ils méritent.⁴³⁷

A riconoscere esattamente e a saper lavorare su questa dimensione etico-estetica della fotografia dentro un contesto come quello tedesco post-bellico – ma, appunto, universale come la guerra mondiale appena conclusa – sono personaggi di grande lucidità critica e genialità artistica come Ernst Friedrich, Kurt Tucholsky e John Heartfield.

Abbiamo scelto di trattare con particolare attenzione le loro pubblicazioni sul tema in quanto coesistono dentro questa polarità e questo spostamento continuo della relazione con l'immagine attraverso lo *choc* come momento critico e dialettico – le fotografie di guerra come armi contro la guerra – e con essa attraverso lo *choc* come istante simbolico – lo straniamento dello scarto tra l'immagine come *documento* per il senso comune e l'immagine come *fiction* artistica e di risveglio critico dello stesso senso comune.

437 J.Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.108.

In entrambi i casi, infatti, si manifesta e si propone con violenza una volontà da parte delle due diverse *agency* critiche – diverse per quanto analogamente contrarie al discorso egemone – all'emancipazione dello spettatore e a un suo intervento *epistemologico* diretto nella riconfigurazione del sapere intorno a quelle immagini – ormai patrimonio di un immaginario comunitario nazional-patriottico – e alla sperimentazione da parte di questo di tutte le potenzialità espressive di quelle e di quanto, *malgré tout*, vi resta d'invisibile.

Insomma, sono tutti estremamente convinti di quanto affermato da Benjamin, e cioè che sia necessario

pretendere dal fotografo [...] la capacità di dare alla sua fotografia quel commento scritto che la sottrae all'usura della moda e le conferisce un valore d'uso rivoluzionario.⁴³⁸

Un valore d'uso rivoluzionario che è, in buona sostanza, nella Germania del '29 – come nel resto del mondo occidentale in quegli anni, su cui si abbatte ancora una volta la catastrofe in veste di una crisi economica, culturale e sociale senza precedenti –, un valore di emancipazione dalla monumentalizzazione documentaria del patrimonio di immagini prodotte sui fronti di guerra – gli album nella loro composizione ufficiale; di emancipazione dello spettatore e delle fotografie stesse da quell'idea del *visuale* come di un'*utopia* cui aspirare – gli album nell'anonimato della generalizzazione archivistica; e dell'emancipazione del discorso stesso sulla fotografia, in particolare quella di guerra, da un piano di falso *mimetismo* con la realtà e di radicale opposizione al dispositivo del linguaggio, a uno di equivalenza con questo, anzi, di ulteriore complessità, di rivoluzione *politica* attraverso la messa in questione *estetica*.

Quindi, con l'intenzione di

[...] mettre en cause, avec la fausse radicalité de l'opposition, le simplisme des idées de représentation et d'image sur lesquelles elle s'appuie. La représentation n'est pas l'acte de produire une forme visible, elle est l'acte de donner un équivalent, ce que la parole fait tout autant que la photographie. L'image n'est pas le double d'une chose. Elle est un jeu complexe de relations entre le visible et l'invisible, le visible e la parole, le

438 W.Benjamin, *L'autore come produttore* (1934), in ID. (trad. it., Anna Marietti), *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino, 1973, pp.199-217, p.209 [ed. or., Einleitung von T.W.Adorno, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1955].

dit et le non-dit.⁴³⁹

E proprio su questo tentativo di scardinare attraverso la tensione verso un linguaggio figurativo e visuale universale – in una dinamica di montaggio testo-immagine-didascalia-controtesto – si *compongono* i due volumi che prendiamo in esame qui di seguito, concentrandoci sul valore specifico che in ciascuno assume la pratica del montaggio sia come metodo *epistemologico* per quanto riguarda la fruizione e quindi, il messaggio veicolato; sia come principio *estetico*, ovvero la definizione e l'identità stessa dell'oggetto-libro in termini di dispositivo fotografico attraverso la pratica di una specifica *ars combinandi*.

Nell'anno 1924 di una vita interamente dedicata al pacifismo, alla disobbedienza civile in opposizione ai regimi nazifascisti,⁴⁴⁰ il giovane di origini polacche migrato in Germania, Ernst Friedrich, fondatore della «Freie Jugend» (Gioventù libera) di Berlino, pubblica una tra le più significative documentazioni fotografiche sulla Prima Guerra mondiale, che diventa presto un vero e proprio bestseller dal titolo: *Krieg dem Kriege!*.

Si tratta di una compilazione di fotografie degli orrori del fronte, immagini di morti e di cadaveri straziati sul terreno della guerra che si sviluppa secondo un crescendo *patetico* di denuncia dell'accaduto e di ammonimento per il futuro, e che si conclude con le fotografie scattate nelle cliniche, negli ospedali e nelle fabbriche, dove soldati mutilati – soprattutto nel volto e negli arti – sono ridotti a una vita di miseria e sofferenza insopportabili, *tradotti* dalla trincea della guerra a quella della

439 J.Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.103.

440 Nato a Breslau nel 1894, Friedrich trascorre tutta la sua giovinezza partecipando attivamente all'organizzazione e alla diffusione di idee e alla promozione di azioni di ribellione dentro il movimento pacifista e, in seguito, anche in quello anarchico. Iniziato alla carriera di attore, viene arrestato per diserzione al servizio militare nel corso del primo conflitto mondiale, e liberato nel 1918, a guerra finita, dai rivoluzionari del movimento socialista *Spartakus*. Si unisce, quindi, al movimento di Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht, poi, ispirato dall'esempio di Lev Tolstoj, decide di fondare la «Freie Jugend» a Berlino: un nucleo di gruppi pacifisti giovanili che nel 1920 si diffondono in tutta la Germania, in Austria e in Svizzera. S'interessa però, fin da subito, anche dell'importanza dell'arte visuale per la propaganda anti-bellica e inaugura, a questo scopo, la prima Mostra d'Arte dei Lavoratori, coinvolgendo autori come Käthe Kollwitz, gli stessi Grosz e Dix, come pure Marc Chagall. Passa poi ad interessarsi di pedagogia pacifista sia con la pubblicazione di un libro per bambini – *Proletarischer Kindergarten* (1921; Asilo proletario) –, sia, appunto, con quella del volume *Krieg dem Kriege!*, una sorta di manuale pacifista per adulti (1924) e che viene ripubblicato nel 1926 in due volumi e in molteplici edizioni fino al 1930. Costretto a continue migrazioni a causa dell'opposizione dichiarata al regime nazifascista – prima a Bruxelles, poi a Parigi – muore nella capitale francese nel maggio del 1967.

fabbrica e inseriti «organicamente» nel processo della catena di montaggio.

Dopo un breve testo introduttivo di poche pagine – ripetute nelle tre lingue scelte per la divulgazione: tedesco, inglese e francese – Friedrich passa alla composizione iconografica del suo manuale contro la guerra che è un vero e proprio abecedario per immagini e, a un tempo, un sussidiario politico nel quale ciò che costituisce l'argomentazione è essenzialmente la sua «armatura iconografica»: le cinquanta pagine circa nelle quali si susseguono immagini e riproduzioni fotografie di disegni, pubblicazioni ufficiali e illustrazioni della stampa popolare, accompagnate da piccoli testi – generalmente in forma di didascalie-slogan, o ammonimenti-invocazioni – raramente descrittivi, più spesso cinici, critici e di accusa esplicita e violenta.

È importante sottolineare come nel volume di Friedrich, forse data anche la sua passione per la dimensione pedagogica dell'uso propagandistico delle immagini, siano presenti tre elementi che lo pongono in stretta vicinanza con le riflessioni di Benjamin circa la necessità da parte di qualsiasi *produttore*⁴⁴¹ – scrittore, traduttore, fotografo, storico – di emulare e tenere presente il meccanismo cognitivo e le pratiche di apprendimento proprie dell'infanzia⁴⁴²: il tema del gioco – Friedrich apre il volume con l'applicazione della propaganda di guerra alle attività ludiche più comuni come il gioco dei soldatini e l'illustrazione a fumetti; il fascino per le attività manuali e l'implicazione diretta nello svolgimento dei processi in atto – il libro fotografico e la composizione immagine-testo coinvolge direttamente il lettore nella costruzione dello stesso messaggio sotteso allo scopo editoriale del volume; la sensibilità al contrasto e allo stimolo diretto, anche violento con i materiali in questione – nelle cinquanta pagine di montaggio fotografico, Friedrich dispone i materiali scelti in una corrispondenza binaria e dialettica di campi e contro-campi, di opposti *choc* tra la retorica falsa dell'Utopia nazionale e l'anti-retorica, o meglio, la contro-retorica della realtà crudele della guerra, delle sue verità nascoste dall'enfasi del discorso egemonico a spese della classe subalterna.

Die Bilder dieses Buches von Seite 50 bis zum Schluß zeigen Aufnahmen, von der unerbittlich, unbestechlich photographischen Linse erfaßt, vom Schützengraben und vom Massengrab, von dem „Etappenleben“, von dem „Feld der Ehre“ und von anderen „Idyllen“ aus der

441 Cfr. W.Benjamin, *L'autore come produttore*, op. cit.

442 Cfr. ID., *Cantiere*, in ID., *Strada a senso unico*, op. cit.

„Großen Zeit“. Und nicht ein einziger Mensch in irgend einem Lande kann aufstehn und gegen diese Photos zeugen, daß sie unwahr sind und nicht der Wirklichkeit entsprächen.

[Les images de ce livre, à partir de la page 50 et jusqu'à la fin montrent des aspects (saisis par la lentille photographique, impitoyable et incorruptible) de la tranchées-abri et de la fosse commune, de la vie dans les étapes, du "champ d'honneur", et d'autres idylles du "grand temps". Pas un seul homme dans aucun pays ne peut s'élever en témoin contre ces photographies en disant qu'elles ne sont pas vraies, ou bien qu'elles sont en contradiction avec la réalité.]

[Le immagini presentate in questo volume, da pagina 50 alla fine, sono state catturate dall'occhio inesorabile e incorruttibile dell'obiettivo fotografico, e mostrano trincee e fosse comuni, smascherano le "bugie militari", i cosiddetti "campi d'onore" e altri "idilli" della "Grande Epoca". E non c'è nessuno al mondo che possa dubitare della veridicità di queste fotografie e sostenere che non riproducono fedelmente la realtà.].⁴⁴³

L'incontrovertibile verità della fotografia e l'inesorabile aderenza al vero dell'obiettivo fotografico risuonano nelle parole di Friedrich della «nuova oggettività» del dispositivo ottico meccanizzato che si fa strada in quegli anni tra gli artisti e i fotografi della Berlino delle avanguardie.

Eppure, nel segno dell'opposizione dialettica propria al linguaggio di un pacifista anarchico nella Repubblica di Weimar quale è Friedrich, sono il montaggio e la collocazione delle fotografie sulla pagina a stimolare la presa di posizione, la definizione politica dello spettatore e del fruitore del volume: una composizione che procede secondo un *climax* ascendente dagli orrori del campo di battaglie e della condizione dell'uomo al centro della catastrofe della trincea, fino alle fotografie che ritraggono la conclusione della guerra la quale, in un montaggio violento di campi e contro-campi, si rivela ancora più atroce e foriera di sofferenze e ingiustizie sociali della guerra stessa, intesa come svolgimento di singoli fatti sul campo di battaglia.

Attraverso l'opposizione dialettica tra i due piani della visualità – le «false notizie» del discorso egemone e la verità incontrovertibile dei documenti fotografici dello strazio delle trincee – Friedrich, infatti, si propone di svelare allo spettatore – anzi, di insegnarli a riconoscere direttamente nella pratica delle pagine – il sistema propagandistico imposto dagli Stati nazionali liberali e la continuità esistente tra i piani strategici e militari e il sistema economico capitalistico.

In entrambi, infatti, suggerisce Friedrich, il contadino, il proletario, l'operaio non sono

443 E.Friedrich, *Guerra alla guerra*, op. cit., pp.29/24/13.

che carne da macello, ingranaggi della catena di montaggio, addirittura corpi deformi, irriconoscibili nella loro umanità ma resi organici alla meccanizzazione degli stessi sistemi di produzione: il cannone e la mitragliatrice nella trincea, la macchina fotografica come arma sul terreno di guerra, e gli strumenti del lavoro industriale tayloristico, vere e proprie protesi per la riabilitazione politica e sociale dei mutilati.

Nel 1925, quando espone nel museo internazionale da lui fondato – l'«Anti-Kriegs-Museum» – le fotografie che solo un anno prima ha presentato al mondo nel suo abecedario di guerra, l'obiettivo dichiarato è quello di insegnare alle giovani generazioni il pacifismo partendo dagli errori – e dagli orrori – condotti ad opera e a spese delle generazioni precedenti.

Evidentemente, il suo spirito profetico e ostinato nonostante le vicissitudini incontro alle quali procede la Germania negli anni Trenta, non soltanto non gli impedisce di continuare nella sua impresa che è – come per Warburg con la *Kulturwissenschaftliche Bibliothek* di Amburgo – innanzitutto quella di preservare la fratellanza dei popoli, in particolare francese e tedesco, e, più in generale, quella di provocare una reazione, una presa di posizione contraria allo stato dei fatti; ma contribuisce anche, nella migrazione cui è costretto nel corso degli anni, a determinarlo e a farne uno tra i più *implicati* spettatori-sismografi della contemporaneità.⁴⁴⁴

La dislocazione esperita nello spazio e nel tempo frammentato della storia in corso; il suo essere continuamente provocato a riposizionarsi tra le immagini, tra le pagine e tra le sale che le accolgono; il suo «puntare il dito» come pratica critica verso il presente e come metodo epistemologico in direzione delle immagini della sua raccolta⁴⁴⁵; tutto questo gli permette di visualizzare la realtà, indagare il tempo

444 Alla fine della Seconda Guerra mondiale, emigrato da Bruxelles a Parigi, Friedrich continua nella sua missione pacifista e mette in piedi un progetto per la fondazione di una casa d'incontro per ragazzi sulla «Île de la Paix» (Isola della Pace), a nord della città, per promuovere ancora una volta, la pacificazione franco-tedesca, obiettivo questo cui si dedica fino alla fine della sua vita. Nel 1982, per il quindicesimo anniversario della morte, per volontà del nipote Tommy Spree, viene fondato e inaugurato un nuovo «Anti-Kriegs-Museum», museo e sede di discussione del movimento pacifista. Cfr. *Ernst Friedrich e l'Anti-Kriegs-Museum*, in E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, op. cit., pp.235-236.

445 Il gesto del «dito che indica» è una tra le immagini – e *sintomi* – più significative nel lavoro di Aby Warburg. Si presenta sia come espressione del suo metodo di ricerca, sia come *Gestus-Topos* tra gli oggetti di studio. Si tratta, infatti, di un complesso *Leitmotiv* dell'intera articolazione di quella «scienza senza nome» che sono le *Kulturwissenschaften* e che, nel nostro discorso qui, completa il quadro epistemologico introdotto dai principi della legge del «buon vicinato» e dell'estetica delle emergenze spazio-temporali (*Nachleben* e *Pathosformeln*) nel discorso sull'iconologia politica.

secondo un'oscillazione e una polarità *sismografica* tra le discordanze e le *continuità* suggerite dallo stesso valore espositivo delle fotografie, come pure dal montaggio *produttore* di una coscienza storica irriducibile.

Dall'abecedario al museo, Friedrich compone un sapere sulla guerra, sulle mutilazioni fisiche e culturali di una generazione d'individui che è promossa in quelle pagine di accusa a comunità critica universale, attraverso «documents les plus terribles qu'il n'ait été jamais donné de voir.».

Afferma, infatti, Tucholsky a proposito di *Guerra alla guerra!*: «Il n'existe aucun ouvrage de criminologie, aucune publication qui n'instruise autant sur la cruauté, sur l'ultime vérité.»⁴⁴⁶.

E ciò è tanto più vero se, come per una macabra legge del contrappasso, quel luogo dall'enorme valore *critico* in quanto *espositivo* – la sala del museo di Berlino – sequestrato e ridotto a camera di tortura dalle SA nel 1933,⁴⁴⁷ diventa nel breve tempo sospeso tra le due guerre l'anticamera di un crimine universale, di una crudeltà che si *toponomizza* in Auschwitz, e di cui non si danno a vedere, *malgrado tutto* e malgrado loro stessi, che pochi, *minuti e fragili* fotogrammi di quella «ultime vérité» chiamata, appunto, soluzione finale.⁴⁴⁸

La condizione dell'uomo davanti alla realtà andata in frammenti di visione e quella dell'artista tra le due guerre è, dunque, esattamente sovrapponibile: ogni esperienza artistica e ogni sperimentazione nella tecnica audiovisiva tra il 1919 e i primi anni '30 sembra essere intrinsecamente connessa alle condizioni nelle quali la fenomenologia militare e la tempesta di carta, tele e cartone si manifestano solo qualche anno prima nel corso della Grande Guerra.

Lo ammette, come abbiamo visto, Tucholsky, lo rivendica in un certo senso tutta una scuola di artisti, creativi e critici d'arte che, ignorando quasi coscientemente le influenze teoriche di Wölfflin prima, e di Warburg poi, per un moto di indipendenza e di *straniamento* rispetto a qualsiasi teorizzazione disciplinare, si dichiarano

446 K.Tucholsky, «Une arme contre la guerre», *op. cit.*, p.23.

447 Friedrich viene condannato al carcere prima e alla deportazione in campo di concentramento poi, per la sua opposizione dichiarata al regime e, più precisamente, per le attività di dissenso cui si dedica in termini di contro-propaganda pacifista. Queste le ragioni che lo spingono successivamente a fuggire dalla Germania e a rifugiarsi, come abbiamo detto, a Bruxelles prima, e a Parigi, poi.

448 Cfr. G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*

inventori e promotori di una nuova, originale e *produttiva* pratica di *composizione visuale*: il fotomontaggio.

Alla frammentazione della realtà e alla riduzione dell'esistenza alle piccole cose, ai dettagli e ai *resti* della fragile quotidianità, gli artisti – in particolare, quelli del gruppo DADA e i surrealisti, ma anche Picasso e Braque, cubisti del *collage* e del montaggio di *déchets d'atelier* – attivi tra la Germania e la Francia negli anni di cui ci occupiamo qui, rispondono con la scomposizione e la ricomposizione di materiali e di fotografie, assimilando il montaggio, strumento e strategia produttiva privilegiato dalla comunicazione popolare e *mainstream* – dalla pubblicità alla propaganda politica, dalla grafica alla decorazione murale, dalle esposizioni ufficiali alle illustrazioni per la didattica –, ma con l'intento di ribaltarne con violenza il messaggio e provocare la reazione.

La forza rivoluzionaria del dadaismo consiste nel mettere alla prova l'autenticità dell'arte. Si compongono [componevano] nature morte con biglietti, rotoli di filo, mozziconi di sigarette, che sono [erano] uniti a elementi pittorici. Si mette[va] il tutto in una cornice. E poi lo si mostra[va] al pubblico: Vedere, le cornici dei vostri quadri spezzano il tempo; il più piccolo frammento autentico di vita quotidiana dice di più della pittura. [...] Di questi contenuti rivoluzionari molto si è salvato nel montaggio fotografico. Basterà che pensino ai lavori di John Heartfield.⁴⁴⁹

E infatti, quando affidandosi proprio all'esperienza di John Heartfield, Kurt Tucholsky pubblica il suo *pamphlet* dai contenuti forti e di denuncia contro lo stato tedesco e le operazioni politiche criminali della Repubblica fantoccio di Weimar, la strategia *estetica* del fotomontaggio è ormai una realtà acquisita: l'alba del maggio del 1916 che pare aver dato la luce al primo esperimento di *photo-collage* lontana⁴⁵⁰; così come lontano – e in lontananza già di nuovo percepibile dai sismografi più sensibili – è il rumore delle esplosioni della guerra che quell'esperimento ha influenzato; mentre vicina ed estremamente *implicante* e tattile si fa l'esperienza

449 W.Benjamin, *L'autore come produttore*, op. cit., p.208.

450 È lo stesso George Grosz a raccontare come quella mattina nel suo studio insieme a Heartfield abbia dato vita al primo esperimento di foto-collage, andando cioè oltre la semplice sovrapposizione di pezzi e ritagli di immagini su una superficie ulteriore – pratica appartenuta già ai collage di fotografie, etichette, pacchetti di sigarette e pezzi di giornale d'*atelier* di Picasso e Braque. Quello che Grosz, e i dadaisti in generale, rivendicano in quegli anni come proprio diretto contributo è di agire direttamente sull'oggetto fotografico secondo una strategia tecnica che *produce* un'immagine fotografica ulteriore, composta e di sintesi, partendo da fotografie preesistenti. Cfr. K.W.Foster, «Images as Memory Bank», op. cit.

visuale a contatto con le pagine di *Deutschland Deutschland über alles!*. Siamo, ormai, sull'abisso di un'altra crisi mondiale: è il 1929.⁴⁵¹

Si tratta, ancora una volta, di prendere in analisi e comprendere che cosa nella sperimentazione DADA di Tucholsky può aiutarci nel lavoro sui nostri materiali e nella definizione del *contesto*, due elementi della riflessione che – lo abbiamo detto con le parole di almeno tre pensatori coevi – dipendono l'uno dall'altro.

Si tratta, cioè, ancora una volta della dinamica del montaggio, per cui

il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato. [...] L'interruzione [...] tende sempre a impedire l'illusione da parte del pubblico. [...] Solo che l'interruzione non ha carattere di stimolo, ma una funzione organizzativa. Arresta [...] e costringe così l'ascoltatore a prendere posizione rispetto all'accadimento [...].⁴⁵²

L'istanza da cui si sviluppa la necessità del montaggio è, dunque, non soltanto non “artigianale” – ovvero non semplicemente costruita a tavolino come mera pratica d'*atelier* – ma si manifesta su tutti i piani estetici implicati come un principio metodologico e epistemologico centrale, ragione per la quale nell'analisi di questo specifico caso di studio, fondamentale risulta essere, più del messaggio urlato da Tucholsky nei testi corredati, l'intervento *compositivo* e il codice iconologico, l'istanza politica di posizionamento del padre riconosciuto del fotomontaggio stesso e montatore dell'opera in questione, John Heartfield.

Quello che per Tucholsky, secondo il suo spirito indignato e risentito nei confronti della casta militare, del potere parallelo e subdolo della magistratura e dell'intero sistema-stato della Repubblica di Weimar, è «una sorta di bilancio consuntivo» di pubblicazioni precedenti e sparpagate di denuncia della situazione

451 Il 1929 è anche l'anno della prima pubblicazione della rivista di cui è “segretario generale” e co-direttore Georges Bataille, *Documents. Archéologie Beaux-Arts Ethnographie Variétés*. Anche per questo caso di studio, non ci è possibile esaurire le questioni relative al complesso e articolato sistema di saperi, teorie e pratiche estetiche, come pure presentare il folto e diversificato gruppo di autori e pensatori che prendono parte alla sua realizzazione e alle vicende editoriali tra il 1929 e il 1934. Si farà cenno ad alcuni aspetti e implicazioni che la rivista e i suoi autori presentano al confronto con i materiali e le teorie della nostra ricerca – in particolare, quella appunto del montaggio. Per una visione d'insieme sulla pubblicazione si veda: Georges Bataille (secrétaire général), *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, Paris, 1929-1934, online su Gallica.fr: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>; per gli anni 1929-1930 è disponibile anche una riedizione completa a cura di Jean-Michel Place (Paris, 1991); G.Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le Gay-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.

452 W.Benjamin, *L'autore come produttore, op. cit.*, p.214. Nel passaggio citato, Benjamin si riferisce in particolare al teatro epico di Brecht.

tedesca e europea dopo i trattati di Versailles, si presenta come un libro *visuale* sulla e in difesa della Germania: una raccolta di documenti, cifre, nomi, fatti e immagini montati insieme cui si chiede di denunciare i movimenti più o meno segreti, gli interessi e i rapporti di potere tra stato, capitale e industria colpevoli di vessare e sfruttare le masse operaie e le classi subalterne attraverso l'*Apparatur* – o la *machinerie* – di sistemi e meccanismi cui è assoggettata la realtà.⁴⁵³

Ciò che sfugge, a causa del condizionamento operato dalla pubblicistica ufficiale e egemone, è il conflitto di classe, la sollevazione delle masse contro l'individualismo liberale all'alba della crisi economica del '29, ed è proprio questo che diventa materiale di un volume le cui strategie produttive s'inscrivono, a un tempo, nella crisi e nel disordine generale della realtà coeva, come nelle pratiche estetiche e culturali che si sperimentano per riuscire a proporre di questo disordine una possibile *leggibilità*: immediata perché visuale, provocatrice perché dialettica, critica perché violenta.

In buona sostanza, il montaggio fotografico è qui un metodo pedagogico conflittuale, il conflitto ne è il *focus* dell'attenzione, il punto di applicazione dello sguardo portato sulla realtà e sull'esistenza secondo alcuni meccanismi propri e peculiari del fotomontaggio: l'aggressione imposta dalle immagini, la necessità del salto per la composizione del senso, l'istantaneità della presa di visione nella disposizione sulla pagina. Ovvero la vita e l'apprendimento secondo John Heartfield.

È [Era] questo il suo modo di imparare, può [poteva] imparare soltanto con aggressività; e si potrebbe dimostrare, credo, che in ciò risiede anche il segreto dei suoi fotomontaggi. Riunisce [Riuniva] e mette[va] a confronto le cose che l'hanno [avevano] fatto 'saltar su', e la tensione di quei balzi è rimasta nei suoi fotomontaggi. John è [era], io penso, il più riflessivo di tutti gli uomini. La sua vita è [era] un continuo succedersi di moti spontanei e irruenti. Riflette[va] soltanto quando è [era] alle prese con un fotomontaggio.⁴⁵⁴

Nel montaggio delle pagine del paragrafo del volume dal titolo, *Finalmente la*

453 Cfr. Ursula Bava, *Il canto del cigno*, in K. Tucholsky, *Deutschland, Deutschland*, op. cit., pp.1-4.

454 E. Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., pp.274-275. Di lui Canetti, nello stesso testo, sottolinea una perenne condizione di conflitto, di animosità e iracondia, una collera nella relazione con il prossimo che però, sempre secondo Canetti, non ha nulla di egoistico ma che, anzi, si fonda sulla necessità di sentirsi aggredito dalle novità e da chi gliele espone per poterle, in qualche modo, apprendere fino in fondo. Dice, appunto, Canetti: «John impara[va] soltanto se si sente [sentiva] aggredito: perciò, se vuole [voleva] imparare qualcosa di nuovo, deve [doveva] percepire la novità come aggressione.», *ibid.*

verità su Remarque, Heartfield dispone *en abîme* – ancora una volta, producendo nell'accostamento il senso stesso di un manuale contro la guerra – due fotografie provenienti da altre pubblicazioni precedenti lasciando al meccanismo dell'apprendimento visuale il ruolo etico e pedagogico della pagina e quello dello *choc patetico* delle immagini di per se stesse.

E, ancora una volta, è l'infanzia che diventa immagine dialettica da cui far emergere l'inconscio fotografico latente nell'intervallo tra le inquadrature: bambini/cadaveri.⁴⁵⁵

Qui, cioè, l'unica difesa contro ciò che si vede – o che si dà a vedere – è cercare di non distogliere mai lo sguardo, non voltare il capo; mettere in crisi il quadro e scomporlo nelle sue molteplici frammentazioni; procrastinare la sintesi per tener fede alla povertà fenomenologica dell'esperienza del reale.

In quanto a sensibilità e reattività come sismografo implicato nel terreno della catastrofe della Grande Guerra e dello sciame sismico che questa produce nel corso degli anni a venire, Heartfield non è evidentemente da meno rispetto alle figure che fin qui abbiamo preso in considerazione, anzi, egli come Warburg e Friedrich – e, in un certo senso, come Benjamin suggerisce a proposito della rispondenza fra caratteri dello spirito e manifestazioni fenomenologiche di ciascun individuo – incarna e *agisce*, nel senso fisico della produzione del *gesto* e del *gesto* artistico, quello smottamento e quella dislocazione per sbalzi nella quale vive l'individuo contemporaneo, a partire dalla scelta di modificare il proprio nome, Helmut, in John nello stesso «istante pericoloso» dell'esplosione della guerra, anzi proprio per manifestare con questo gesto di disconoscimento repentino e immediato – come il suo di un nome pronunciato – contro lo spirito nazionalista tedesco e contro la guerra stessa.

John Heartfield, invece, è [era] sempre rapido, le sue reazioni sono [erano] talmente spontanee che egli stesso ne è [era] travolto; è [era] un uomo magro, piccolissimo, e ogni volta che gli viene [veniva] un'idea fa[ceva] un salto. Pronuncia[va] le sue frasi con veemenza, come se, con un balzo, voglia [volesse] avventarsi sul suo interlocutore, per poi ronzargli intorno con ira, come una vespa.⁴⁵⁶

Un altro «minuto e fragile corpo» *implicato* nel terreno del conflitto – interno e

455 K.Tucholsky, *Deutschland Deutschland*, op. cit., p.219.

456 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.274.

universale – diventa strumento e *sintomo* della tragedia culturale in atto, anzi, ne registra le scosse e ne profetizza il futuro prossimo ancora più distruttivo e *totale* di quanto si è appena verificato e si porta ancora negli occhi.

In Heartfield, nella sua personale strategia produttiva di montaggio, così come nella perenne tensione conflittuale con la realtà che ne muove l'attività artistica e le scelte estetiche, emergono i caratteri propri di un'intera generazione di individui e di spettatori, costretti ad avere «sempre la guerra davanti agli occhi», a sentire sempre presente il pericolo che è impossibile da superare – anche perché «non c'è [era] ragione di volerla dimenticare» – e il cui pensiero «li occupa[va] di continuo». ⁴⁵⁷

Una generazione, quella delle trincee, incapace per questo a «rimuovere», per la quale, anzi, «[N]ulla [sic] è [era] stato rimosso, tutto è [era] presente, sempre, contemporaneamente»; che non accetta – perché non può più – di distogliere lo sguardo, quindi superare il trauma ma che anzi, di quel trauma accumula le immagini, le monta insieme, ne manipola lo *choc* che vi si distingue ancora «con tanta nitidezza che sembra[va] di poterlo toccare con mano.». ⁴⁵⁸

Una generazione che anzi non fa che accumulare, raccogliere resti e stracci, immagini in volumi, libri fotografici, e poi, da questi in archivi e biblioteche, che li rendono così, «fisiognomici del mondo delle cose» e «interpreti del destino». ⁴⁵⁹

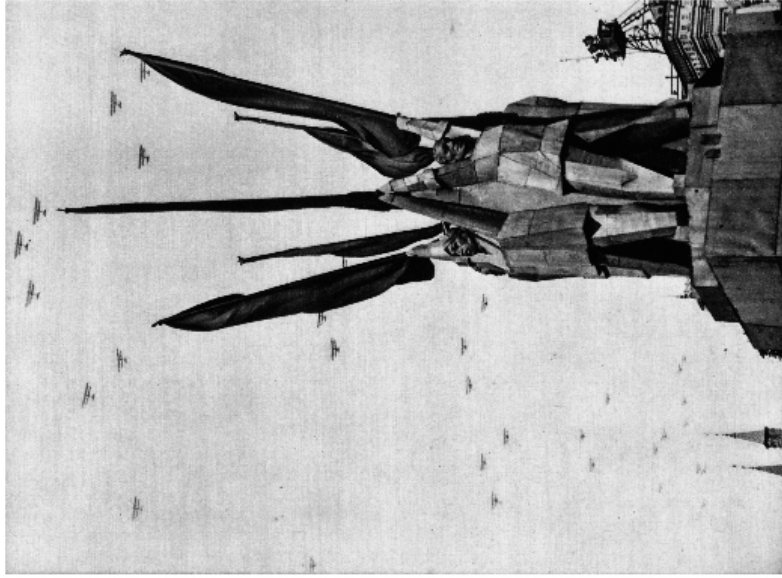
Una generazione *pericolosa* di cui si distingue il riflesso nell'occhio guerriero di Ernst Jünger e la «mobilitazione totale» di uno sguardo fotografico aperto sul destino del mondo mutato dalla guerra.

457 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.130.

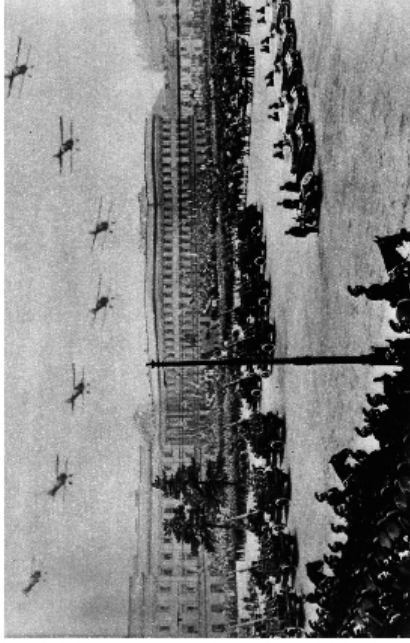
458 *Ivi*, p.322.

459 W.Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, op. cit.: «Epoca, luogo, fabbrica, proprietario da cui proviene – tutti insieme, per l'autentico collezionista, formano in ogni singolo oggetto della sua proprietà una magica enciclopedia che nella sua sostanza è il destino dell'oggetto. È dunque in questo ambito ristretto che si può presagire come i grandi fisiognomici – e i collezionisti sono fisiognomici del mondo delle cose – si facciano interpreti del destino.», p.457.

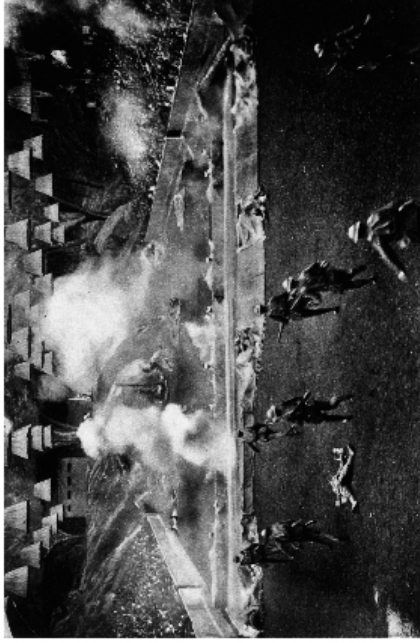
KRIEGERISCHE SCHAUSTELLUNGEN



Moskau. Flugzeugparade über dem Roten Platz
Verändert hat sich auch die Form, in der der Staat mit seinen Machtmitteln paradiert. Zu den modernen Schaustellungen gehört auch die Vorführung der technischen Kampfmittel, durch die man das Interesse der Massen für die Wehrmacht zu gewinnen sucht



Warschau. Nationalfeierstag



London. Gefechtsvorführung im Sportpalast

III.3. La guerra negli occhi. Lo sguardo telescopico di Jünger dall'album al sillabario del mondo (1930-1933)

Che cosa mai sarebbe servito dire ai Troiani, mentre i palazzi di Ilio rovinavano, che Enea avrebbe fondato un nuovo regno? Per quanto lo sguardo scruti, al di qua e al di là delle catastrofi, verso il futuro, e per quanto si sforzi di immaginare le vie che vi conducono, sempre nei loro vortici domina il presente.⁴⁶⁰

È proprio partendo da questa considerazione – che affonda le sue radici nella storia della civiltà occidentale e il cui epicentro è, nella Germania erede del Romanticismo e all'alba della riabilitazione di un *estetismo* classico fino al parossismo, la Grecia del mito – circa la persistenza della catastrofe bellica nello sguardo dell'uomo-spettatore del XX secolo che Ernst Jünger si dedica alla cura e alla produzione tra il 1930 e il 1933 di una serie di libri fotografici, dalla natura e dal destino editoriale per noi estremamente importanti al fine di completare il quadro nel quale s'inscrive la nostra riflessione.

Montando insieme, infatti, materiali e immagini provenienti dai fronti della Grande Guerra con altri raccolti nella quotidianità pubblica e privata delle società europee, nelle fabbriche o nelle strade affollate dalle parate di massa e verticalizzate dalle prospettive capitalistiche di grattacieli e manifesti di propaganda, Jünger iscrive nella disposizione iconografica delle pagine illustrate il complesso della sua riflessione filosofica intorno alla condizione umana, allo statuto del soggetto nella contingenza della storia postbellica, al dispiegamento tecnologico e alle pratiche collettive e individuali alle quali questo è esposto nella «realtà in cui vive» e che, a un tempo, acquisisce come *tecnologie* politiche per il «controllo del sé»⁴⁶¹ nello svanire del confine tra pace e guerra, pubblico e privato, e nel rischio permanente della «messa a fuoco».⁴⁶²

Paradigmatici in quanto totalmente costruiti da uno scrittore e filosofo – autore

460 E.Jünger, *Oltre la linea*, in E.Jünger – M.Heidegger (trad. it., Alvisè La Rocca e Franco Volpi), *Oltre la linea*, Adelphi, Milano, 1989, pp.47-105, p.50 [ed. or., E.Jünger, *Über die Linie*, Ernst Klett, Stuttgart, 1980; M.Heidegger, *Zur Seinsfrage*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1976].

461 Cfr. M.Foucault (a cura di Luther H.Martin, Huck Gutman, Patrick H.Hutton; trad. it., Saverio Marchignoli), *Tecnologie del sé. Un seminario con Michel Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992 [ed. or., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Tavistock, London, 1988].

462 Cfr. M.Guerri, *La violenza è normale? L'occhio fotografico di Ernst Jünger*, in E.Jünger – E.Schultz, *Il mondo mutato, op. cit.*, pp.69-79. A questa versione in due volumi – l'originale in lingua tedesca e la traduzione italiana – ci riferiamo in seguito nel corso della trattazione.

prolifico della parola quale è Jünger nell'intero corso della sua lunga vita⁴⁶³ – sulla raccolta e sulla composizione esclusiva di materiali fotografici – fatte salve le inserzioni di piccoli testi introduttivi, didascalie e commenti⁴⁶⁴ – e in uno spazio di tempo estremamente circoscritto ai primi anni Trenta del Novecento nella stessa Germania weimariana in cui proliferano le avanguardie artistiche e i dibattiti sullo statuto della tecnica e dell'*Apparatur*,⁴⁶⁵ questi libri-album *migrano* insieme alle immagini di riuso, ai *resti* fotografici d'archivio da Jünger collezionati, raccolti e scelti,

463 Vissuto tra il 1895 e il 1998, Jünger esperisce la sua intera esistenza all'insegna della catastrofe bellica, quel «secolo delle guerre» evocato da Patočka che è, appunto, il Novecento. Giovanissimo volontario nella Prima Guerra mondiale, ferito più volte, anche gravemente, resta nell'esercito fino al 1923. In seguito, intraprende la carriera accademica studiando filosofia prima a Lipsia, poi all'università di Napoli. Rimasto ai margini dei movimenti nazionalisti e poi nazionalsocialisti della gioventù hitleriana, non rifiuta però di partecipare come ufficiale anche nella Seconda Guerra mondiale, che lo vede di stanza a Parigi tra il 1941 e il 1944. Inviso al regime per il suo forte spirito anarchico rispetto all'irrigimentazione nell'ideologia nazista, viene allontanato dalla Francia nel 1944 per la pubblicazione di un breve scritto utopistico sulla pacificazione dei popoli europei – Francia e Germania in particolare, dal titolo *Der Friede (La pace)* –, nel 1945 perde in guerra uno dei suoi figli, Ernstel, inviato sul fronte italiano. Nemmeno gli anni del dopoguerra sono per Jünger un momento di pacificazione, su di lui e sulla sua attività di scrittore e filosofo pesa, da un lato, l'adesione alla causa nazista quanto meno a quella militare e la non esplicita opposizione politica ma, anzi, la condivisione di un certo antisemitismo; dall'altro, il dialogo con personalità ambigue e liminari quali quelle di Heidegger, appunto, e di Carl Schmitt. Nel corso della sua vita dal 1949 almeno – quando viene riabilitato alla pubblicazione in Germania – e fino alla morte, Jünger pubblica una mole impressionante di romanzi, racconti, ma soprattutto saggi filosofici e di critica – compresi i diari e le memorie della propria esperienza nel corso delle due guerre – che toccano tutti le più importanti questioni della contemporaneità – dalla droga all'Estremo Oriente – di quel secolo cioè, che ha attraversato vivendolo, facendone esperienza *totale* e per il quale si è personalmente *mobilitato*.

464 La produzione di volumi fotografici di Ernst Jünger può essere datata a partire dal 1928 e si conclude nel 1934. In ciascuno dei volumi che indichiamo di seguito, l'apporto testuale del filosofo e scrittore tedesco varia, condizionando così la stessa natura dell'oggetto fotografico considerato. Elenchiamo qui i volumi seguendo un ordine cronologico di pubblicazione, mentre nel corso della trattazione, proviamo a far emergere i caratteri estetici e compositivi sulla base di confronti incrociati tra gli stessi. E. Jünger, *Luftfahrt ist Not!*, Andermann, Berlin, 1928 (*L'aviazione è necessaria!*); con lo pseudonimo di Richard Junior poi, pubblica, *Das Antlitz der Weltkrieger. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Neufeld & Henius, Berlin, 1930 (*Il volto della guerra mondiale. L'esperienza al fronte dei soldati tedeschi*); *Hier spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, Neufeld & Henius, Berlin, 1931 (*Qui parla il nemico! L'esperienza di guerra dei nostri avversari*); ricordiamo poi, il volume già citato e pubblicato con l'amico Ferdinand Bucholtz: (mit einer Einleitung von Ernst Jünger), *Über der Gefahr (Sul pericolo), Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Jünker und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1931 (*L'attimo pericoloso. Una raccolta di immagini e di resoconti*); e infine, appunto, con la curatela dell'amico e disegnatore Edmund Schultz e una sua introduzione, *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, W.G.Korn, Breslau, 1933 (*Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*). Di quest'ultima introduzione si trova una pubblicazione autonoma su *Tägliche Rundschau, Unabhängige Zeitung für sachliche Politik, für christliche Kultur und deutsches Volkstum*, Berlin, anno 51, n°278, 25/11/1932, supplemento culturale, p.1, «Das Lichtbild als Mittel im Kampf», in *Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik*, Berlin, anno 7, quaderno 12, 12/1932, pp.376-379 («La fototessera come mezzo in campo»). Si veda l'edizione italiana a cura di Maurizio Guerri, *Il mondo mutato, op. cit.*, nota 1, p.10. A questa rimandiamo anche per i riferimenti che seguono.

verso una forma, una struttura di montaggio che prende il nome di «sillabario per immagini» e che dalla dimensione specifica del contesto bellico – per quanto rappresentato come totale e universale – si sposta a quella della realtà in generale, intesa cioè, come complessità antropologica spazio-temporale – come *Mondo* e come *Tempo* in senso heideggeriano⁴⁶⁶ –, ovvero come persistente battaglia materiale: la vita moderna *sub specie bellica*.⁴⁶⁷

Nel breve spazio che possiamo dedicare al lavoro iconografico – e iconologico sul piano warburghiano dell'*estetica* intesa come strumento di implicazione *politica* con le immagini – di questo prolifico *autore-produttore* di pensiero, intendiamo distinguere la dimensione epistemologica della composizione e del montaggio fotografico di questi volumi, dalla riflessione più specificamente fenomenologica e percettiva relativa al rapporto tra l'uomo e la tecnica ottica sul fronte di guerra di cui pure Jünger incarna una delle voci centrali del dibattito e uno tra gli sguardi critici più acuti dell'epoca.

Qui ci concentriamo sugli aspetti che concernono più da vicino la questione del montaggio, dunque, quella direttamente connessa al discorso condotto finora sulla *disposizione* come *produzione* che nel caso del prolifico impegno di questo autore, si presenta come un vero e proprio *excursus* cronologico e teorico sulla epistemologia del libro fotografico come *Denkraum*.

Prendere, infatti, l'opera per immagini di questo pensatore del Novecento per porla a confronto o in opposizione con le pratiche e gli oggetti discussi fin qui, vuol

465 Per quanto riguarda l'accertamento dell'intervento quasi esclusivo di Jünger nella raccolta, selezione e composizione del materiale iconografico, come pure della concezione della forma di ogni singolo volume fotografico, si veda: Nicolas Sánchez Durá, *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia, Valencia, 2004.

466 Ci riferiamo qui, ancora una volta, al dialogo esistente tra Jünger e Heidegger sul concetto di nichilismo e sulla condizione del soggetto nella realtà *critica* del Novecento, riproposto nel volume citato, *Oltre la linea*. E, nello specifico, all'opera massima di Martin Heidegger, *Sein und Zeit (Essere e tempo)* di cui si sente l'eco filosofica nel titolo stesso del *Sillabario*.

467 Cfr. E.Jünger, *La mobilitazione totale*, in ID., *Scritti politici e di guerra (1929-1933)*, vol.III, op. cit., pp.156-181 [ed. or., *Die totale Mobilmachung*, Verlag für Zeitkritik, Berlin, 1931 (la prima edizione dal titolo, «Die Mobilmachung des Deutschen» si trova in *Widerstand. Zeitschrift für nationalrevolutionäre Politik*, quaderno 4, anno 5, 04/1930, pp.109-112; contenuto anche nell'edizione (a cura di E.Jünger), *Krieg und Krieger*, Junker und Dünnhaupt, Berlin, 1930]; e ID., *La battaglia materiale*, in ID., *Scritti politici e di guerra, (1919-1925)*, vol.I, op. cit., pp.65-69 [ed. or., «Die Materialschlacht», in *Der Stahlhelm. Wochenschrift des Bundes der Frontsoldaten*, n°3, anno 9, 18/01/1925, Magdeburg, pp.9-10].

dire farne un caso di studio in qualche modo *sintetico*, all'incrocio di quanto abbiamo detto sull'antropologia dell'immagine fotografica e di quella di guerra negli anni tra i due conflitti mondiali, sulla teoria estetica e sulla fenomenologia della percezione in relazione all'uso di dispositivi ottici meccanici e seriali, ma soprattutto sulla questione del montaggio iconografico come metodo per una pedagogia del pensiero e della storia, e dei dispositivi fotografici che nella pratica compositiva delle immagini prendono forme diverse – dagli album agli atlanti – e restituiscono in ciascuna formulazione una declinazione specifica del pensiero per immagini del tempo in cui s'iscrivono, come raccolte di *Denkbilder*.

In Jünger, quindi, la serie di libri fotografici, le analogie e le assonanze con i materiali trattati fin qui, ma soprattutto le originalità strutturali e le peculiarità iconografiche di ciascun oggetto-volume, percorrono in qualche modo le dinamiche attraverso le quali un'intera generazione si dà figura e dà figura rispetto a un'esperienza che pare essere un'unica e ininterrotta linea di fronte, un unico e continuato istante pericoloso nell'eco delle frammentazioni violente della realtà percepita.

Nell'analizzare brevemente, quindi, il percorso di Jünger non possiamo fare a meno di tenere presente, ancora una volta, la figura di Benjamin il quale si inserisce in quel percorso direttamente – redigendo una recensione ad una delle opere sulla guerra di Jünger⁴⁶⁸ – e che sul piano *politico*, viene a posizionarsi rispetto all'altro al polo “positivo” dell'oscillazione bipolare della filosofia povera tra le due guerre: l'uno teso alla teorizzazione radicale della perdita dell'esperienza come fine della vita autentica e, quindi, impegnato nella riattivazione del codice *estetico* e *estetizzante* proprio dell'istante pericoloso in cui l'esperienza è caduta violentemente, l'eternizzazione della catastrofe; l'altro, invece, critico verso ogni forma di appiattimento dei codici visuali sul modello della propaganda dei fascismi europei, la cui tensione *estetica* è impegnata al ribaltamento di quei codici, all'emancipazione delle immagini e dei dispositivi, al riconoscimento di un valore culturale e politico delle pratiche estetiche di cui dispone l'uomo contemporaneo di fronte all'impoverimento dell'esperienza e della storia.

Un'opposizione, dunque, tra due facce dello stesso «carattere distruttivo»:

468 W.Benjamin, *Teorie del fascismo tedesco*, op. cit.

quella rivolta alla «rapida discesa dello sconforto» di Jünger; e quella impegnata verso «il sentiero in salita della rivolta» di Benjamin; le due direzioni verso le quali in quegli anni, si indirizza la cultura e la massa – in particolar modo, quella proletaria – attraverso dispositivi morfologicamente analoghi ma, appunto, dal messaggio opposto: la fotografia, la collezione, il libro e il montaggio,⁴⁶⁹ nelle due declinazioni del collezionista-bambino e del soldato-operaio.

Il primo, infatti, è *montatore* e *produttore* per scomposizioni e ricomposizioni successive dei resti e dei frammenti del sapere “adulto” cui non può accedere – fuor di metafora, l'uomo in cerca di senso nella realtà dopo la tragedia della cultura e la catastrofe della Grande Guerra; il secondo invece, è il soldato-operaio manovratore *organico* degli ingranaggi di un sistema *totalmente* meccanizzato, che concepisce l'esperienza soltanto nel gesto violento e definitivo del montaggio come sottrazione materiale, come rimozione del *visibile* – nel senso di asportazione di qualcosa, taglio e ferita, e in quello freudiano stressato fino al suo capovolgimento, di cancellazione, allontanamento – e *anestetizzazione* del dolore nell'insostenibile consapevolezza dell'impossibilità di fermare la caduta catastrofica e irrecuperabile dell'umanità.

Tra i due però, non sussiste semplicemente una contrapposizione teorica, una diversa composizione dei punti di vista sulla realtà, in particolare, sulla Germania di Weimar e sulle conseguenze politiche e culturali della sconfitta subita; ma, come abbiamo accennato, l'opposizione radicale con la quale Benjamin affronta l'essenza degli scritti e dei volumi fotografici di Jünger va ben oltre la diatriba intorno al tema dell'«arte per l'arte», e, proprio partendo dalla centralità epistemologica di questa, ne chiama in causa gli aspetti più incisivi sul piano degli effetti materiali e *politici* della condizione dell'uomo nella sua storia attuale.

Questa nuova teoria della guerra a cui si legge in faccia la sua origine dalla decadenza più rabbiosa non è altro che un'assolutamente disinibita trasposizione delle tesi dell'«arte per l'arte» sulla guerra.

Dal piano della estetizzazione della politica, dunque, e quello della politicizzazione dell'estetica, Benjamin chiama in causa, cioè, l'incancrenirsi fascista del pensiero nella/della catastrofe dell'esperienza cui Jünger sembra dar voce e

469 W.Benjamin, *Il carattere distruttivo*, in ID., *Strada a senso unico*, op. cit., pp.92-95 [ed. or., *Der destruktive Charakter*, in ID., *GS*, IV/1, 396-398].

figura nelle proprie opere.

Per Benjamin il confronto con Jünger e la sua produzione estetica – la critica dei testi e l'analisi metodologica rispetto al montaggio iconografico – è, infatti, una vera e propria presa di posizione politica, ovvero un rivelare le correlazioni tra un volume che «assomiglia a uno scritto pubblicitario che reclamizza, con linguaggio ideologico» l'eternizzazione del conflitto; e la «mistica della morte del mondo»⁴⁷⁰ che permea la cultura di massa weimariana fino a diventare paradigma costitutivo di quella *Gemeinschaft* nazional-popolare sacrificale pronta ad annullarsi nel corpo irragimentato delle parate naziste.⁴⁷¹

Il confronto tra i due, quindi, che cerchiamo di ricostruire di seguito, si compone di una serie di linee che convergono sul piano epistemologico ma che poi si allontanano su quello politico, in particolare in relazione alle conclusioni sulle pratiche e nell'analisi che in quegli anni entrambi portano sulla storicità della spettatorialità di fronte alla catastrofe e sulla dimensione antropologica del *medium* nel quale si realizza la percezione attraverso i dispositivi ottici e le pratiche culturali della visualità contemporanea.

Se per Benjamin, infatti, sta proprio nel silenzio e nella morte, appunto, nei resti della tragedia appena trascorsa la possibilità *produttiva* di una rinascita, di un recupero e di una riabilitazione di quegli stessi resti, nell'emanciparli dalla costruzione ideologica dell'estetica dominante, proprio attraverso la pratica di particolari dispositivi quali sono gli abecedari, i sillabari e libri illustrati,⁴⁷² l'individuo coevo si riabilita anche rispetto alla sua post-traumatica condizione di *afasia* nell'apprendimento *primario* che è proprio del gioco e della manipolazione infantile, come della ricostruzione *storica* di una memoria materiale attraverso l'organizzazione, nel «disordine creativo», degli oggetti sparsi della realtà.

Per Jünger, invece, tutto questo, comprese le opere fotografiche cui lui stesso si dedica, si rivela non tanto un'espressione dello stato *primario* dell'apprendimento, quanto piuttosto, di un regresso – o meglio di un riassetamento – a quello *primitivo*, in un senso tutto nuovo e declinato sul tempo e sulle pratiche in uso nella società

470 W.Benjamin, *Teorie del fascismo tedesco*, op. cit., pp.205/212.

471 Cfr. D.Losurdo, *La comunità, la morte, l'Occidente*, op. cit.

472 Cfr. W.Benjamin (a cura di Stefano Calabrese, Antonella De Blasio; trad. it., A.De Blasio), *Bambini, abbecedari, giocattoli*, Archetipo Libri, Bologna, 2010. Il volume raccoglie una parte delle riflessioni che il filosofo dedica al tema e che si trovano sparse in opere e saggi diversi.

coeva uscita dalle trincee della Grande Guerra.

[T]ra i molteplici segnali di un nuovo primitivismo rientra anche il fatto che il libro illustrato torna ad avere un suo ruolo. Resta poi da vedere se tale primitivismo vada accolto come cosa gradita o sgradita. In tutti i casi, è certo che ci si deve fare i conti.⁴⁷³

Mettendo momentaneamente da parte la questione antropologica del primitivismo su cui torniamo in seguito, è, però, nell'analisi della pratica della collezione e poi della composizione per immagini – con un rimando al contesto fin qui descritto dei lavori coevi di Warburg, Friedrich, Tucholsky e Heartfield fra gli altri – che si determina quell'attenzione specifica negli anni tra le due guerre alla questione *politica* del montaggio come metodo finalizzato all'apprendimento – *in-fantile* e, o meglio, proprio per il contesto specifico, post-traumatico – di quello che sfugge alla comprensione, di ciò che non si è in grado di cogliere per come si presenta, qualcosa che si rinviene per frammenti, stracci, dettagli nel «lavoro di scavo a cielo aperto», anzi, nel tentativo di ricomporre il disordine sotto il cielo «coperto, notturno»⁴⁷⁴ della tragedia culturale in atto.

Per Benjamin

appunto in ciò sta l'aspetto infantile che, nel collezionista, si compenetra con quello del vegliardo. I bambini, infatti, dispongono della capacità di rinnovare l'esistenza come di una prassi centuplice e mai in imbarazzo. Per loro il collezionare è dunque soltanto *uno tra i tanti* [sic] metodi di rinnovamento, un altro è il dipingere gli oggetti, un altro di nuovo è il ritagliare, un altro ancora il ricalcare e quindi l'intera scala dei modi infantili di appropriazione: dall'afferrare al nominare.⁴⁷⁵

Per Jünger, invece, l'appropriazione di ciò che sfugge è un gesto adulto, militare, violento: un afferrare qualcosa che però non produce semplicemente un sapere su quanto non si arriva a cogliere direttamente per esperienza immediata, anzi, non-mediata.

Piuttosto, nella serialità della riproduzione e nella riproducibilità della copia e nel momento stesso in cui si stabilisce una mediazione – che è poi un privare la realtà della sua *guaina naturale*, avvicinare l'oggetto quando distante, allontanarlo quando vicino, come per l'*aura* di Benjamin –, così facendo, dicevamo, quel sapere, insieme

473 E.Jünger, *Introduzione*, in E.Jünger – E.Schultz, *Il mondo mutato*, op. cit., pp.7-10, p.7.

474 W.Benjamin, *Tolgo la mia biblioteca dalle casse*, op. cit., pp.462.

475 *Ivi*, pp.457-458.

al suo oggetto, si impoverisce, si *anestetizza*, rendendo manifesta nella necessità stessa di ricorrere alla pratica dell'occhio *telescopico* della fotografia, e al dispositivo del libro per immagini, l'impossibilità insita nella condizione dell'uomo contemporaneo di fare esperienza diretta, autentica, per quanto dolorosa e pericolosa, della realtà in cui vive.

Fotografare [*Photographieren*] [sic] una volta si diceva *Abnehmen* [comunemente: “togliere”, “portare via”, “sottrarre”, ma anche “asportare”, “amputare” in senso chirurgico, oltre che, appunto, “fotografare”] [sic]. Si asporta [*nimmt ab*] [sic] una sorta di parvenza esteriore, l'aspetto [*Schein*] [sic] stesso dell'uomo, come se gli si togliesse una maschera.⁴⁷⁶

Jünger, Benjamin e il «sillabario per immagini», dunque, sono i tre elementi di sintesi di un percorso diacronico e metodologico dentro la pratica fotografica e la condizione dello spettatore della prima epoca di riproducibilità massificata delle immagini della realtà, quella della catastrofe della Grande Guerra.

Da questa prospettiva, infatti, il XX secolo è insieme il secolo delle guerre e quello della pedagogia per immagini di una nuova forma di visibilità, dello sguardo *telescopico* puntato sulla realtà e sulle forme diffuse di apprendimento di questa.

Nella posizione assunta rispetto alla rispondenza, all'esaltazione mistica della guerra attraverso la riproposizione in senso parossistico dell'estetizzazione delle armi, della violenza e della condizione militarizzata in cui conduce la sua quotidianità l'individuo tornato dalle trincee, cui abbiamo fatto già cenno, si ritrovano tutti gli elementi di quella sovrapposizione jüngeriana prima, nazionalista e nazionalsocialista poi, dell'apprendimento, della costruzione del sapere e della formazione di una coscienza a-storica del proprio tempo – il *Veränderte Welt unserer Zeit* – con un oggetto-volume-dispositivo che è, in effetti, per sua stessa natura proprio di una fase originaria – primaria o primitiva che si voglia – dell'apprendimento: il sillabario, o meglio il *Bilderfibel*, cioè quel manuale di orientamento per immagini in cui si scompagina la carta fotografica del mondo.

Nella sovrapposizione che s'instaura tra le pagine di un oggetto concepito perché, a sua volta, produca concetti intorno ad altri oggetti – l'abecedario – e le immagini che delle pagine diventano la superficie manipolabile, o quanto meno

476 E.Jünger, *Philomen und Baucis. Der Tod in der mythischen und in der technischen Welt* (1974) [12, 471] citato in M.Guerri, *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, op. cit., p.165.

sfogliabile, – come lo sono gli strati dello scavo archeologico, e la storia come *Geschichte*, cioè stratificazione di *couches* di tempo⁴⁷⁷ –, quello che si produce è l'instaurarsi di una pratica diffusa di conoscenza che è, allo stesso tempo, uno spazio di visibilità, ovvero un *medium* nel quale dare *figura* ai concetti, un piano che si può definire in un certo senso prediscorsivo e che si espone alla duplice lettura di *primario* e *primitivo*.

Il momento del linguaggio e quello della percezione visiva trovano, in effetti, una sorta di mediazione nella materialità della pagina, nella quale l'immagine da fenomeno di emergenza dell'invisibile nel visibile tramite l'obiettivo fotografico, si fa espressione antropologica e pratica culturale *primaria* di un determinato sapere *disposto* da e per un determinato soggetto.

Quello che non può non essere sottolineato è che qui, questo fenomeno-oggetto di apprendimento è lo stesso disordine conflittuale della contemporaneità raccolto negli occhi dell'uomo che vi è violentemente dislocato, ovvero nello sguardo *telescopico* e fotografico del soldato al fronte, un soldato tedesco che ha il volto di Ernst Jünger, le mani del cacciatore che incide la sua preda sulle pareti della caverna e il piglio violento del caricaturista antipapista nella Riforma luterana.

La storia delle immagini come mezzo di rappresentazione di situazioni di conflitto, è antica quanto la storia dell'uomo. [...] Tale aspirazione si manifesta già in quei disegni che il cacciatore delle origini tracciò come schizzo della sua preda, e li si ritrova ripetuti sul fregio dei templi, dove il faraone troneggia al di sopra di processioni di prigionieri incatenati, nei graffiti pompeiani, negli intagli lignei e sulle pagine volanti della Riforma e della Controriforma, nell'ondata di caricature che rompe gli argini della censura, fino alle riproduzioni della stampa in rotativa che ben conosciamo delle moderne battaglie dei partiti. Ovunque si nota incontestabilmente che l'appello ad una visione immediata ha un effetto più forte e incisivo dell'acutezza del concetto.⁴⁷⁸

Inutile sottolineare l'assonanza che risuona nell'analisi del filosofo tedesco in apertura del suo personale sillabario con il percorso coevo di Warburg e che oscilla tra la necessità di costruire una genealogia culturale nella «storia delle immagini» di

477 «[...] la storia diventa qualcosa di stratificato [*Geschichte wird zu Geschichtetem*]», E.Jünger, *Presso la torre saracena* (1954), in ID. (raccolta di saggi a cura di Henry Plard; trad. it., Quirino Principe), *Il contemplatore solitario*, Guanda, Parma, 1995, p.198, citato in M.Guerri, *Ernst Jünger*, *op. cit.*, p.86.

478 E.Jünger, *Introduzione, Il mondo mutato*, *op. cit.*, p.7. Per le analogie tra l'antropologia della caccia e quella della produzione di immagini, si rimanda al capitolo V della trattazione.

quanto sta accadendo, e, di contro, il riconoscimento della novità assoluta rappresentata dagli effetti inediti su quella stessa cultura dall'avvento della macchina fotografica e dalla serializzazione della visualità per il tramite della riproduzione e del montaggio. Piuttosto, vogliamo portare l'attenzione sulla realizzazione da parte di Jünger – di cui forniamo di seguito ancora una lunga e densa serie di citazioni dai suoi scritti – della necessità di una svolta metodologica per lo studioso che voglia approcciarsi a questa fase particolare della storia, una storia essenzialmente fatta di immagini fotografiche.

Lo storiografo del futuro che vorrà stendere il suo resoconto su questo conflitto si troverà in imbarazzo di fronte alla massa piuttosto che di fronte alla penuria di fonti. Tra i documenti di particolare precisione che l'intelletto umano solo di recente si è reso in grado di procurarsi, vanno annoverate le fotografie, di cui, durante i combattimenti, si è raccolta una quantità enorme. Oltre alla bocca dei cannoni e al mirino dei fucili, giorno per giorno, sui campi di battaglia, si punta[va]no anche le lenti ottiche degli apparecchi fotografici.

Ne è derivato un tesoro di immagini che si può in vario modo inventariare, capace non solo di stimolare vivacemente i ricordi dei combattenti, ma anche di fornire un prezioso ausilio alla facoltà immaginativa di coloro che non presero parte a quel mondo.

Da una fotografia non ci si deve affatto aspettare più di quanto essa offra. Una fine riproduzione dell'accadere esteriore assomiglia alle impronte che ci hanno lasciato certe bestie rare nella pietra. Esse offrono certamente del materiale alla vista – il modo però in cui la vita dei grandi animali si svolse nei suoi movimenti segreti è tutto da presagire, e richiede della fantasia. Avvertire il respiro di grandiose azioni e passioni dietro le tracce di un mondo scomparso, dietro le rovine, è il compito che, come ogni altro documento, anche le fotografie scattate nella zona delle battaglie del passato sottopone all'attento osservatore.⁴⁷⁹

Questi tre estratti da uno dei testi curati da Jünger per la pubblicazione de *// volto della guerra mondiale* contengono ciascuno un aspetto essenziale all'elaborazione del pensiero e della pratica per immagini di guerra cui si dedica tra il 1930 e il 1933, come una sorta di sequenza programmatica ai libri fotografici da lui

479 E.Jünger, *La guerra e la fotografia*, in ID., *Scritti politici e di guerra (1930-1933)*, op. cit., pp.194-196, pp.194/195/196 [ed. or., *Krieg und Lichtbild*]. L'autore, qui, sceglie il termine *Lichtbild* per "fotografia", ovvero "immagine luminosa", comunemente utilizzato con il significato di "fototessera", Ciò indica una volontà di sottolineare tanto la dimensione artificiale e artigianale di produzione dell'immagine tramite il dispositivo fotografico contro l'«ottica naturale» dell'occhio; quanto, l'istantaneità dell'illuminazione che la fotografia apporta all'«osservatore appostato in trincea o dentro un cratere», *ivi*, p.195.

curati: dal volume illustrato al sillabario-atlante, passando per l'album degli attimi pericolosi.

Il volto della Grande Guerra che viene, infatti, a delinearsi in questo modello di volume illustrato, si compone della collocazione stessa dei dispositivi logistico-percettivi sul fronte della trincea: la bocca è quella del cannone; gli occhi, di cui si deduce lo sguardo *telescopico* e, a un tempo, *stereoscopico*, sono inclusi nel mirino dei fucili puntati e ingranditi dalle lenti ottiche delle camere fotografiche; mentre il senso dell'udito è sottinteso dall'evocazione delle esplosioni prodotte dalle armi e dal *click* dello scatto fotografico stesso.

Se la guerra mondiale al fronte ha, dunque, per Jünger il volto di un dispositivo composito implicato con il corpo del soldato nella percezione del conflitto, le fotografie che consegna a «coloro che non presero parte a quel mondo» costituiscono un elemento centrale nella ricostruzione del metodo iconografico e dello scopo pedagogico del filosofo, e la quantità e serialità di queste *Lichtbilder* sono di per se stesse un valore storico e un dato interpretativo indispensabili alla definizione del pensiero per immagini di Jünger.

Da una parte, infatti, emerge il ruolo antropologico della pratica fotografica in trincea: la novità materiale nella percezione visiva – *telescopica* dalla distanza, diffusione sull'orizzonte di uno sguardo proiettato – e la complicazione per frantumazione della visione – *stereoscopica*, visione a rilievo per sovrapposizione di immagini: un *actio per distans*⁴⁸⁰ *causa belli*.

480 H.Blumenberg (trad. it., Sandro Guli; testo stabilito da Anselm Haverkamp sulla base delle carte d'archivio inedite), *Teoria dell'inconcettualità*, duepunti edizioni, Palermo, 2010, p.11 [ed. or., *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Surhkamp, Frankfurt am Main, 2007]. Esiste un diretto collegamento teorico tra il discorso sul "regresso" del soldato delle trincee alla condizione *primitiva* della caverna e la riflessione di Blumenberg sulla «storia dei concetti», sulla medialità e sui dispositivi di cui l'uomo storicamente dispone – dalla metafora al cinema di massa. Anche per la metafora della caverna, Blumenberg ricostruisce la genealogia nella speculazione filosofica sulla condizione fenomenologica dell'uomo di fronte alla realtà e sul processo costitutivo della conoscenza nel quale si originano i concetti e le immagini del mondo. La caverna, fin da quella platonica, è il luogo della pratica antinomica del pensiero filosofico occidentale tra *res estensa* e *res cogitans*, e tra immagine e parola. In piena età moderna, Blumenberg individua l'«uscita dalla grotta» come nucleo metaforico di decifrazione della *parvenza* del mondo: «La «grotta del nulla» («cueva de nada») è la più preta espressione di questo procedimento. Infatti una caverna come mero spazio vuoto nella massiccia solidità della terra che ne esclude tutte le qualità visibili e la vita che essa sostiene, è innegabilmente la metafora più schietta appunto per quel nulla. «Decifrare» vuol dire allora trapassare la scorza figurale sotto la guida dei suoi possibili rimandi metaforici, spingersi avanti al nucleo di condensazione delle configurazioni senza ricorrere al realismo scolastico dei concetti astratti. Ciò che sta dietro le immagini è anzi il reale stesso in quella sua figura che richiede realismo totale: la figura dell'uomo.», ID., *La leggibilità del mondo*, op. cit., p.112.

Il secondo degli aspetti che emergono dall'analisi dell'opera fotografica di Jünger, che invece discutiamo qui, sta nel fatto che questa costituisce una guida al metodo del filosofo – dunque, risponde in qualche modo del suo valore pedagogico –, suggerendo all'osservatore postumo i vari *modi* e le diverse *forme* nei quali egli organizza il pensiero intorno alle immagini: il ruolo dell'inventariazione e, dunque, la funzione della loro composizione al fine di stimolare le facoltà immaginative dello «storiografo del futuro», di se stesso e di quanti ne sfogliano le pagine.

Al centro di un lavoro sulla storia, anche per Jünger e in assonanza con quanti finora abbiamo incluso nel nostro discorso, gli aspetti metodologici da considerare fanno capo al vocabolario e alla metafora dello scavo archeologico – qui, addirittura, paleontologico, lo abbiamo visto – alla questione quantitativa dei documenti emersi – nel nostro caso alla proliferazione di questi e al loro emergere in massa dagli archivi – ma anche, alla dimensione epistemologica propria del momento successivo al ritrovamento: i principi compositivi, la messa in pagina come messa in serie delle visioni, e le forme materiali della disposizione in relazione alla quantità di documenti e all'orizzontalità della pagina; il tutto al fine di *produire* un sapere sull'oggetto di studio, che proceda, quindi, per tentativi e per illuminazioni dell'immaginazione implicata.

Pour savoir il faut s'imaginer [...]. Nous devons en retour les [images] contempler, les assumer, tenter d'en rendre compte. Images *malgré tout* [...]: malgré notre propre incapacité à les regarder comme elles le mériteraient, malgré notre propre monde repu, presque étouffé, de marchandise imaginaire.⁴⁸¹

Si tratta, infatti, per questo storiografo del futuro di praticare una forma di stratificazione; di esporsi al ritrovamento; di approcciarsi al resto; di far fronte alla serialità; di riconoscere l'autenticità o di assumere la potenzialità dell'immagine fotografica.

È evidente, a questo punto, che il percorso tra i libri fotografici cui si dedica Jünger è, a un tempo, un dare forma alla propria esperienza *visuale* della guerra in trincea e una dichiarazione programmatica di intenti che, nelle vesti di osservatore della realtà in cui vive, non può non comporsi in un pensiero per immagini che migrano progressivamente dalle singole e frammentate prospettive sul conflitto, alla

481 G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, op. cit., p.11.

produzione di un quadro d'insieme, *malgrado tutto*: l'oggettivazione della realtà a mezzo della tecnica, la moltiplicazione parossistica degli obiettivi fotografici, l'atlante del mondo malgrado le trasformazioni prodotte dalla guerra.

Tra il *volto* e il *mondo mutato* della guerra mondiale, quindi, tra un volume di saggi di riflessione sulla recente esperienza di guerra del soldato tedesco – il singolo, lui stesso, come incarnazione di una collettività, della comunità *disposta* alla morte nelle trincee del conflitto – illustrato «in una maniera tale da completare le descrizioni verbali», e un atlante per immagini aperto ai diversi “fronti” della visualità disponibili nella quotidianità all'osservazione attenta dell'uomo contemporaneo, Jünger si dedica nel 1931 ad un'altra particolare forma di libro fotografico, la quale, ancora una volta, si presenta come tavolo di lavoro e metodo di sperimentazione di un folto *corpus* iconografico dedicato all'«attimo pericoloso», ovvero a quell'unità di tempo e di spazio nel rischio dell'esposizione che è lo stesso *click* della camera fotografica.

Il volume, per il quale cura personalmente gli aspetti iconografici, si presenta infatti – come è dichiarato dallo stesso sottotitolo *Eine Sammlung von Bildern und Berichten* – come una raccolta e una disposizione dialettica di successive e *istantanee* «messe a fuoco», nel senso tecnico e in quello metaforico e figurato dell'espressione: le fotografie scelte per il montaggio sono, infatti, tutte istantanee della vita pericolosa cui è continuamente esposto l'individuo contemporaneo nella relazione con le imposizioni della società del lavoro, ma soprattutto nella sovrapposizione tra le pratiche della quotidianità e la meccanizzazione *riproduttiva* dell'intero sistema-mondo.

Nel passaggio dall'inventariazione delle immagini della guerra a quella delle manifestazioni molteplici della realtà, dunque, Jünger sente la necessità di aggiungere alla sua scatola di strumenti ottici per la leggibilità del mondo, un inventario dedicato al parametro dell'analisi ignorato dalla disposizione orizzontale e *per serie* del primo oggetto sottoposto a montaggio visuale che era, appunto, il volto della guerra mondiale, dedicandosi alla materializzazione visibile di quell'invisibile parametro che è il tempo, l'istante nella sua cristallizzazione in immagine, l'esposizione, lo *choc*: l'*attimo pericoloso* nell'«elogio della “singolarità” feconda».⁴⁸²

482 G.Didi-Huberman, *L'immagine survivante*, op. cit., p.209.

Il percorso iconografico di Jünger sembra così procedere, nel giro dei due anni successivi al primo esperimento di montaggio, alla fase di globalizzazione dell'esperienza della guerra: una *mobilizzazione totale* dello sguardo che dalla fenomenologia della trincea esposta nella materialità visuale delle fotografie montate sul piano orizzontale della superficie del libro illustrato, si cimenta nella serialità della mole di documenti dell'istante pericoloso con il montaggio di vere e proprie *Lichtbilder*, ovvero immagini luminose, *foto-grafie* delle esplosioni che evocano nello *choc* dell'istantaneità il carattere *produttivo* del montaggio stesso, più di quanto non si rendesse evidente nelle pubblicazioni precedenti.

Qui, infatti, il piano fenomenologico della relazione mediata tra lo spettatore delle immagini della catastrofe e la catastrofe stessa nel suo svolgersi – ovvero le fotografie dalle trincee della Grande Guerra – si apre a quello antropologico dell'iscrizione dell'esperienza nella sola dimensione del rischio, dell'esplosione cui il soggetto è continuamente esposto e che nelle immagini disposte in serie di quegli stessi istanti, da un lato veicola l'esperienza dello *choc*, dall'altro dichiara il valore epistemologico e *produttivo* di senso di quell'istante che si raccoglie nella sua condensazione in immagini e nella scansione in sequenze e frammenti così come *disposto* dalla natura stessa dell'«occhio guerriero».⁴⁸³

È nel parossismo della retorica del conflitto – una retorica che in Jünger diventa la formulazione ideologica estrema, assoluta e metafisica, del nazionalismo tedesco tra le due guerre – che si realizza il momento di passaggio per l'approdo alla forma del sillabario-atlante, al punto in cui la guerra come fenomeno e lo sguardo sul conflitto esteso nella quotidianità post-bellica si fondono in una prospettiva dalla quale l'oggettivazione della tecnica sulle immagini del mondo assume e afferma l'univocità del «carattere distruttivo» del mondo, in cui gli eventi catastrofici si ripetono come i tormenti degli eroi mitici in un *perpetuum mobile* a-storico, eticamente inutile.⁴⁸⁴

483 Cfr. O.Lugon, *La Photographie en Allemagne, op. cit.*

484 W.Benjamin, *I «passages», op. cit.*, D [La noia, eterno ritorno], framm. D 10a, 4, vol.I, p.129: «L'essenza dell'accadere mitico è la ripetizione, in cui s'inscrive come figura latente quell'inutilità che marchia la fronte di alcuni eroi infernali (Tantalo, Sisifo e le Danaidi). Ripensando ancora una volta nel XIX secolo il pensiero dell'eterno ritorno, Nietzsche fa la figura di colui in cui la fatalità mitica si compie nuovamente. (L'eternità della pena infernale ha forse smussato all'idea dell'eterno ritorno la sua punta più tremenda, sostituendo all'eternità di un decorso ciclico l'eternità del tormento) [sic].». Qui, è esplicita la critica di Benjamin al recupero del pensiero nichilista in Jünger.

Non è più, cioè, l'occhio che nell'istante del rischio prende in carico la prospettiva consona al conflitto, ma è il conflitto che permea lo sguardo, lo invade fino a conformare di sé ogni immagine del reale attraverso l'obiettivo fotografico sovrapposto al mirino del fucile.

La guerra è negli occhi e nello sguardo *estetizzante* del contemplatore, chiamato, infatti, a liberare il bello – quindi, l'estetica in senso classico, diciamo pure, kantiano – dalle forme sensibili – l'estetica in senso fenomenologico e percettivo –, così come si configurano nei dettagli della realtà in cui vive – l'estetica in senso storico-culturale di fronte all'impoverimento dell'esperienza contingente.

Questa attitudine a liberare il bello in una forma sensibile, la capacità del contemplatore di saper fissare la legge nel fenomeno è ciò che sta al fondo della dottrina jüngeriana della bellezza come «taglio».⁴⁸⁵

Allo sguardo telescopico di Jünger corrisponde un taglio che si sovrappone stereoscopicamente a quello della trincea nel quale si cristallizza per diventare l'unica forma della visualità: *globale* perché tesa all'universalità della visione, cioè, alla sua *de-storicizzazione* ideologica.

È così che, fissando lo sguardo nella guerra e nella morte del primo conflitto mondiale, Jünger arriva all'abecedario del mondo: un atlante per immagini della catastrofe che dalla trincea si sposta sulla realtà oggettivata dalla fotografia.⁴⁸⁶

Nella forma del libro per bambini cui Jünger approda, anzi, la realtà stessa viene costruita come un unico grande atlante delle mutazioni prodotte dalla guerra nel tempo unificato della mobilitazione totale al lavoro industriale e che si realizza attraverso la composizione di materiali non più provenienti dal solo fronte *effettivo* del conflitto, ma che spaziano tra tutti gli oggetti reperibili – perché fotografabili – nella realtà, esattamente in linea con la tradizione culturale originaria e con l'impianto epistemologico sotteso alla produzione di questo tipo di oggetti iconografici, ovvero il

485 M. Guerri, *Ernst Jünger, op. cit.*, p.24.

486 L'assonanza con la «Neue Sachlichkeit» non è casuale. Jünger, infatti, partecipa con due testi introduttivi anche alla realizzazione di due opere di Albert Renger-Patzsch, che abbiamo già presentato come il più influente tra gli esponenti di questo movimento, instaurando con questi una relazione e uno scambio intenso, anche epistolare. Le opere di Renger-Patzsch cui collabora Jünger sono: *Bäume* (Alberi, 1963) e *Gestein* (Rocce, 1966) per cui è stata da poco proposta un'esposizione presso la Pinakothek der Moderne di Monaco (04/11/2011-26/12/2012); mentre per quanto riguarda lo scambio epistolare tra i due si rimanda a: A.Renger-Patzsch – E.Jünger (hrsg. Matthias Schöning – Bernd Stiegler – Ann Wilde – Jürgen Wilde), *Briefwechsel 1943-1966 und weitere Dokumente*, Wilhelm Fink, München, 2009.

montaggio come dispositivo pedagogico.

Paradossalmente, è in un testo che Benjamin dedica proprio alla genealogia dei libri per l'infanzia, che troviamo i suggerimenti utili al reperimento di quegli elementi del lavoro di Jünger da osservare per cogliere la natura e gli stimoli in esso contenuti e per procedere alla fase successiva di analisi e di apertura degli album fotografici della Grande Guerra, alla luce del contesto che abbiamo fin qui ricostruito e, nonostante le differenze tra le posizioni metodologiche dei due filosofi tedeschi.

A partire dall'Illuminismo, è questo uno degli obiettivi più costanti dei pedagogisti, benché l'ossessivo rifarsi alla pedagogia impedisca loro di accorgersi che il mondo è ricco di materiali capaci di attrarre l'attenzione dei bambini, e che i bambini sono in grado di utilizzare. Si tratta di materiali del tutto specifici. Poiché i bambini hanno la passione per tutti quei luoghi in cui le cose sono sottoposte a un'*attività visibile*, risultano irresistibilmente attratti dai *residui*, come quelli *prodotti dal lavoro* del muratore, del giardiniere, dai lavori domestici, di sartoria o falegnameria. In molti di questi prodotti di scarto essi *riconoscono il volto che il mondo delle cose rivolge solo ed esclusivamente a loro*. Usando questi oggetti non imitano tanto i lavori degli adulti ma mettono insieme, nei manufatti prodotti durante il gioco, materiali molto diversi tra loro in *modo nuovo e intuitivo*. In questo modo il bambino *crea il suo piccolo mondo di cose all'interno del grande mondo*.⁴⁸⁷

Jünger si cimenta, come descritto nelle parole di Benjamin, in una pratica del montaggio che è intesa, in primo luogo, come «un'attività visibile», o meglio, una pratica tra quelle disponibili per l'organizzazione delle forme visibili – le immagini materiali – della realtà: la collezione, l'inventariazione, la catalogazione, l'archivio; le quali, però, si realizzano solo nel rapporto di dipendenza e fascinazione con il lavoro, in modo particolare, con i mestieri pratici, con la condizione del soldato-*Arbeiter* tra le due guerre di cui Jünger, nei suoi saggi teorici, descrive con violenta convinzione la natura esistenziale totalizzante e che qui lascia emergere nella composizione di una iconologia politica del sillabario studiata per risultare spietata.

Che cos'è allora il sillabario per questo soldato reso muto dall'esperienza della trincea, incapace a esprimersi per comprendere e per spiegare, “regredito” all'afasia dello stato infantile o, piuttosto, posizionato in una condizione di messa in questione e di riabilitazione all'espressione che contempra pratiche e dispositivi *esterni* al linguaggio?

487 W.Benjamin, *Libri per l'infanzia vecchi e dimenticati*, in ID., *Bambini, abbecedari, giocattoli*, op. cit., pp.3-13, p.7 [ed. or., *Alte vergessene Kinderbüchner* (1924), in ID., *GS, III*, pp.12-22].

Il sillabario che è, nella ricostruzione di Benjamin, un dispositivo *produttivo*, un metodo di *creazione* di un mondo proprio, nuovo e intuitivo, uno spazio del pensiero per immagini che si dà in un soggetto affascinato e dotato di immaginazione – come un bambino rispetto all'ignoto della realtà che lo circonda – capace di far vivere in forme di visibilità e nella disposizione delle pagine *uno dei mondi possibili* «all'interno del grande mondo delle cose»; in Jünger, invece, si dispiega come uno spazio unico, universale e, per questo, *utopico* di interpretazione della realtà del *nostro tempo* come di *Un* mondo già definitivamente e totalmente *mutato*.

Se infatti,

[N]ella educazione globale allo sguardo fotografico quella visione che si compone di «immagini di demoniaca precisione matematica» si impone come lo statuto stesso della visione, come visione *obiettiva* [sic] in assoluto.

Allora,

[L]'«attimo pericoloso» registrato dall'obiettivo fotografico cessa di essere il ritratto di un istante irripetibile, la fisionomia di una storia e finisce per diventare la rappresentazione *normale* [sic], e illimitatamente riproducibile, di ciò che accade nella vita del Lavoratore [...].⁴⁸⁸

Il lavoratore di Jünger, quindi, non è un bambino alle prese con la costruzione del proprio spazio d'osservazione della realtà; non è nemmeno il Chaplin che mette in crisi con la sua gestualità il meccanismo della catena di montaggio industriale, montando, invece, il corpo vivo dell'uomo nel meccanismo di produzione del cinema; o lo sportivo che nell'istante irripetibile del gesto atletico produce lo *choc* rivoluzionario del record, come teorizzato da Benjamin⁴⁸⁹; o l'operaio di Ejzenštejn che cinematograficamente esprime il conflitto sociale nel montaggio di spinte e impulsi di cui si compongono i suoi movimenti corporei, vere e proprie resistenze fisiche al sistema di controllo borghese⁴⁹⁰; non è nemmeno l'artista e il regista – da Ejzenštejn a Moholy-Nagy — che nel montaggio, in quanto «procedimento dotato di un profondo radicamento *antropologico* [...] nella *realtà* della natura umana» *producono* una trasformazione dei sistemi e delle pratiche cognitive dell'uomo, o meglio, disvelano attraverso le proprie opere come il montaggio sia il principio

488 M.Guerri, *Ernst Jünger, op. cit.*, p.149.

489 Cfr. W.Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*

490 Cfr. A.Somainsi, *Ejzenštejn, op. cit.*

originario – *primario* e *primitivo* in quanto *prelogico* – di produzione di sapere «scaturito dal seno stesso e dalle profondità della cultura umana»⁴⁹¹.

Nel disporre le immagini in bianco e nero nelle pagine del suo sillabario, Jünger procede, al contrario, a un progetto che è, allo stesso tempo, di neutralizzazione e *anestetizzazione* rispetto allo *choc* continuo di fronte alla storia, piuttosto che allo stimolo e alla provocazione di quella stessa fantasia o immaginazione che, invece, prospetta nelle pagine programmatiche del suo primo volume fotografico.

Il messaggio – anzi, il paesaggio – veicolato dal suo personale montaggio è, piuttosto, la riproposizione per immagini della stessa retorica verbale propria del nazionalismo dilagante fra le due guerre, che ripropone il pensiero violento costruito sull'astrazione estetica della morte e sulla «metafisica della guerra».⁴⁹²

È in questo senso che Jünger viene a posizionarsi al polo “negativo” di quella oscillazione del pensiero tra le due guerre rispetto alla condizione contingente dell'uomo traumatizzato dal conflitto e impoverito nelle proprie capacità di apprendimento e di comprensione: ovvero, sul polo annichilito del «carattere distruttivo».

Il carattere distruttivo non ha immaginazione [...] fa il suo lavoro, evita solo il lavoro creativo [...] ha la coscienza dell'uomo storico, il cui sentimento fondamentale è un'insormontabile diffidenza nel corso delle cose, nonché la prontezza con la quale prende nota del fatto che tutto può andare storto. Perciò il carattere distruttivo è la fiducia stessa.⁴⁹³

Il tema della distruzione e dell'annichilimento, infatti, sono presenti e costituiscono i principi fondamentali della riflessione sulla contemporaneità e sulla storia tanto in Benjamin quanto in Jünger ma, tra gli occhi con i quali entrambi vi guardano, la distanza binoculare viene a farsi irriducibile, o meglio, a polarizzarsi in due visioni teleologiche separate: per l'occhio del soldato-filosofo, quella che ha davanti è la sublimazione della *mortificazione*, la decifrazione di una catastrofe sempre imminente, anzi, *continuata* e incontrovertibile nel procedere sempre uguale a se stesso dell'umanità.

491 S.Ejzenštejn, *Teoria generale del montaggio*, op. cit., pp.140-141; A.Somainsi, *Ejzenštejn*, op. cit., p.315.

492 D.Losurdo, *La comunità, la morte, l'Occidente*, op. cit., p.16.

493 W.Benjamin, *Il carattere distruttivo*, op. cit., pp.93/94.

Per l'altro occhio, quello del filosofo-collezionista-bambino, è proprio nella catastrofe e nei frammenti esplosi di questa, che si produce quel principio immaginifico di *speranza* che l'«istante pericoloso» si tramuti in rivolta, la morte in salvezza, lo scavo di resti in creazione di concetti vivi.⁴⁹⁴

Più profondamente che negli album fotografici su cui ci impegniamo di seguito a portare un'analisi diretta, e proprio perché questi si presentano come un laboratorio compositivo privo di un'*agency* autoriale affermativa, quale è quella di Jünger; e contrariamente a quanto, in modo convincente, troviamo in Benjamin, Warburg e in Friedrich – quest'ultimo come suo contraltare politico – a livello di pratica sia del montaggio che della potenzialità *creativa e produttiva* della fotografia, del bianco e nero, dello spazio *immaginifico* tra i riquadri e le inquadrature, come tra i tagli scopici nei quali si inserisce la macchina fotografica, il sillabario di Jünger si presenta come una tra le espressioni più lontane dalle premesse teoriche e dalle intuizioni profetiche del suo stesso autore, così come egli le dichiara nell'*Introduzione* al volume.

Non sono visioni qualsiasi quelle che ammettono di essere documentate tramite la fotografia, e il suo impiego può anzi avere luogo solo in una maniera corrispondente alla sua particolarissima legalità. È evidente che questo principio fondamentale abbia la sua importanza anche laddove si debba dare la panoramica fotografica di un mondo che muta o che sta per mutare. Sta all'osservatore decidere se e fino a che punto questo compito sia stato assolto nel presente volume.⁴⁹⁵

Avendo sottolineato la legalità dell'uso della fotografia come documento corrispondente della visione dell'oggetto-mondo nelle sue mutazioni manifeste, ovvero come «mondo che muta o che sta per mutare», e in relazione alle dichiarazioni intorno alla necessità di stimolare con il montaggio l'immaginazione dello spettatore, Jünger sarebbe entrato di diritto nell'elenco di quanti in quegli stessi anni – come sismografi sensibili del dispiegamento delle forze oscure e apocalittiche dei nazifascismi europei – utilizzano le immagini fotografiche, il montaggio, la forma del libro illustrato o dell'abecedario, fino all'atlante, come espressioni materiali di critica e di denuncia di quelle stesse mutazioni del mondo qui citate.

La messa in pagina come presa di posizione politica si ritrova, infatti, anche

494 Cfr. G.Schiavoni, *Introduzione. Un «pensiero in forma di passage». Dai frammenti della vita weimariana ai segnali della rivolta*, in W.Benjamin, *Strada a senso unico, op. cit.*, pp.IX-XXVI, p.XV.
495 E.Jünger, *Introduzione, op. cit.*, p.10.

nel sillabario di Jünger, e ne sono indicatori evidenti i titoli delle sezioni in cui è divisa l'opera: «Il crollo degli antichi ordinamenti»; «Il volto mutato della massa»; «Il volto mutato del singolo»; «La vita»; «Politica interna»; «L'economia»; «Nazionalismo»; «Mobilitazione»; «Imperialismo».

Tutte questioni queste che il filosofo tedesco presenta – attraverso il montaggio fotografico di visioni contrapposte – in tono sarcastico come prodotti di quella mobilitazione totale della Germania weimariana al lavoro che, lo abbiamo detto, dalle trincee si è spostata nelle fabbriche, riducendo l'uomo contemporaneo ad essere parte organica di un unico, immenso e pervasivo sistema di produzione nazionale, di chiusura e isolamento, portato all'estremo dalla violenza «con cui le condizioni di vita, la miseria e la stupidità rendono in questo luogo gli uomini sottomessi alle forze della collettività come solo la vita di un primitivo è condizionata dalle leggi del clan.»⁴⁹⁶.

In che cosa allora, Jünger tradisce il messaggio, le aspettative, le dichiarazioni programmatiche?

In realtà, il filosofo tedesco, qui montatore di una propria iconologia politica, non tradisce il proprio messaggio teorico fondamentale, quanto piuttosto nella composizione della pagina e nell'ordine dato ai documenti fotografici della realtà, procede alla sua stabilizzazione definitiva.

La scelta e la scansione spaziale delle immagini del suo sillabario, lontano dal suggerire o dallo stimolare un sovvertimento dell'ordine costituito e una apertura ad interpretazioni feconde intorno alla realtà coeva nella quale lui come autore-produttore e il fruitore come osservatore critico e emancipato vivono, sembra, al contrario, perpetrare a livello *materiale* e *visuale* quell'etica della «distanza» e quella politica dell'«indifferenza non-creatrice»⁴⁹⁷ rispetto all'esperienza dolorosa e povera – per quanto si riconosca in lui che questa non può più essere ormai altro che esperienza nella sofferenza –, in nome di un'esaltazione *estetizzante* quasi mistico-religiosa della bellezza della catastrofe, della purezza e dell'autenticità – perché

496 W.Benjamin, *Kaiserpanorama*, in ID., *Strada a senso unico*, op. cit., pp.20, p.17.

497 Cfr. Salomo Friedländer (alias Mynona), *Schöpferische Indifferenz* (1918), in ID. (hrsg. von Hartmut Geerken und Detlef Thiel in Zusammenarbeit mit der Kant-Forschungsstelle der Universität Trier), *Gesammelte Schriften, Band 10*, Norderstedt, 2009. Citato in Gershom Scholem (trad. it. e note, Emilio Castellani e Carlo Alberto Bonadies), *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano, 2008, p.81 [ed. or., *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975].

oggettivata dalla tecnica – del destino compiuto, *astorico* e assoluto della condizione umana.

Teorico di un sistema-mondo ormai decaduto, precipitato negli orrori della guerra e impossibilitato a risollevarsi e a sollevarsi di fronte alla potenza totalizzante dei sistemi meccanizzati di industrializzazione e tecnicizzazione dell'esistenza, votato all'indifferenza e all'appiattimento dell'immaginazione nell'oggettività e nell'oggettivazione enciclopedica della proliferazione tecnica nelle immagini della catastrofe permanente, Jünger si conferma nella sua convinzione quando dichiara nel sillabario – fin dal titolo – che non si è osservatori di un divenire, ma solo contemplatori di un già-avvenuto: il mondo non è in mutazione, né muta nell'istante discontinuo, il mondo di Jünger è già *mutato*.

Alla fotografia non resta che prenderne atto e la collezione, così interpretata, può solo inscrivere quel mondo «in un cerchio magico in cui esso s'irrigidisce, nell'atto stesso in cui un ultimo brivido», quello di essere *sfogliato*, «lo attraversa.»⁴⁹⁸.

Dal «crollo degli antichi ordinamenti» all'«Imperialismo», la storia si è già compiuta in un eterno ritorno di cui si può fare esperienza solo sfogliando la «fantasmagoria» della tradizione riproposta nel sillabario «con la più moderna delle acconciature».⁴⁹⁹

Rispetto al Warburg che monta quella storia deposta per stratificazioni iconografiche e disposta nelle fotografie in bianco e nero con un sistema *anacronistico* di pinzette mobili su tavole ordinabili all'infinito in configurazioni sempre nuove, aperte alla migrazione proliferante di altre immagini, proprio perché di queste si costituisce l'enorme patrimonio iconografico della contemporaneità meccanica coeva con le potenzialità produttive di senso che questo comporta; contrariamente a quanto espresso sul potere *immaginifico* dell'autore come *produttore* e della fotografia come dispositivo di apertura di questo campo di possibilità, da Benjamin fino a Moholy-Nagy; perfettamente in linea con la retorica dominante di quella stessa propaganda nazionale che, invece, con immagini analoghe ma secondo principi compositivi e di montaggio del tutto diversi Friedrich denuncia, avvicinando l'osservatore alla materialità del dolore piuttosto che proclamandone l'oggettivazione

498 W.Benjamin, *I «passages»*, *op. cit.*, framm. H la, 2, vol.I, p.215.

499 *Ivi*, framm. D 10a, 4, p.125.

indifferente; Jünger ci suggerisce quanto delle fotografie nelle pagine degli album dobbiamo considerare per procedere all'apertura delle casse, su cosa puntare lo sguardo per procedere allo smontaggio delle impalcature che lo irregimentano, su cosa concentrarci per stimolare la produzione di nuove configurazioni, come sfogliare e cosa osservare nella proliferazione di riquadri in cui le immagini della storia si alternano come frammenti *creativi* di bianco e di nero. Tutto questo è in Jünger, ma per contrasto a questo *resta* «di più vero»:

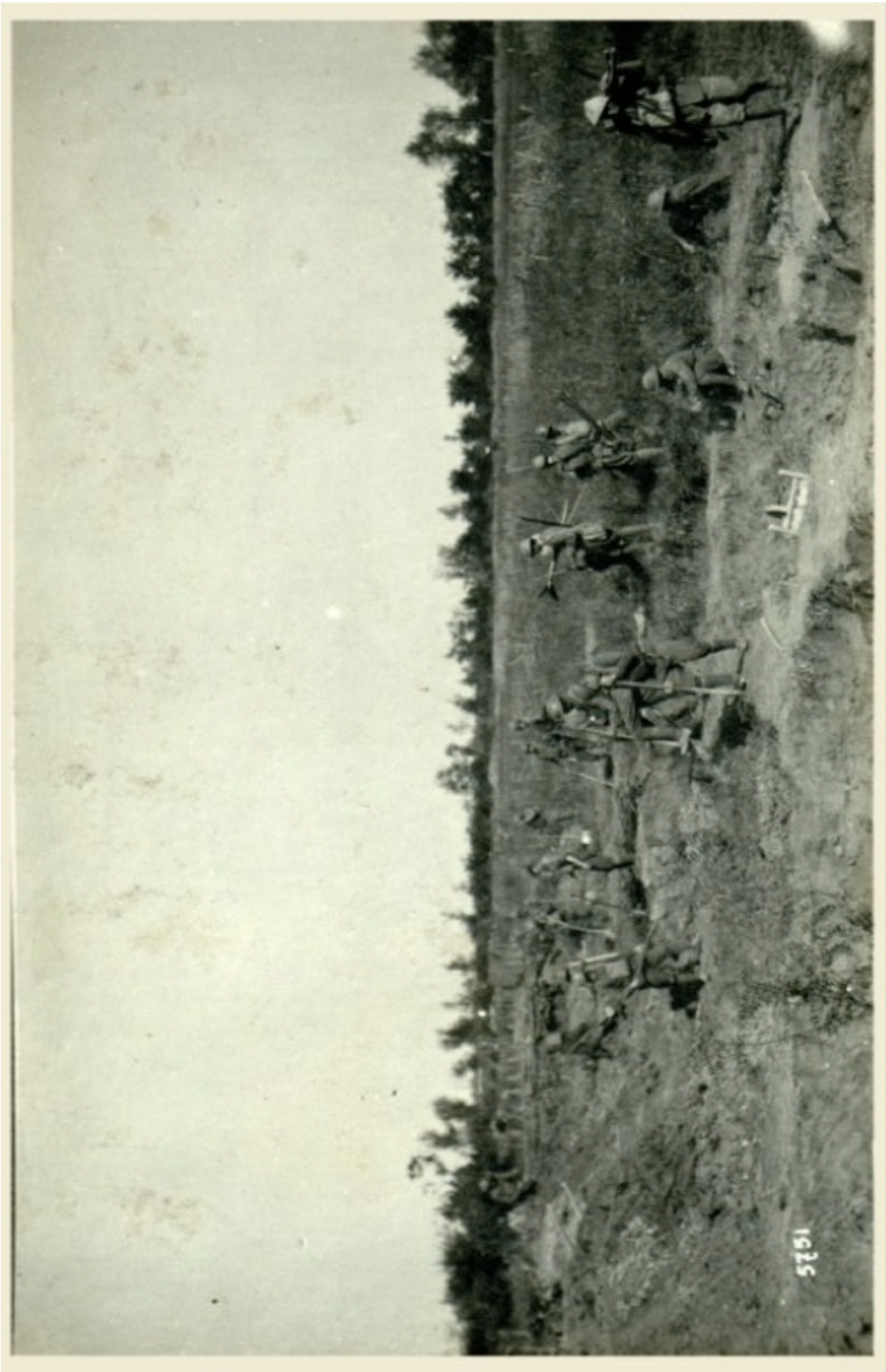
Firenze, battistero. Sopra il portale la *Spes* di Andrea Pisano. Seduta, leva impotente le braccia verso un frutto che le rimane irraggiungibile. E tuttavia è alata. Nulla di più vero.

«Lo sguardo è l'ultima goccia [di speranza] dell'uomo.»⁵⁰⁰

* * *

500 W.Benjamin., *Ricordi di viaggio*, pp.44-47; *Ottico*, p.47, in ID., *Strada a senso unico*, op. cit.

PARTE TERZA. *Archeologia*



IV. Trincea Archeologia.⁵⁰¹ Campo – sguardo – tecnica

19 [settembre 1915, sotto il San Michele] Oggi giorno di festa ed essendo stufo di stare in questo buco metto la testa fuori e vedendo il sole tante cose mi vengono in mente e fra le tante mi viene il ricordo [...].⁵⁰²

Prendendo a modello quanto fa Paul Virilio nello studio dei bunker eretti sulle coste francesi nel corso del secondo conflitto mondiale e richiamandoci, più in generale, alla sua filosofia sulle incidenze della logistica sullo spazio militare nella gestione del territorio in tempo di pace e, più in generale, al principio della «fonction oblique» per quanto riguarda le potenzialità della dislocazione del corpo nelle architetture in cui è implicato,⁵⁰³ ci dedichiamo di seguito, all'aspetto più strettamente archeologico del lavoro.

Archeologico perché storico e antropologico insieme, ovvero concentrato sull'oggetto specifico della nostra ricerca: l'implicazione tra il corpo del soggetto nelle trincee della Grande Guerra e la realtà che lo circonda, il «campo di battaglia» che è,

501 Cfr. P.Virilio, *Bunker Archéologie*, op. cit.

502 Enrico Conti, *Incipit: 1915 Partenza da Alessandria il 7 settembre. Settembre-ottobre 1915*, dal *Diario* [Archivio della Memoria, Centro culturale pubblico polivalente di Montefalconese, Ronchi dei Legionari (prov. di Gorizia)], Moncalvo (Asti), 1885-1915, s.t., citato in L.Fabi, *Gente di trincea*, op. cit., p.261.

503 Claude Parent – Paul Virilio, *The function of the oblique. The architecture of Claude Parent and Paul Virilio (1963-1969)*, AA publications, London, 1996; si veda l'opera originaria dovuta alla speculazione ingaggiata dai due urbanisti-filosofi negli atelier dell'École Spéciale d'Architecture di Parigi nel 1964, C.Parent, *Vivre à l'oblique*, Édition Jean-Michel Place, Paris, 1970 [ed. it. a cura di Filiberto Lembo, *Vivere "all'obliqua"*, Calderini, Bologna, 1978].

allo stesso tempo, «campo di percezione» e terreno di scavo in cui rintracciare continuità e discontinuità nella fenomenologia della visione del soldato-spettatore del primo conflitto mondiale e delle incidenze di questa forma di spettatorialità sul secolo XX come secolo dei conflitti; la promozione dello scavo archeologico a paradigma metodologico di fronte alla storia e dell'album fotografico di questa come di una forma di stratificazione, colletta di stracci, montaggio di frammenti della memoria che è, essa stessa, un terreno-*medium* nel quale «ciò che è esperito» è sepolto al pari delle «città antiche».

Chi cerca di accostarsi al proprio passato sepolto deve comportarsi come un individuo che scava. Soprattutto non deve temere di tornare continuamente a uno stesso identico stato di cose – di disperderlo come si disperde la terra, di rivoltarlo come si rivolta la terra stessa. Giacché gli «stati di cose» non sono altro che strati che consegnano, solo dopo la ricognizione più accurata, ciò che giustifica tale scavo.⁵⁰⁴

L'occhio guerriero sembra, infatti, trovare e lasciare – *archeologia* – nelle architetture militari scavate nel territorio europeo, in particolare, in quello dei fronti italiani, *segni* indispensabili per la «ricognizione» del processo “evolutivo” della civiltà rispetto all'implicazione percettiva tra il corpo dell'uomo e i dispositivi di osservazione della realtà: dalle costruzioni funebri dell'antichità ai massicci militari dell'ultimo conflitto mondiale, passando per le “novità” dei camminamenti scavati nelle trincee del primo conflitto *totale*.

Da questo punto di vista, nel Virilio dei bunker e nel Benjamin dei *Passages* ritroviamo delle analogie speculative che si rivelano essenziali – organicamente inserite nell'impianto più generale della fenomenologia *storica* dello spettatore nella metafora del naufragio ricostruita e analizzata dal filosofo tedesco Hans Blumenberg – sia sul piano dei contenuti, sia su quello metodologico.

La prima analogia emerge dalla riflessione comune sull'implicazione percettiva del corpo nell'abitare la realtà e lo spazio storico-antropologico nel quale il soggetto contemporaneo, appunto, si trova a vivere, sopravvivere e a negoziare la propria presenza con le mutazioni – spesso traumatiche – che la contingenza degli *eventi* e l'incidenza dei *dispositivi* determinano nel suo sistema-*aisthesis*: come la persistenza

504 W.Benjamin, *Scavare e ricordare* (1932), AC, p.363 [ed. or., *Ausgraben und erinnern*, GS IV/1, pp.400-401].

in tempo di pace e nei fenomeni del quotidiano dell'imminenza del rischio, della fragilità del corpo rispetto all'accadere degli eventi; e, di conseguenza, il procedere verso un progressivo nascondimento, camuffamento o sparizione rispetto ai sistemi di gestione della visibilità come forme di controllo sociale e, paradossalmente, in conseguenza dell'eccessiva *esposizione ai media*.

Un fenomeno *genealogicamente* militare, o meglio, di cui la strategia bellica ha inglobato le pratiche e, di conseguenza, stabilito il codice di lettura all'interno dei sistemi culturali e sociali fuori dal campo di battaglia, in quanto

[N]otre vision est un champ de bataille où se dissimule dans l'évidence, ce mouvant de notre culture vers le néant et la disparition.⁵⁰⁵

Il secondo aspetto di quest'analogia, si esprime nella centralità del montaggio come oggetto di studio e, allo stesso tempo, come metodo espositivo-argomentativo dei materiali raccolti per la costruzione della teoria speculativa in questione: Virilio teorico del «taglio», o meglio dell'inquadratura, del *découpage* che dalle *tranchées* si porta nelle pratiche sociali e culturali e, nello specifico, nell'antropologia della visione coeva, costretta e negata; Virilio fotografo sulla linea incidente del fronte di guerra e della memoria personale, e poi, montatore delle proprie immagini conformi, appunto, tanto al ricordo quanto alle variazioni spazio-temporali del paesaggio, al fine di

tenter de reconstituer les lignes de fractures, des tranchées, l'infinie fragmentation d'un paysage ruiné animé d'incessantes virtualités ; d'où le rôle essentiel de la restitution photographique [...].⁵⁰⁶

Benjamin sismografo della caduta dell'esperienza nelle trincee della Grande Guerra, critico del «raccapricciante guazzabuglio di stili e di visioni» con cui si è tentato di uscire dal XIX secolo entrando, invece, in una nuova barbarie culturale; Benjamin archeologo di immagini e riesumatore di concetti di cui ordina le citazioni «come i torsi nella galleria del collezionista».⁵⁰⁷

Entrambi questi aspetti, ci introducono agli ultimi due momenti della trattazione in quanto il tentativo con il quale intendiamo portare a termine la riflessione in questa sezione *archeologica* e poi in quella *fotografica*, intende stabilire tra il caso di studio,

505 P.Virilio, *L'horizon négatif*, op. cit., p.31.

506 ID., *Guerre et cinéma*, op. cit., p.125.

507 W.Benjamin, *Scavare e ricordare*, op. cit., p.363.

il metodo di analisi e le conclusioni *espositive* dell'argomentazione, proprio come accade per le opere di questi due filosofi, non soltanto un nesso di coerenza ma anche una sovrapposizione, una coincidenza, meglio, una vera e propria *mise en abîme* metodologica delle parti – quella di chi fotografa, scrive e quella dello spettatore e del lettore –, che si realizza secondo quel principio fin qui esposto per il quale il materiale iconografico è l'argomentazione la più coerente in un lavoro in cui si ragioni della produttività culturale dell'implicazione antropologica tra lo sguardo, l'immagine e la storia.

Nel montaggio di immagini dei massicci militari sulle coste francesi, infatti, Virilio documenta e *produce* la questione scopica al centro della sua trattazione intorno alla continuità tra la logistica di guerra e i sistemi di controllo in tempo di pace. Nel montaggio letterario Benjamin mette in pagina una collezione di citazioni e di testi sparsi per produrre nella configurazione stessa dell'opera la teoria che in essa è espressa.

Si tratta, quindi nel nostro caso, di comporre, nel senso di stabilire la collocazione dell'esperienza percettiva, in particolare quella visiva delle forme dello sguardo e della spettatorialità tra i due secoli in relazione ai nuovi dispositivi ottici: un'esperienza caleidoscopica che dai *passages* della moderna urbanizzazione, si riproduce nei camminamenti delle trincee per diventare essa stessa libro di *passages*, architettura di *vetrate* e inquadrature, uno *choc* continuamente prodotto dalla «fantasmagoria dialettica»⁵⁰⁸ del montaggio fotografico di cui intendiamo riproporre le condizioni nel luogo privilegiato di osservazione del processo epistemologico della ricerca: le conclusioni.

In questo primo momento, quello *archeologico* quindi, cerchiamo di analizzare la dimensione antropologica nella quale si trova il nostro oggetto di studio, a partire da tre aspetti essenziali che emergono dalla scomposizione della visione dalla trincea come *gesto* estetico storico, cioè, come forma dello sguardo relativa al tempo

508 «[...] il lavoro che attualmente, cautamente e temporaneamente mi occupa: l'esperimento molto precario ed estremamente singolare / «*passages*» di Parigi. Una *fantasmagoria dialettica* (dal momento che non ho mai scritto con un simile rischio di fallimento), si chiuderà per me un cerchio produttivo [...].». Così, Benjamin descrive all'amico Gershom Scholem, in una lettera inviata gli nel gennaio del 1928, la natura – e il titolo provvisorio – del lavoro al quale si sta dedicando. Cfr. G.Scholem, *Walter Benjamin, op. cit.*, § *Il progetto fallisce 1928-1929*, pp.225-246.

e al luogo esatto nel quale si trova l'uomo spettatore.

Quindi innanzitutto, si tratta di occuparsi della questione storica relativa alla dislocazione del soggetto nelle trincee della Grande Guerra sui fronti europei, utilizzando quelli italiani come caso di studio ma soprattutto come *paradigma* di una cesura definitiva prima che nella Storia, nell'esistenza condivisa di milioni di persone.

In secondo luogo, occorre concentrarsi sugli aspetti estetico-percettivi dell'esperienza dello spettatore dalla trincea, nei quali si possano individuare le particolari dinamiche antro-po-fenomenologiche che l'individuo mette in gioco sul campo di battaglia dell'affermazione di sé come soggetto-*agency* nella realtà, in relazione alla specificità del regime scopico nel quale è implicato.

Infine, dopo aver collocato lo sguardo nello spazio e nelle forme in cui si identifica come punto di applicazione della visione – il soldato-sismografo-osservatore – arriviamo a considerare il particolare ruolo che tra tutti i dispositivi della visione assume la fotografia: intesa, quindi, sia come dispositivo ottico, strumento di applicazione di un determinato sistema di visione, sia come pratica antropologica funzionale alla *realizzazione* materiale, storicamente e tecnologicamente accelerata dalla drammaticità dell'esperienza nelle trincee del conflitto, della presenza dell'osservatore contratto e nascosto nelle faglie interrate della storia, la quale si dispiega sul corpo, nello sguardo e nelle rovine del paesaggio come la «messa a fuoco» di un'assenza.

È a questo particolare punto della trattazione che cerchiamo di far emergere il carattere antropologico e estetico – nel senso di relativo alla percezione – della visione mediata nella fotografia e, poi, degli album fotografici che di questa sono l'archivio, la *mise en abîme* che permette allo spettatore *ulteriore* di entrare nello spazio *genetico* di quella visione: la feritoia e la menomazione come configurazione dell'inquadratura; le possibilità dello sguardo fotografico nell'oscillazione sulla distanza tra i poli della visione; la *produttività* visiva della fotografia in relazione alla fenomenologia dell'esperienza dell'assenza nello spazio e, a un tempo, della presenza della distruzione sul piano del tempo.

In questo momento conclusivo della trattazione, dunque alla disamina delle implicazioni che il dispositivo fotografico prima e la produzione fotografica poi trovano

e lasciano nella spettatorialità *sub specie bellica* al *tournant* tra le due guerre, l'ultimo aspetto cui ci dedichiamo è quello relativo alla questione del montaggio, come abbiamo già accennato, nella sua migrazione da dispositivo dalla geografia storica e militare della visibilità del campo di battaglia, alla dimensione scopica della visione del campo di percezione, fino alla superficie piana di configurazione *ulteriore* della pagina dell'album: un aspetto che si concentra, in modo particolare, sulla disamina delle temporalità implicate nella coeva *mise en abîme* della percezione *telescopica*, e della sua «*mémorisation technologique*» fotografica.⁵⁰⁹

A questo livello conclusivo della trattazione, proviamo quindi a ri-configurare in sezioni dedicate agli aspetti appena specificati, questa caleidoscopica quanto tragica *mise en abîme* dell'esperienza *genetica* della catastrofe contemporanea, partendo proprio dai suggerimenti sparsi negli album del nostro archivio fotografico di riferimento – a un tempo, caso e paradigma di studio – come *missing links* di una spettatorialità che è, antropologicamente e archeologicamente, presa di posizione dell'uomo *en tant que* osservatore della storia.⁵¹⁰

Una storia, quella recente, nella quale

[...] la guerre et ses technologies ont progressivement supprimé les effets théâtraux et picturaux dans le traitement de l'image de bataille, et la guerre totale puis la dissuasion tendent désormais à faire disparaître l'effet scénario dans un effet technique ambiant, permanent, privé de substrat. Avec les nouveaux mixtes, le monde disparaît dans la guerre et la guerre en tant que phénomène disparaît aux yeux du monde.⁵¹¹

Un mondo *mutante*, nel duplice significato di mondo in continua mutazione e che muta a sua volta le possibilità di percepirlo, «frantuma e moltiplica le immagini in cui lo si può raffigurare»⁵¹² e che l'occhio guerriero compone in una «*mise en ordre durable*» al fondo di quel caos della visione tecnologica che «*préfigure les*

509 Mario Costa, «Photographie et phénoménologie de la présence», *La Recherche Photographique. Histoire – Esthétique. Colloque : Le monde des images, les territoires de la photographie*, n°7, Numéro spécial 1989, pp.17-20, p.18.

510 A proposito delle prime riflessioni di Benjamin storico della percezione e teorico dei *media*: «Già allora pensava alla percezione come a una lettura delle configurazioni della superficie piana, ossia delle modalità secondo cui l'uomo preistorico percepiva il mondo intorno a sé e soprattutto il cielo.» [intorno a *Lehre vom Ähnlichen (Dottrina della similitudine)*, 1933], in G.Scholem, *Walter Benjamin*, op. cit., p.104. Per il testo di Benjamin, scritto tra il gennaio e il febbraio del 1933 e poi rielaborato nel marzo con il titolo *Sulla facoltà mimetica* e pubblicato postumo cfr.: ID., AC, pp.141-145 e *Appendici*, p.146; OC V, pp.438-443 a *Appendici*, pp.444-449; GS II/1, pp.204-210.

511 P.Virilio, *Guerre et cinéma*, op. cit., p.119.

512 A.Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., p.164.

machinations synoptiques de l'architecture puis de l'écran du cinéma»⁵¹³ del XX secolo.

* * *

513P.Virilio, *Guerre et cinéma, op. cit.*, p.76.



IV.1. *Trincea con spettatore. Paradigma di una cesura dell'esistenza*⁵¹⁴

La conscience de soi naît de la découverte de la visibilité dans sa consistance spatio-temporelle. Nous considérons comme bien trop naturel de pouvoir être vus, et d'y trouver l'occasion de nous montrer [*darstellen*] [sic], pour qu'il nous soit facile de décrire cela comme une « découverte ».⁵¹⁵

«Der Mensch ist sichtbar». Partiamo, dunque, ancora una volta, dal principio della ricerca, che coincide poi con lo stesso principio *antropogenetico* di sintesi del pensiero fenomenologico – e ricostruito nella sua lunga elaborazione da Blumenberg: la questione umana come questione estetica, in particolare, come problema antropologico, a partire dall'assunzione della posizione eretta come assunzione di visibilità.⁵¹⁶

La centralità dell'ottica, della visione e, appunto, della visibilità come momento “evolutivo” e non automatico né invariabile della percezione, anzi, relativo alle condizioni di consapevolezza nelle quali si sviluppa la visione stessa, oltre che al posizionamento del soggetto-spettatore, alle forme dello sguardo, alle aperture possibili dell'orizzonte e alle tecniche a disposizione per relazionarsi con gli oggetti della conoscenza, sono tutti aspetti che partecipano della riflessione generale sulla *visualità* – in cui convergono le teorie della visione e quelle dell'immagine – e che qui decliniamo in relazione alla particolare condizione di crisi del soggetto e crisi della realtà come viene a svilupparsi nella «tragedia della cultura», nella cesura della modernità che è la Grande Guerra e, in particolare, in quella topografia molteplice e, allo stesso tempo, omogenea nelle sue caratteristiche essenziali che è il luogo della guerra per definizione e per antonomasia: la trincea sui fronti del 1914.

Con l'esperienza della trincea, infatti, torna ad essere *critica* la coscienza stessa del sé come soggetto collocato fenomenologicamente nella realtà in cui si trova a vivere: entra in crisi, cioè, come abbiamo detto in fase introduttiva, la

514 Cfr. H.Blumenberg, *Naufregio con spettatore*, op. cit.

515 ID. (traduction de l'allemand et préface de Denis Trierweiler), *Description de l'homme*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2011, p.740. Riteniamo indispensabile, in ogni caso di citazione da questo volume, riportare il testo originale in tedesco dall'opera (postuma) di Blumenberg (Aus dem Nachlaß herausgegeben und mit einem Nachwort von Manfred Sommer), *Beschreibung des Menschen*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006, p.803: «Selbstbewußtein entsteht aus der Entdeckung der Visibilität in ihren raumzeitlichen Konsistenz. Es ist uns zu selbstverständlich, daß wir gesehen werden können und darin Gelegenheit haben und darzustellen, als daß wir dies als > Entdeckung < leicht beschreiben könnten.».

516 *Ivi*, p.717 [p.777].

coscienza *storica* dell'individuo rispetto a se stesso, alle possibilità della propria esistenza di fronte al disordine della catastrofe in cui è implicato sia fisicamente che eticamente.

Sul terreno, o meglio, nella terra stessa del conflitto epocale e originario, quel terreno come *Urphänomen* del Novecento, questa crisi si realizza *materialmente* coinvolgendo il sistema percettivo nella dislocazione del corpo *critico* nel luogo altrettanto *critico* della trincea; e prima ancora di quello cognitivo nella composizione di un sistema-sapere rispetto alle cose del mondo e al mondo come cosa.⁵¹⁷

La crise n'est pas celle de l'accès du sujet à ses objets ; rien ne s'est confirmé plus brillamment que celui-ci. La crise réside dans l'inaccessibilité du sujet à lui-même, dans la perception surprenante de son opacité [...].

Nelle trincee della Grande Guerra, e più nella società allargata e massificata nell'esperienza *orizzontale* del conflitto, viene a stabilirsi un posizionamento del soggetto e un sistema di pratiche antropo-percettive nuovi, tali da modificare l'esperienza non soltanto per il breve ma lunghissimo tempo del conflitto, e relativamente alla relazione soldato-campo di battaglia; quanto, in senso più radicale, nei principi stessi sui quali si fonda l'*aisthesis* spettatoriale come paradigma della percezione in sé. La cesura che la guerra totale realizza nella storia del Novecento è, cioè, una cesura prima di tutto negli occhi e nello sguardo del soggetto rispetto a se stesso e all'immagine del mondo che percepisce.

La visibilité n'est pas seulement le simple état de fait que l'homme est un être corporel, et donc physiquement « visible », c'est-à-dire un rayonnement du type de ceux contenus dans la lumière du soleil. Cela signifie plus ; avant tout qu'il est constamment parcouru et déterminé par le pouvoir voir des autres, qu'en tant que voyants, il doit les intégrer constamment au calcul de ses formes et de ses projets de vie. [...] La visibilité présuppose l'expérience étrangère, l'expérience de la signification du fait que l'autre me voit, comme je le vois.⁵¹⁸

517 Cfr. H.Blumenberg, *Tempo della vita e tempo del mondo*, op. cit.

518 ID., *Description de l'homme*, op. cit., p.821 [p.895: «Die Krise ist nicht die der Zugänge des Subjekts zu seinen Objekten; nichts hat sich glänzender bewährt als dieser. Die Krise steckt in der Unzugänglichkeit des Subjekts für sich selbst in der überraschenden Wahrnehmung seiner Undurchsichtigkeit [...]»]; p.718. [p.778: «Visibilität ist nicht nur der einfache Sachverhalt, daß der Mensch ein körperliches und damit physisch > sichtbares <, also Strahlung von der im Sonnenlicht enthaltenen Art reflektierendes Wesen ist. Es bedeutet mehr; vor allem, daß er vom Seher können der anderen ständig durchdrungen und bestimmt ist, sie als Sehende im Dauerkalkül seiner Lebensformen und Lebensverrichtungen hat. [...] Visibilität setzt Fremderfahrung voraus, Erfahrung vom der Bedeutung des Sachverhalts daß der andere mich sieht, wie ich ihr sehe.»].

La visibilità e, dunque, la relazione occhio – come organo di percezione – sguardo – come attività storico-antropologica variabile dell'occhio stesso – e realtà – la propria implicata in quella della *res estensa* – trovano nella dislocazione contingente dello stravolgimento del conflitto e in quella culturale della vita *sub specie bellica* nelle trincee al fronte tra il 1914 e il primo dopoguerra, il luogo paradigmatico nel quale rinegoziarsi e riposizionarsi al fine di ristabilire un ordine nel disordine, ovvero tentare di «ascrivere significato al mondo, anche quando quel mondo paia impermeabile ad ogni significazione.»⁵¹⁹

Per un lungo periodo, infatti, e per milioni di persone⁵²⁰ – sul fronte del fuoco come su quello interno – la trincea viene a costituire la linea di demarcazione della realtà, il concetto e il limite – ma anche il concetto-limite – sul quale si declina tutto un vocabolario e si compone l'immaginario stesso come album fotografico e libro illustrato della «frattura» e del «taglio», ai quali si sovrappone e per i quali assume nuove caratteristiche e un diverso significato il piano stesso dell'orizzonte e dell'orizzonte di senso, laddove alla variazione storica propria del concetto stesso di orizzonte,⁵²¹ si aggiungono la natura complessa dello spazio e le limitazioni specifiche dello sguardo nella contingenza della trincea.

Infatti,

[I]l momento in cui l'orizzonte vien posto in relazione con lo sguardo dell'uomo [...] segna una svolta nella storia della cultura [...]. Tra l'immagine e l'orizzonte è compreso uno spazio che si può misurare: uno *spazio visivo*. Lo spazio, che assume dimensione umana, diviene sinonimo di spazio visivo e dipende da uno sguardo che ha origine in un corpo umano.⁵²²

Cerchiamo di dire e di dimostrare qui di seguito, che nell'implicazione del

519 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., p.6.

520 Per l'Italia si contano circa cinque milioni e seicentomila mobilitati in guerra su una popolazione di circa 37 milioni di italiani. Di questi, due milioni nati tra il 1886 e il 1895; ottocentomila tra il 1882 e il 1885; un milione e mezzo tra 1874 e 1881 e duecentomila della classe 1896-1900 a cui si aggiunge l'esercito "in pace" al 1914 di tredicimila uomini e tremila carabinieri; milleottocento ufficiali in congedo, ventimila della milizia territoriale settemila riserve. Cfr. Nicola Labanca, *L'esercito italiano*, in S.Audoin-Rouzeau – J.J.Becker, *La Prima guerra mondiale*, op. cit., pp.217-230.

521 Sulla storicità del concetto di orizzonte nella cultura occidentale si veda: Albrecht Koschorke, *Die Geschichte der Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990.

522 H.Belting (trad. it., Maria Gregorio), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010, p.231 [ed. or., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Verlag C.H.Beck oHG, München, 2008].

soldato sui fronti scavati nella realtà europea contemporanea che in questi stessi camminamenti di terra viene a identificarsi con lo sconvolgimento della storia e con la crisi del pensiero rispetto ad essa, tra le metafore proprie della cultura, della storia e dell'antropologia della visione e dello sguardo – la finestra-quadro e l'orizzonte appunto, – possiamo dare legittimità a quella della trincea che diventa il luogo di stravolgimento e ricodificazione dei canoni e dei regimi scopici della spettatorialità, in particolare, rispetto alla catastrofe e ai modi nei quali questa si esprime nella guerra contemporanea. Ovvero, prendendo il posto di quello ormai obsoleto e *anacronistico*, in termini antropologici, del naufragio, venuto meno nel suo ultimo e *spettacolare* viaggio con l'affondamento del *Titanic* nel 1912.

Profeticamente a due anni dallo scoppio della guerra, questo gigante del mare, simbolo della sicurezza e del comfort prodotti dalla tecnologia applicata alla quotidianità, causa una prima vera esplosione degli stessi principi che fanno storicamente del naufragio la metafora paradigmatica dell'esistenza, come ricostruita da Blumenberg.

La cesura dentro questo sistema di senso, dunque, potremmo dire che viene anticipata dai caratteri inediti di un evento mondiale come quello dell'affondamento del *Titanic*, che sgretola e mette in crisi una serie di principi e concetti costitutivi della storia della cultura occidentale nel XX secolo.⁵²³

Innanzitutto appunto, il carattere mondiale della catastrofe: la nave più grande che abbia mai attraversato gli oceani del mondo in un viaggio transatlantico, e la cui popolazione a bordo raccoglie le più diverse nazionalità e, soprattutto, attraversa orizzontalmente le classi sociali e le gerarchie economiche.

In secondo luogo, viene a cristallizzarsi nei modi dell'incidente la natura *tecnologica* della catastrofe, aspetto questo che apre a una serie di considerazioni che si ingigantiscono a dismisura nel verificarsi subito a ridosso del conflitto nelle trincee europee.

Per la prima volta e *davanti* agli occhi del mondo, il simbolo della liberazione dal rischio e dalle fatalità del viaggio esposto a variabili imponderabili, il mezzo con il quale si dichiara possibile attraversare lo spazio e il tempo come mai prima, affonda e scompare negli abissi dell'oceano diventando, proprio grazie alla stessa tecnica

523 Cfr. M.Guerri, *Ernst Jünger, op. cit.*

che avrebbe dovuto renderlo l'anti-naufragio per eccellenza, al contrario, l'antonomasia insuperabile di questo, e nella quale lo spettatore è interno alla catastrofe ma, soprattutto, implicato nell'*appareillage* tecnico e nella democratizzazione massificata dell'esperienza del disastro. Si trova cioè, in qualche modo, dislocato tra il bordo della finestra e l'orizzonte in una geografia dell'esistenza nuovamente ambigua e precaria ma ad un livello inedito, mai esperito prima.⁵²⁴

Il *Titanic* fa esplodere la struttura stessa della metafora, lasciando l'individuo all'alba della Grande Guerra disperso nell'insicurezza e nella precarietà della sua condizione *materiale*, la più direttamente esperibile di osservatore del proprio tempo. Il transatlantico affonda, quindi, in un ultimo tentativo di rispondere con la sublimazione della tecnica e l'allontanamento della catastrofe nella distanza e nell'unicità dell'evento *mediatico*, alla crisi esplosa in frammenti di realtà e di coscienza già alla metà del "moderno" Ottocento.⁵²⁵

Cette instabilité est patente dans les images du corps qui traitent non seulement l'homme comme une variable, mais qui vont souvent jusqu'à l'incarner par des antithèses. Ce n'est pas seulement la perception (et avec elle la part dévolue à chaque organe sensoriel) qui a été livrée à un irrésistible changement, mais c'est le sujet de la perception, l'homme lui-même, qui s'est trouvé entraîné à son tour dans ces mutations.⁵²⁶

E la fotografia s'inserisce nella crisi *estetica* di fine Ottocento come possibilità mutata e mutante di raccogliere i pezzi *immagine-corpo-soggetto* al *tournant* della mobilitazione totale di quegli stessi corpi, sguardi e immagini nella «guerra di posizione» come «stato d'emergenza»,⁵²⁷ inteso sia sul piano *etico* relativo al campo

524 «Le due catastrofi che si verificarono in quel periodo e che oggi considero come i primi lutti di massa della mia esistenza erano strettamente connesse con la navigazione e la geografia. La prima fu il naufragio del *Titanic* [...]», in E.Canetti (trad. it., Amina Pandolfi e Renata Colorni), *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano, 2010, p.70 [ed. or., *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Carl Hanser Verlag, München, 1977].

525 Cfr. R.Koselleck (trad. it., Gennaro Imbriano e Silvia Rodeschini), *Crisi. Per un lessico della modernità*, ombre corte, Verona, 2012 [ed. or., hrsg. von O.Brunner – W.Conze – R.Koselleck, *Krise*, in *Geschichte Grundbegriffe. Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1972-1997, 3 voll., pp.617-650].

526 H.Belting, *Pour une anthropologie des images*, op. cit., p.128.

527 W.Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, op. cit., p.79; nell'ottava tesi Benjamin scrive: «La tradizione degli oppressi ci insegna che lo "stato d'emergenza" in cui viviamo è la regola. Dobbiamo giungere a un concetto di storia che corrisponda a questo fatto. Avremo allora di fronte, come nostro compito, la creazione del vero stato d'emergenza; e ciò migliorerà la nostra posizione nella lotta contro il fascismo.». Una riflessione incentrata sul concetto giuridico e filosofico di «stato d'eccezione» che parte dalla realizzazione parossistica del concetto in eccezione normativizzata, nei campi di sterminio nazisti, ma priva dell'apertura al principio di speranza che invece troviamo in Benjamin, è in Giorgio Agamben, *Stato di eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.

di battaglia come spazio di applicazione di un codice militare mutevole in relazione alle condizioni dell'assedio; sia su quello *estetico* del campo come spazio di esercitazione di un regime scopico e di un sistema percettivo negoziato tra gli orizzonti di riferimento.

Da un lato, la trincea come condizione materiale, dall'altro la trincea come paradigma dell'esistenza nel passaggio epocale ad un orizzonte d'esperienza e di senso che nel suo essere storico e molteplice – più *Lebenswelten*, uno per ogni singolo soggetto implicato – viene a configurarsi, a un tempo, come *Weltmodelle*⁵²⁸ della visibilità del mondo, appunto, come paradigma. In quanto

[I]l paradigma è un caso singolo che viene isolato dal contesto di cui fa parte, soltanto nella misura in cui esso, esibendo la propria singolarità, rende intelligibile un nuovo insieme, la cui omogeneità è esso stesso a costruire. [...] Mentre l'induzione procede [...] dal particolare all'universale, e la deduzione dall'universale al particolare, ciò che definisce il paradigma è una terza e paradossale specie di movimento, che va dal particolare al particolare [...] dalla singolarità alla singolarità e che, senza uscire da questa, trasforma ogni singolo caso in *esemplare* di una regola generale che non è mai possibile formulare a priori.⁵²⁹

In effetti, la Grande Guerra e la sistematizzazione della logistica delle trincee e dei camminamenti sui fronti aperti in tutta Europa⁵³⁰ propongono nel tempo e nello spazio stessi del disastro una nuova possibilità per l'individuo disperso di collocarsi, di posizionarsi come spettatore implicato nella realtà che lo circonda, la quale, intanto, assume esplicitamente e definitivamente i caratteri della tragedia di massa che si manifesta con la potenza delle esplosioni e con la brutalità dei bagliori su un

528 Cfr. H.Blumenberg, *Die ontologische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls* (1950), scritto per l'abilitazione alla docenza all'università di Kiel, citato in Diego Girolamo e Alberto Fragio (a cura di), «Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi di analisi (Aracne Editrice, Roma, 2010)», *Aisthesis – Rivista di Estetica online / Note e Recensioni*, pp.1-16 [on line: <http://www.aisthesisonline.it/numero-corrente/note-recensioni-3/>]

529 G.Agamben, *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, pp.20-21/24.

530 La guerra viene a sistematizzarsi come guerra di trincea quasi immediatamente dopo lo scoppio delle ostilità, nel settembre del 1914 in seguito alla battaglia della Marna. Qui il fronte si stabilizza a seguito del lungo scontro tra le truppe franco-tedesche senza risultati definitivi e, quindi, rendendo impossibile qualunque tentativo di avanzamento da parte di uno degli eserciti. I soldati si ritrovano così, quasi spontaneamente, a scavare dei fossati, chiamati da subito "tane di volpe", allo scopo di proteggersi per il tempo dell'assedio. Presto però, la guerra volge verso un generale stanziamento dei fronti, di conseguenza si procede al collegamento delle linee secondo veri e propri sistemi di camminamenti e trincee. L'apice di questo nuovo e così massiccio stanziamento si verifica, quindi, già nell'autunno del '14 sul fronte occidentale per poi diventare realtà diffusa anche sul fronte orientale, per quanto qui, la topografia dei territori renda più diversificate la struttura e la logistica stessa degli insediamenti. Cfr. S.Audoin-Rouzeau, *Le trincee*, in S.Audoin-Rouzeau – J.J.Becker, *La Prima guerra mondiale, op. cit.*, pp.231-236.

orizzonte che l'inquadratura della trincea e i dispositivi ottici avvicinano a dismisura, piuttosto che allontanarli fino a nascondere gli orrori come accadeva allo spettatore *per distans* della nave sul mare dei rischi imponderabili e della fatalità latente.

In questo senso, il concetto di *crisi* così come si realizza nel disordine di linee e cesure nei territori europei e nelle vite di milioni di individui nel corso del primo conflitto mondiale, sembra diventare paradigmatico della conformazione stessa dell'orizzonte di senso e della coscienza storica specifica e contingente:

[...] come concetto che indica una trasformazione immanente alla storia [...], si tratta di un tentativo tangibile di guadagnare una possibilità espressiva specificatamente temporale, che concettualizzi l'esperienza di una epoca nuova, la cui origine viene indagata a diversi gradi di profondità e il cui futuro incerto sembra lasciare spazio libero a tutti i desideri e le ansie, a tutte le paure e le speranze.⁵³¹

L'orizzonte sul fronte si fa tratto, sequenza di punti, linea e taglio, dunque, al contempo, «sezione di un campo visivo», «simbolo della visibilità del mondo» nella contingenza del conflitto e metafora di una cesura praticata nella storia e nell'esistenza di individui singoli e di intere masse spettatrici nel terreno scavato nella «terra di nessuno» dell'Europa in guerra, nella quale il pericolo, la paura e la morte non aleggiano più come latenti fantasmi sul mare del destino, ma piuttosto stanziano, si stabilizzano, s'impelagano nella palude stagnante dell'assedio e dell'attesa, con la loro continua presenza nel tempo e nello spazio *materiali* della trincea sotterranea.

In questa sovrapposizione di significati e immagini, si condensa, dunque, fino a diventarne il paradigma centrale, la dimensione *visuale* della percezione e, quindi, delle pratiche antro-po-fenomenologiche che in questa cesura della storia e dell'esistenza trovano la loro espressione: vere e proprie *forme* di sapere sulla realtà e di configurazione delle immagini del mondo.

Un mondo che si identifica con il terreno, con lo scavo, con il solco sporco e fangoso, nel contatto quotidiano con la morte nella sua espressione materiale e sensibile del sotterramento di cadaveri-«reliquia» nell'unica lunghissima «urna» dei camminamenti, nel silenzio dell'attesa in cui passano e si ripassano «le epoche della [mia] vita»,⁵³² un solco

531 R.Koselleck, *Crisi*, op. cit., p.52.

532 Cfr. Giuseppe Ungaretti, *I fiumi – Cotici 16 agosto 1916*, in ID., *L'allegria. Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, LXIII, I Meridiani Collezione, Mondadori, Milano 2005, p.906 (1931).

[...] ridotto a proporzioni microcosmiche, nell'informe materialità della terra. I soldati stessi sono interscambiabilmente «legati insieme», anonimi e silenziosi come le «grosse travi» che sostengono le pareti: essi sopravvivono in uno spazio minimale, ed estremamente precario, meramente caratterizzato dalla loro pura densità fisica umana contro la pressione del fuoco esterno.⁵³³

La trincea diventa per le popolazioni europee del Novecento il luogo nel quale si riversa l'intero sistema della crisi economica, politica e sociale con cui il secolo dell'industria ha fatto il suo ingresso nella storia; qui si costruisce uno spazio *altro* nel quale decimare e riplasmare «desideri ansie paure e speranze» delle masse sacrificate alla guerra, con lo scopo di assoggettarle nella condivisione di un'esperienza-limite comune, nel rito di passaggio del sacrificio collettivo del sangue fraterno per la liberazione dalla complessità del presente.

Nel luogo *utopico* della patria in armi che la trincea deve diventare secondo il discorso nazional-patriottico e la retorica sacrificale ufficiali, viene però a determinarsi una sorta di «contro-spazio» altrettanto potente di quello propagandato dalla voce del militarismo egemone, ma più complesso in quanto rispetto a questo, reale e materiale: un luogo nel quale si vive e si muore, «uno spazio», più di ogni altro fino ad allora, «quadrettato, ritagliato, variegato, con zone luminose e zone buie, con alcune regioni dure e altre friabili, penetrabili, porose».

Spazi quadrettati, bui e luminosi, duri e porosi alla presenza e all'esperienza almeno quanto lo sono i cimiteri, i manicomi e le prigioni o le stesse caserme militari, luoghi nei quali pure la gran parte dei corpi implicati nella guerra finisce per transitare, venire internata o essere ricollocata in modo definitivo nel periodo tra le due guerre: «eterotopie di crisi» che si sovrappongono a «eterotopie di deviazione»⁵³⁴ e che sembrano riprendere nuovo vigore e nuova vita proprio a partire dal 1914, emergendo dal disordine della guerra come cattedrali per la memoria, la celebrazione e il controllo di quanti sono sopravvissuti alla falce della morte di massa, rito di passaggio imposto dal potere costituito.⁵³⁵

533 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., p.97.

534 M.Foucault, *Utopie Eterotopie*, op. cit., pp.12 e sgg.

535 «Vista da osservatori esterni, la contiguità dell'uomo con la terra, la roccia, l'ambiente assume figurazioni plastiche che già sembrano preannunciare la trasformazione del corpo in monumento.», in A.Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., p.186. Si veda, in merito, nel *Kriegsfiel* di Brecht il montaggio di fotografie di soldati addormentati/morti/decomposti nel terreno dei camminamenti (quadro n.52).

In continuità antropologica con la risposta delle società primitive al manifestarsi della costante – seppur variabile – della crisi, nella quale

gli uomini paiono trascendere le categorie puramente sociali, oppure sprofondare al di sotto di esse; [...] una situazione formale strettamente analoga a quella del soldato in guerra. [...] egli è «strutturalmente, se non fisicamente “invisibile”»; di lui si parla come di un «morto» [...] coperto di terra oppure costretto a giacere immobile in una fossa [...] invisibilità, morte, sepoltura e contaminazione [...] [I]n guerra non sono più simboli ma diventano esperienze ben più problematiche [...]⁵³⁶

In buona sostanza, quanto accade nella messa in scena simbolica dei «riti di passaggio liminari», così come viene teorizzato pochi anni prima da Arnold Van Gennep,⁵³⁷ si traduce in pura esperienza reale nello spazio e nelle pratiche dell'uomo in trincea, tanto che nemmeno dopo la fine delle ostilità e il rientro dai fronti è possibile ristabilire le condizioni di vita del tempo prima della guerra; tanto che l'intera società, vissuta oltre quattro lunghi anni in trincee interne e di prima linea, finisce con l'assorbire quelle trasformazioni antropologiche e estetiche sperimentate nella coercizione massificata ai modi del vedere, all'immagine del mondo, e al concetto stesso di immagine.

In guerra, così come nel rituale, gli individui non apprendono semplicemente attraverso lo strumento linguistico bensì attraverso la loro immersione nella struttura drammatica dell'evento fisico [...]. La conoscenza ottenuta in guerra raramente è ritenuta alienabile; [...] descritta come qualcosa di integrato al corpo, come [...] una cicatrice, [...] una parte della stessa fisicità dell'individuo.⁵³⁸

È quanto accade, infatti, comunemente nelle società primitive superato il momento critico della risposta rituale alla contingenza del rischio biologico: non sembra esserci cioè, allo scioglimento delle righe, un corrispondente attraversamento della linea-concetto-limite simbolico dell'«eterotopia di crisi»; l'uscita dallo spazio disposto alla violenza sacralizzata; il rientro dal «come se» della crisi rituale e

536 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., pp.23-29.

537 Arnold Van Gennep (trad. It., Maria Luisa Remotti; introduzione Francesco Remotti), *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012 [ed. or., *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris, 1909].

538 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., pp.103-104. Una riflessione sulla guerra, la fotografia e il paradigma della cicatrice non può non segnalare il lavoro della fotografa francese Sophie Ristelhueber, in particolare, la serie, *Every One* (1994), dedicata alla guerra in Jugoslavia ma compilata sulle immagini scattate in un ospedale di Parigi ai corpi marchiati dalle suture degli interventi chirurgici.

«astorica» attraverso il superamento della morte, questa invece, *reale* e storica in quanto esperita fisicamente.⁵³⁹

Soprattutto, se al piano antropologico delle pratiche e dell'assoggettamento ad una forma specifica di percezione e di limite di visibilità, viene a sovrapporsi, nella maggioranza dei casi, una materialità dell'esperienza sensibile traumatica e dolorosa come quella condivisa e diffusa in larga misura, delle mutilazioni fisiche e delle menomazioni corporee, le quali incarnano nelle cicatrici e nella trasformazione estrema delle possibilità percettive del soggetto, quelle feritoie e ferite dello sguardo che determinano l'insuperabilità del limite di cui abbiamo detto.

Se la smobilitazione dei reparti alla fine viene attivata, sia pur tardivamente, quella delle menti di chi ha [aveva] combattuto è [fu] più difficile. I soldati continua[ro]no a ricordare con orrore la guerra appena finita [...] con quel misto di ricordo di traumi subiti e di confusa nostalgia per altri combattenti che avrebbe inquietato Sigmund Freud. D'altronde la guerra li ha [aveva] esposti a forme di brutalizzazione estrema: ne risulta[ro]no malate sia le menti di alcuni sia la vita politica nazionale.⁵⁴⁰

La dimensione psichica e quella sensibile – nel senso, ovviamente, di percettiva – subiscono, infatti, nel corso del conflitto una serie di stravolgimenti i quali producono, a loro volta, nuove conformazioni delle capacità biologiche e delle stesse limitazioni sensoriali dell'individuo costretto a vivere per anni in questo *altrove* rispetto alla realtà per come la conosce, ma che presto diventa l'unico spazio, a metà fisico a metà psicologico, – un «contro-spazio», appunto, – dell'esperienza del mondo, il quale si identifica con la persistenza di forme diffuse, *latenti* e esplicite, di conflitto.

539 Cfr. Clara Gallino, *Introduzione*, in Ernesto De Martino, *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto rituale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (1958), pp.VII-LI. In questo testo introduttivo allo studio dell'antropologo italiano sulle pratiche culturali intorno alla morte e al lamento come risposta formale – astorica – alla crisi della presenza e al rischio di non esserci nel mondo – rischio, invece, storico –, nel presentare la mole di «materiali tumultuosi, segnalatori di una percezione tutta moderna di una crisi della cultura» raccolta dallo stesso De Martino nel corso delle sue ricerche sul campo, Gallino sottolinea il nesso epistemologico fondante la teoria stessa dell'autore con la forte dimensione visuale del fenomeno antropologico. Un nesso che si esprime, infatti, e per influenza di Warburg sullo stesso De Martino, nell'*Atlante figurato del pianto*, con cui lo studioso italiano conclude le ricerche in Lucania tra il luglio e l'agosto del 1956. Si veda la riflessione sul tema degli atlanti iconografici del *patetico* di Georges Didi-Huberman nel suo, *Peuples exposés, peuples figurants, L'œil de l'histoire*, 4, Les Éditions de Minuit, Paris, 2012; ma anche la sezione dedicata del catalogo dell'esposizione, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?*, *op. cit.*

540 N.Labanca, *L'esercito italiano*, *op. cit.*, pp.228-229. Si pensi ancora, alla riflessione di Canetti contro la teoria freudiana «alla moda» della rimozione, cfr. ID., *Il frutto del fuoco*, *op. cit.*, 322.

Sulle condizioni di vita nelle trincee della Grande Guerra molto è stato detto e scritto, e estesa e sconfinata è la letteratura in merito, la quale si è talmente dilatata a seguito dell'interesse per la "storia dal basso" da coprire con descrizioni dettagliate al limite del localismo, e veri e propri *reportages*-documentari⁵⁴¹ ogni singola regione sulla quale si è combattuto in quegli anni, sia attraverso la ricostruzione di microstorie private legate ai soldati-testimoni o a anonimi ritrovamenti documentari, sia provando a comporre una carta-atlante della guerra basandosi sulla verifica incrociata di quanto ritrovato materialmente nei luoghi in cui questa si è svolta: la letteratura "alta" sulla guerra – da Rigoni Stern a Rilke, passando per Gadda, Musil, Ungaretti, Apollinaire e Céline, Jünger per citarne solo alcuni – e quella, appunto, cosiddetta popolare. Ovvero, oscillando fra i due estremi dello stesso paradigma.

Si è cercato, così, di *montare* l'evento come un enorme *testo* al quale affidare la memoria collettiva di quell'esperienza – collettiva nel senso di collettivizzata, generalizzata grazie alla natura molteplice, e quindi corale, delle voci narranti –, che pure, lo abbiamo detto, si distingue e pone la prima cesura nella coscienza storica del Novecento proprio per l'incomunicabilità di quanto vissuto, visto e fatto nelle trincee di tutta Europa.

Da questa mole enorme di materiali, ma soprattutto dal quadro d'insieme che questo esteso atlante *narrativo* ha composto sull'esperienza *muta* della Grande Guerra, noi qui proviamo ad estrarre quegli elementi legati alla dimensione estetico-percettiva e alle pratiche antropologiche che nel nostro percorso *archeologico* sulle immagini siano in grado di suggerirci un metodo di lavoro efficace alla composizione di un atlante iconografico della stessa esperienza sui fronti italiani attraverso le molteplici e disomogenee immagini scattate da quegli stessi testimoni nelle trincee e raccolte in quei dispositivi tanto *documentari* quanto *utopici*, dunque, anche per questo *paradigmatici* che sono gli album fotografici del Museo Centrale del Risorgimento di Roma.

Prima di definire gli aspetti utili al nostro metodo di lavoro e analisi della fonte nello scavo archeologico sulle trincee della Storia del primo Novecento, e dato che

541 Ultima in ordine cronologico, la serie di racconti dedicati a episodi e esperienze biografiche della guerra sui fronti di montagna a cura dello scrittore triestino Paolo Rumiz per «La Repubblica» e uscita in forma di documentario su DVD, in occasione delle celebrazioni per il centenario della Grande Guerra. P.Rumiz, *L'albero tra le trincee*, «La Repubblica», DVD, settembre 2013.

trattiamo qui, nello specifico, della collocazione – o meglio, della dislocazione – topografica e, proprio per questo, culturale del soggetto e del corpo della percezione di cui ci stiamo occupando, è necessario per prima cosa dare le coordinate generali – geografiche e toponomastiche – del luogo nel quale si dipana l'esperienza collettiva massificata della prima guerra totale del secolo.

Il fronte italo-austriaco, e segnatamente quello del Carso e dell'Isonzo, dove più massicci infuria[ro]no i combattimenti tra il maggio del '15 e l'ottobre del '17, presenta numerose caratteristiche con il fronte occidentale, del quale addirittura accentua la staticità delle posizioni contrapposte [...].⁵⁴²

Nell'estate del 1915, infatti, viene a stabilirsi anche il sistema di trincee, linee e camminamenti sul quale si schiera l'esercito italiano e che procede, seguendo le discontinuità topografiche del territorio di confine del Carso, dalle Alpi al mare, per circa cinquecento chilometri.

È, però, come si è detto, tra Carso e Isonzo che più attivamente si svolge il conflitto per l'esercito italiano, ovvero per i due terzi dell'intera battaglia sul fronte orientale, quello appunto italo-austriaco, meglio conosciuto come “inferno carsico”.

Il soldato del Carso e dell'Isonzo subisce [subì] dunque sostanzialmente all'aperto, nelle trincee o nelle immediate retrovie, il fuoco delle artiglierie e delle armi automatiche. Questo fatto impone [impose], rispetto ai soldati del fronte occidentale, una maggiore, tragica consapevolezza dell'ambiente circostante, esattamente percepito nelle modificazioni prodotte dai combattimenti e dal fuoco delle artiglierie.⁵⁴³

Qui, infatti, lo scontro risulta estremamente cruento e violento già a partire dalla metà del giugno 1915; qui, al di là della conta dei morti, in fondo più bassa di quanto registrato sul fronte occidentale – tenendo comunque conto delle difficoltà materiali in termini di contabilità anagrafica –, viene messo in campo un primo esperimento, evidentemente riuscito, di morte di massa.

Il “pungo chiuso” del Carso per tre lati assediato dall'esercito italiano e sulle “nocche” dagli austriaci, così come il fronte esteso dell'Isonzo, mostrano fin da subito

542 L.Fabi, *Gente di trincea*, op. cit., p.8.

543 «Difficile operare una comparazione tra i diversi fronti del conflitto. Dalla parte dei soldati, l'esperienza del fronte occidentale, il più imponente ed articolato sistema di trincee contrapposte dal Mare del Nord al confine con la neutrale Svizzera, viene avvicinata, da parte della più recente storiografia sociale del conflitto, a quella dei moderni trogloditi, costretti dalla guerra industriale [...] a vivere sotto terra, separati dalla luce e dalla natura, sottoposti alle conseguenze fisiche e psichiche del fuoco tambureggiante e delle armi automatiche.», *ibid.*

evidenti specificità topografiche dovute ad un sistema pressoché continuo di difese naturali congiunte – le Alpi, prima di tutto –, e

approfondite da uno o più ordini di trincee, scaglionate per una profondità di alcune centinaia di metri, che nei punti maggiormente esposti moltiplica[va] gli scavi e i camminamenti. Le trincee di prima linea sono [erano] il più delle volte fossati scavati per circa un metro nella pietra viva del Carso, più in profondità nel terreno pianeggiante o collinare, rinforzati da sacchi di terra, pietre e ramaglie.⁵⁴⁴

Certo è che proprio questa oscillazione percettiva e cognitiva prodotta dal trovarsi dentro uno spazio *naturale* e, allo stesso tempo, *geometrizzato* e configurato secondo criteri di disposizione strategica e logiche orientative a mezzo tecnico e artificiale, partecipa per una grossa parte alla perdita di orientamento prima, e al tentativo di restituire un ordine possibile al caos dell'esperienza poi, all'origine della messa in crisi dei regimi estetici di cui parliamo.

Alla base di questo stravolgimento, sta ovviamente l'apparizione sul campo di battaglia delle armi da getto e dell'artiglieria pesante le quali richiedono, in tempo di guerra, una organizzazione del paesaggio di tipo difensivo, fatta di fronti e frontiere, che nel caso italiano, come pure per quello balcanico e della catena montuosa dei Vosgi al confine franco-tedesco, si sovrappongono spontaneamente alla conformazione stessa del territorio.

Allo stesso modo, alle forze distruttive della natura fanno nuova e inedita concorrenza quelle degli esplosivi, dei banchi di fumo e dei gas, che contribuiscono ad avvolgere il tempo della battaglia in un clima totalmente artificiale tanto da «constituer un lieu impropre à l'homme là où, précisément, se trouvait son habitat naturel.»⁵⁴⁵

Se sui terreni pianeggianti, come abbiamo detto, magari impermeabili, quindi stagnanti d'acqua e dal clima umido, il mantenimento delle linee esige l'impiego di mezzi e materiali capaci di resistere oltre che ai bombardamenti anche alle intemperie naturali – con armature e fascine di vario tipo per sostenere le pareti delle trincee, muri e soffitti dei rifugi fatti di tronchi d'albero; è nei luoghi di montagna – nonostante i rilievi e l'orografia naturale sembrerebbero bastare a se stessi

544 L.Fabi, *Gente di trincea*, p.20.

545 P.Virilio, *Bunker Archéologie, op. cit.*, p.32.

nell'economia logistica del conflitto – che lo scavo della trincea nella roccia richiede i maggiori sforzi sia per la realizzazione dei camminamenti che poi, per il mantenimento delle migliori condizioni di posizione e, soprattutto, per rendere possibili i collegamenti tra le linee.⁵⁴⁶ Una configurazione altamente specializzata della «fonction oblique».

La questione topografica, dunque, assume dei contorni che non hanno tanto a che fare con le peculiarità del territorio o il livello di pressione militare che assume il conflitto nelle singole regioni, quanto piuttosto con la logistica stessa di questa nuova arte della guerra, delle nuove priorità rispetto agli obiettivi strategici. Quello che conta è, infatti, *disorientare camuffare sparire*: un trattamento proprio di quella che con Virilio, possiamo definire «esthétique de la disparition»⁵⁴⁷ e nella quale l'architettura militare anticipa, o meglio inizia ritualmente, nel luogo altro del conflitto, nell'«eterotopia della crisi» della trincea, a quella che nel lungo periodo tra le due guerre si dispiega come l'epoca del «sous-marin» e del «sous-terrain»,

car seule une profondeur considérable pourra efficacement protéger de la toute-puissance des armes nouvelles. Ce n'est plus dans le distancement [sic] mais dans l'enfouissement que l'homme de guerre cherche la parade aux coups de son adversaire ; on se recule désormais dans l'épaisseur même de la planète et non plus à sa surface.⁵⁴⁸

Il soldato della Grande Guerra diventa, anche sulle cime alpine, un *voyeur* sedentario, nella progressiva immobilizzazione del corpo fisico nell'inquadramento – e dello sguardo nell'inquadratura – dello spazio secondo il sistema coercitivo e difensivo del fronte.

Qui, infatti, si sviluppa a un livello esteso, massificato e dalla particolare carica di violenza l'illusione democratica dell'integrazione spaziale e sociale propagandata, insieme ai nuovi dispositivi tecnologici messi a disposizione, dalla civiltà industriale fine ottocentesca – in modo particolare, il treno e la velocità dei trasporti –, e che, appunto, con la Prima Guerra mondiale mostra il suo lato paradossalmente contrario al principio stesso dell'apertura democratica, quello *concentrazionario*.

La linea ferroviaria della mobilità diffusa, estesa e accessibile, viene assediata

546 S.Audoin-Rouzeau, *Le trincee*, op. cit., p.232.

547 P.Virilio, *Esthétique de la disparition*, Baland, Paris, 1980 [trad. it., Giustiniana Principe, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992].

548 ID., *Bunker Archéologie*, op. cit., p.33.

e surclassata sulla carta dell'Europa dalla proliferazione quantitativa e qualitativa di un'altra rete di linee, di innervazioni, in cui la preminenza del *tratto*, del «taglio», del *découpage* viene a costituire, al contrario, un sistema altrettanto democratico – perché omogeneo e indiscriminato – di assoggettamento e di immobilizzazione.

Questa geometrizzazione del paesaggio rimpiazza non soltanto la logica *civile* della spazialità aperta – la piazza della metropoli, la pianura di campagna, l'habitat naturale – ma anche quella *estetica* della percezione della realtà che diventa «la lisière», il bordo, il limite estremo di quella «terra di nessuno» in cui la continua «*rupture de charge*» degli *chocs* tecnici compone e de-compone l'individuo stesso.⁵⁴⁹

È in questo senso che la fenomenologia dell'esperienza della trincea entra anche nell'interpretazione della storia che si dipana dentro quei camminamenti e che, anzi, si esplica proprio attraverso la teoria blumenberghiana degli orizzonti storici e degli orizzonti di senso – i concetti e le immagini del mondo – fino alla logica della «rioccupazione» nei cambiamenti epocali, per la quale gli esseri viventi sono spinti dal loro ambiente e costretti a prenderne (o rioccuparne) uno nuovo, e a modificare così tutte le proprie condizioni di esperienza, forme di percezione e movimento.⁵⁵⁰

Veniamo quindi agli aspetti più importanti di questa riconfigurazione percettiva e antropologica – o piuttosto *antropomorfica* – nella mediazione tra il corpo del soldato, l'orizzonte della sua dislocazione fisica e la composizione di un'immagine di se stesso e del mondo nella contingenza storica e temporale: aspetti, come abbiamo detto, in parte già rilevati dagli studi sulle «trasformazioni del mondo mentale» prodotte dall'esperienza della guerra di posizione e di cui intendiamo fare uso nell'analisi dei materiali prima, e nella loro composizione poi, in fondo alla trattazione.

Innanzitutto, il carattere generale del fenomeno, ovvero quello di un'esperienza *dissociativa*⁵⁵¹ totale: nel senso di frammentata per quanto concerne la composizione dei vari piani del sensibile, e nel senso di molteplice sul piano della pluralità dei singoli corpi implicati nella dimensione collettiva e di massa del fenomeno come *evento* della storia.

In secondo luogo, la centralità della questione visiva nelle sue variazioni di

549 P.Virilio, *L'horizon négatif*, op. cit., p.51 e sgg. Corsivo nel testo.

550 Cfr. H.Blumenberg, *La legittimità dell'età moderna*, op. cit.; e D.Girolamo – A.Fragio, *Hans Blumenberg*, op. cit.

551 Cfr. A.Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., pp.168-172.

visibilità sulla soglia tra visibile e invisibile, nello spazio tra le collocazioni possibili dello sguardo e le condizioni, le mutazioni, le mutilazioni variabili dell'angolo di visione: il regime scopico di riferimento.

Infine, la *mediazione* fotografica che viene a stabilirsi tra questi primi due aspetti intercettando e assorbendo *in toto* il piano visuale della scomposizione percettiva: da un lato, amplificando il carattere dissociativo della visione stessa mettendo a profitto la distanza – *téléscopage*⁵⁵² – e raddoppiando l'immagine del mondo osservato e l'occhio stesso dello spettatore – *stereoscopia*; dall'altro, sintetizzando nella pratica della fotografia i termini antropologici di un sistema visivo fondato sul limite come concetto e come cesura: l'inquadratura, la messa a fuoco e il montaggio dell'esperienza sensibile nell'epoca della sua riproducibilità tecnica come esperienza storica nell'epoca della sua trasmissibilità testimoniale.

Il bombardamento che costituisce la parte più significativa dell'esperienza bellica, sia per il dispiegamento delle artiglierie pesanti e a lunga gittata sia per l'estensione degli obiettivi colpiti e la percezione diffusa del «carattere distruttivo» del fenomeno oltre la prima linea del fronte, si presenta essenzialmente come un bombardamento *estetico*.

Con questa espressione non intendiamo quanto affermato dalla posizione di intellettuali e artisti futuristi per i quali velocità e bagliori dei colpi d'artiglieria sono espressioni estetiche in un'accezione artistica del termine – ovvero come «senso assoluto del bello» – e manifestazioni tecnologiche della guerra come energia rigeneratrice e temeraria, «sola igiene del mondo».⁵⁵³

Estetico qui sta per «sensoriale», ovvero un bombardamento che puntando alla distruzione del paesaggio e alla lacerazione dei corpi, colpisce però, in prima istanza, le tradizionali forme della percezione, frammentando *materialmente* il piano della sensibilità.

Il vecchio equilibrio sensoriale è rotto dalla potenza dei nuovi eventi visivi e sonori, mentre un fenomeno di dissociazione interviene a

552 P.Virilio, *L'horizon négatif*, op. cit., p.105.

553 Cfr. Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Futurismo*, «Le Figaro», 1909. Al punto 9 si legge infatti: «Noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo per la donna», in Viviana Birolli (a cura di), *Manifesti del Futurismo*, Abscondita, Milano, 2008, p.14.

scompigliare le tradizionali forme di percezione e a separarle dal loro alveo «naturale». [...] È questo un tratto tipico [...] dell'esperienza percettiva della guerra di trincea dominata dalle artiglierie [...] la dimensione sconvolgente, gli effetti stupefacenti, non di rado le conseguenze patologiche. Oltre che una minaccia per la vita, i rombi delle moderne artiglierie configurano un autentico assalto all'equilibrio sensoriale.⁵⁵⁴

Si tratta della decostruzione per frammentazione violenta delle singole abilità percettive – e dello sguardo come «génie perceptif au-dessous du sujet pensant» – per opera della quale la sintesi estetica di per sé fondata su «une épaisseur historique», «une tradition perceptive», nella realtà contingente esplose configurandosi in termini *patologici*, e rivelando, nella scomposizione, il procedimento stesso di orientamento sensoriale del sé nel disordine del mondo.

È come se, per il principio di sovrapposizione tra fenomenologia dell'esperienza e interpretazione della storia, lo stravolgimento *evenemenziale* del bombardamento rivelasse la fragilità insita nel processo di composizione del sensibile di fronte alla complessità del paesaggio e della realtà, lasciando gli strumenti di lavoro squadernati e dispersi in quello spazio dell'esperienza che è la trincea come soglia liminare nella relazione del corpo con il suo campo visuale.

Se, infatti, «[L]'espace et en général la perception marquent au cœur du sujet le fait de sa naissance», cioè della coscienza di sé e della propria storicità – quello spessore temporale proprio alla tradizione-memoria percettiva –,

[L]a labilité des niveaux donne non seulement, l'expérience intellectuelle du désordre, mais l'expérience vitale du vertige et de la nausée qui est la conscience et l'horreur de notre contingence.⁵⁵⁵

Vertigine e nausea, ma soprattutto, orrore che nella contingenza del disordine del mondo esplose *totalmente* con la Grande Guerra sembrano esplicitarsi contemporaneamente, secondo modalità e in termini tanto cruenti da riprodursi nell'esperienza *materiale* del soggetto come ferite e mutilazioni, e in quella mentale come traumi e nevrosi,⁵⁵⁶ e che, per la prima volta nella storia, chiama in causa tutte

554 A. Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., p.164.

555 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2009, pp.302-303; pp.285/286 [1945; trad. it., Andrea Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009].

556 Sul tema dello *shell shock* di guerra e dello sviluppo delle discipline psichiatriche e neurologiche negli anni e in conseguenza dell'esperienza della Grande Guerra, gli studi e le opere pubblicati ancora a conflitto in corso sono sterminati. Rimandiamo, quindi, a: S. Delaporte, *Névroses de guerre*, op. cit., e alla relativa bibliografia.

le scienze note al fine di porre rimedio, riconfigurare e ricollocare il soggetto mutilato e traumatizzato in una realtà post-bellica, essa stessa, *disordinata*.⁵⁵⁷

La menomazione, infatti, prima ancora di riguardare il corpo fisico del soldato – che pur mutilato, quindi, prende il posto del sopravvissuto al naufragio di un «bastimento che mai si spostasse»⁵⁵⁸ – è una menomazione sensoriale che radicalizza nella mancanza di distinzione tra le componenti del paesaggio e se stessi e nella dispersione dei singoli momenti della percezione sensibile, la crisi d'identità e le conseguenze materiali e mentali della dissociazione. E in effetti,

[G]li analisti interpreta[va]no il sintomo come un frammento mimetico [...] rappresentazione di un conflitto permanente inerente alle condizioni di vita, alle condizioni ambientali del nevrotico.⁵⁵⁹

Insieme all'identità e al paesaggio, dunque, anche la visione sulla linea del fronte e nell'inquadratura della trincea si presenta mutilata e menomata, per «spezzoni visivi» su uno scenario ristretto e monotono, privo di profondità e di prospettiva, nell'immobilismo del corpo in promiscuità con la terra.

Lo sdoppiamento che si verifica, dunque, riguarda sia la personalità del soggetto il quale per la prima volta *si* percepisce nell'atto stesso della percezione – la scomposizione sensoriale visiva-sonora-tattile – e come attore, quindi doppio, su un teatro tragico dal quale non ha scampo e che pure lo lacera sul piano dell'autoriconoscimento – ne sono la prova i fenomeni di straniamento e incomunicabilità; sia la realtà, la quale oscilla tra una contingenza materiale e nefasta e la sua illimitata riproduzione meccanica, ovvero quel fenomeno di «fantasmagoria dialettica» dello sguardo – nel camminamento-*passage* tra visibilità e invisibilità – agevolato in questa guerra dal disporsi del soggetto contemporaneamente dentro e fuori la realtà, senza soluzione di *continuità*.

La lacerazione dell'«uomo medio» come «contrassegno del tempo».⁵⁶⁰

557 «[...] alle vittime della nevrosi vengono [vennero] accordate la considerazione e la comprensione generalmente e legittimamente riservate ai mutilati e ai feriti fisici. [...] – ciechi, muti, sordi, con blocchi psicomotori e spasmi facciali e agli arti.», in E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., pp.220-221.

558 Giulio Cesare Ferrari, «Il «morale» del soldato italiano in campo», *Rivista di Psicologia*, 1916, vol.XIII, n°3-5, pp.184-217, p.189.

559 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., pp.235-236.

560 Robert Musil (trad. it., Enrico De Angelis; a cura di Adolf Frisé), *Diari 1899-1919*, voll.2, Einaudi, Torino, 1980, vol.I, p.561 [ed. or., hrsg., A.Frisé, *Tagebücher*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1955].

Si è parlato in proposito di «catastrofe del soggetto» [...] È oltremodo significativo che tale processo trovi riscontri puntuali, empirici, nei materiali di una storia mentale della gente comune, rivelandosi, con ciò, ben più che una efficace astrazione. Anzi, nella guerra esso trova una vera e propria incarnazione, essendo vissuto da milioni di uomini.⁵⁶¹

È in questo senso, cioè, che la relazione ipotizzata tra la dislocazione fisica del soldato-sismografo nello scavo del fronte con lo sguardo inquadrato nell'obiettivo fotografico, rivolto sul teatro dell'azione bellica, così come si presenta in tutta la sua ampiezza nel corso della Grande Guerra, e la più generale dimensione visuale dell'uomo-osservatore della catastrofe del Novecento, non può essere letta solo come una rappresentazione, un'allegoria o un'astrazione del discorso sulla storia della percezione e dei *media* nel XX secolo.

Essa è, invece, l'esperienza paradigmatica del Novecento, la prima nella quale nell'orizzontalità dell'esposizione al rischio, ovvero nella democratizzazione dell'espropriazione del tempo e della vita, si ri-mediano nel limite e nella mancanza i processi della coscienza, ci si ricolloca per il tramite di dispositivi meccanici e a questi si abdicava la possibilità di espressione, si rimette al metodo stesso della conoscenza – per montaggio di «frammenti mimetici» – la necessità della presenza, la sopravvivenza nel mondo e nella storia.

Dalla visualità del campo di battaglia – Virilio –, infatti, a quella nello spazio urbano – Benjamin – non tornano muti soltanto gli spettatori riemersi dall'abisso della guerra, ma l'intera «masse des spectateurs-survivants» della catastrofe totale.⁵⁶²

Una massa di spettatori muti e invisibili ma rilevatori sismografici e telescopici della deflagrazione della storia.

* * *

561 A.Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., p.207. Il riferimento alla «catastrofe del soggetto» si trova in Marco Revelli, *Storia e scienze sociali: un approccio storico*, S.I., s.n., 19(?), p.1359.

562 P.Virilio, *Guerre et cinéma*, op. cit., p.119.



11
3

Lerna - Verso il Col Piccolo ⑤



11
6

⑥

Lerna - In riserva al Col Grande

IV.2. «Il minuto e fragile sguardo dell'uomo». Sismografi e regimi telescopici

[...] l'on voit les combattants dans le nu de leur vie, dans leur détresse, dans leur fatigue : dormir dans des trous qui ressemblent déjà à des tombes, se confondre à la terre d'où l'on tire comme on peut, se retrouver blessé, mutilé, aveuglé, s'effondrer d'épuisement ou, même, de folie devant le désastre alentour.⁵⁶³

Lo abbiamo detto, l'esperienza sensoriale della guerra sulla quale si giocano i punti determinanti dell'identità – e della perdita di identità – dell'individuo del Novecento, è innanzitutto un'esperienza di collocazione, piuttosto, di dislocazione del corpo fisico e del sistema percettivo dentro uno spazio che, con lo smottamento politico, economico e degli equilibri internazionali prende la forma di una contrapposizione stagnante nelle trincee della guerra di posizione del 1914.

L'impovertimento dell'esperienza in questo collocarsi fuori dallo spazio percettivo del tempo di pace e della tradizione estetica, il bombardamento materiale e psicologico che si perpetra nel corso dei quattro lunghi anni di persistenza diffusa dei combattimenti sui fronti, tanto della prima linea quanto delle linee interne, si sperimentano per la prima volta a livello di massa e, per la prima volta, richiedono al corpo più fragile e più minuto dell'uomo di fronte alla potenza di fuoco e alla totalità dell'assedio, lo sforzo, o meglio, un tentativo estremo di *mediazione* con quel che *resta* della realtà.

Nella distruzione totale, l'individuo tende all'estremo esserci pur nelle terribili condizioni contingenti, nell'orrore del vuoto della presenza a se stesso e agli altri: è costretto, cioè, per sopravvivere ad esporsi, a prendere posizione e trovare un orientamento, laddove né l'una né l'altro sono più riconoscibili, distinti in una *forma* e su un piano “naturale” di applicazione.

Lo abbiamo detto, è con la destrutturazione violenta del sistema percettivo e la menomazione fisica o strategica delle tradizionali procedure estetiche dovute appunto all'esplosione della realtà sotto la deflagrazione dei bombardamenti che il soggetto comprende – pur nello *choc* e nel disorientamento – quanto quelle stesse procedure non siano spontanee e innate; quanto la relazione con l'esterno sia invece un fenomeno di continua negoziazione di pratiche dentro un *medium* di cui ora, proprio i pezzi sparsi sull'orizzonte e l'opacità del paesaggio dietro la cortina di fumo,

563 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., p.50.

rivelano la labilità e smentiscono la trasparenza.

Ma soprattutto, il soldato è portato, diciamo pure, costretto dal *panoptismo concentrazionario* nel quale è implicato fisicamente e psicologicamente, a concentrarsi sulle dinamiche *dissociative* della percezione nel tentativo di ricomporre le tappe del processo sensoriale per riconquistare un metodo di riconoscimento, di rilevazione e discernimento della realtà attraverso i brandelli e gli stracci dispersi sul terreno della battaglia, nei ritagli della prospettiva, negli spezzoni visivi e nei micro-paesaggi sui quali si aprono le feritoie mutilanti degli osservatori.

Come il pensiero che procede nella comunicazione con l'altro e allo stesso modo della comunicazione presuppone un certo «montage linguistique» per il quale «un sens habite les mots», così,

la perception suppose en nous un appareil capable de répondre aux sollicitations de la lumière selon leur sens [...], de concentrer la visibilité éparse, d'achever ce qui est débouché dans le spectacle. C'est appareil, c'est le regard. [...] L'éclairage et la constance de la chose éclairée, qui en est le corrélatif, dépendent directement de notre situation corporelle.⁵⁶⁴

La situazione corporea nella quale ci si trova a vivere, a rispondere delle sollecitazioni sensoriali, in particolare quelle visive, in trincea e nei territori minacciati dalla guerra e dalla presenza del conflitto – che è un assedio continuato e massificato –, porta a far convergere a questo punto della nostra riflessione, di nuovo il Benjamin dei «Passages», il Virilio dell'archeologia del bunker, ma anche il Merleau-Ponty della riflessione sulle condizioni di possibilità dello sguardo davanti alle lacune *ontogenetiche* del sé e al ritrarsi ineluttabile, intrinseco della realtà⁵⁶⁵: la fantasmagoria dialettica tra visibile e invisibile sull'orizzonte negativo.

Alla convergenza di queste riflessioni sta evidentemente, la centralità della visione come possibilità dell'esperienza individuale – *Erlebnisse* –, interna al soggetto, e come fenomeno esterno, come estremo tentativo, appunto, di relazionarsi ancora, seppur in termini *critici*, di alienazione e nevrosi, con il mondo.

Nella materialità disgregante in cui è costretta la percezione visiva – nell'abbandono, cioè, dello sguardo panoramico e totalizzante sulla realtà, in favore di un posizionamento incerto e periferico di questo – l'impoverimento dell'esperienza

564 M. Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, op. cit., p.365.

565 Cfr. ID., *Le Visible et l'Invisible*, op. cit.

come *Erfahrung*, e la nuova collocazione del soggetto come armatore di un occhio critico, stabiliscono, dunque, nello spazio della trincea e nel *medium* del conflitto, un sistema di osservazione della realtà nuovo e, in un certo senso, originario, di tipo *telescopico*, cioè ridotto e mirato, inquadrato e posizionato, eppure teso all'estremo della visionarietà e dell'esteriorità, che si rivelano come mortali nel momento esatto del riconoscimento/abbattimento dell'oggetto della visione.

Esso procede ancora sulla traccia della tradizione da un polo all'altro dell'applicazione dello sguardo – ovvero dalla stereoscopia degli occhi verso il punto di fuoco sullo fondo che questi intendono cogliere – ma viene riconfigurato dai condizionamenti dell'inquadratura, dalle limitazioni dell'esposizione – alla luce e al rischio – e dalle trasformazioni materiali della meccanica visiva – innanzitutto, lo sdoppiamento dell'immagine nel sovrapporsi agli occhi degli obiettivi delle mitragliatrici – nel processo di messa a sistema logistico della percezione come «estetica della sparizione»,

comme si le progrès de l'armement et de la manœuvre occasionne [occasionnait] aussi celui de la représentation du territoire ; comme si la fonction de l'arme et celle de l'œil sont [étaient] indifféremment identifiables l'une à l'autre.⁵⁶⁶

In questo scavo nel terreno sparso di stracci e cadaveri, quadrettato di reticolati, la presenza sotterranea e muta di sé e l'invisibilità esposta dell'altro si caratterizzano come due delle condizioni qualificanti del regime scopico che sembra, al *tournant* della più recente «storia naturale della distruzione», rispondere dello stravolgimento percettivo, della delocalizzazione dello sguardo e delle condizioni di possibilità delle immagini: il *télescopage*.

Una gran parte degli studi condotti sulla contingenza topografica nella quale si svolge la Grande Guerra del Novecento, sottolinea a ragione l'importanza sul piano strategico quanto su quello delle conseguenze dello *choc* psicologico e materiale, della novità del volo e dei bombardamenti aerei.

C'est la fin du corps à corps systématique, de l'affrontement physique, au profit du carnage à distance où l'adversaire est invisible où presque, à l'exception des lueurs de tir [sic] qui signalent sa présence. D'où cette impérieuse nécessité de la visée optique, du grossissement télescopique

566 P.Virilio, *Bunker Archéologie*, op. cit., p.15.

[...] mais aussi et surtout, la découverte du rôle militaire dominant de l'aviation d'observation dans la conduite des opérations.⁵⁶⁷

Non a caso abbiamo, poco sopra, fatto cenno all'opera dello scrittore tedesco Winfried Sebald dedicata al tema in parte antropologico, in parte storico e autobiografico, della distruzione delle città tedesche e, in particolare, di Amburgo nel corso del secondo conflitto mondiale.

Nel testo, l'autore torna spesso sulla *longue durée* culturale e biografica dell'esperienza alienante delle masse europee – in particolare, la popolazione tedesca – con la materialità del verificarsi del conflitto contemporaneo, il quale, dopo aver perso le caratteristiche ottocentesche di una battaglia all'arma bianca distante nel tempo e nello spazio, relegata alle grandi pianure delle periferie europee, incombe continuativamente nell'esistenza di ciascuno come l'inconfutabile possibilità di una catastrofe naturale.⁵⁶⁸

La dimensione aerea e panoramica della guerra, quindi l'idea fatalistica della catastrofe che si abbatte all'improvviso sulla terra alla stregua degli imprevisti accidenti naturali, trova effettivamente nel corso del primo conflitto mondiale il periodo più lungo di sperimentazione e messa a punto di una strategia bellica inedita e, in seguito, dirimente per la definizione di vincitori e vinti nei teatri diffusi dei recenti conflitti internazionali, come pure in quel condizionamento psicologico che viene definito «mistica dell'aviazione».⁵⁶⁹

Un fattore quello della guerra dall'alto che non è possibile escludere dall'analisi delle condizioni di cambiamento e trasformazione del regime scopico che stiamo analizzando, ma che paradossalmente non sposta il punto di applicazione dello sguardo al quale ci interessiamo, al contrario, contribuisce da un lato a radicalizzare il posizionamento terreno, la materialità della collocazione e dell'esperienza nello scavo e nello spessore *primordiale* della trincea nella sua

567 P.Virilio, *Guerre et cinéma*, op. cit., p.123.

568 Cfr. W.G.Sebald, *Storia naturale della distruzione*, op. cit.

569 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., pp.179-182. Il disvelamento della retorica sottesa a questa dimensione mistico-fatalistica della guerra come catastrofe imprevista e trascendente, si trova, a nostro avviso, ancora una volta nell'opera di Sebald, quando lo scrittore si domanda: «[...] o la distruzione non è piuttosto l'inconfutabile prova del fatto che le catastrofi, le quali prendono per così dire corpo fra le nostre mani per poi scoppiare all'apparenza impreviste, anticipano invece a guisa di esperimento il punto in cui noi, da quella che per tanto tempo abbiamo creduto la nostra storia di soggetti autonomi, ricadiamo nella storia della natura?», *Storia naturale della distruzione*, op. cit., p.70.

orizzontalità, e dall'altro, ci è utile proprio perché funziona come “modello” di riferimento sul quale confrontare le condizioni e le ambiguità di cui vive lo sguardo telescopico del soldato-spettatore.⁵⁷⁰

È, infatti, un fenomeno di massa che entra nella cultura e nella dimensione antropologica della visione – prima come attività dello sguardo, poi come pratica dell'immagine – quello di trovarsi “al di sotto”, interrati cioè, rispetto all'implacabilità del rischio che incombe dall'alto, in una congerie di linee e di geometrie orizzontali, anche su quel terreno specifico della trincea italiana che sono i costoni obliqui delle rocce di montagna.

La guerra aerea, cioè, implacabile su un terreno esteso quanto l'Europa, sottopone lo sguardo di intere popolazioni, militari e civili, ad una serie di *fotogrammi* della distruzione in un movimento che dal campo di battaglia in cui è costretto muove verticalmente dal basso ma, soprattutto, procede da

les abris anti-aériens, les trous, les sous-sols où chacun essaie [...] de se protéger [...] les soldats eux-mêmes terrés, ensevelis, presque broyés [...].⁵⁷¹

Uno sguardo che pur se sollecitato come quello aereo e panoramico a muoversi nella distanza, nell'astrazione e nella geometrizzazione delle immagini della realtà sulla quale è chiamato ad agire, vive, quindi, nell'assoggettamento terreno, nell'implicazione *sismografica* della faglia geologica lungo la quale si configura l'esperienza del minuto e fragile sguardo di masse rese cieche dalla lunga gettata degli armamenti da tiro, dalla rapidità improvvisa dei colpi diretti, ma soprattutto, dal rischio incessante e dall'incessante cambiamento dell'ambiente circostante.

D'où cette multiplicité de périscopes de tranchées, de lunettes de visée, de télescopes et d'appareils de détection acoustique... [...] même si les soldats de la Grande Guerre sont [ont été] les acteurs de combats sanglants, ils sont [ont été] aussi les premiers spectateurs d'une féerie pyrotechnique dont ils reconnaissent [reconnaissaient] déjà le caractère magique et spectaculaire [...] on inaugure une guerre totale, une guerre qui ne s'interrompt plus de nuit comme de jour.⁵⁷²

570 «[...] è piuttosto deludente per chiunque spera di capire – da una postazione elevata di quel genere – come si siano davvero svolti i fatti.» così Sebald a proposito dei *reportages* fotografici aerei sull'attacco contro Berlino nel secondo conflitto mondiale, in ID., *Storia naturale della distruzione*, op. cit., pp.31-32.

571 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., p.53.

572 P.Virilio, *Guerre et cinéma*, op. cit., pp.123-124.

In questo modo, l'esperienza visiva della Grande Guerra, come abbiamo già accennato, e, in particolare, la sperimentazione di una visibilità trasformata dall'utilizzo di dispositivi tecnici nel *medium* contingente e implicante della trincea perdono il carattere metaforico e allegorico dell'astrazione *retorica* della narrazione storica dei fatti, per assumere, in pieno, la legittimità di fenomeno paradigmatico di una condizione condivisa e massificata dell'esperienza nello svolgersi più recente delle dinamiche di trasformazione e mutamento della percezione e delle «forme dello sguardo nella cultura delle immagini» contemporanea.⁵⁷³

Una riflessione, quella sulla storicità dell'estetica e dell'antropologia della visione nelle trincee della Grande Guerra, che non soltanto prende posto a ragione nel dibattito sulla fenomenologia della percezione post-husserliana – tra Merleau-Ponty e Blumenberg, per intenderci – ma che in questa, anzi, trova lo spazio critico per emergere con forza nel confronto contemporaneo – *post-moderno* – sulla problematicità dell'individuo come testimone *negativo* del presente: dalle lacune della percezione al dubbio della comunicabilità dell'esperienza di quella stessa percezione.

Alla congiuntura della crisi storica e filosofica del soggetto, nella quale l'esperienza della trincea della Grande Guerra si posiziona come uno degli eventi causali, anzi, come *Urphänomen* delle cause possibili e *Urmodelle* delle molteplici conseguenze, abbiamo già detto come corrisponda sintomaticamente la crisi del linguaggio, la povertà dell'espressione scritta e della parola per dare significato nel mezzo di una catastrofe apparentemente priva di senso e che, anzi, priva essa stessa sia l'individuo sia l'orizzonte del senso e dell'ordine su cui fino a quel momento si è fatta fede.

Se mutismo e disturbi del linguaggio risultano essere le più comuni espressioni del sintomo di guerra⁵⁷⁴ – rilevatori grafici dell'oscillazione nevrotica del soldato-sismografo – avrebbe senso far dire, con Canetti, ad ogni soldato e ad ogni osservatore del conflitto: «[L]'idea della cecità mi perseguita[va]»⁵⁷⁵; come se, appunto, il terrore per l'incapacità del linguaggio nella sue pretese fallite di corrispondere ad una «sphère de positivité parfaitement rassurante», venga a

573 Cfr. A.Somainsi, *Il luogo dello spettatore*, op. cit.

574 E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., p.222.

575 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.123.

riversarsi ora, nell'attimo più pericoloso di estremizzazione estetica e di spettacolarizzazione del mondo che è la guerra tecnologica di posizione, sulla percezione visiva «confuse et mutilée» del regime scopico della trincea.⁵⁷⁶

La nevrosi, infatti, – meglio, quella che appoggiandoci a Simmel possiamo definire *nevrastenia degli opposti*⁵⁷⁷ – si sviluppa nell'individuo in trincea come fenomeno di «oscillazione pendolare»⁵⁷⁸ tra un rapporto troppo stretto e carnale con gli oggetti della realtà e una eccessiva distanza da questi nell'esperienza sensoriale, la *telescopia* appunto; fenomeno oscillatorio di cui egli è il sismografo continuamente sollecitato nel passaggio tra le due principali crisi cui è sottoposto: quella sensoriale e visiva, e quella comunicativa della parola e della memoria.

In questo senso, anzi, proprio per questa ragione, nella lunga durata del verificarsi del conflitto, nel mutismo e nella noia delle attese prima, nell'angoscia della convalescenza e della memoria poi, le diverse nevrosi sono tutt'altro che fenomeni negativi o di negazione, cioè, non corrispondono affatto ad un principio di «fine dell'esperienza» come suo totale annullamento, determinato dal parossismo del dubbio e dalla lacuna *ontogenetica* della nuova dislocazione dell'osservatore. Quanto piuttosto, come abbiamo visto nel caso “alto” e paradigmatico di Warburg, esse si pongono positivamente in una continua rinegoziazione e riconfigurazione *produttive* rispetto a quelle stesse incertezze e alle condizioni-limite della soggettivazione e del rischio da cui si origina lo sguardo implicato, uno sguardo primario perché propedeutico, infantile perché *afasico*.⁵⁷⁹

Nel processo fenomenologico e antropologico della visione dalla “nuova caverna” della contemporaneità, l'individuo risponde al cambiamento continuo di stimoli agito tecnicamente sulla carne viva della sua dislocazione *topografica* producendo, *malgrado tutto*, un certo tipo di percezione – leggi conoscenza – sulla

576 Contro la riduzione della domanda filosofica a una pura questione linguistica nella crisi dell'esperienza, Merleau-Ponty, appunto, afferma: «Philosopher, ce n'est pas révoquer en doute les choses au nom des mots, comme si l'univers des choses dites était plus clair que celui des choses brutes, comme si le monde effectif était un canton du langage, la perception, une parole confuse et mutilée, la significations des mots, une sphère de positivité parfaitement rassurante.», ID., *Le Visible et l'Invisible*, op. cit., p.132.

577 Cfr. D.Frisby, *Fragments of Modernity*, op. cit., pp.38-108.

578 «Accanto allo schema verticale [cielo-terra] [sic] in cui si situano i problemi della mobilità, della visibilità e dell'informazione, è presente l'articolazione orizzontale del fronte in zone di pericolo [...] quella tipica oscillazione pendolare reperibile in ogni testimonianza dalle trincee.», in E.J.Leed, *Terra di nessuno*, op. cit., p.164.

579 Cfr. G.Agamben, *Infanzia e storia*, op. cit.

realtà per come essa si mostra nel *medium* opaco della trincea – leggi nel «disordine del mondo». Qualcosa di estremamente prossimo – quasi un parossismo paradigmatico – con quanto avviene nella metropoli contemporanea all'uscita dai «Passages» ottocenteschi.

In buona sostanza, l'osservatore e lo spettatore non sono più da intendersi come distinti e distinguibili: l'individuo stesso si riconosce, nell'oscillazione schizofrenica della *stereoscopia*, come occhio *ottico* e corpo *aptico* della spettatorialità.

Egli non è più il referente distaccato, separato dallo spazio dello spettacolo; ma piuttosto, nel progressivo isolamento psichico e percettivo, e con il radicalizzarsi del senso della vista rispetto al tatto e all'udito – che, anzi, sono inglobati nello sguardo insieme alla materialità frammentata dell'intero sistema sensorio – finisce così per diventare, lui stesso, testimone unico e attore collettivo, sintetico e sintomatico, del destino intricato e precario del soggetto nel lungo processo di dislocazione sul campo cognitivo della modernità.⁵⁸⁰

Il *gesto* stesso di sollevarsi, affacciarsi, e in qualche modo riprodurre la libertà cosciente, per quanto a rischio, di proiettare sullo spazio della realtà circostante lo sguardo ridotto e mutilato, produce uno spostamento in un sistema *altro* continuamente sottoposto a rinegoziazioni dei criteri della spettatorialità di cui abbiamo detto fin qui.

Il regime telescopico della trincea, infatti, mediato dalla distanza e dalla molteplicità dei dispositivi tecnologici, riconfigura *sub specie bellica* la griglia, la finestra, il panorama, il quadro, ma prima ancora, la scena e il paesaggio di avvenimenti sui quali il principio *antropogenetico* della presa di posizione eretta produce a sua volta, una presa di visione e, successivamente, una messa a fuoco sull'orizzonte, qualcosa che pur limitato dal regime scopico e dall'*assujettissement*, fa emergere il carattere di volontarietà, di coscienza di sé e della realtà – nel suo

580 Il cui *tournant* storico è ben sintetizzato da Crary, quando afferma che: «In un certo senso questo orientamento orizzontale costituisce un culmine decisivo di quella secolarizzazione dello sguardo che era in corso da tempo, non solo per il suo rifiuto delle ovvie risonanze simboliche del soffitto e in generale della verticalità, ma anche per il più importante venir meno del punto di fuga con tutte le sue residue implicazioni teologiche. Ed è all'interno di questo formato che venne a determinarsi un gusto popolare per l'attualità concreta.», in J.Crary (trad. it., A.Somaini), *Géricault, il panorama e i luoghi della realtà nel primo Ottocento*, in A.Somaini, *Il luogo dello spettatore, op. cit.*, pp.93-117, p.112.

estremo ruolo di cesura della storia – nel *gesto* consapevole della visione.⁵⁸¹

Lo spazio – e non soltanto quello aereo – diventa con la Prima Guerra mondiale un campo di sperimentazione della visione – non più luogo dell'esperienza (*Erfahrung*), quindi, ma dell'esperimento⁵⁸² –, dei modi del suo funzionamento, delle possibilità di applicazione nella spessa stratificazione della tradizione e nella storicità variabile degli schemi percettivi della spettatorialità del XIX secolo, a confronto con le eccezioni del presente *sub specie bellica*.

Un discorso sulla spettatorialità, quindi, che non può prescindere – a maggior ragione se preso da una oscillazione schizofrenica fra un sé che osserva nella distanza e un doppio che agisce lo sguardo nello spazio dell'azione – dalla dimensione teatrale e da quella dell'inquadratura e della cornice, già utilizzata nella descrizione fisica degli album: dispositivi essi stessi di inquadramento dell'immagine dalla geografia dell'orizzonte alla messa in pagina sulla superficie espositiva.⁵⁸³

581 Condizione per la quale potremmo prendere a prestito per il soldato-osservatore la descrizione proposta da Sebald del momento *antropogenetico* della presa di posizione eretta come presa di visione e coscienza di sé sulla realtà nel condizionamento dell'inquadratura, che nel rimando kafkiano, è fondativa anche del ricordo del sé *primitivo*, terreno, orizzontale: «Tutto contratto come una creatura che ha assunto per la prima volta la stazione eretta, me ne stavo appoggiato al vetro, e, senza volerlo, finii per pensare alla scena in cui il povero Gregor, aggrappandosi con le zampette tremanti allo schienale della poltrona, guarda fuori dalla sua stanzina nel vago ricordo, così sta scritto, della sensazione di libertà che provava un tempo per il solo fatto di potersi affacciare alla finestra. E, proprio come Gregor, che con la sua vista offuscata non riconosceva più la tranquilla Charlottenstraße [...] e scambiava per un grigio deserto, anche a me quella città a suo tempo familiare, che si estendeva dai cortili dell'ospedale sino a grande distanza sul filo dell'orizzonte, pareva adesso totalmente estranea. Non riuscivo ad immaginarmi che là sotto in quell'intrico di muri qualcosa si muovesse ancora, ma avevo la sensazione di guardar giù da una scogliera verso un mare di pietre o una distesa di detriti, da dove le masse scure dei parcheggi multipiano svettavano come giganteschi massi erratici.», in ID., *Gli anelli di Saturno*, op. cit., p.15.

582 Cfr. M.Guerri, *Ernst Jünger*, op. cit.

583 Il principio orizzontale dell'esposizione assume nel caso dei materiali e dei resti dell'archivio diffuso e immenso della Grande Guerra, una particolare efficacia e funzionalità su cui ragioniamo fin dall'inizio del nostro lavoro. È interessante notare come si sia resa determinante per l'organizzazione degli spazi museali dedicati all'evento. È il caso de *l'Historial de la Grande Guerre* di Peronne (Somme). Unico museo internazionale, tenta di riflettere sulla storia culturale e militare dei Paesi implicati nel conflitto – Francia, Gran Bretagna Germania – nella sede che come afferma Jünger è il luogo di nascita del XX secolo. Qui, dopo una lunga gestazione e l'interessamento di studiosi e specialisti di diverse discipline (J.-J.Becker, S.Audoin-Rouzeau, W.Mommsen, M.J.Winter, G.Rougeron, A.Rispal, H.Cirami), vengono inaugurati nel 1989 il museo e il centro di ricerca per la commemorazione e la ricostruzione storica della Grande Guerra. Contro ogni realismo mimetico, prevalgono la spazialità e l'orizzontalità della trincea per rappresentare la dimensione materiale e l'estensione topografica del conflitto. Nella discesa nell'immanenza dell'evento – l'orizzontalità persiste anche nella esposizione delle mappe dei territori del conflitto – si elimina la verticalizzazione della retorica eroica e la contemplazione estetica – nel senso del museo come luogo dell'arte per l'arte – per un percorso espositivo che conduce lo spettatore su un «set di metafore spaziali, ai limiti stessi della rappresentazione». Come sul limite orizzontale della superficie della pagina dell'album. Cfr. M.J.Winter, *Remembering War*, op. cit., pp.227-237, p. 237.

A questo punto della trattazione invece, e per inquadrare lo sguardo nel regime telescopico che si realizza tra il taglio della trincea e lo spazio di visibilità sulla linea del fronte, la dimensione *drammatica* della scena e quella *estetica* dell'opera d'arte ci tornano utili in quanto fanno emergere il carattere *produttivo* e di intensificazione delle dinamiche della visione sul piano della percezione.

Una cornice contribuisce a concentrare in modo più chiaro l'attenzione su un oggetto, un'azione o un sentimento, rendendoli più acuti, evidenziandoli e ravvivandoli [...]. Una cornice, infatti, non ha solo la funzione di concentrare, ma anche quella di dividere; è dunque al tempo stesso un fattore *focalizzante* e una barriera che separa ciò che è incorniciato dal *resto* della vita.⁵⁸⁴

La tecnicizzazione dello sguardo nella trincea della guerra passa per prima cosa dalla logistica militare, lo abbiamo detto, ovvero da quella sistematizzazione della posizione difensiva che si materializza – fuori dalla semplice astrazione metaforica – nella geometrizzazione parossistica dell'orizzonte, nella scomposizione in pezzi di paesaggio e nel disordine fisico degli oggetti in cui questo si disintegra: corpi e luoghi compresi.

In questo dominio del dispositivo, abbiamo individuato fin qui il primo dei due aspetti di cui intendiamo tener conto sia sul piano dell'analisi del *contesto* – la guerra – sia su quello del *testo* – le fotografie negli album di questa stessa guerra –, ovvero l'oscillazione sismografica tra l'implicazione fisica nel terreno della visione e la messa a distanza dell'occhio dall'oggetto della percezione.

Questo aspetto, fondamentale nella descrizione del regime telescopico della trincea, rivela il carattere implicante e materiale di un'esperienza sensoriale che nell'accelerazione della tecnica si presenta come una variante estrema – e originaria perché inedita e primitiva – «di quell'“inondazione di stimoli” cui è esposto l'essere umano impoverito biologicamente e a cui cerca di ovviare».⁵⁸⁵

Si tratta ancora di quel tentativo estremo, perché in più minacciato dal pericolo della morte, di accedere alla conoscenza del reale – sul piano della fenomenologia della percezione – pur nelle condizioni-limite alle quali l'individuo è sottoposto: l'*habitat* antropologico della mancanza.

584 Richard Shusterman (trad. it., A.Somaini), *L'arte come drammatizzazione*, in A.Somaini, *Il luogo dello spettatore*, op. cit., pp.187-211, pp.207/208.

585 H.Blumenberg, *La realtà in cui viviamo*, op. cit., p.101.

Ma cos'è che manca, o meglio in che cosa la dinamica telescopica tra uno sguardo contratto nell'inquadramento del terreno e nel taglio della trincea della Grande Guerra, ma comunque teso ad afferrare brandelli di realtà e spezzoni di visione nella distanza dei fronti opposti e sotto il rischio continuo dell'esposizione alla morte, assume i contorni di una cesura paradigmatica nel regime contemporaneo della visione?

Nella questione della messa a distanza ottica, quindi nel *télescopage*, ma, allo stesso tempo, nella costrizione del processo visivo al condizionamento fisico dei dispositivi, ovvero all'apticità delle forme della visione, al mirino e al binocolo viene, come abbiamo più volte detto, a sovrapporsi un altro dispositivo ottico, capace di conformarsi e conformare lo sguardo al movimento oscillatorio dell'esperienza percettiva e dell'orizzonte – innanzitutto quello reale, in generale quello storico: l'obiettivo fotografico.

All'incrocio, cioè, o meglio, nell'inquadramento di questa condizione schizofrenica e sismografica, si installa quella particolare funzione *produttiva* del quadro-finestra che è data dal dispositivo fotografico e dalla fotografia che cristallizza l'oscillazione visiva lungo la direttiva dello sguardo armato e mortifero gettato già *oltre la linea*.

Alla sovrapposizione dell'obiettivo della camera fotografica corrisponde, infatti, la cattura (*Abnehmen*), l'acquisizione di immagini materiali di quella prima «messa a fuoco» della mitragliatrice che è, però, di per se stessa la condensazione di una dispersione: dispersione di oggetti e corpi, dispersione di contorni e profili umani e del paesaggio, dispersione della luce in bagliori istantanei e opacità *auratiche*.

Occhi che per una eternità hanno visto soltanto sciame di immagini indistinte, si posano ora su cose concrete: volti, morti, il globo del sole che splende alto nel cielo, lo zaino abbandonato sul terreno.⁵⁸⁶

Nell'oscillazione tra il dentro e il fuori della cesura della trincea, la fotografia come macchina tecnica di messa a fuoco e come prodotto materiale della presa di visione, coglie, afferra, ferma e inquadra nel presente fotografico la sopravvivenza

586 R.Musil (trad. it., Claudio Groff), *La guerra parallela*, Reverdito, Trento, 1987, p.17; citato in A.Gibelli, *L'officina della guerra*, op. cit., p.171.

nel futuro, attraverso i *resti* dispersi, gli stracci e le tracce di quanto accaduto: «the aura with the aura disintegration».⁵⁸⁷

Un'immagine *storica* del mondo nell'«orizzontalità dell'orrore»⁵⁸⁸.

* * *

587 Eduardo Cadava, *Words of lights. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton – New Jersey, 1997, p.57.

588 R.J.Winter, *Remembering War. The Great War Between Memory and History in Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven & London, 2006, p.229.



IV.3. Il frutto della messa a fuoco. Fotografie dalla «disparition»

[...] *le jeu* [sic] de l'acte photographique : principe de distance et de proximité. Connexion et *coupure* (du signe avec son référent). De là la duplicité de cette image, véritable «apparition» (dans les deux sens du terme), à la fois, *vision spectrale* [sic] parce que coupée, séparée, et *trace unique*, singulière, parce qu'indiciaire.⁵⁸⁹

Quando parliamo dell'esperienza percettiva nella trincea e del regime telescopico che in essa viene a configurarsi, parliamo in buona sostanza di un visione «tecnologicamente modificata».⁵⁹⁰

Lo abbiamo detto, il fenomeno si realizza innanzitutto per la mediazione di quella che, riprendendo appunto la fenomenologia dell'io incarnato e *patetico* di Merleau-Ponty e ponendola al centro di uno spazio anch'esso corporeo e sensibile – nel senso attivo della desinenza –, possiamo definire un'«atmosfera percettiva» *sub specie bellica* per la quale abbiamo tentato fin qui, un «approccio ecologico»,⁵⁹¹ ovvero che tiene conto della localizzazione dello sguardo sulla linea di opacità e di mutilazione della percezione visiva che è l'inquadramento della trincea, in relazione alle condizioni generali nelle quali questo si rende possibile: una *teletopologia* belligerante, nella quale però lo spazio non è annientato ma produce esso stesso *forme* variabili di annientamento percettivo.⁵⁹²

All'interno di questa atmosfera, di cui pure abbiamo sottolineato il carattere *mediale* e estetico, si distinguono, infatti, le implicazioni sensoriali, cognitive e conseguentemente mnemoniche particolari proprio perché dovute alla sovrapposizione e all'identificazione dell'organo visivo con il dispositivo stesso.

La lente fotografica, infatti, realizza a un tempo uno sdoppiamento stereoscopico a livello oculare e poi uno scarto ulteriore sul piano della relazione telescopica tra il vicino – il rimpicciolimento «a dismisura» degli oggetti e del paesaggio – e il lontano

589 P.Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p.93.

590 T.Griffero, *Corpi e atmosfere: il "punto di vista" delle cose*, in A.Somaini, *Il luogo dello spettatore*, op. cit., pp.283-317, p.293

591 Cfr. James J.Gibson (trad. it., Riccardo Luccio), *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna, 1999 [ed. or., *The ecological approach to visual perception*, Houghton-Mifflin, Boston, 1979].

592 Cfr. P.Virilio, (trad. it., Giancarlo Pavanello), *La macchina che vede. In appendice: conversazione di Gairo Daghini con Paul Virilio*, Sugarco Edizioni, Milano, 1989 [ed. or., *La machine de vision*, Éditions Galilée, Paris, 1988]. «Di fatto, il fenomeno *teletopologico* [sic] è sempre pesantemente segnato dai suoi lontani inizi guerreschi, non *avvicina* il soggetto e il mondo...[sic] ma, alla maniera del combattente antico, anticipa il movimento umano e supera in velocità qualsiasi spostamento del corpo in uno spazio annientato.», *ivi*, p.23.

– la dilatazione «anch'essa a dismisura» delle coordinate del tempo di esposizione e della globalità dello spazio considerato – nella composizione di un regime visivo imposto all'occhio, allo sguardo e, quindi, all'immagine del mondo apparentemente «senza senso» che da questa dinamica «maligna»⁵⁹³ deriva per il soldato-osservatore.

Sul piano della riflessione sulla fotografia come dispositivo, quindi, oltre a quanto già detto rispetto al condizionamento corporeo del soggetto nello spazio della trincea e in relazione alla «terra di nessuno» di cui percepisce solo brandelli e spezzoni, occorre qui aggiungere ai fini dell'analisi della fonte, le specificità *materiali* che il gesto fotografico produce sul piano delle modificazioni nella relazione *ecologica* tra lo sguardo corporeo dello spettatore e il suo oggetto sensibile.

Una relazione *ecologica* fondata, cioè, non soltanto sull'*economia* delle possibilità della visione ma anche sullo slittamento *produttivo* che si determina tra il fatto *topologico* della fotografia come dispositivo di visualizzazione della presenza di un'assenza, nel regime telescopico come espediente di aggressione sulla distanza; e il *transfert* materiale della condensazione di quelle assenze visibili dal reale all'*istantanea*. L'apparizione di una *latenza*, cioè, che da presenza spettrale si fa traccia unica, presenza iconica.

Riduzione, ingrandimento, rimpicciolimento, taglio, abbreviazione e cesura dello sguardo nell'applicazione, azione e regolazione della percezione sono espressioni che hanno in primo luogo a che fare, tutte indistintamente, proprio con la distanza intesa tanto in senso spaziale – dunque tra l'occhio e l'orizzonte-limite della realtà – quanto in senso temporale – l'istante pericoloso del *click* e le possibilità infinite della sua riproduzione.

È in questo senso che la dimensione della distanza – e nella particolare accezione benjaminiana, di conservazione dell'*aura* – costituisce un aspetto funzionale alla valutazione più generale del regime telescopico di cui abbiamo già detto e che in questo senso assorbe per poi riconfigurarla il discorso della logistica

593 Il riferimento è ovviamente al noto aforisma del filosofo danese Søren Kierkegaard: «La mia concezione della vita è completamente senza senso. Io penso che uno spirito maligno mi ha messo sul naso un paio di occhiali di cui una lente ingrandisce a dismisura mentre l'altra rimpicciolisce anch'essa a dismisura.» (a cura di Cornelio Fabro), *Timore e tremore, Aut Aut (Diapsalmata)*, Rizzoli, Milano, 2007, p.168 [ed. or., alias Johannes de Silentio, *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik of Johannes de Silentio*, 1843].

militare, del taglio, della «geografia del *découpage*»⁵⁹⁴ ma soprattutto quello dell'invisibilità e della *disparition*: il vedere senza essere visti; il vedere ciò che non si lascia vedere.

Non è, dunque, un caso che la riflessione sulla distanza si sviluppi con tale intensità, lo abbiamo visto, nel primo dopoguerra e dentro un discorso storico-filosofico sulle trasformazioni incorse nelle pratiche comunicative e nelle forme estetiche con l'uso dei dispositivi foto-cinematografici. Non è, allo stesso modo, un caso che gli stessi dispositivi e le connesse riconfigurazioni estetiche, ancora una volta nella storia tecnica e antropologica della percezione, facciano emergere l'occorrenza di una predilezione per il campo fenomenologico dello «stato d'eccezione», in particolare, quello del conflitto.

Già nell'antichità, si poteva constatare una progressiva semplificazione dei caratteri scritti, poi della composizione tipografica, che corrispondeva all'accelerazione della trasmissione dei messaggi e [...] all'abbreviazione radicale del contenuto dell'informazione. [...] nata dalle necessità tattiche della conquista militare, e più particolarmente dal campo di battaglia, campo di percezione occasionale, spazio privilegiato della visione impertinente, degli stimoli rapidi, degli slogan e degli altri logotipi guerreschi. [...] L'insieme delle azioni belliche ha perciò sempre la tendenza a organizzarsi a distanza, o piuttosto a organizzare la distanza.⁵⁹⁵

L'oscillazione tra la prossimità con la terra nell'immobilismo e la distanza con il terreno della mobilitazione totale, così come il desiderio di dare ordine e espressione al disordine della realtà, trova nel gesto fotografico, rispetto alla dualità del soggetto spettatore e attore e a quella della realtà come spazio di un'azione invisibile e campo della percezione visibile, il momento dialettico di condensazione spazio-temporale, luminosa e illuminante.⁵⁹⁶

594 P.Virilio, *L'horizon négatif*, op. cit., p.20. «En effet, cette géographie du découpage m'offrait les surprises et les découvertes d'un véritable voyage en réduction, telle flaque d'espace prendra bientôt l'apparence d'un isthme, d'une péninsule de vide. J'ai conscience que ce sont les mouvements de mon corps qui produisent et détruisent ce paysage des transparences [...] je forme ou je déforme ces parcelles de vide, ces trouées, ces creux, c'est un jeu de construction [...] elles laissent voir, au travers de la succession des plans, d'autres formes, il y a des creux dans les creux, des intervalles dans les interstices [...]», *ibid.*

595 ID., *La macchina che vede*, op. cit., p.21.

596 Nel confronto sulla relazione massa-tecnica-fotografia tra la Prima Guerra mondiale e gli anni '30: «Benjamin meets Jünger's desire for total mobilization with an instance on immobilization, his desire for expression with an interest in what remains expressionless, his wish for community with the dispersion of community, the aura with the disintegration of aura, and the giving of a face with what never has a face.», in E.Cadava, *Words of light*, op. cit. p.57.

L'atto fotografico sul fronte della Grande Guerra è, in questo senso, un atto pragmatico e aggressivo che configura la fotografia come dispositivo *aptico* a tutti gli effetti, e proprio perché condotto nell'atmosfera bellica della messa a distanza del suo oggetto e nello sforzo violento e tecnologico di individuarlo, svelarlo, distruggerlo: l'apparecchio fotografico, infatti, che s'inserisce nell'obiettivo di mira dell'arma, «sera d'abord une visée», un indicare, meglio, un «montrer quelqu'un du doigt». E la fotografia,

[...] [q]uelque chose qui est donc à la fois et consubstantiellement [sic] une image-acte, étant entendu que cet « acte » ne se limite pas, trivialement, au seul geste de la production proprement dite de l'image (le geste de la « prise ») mais qu'il inclut aussi bien l'acte de sa réception et de sa contemplation. La photographie, en somme, comme inséparable de toute son énonciation, comme expérience d'image, comme objet totalement pragmatique.⁵⁹⁷

Nel processo di organizzazione spazio-temporale dello sguardo cioè, viene a realizzarsi uno scarto antropologico e fenomenologico, o meglio, uno slittamento percettivo dato dallo *choc* tra l'esperienza *dissociativa* della percezione frammentata e quella istantanea e *associativa* del processo di mira, messa a fuoco e cattura dell'immagine.

Per la prima volta nella Grande Guerra, quindi, l'elemento meccanico, di fatto forzato e costretto – anche sul piano delle ridotte possibilità di esposizione dello sguardo dalla caverna della trincea –, non produce soltanto uno *choc* sul piano della percezione sensibile rispetto ai tempi e ai modi dell'accelerazione strategica del coglimento e della comunicazione del dato.

Mirare viene a corrispondere, infatti, nell'attimo pericoloso del disorientamento e della dissociazione, a una visione *accidentale*, in quanto determinata essenzialmente dalla conflagrazione degli eventi e, a un tempo, alla sua condensazione *istantanea*, al fotogramma come riduzione materiale dell'*hic et nunc*.

Mirare assume così, nell'attimo pericoloso della messa a fuoco, in un solo gesto e nella singola fotografia che da esso si produce – pur nella proliferazione dei fuochi e delle immagini dal fronte – tutti i significati e le definizioni che storicamente le pratiche estetiche e le codificazioni retoriche gli hanno associato e che risuonano

597 P.Dubois, *L'Acte photographique*, op. cit., p.9.

straordinariamente di un certo anacronismo nella verifica cui li sottopone la visuale dalla trincea: «guardare con attenzione, con intensità»; «considerare con l'intelletto»; «restare ammirato»; «fissare l'occhio al bersaglio»; «dirigere la propria azione a uno scopo». ⁵⁹⁸

Dunque, ciò che fa della trincea un *casus belli* – inteso cioè, come evento bellico rivoluzionario tra gli altri – nella corsa della contemporaneità all'«*ubiquità istantanea* dell'audiovisivo», ⁵⁹⁹ è che con l'utilizzo della fotografia e della riproduzione meccanica, la storica «linea di *fede percettiva*» nell'occhio e nell'organizzazione naturale del gesto della visione, viene assorbita dalla «*linea di fede tecnica*» che procede, ora, alla visualizzazione «in uno strumento di mira». ⁶⁰⁰

Sull'orizzonte della dispersione della realtà *causa belli*, la fotografia è nel gesto estremo dell'esposizione e della mira, il dispositivo di produzione stessa della realtà, di *presentificazione* del soggetto e del suo oggetto sensibile, della sua riconfigurazione ad opera e a vantaggio dello sguardo stesso. Ma di uno sguardo *fossilizzato* nel regime della trincea e, quindi, nella costrizione telescopica dell'osservazione, ridotto a uno stato d'immobilità strutturale per il quale l'inquadramento tecnico e fotografico si trasforma proprio a ragione di questa sovrapposizione dell'occhio con l'obiettivo, dell'*istantanea* con l'immagine mentale.

Detto questo, si tratta ora

de comprendre comment la photographie réalise la présence [...] et quel sens prend cette présence par rapport à la logique technique particulière de l'instrument. [...] Il s'agit de comprendre la mutation anthropologique dans laquelle il nous a introduits. ⁶⁰¹

La mutazione antropologica, lo abbiamo detto, si sviluppa essenzialmente nella perdita dell'illusione rispetto alle possibilità di una visione *immediata*, ovvero non mediata dall'influenza di dispositivi nel campo della percezione, o della stessa

598 Cfr. «Mirare», in *Treccani.it – L'Enciclopedia italiana, Vocabolario on line*, <http://www.treccani.it/vocabolario/mirare/>, data ultima consultazione, 19 novembre 2013.

599 P. Virilio, *La macchina che vede*, op. cit., p.22.

600 *Ivi*, p.36. Nello stesso capoverso: «Conosciamo l'origine della parola propaganda – *propaganda fide* – propagazione della fede. Il 1914 non significa[va] solo la deportazione fisica di milioni di uomini verso i campi di battaglia, è [era] anche, con l'apocalisse della deregolamentazione della percezione, una diaspora di altra natura, il momento panico in cui la massa americana, europea, non crede più ai propri occhi, in cui la sua *fede percettiva* si trova asservita alla *linea di fede tecnica*, ossia alla linea del raggio visivo in uno strumento di mira.», *ibid.*

601 M. Costa, «Photographie et phénoménologie de la présence», op. cit., p.17.

atmosfera *mediale* nella quale ogni atto sensibile viene, invece, a prodursi.

La visione, infatti, come riconoscimento di quanto si *presenta* nello spazio circostante, e come ordinamento del dato fenomenologico, con l'implicazione diretta, l'utilizzo moltiplicato e incontenente della fotografia, viene accelerata, intensificata nello sforzo straordinario della visualizzazione sul campo di battaglia esploso in altrettante immagini *latenti*, di *resti*, di bagliori: l'invisibile *presente* nel micropaesaggio diffuso e desertificato.

Dall'inquadratura nell'opacità atmosferica del *medium* della linea del fronte, l'immagine viene centrata dall'obiettivo che forza lo sguardo e trattiene l'attenzione: le condizioni della cornice, le tecniche di focalizzazione, le possibilità dell'illuminazione e dell'esposizione, procedono così alla realizzazione di un'immagine materiale che *presentifica* l'invisibile, l'incerto, l'opacità, il dato *latente*, il vuoto e l'assenza; un'immagine cui le possibilità della riproduzione meccanica nella proliferazione dell'immagine-supporto concedono, intensificandola nella presenza e nel messaggio, di garantirsi un ruolo fondamentale nei due momenti della «*formazione delle immagini mentali* e nel consolidamento della memoria»,⁶⁰² dentro una nuova e rivoluzionata tempistica e stratificazione delle temporalità. Una memoria, infatti, che da “naturale” capacità di richiamare alla mente delle immagini – *Erinnerung* – sembra farsi tecnica, e per la prima volta così estesamente, archivistica – *Gedächtnis*⁶⁰³ –

grâce au fait qu'en elle « image » et « support » constituent exactement la même chose ; à cause de cette essentielle « chosité » qui la caractérise, la photographie se trouve ainsi introduite dans le processus temporels réels comme un quelconque autre chose du monde.⁶⁰⁴

Nel cercare di delineare, però, i punti-chiave che fanno dell'esperienza tra 1914 e 1918 lo spazio di una trasformazione scopica e l'*Urmodelle* degli eventi in cui viene continuamente riconfigurato l'individuo contemporaneo nella sua relazione estetica con la realtà – essenzialmente gli eventi tecnologici e catastrofici nell'età degli estremi –, è necessario inserire il momento-zero della Grande Guerra di cui abbiamo fin qui delineato il *contesto*, nella *longue durée* dei processi e delle tecniche

602 P.Virilio, *La macchina che vede*, op. cit., p.22.

603 Cfr. H.Belting, *Immagine, medium, corpo. Un nuovo approccio all'iconologia*, in A.Pinotti – A.Somaini (a cura di), *Teorie dell'immagine*, op. cit., pp.73-98.

604 M.Costa, «Photographie et phénoménologie de la présence», op. cit., p.19.

attraverso cui, almeno fin dal XIX secolo in poi, si è formato l'osservatore della catastrofe.

Il secondo piano di analisi sul quale la distanza e la fotografia si trovano a interagire è, dunque, quello nel quale quest'ultima è intesa come immagine condensata e, allo stesso tempo, pragmatica perché *produttiva* di un certo tipo di percezione prima, e di configurazione poi, del mondo e della distruzione che quel mondo ha ridotto in brandelli, in macerie e, appunto, in rovine.

Il vuoto e l'assenza in un'antropologia visuale della mancanza devono appoggiarsi, a questo punto, alla complessità di un discorso e di una riflessione sul tema che vada oltre le intenzioni, dell'incosciente – fotografico e tecnologico – così come le abitudini sociali e culturali, che è quanto possiamo trovare in una ricerca, alla voce «storia della visione e delle tecniche di osservazione».

Più che per quanto detto finora a proposito della pluralità di piani, spazi, la molteplicità di punti di osservazione e la vastità di frammenti nei quali la visione mirata dall'obiettivo fotografico nel fossato della trincea, la questione della fotografia come immagine materiale e produttiva di un paesaggio di rovine e macerie, infatti, porta il discorso *archeologico* sull'esperienza visuale della Grande Guerra dentro un più vasto e complesso discorso di antropologia e storia *estetica* della distruzione. Ovvero relativo alla temporalità e alle possibilità della memoria, in quanto,

[...] la maceria, "muro a secco" privo di cemento, al plurale diventa "resti, detriti, ruderi" di un edificio, per estensione "sfacelo, rovina" e, in senso figurato, la "*rovina irreparabile*". Ma proprio qui, ove il significato di macerie sembra più identificarsi con quello di rovina, in realtà assume un connotato ideologico differente. La rovina serba (le rovine serbano) una *memoria formale di ciò che furono*, mentre nelle macerie essa va perduta.⁶⁰⁵

Questo piano del discorso pone innanzitutto due questioni: la prima riguarda il soggetto come "apparizione" e fantasma in questo paesaggio di rovine su cui si prende la *mira*; la seconda riguarda, ancora, la coincidenza tra il piano fenomenologico sul quale si produce l'immagine fotografica – il paesaggio di rovine – e quello antropologico sul quale, invece, queste vengono ordinate, rimontate, cui si restituisce quindi, non soltanto la materialità di oggetti per la ricostruzione – una memoria *formale* del vuoto, dell'assenza, dell'invisibile – ma cui si affida anche, a un

605 B.Maj, «Idea del tragico e coscienza storica», *op. cit.*, p.17.

tempo, il ruolo di *riprodurre* la storia nel suo divenire temporale, che è essenzialmente discontinuo: la storia, cioè, nel suo condensarsi in immagini di un paesaggio *critico*, disperso di frantumi, sul quale aleggia l'*aura* dello sguardo antropomorfo che nel sottrarsi all'esposizione dell'attimo pericoloso, si fa contemplazione tecnologica nell'opacità della noia.

L'etica bellica dell'invisibilità partecipa, cioè, del carattere antropologico di quella che abbiamo definito fin qui con Virilio estetica della sparizione, nella quale alla distanza come principio di smaterializzazione del corpo in battaglia nello sguardo puntato oltre la linea del fronte, corrisponde la disintegrazione della presenza fisica e riconoscibile dell'individuo come soggetto, a mezzo di una generalizzazione mimetica del soldato e di una antropomorfizzazione del paesaggio nelle sue rovine: in entrambi i casi, resti umani e umanizzati di cui solo l'operato «antropologico» può essersi reso così sistematicamente artefice e così orizzontalmente osservatore.

Come l'immagine fotografica e il *mirare* si realizzano nella messa a fuoco dalla distanza, così il ricordo emerge nella lontananza dal suo oggetto, spesso dall'oblio, più facilmente dalla rovina di quanto si presenta – o *presentifica* – nella *teoria* dello «sguardo da lontano»⁶⁰⁶: teoria come dottrina, teoria come sequenza di immagini.

Fra questi due pilastri [ricordo e rovina] che segnano la distanza fra il [mio] sguardo e il suo oggetto, gli anni che li corrodono hanno iniziato ad ammassare i frammenti. Gli spigoli si assottigliano; intere fiancate crollano; i tempi e i luoghi si urtano, si sovrappongono o si capovolgono; [...].⁶⁰⁷

Frammenti nel cumulo di corpi, oggetti e brandelli di realtà che giacciono come ciò che resta del trauma tecnologico della storia, ridotti all'estremo della loro pochezza dalla riduzione ulteriore dell'inquadratura, dal colpo d'occhio rapido e istantaneo del tiro, tanto più rimpicciolito quanto più specifico, parziale, locale, «mentre quasi sempre il contesto scompare nel vago».⁶⁰⁸

Un contesto nel quale non è difficile riconoscere le tracce di quel vento di tempesta portato dalla potenza artificiale delle esplosioni su cui tenta di mettere fuori la testa un angelo della storia che è, piuttosto, un fantasma risalito dalla tomba della

606 M. Augé (trad. it., Aldo Serafini), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008, p.10 [2004; ed. or., *Le temps en ruines*, Éditions Galilée, Paris, 2003].

607 Claude Lévi-Strauss (trad. it., Bianca Garufi), *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano, 1982, p.42 [ed. or., *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955].

608 P. Virilio, *La macchina che vede*, op. cit., p.44.

trincea con in mano una macchina fotografica.

È in questa dimensione, in cui l'esposizione alla luce e quindi allo scatto fotografico, e quella al rischio e quindi al tiro del nemico, si sovrappongono su un piano ulteriore a quella sulla pagina dell'album – e quindi alla contestualizzazione in un oggetto fotografico preposto alla stratificazione e all'ordinamento dei frantumi dell'immagine del mondo – che si esprime al massimo grado il carattere antropologico della relazione straordinaria che viene a instaurarsi tra il corpo, lo sguardo e la mediazione spazio-temporale della trincea, che abbiamo appena descritto.

Un approccio di tipo antropo-fenomenologico così inteso all'immagine, infatti, trova nell'esperienza storica e collettiva della trincea nella Grande Grande quello spazio-tempo *preistorico* – *Urphänomen* – e quel modello paradigmatico dell'esperienza contemporanea del disastro– *Urkatastrophe* – nella quale la specificità del regime telescopico in relazione all'utilizzo del dispositivo fotografico produce una sovrapposizione coincidente – come due facce della stessa medaglia – dell'immagine mentale, costruita fenomenologicamente, e dell'immagine materiale, riprodotta meccanicamente.⁶⁰⁹

Nel loro identificarsi con le immagini endogene, esse interagiscono con la fotografia nell'*hic et nunc* della guerra come forme di condensazione materiale della trasformazione in atto nella configurazione del regime telescopico e dello sguardo mutilato.

Ex post, come immagini esogene, queste visioni-taglio dell'esperienza emergono come serie di frammenti e spigoli geometrici sulla superficie albuminata e sensibile alla gelatina a sviluppo, e come cristallizzazioni e intervalli nella stratificazione temporale nelle pagine degli album della Storia.

Découpe, cadrage, interruption, suspens : tous ces mots déploient bien un vocabulaire du montage.⁶¹⁰

Come immagini di un'esperienza estetica *dissociativa* esse rivelano la loro natura di oggetti *emblematici* della realtà fenomenologica nella sua frammentazione,

609 H.Belting, *Immagine, medium corpo*, op. cit.

610 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., p.61.

nella sua esplosione e riduzione a fotogrammi dispersi e «senza senso», sulla cui scomposizione sembra aver agito lo spirito maligno kierkegaardiano.

In quanto inquadrature “immaginative” disposte sugli album fotografici, invece, che sono dizionari fotografici, abecedari per la nuova umanità risalita sulla superficie della caverna, queste si riproducono, attraverso il montaggio, nel loro «entusiasmo estetico associativo», metodo di conoscenza propedeutico e pedagogico, adatto, quindi, a una generazione infantile e nevrotica. *Preistorica* come l'angelo melancolico benjaminiano.⁶¹¹

* * *

611 Cfr. G.Scholem, *Walter Benjamin, op. cit.*, p.112. A proposito del Benjamin collezionista di libri per l'infanzia, Scholem fa emergere, ancora una volta, la relazione tra la teoria estetica del filosofo tedesco e il metodo pedagogico, come pure il suo interesse per la dimensione espressiva di soggetti con disagi psicologici, i quali si esprimono a ridosso della fine del conflitto e anticipano la riflessione sulla povertà dell'esperienza (1933). Dopo aver fatto cenno alla sua speculazione sulla configurazione percettiva e cognitiva dell'uomo preistorico, Scholem racconta: «A quel tempo [1918] risalgono anche gli inizi della sua collezione di vecchi libri per l'infanzia [...] il suo spiccato interesse per l'emblematica. In virtù del carattere associativo, le immagini di quei libri avevano un fascino simile a quello che più tardi avrebbe costituito per lui la *Melancholia I* di Dürer o i libri di emblemi del sedicesimo e diciassettesimo secolo.». Per poi proseguire sulla: «[...] propensione che Benjamin mostrava di avere per il mondo immaginativo delle associazioni – connessa [...] a immergersi nel mondo infantile [...] anche nel suo spiccato interesse per la produzione letteraria dei malati di mente [...] il suo entusiasmo estetico associativo.», *ivi*, pp.111-112.



29 *Handwritten caption in cursive script.*

10



21

22

L'HERMADA



30 *Handwritten caption in cursive script.*



31 *Handwritten caption in cursive script.*

V. *L'Album della Guerra. Rimontare «le monument du péril»*⁶¹²

Quantunque in molti dei suoi aspetti questo mondo visibile appaia fatto nell'amore, le sfere invisibili vennero fatte nella paura.

H.Melville⁶¹³

Nel tentativo di procedere alla definizione del contesto nel quale si muove la nostra riflessione e nel quale giacciono gli oggetti di questa – gli album fotografici della Grande Guerra del Museo Centrale del Risorgimento di Roma – abbiamo provato a distinguere nel campo di lavoro i diversi strati sovrapposti, intersecanti, ambigui – sia sul piano spaziale che su quello temporale – del processo stesso della loro produzione, disposizione e conservazione.

Procedendo in questo lavoro di attraversamento diacronico e sincronico dei piani di definizione del soggetto spettatore, dello sguardo e, in generale, del regime *telescopico* della Grande Guerra – quello della contestualizzazione *storica* e quello della ricostruzione *genealogica* –, arrivati ora al piano propriamente archeologico della sua collocazione fisica e antropologica, possiamo riconoscere negli oggetti sparsi sul terreno dell'analisi gli strumenti stessi attraverso i quali entrare nel momento conclusivo della trattazione: l'apertura, «tra nuvole di polvere» metaforiche, della nostra «montagna di casse»⁶¹⁴ che sono gli album.

612 Cfr. P.Virilio, *Bunker Archéologie*, op. cit., p.104.

613 H.Melville (prefazione e traduzione italiana, Cesare Pavese), *Moby Dick o la Balena*, Adelphi, Milano, 2010, p.225 [1987; ed.or., *Moby Dick or the Whale*, 1921 (1851, postumo)].

614 G.Scholem, *Walter Benjamin*, op. cit., p.246.

Un intervento, quello che segue nel capitolo estremamente complesso, a rischio, esposto alla criticità propria di ogni gesto apparentemente arbitrario, di ogni manipolazione in vista dell'ultima sezione, quella *fotografica*, interamente dedicata alle immagini, in quanto viene agita su materiali inermi la cui *predisposizione* all'interazione – l'album richiede di essere aperto per la composizione, sfogliato e praticato manualmente per la fruizione, percorso e riattivato nel tempo dallo sguardo errante⁶¹⁵ – e la cui specificità visuale sembrano moltiplicare la fragilità e la problematicità di ciò che viene generalmente preso in studio in quanto *fonte*.

Abbiamo fin dal principio voluto porre sul tavolo il dibattito sempre attuale tra gli studiosi, gli storici e i filosofi della cultura del contemporaneo, a proposito delle criticità metodologiche con cui deve fare i conti chi voglia tentare lo scavo nel terreno di analisi del Novecento come secolo profilato sulla matrice della guerra – e della Grande Guerra come *incipit* di questa era di traumi e violenze massificati; come secolo di un'esponenziale visibilità della mancanza – la vittima *assoluta*, la distruzione *totale*, l'oblio di generazioni di testimoni di «un mondo sepolto» tanto dalla retorica quanto dalla negazione ideologica⁶¹⁶; e, più in generale, come secolo dell'assenza di un orizzonte di senso – *Erwartungshorizont* per Koselleck, orizzonte mentale e materiale di un'esperienza impoverita e *critica* – la cui ottica, appunto, e l'intero vocabolario metodologico declinato sulla metafora-non metafora della spettatorialità, della menomazione e della sismografia, vengono a posizionarsi e a posizionare i propri oggetti in quel complesso paesaggio sotterraneo, appunto, dissestato e molteplice che è la prospettiva *dal basso* nel terreno condiviso e esteso di tutta l'Europa, diventata per quattro lunghi anni la *Heimat* feconda della dislocazione, il campo paradigmatico dell'invisibilità, dell'impotenza, dello spazio *critico* e di critica di fronte all'incomunicabilità della vita offesa e mutilata.⁶¹⁷

615 Un modello tripartito di funzionamento e fruizione dell'album fotografico si trova nello studio di Martha Langford. Qui l'analisi si concentra sulla definizione del dispositivo *Album-Stories* e della convergente interazione con questo di almeno tre campi dell'esperienza i quali, a nostro avviso, non necessariamente identificano tre soggetti distinti e soprattutto, non escludono dal conto delle esperienze interagenti, quella del «critico-compilatore»: «[...] the photographer-teller, the spectator-listener, and the subject-protagonist. The critic-compiler reconstructs their meetings.», M.Langford, *Suspended Conversations, op. cit.*, pp.38-39, p.39.

616 Cfr. Annette Wievorka (trad. it., Federica Sossi), *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999 [ed. or., *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998].

617 Cfr. T.W.Adorno (trad. it., R.Solmi), *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 2010 [1954; ed. or., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951].

Esiste, infatti, davvero una straordinaria convergenza di esperienze che chi è posizionato nei camminamenti delle trincee della Grande Guerra – da dove proietta il suo sguardo sulla realtà raccogliendone immagini materiali nelle pagine degli album – in qualche modo condivide con lo studioso, lo storico, l'antropologo di quelle stesse immagini: la constatazione dell'impossibilità di avere nello stesso istante uno sguardo critico sul mondo di cui si sta discutendo qui e una visione neutrale di quello stesso mondo, entrambi «le savant» e «le militant»⁶¹⁸ assoggettati ad una porosa e instabile «ermeneutica della distanza»⁶¹⁹ da cui guardare la storia.

Quanto affermato da Ginzburg, infatti, a proposito della metodologia della ricerca storiografica dal basso e dopo lo stravolgimento all'inizio del Novecento del panorama di studio come dei paradigmi e degli strumenti attraverso i quali analizzarlo – ovvero il passaggio da una prospettiva telescopica sulla storia nella sua *longue durée*, a quella microscopica sugli eventi circoscritti della *microstoria*, appunto – trova nei materiali di cui ci occupiamo di seguito la possibilità di un posizionamento, metaforico e no, esattamente sulla frontiera porosa di queste due prospettive ottiche sul verificarsi della storia.

Telescopica e *microscopica* sono, infatti, le due condizioni costitutive tanto dello sguardo *engagé* del *militant* – inteso qui letteralmente come milite, soldato, ma soprattutto come il «vinto» di Benjamin, messo a distanza dalla Storia dall'oblio dell'ufficialità dominante –, tanto quello *dislocato* del *savant* – potremmo dire, il *critico* esiliato, messo invece a distanza dalla Storia dal *gap* spazio-temporale come condizione necessaria e (pure) *limitante* di ogni ricerca.

In entrambi i casi, torna utile parafrasare il filosofo francese Didi-Huberman, quando afferma che per sapere occorre prendere posizione e, di seguito, che per farlo, nel secolo dei conflitti e della loro consistenza *estetica*, occorre immaginare, ovvero cercare dietro le immagini acquisite da questo *liminare* punto di vista – la faccia visibile del mondo, pacificata dalla costruzione di una memoria collettiva ufficiale e condivisa – l'invisibilità dell'esperienza sepolta, il terreno del rischio e del

618 E.Traverso, *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, La Découverte, Paris, 2012, p.216 [trad. it., Luisa Cortese, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2012].

619 C.Ginzburg, *1. Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in ID., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 2011 (1998), pp.15-39.

terrore, dell'impotenza e della crisi, della perdita e della distruzione.⁶²⁰

Una dialettica quella tra visibilità e invisibilità che si condensa per la prima volta in modo esteso e strutturato, lo abbiamo detto, nelle fotografie e poi nel loro montaggio nelle pagine degli album ufficiali della Grande Guerra proprio a ragione di questa porosità *liminare* come condizione epistemologica di conoscenza storica che ne diventa l'osservatorio privilegiato: sia per quanto abbiamo detto nel capitolo precedente rispetto alla fenomenologia specifica nella quale questa condizione implicata e pericolosa dell'esperienza si produce, sia per quanto riguarda la «sparizione» per integrazione nel terreno delle fonti ufficiali di quella traccia nascosta e ridotta al silenzio degli esiliati nei camminamenti della guerra dal ritratto panoramico e “dall'alto” della Storia.

Esiliati geograficamente, esiliati storicamente, esiliati epistemologicamente, dunque: spettatori dislocati in un osservatorio-carnaio, testimoni oculari di una presenza-assenza che tirano fuori la testa, lo sguardo e le macchine fotografiche sulla linea frammentata del fronte che è la cornice periferica stessa di quel quadro storico tanto monumentale quanto utopico che «renferme dans une question muette l'image de la civilisation qui agonise».⁶²¹

Esiliati e rinnegati, dunque, come *militants* e *savants*, dislocati nel campo di battaglia del secolo armato, ammutoliti agli angoli del quadro, negati come esseri umani nel carnaio del fronte, vittime anonime della nuova barbarie del mondo: l'utopia civilizzatrice del progresso.

Si tratta, a questo punto esatto del processo di civilizzazione, di un «rivenire alla pistola e alla pallottola» del primo Ismaele partito in mare alla mercé dei rovesciamenti della natura. Se non fosse che in luogo del microcosmo microstorico della nave portata dal capitano Achab verso la distruzione come allegoria di un regime fallito insieme alla volontà di potenza dell'uomo solo al comando, ci si trova in un mondo squadernato, lacerato e frammentato di bombardamenti e rovine in fiamme di fronte al quale prendono posizione estese masse anonime per le quali la civilizzazione del conflitto *totale* coincide con l'accecamiento nelle tenebre e

620 Cfr. G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit.

621 T.W.Adorno, «Spengler après le déclin» (1930-1941), in ID., *Prismes. Critique de la culture et société*, Payot, Paris, 1986, p.58, citato in E.Traverso, *L'histoire comme champ de bataille*, op. cit., p.244.

l'imperscrutabilità dell'abisso.⁶²²

Fin dall'esergo di questa sezione, infatti, abbiamo voluto riportare al centro del discorso la condizione di «sommersi» e, attraverso l'analisi, quella utopica di «salvati», dei soggetti osservatori dal basso della catastrofe, la quale, lo abbiamo detto, si trasferisce dal mare aperto come luogo di naufragi fatalistici nella terra di nessuno della guerra di trincea, nella quale pure, però, il corpo dell'uomo è esposto al rischio analogo dell'affondamento, della sparizione sotto il livello del terreno che è, fuori e dentro la metafora, il piano della distruzione della realtà e, in particolare, la stratificazione temporale della storia e della sua memoria, tanto materiale quanto culturale,⁶²³

[...] le passé étant, *a posteriori*, projeté dans le futur, les deux étant unis par un lien symbiotique [...] passé et futur sont unis par une relation dynamique, créatrice. De même que le présent octroie un sens au passé, ce dernier fournit aux acteurs de l'histoire un immense réservoir de souvenirs et d'expériences sans lesquels ils ne pourraient pas dessiner l'avenir, formuler leurs attentes, nourrir leurs utopies. [...] Passé et futur se croisent et dialoguent dans le présent, où ils sont fabriqués et réinventés en permanence.⁶²⁴

Dietro una tale considerazione della prospettiva storica, o meglio, del suo condensarsi in un'immagine di conflitto dalle molteplici temporalità – la guerra come matrice originaria del presente e paradigma analitico del futuro nello spazio-tempo

622 Cfr. H.Melville, *Moby Dick*, *op. cit.* Si veda, infatti, l'*incipit* del romanzo: «Chiamatemi Ismaele.» e più avanti «[...] allora decido che è tempo di mettermi in mare al più presto. Questo è il mio surrogato della pistola e della pallottola.», *ivi*, p.37. Per l'interpretazione di *Moby Dick* come allegoria della crisi del Novecento, in particolare, della società capitalistica e del totalitarismo come tema del romanzo si veda, Cyril Lionel Robert James, *Mariners, Renegades & Castaways. The History of Herman Melville and the World We Live In*, University Press of New England, Hanover, 1953; mentre per una riflessione sulla condizione dell'intellettuale dislocato rielaborata alla luce del dibattito nei *Post-colonial Studies*, in cui si inserisce lo stesso James, si veda di Edward W.Said (trad. it., Adriana Bottini), *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano, 2009 [ed. or., *Out of Place*, Granta Books, London, 1999]; ID., *Reflections on Exile*, Granta Books, London, 2001.

623 Primo Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2007 (1986). Utilizzare questa come espressione paradigmatica e categoria analitica per la definizione delle masse che all'inizio del XX secolo fanno esperienza di una violenza e di una crisi *totali* e che contiene *in nuce* la matrice stessa del Novecento come secolo delle guerre, delle vittime e dell'impoverimento dell'esperienza comunicabile, trova piena legittimazione, a nostro avviso, nell'analisi critica condotta su questo testo di Levi, come opera complementare e, a un tempo, *inversa*, di *Se questo è un uomo* (1956). Così, infatti, nell'introduzione alla nuova edizione, il curatore: «*Se questo è un uomo* rappresenta la scoperta della propria specificità a partire da una dimensione universalistica. *I sommersi e i salvati* rappresenta l'*iter* inverso: è la propria esperienza specifica che permette di cogliere i tratti universalistici della storia degli individui e dei loro possibili comportamenti.», D.Bidussa, *Introduzione. I limiti della testimonianza e le inquietudini della memoria*, *ivi*, pp.V-XXV, pp.VI-VII.

624 E.Traverso, *L'histoire comme champ de bataille*, *op. cit.*, p.284.

dell'età dei conflitti che è il Novecento⁶²⁵ – e del mutamento di questa da panorama iconografico a frammento fotografico, risiede la condizione stessa di possibilità di un lavoro che passi necessariamente dalla manipolazione di questi stessi frammenti, dalla critica delle configurazioni preesistenti negli album, e dalla progettazione di una loro disposizione dentro sistemi espositivi altri, suggeriti dal solo approccio possibile agli album – la loro apertura e lo sfogliarli in quanto dispositivi a *de-monter* e *disposer* – e dall'ermeneutica propria ad un lavoro di scavo nei *resti* della storia come *Geschichte*, ovvero come stratificazione di temporalità e tracce.

Sfogliare le pagine degli album, infatti, così come la loro stessa natura richiede, risponde esattamente del suggerimento di Benjamin di scavare nel passato come nella terra tra «stati di cose», tornando anche alla stessa immagine, alla stessa pagina, ripetendo continuamente un gesto che stimoli la «relazione dinamica e creatrice» delle associazioni inscritte tra le immagini del passato e le possibilità di ricostruzione della storia nel presente, per il tramite delle istantanee di esposizione al rischio: rimontare, appunto, il monumento fissato nell'anonimato e nella retorica dell'altare della patria come in una tomba documentaria e marmorea a quel milite ignoto destinato al silenzio eterno.⁶²⁶

In questa prima fase, la manipolazione cui sottoponiamo i materiali cerca di rispondere, pur nei limiti e nell'estensione propria a una mole simile di fonti, di un'analisi, di una descrizione e di una ricostruzione di questi dentro la logica *narrativa*, cioè come descrizione *ekphrastica* e, quindi, come *produzione* di un sapere dato: una scrittura della storia così come viene posizionata nell'archivio virtuale e esposta nel dispositivo fotografico dell'album-abbecedario di guerra.

Cerchiamo di far emergere, dalla struttura stessa del testo che segue, aspetti

625 Cfr. R.Koselleck (trad. it., Anna Marietti Solmi), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova, 1986 [ed. or., *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979]. Una prima riflessione sull'allegoria-non allegoria dell'immagine di guerra come paradigma metodologico della prospettiva storica l'abbiamo trovata già nell'esergo all'*Introduzione* estratta dall'opera di Sebald, *infra*. Qui, sottolineiamo come lo stesso Koselleck condensi la sua riflessione sulla storia e sulla temporalità nell'immagine-panorama-allegoria del dipinto di Albrecht Altdorfer, *La battaglia di Alessandro e Dario a Isso*, 1529.

626 Ricordiamo, infatti, che la sede dell'Archivio dell'Istituto Museo Centrale per la Storia del Risorgimento di Roma nel quale sono conservati gli album fotografici della Grande Guerra, coincide con quella del monumento al Milite Ignoto e, tra l'altro, con quella del Re Vittorio Emanuele II, appunto, nel complesso del Vittoriano di piazza Venezia a Roma.

e figure di quel carattere associativo, produttivo e creativo di conoscenza proprio alla stessa messa in pagina rispetto al visibile e all'invisibile del materiale fotografico raccolto e montato.

Allo stesso tempo, procediamo alla scomposizione necessaria dell'impianto per come si presenta e per come viene conservato e reso fruibile, un tempo direttamente sul tavolo della sala di consultazione dell'archivio, ora soltanto in formato elettronico su pagine virtuali accessibili da una piattaforma online; nel tentativo di aprire ad una prospettiva storicizzante la sua collocazione *estetico-etica* tra i fondi dell'archivio del Risorgimento; di far emergere così, le fragilità, le *lacune*, i «buchi» irriducibili della fotografia e dell'album come «*strumento* fotografico, costruito tra una dimensione *reale* e un procedimento inconscio».

Reale e *inconscio* che valgono come condizioni-*limite* di conoscenza per il *militant* che è osservatore e fotografo, in quanto

[I]l reale è lì davanti all'obiettivo, ma il fotografo vi è a sua volta coinvolto (e questo può essere fatale in tempo di guerra). Quando lo sguardo dell'operatore si sistema nel mirino, si mette nella situazione di astrarre o "esplicare" un reale che, malgrado tutto, lo coinvolge in ogni sua parte.⁶²⁷

Per «gestire questa situazione», cioè per tentare una possibile conoscenza, «c'è bisogno dell'inconscio», dunque, anche per il *savant*, chiamato a sfogliare e a scavare quelle immagini di una storia e di un momento del reale che sono, appunto, condensazioni dell'inconscio fotografico, di quello tecnologico e di quello espositivo *ulteriore*.

Immagini e immaginazione, dunque, *malgré tout*,⁶²⁸ soprattutto malgrado la quantità e la qualità davanti alla quale ci si ritrova quando si sceglie questo degli album della Grande Guerra come terreno dello scavo, dell'estrazione e poi della ridisposizione di immagini – la fotografia di massa dal fronte come *icona* e come gesto iconico – scelte per comporre un album *ulteriore* della Guerra che sia dispositivo aperto e praticabile del contemporaneo come secolo degli estremi, dei conflitti, dei resti, delle vittime, dell'estensione ermeneutica dell'anonimato dello

627 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, *op. cit.*, p.256.

628 Cfr. ID., *Image malgré tout*, *op. cit.* Per una panoramica delle teorie estetiche, sviluppata a partire da questa espressione ormai assurta a categoria analitica, si veda la sezione 2. *Immagini fotografiche malgrado tutto*, in M.Guerri – F.Parisi (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013, pp.93-202.

sguardo *imposto* delle masse coinvolte, e del loro prendere posizione proprio attraverso quel gesto sul reale agito a mezzo dell'inconscio e proiettato nel materiale disposto nel montaggio fotografico della Storia.

L'inconscio personale del fotografo «ignoto» della prima guerra mondiale e la geometria degli obiettivi forniscono quella che, col senno di poi, possiamo considerare come una proiezione visiva della psicologia del soldato. Le fotografie quindi sono, di per se stesse, se considerate nella loro estensione «quantitativa», più che per la loro dimensione «qualitativa», meno menzognere di quanto a prima vista appaiono.⁶²⁹

Potremmo definire, quindi, e in modo altisonante, questo un tentativo dovuto di *ekphrasis* del *corpus* fotografico cui diamo spazio nel catalogo posto in fondo al lavoro: in parte album di album, come abbiamo detto, in parte atlante nel quale orientare la lettura del testo e in parte, anzi *viceversa*, abbecedario nel quale trovare l'orientamento per la fruizione delle immagini tramite l'apparato teorico del testo stesso.

A questa ipotesi di definizione fanno pure eco i limiti ermeneutici di quella stessa scrittura della storia e della leggibilità del mondo attraverso *prove* e *figure* – come tracce e forme visibili di questo particolare contesto che è quello esposto all'attimo pericoloso e alla morte – che sta al centro del dibattito nelle scienze sociali e nelle condizioni di possibilità praticabili per produrre una conoscenza sulla realtà storica e «dal carattere distruttivo» del Novecento.

Aprire gli album, prima descrivendo i materiali nel disvelamento di strumenti e modi del procedimento stesso di questa apertura, i suoi limiti e le possibilità; poi, con la messa in pagina di questa dispersione di materiali e livelli di analisi secondo riposizionamenti critici e creativi, vuol dire restituire alla prospettiva di studio e allo sguardo – quello del *militant* e quello del *savant* –, la loro durata, ovvero l'essenza stessa di quell'incontro dialettico di temporalità proprio di una osservazione della storia da un punto di vista necessariamente *implicato*, non vanamente *mimetico*, ma irriducibilmente *engagé*: non interessato, cioè, a ritrovare l'aspetto visibile e fisso in immagini schematizzate una volta per tutte, in *still*, *frozen pictures*, così come si trovano nella collocazione archivistica; quanto piuttosto, aperto sulla stratificazione, sulla dispersione e sulla frammentazione estetica di quella storia fotografica della

629 A.Schwarz, *La retorica del realismo fotografico*, op. cit., p.7.

distruzione che inizia «par *temporaliser les images* qui nous en restent.». ⁶³⁰

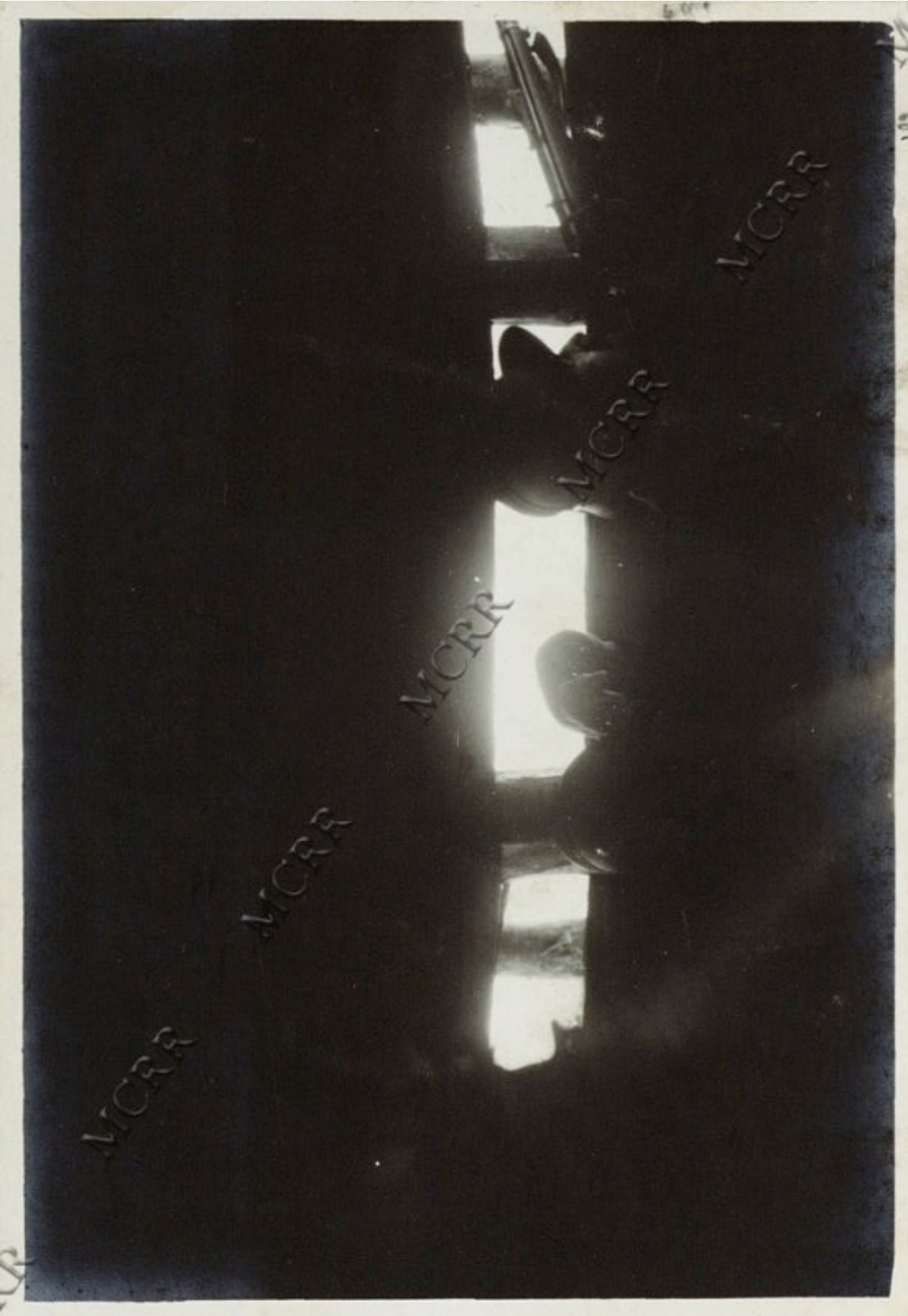
In quanto

[L]'antitesi tra rallentamento e accelerazione nel tempo è analoga a quella tra ingrandimento e riduzione nello spazio. Accanto al microscopio più pregiato c'è la riduzione d'immagine, poco osservata ma altrettanto importante, di oggetti troppo grandi per il nostro campo visivo, come avviene per esempio nella cartografia geografica. ⁶³¹

* * *

630 G.Didi-Huberman, *Remontages du temps subi. L'œil de l'histoire*, 2, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010, p.27.

631 Ernst Mach (trad. it., Sandro Barbera), *Conoscenza ed errore. Abbozzi per una psicologia della ricerca*, Einaudi, Torino, 1982, p.420 [ed. or., *Erkenntnis und Irrtum. Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Barth, Leipzig, 1905], citato in M.Guerri – F.Parisi, *Filosofia della fotografia*, op. cit., p.36.



V.1. I canoni dello sguardo mutilato

Si può effettivamente dire che l'uomo guarda l'universo da una garitta che ha per finestra due intelaiature congiunte. [...] Finché gli occhi di una persona sono aperti alla luce, l'atto del vedere è involontario: vale a dire, questa persona non può impedirsi di vedere macchinalmente tutti gli oggetti che le stanno innanzi. Pure, l'esperienza di tutti insegna che, quantunque noi si possa dare uno sguardo sintetico alle cose con una sola occhiata, ci è del tutto impossibile esaminare con attenzione e con completezza due cose qualsiasi, per quanto grandi o piccole siano, in un unico e medesimo istante, non importa che esse cose stiano fianco a fianco e si tocchino. Ma se voi ora separate questi due oggetti e li circondate, ciascuno, di una cerchia di profonda oscurità, allora, perché si possa vederne uno in modo da concentrarvi sopra la mente, l'altro dovrà essere del tutto escluso dalla contemporanea coscienza.⁶³²

È suggestivo, nel percorso che prende avvio a questo punto tra le fotografie degli album aperti e finalmente squadernati davanti ai nostri occhi e, allo stesso tempo, necessario far emergere l'invisibile della fotografia attraverso un tentativo di *ekphrasis* di queste immagini della battaglia, costruita innanzitutto sulla configurazione del riquadro della trincea come inquadratura dello scatto, la «garitta» della vedetta, appunto; sulla sovrapposizione dell'occhio al mirino dell'arma e della macchina fotografica come strumento ulteriore di aggressione e conquista, un «involontario» o *inconscio* «atto del vedere [...] macchinalmente» dalle «due intelaiature congiunte» nell'obiettivo fotografico. Dunque, sostanzialmente dentro una metafora di metafore.⁶³³

632 H.Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, pp.357-358. Poche righe prima, in una similitudine di impressionante efficacia e iconograficamente profetica per quanto accadrà nel corso della Grande Guerra in termini di frammentazione percettiva dovuta all'esposizione diretta ai nuovi armamenti tecnologici, nel capitolo LXXIV, intitolato *La testa del capodoglio. Veduta comparata* (*ivi*, pp.356-360), Melville afferma: «In una parola, la posizione degli occhi della balena corrisponde a quella delle orecchie dell'uomo: cercate di immaginarvi come stareste se scorgeste le cose lateralmente, attraverso le orecchie. V'accordereste che potete soltanto comandare un campo visivo di trenta gradi anteriormente all'asse diritto della vostra vista laterale; e di altri trenta gradi circa, posteriormente a quest'asse.», *ibid.*

633 Ci permettiamo di ridurre a questa espressione la questione relativa all'eterno «rapporto agonale» tra il *visibile* e il *dicibile*, l'*ekphrasis* appunto, la quale tanto nel tema della compensazione *mediale* dei limiti propri dell'uomo di Blumenberg quanto nella «pensée picturale» di Foucault teorico della *Visual Culture*, si definisce essa stessa attraverso la metafora del «campo di battaglia» e della «terra di nessuno». Per questa ragione, il tentativo che facciamo di seguito di descrivere – dunque, «abitare lo spazio intermedio tra il *visibile* e il *dicibile*» – le immagini dalla trincea, può tradursi in un tentativo *ekphrastico* di istituire un discorso sulle immagini della Grande Guerra che, a loro volta, in quanto metafore *visive* e *vive* danno corpo al discorso stesso sulla fotografia del campo di battaglia che e poi, esso stesso campo di percezione. Cfr. M.Cometa, *La scrittura delle immagini*, *op. cit.*, in particolare, pp.287-312; sulle immagini come metafore visive e vive si veda, invece, l'Ejzenštejn della *Teoria generale del montaggio*, in A.Somainsi, *Ejzenštejn*, *op. cit.*, p.335.

E, infine, una terza declinazione *ekphrastica* costruita sul concetto del limite fisico della visione, in particolare, sul taglio dell'ottica e sulla deficienza tanto tecnica quanto anatomica di questa, e incidente sulle possibilità di una «contemporanea coscienza» degli oggetti da parte di «uno sguardo sintetico».

Come abbiamo cercato di dimostrare nelle pagine introduttive a questa fase, nel caso delle fotografie dal fronte questa complessa e articolata declinazione *ekphrastica* dei canoni dello sguardo dalla trincea – in gran parte condizionata dalla storia e dall'antropologia del visuale a partire dalla caverna platonica fino alla spettatorialità nello spazio teatrale, passando ovviamente e soprattutto per i ponti delle navi sette-ottocentesche sui mari in tempesta – proprio in questo affastellamento di figure allegoriche e mediazioni metaforiche sembra perdere del tutto il carattere di astrazione della trasposizione letteraria nel *testo* per emergere, invece, efficacemente come configurazione materiale la più aderente al piano antropologico e fenomenologico del *contesto*.

Senza voler tornare qui di nuovo sulle singole questioni – soprattutto linguistiche e, quindi, epistemologiche – dell'utilizzo del discorso sulla medialità e sulla metafora, come pure sull'oscillazione ermeneutica tra testo e immagine e viceversa, cerchiamo di seguito di costruire un percorso narrativo dentro quelle fotografie che negli album fotografici in esame sono la traccia materiale e la cornice fragile del processo di *assujettissement* dell'occhio alla camera.

Iniziamo, quindi, dal *contesto*, ovvero dalle condizioni nelle quali è agito lo sguardo, dal punto di collocazione e applicazione di questo nell'imposizione coercitiva, limitata, limitante ma soprattutto liminare della vista sul fronte del fuoco e della «messa a fuoco».

* * *

V.1.1. «L'œil à la caméra» e l'imposizione del quadro

Io sono il cine-occhio. Io sono il costruttore. Io ti ho sistemato, dopo averti creato oggi, in una camera straordinaria, inesistente fino a questo momento, anch'essa costruita da me.⁶³⁴

Il “cine-occhio” non è solo il simbolo di un modo di vedere, ma anche di un modo di contemplare. Ma noi non dobbiamo contemplare, dobbiamo fare. Non abbiamo bisogno di un “cine-occhio”, ma di un “cine-pugno”.⁶³⁵

Il riferimento alla polemica tra Vertov e Ejzenštejn intorno al carattere percettivo e rivoluzionario della tecnica cinematografica non è, a nostro avviso, né fuori luogo né tantomeno fuori tempo, rispetto al tentativo che facciamo qui di fornire una trascrizione verbale dell'invisibile «eppure plausibile» della fenomenologia nella quale si realizza la presa di visione nell'inquadratura della trincea «presentando le cose “nell'ordine della loro percezione”, ancora non contaminate da spiegazioni causali». ⁶³⁶

Un «ordine della percezione» che, nell'inquadratura-taglio viene a sovrapporsi all'ordine dell'obiettivo fotografico e della delimitazione, frammentazione, costrizione dello sguardo, e che permane, quindi, come implicazione ermeneutica della capacità di questo di cogliere oggetti più o meno distanti, più o meno illuminati e messi a fuoco, su un orizzonte più o meno discontinuo e frammentato, secondo un de-moltiplicarsi di piani prospettici definibili dentro un vocabolario dell'ottica che spazia dalle declinazioni patologiche proprie alla condizione di rischio fisico del soldato al fronte – mutilazione, menomazione, deficienza, quindi, diplopia o poliopia – alle rappresentazioni tecniche e meccaniche che queste alterazioni oculari trovano nella strumentazione ottica – appunto, telescopio e stereoscopia, ma anche, sul piano delle grandezze, micro e macroscopia – da cui deriva una metodologia di analisi che oscilla sulla distanza genealogica e temporale tra *longue durée* e *événementialité*.

Parafrasando i registi sovietici e praticando così quel principio *produttivo* potenzialmente contenuto nelle fotografie cui ci dedichiamo nell'analisi, proviamo a

634 D.Vertov, *Noi. Variante del Manifesto*, in ID. (a cura di Pietro Montani), *L'occhio della rivoluzione*, Mimesis, Milano, 2011, p.31. Per la citazione nel titolo del sottoparagrafo si veda, ID., *L'œil à la caméra*, *op. cit.*

635 S.Ejzenštejn, *Un approccio materialistico alla forma cinematografica*, in Paolo Bertetto (a cura di), *Teoria del cinema rivoluzionario: gli anni Venti in URSS. Ejzenštejn FEKS Vertov*, Feltrinelli, Milano, 1975, p.140. Per la polemica tra i due registi sovietici e soprattutto per il rimando alla letteratura di riferimento si veda, A.Somani, *Ejzenštejn*, *op. cit.*

636 C.Ginzburg, *Occhiacci di legno*, *op. cit.*, pp.31/30.

sintetizzare i caratteri di funzionamento del dispositivo meccanico dentro il regime telescopico della trincea, nella definizione doppia che qui la fotografia assegna allo sguardo del soldato come «uomo alla camera»: ovvero, di un vertoviano “foto-occhio” che si esplica già nell'inquadratura, quindi, nell'imposizione di un campo delimitato di visione, contemplazione, attenzione e praticabilità tanto dell'oggetto quanto dello spazio critico entro il quale si muove lo sguardo; e di un coincidente ejzenštejniano foto-pugno o “foto-proiettile”⁶³⁷ per il quale quel campo della visione è la totalità del campo di percezione, quindi, di conquista tramite l'obiettivo degli oggetti e di un sapere vitale su questi.

Un sapere vitale in quanto queste immagini, proprio per la collocazione sulla linea di mira e sotto la minaccia del fuoco ma, più in generale, proprio per il fatto di essere esposte all'annientamento e all'oblio di una storia destinata a restare senza testimoni *orali* ma esclusivamente *oculari*, sono per la gran parte puro gesto, puro atto fotografico, pura enunciazione di una presenza, di una intenzione di orientare, fissare nella messa a fuoco, prima ancora che la realtà presa di mira, la presa di posizione rispetto a questa dell'occhio stesso, quindi, di quel soggetto-spettatore *dal basso, laterale, obliquo, sinistro* cui la macchina fotografica permette di *produrre e riprodurre* nell'emergenza dal terreno, nell'urgenza dell'assalto e nella noia dell'attesa minuscoli *estratti* della visualità «from below» negata prima, semplificata poi, e infine rivendicata dai «sommersi» del XX secolo *sub specie bellica*.

Campioni, appunto, *estratti* – ma proliferanti per qualità e quantità – che sono prelievi di un orizzonte senza orientamento, dove il verticale e l'orizzontale si confondono, dove la lateralità e l'obliquità dei tagli e dei fronti rappresentano punti d'imposizione, spesso feroce, spesso distratta, sempre costretta, e di cattura – secondo uno jüngeriano *Abnehmen* fotografico⁶³⁸ – di brevi istanti di una realtà-limite

637 Il riferimento qui è chiaramente alla riflessione di Benjamin sul Dadaismo e sul passaggio definitivo per il tramite della sperimentazione artistica di questa corrente berlinese dell'opera da una dimensione contemplativa ad una di tipo aptico. Cfr. W.Benjamin, *L'opera d'arte, op. cit.*

638 Si veda, in opposizione alla lettura salvifica che l'innervazione tra l'uomo e il dispositivo fotografico trova in Benjamin, l'estremizzazione della posizione di Jünger in Günther Anders, per il quale l'*Abnehmen* del gesto fotografico coincide con la trasposizione ontologica dell'*esse=percipi* nell'*esse=haberi*, da cui la teoria della «ontologia economica» della fotografia a ragione della sua riproducibilità tecnica, cfr. G.Anders, *L'uomo senza mondo*, in ID. (tr. it., Laura Dallapiccola), *L'uomo è antiquato 1. Considerazioni sull'anima nell'epoca della seconda rivoluzione industriale*, Bollati-Boringhieri, Torino, 2003 [ed. or., *Die Antiquiertheit des Menschen 1. Über die Seele in Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*, C.H.Beck, München, 1956], in M.Guerri – F.Parisi, *Filosofia della fotografia, op. cit.*, pp.75-91.

la quale viene riconfigurata essa stessa insieme alla funzionalità oculare e agli oggetti/soggetti/contesti esposti al fuoco di mira e alla messa a fuoco dell'obiettivo, proprio a ragione dello stato d'eccezione di cui vive l'inquadratura sul fronte: immagini sinistre di un occhio altrettanto sinistro – perché mortifero e laterale – della storia.

La dislocazione del corpo nei camminamenti minacciati del fronte prima – esilio storico –, dell'occhio nell'inquadratura mutilata della trincea poi – esilio topologico – e della visione nell'obiettivo meccanico e infine, sulla superficie piana, ulteriormente deformante della fotografia – esilio cognitivo –, in quelle «immagini-strappo», tanto rispetto alle condizioni di *estrazione* dalla realtà quanto rispetto alle mutilazioni ottiche da cui queste si producono, svela più efficacemente di ogni definizione teorica il meccanismo produttivo della fotografia come immagine dialettica: il conflitto, cioè, tra il visibile e l'invisibile, tra il reale e l'inconscio intrinseco alla fotografia e squadernato parossisticamente nel terreno originario del conflitto stesso come matrice paradigmatica del contemporaneo *sub specie bellica*.

Il corpo fragile, cieco e muto dello spettatore sul fronte di posizione, sopravvivenza e aggressione della trincea, si confronta con questo stesso terreno come *militant* e come *savant*, cercando di orientarsi, di cogliere – *Abnehmen*, appunto – come «uomo alla macchina fotografica» la realtà in cui vive.

Anzi, in cui sopravvive, secondo quella ridondante metafora-non metafora della visione come agone, come campo di battaglia, e dell'osservatore come sommerso che agisce uno sguardo pur ridotto, pur mutilato, in questo terreno per prendere posizione, affermarsi, quindi, per salvarsi.

Se il vostro più cordiale nemico vi camminasse incontro col pugnale levato alla luce del sole, voi non potreste vederlo più di quanto lo vedreste se vi giungesse addosso alle spalle. In una parola, voi avreste, per dir così, due schiene, ma nello stesso tempo anche due fronti (fronti laterali), poiché che cos'è che fa la fronte di un uomo? che [sic] cos'è, se non i suoi occhi?⁶³⁹

E, in effetti, nel gesto che è innanzitutto meccanico e riproduttivo, della presa di mira, della messa a fuoco, dello scatto fotografico da quella fronte che coincide – e non soltanto a parole – con il fronte, il *militant* si eleva, si legittima, o meglio, si costituisce

639 H.Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p.357.

vertovianamente come agente «costruttore», grazie alla produzione possibile dentro quella stessa camera di *estratti* del disordine del mondo, tali da moltiplicare non soltanto la quantità di fotogrammi dell'inquadratura dell'occhio forzata e violenta rispetto alla realtà, ma anche capaci di sottrarre la realtà stessa nel suo disordine all'annientamento e all'oblio dell'invisibilità e dell'incomunicabilità.

Insomma, tali da promuovere – potremmo dire, da emancipare – il processo e l'agente stesso della riproduzione meccanica a dispositivo produttivo di un'azione cognitiva diretta su quella realtà: il *militant* alla camera fotografica diventa il *savant* che crea e che comprende *visualmente* la realtà in cui è dislocato e sommerso, nel tentativo di sopravvivere.

Viene, dunque, da chiedersi ancora con Melville, e rispetto alle potenzialità creative dell'uso della macchina fotografica in quello specifico e antropologicamente originario regime telescopico che è la trincea della Grande Guerra, nel quale si sincronizza il tempo primitivo e ottico della caverna con quello post-moderno della industrializzazione aptica della percezione: com'è dunque che fa, il soldato-spettatore?⁶⁴⁰

Già l'attuale obiettivo, nell'ampliamento del campo visivo, non è più vincolato ai limiti angusti del nostro occhio; nessun mezzo manuale [...] è in grado di fissare squarci del mondo visti in quel modo; [...] Anche le possibilità di distorsione dell'obiettivo – veduta dal basso, dall'alto, di scorcio – non sono assolutamente da valutare solo in modo negativo, ma forniscono invece una visione ottica senza pregiudizi, cosa che i nostri occhi, vincolati a leggi associative, non riescono a fare; e da un altro punto di vista: la *delicatezza* delle tonalità del grigio produce un valore sublimato, la cui graduazione, al di là del proprio campo di azione, può tornare a vantaggio anche della composizione cromatica.⁶⁴¹

L'occhio sinistro, laterale, doppio e, nell'istante dello scatto fotografico,

640 Nel paragrafo che segue il testo già citato, infatti, continuando nella sua comparazione tra il sistema percettivo del capodoglio e quello umano, alla constatazione della visione disgiunta e laterale dell'animale, Melville continua in una descrizione che coincide straordinariamente con quanto detto fin qui sulla percezione alterata sul teatro del primo conflitto mondiale e sulle immagini-strappo come produttive di una certa configurazione del reale: «Com'è dunque che fa, la balena? Entrambi i suoi occhi, è vero, in se stessi agiscono simultaneamente, ma sarà il suo cervello tanto più comprensivo, combinante e sottile di quello dell'uomo, che essa possa nello stesso istante esaminare attentamente due spettacoli distinti, uno da una parte e l'altro esattamente dall'altra? Se lo può, questo allora è in essa una cosa altrettanto meravigliosa quanto un uomo che potesse simultaneamente svolgere la dimostrazione di due problemi distinti di Euclide. E, pensandoci bene, non c'è nessuna improprietà in questo paragone.», *ivi*, p.358.

641 L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit., p.5.

«monofocale» dell'uomo alla macchina fotografica, si concentra grazie alle potenzialità tecniche del dispositivo su riquadri di quello spazio antropomorfizzato dallo sguardo stesso che li percorre; potenzia i suoi limiti intrinseci e quelli dell'imposizione del quadro-trincea attraverso le possibilità di distorsione, ampliamento e moltiplicazione dell'obiettivo fotografico.

Le pagine degli album si compongono, infatti, di un montaggio di fotogrammi e di diapositive su fondi neri che sono, in questo senso, vere e proprie *mise en abîme* del limite – come orizzonte e come concetto – e della fallibilità – intesa in senso positivo, come condizione per la produzione di quello scarto tra il visibile e l'invisibile – tanto dell'occhio umano quanto di quello tecnologico.

Se è vero, infatti, che il dispositivo fotografico permette l'accesso a «squarci del mondo» da cui l'occhio nudo è escluso, altrettanto evidente è che il condizionamento della trincea fa di questa sperimentazione *sub specie bellica* dal carattere produttivo – il foto-occhio creatore –, allo stesso tempo, la riproduzione secondo vincoli diversi e ogni volta nuovi tanto di ciò è visibile tra gli scorci dell'inquadratura, quanto di *relazioni nuove*⁶⁴² e nuove configurazioni di quel «mondo investito da fitte ombre»⁶⁴³ che sembra manifestarsi nella realtà come sulla carta sensibile per scale di grigi, per tonalità di fumi e nebbie, per assonanza cromatica tra le due principali specie di esseri (con)viventi nei camminamenti, la pelliccia dei topi e la divisa dei soldati.

È in questo senso che sfogliare gli album della Grande Guerra permette un accesso ulteriore alle condizioni di stabilizzazione del regime telescopico dalla trincea, ovvero al momento nel quale la fenomenologia dell'esperienza di guerra si sovrappone alla pratica antropologica dello scatto fotografico e prende corpo, appunto, nella composizione dei materiali come repertorio iconografico di un fronte esteso e caleidoscopico di sperimentazioni avanguardiste: da un lato, avanguardia *psicologica* di un'enorme esperienza collettiva – nell'ottica storica di Marc Bloch; dall'altro, avanguardia *estetica* delle infinite potenzialità sensibili del dispositivo tecnico – nella storia dell'ottica di László Moholy-Nagy.

Due avanguardie che insistono, appunto, sull'avanguardia-matrice che è la prima linea del campo di battaglia: due o più fronti, quindi, due o più schiene – in quanto

642 Cfr. L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit.

643 W.G.Seibald, *Gli anelli di Saturno*, op. cit., p.30.

«l'orizzonte può segnare anche una soglia verso un «dietro»»⁶⁴⁴ – molteplici inquadrature e fotogrammi che sono allo stesso tempo materializzazioni del puro gesto di apertura e di taglio del punto di origine dello sguardo, un punto che assume sui fronti italiani dai quali si applica lo sguardo e si impone l'obiettivo, e nella comparazione con quelli europei nei quali pure si muove un individuo osservatore il cui profilo possiamo immaginare universale, una sorta di prospettiva ermeneutica privilegiata sugli eventi da cui «reconsidérer notre vision de l'histoire [...]

comme une métaphore de l'intellectuel qui, en portant un regard critique sur la réalité qui l'entoure, est obligé de jouer le rôle de l'*outsider*, [...] du démolisseur de l'orthodoxie et des normes consolidées.⁶⁴⁵

Un *militant* che è, quindi, letteralmente uno *smontatore* della realtà – un po' il regista di Ejzenštejn, un po' il bambino di Benjamin, un po' il fante guastatore della Grande Guerra – ma che prima di tutto subisce, come abbiamo visto, egli stesso l'opera distruttiva della guerra *totale*, ovvero la messa in disordine, l'alterazione e lo straniamento più completo del suo stesso apparato estetico – di cui fanno parte tanto il sistema percettivo e cognitivo, le norme del sensibile, quanto l'armamentario militare e quello ottico, il regime telescopico della *disparition*.

Da qui, ovvero dalla trincea come osservatorio dell'invisibilità – di chi osserva senza esser visto ciò che si nasconde sull'orizzonte visibile –, nell'implicazione e nella distanza a un tempo come poli sui quali si muove lo stesso processo di frammentazione disordinata del mondo, lo *smontatore* con l'occhio nell'obiettivo produce una mole impressionante di fotogrammi che sono la condensazione fantasmagorica e allucinata di questa sua dislocazione epistemologica privilegiata: il *savant* dall'osservatorio *sub specie bellica* della tragedia della cultura in atto.

Privilegiata perché particolarmente sensibile in quanto *totalmente* esposta, perché spinta al parossismo dei suoi caratteri costitutivi – una collocazione *toponomologica* nuova nel cuore dell'attimo pericoloso e allo stesso tempo, alla periferia estrema del mondo “civilizzato” dalla barbarie bellica europea –, originaria e paradigmatica perché risulta estremamente coerente in questa prima sezione dedicata all'analisi

644 H.Belting, *I canoni dello sguardo*, op. cit., p.231.

645 E.Traverso, *L'histoire comme champ de bataille*, op. cit., p.231, a proposito della elevazione da parte di Said della condizione dell'esule e dell'*outsider*, appunto, a vera e propria ermeneutica critica, sintetizzata nella *travelling theory*.

diretta dei materiali, con l'“inquadramento” *contestuale* tanto del percorso *ekphrastico* intrapreso qui a conclusione della trattazione quanto della stessa ipotesi iniziale del lavoro, ovvero di una interpretazione *genealogica* della trincea come *Urphänomen* e osservatorio peculiare e privilegiato dell'ermeneutica della distanza propria del *passage* e dell'antropologia fenomenologica e fantasmagorica imposta al corpo fragile e muto del soldato di ritorno dalla Grande Guerra, insieme dall'architettura urbana e dallo schermo cinematografico del Novecento post-bellico.

Ce phénomène qui définisse [définissait] la hiérarchie d'une perception du monde, au détriment de la transparence, est-il [était-il] légitimé par les nécessités de l'orientation ou au contraire, s'agit-il [s'agissait-il] d'une sorte d'aliénation et d'hallucination?... [sic] Aliénation héritée d'un passé lointain, de ces hommes perdus dans l'infini ou plutôt l'indéfini du paysage primordial, [...] où tout est [était] chaotique et sans nom... [sic] cette première société perdue dans un flux d'informations vitales, celles du paysage et de son renouvellement saisonnier, a [aurait] peu à peu instauré une logique, une règle de la perception [...], pour s'y retrouver ou du moins pour éviter de s'y perdre.⁶⁴⁶

* * *

646 P.Virilio, *L'horizon négatif*, op. cit., pp.26-27.

V.1.2. Implicazione e distanza: la trincea come Passage

Ora, nel lavoro sui *passages*, ho a che fare anche con un'esplorazione dell'origine [...] cioè, l'origine delle configurazioni e dei mutamenti dei *passages* dalla loro comparsa fino al loro declino [...]. Questi fatti, considerati dal punto di vista della causalità, cioè come cause, non sarebbero affatto un fenomeno originario – lo diventano solo in quanto, nel proprio stesso svilupparsi – meglio sarebbe nel loro disvilupparsi – fanno sorgere dal loro seno la serie delle concrete forme storiche dei *passages*, come la foglia dispiega da sé l'intero regno del mondo vegetale empirico.⁶⁴⁷

In questo complicato e stratificato manifestarsi della storia come evento e come discorso, la tradizionale demarcazione del campo nel quale si svolge l'esperienza di guerra – sul modello descrittivo del panorama ottocentesco – si trova a fare i conti con la configurazione contingente che tra il 1914 e il 1918 il terreno della battaglia viene ad assumere: quella del lungo, stretto, sotterraneo e nascosto scavo-camminamento che è la trincea.

Fuori di metafora e fuori di allegoria, il 1914 – e in particolare il 1915 come momento di stabilizzazione dei fronti di guerra, e di quello italiano – segna la vera e propria *Sattelzeit*⁶⁴⁸ tra due forme storiche di configurazione materiale del campo della percezione: e cioè, da quella del paesaggio e quella del passaggio, forme storiche di una stessa matrice originaria e, quindi per questo, essa stessa configurante un sistema scopico e l'immagine del mondo di cui è *medium*.

Lo abbiamo detto fin dal principio, citando in esergo all'introduzione il quesito che Sebald pone a proposito della «tanto esaltata prospettiva storica [...] dall'alto in basso» che si tenta di portare sullo svolgersi della contemporaneità, prospettiva che se da un lato pretende di condensarsi epistemologicamente in una visione sincronica, dall'altro, si trova ad essere agita, nonostante le sue stesse pretese teoriche, dentro la materialità delle forme coeve dell'esperienza e della visione, ovvero su quel confine liminare di mediazione che con la Grande Guerra viene ad assumere i caratteri strutturali della trincea.

È dentro questa specifica definizione teorica che abbiamo inteso fin da subito

647 W. Benjamin, *I «passages»*, *op. cit.*, framm. N 2a, 4, vol. I, p. 517. Sottolineiamo l'importanza di questo frammento in quanto nella sua interezza contiene la risposta di Benjamin alla critica di Simmel rispetto al concetto di verità di Goethe che proprio Benjamin ha utilizzato per esporre la propria idea di «origine» nell'opera sul dramma barocco tedesco.

648 Cfr. R. Koselleck, *Futuro passato*, *op. cit.* Si tratta, appunto, dell'espressione coniata dal filosofo tedesco e che, in qualche modo, riprende quella di *tournant* della scuola francese e che sta ad indicare, in sintesi, il concetto di «spartiacque».

attribuire allo spazio angusto e, a nostro avviso, solo apparentemente circoscritto alla fenomenologia e all'esperienza sulla linea del fuoco del primo conflitto mondiale, la definizione di configurazione *urphänomenica* della frammentazione cognitiva tra l'io implicato nella catastrofe e le condensazioni fantasmagoriche dello sguardo agito a mezzo fotografico sulla distanza, tanto spaziale quanto temporale – quindi, cognitiva – tra quell'io e il mondo in cui vive.

Implicazione e distanza, dunque, che fanno dei camminamenti-osservatori-carnai della Grande Guerra, gli «spartiacque» materiali della frammentazione del mondo nella crisi storica del Novecento e i *passages* contingenti dell'esperienza sensibile e *mediata* dell'individuo di fronte alle rovine di questa: una linea del fronte che è, allo stesso tempo, avanguardia antropologica ed estetica, in quanto campo di battaglia della percezione – sul piano della visibilità – e laboratorio di sperimentazione tecnica – nella logica dell'invisibilità.

E cos'altro è la «fantasmagoria» se non un'immagine prodotta nella totale invisibilità del dispositivo e dell'operatore? Se non il suo materializzarsi nel buio di una *camera* nascosta e tra nuvole di fumo, come «momenti di comunicazione con il mondo dei morti»^{649?}

Ce sont des vues prises au ras de sol, depuis les tranchées, au niveau du regard des soldats, dans une proximité intense avec la terre, cet élément majeur de la guerre de 14-18. Des vues d'apocalypse, sans personnages ni objets. Mais dans les plis de la terre nue, meurtrie, informe, se lisent l'attente et la peur, le pilonnage incessant de l'artillerie, la neige, la pluie et la boue persistantes.⁶⁵⁰

La montagna e la neve, quindi, si materializzano nelle immagini fotografiche secondo un principio di continuità, che non coincide né con una pretesa aderenza realistico-mimetica – o del tipo del documento – all'esperienza dei soldati, né con una riduzione sintetica – o di didascalico annullamento – della distanza spazio-temporale con l'attimo pericoloso dello scatto.

Nelle trincee alpine, in quelle del «pugno chiuso» di pianura del Carso e dell'Isonzo, tanto lo spartiacque quanto il *passage* sembrano, piuttosto, trovare una piena configurazione sia sul piano materiale della logica di guerra, sia su quello

649 A.Somainsi, *Introduzione. Architettura e città*, in W.Benjamin, *AC*, Sezione VII, pp.345-362, p.353.

650 A.Rouillé, «Éditorial. Figures de l'horreur», *La Recherche Photographique – Histoire – Esthétique*, n°6, Juin 1989, pp.5-7, p.5.

della sua astrazione concettuale: come dorsale di confine tra due versanti, i fronti ciechi della guerra – le schiene melvilliane –, o meglio, tra le soglie della visibilità dello sguardo dislocato sulle sezioni visive dell'inquadratura e mediato dalla conformazione stessa del terreno, dalla sovrapposizione dei vari mirini, dalle esplosioni improvvise, dalle fantasmagorie luminose, dalla variabilità degli stimoli sonori, dal silenzio, dalla noia, dal rischio come presenza sottesa della morte, dall'assenza di prospettiva, insomma, dall'insieme delle condizioni sensibili di quella stessa implicazione in «zone poco lucide dell'attività umana», tra l'*intérieur* del cittadino borghese di fine Ottocento e la metropoli del *flâneur* del XX secolo.

Quello del *flâneur* è, infatti, «lo sguardo dell'estraniato», di chi essendo «ancora sulla soglia», sulla quale agisce pur non sentendosi a suo agio, incarna e produce quell'esilio nella distanza dal centro della storia, o meglio dalla storia come immagine panoramica e sintetica del campo di battaglia che pure si ritrova a percorrere nei suoi camminamenti nel tentativo di cogliere il brivido storico del *genius loci*.⁶⁵¹

Un carattere del luogo inscritto nella relazione, anzi, nell'interazione di luogo e identità, un'identità che è sensibile e cognitiva, costruita dall'implicazione del corpo nel terreno, agita dal regime telescopico della visibilità e sintetizzata all'altezza del/della fronte: fronte come termine della trasversalità, come metafora dell'esperienza fotografica di guerra e di quella della fruizione delle immagini scattate sulla linea innevata dove aleggia il *genio* maligno della percezione.

Infatti,

[U]na bella fronte umana che pensa è come l'oriente tormentato dal mattino. [...] Ma nella maggior parte delle creature, nell'uomo stesso anzi, sovente la fronte non è altro che una semplice striscia di terra alpina lungo la linea della neve. Poche sono le fronti che [...] s'elevano tanto in alto e discendono tanto in basso che gli occhi stessi sembrano limpidi, eterni e immobili laghi montani; e sopra essi, nelle rughe di questa fronte, vi pare di seguire, come i cacciatori delle Alteterre seguono sulla neve le tracce dei

651 «Ma le grandi reminiscenze, il brivido storico: un'elemosina ch'egli (il *flâneur*) [sic] lascia al viaggiatore, che crede così di poter avvicinare il *genius loci* con una parola d'ordine militare», W. Benjamin, *I «passages»*, *op. cit.*, framm. M 1, 1, vol.I, p.465; e ID., *5. Baudelaire o le strade di Parigi*, in ID., *Parigi, la capitale del XIX secolo [Exposé del 1935]*, AC, pp.372-386, pp.381-382.

cervi, i pensieri grandi dalle corna ramosi che vi discendono a bere.⁶⁵²

Lo sguardo dalla soglia, dunque, si rivela essere sempre uno sguardo dialettico che deriva proprio da quella tensione all'attraversamento cognitivo, pur nella contingenza estrema delle condizioni,⁶⁵³ verso un frammentato e *latente* orizzonte d'attesa nell'immobilità [*Erwartungshorizont*], ma da cui pure si origina la sua forma storica *sub specie bellica*: lo sguardo mutilato del *militant*, il mirino del cacciatore di immagini,⁶⁵⁴ la tormentata e *produttiva* fronte-osservatorio alpino del *savant* sul conflitto e sulla tragedia della cultura.

Nel *passage* della trincea, dunque, viene a definirsi una configurazione storica contingente di quella che Benjamin identifica, appunto, come «dialettica della *flânerie*», ovvero di un regime scopico e cognitivo perfettamente aderente a quello del soldato-spettatore: «da una parte l'uomo che si sente osservato da tutto e tutti, la persona sospetta per eccellenza, dall'altra l'individuo irreperibile e nascosto.». *L'uomo della folla*.⁶⁵⁵

652 H.Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p.373. È importante sottolineare la molteplicità di assonanze tra le similitudini contenute in questo brano di Melville e il discorso di Belting su «L'occhio domato. Critica della visione nell'Islam», quando afferma che: «[Nell'Islam] L'equazione tra immagine e testa è importante dal punto di vista antropologico. Una testa guarda o, nell'immagine, sembra guardare. Ecco perché può essere confusa con la vita. Priva di sguardo, l'immagine non è tabù, ma si tramuta in oggetto o in decorazione neutra.»; e ancora, nella ricostruzione del primato dell'occhio come fuoco di mira dello sguardo: «In riferimento alla prospettiva, il termine è usato alla lettera più che non quando parliamo di «scattare» (in tedesco diremmo «sparare») una fotografia. Non è il pittore che fa «scattare» l'immagine, bensì la costruzione prospettica che usa violenza all'osservatore, mirandone l'occhio.», H.Belting, *I canoni dello sguardo*, *op. cit.*, pp.67-98, pp.76-77/213. Per quanto riguarda la ricostruzione *genealogica* della questione delle icone nell'antropologia delle immagini in Oriente e in Occidente, soprattutto in relazione alla similitudine tra la caccia e la spettatorialità, si veda Marie-José Mondzain, *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007; ID., *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Bayard, Paris, 2011. Piccola nota ironica, riguarda la constatazione di Benjamin in *Piccola storia della fotografia*, quando afferma: «Il dilettante che torna a casa con un gran numero di fotografie artistiche originali non è molto più rallegrante del cacciatore che torna dalla battuta di caccia con un'enorme quantità di selvaggina, che soltanto il mercante potrà utilizzare. E sembra veramente imminente il giorno in cui ci saranno più giornali illustrati che non negozi di selvaggina e di volatili. Questo a proposito dello «scattare»», ID., *ivi*, p.241.

653 Cfr. M.Augé (trad. it., Guendalina Carbonelli), *Per un'antropologia della mobilità*, Jaca Book, Milano, 2010 [ed. or., *Pour une anthropologie de la mobilité*, Payot & Rivages, Paris, 2009].

654 Anche Anders nel suo discorso sulla «ontologia economica» della fotografia torna alla metafora dell'uomo cacciatore e, in un certo senso, al «foto-proiettile», quando afferma: «A ciò si aggiunge inoltre che, come il pescatore o il cacciatore, colui che acquista a questo modo deve pagare soltanto gli utensili mediante i quali acquista, perché ciò che acquista (ossia la veduta) è a sua gratuita disposizione...[sic] [...] Non è naturalmente un caso se in inglese scattare si dice *to shoot* [sic], come se il soggetto fosse della selvaggina.», ID., *L'uomo è antiquato 1*, *op. cit.*, in M.Guerri – F.Parisi, *Filosofia della fotografia*, *op. cit.*, nota 10, p.91.

655 W.Benjamin, *I «passages»*, *op. cit.*, framm. M 2, 8, vol.1, p.470.

E nei camminamenti dalle verticalità estreme «lungo la linea della neve» delle Alpi italiane è proprio questa straniata e straniante «esperienza della vista di scorcio e delle proporzioni sghembe»⁶⁵⁶ a materializzarsi nelle immagini fotografiche che riempiono, in gran parte, le pagine degli album, data l'estensione del fronte di montagna.

È più forte e più evidente in questo materiale il carattere produttivo della fotografia, il suo moltiplicare, integrare e rendere serialmente i valori visivi differenti e diversamente configurati che, come nell'attraversamento della soglia architettonica del *passage* per il *flâneur*, si determinano nel soldato-osservatore implicato nel terreno del fronte e dislocato sulla distanza dall'orizzonte.

In quanto configurazione di uno spazio-urna dell'esistenza e, soprattutto, striscia di terra in cui il rapporto tra il vicino e il lontano e tra il presente e il passato si definisce secondo una privilegiata ermeneutica della distanza, la trincea è un *medium* capace, in modo paradigmatico, di ridurre nell'avvicinamento dell'inquadratura e di espandere nella proiezione sulla distanza l'esperienza sensibile della guerra totale, come vista «contemporaneamente in un cannocchiale rovesciato e in un microscopio»⁶⁵⁷, stravolgendo i codici toponomologici della visione.

In breve, si verifica quello che per Benjamin, Proust esprime nelle «éclipses de la perspective di Elstir, prima che la fotografia la rechi con sé [sic]»⁶⁵⁸ e la guerra la squaderni caoticamente,

[...] perché la guerra non appartiene alla strategia. Il nemico ignora i nostri piani [...]; e questi piani forse neppure noi li sappiamo. I tedeschi, nell'offensiva del marzo 1918, avevano proprio per obiettivo Amiens? Non lo sappiamo. Forse neppure loro lo sapevano [...] E se volessimo supporre che la guerra fosse scientifica, bisognerebbe dipingerla come Elstir dipingeva il mare, alla rovescia [...].⁶⁵⁹

656 L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit., p.55.

657 W.G.Sebald, *Gli anelli di Saturno*, op. cit., p.30.

658 W.Benjamin, *Passi di Proust per l'Opera d'arte nell'epoca* (Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W.Benjamin, 3, 24), in *[Appunti e annotazioni sul saggio risalenti a due periodi: 1935-36 e 1938-40]*, in ID., *L'opera d'arte*, AC, op. cit., pp.59-66, p.66.

659 Marcel Proust (trad. it., F.Calamandrei, N.Neri), *Il tempo ritrovato*, Einaudi, Torino, 1978, p.295, in C.Ginzburg, *1.Straniamento*, in ID., *Occhiacci di legno*, op. cit., pp.15-39, p.33. Il narratore di Proust sta parlando di Robert de Saint-Loup, l'amico morto nella Grande Guerra, con la moglie di lui, Gilberte, e riflette sull'idea a suo avviso assurda della prevedibilità dell'esistenza umana. Nella interpretazione del brano, Ginzburg afferma che il pittore Elstir per Proust è Dostoevskij, l'autore che incarna la necessità dello straniamento dell'arte per il fine cognitivo. Lo stesso procedimento, afferma ancora Ginzburg, vale per il lavoro dello storico.

L'immersione, anzi l'implicazione fisica dello spettatore-operatore come «fossile *patetico* e *fugace*»⁶⁶⁰ in un terreno di stratificazione che è esso stesso «guscio di protezione»⁶⁶¹, *contesto* espositivo e osservatorio scenografico dell'esperienza sensibile, trova nell'uso della fotografia come mediazione sulla soglia tra l'interno e l'esterno – e nelle due direzioni – la possibilità di superare la specificità dei versanti dialettici di questa configurazione storica del *passage sub specie bellica* al *Sattelzeit* tra XIX e XX secolo, e di dare corpo ad una *mise en abîme* fotografica della polarità antropologica tra il movimento *interiore* dei sismografi implicati e la proiezione sulla distanza a mezzo dei foto-proiettili.

E veri e propri foto-proiettili sono le fotografie che possiamo selezionare tra le tante per quantità e qualità come sperimentazioni, forzature, divaricazioni e distorsioni del tentativo di messa a fuoco attraverso l'obiettivo della camera fotografica dell'orizzonte impercettibile, ad eccezione dei bagliori isolati espressi in gradazioni di grigio, delle variazioni di fumo addensate negli squarci dell'orizzonte «in cui sembra che l'intero apparato militare italiano venga fermato dal «filo spinoso»» degli austriaci, e condensate sulla superficie bidimensionale di queste fotografie della mutilazione e dell'inferno.

I reticolati, dopo poche settimane, si ossida[va]no e contribuiscono [contribuivano] a rendere ancora più spettrali i colori della guerra: il rosso dei rottami ferrosi, il muro della terra bruciata, il bianco della pietra sbriciolata, il giallo della polvere da sparo che copre [copriva] le trincee, i vivi ed i morti. In un quadro complessivamente desolante [...].⁶⁶²

Il gesto fotografico implicato nella trincea rispetto al fine cognitivo della conquista dell'orizzonte – e dell'orizzonte di senso – quindi della dislocazione dello sguardo nelle funzionalità dell'obiettivo tecnico, fa il pari con l'approccio metodologico che assumiamo per provare a cogliere dal lato estetico la natura di questa esperienza di osservazione su una soglia molteplice e potente della storia contemporanea: quella tra il visibile e il leggibile dell'esperienza di guerra, come ricerca e interpretazione di «tracce dei cervi sulla neve».

Un invito *inconscio* ad attraversare questa soglia cognitiva viene dalle fotografie

660 Cfr. G.Didi-Huberman, *L'immagine sopravvive*, op. cit.

661 Cfr. A.Somaini, *Introduzione. Architettura e città*, op. cit., p.357.

662 L.Fabi, *Gente di trincea*, op. cit., p.234; e sopra, p.25.

stesse, dal loro essere, in questo senso, *girevoli*, produttive di sempre nuove immagini⁶⁶³ e nuove relazioni non direttamente esperibili nella realtà, e riproduttive di ulteriori stravolgimenti delle dinamiche estetiche in gioco.

D'accordo con il principio per il quale è innanzitutto il rapporto tra il fotografo e la tecnica l'elemento decisivo della fotografia, ovvero il valore e il grado di *innervazione* che viene a stabilirsi tra i due al momento del *click* fotografico, la nostra analisi non può fare a meno di andare a cercare negli stessi materiali iconografici quegli elementi produttivi e compositivi di un tale rapporto fondativo: la dislocazione nella distanza, estremizzata nelle «proporzioni sghembe» del fronte di montagna; e l'implicazione materiale dello sguardo nella kracaueriana e non metaforica coltre di neve che ricopre l'esperienza e viene a invadere la fotografia.⁶⁶⁴

In buona sostanza, si tratta di ciò che con Benjamin possiamo descrivere come il rapporto imprescindibile tra *incorporazione* e *distrazione* dell'esperienza fisiologica della percezione meccanica e aptica del camminamento-*passage* e la fruizione della fotografia come «modalità di apprendimento» ulteriore e di «catarsi» di quella stessa esperienza etico-estetica, secondo il processo ermeneutico «*riproducibilità-distrazione-politicizzazione*» valido tanto per il *flâneur* della capitale del XIX secolo, quanto per il *militant* della trincea del 14-18, e infine per il *savant* implicato dall'immaginazione a ricostruire un'idea, il cui sguardo è per tutti assoggettato a dispositivi di illuminazione e a condizionamenti lavorativi esattamente come avviene per l'operaio nell'era della sua educazione meccanizzata.⁶⁶⁵

Moltiplicazione della luce e moltiplicazione del lavoro sono davvero linee di sviluppo che corrono parallele. Quando [...] vado con la mente al XVIII secolo, quasi non riesco a capacitarmi di quanti esseri umani [...] abbiano trascorso pressoché l'intera vita aggiogati con i loro poveri corpi ai telai [...] in una peculiare simbiosi destinata forse [...] a mostrarci [...] che noi sappiamo sopravvivere su questa terra solo se aggiogati alle macchine da noi stessi escogitate. [...] è senz'altro comprensibile, dato il genere di lavoro che costringe a sedere in una postura sempre curva, a un'attenzione costantemente tesa all'obiettivo e a calcoli interminabili per riprodurre i più svariati disegni.⁶⁶⁶

663 L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit., p.59.

664 Cfr. S.Kracauer, *La fotografia*, op. cit.

665 W.Benjamin, *Teoria della distrazione* (Bibliothèque Nationale, Paris, fondo W.Benjamin, 3, 22), in [Appunti e annotazioni], op. cit., p.65.

666 W.G.Sebald, *Gli anelli di Saturno*, op. cit., pp.292-293.

Analizziamo quindi, questo corpo a corpo tra l'operatore, i dispositivi tecnici e la realtà in cui si determina l'innervazione tra l'esperienza nel campo di battaglia e la fotografia come *medium* privilegiato della produzione, riproduzione e ricezione di questa relazione antropologica e *meteoropatica*.

* * *



V.2. Esposizione a(l) rischio

O testa, tu hai veduto abbastanza da ridurre in polvere le stelle e fare di Abramo un miscredente, eppure tu non pronunci una sillaba!⁶⁶⁷

Un tentativo di ricostruzione antropologica dell'immagine fotografica prodotta in un contesto peculiare come quello del fronte di guerra, non può non farsi carico, soprattutto nel momento dedicato all'analisi delle immagini, delle questioni *etico-estetiche* da sempre connesse con il regime della spettatorialità, la *mediatizzazione* dello sguardo e l'esperienza umana – privata e collettiva – del dolore.

Non possiamo cioè, ignorare o dare per scontato il profilo e la posizione dell'osservatore, e neppure rifiutarci di verbalizzare questo suo sforzo etico nei confronti dell'inimmaginabile e dell'indicibile della realtà di cui pure il suo minuto e fragile corpo e la sua testa-osservatorio esposta al rischio, il suo occhio-mirino e mirato fanno esperienza estetica.⁶⁶⁸

Abbiamo già detto come, nell'economia generale degli album presi in esame, la violenza, la sofferenza e la morte siano presenti per lo più *in absentia* o, piuttosto, *in alienationem* e come, appunto, nella dialettica stessa delle temporalità in gioco nell'atto fotografico si sintetizzi la messa a distanza del rischio sotteso e perenne dell'annientamento e la prospettiva, non solo metaforica, dell'invisibilità agita e subita come condizione sensibile e come trasposizione politica di un'esposizione à *disparaître* dei profili muti assunti dall'osservatore nella situazione scenica sociale e originaria⁶⁶⁹ della trincea.

È a questo punto dell'analisi, davanti alla *teoria* di garbugli fitti di filo spinato, al restringimento del campo visivo dentro una bidimensionale scenografia desolante, alla omogenizzazione di colori nei toni del grigio-bruno, ai profili tetri di alberi spezzati come «grandi corna ramosse», che la questione estetica ed etica del punto di osservazione emerge e si manifesta nella sua peculiarità ermeneutica.

Come un velo si dirada davanti agli occhi: la grande pianura verdeggiante che abbiamo attraversato baldanzosi, in un'aureola di gloria, si restringe in quella buca terrosa piena di cadaveri, lo sguardo abituato alla vaghezza di un'atmosfera di sogno, si fissa acuto in quello strappo livido

667 H.Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p.340.

668 Cfr. G.Didi-Huberman, *Images malgré tout*, *op. cit.*

669 L.Boltanski, *La souffrance à distance*, *op. cit.*, p.81.

del terreno.⁶⁷⁰

Aureola e atmosfera di sogno sono, in un certo senso, identificabili con l'*aura* di cui parla Benjamin come del «singolare intreccio di spazio e tempo: l'apparizione unica di una lontananza, per quanto questa possa essere vicina», così come l'ha definita Kracauer e di cui abbiamo già detto.⁶⁷¹

Ecco che ancora prima di disfarsi per mezzo della sua riproducibilità tecnica, o di estetizzarsi dentro una retorica culturale propria della fascinazione fascista e della spettacolarizzazione anestetica della morte massmediatica, questa unicità atmosferica e di sogno dell'immagine davanti allo sguardo del soldato in trincea si disperde immediatamente nella percezione sensibile diretta, nella vicinanza, questa si estetica in quanto percepita, e nell'implicazione fisica nel terreno fangoso e materico della «pianura verdeggiante»: non più *utopico* luogo del sogno, dell'immaginazione e dell'immaginario della gloria e dell'eternizzazione martirologica dei monumenti ai caduti che saranno eretti in seguito, ma già *eterotopia* tanto vasta quanto costrittiva del cimitero di vivi e di morti continuamente dislocato a seguito degli spostamenti delle masse militanti sui fronti diversi e estesi del conflitto.⁶⁷²

È proprio nella questione dell'*aura*, del sogno e del risveglio applicato alla fotografia come pratica antropologica in Benjamin che intendiamo leggere positivamente, ovvero in senso creativo e produttivo, soprattutto nel passaggio pratico dalla teoria all'analisi dei materiali, le implicazioni e le relazioni tra il piano più strettamente antropologico della visione dalla trincea con quello visuale della produzione fotografica.

In questo senso, cioè, intendiamo di seguito ricercare nelle fotografie la condensazione della dialettica telescopica della trincea, evidentemente teatro

670 Giani Stuparich, *Guerra del '15*, Einaudi, Torino, 1980, pp.26-27, citato in Lisa Bregantin (a cura di G.Rochat), *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova, 2010, p.21.

671 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, *op. cit.*, p.237. E anche: «La traccia e l'aura. La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce di noi.», in ID., *I «passages»*, *op. cit.*, framm. M 16a, 4, vol.I, pp.499-500.

672 Infatti: «Montagna e neve non sono soltanto un nemico per i vivi, ma diventano un ostacolo a volte insormontabile anche per la gestione delle salme dei caduti. [...] slavine e valanghe sono sufficienti a modificare la mappatura dei cimiteri e di tombe sparse, vanificando il lavoro svolto fino a quel momento, magari con la possibilità di perdere l'identità di salme precedentemente note.», L.Bregantin, *Per non morire mai*, *op. cit.*, pp.55-56.

squinternato di una fenomenologia della spettatorialità in cui tanto il campo della percezione quanto il soggetto di questa insistono e tendono con «*ardente proposito*» a configurarsi, a darsi cioè una flessione visuale in forme molteplici eppure seriali, proprio in reazione alle condizioni mediali fantasmagoriche e *meteorologiche* della trincea-passaggio nella quale la natura delle cose *parla* alla camera fotografica in modo prossimo e approssimato, patetico e alienato perché metaforico e evocativo nella distanza, ma anche tattile e performativo nella sovrapposizione tra gesto iconico e occhio meccanico.⁶⁷³

Un attraversamento quello delle condizioni meteorologiche di esposizione della luce – questioni di trasparenza, spessore, densità – per mezzo dell'obiettivo fotografico che coincide con il superamento della soglia della trincea e della storia della percezione meccanica.

A partire dai *media diafana* di tradizione medievale e fino alla *Visual Culture* post-auratica del XX secolo, infatti, questo attraversamento mediale si articola non senza configurarsi sporadicamente in prefigurazioni estetiche nel presente dell'intreccio dialettico delle modificazioni in atto nel campo della percezione, della mediazione e della ricezione.

Ciò vale, a nostro avviso, per l'uso della fotografia nella contingenza della trincea della Grande Guerra al *tournant* del XX secolo, dove dalle immagini «*frustres et souvent médiocres, intermédiaires entre empreintes et documents, [...] polarisées par leur référent*» affiorano «*certains des traits les plus secrets, ordinairement refoulés, et autrement inaccessibles, du réel*».⁶⁷⁴

È quanto accade all'uomo della folla spettatore implicato nel teatro archeologico di rovine oniriche della storia *sub specie bellica*.

Un piccolo specchio d'acqua diventa un lago, un alito di vento una tempesta, una manciata di sabbia un deserto, un granello di zolfo nel sangue un'eruzione. Che teatro è mai questo, nel quale noi siamo – e tutto in una volta – drammaturghi, attori, addetti alle macchine, scenografi e pubblico?⁶⁷⁵

673 W.Benjamin, [*Paralipomeni e materiale vario per la III stesura del saggio (1939)*] (Benjamin-Archiv Ms 383), in *L'opera d'arte*, AC, *op. cit.*, pp.67-73, p.67.

674 A.Rouillé, «Éditorial. Figures de l'horreur», *op. cit.*, p.7.

675 W.G.Seбалd, *Gli anelli di Saturno*, *op. cit.*, p.90.

V.2.1. *Aura: luci e ombre di uno spettatore senza qualità*

Nella sua sconfinata tristezza, questa immagine [una delle prime fotografie di Kafka] è un pendant delle prime fotografie, nelle quali gli uomini non guardavano ancora il mondo da tanto isolamento, così smarriti, [...] Erano circondati da un'aura, un medium, il quale conferiva al loro sguardo, che vi penetrava, la pienezza e la sicurezza. E anche qui si scopre l'equivalente tecnico; [...] perché quell'aura non è il mero risultato di una macchina fotografica primitiva. Piuttosto, [...] l'oggetto e la tecnica hanno una corrispondenza nettissima [...].⁶⁷⁶

Dunque della relazione fondamentale tra il fotografo e la sua tecnica, nelle fotografie dalle trincee della Grande Guerra, ad emergere è innanzitutto lo stesso processo antropologico – quindi, epistemologico – dell'attraversamento, del superamento di uno stadio di configurazione storica delle conquiste della tecnica ottica, già iscritte tanto nelle manifestazioni precedenti di questa, quanto nelle condizioni *meteorologiche* della realtà, il *genius loci* di cui il soldato-operatore è interprete, in tutti i sensi presumibili per un simile ruolo.

Se l'aura, infatti, può essere intesa come una sorta di atmosfera e di guaina più o meno spessa, più o meno trasparente, più o meno presente e resistente propria di ogni manifestazione fenomenica, di ogni immagine nella quale l'oggetto e la realtà si presentano all'individuo, ma soprattutto se questa mediazione ha a che fare essenzialmente con una dimensione cangiante di esposizione e di sviluppo del passaggio tra stati differenti e alterati di luce e ombra, nella peculiare *meteorologia* della trincea questa relazione risponde perfettamente del principio "evolutivo" descritto da Benjamin per la storia della percezione *mediatica*: un primo gusto per il ritratto «nell'assoluta continuità tra la luce più chiara e l'ombra più fonda»; il passaggio successivo alla tecnica della mezzatinta per quelle nuove fotografie di gruppo che «conservano ancora un alato senso di comunità», «quell'alone, quell'alito, che a volte viene delimitato in modo bello e significativo dalla forma [...] dell'ovale»; fino alla possibilità operata da «un'ottica più progredita» di «venire a capo completamente del buio» e, superate le artificiosità dei vari pittorialismi, di «disinfettare l'atmosfera stantia» e introdurre la «liberazione dell'oggetto dall'aura», di coglierlo nell'anonimato del volto umano riprodotto serialmente.⁶⁷⁷

Nella produzione fotografica dalla trincea, infatti, è l'oggetto stesso della

676 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., pp.234-235.

677 Ivi, pp. 235/236.

messa a fuoco – come pure il soggetto di questa, il soldato osservato-osservatore – a trovarsi in «corrispondenza nettissima» con la tecnica di produzione fotografica coeva e, di conseguenza, le immagini materiali risultano essere il *pendant* caleidoscopico delle variazioni *climatiche* di un'esposizione fotografica che è, allo stesso tempo, esposizione alla luce e alla sua fissazione chimica, e esposizione al rischio definitivo della morte e dell'annullamento dall'album fotografico del Novecento.

Se iscritte nella breve e lunga storia benjaminiana della fotografia, infatti, le immagini del *corpus* fotografico della Grande Guerra confermano sia ad un'analisi diacronica sia ad una considerazione sincronica, questa corrispondenza tecnologica e *meteoropatica* tra il soldato-operatore-attore-spettatore posizionato sul fronte dell'attimo pericoloso dell'annientamento e l'attraversamento dell'atmosfera di sogno – o meglio, di incubo – del campo di battaglia e teatro della percezione per mezzo dello stesso gesto iconico del *click* fotografico.

La capacità, cioè, della relazione fotografo-tecnica di configurarsi sugli «elementi dimessi, svaniti, spariti»⁶⁷⁸ nell'apparente immobilismo della posizione assunta dall'operatore-attore, affiora nelle fotografie secondo una molteplice gradazione di *auraticità* che ripercorre caoticamente e in relazione con le contingenze specifiche di esposizione, tutto il processo tecnologico e culturale della tecnica fotografica dal 1840 al 1918 almeno, ma che, come abbiamo già mostrato, prefigura le sperimentazioni della *Visual Culture* mitteleuropea degli anni '20 e '30.

Due elementi, dunque, diventano centrali nell'analisi delle fotografie del nostro *corpus*, i quali risultano essere i più significativi e *sintomatici* strumenti di rilevazione di queste variazioni di configurazione e delle scale di spessore e esposizione auratica intrinsecamente connesse al condizionamento antropologico e telescopico della trincea: la/le *figura/e* umana/e dello spettatore e la/le *forma/e* antropomorfa/e del paesaggio di rovine.

Tra le prime e le seconde persiste, in effetti, una doppia corrispondenza, sia quella concreta costruita secondo i principi già analizzati dell'antropologia dello sguardo e delle implicazioni di questo nella produzione meccanica di immagini materiali; sia di tipo metaforico e concettuale, che cioè si esprime sul piano della

678 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., p.237.

filosofia della storia come momento culminante di un secolo nel quale il terrore «sull'orlo della perdita di sé» e del mondo, e la fotografia come «manipolazione modulata in forma estetica» di questo stesso terrore sono «il tratto distintivo della nostra specie perturbata».⁶⁷⁹

Dal momento che non siamo in grado di afferrare l'idea di milioni di assassinati, il nostro orrore non potrà aumentare se ci renderemo conto anche del fatto che questo sterminio è stato compiuto sulla base o in sostituzione di immagini. Quell'idea fondamentale che per noi, educati nella fede di un progresso dell'umanizzazione, una volta sarebbe stata ovvia: l'idea che l'uomo ha incominciato a essere uomo in quel momento di importanza storica universale in cui il sacrificio umano fu compiuto simbolicamente, ossia quando Isacco fu sostituito dal montone – questa idea non poteva venir tradita in modo più spaventoso che con il massacro di questi uomini sacrificati in luogo di immagini.⁶⁸⁰

Riflettendo sulla *figura* dell'uomo della folla delle capitali borghesi a cavallo tra il XIX e il XX secolo in relazione alle implicazioni che su questo individuo comporta l'esperienza collettiva e la costruzione retorica nazional-patriottica dell'Italia in armi prima, e del Milite Ignoto poi, l'analisi che conduciamo sulle fotografie del nostro *corpus* se da un lato non può ignorare l'«estetica della sparizione» propria al primo conflitto mondiale, dall'altro, non può non tener conto di quanto le strategie militari di camuffamento, di mimetizzazione e di invisibilità coincidano *estheticamente* con il condizionamento *etico* e il controllo egemonico dell'identità e dell'identificazione politica di queste masse di individui costituenti la diffusa «generazione delle trincee» democratizzata dall'orizzontalità dell'esperienza sul fronte della morte in guerra.

Il sacrificio di Isacco di cui parla Anders, sostituito dal montone come materiale rappresentazione simbolica dell'umanità, torna infatti storicamente a rovesciarsi già nella disposizione coercitiva di quanti vengono inviati tra il 1914 e il 1918 in tutta Europa a morire come «carne da cannone» in nome di una religione laica costruita però sulla stessa matrice martirologica del cristianesimo delle origini, e cioè una forma di fede collettiva rispondente tanto all'elevazione sacrale – ovvero alla trasposizione ad un livello simbolico ed estetico – quanto alla pratica materiale – ovvero all'esposizione al rischio estremo della morte – di un livello di “civilizzazione”

679 W.G.Seibald, *Campo santo*, in *Le Alpi nel mare*, *op. cit.*, pp.27-51, p.41.

680 G.Anders, *L'uomo è antiquato 1*, *op. cit.*, nota 3, p.89. Lo sterminio cui si riferisce Anders è ovviamente quello perpetrato dal regime nazifascista nei confronti del popolo ebraico nel corso della Seconda Guerra mondiale.

ancora configurato su una matrice pratica di tipo magica, ma di una “magia invertita” appunto.⁶⁸¹

Allo stesso modo di quanto avviene per il ritorno alla pallottola dell'Ismaele contemporaneo, infatti, la *figura* del soldato in trincea torna a vestire i panni sacrificali di un giovane Isacco in carne ed ossa, in divisa militare, perfettamente mimetizzato e immobilizzato nell'attimo pericoloso del sacrificio dalla coercizione della trincea, a un tempo, protagonista sulla scena del crimine, vittima ignota della storia, fossile fotografico e speleologo-fotografo dell'esperienza tanto collettiva quanto solitaria del primo massacro massmediatico della storia recente.

Le fotografie del *corpus* presentano, in questo senso, almeno due principali e ridondanti *figure* del soldato-Isacco-Ismaele di cui parliamo qui, due immagini dello stesso individuo moltiplicate all'infinito e perfettamente rispondenti del principio di oscillazione di una «specie perturbata» sulla linea di nitidezza secondo i principi tecnologici di esposizione alla luce – limite di variabilità auratica –, e su quella di identificazione secondo le dinamiche di disposizione dello sguardo – limite di visibilità politica.

La prima di queste *figure* risalta nella chiara linearità e nella forma ridotta all'essenziale scelta da Aby Warburg come copertina del secondo numero della *Rivista Illustrata*, per la quale egli si impegna in prima persona a riprendere il motivo stilistico più frequente delle fotografie dal fronte di guerra in cui prevale il principio di estetizzazione tanto degli eventi quanto della partecipazione massificata delle popolazioni nazionali al sacrificio della patria: schiere di soldati anonimi, stilizzati in gesti bloccati, disposti lungo linee più o meno conformi alla traccia del fronte; molti elmi e altrettanti fucili rivolti verso il nulla in un panorama omogeneizzato dalla neve, e svuotato dalla nebbia tra la linea dell'orizzonte e la cornice dell'inquadratura.⁶⁸²

Infatti,

[...] al fronte quasi mai [gli uomini] sono ritratti individualmente, ma a gruppi, accovacciati nelle trincee e mentre marciano, sciano, scalano, si riposano, scrutano il terreno o sparano; e spesso guardano in direzione opposta all'obiettivo. Lo sguardo rivolto altrove o assente comunica un grande isolamento e distanza dal resto del mondo che la prossimità del fotografo non serve ad attenuare. [...] Incurante di essere ritratto, il soldato

681 G.Anders, *L'uomo è antiquato 1*, op. cit., p.78.

682 Cfr. A.Spagnolo-Stiff, *L'appello di Aby Warburg*, op. cit.

sembra aver atrofizzato il muscolo oculare stesso, e lo smarrimento dello sguardo diventa anche vera e propria perdita dell'organo visivo.⁶⁸³

L'analisi delle *figure* di soldato fa emergere nell'insieme tutti quei caratteri di straniamento sensibile e cognitivo di cui abbiamo discusso fin qui, in quanto risaltano con più evidenza proprio perché associati ad un soggetto umano e, in particolare, al *militant* come scrutatore estremo della tragedia coeva.

Più alienante è, infatti, lo *choc* visivo di fronte all'anonimato del quale vivono le varie ma non diverse *figure* del soldato al fronte, un anonimato dovuto, come abbiamo detto, insieme alla strategia militare di omologazione e mimetizzazione della divisa del corpo armato; all'estensione di massa del servizio militare; ma soprattutto, all'uso estetizzante dei mezzi di propaganda e comunicazione praticati in funzione di un totale annullamento dell'individuo in nome di una coscienza comune e collettiva, uno spirito di corpo incarnato *in extremis* dal cadavere anonimo del Milite Ignoto.

Ad un primo livello dell'analisi e soprattutto se ci si concentra sulla *teoria* di fotografie scattate in occasione di cerimonie, di visite in trincea da parte di personaggi illustri, ma anche soltanto nella messa in scena della quotidianità della vita sul fronte – la cui quantità fa il pari soltanto con la serie di scatti di scorcio sul “vuoto” dell'orizzonte – ad affiorare è, dunque, una sola *figura*, nel senso letterale di unica e solitaria, il cui profilo con l'elmo e la canna stilizzata del fucile torna e si moltiplica sempre identico, sempre anonimo, *immortalato* in pose che ne standardizzano il ruolo, che ne miniaturizzano l'esperienza nell'atmosfera ricreata del gioco, della noia, dell'attesa, nel tentativo di annullare il dato di criticità latente, il senso del rischio, la paura e l'ombra persistenti della morte inscritta nella mancanza di prospettiva, nello smarrimento dello sguardo, nell'abbruttimento livellante dei singoli profili, in un'antropologia dell'immagine *in alienationem*.

La guerre [...] est « effectivement *meaningless* », privée de sens, [...] mais c'est en cela même qu'à ses yeux elle « présente un caractère remarquablement épique » en nous délivrant sa douloureuse et paradoxale leçon [...]. Façon de dire que la guerre, soit nous dévore et nous abrutit, soit fait de nous des enfants, s'il est vrai que l'enfance est cet âge où *la peur et le jeu* nous agitent du même mouvement.⁶⁸⁴

683 Paola Di Cori, *Il doppio sguardo. Visibilità dei generi sessuali nella rappresentazione fotografica (1908-1918)*, in D.Leoni – C.Zadra, *La Grande Guerra*, op. cit., pp.765-799, p.783.

684 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., p.184. Il «ses yeux» è riferito agli occhi di Bertolt Brecht.

Questa *figura* estetizzata del soldato alimenta, infatti, un'iconografia della guerra di tipo lirico – una «patografia» per immagini archetipiche del soldato martire, eroe, vittima, guerriero e «marinaio perduto»⁶⁸⁵ – ma di una “poesia” popolare, capace di essere riconoscibile e condivisa dalla massa amorfa e disomogenea della società cui si rivolge, sia quella isolata sul fronte di prima linea sia quella diffusa sul fronte interno: una società *infantile* e *patetica* alla quale la guerra nella *figura* anonima del soldatino schierato si presenta iconograficamente come un microcosmo miniaturizzato *ab aeternis*.

E in effetti, non è azzardato, a nostro avviso, condensare questa dinamica nella oscillazione epica e estetica dell'espressione «immortalare» usata qui per indicare quella più superficiale funzione del gesto fotografico reiterato sul soggetto-oggetto iconico del soldato in trincea, suggerita da Warburg nella scelta della copertina della sua *Rivista Illustrata*: la funzione etico-estetica di raffigurare per eternizzare, ovvero, far apparire per far scomparire nell'anamnesi generale di questa crisi d'identità, il soggetto singolo, la *sua* storia come lotta per la sopravvivenza.

È in questo senso che la costruzione del discorso a mezzo fotografico sul soldato in trincea, un Isacco sacrificato sul fronte della storia nazionale, si realizza ad una prima analisi dei materiali fotografici come un discorso etico inteso da un punto di vista egemonico, secondo una prospettiva dall'alto indirizzata sul corpo minuto e fragile dell'uomo della folla costretto all'esilio del fronte e esposto in *figura* di soldatino di piombo manovrato dalla lunga mano della volontà nazionale.⁶⁸⁶

685 O.Sacks (trad. it., Clara Morena), *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano, 2013, pp.12/13 [1986; ed. or., *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, Picador, London, 1985].

686 Per quanto riguarda gli aspetti di estetizzazione e standardizzazione della figura del soldato in trincea, come pure della svalutazione dell'esperienza tragica in termini di gioco, in particolare, quello dei soldati come pezzi di un teatrino mossi dalla mano invisibile del potere dentro un condizionamento dello spazio della visione oltre che di quello dell'azione – spazio teatrale di espressione della performance – è importante segnalare il lavoro del gruppo teatrale Hotel Modern, originario dei Paesi Bassi, dal titolo «Great War». Si tratta di una performance dal linguaggio visuale composito e costruita sull'utilizzo di soldatini dotati di microcamere e fatti agire in un microteatro che riproduce le condizioni della guerra di trincea. La performance di cui loro stessi affermano che «depicts the First World War as seen through the eyes of the soldier» viene contemporaneamente proiettata su uno schermo nella sala del teatro. Gli Hotel Modern hanno anche lavorato in modo analogo ad una performance dal titolo «Kamp» che definiscono come «a theatrical portrait of Auschwitz» ma è, in generale, il tema dell'orrore della guerra a ricorrere con frequenza nei loro lavori. Si veda il sito ufficiale della compagnia: http://www.hotelmodern.nl/flash_en/lobby/lobby.html; e la pagina dedicata a «Great War» nella quale è possibile accedere interagendo direttamente con una scena di vita in trincea ad alcuni video registrati della performance teatrale: http://www.hotelmodern.nl/flash_en/p_go/go.html.

Tecniche di «estetizzazione della politica» e di *apparition-disparition* in cui si esprime «l'allontanamento degli altri» come «atto di potere» vero e proprio, anzi «tanto più grande quanto più l'allontanamento è radicale e globale»⁶⁸⁷ e il livellamento coincidente con un «uguagliamento pragmatico»⁶⁸⁸, finalizzato, cioè, al condizionamento dello sguardo.

È, quindi, necessario scavare, sfogliare e risfogliare le stesse immagini e quelle che a queste si aggiungono nella lunga *teoria* di scatti per veder affiorare dalla miniatura retorica del soldato implicato una *figura* seconda, non perché diversa dalla prima quanto piuttosto perché dialettica a quella, il polo di confronto e di applicazione interna allo spazio del *passage* dello sguardo tecnologico dal basso: quella dello stesso soldato *flâneur*, impegnato nel «gioco d'azzardo» di «ingannare, ammazzare il tempo» della noia e quello del rischio, e disposto a «incamerare» quel tempo «per restituirlo in una forma mutata».⁶⁸⁹

Proprio in relazione alla configurazione terza e sintetica del soldato-*flâneur* fotografo-immortalato che si può riflettere brevemente di seguito per invertire di nuovo la magia e risvegliare dal sogno lo sguardo straniato del *militant* su se stesso e sul mondo, che affiora ad un'analisi più consapevole dei materiali.

Ciò che, infatti, è stato sintetizzato dalla critica coeva e posteriore nelle espressioni «uomo senza mondo»⁶⁹⁰, «uomo senza qualità»⁶⁹¹ e, addirittura, «sguardo senza uomo», ovvero la definitiva abdicazione dell'esperienza e dell'antropocentrismo in favore del sorgere a mezzo fotografico di un puro e acentrico «mondo di qualità» diffuso attraverso immagini anonime e riproducibili e che dà l'impressione di manifestarsi nell'anestesia tecnologica della messa a distanza fotomeccanica, sembra essere smentito proprio dalle fotografie in cui compaiono invece queste *figure* terze dell'uomo in questione, e che, paradossalmente, sono le stesse nelle quali più visibile è quanto, in sintesi, corrisponde alle gradazioni possibili del fenomeno svalutativo della perdita dell'aura.

Ci troviamo cioè a un punto della storia delle percezioni e dei *media* nel quale

687 E.Canetti, *Potere e sopravvivenza*, op. cit., p.29.

688 G.Anders, *L'uomo è antiquato 1*, op. cit., p.78.

689 W.Benjamin, *I «passages»*, op. cit., framm. D 3, 4, vol.I, pp.115-116.

690 Cfr. M.Guerri, *Filosofia della fotografia*, op. cit., p.75.

691 Cfr. R.Musil (trad. it., Anita Rho), *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1972 [ed. or., *Der Mann ohne Eigenschaften*, voll.3, Rowohlt, Berlin, 1930-1943].

i caratteri egemoni della modernizzazione a mezzo tecnico iniziano a produrre quella che è stata definita una «deteritorializzazione e una rivalutazione della visione»⁶⁹² ma che, esattamente, sulla soglia della visibilità dalla trincea e proprio in funzione di uno sguardo auto e eterodiretto in condizioni antropologiche estreme e stranianti condensa l'inversione della magia estetizzante e allo stesso tempo anestetica di cui viene accusata fin dalle riflessioni di Jünger la pratica fotografica nell'epoca della riproducibilità tecnica del mondo.

Un'inversione che non soltanto ribadisce l'antropocentrismo del punto di osservazione – lo sguardo per quanto telescopico si origina sempre a partire dalla presenza di un occhio umano – ma che produce nell'anonimato dei profili umani, nella moltiplicazione di teste e elmi, nella *teoria* di ombre posizionate sulla soglia tra l'interno e l'esterno della trincea, tra la linea di luce e l'oscurità della penombra, nell'ambiguità della mezzatinta l'implicazione imprescindibile del soldato come «uomo alla camera» – in quanto «la rinuncia all'uomo per la fotografia è tra tutte la più irrealizzabile».⁶⁹³

In sintesi,

[I]f the fascist approach to the masses demands an image in which they can see themselves reflected and under which they can be reintegrated, Benjamin's discussion of the aura – as a phenomenon that, always signaling the appearance of a distance, implies that the gaze that the mass directs at itself can only miss its target – offers an important alternative to what Weber has called “the fascist aestheticizing use of aura”.⁶⁹⁴

Nell'utilizzo della camera fotografica come dispositivo di affermazione del *genius loci* del camminamento-passaggio ad opera del soldato *flâneur* nell'atmosfera caleidoscopica della trincea si realizza quell'inversione della magia di messa a distanza dell'esperienza tragica nell'immagine sacrificale di un soldato anonimo e senza qualità, o meglio, si determina il passaggio ad una pratica totalmente alternativa di implicazione tra l'uomo della folla dei camminamenti e il dispositivo fotografico: una implicazione estrema, fisica, quasi «chirurgica» che innerva l'operatore tanto da permettergli di penetrare «profondamente nel tessuto dei dati», a maggior ragione se quel tessuto di dati coincide con l'immagine «multiformemente

692 Cfr. J.Crary, *Techniques of the Observer*, op. cit.

693 W.Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., p.239.

694 E.Cadava, *Words of Light*, op. cit., p.57.

frammentata» di sé e del mondo circondata dall'oscurità e colta da una mira cieca sulla soglia cangiante tra la luce auratica e lo spessore del fango.⁶⁹⁵

Paradossalmente cioè, questa *patografia* fotografica del *deficit* d'identità operato dal condizionamento fisico e antropologico della trincea, nonché dai fattori stranianti della paura e del rischio costanti della morte come pure dell'annientamento per noia e per immobilismo della abilità specifiche della natura umana – per cui si ha «tutta una serie di parole privative: *afonia, afemia, afasia, alessia, aprassia, agnosia, atassia*» –, proprio per il tramite di questa anonimizzazione del soldato e del suo sguardo dalla trincea, procede alla moltiplicazione dei suoi profili in un numero infinito di variabili possibili della *figura* archetipica del milite ignoto, e proprio a mezzo di quel principio negativo ma creativo della menomazione estetica e della crisi etica dell'individuo nelle «terre inimmaginabili» della storia *sub specie bellica*, «terre di cui altrimenti non avremmo idea, che non potremmo raffigurarci».⁶⁹⁶

Poiché nessuno può sentire in modo soddisfacente la propria identità se non ha gli occhi chiusi: come se l'oscurità fosse davvero l'elemento proprio delle nostre essenze, sebbene la luce sia più congeniale al fango che è in noi.⁶⁹⁷

* * *

695 W.Benjamin, *L'opera d'arte*, *op. cit.*, p.40.

696 O.Sacks, *L'uomo che scambiò sua moglie*, *op. cit.*, pp.19/13. L'analisi che Sacks conduce sulla questione delle «Perdite» nella prima parte del volume di racconti è estremamente utile alla comprensione delle neuropatie traumatiche prodotte dall'esperienza della trincea a seguito di malattie, lesioni o menomazioni, da cui l'elenco di espressioni caratterizzate dall'a privativa e che indicano perdita della parola, del linguaggio, della memoria, della vista, della destrezza, dell'identità ecc. Cfr. *supra*, capitolo IV.

697 H.Melville, *Moby Dick*, *op. cit.*, p.88.

V.2.2. Paesaggi di rovine: storia fotografica della distruzione

Ma curiosamente quasi tutte queste immagini sono vuote. [...] Tutti questi luoghi non sono solitari, bensì privi di atmosfera [...] come un appartamento che non ha ancora trovato gli inquilini nuovi. [...] si prepara quella salutare alienazione tra il mondo circostante e l'uomo [...] D'altra parte la rinuncia all'uomo per la fotografia è tra tutte la più irrealizzabile [...] anche l'ambiente e il paesaggio si dischiudono soltanto a quei fotografi che sanno coglierli nell'apparenza anonima che assumono nel volto umano. Tuttavia questa possibilità è estremamente condizionata da ciò che viene ripreso.⁶⁹⁸

Riprendiamo il discorso dalle parole di Benjamin sulla fotografia di Atget, in particolare il tentativo *ekphrastico* del filosofo rispetto agli scorci di Parigi ritratti dal fotografo francese, per provare ad analizzare ora le immagini dalle trincee come *forme* della modulazione auratica della frammentazione del mondo e come configurazioni *sintomatiche* della tragedia bellica in scorci di rovine nella storia naturale della distruzione contemporanea.

Rifarsi a questo punto della trattazione a Benjamin deriva la sua necessità dall'oggetto stesso dell'analisi, ovvero la natura problematica sul piano filosofico del tema delle rovine e delle macerie come condensazioni estetiche della distruzione della storia e della fine dell'esperienza.

In modo particolare, quindi, ci soffermiamo su due aspetti produttivi di questa fotografia di *resti* da cui deriva la possibilità materiale di cogliere dentro queste stesse immagini il carattere di storicità della percezione – intesa come stratificazione estetica di temporalità – e il principio di presentificazione antropomorfa del regime telescopico dell'invisibilità: il “vuoto” e il “silenzio” che sovrastano le rovine; l'affermazione dell'immagine *malgré tout*.

Si tratta, cioè, di cogliere – *il faut s'imaginer* – gli elementi costitutivi di quell'antropologia della mancanza e dell'impoverimento dell'esperienza di cui abbiamo già trattato il contesto⁶⁹⁹ e che vengono a configurarsi nella materialità della fotografia come atto iconico e, dunque, intaccano il limite stesso dell'incomunicabilità – sulla soglia tra l'indicibile e l'irrappresentabile –, o meglio, ne affermano il paradosso etico-estetico a mezzo del *genio* meccanico, in quanto *nullum unquam*

698 W. Benjamin, *Piccola storia della fotografia*, op. cit., pp.238-239.

699 Cfr. *supra*, capitolo IV.

*exitit magnum ingenium sine mixtura dementiae.*⁷⁰⁰ O senza alterazioni mediatiche.

Abbiamo già sottolineato come proprio l'uomo nella relazione con la camera fotografica nel regime scopico di riferimento sia l'elemento imprescindibile di questa antropologia della mancanza, da cui consegue, dunque, l'impossibilità di escludere dall'analisi delle immagini sul mondo frammentato dalle esplosioni e dalle menomazioni ottiche la centralità, pur nell'assenza visiva e nella presenza anonima, dell'uomo, anzi, la produttività stessa della sua disposizione multifocale nell'invisibilità logistica del *télescopage*.

In questo senso, quindi, i due aspetti di cui abbiamo sottolineato il carattere *sintomatico* fondamentale per l'analisi dei materiali, in realtà, si ritrovano accorpati in un'unica formulazione, o meglio, nella rivalutazione della visione tanto delle immagini-frammento quanto delle immagini di *resti* come uniche e sole configurazioni immaginabili della spettatorialità deterritorializzata dalla prospettiva storica ottocentesca nel luogo precario, critico e catastrofico del punto di visto implicato della trincea della Grande Guerra: una sorta di morfologia della distruzione nella *teoria* fotografica dello sguardo da lontano.

La questione fotografica della catastrofe, dei detriti e frantumi che *restano* sul terreno ci riporta, infatti, nei fotogrammi degli album della Grande Guerra e nelle *forme* che la distruzione qui assume nella schiera di scheletri di alberi dai rami spezzati e dalle radici divelte, nei muri diroccati, nelle finestre bucate di abitazioni scoperchiate "a cielo aperto", nei solchi di fango dalle protuberanze indistinguibili, ci riporta – dicevamo – su quella soglia di attraversamento non soltanto epistemologica tra le temporalità condensate intorno a quegli stessi *resti* e di cui essi incarnano materialmente il passaggio e la stratificazione.

Come *immortalato* – in modo particolare nei cadaveri abbandonati o nei corpi fragili e smembrati di soldati-fossili sopravvivenuti – nell'attimo pericoloso della sua manifestazione contingente, il tempo si manifesta su quelle *vestigia* come una pura energia, in parte esplosa per opera del progresso barbarico agito dall'uomo che ora la osserva e la fotografa, in parte impreveduta e lacerante, come scaturita

700 [«Non c'è stato alcun grande ingegno senza un pizzico di pazzia»] È una citazione di Seneca dal *De tranquillitate animi*, ma attribuita ad Aristotele. Rimandiamo all'uso che ne fa Kierkegaard nel testo già citato con una piccola modifica «[...] *sine aliqua dementia*», in ID., *Timore e tremore*, op. cit., p.138.

spontaneamente da una fonte naturale e sotterranea che sospende il *continuum* cronologico nelle *forme* della distruzione fissate dalla fotografia e come «ricadute nella storia della natura».

Da queste affiora, infatti, non soltanto la prova della disgrazia di cui l'uomo è egli stesso l'incorreggibile causa "naturale" – omologo dal volto umano e anonimo del vento della distruzione – ma anche e soprattutto l'irriducibilità del suo sguardo, a un tempo tecnico e antropomorfo, di fronte allo spettacolo della catastrofe.

Le rovine aggiungono alla natura qualcosa che non appartiene più alla storia, ma che resta temporale. Non esiste paesaggio senza sguardo, senza coscienza del paesaggio. Il paesaggio delle rovine, che non riproduce integralmente alcun passato e allude intellettualmente a una molteplicità di passati [...] offre allo sguardo e alla coscienza la duplice prova di una funzionalità perduta e di un'attualità massiccia [...].

In quanto paesaggio *passage*, infatti

[C]onferisce alla natura un segno temporale e la natura, a sua volta, finisce col destoricizzarlo traendolo verso l'atemporale. Il «tempo puro» è questo tempo senza storia, di cui solo l'individuo può prendere coscienza e di cui lo spettacolo delle rovine può offrirgli una fugace intuizione.⁷⁰¹

Fugacità, molteplicità di stratificazioni temporali, impossibilità di una riproduzione integrale e, soprattutto, coscienza critica di fronte alla latenza delle tracce – quindi, tanto capacità sensibile quanto configurazione morfologica – sono componenti peculiari della fotografia come gesto antropologico di fronte al carattere distruttivo della catastrofe totale della guerra-cesura.

L'atto fotografico, infatti, esprime al massimo la sua natura di gesto iconico e iconizzante nella messa a fuoco e nella cattura di squarci di terreno, atmosfere rarefatte, scheletri umani o antropomorfi di quanto resta nella melanconica landa desolata che si lascia percepire soltanto in queste *forme* e cui «l'individuo che le contempla è sensibile» appunto «come se lo aiutasse a comprendere la durata che scorre in lui.»⁷⁰²

Emerge, dunque, ancora una volta mediata dal carattere ulteriore di questo esperimento estremo di antropologia dell'immagine, ovvero il carattere distruttivo e *latente*, quella «corrispondenza nettissima» tra il dispositivo fotografico e il

701 M.Augé, *Rovine e macerie*, op. cit., pp.38-39.

702 *Ivi*, p.41.

manifestarsi del tempo storico nel corso della Grande Guerra, una corrispondenza la cui morfologia antropomorfa invade le immagini nelle *forme* diverse di ciò che *resta*: la rovina vuota del paesaggio per quanto esteso, la maceria solitaria della civiltà architettonica per quanto alto sia il cumulo, la riduzione all'istante silenzioso, la contrazione nel frantumato scheggiato, la condensazione nella traccia nebulosa dell'esplosione, la «risataccia bianca di denti» dei morti recenti, i «volti nerastri come maschere di catrame» dei cadaveri più vecchi, i «mucchi di stracci, seminati da un bivacco di zingari»⁷⁰³; e il bianco-e-nero della carta *sensibile* come colore-detrito e, esso stesso, colore “naturale” della guerra, *medium* metonimico, «specchio in cui si riflette il pensiero in questa atmosfera di somiglianza o di risonanza».⁷⁰⁴

La relazione alienata tra l'uomo e il mondo circostante è, infatti, come afferma Benjamin, nettamente condizionata tanto dal dispositivo ottico e dalle dinamiche proprie del regime scopico – qui, di quello telescopico della trincea –, quanto, appunto, «da ciò che viene ripreso».

Siamo di fronte a quella che in diversi *contesti* iconografici è stata definita «apocalittica dell'immagine», ovvero la duplice corrispondenza – duplice quando non indicata come ambigua – tra l'immagine e il disastro e, in particolare, tra la fotografia e la guerra, l'una come *forma* di estetizzazione dell'altra, come sublimazione estetica della tragedia della civiltà nel superamento del limite inespressivo della parola, del racconto, della storia dopo la cesura della perdita di valore dell'esperienza.⁷⁰⁵

Nella *teoria* di immagini fotografiche dello sguardo da lontano, infatti, queste si distinguono come *forme* diverse della medesima matrice distruttiva e, in un certo senso, doppiamente metonimiche: in primo luogo, se intese come *pluralia tantum* – dal tedesco *Trümmer* – cioè come immagini di rovine, fotogrammi di *resti* derivanti dalla distruzione di un intero; e in seconda istanza, come rovine esse stesse di immagini, *resti* fotografici di un tempo passato nell'*hic et nunc* al presente dello scatto fotografico, estratti di un istante e dispositivi di una riattivazione postuma.

703 Cfr. testo tratto da Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante*, Mursia, Milano, 1982, p.68, citato in L.Bregantin, *Per non morire mai*, op. cit., p.52.

704 W.Benjamin, *Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale* (1938): AC, pp.105-108, p.107; OC VII, pp.493-497; GS III, pp.369-374 [ed. or., *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale*, scritto fra la fine del 1937 e gli inizi del 1938; pubblicato in «Europe. Revue mensuelle», 15 gennaio 1938, n°181, pp.104-107].

705 Cfr. M.Cometa, *Iconocrash*, op. cit., pp.43-61.

In entrambi i casi, la maggior parte delle fotografie contenute negli album si presenta in assoluto come configurazione ripetuta di questa contiguità spaziale, temporale e causale tra il soldato-osservatore della catastrofe, il dispositivo fotografico e il paesaggio di rovine, di cui l'immagine materiale è quanto *resta* nel condizionamento *meteorologico* della trincea.

Si tratta, quindi, e a ragione, di una fotografia apocalittica perché «qualcosa sopravvive dopo la fine, perché qualcosa si distacca – *Erlösung* – dalla realtà e conquista un'ulteriorità», ovvero quella «caratteristica radicale della *forma* apocalittica: il suo essere forma che rivela, visione, nel senso ultimo del termine». ⁷⁰⁶

In questa connessione nettissima tra gli elementi in gioco nel paesaggio della guerra di trincea, infatti, viene ad esprimersi al massimo grado quel principio di tensione persistente tra l'immagine come distanza in un tempo di sogno e lo sguardo sensibile dell'osservatore implicato nella realtà del disastro, come accade per il cacciatore sulle tracce del cervo nella neve, per il sismografo del più piccolo movimento sotterraneo, per lo schizofrenico straniato dal più sottile sussulto patetico, per l'archeologo sul sito di un'acropoli antica.

Nel salire i camminamenti si provano gli stessi sentimenti di quando si visita una catacomba, o si percorrono i porticati e i viali di un cimitero silenzioso e abbandonato [...] press'a poco la stessa sensazione girando le strade e i templi di Pompei. ⁷⁰⁷

Nei limiti reciproci della natura distruttiva e della menomazione visiva – poiché «malevola tanto è la natura, quanto amorevolmente protettiva è la [nostra] cecità» ⁷⁰⁸ – s'inserisce la cornice dell'immagine fotografica con il suo spessore variabile di auraticità, in alcuni casi *forma* ridotta in sibilo della raffica di vento della distruzione (*blowup*), in altri prova perspicua della degradazione e della barbarie che ha attraversato le pianure (*gros plan*).

Insomma, si tratta di una continua messa a fuoco nella menomazione dello sguardo tra i due poli-limite del regime scopico nella distanza: quello del naturale carattere distruttivo inscritto nella rovina – come fossile del tempo [*Leitfossil*]; e quello della

706 M.Cometa, *Iconocrash*, *op. cit.*, pp.52/53.

707 Il brano tratto da uno scritto di Alberto Suzzi fa parte della raccolta a cura di Michele De Benedetti, *Lettere e scritti di caduti per la Patria*, Treves, Milano, 1926, p.158; citato in L.Bregantini, *Per non morire mai*, *op. cit.*, nota 41, p.35.

708 Gipi, *unastoria*, Coconino Press – Fandango, Bologna – Roma – Parigi, 2013, p.10.

materialità spazializzante della fotografia – come *forma* di una sopravvivenza [*Nachleben*].

In questo senso l'immagine fotografica del disastro riporta il discorso al punto di partenza, e cioè alla questione dell'immagine come *vestigia*, *resto* e *lacuna*, emergenza eterogenea e discontinua dello scorrere del tempo, della sua storicità. Siamo tornati, cioè, in questa trattazione *sferica* all'immagine fotografica come «archivio mnestico», traccia e sintomo, *imago*, quindi, effigie, sogno e ricordo, in tutti casi «scia visiva del tempo», «arte della memoria»⁷⁰⁹. Apparizione perturbata e materiale di una distanza.

E tuttavia ogni distanza ricrea il suo sogno: si appoggia a ogni cortina di nubi, [...]. E la sua perfezione [egli] sembra raggiungerla quando riesce a privare del suo mordente il movimento stesso e a tramutare la raffica di vento in sibilo [...]. Porre a questo modo un freno alla natura nella cornice di immagini sfumate è il piacere del sognatore. Ammaliarla con un'invocazione nuova è la dote del poeta.⁷¹⁰

Riattivarla quella del *militant* di immagini *malgré tout*.

È in questa triangolazione epistemologica che si apre la possibilità della redenzione, ovvero la capacità di queste fotografie di serbare una memoria e comporla attraverso una determinata azione storica, nel senso di storicizzante, in grado cioè, di riattivare il flusso del tempo bloccato prima nelle macerie e poi fissato nell'immagine meccanica: questa la «vocazione pedagogica delle rovine»⁷¹¹ e che potremmo definire con Benjamin, Rancière e Didi-Huberman il montaggio come «principio-speranza di emancipazione delle immagini malgrado tutto».

* * *

709 G.Didi-Huberman, *L'immagine brucia*, op. cit., p.263.

710 W.Benjamin, *La lontananza e le immagini*, in ID., *Strada a senso unico*, op. cit., p.99.

711 M.Augé, *Rovine e macerie*, op. cit., p.43.



V.3. La «mise en page»: comporre il conflitto in immagini

Che cosa accadrà di me allora, scrivendo di questo Leviatan? Inconsciamente la mia calligrafia si espande in maiuscole cubitali! [...] Poiché nel semplice atto di vergare i miei pensieri intorno a questo Leviatan, i pensieri mi stancano [...] con la loro immensa comprensività, come per includere tutto il giro delle scienze e tutte le generazioni presenti, passate e al di là da venire, [...] Per produrre un grande libro, bisogna scegliere un grande argomento. Nessun'opera grande e duratura potrà mai venire scritta sulla pulce, benché molti abbiano tentato.⁷¹²

La Grande Guerra è in quasi tutti i suoi aspetti un Leviatano del tipo di Melville. Lo è sul piano della storia umana della distruzione e delle pratiche di controllo attraverso la legittimazione e il monopolio legale dell'uso della violenza, ma soprattutto come cesura dentro la storia politica stessa della conduzione del conflitto, della sua massificazione, dell'inglobamento nel contesto bellico di sfere della vita e dell'esperienza umana individuale e collettiva fino ad allora escluse, o almeno solo apparentemente, dalla macchina organizzativa della mobilitazione.

La Grande Guerra è un Leviatano della contemporaneità se la si osserva – come abbiamo cercato di fare fin qui – dai numerosi fronti, non soltanto metaforici, coinvolti dalla riflessione sullo sconvolgimento che ne deriva, lo stesso che ne fa lo «spartiacque» non soltanto politico e economico, ma anche la cesura culturale, sociale e estetica dell'Occidente all'alba del Novecento: taglio netto e rimodulazione, riconfigurazione, ridisposizione della realtà come esperienza e di questa come sapere capace di contenerne il cumulo altissimo di frantumi, di *resti* e rovine.

Gli album fotografici della Grande Guerra, questo specifico ma esteso *corpus* di libri fotografici su/di questa esperienza-limite realizzano, nel senso che danno materialità «con la loro immensa comprensività» per quantità e qualità, proprio il tentativo descritto da Melville di «includere tutto il giro delle scienze e tutte le generazioni presenti, passate e al di là da venire».

Un «giro delle scienze» e una forma di comprensività che soltanto un argomento esteso e totale come la Prima Guerra mondiale – Grande non soltanto didascalicamente – può effettivamente produrre in costellazioni di pensieri e in condensazioni di immagini.

Il libro fotografico della guerra in forma di album si costruisce, infatti, come

⁷¹² H.Melville, *Moby Dick*, op. cit., p.478.

abbiamo visto fin qui, per serie o singole, isolate apparizioni di immagini la cui composizione in pagina rivela e allo stesso tempo produce il montaggio quale «semplice atto di vergare» le configurazioni fotografiche della realtà colta dallo sguardo telescopico della trincea. E l'album fotografico inserito poi nel *contesto* comprensivo del *corpus* generale fa emergere, da un lato, la grandezza e, quindi, la potenza dell'atto fotografico nel corso dell'esperienza leviatanica del conflitto mondiale, come pure dall'altro lato, l'illimitatezza dei procedimenti e delle dinamiche di accesso e interazione con tale *corpus*.

Montaggio e fruizione sono, infatti, le pratiche inalienabili al centro di questo tentativo – coevo alla produzione fotografica e contingente all'apertura posteriore degli archivi – di trascendere l'orizzontalità della carta albuminata, la linearità di un principio compositivo – quello del libro prima e dell'album come libro fotografico di famiglia poi – di tipo narrativo e *continuativo*. E non soltanto perché ogni fotografia come «archivio mnestico» presuppone la condensazione come per incrostazioni successive ma non necessariamente distinte e riconoscibili di oggetti, frantumi, tracce e temporalità in una singola immagine, microcosmo comprensivo e metonimico dell'insieme esploso.

Ma anche per il fatto che la natura dell'album fotografico prevede, anzi, richiede una fruizione *à rebours* e, allo stesso tempo, *à rebrousse-poil* ovvero che proceda andando indietro nella stratificazione temporale e che, contestualmente, si determini per salti, per inversioni di singoli istanti – scavare e riscavare, sfogliare e risfogliare all'infinito gli stessi «stati di cose».

Questo aspetto, in particolare, si evidenzia e quasi suggerisce – soprattutto se pensato alla luce delle conseguenze culturali sulle avanguardie degli anni '20 e '30 – un superamento di quella bidimensionalità propria della pagina stampata del libro e che, soprattutto, si accentua nella diversità di configurazioni tipografiche – dal diverso formato dell'album a quello della pagina e delle pagine insieme – e di elementi grafici – didascalie, annotazioni, simboli, riferimenti a margine – nel montaggio con le fotografie: un apparato *espositivo* tanto comparativo quanto conflittuale, ovvero *produttivo* di dinamiche *critiche* di fruizione.

Come se, la condizione specifica della produzione fotografica di cui abbiamo trattato fin qui, e quella solo apparentemente pedagogica in senso nazional-patriottico

dell'organizzazione e della conservazione dei materiali, abbiano dato spazio, o meglio, abbiano fatto prendere posizione alle immagini del disastro sulla pagina dell'album il quale passa, *suo malgrado*, da essere uno spazio di riconoscimento intimo e familiare a superficie tipografica di sperimentazione visuale.

Ciò segna

la naissance d'un nouveau type d'album : un album de la « famille élargie » [...]. Famille aux dimensions du monde lui-même, famille gigantesque traversée d'innombrables *différences* [sic] qui se confrontent mais ne se confondent pas pour autant ; elles ne se réduisent jamais à l'informe ou au chaos puisqu'elles sont réunis par la grâce de leur unité commune, de leur « trait de famille » [...].⁷¹³

È su questo carattere in qualche modo innovativo che azzardiamo a inscrivere l'album fotografico della Grande Guerra nella *teoria* di espressioni avanguardiste impegnate nella realizzazione di un'opera di montaggio capace di materializzare nella forma del libro le dinamiche e le configurazioni più diverse della triangolazione epistemologica tra lo sguardo, il dispositivo e l'immagine, ma soprattutto in grado di stimolare, dinamizzandola, l'interazione potenziale nell'atto pratico della fruizione: il libro *sferico* di Ejzenštejn, i *Passages* di Benjamin, il *Typofoto* di Moholy-Nagy, ma anche *La massa come ornamento* di Kracauer, e *l'Atlas Mnemosyne* di Warburg.⁷¹⁴

Dallo studio del montaggio e della produttività estetica e antropologica della fruizione *sferica* nei casi tipografici di cui abbiamo già diffusamente parlato, nasce, infatti, il tentativo finale di aprire questi libri-casse a una configurazione e organizzazione diverse, maggiormente dinamiche e interattive, come pure suggerisce la collocazione digitale sulla piattaforma web dedicata.

Procedendo dalla triangolazione inscritta nel *corpus* in analisi – la fotografia come archivio di resti, l'album come stratificazione di archivi, il *corpus* degli album come potenziale atlante *ulteriore* – ci dedichiamo nell'ultima sezione descrittiva che segue a presentare la struttura generale nella quale ci siamo mossi – e alla quale, *sfericamente* torniamo – e che, proprio grazie alla peculiarità dei materiali analizzata in tutti i suoi aspetti nel corso della trattazione, si concede ad una sperimentazione-limite dell'efficacia stessa del montaggio fotografico come metodo pedagogico,

713 G.Didi-Huberman, *L'Album de l'art*, op. cit., p.26.

714 Cfr. A.Somaini, *Ejzenštejn*, op. cit. In particolare il capitolo quarto, *Il libro sferico*, pp.80-94.

cognitivo e creativo più in generale, e anche, nella specificità del nostro argomento-Leviatano, come tentativo di «redimere», o meglio, riabilitare il carattere insito in queste immagini *malgré tout* di emancipare se stesse e i diversi profili dello spettatore.

L'album della Grande Guerra si presenta, infatti, a un primo sguardo come un *corpus* apparentemente omogeneo della presentazione visuale della grande *utopia* del Leviatano contemporaneo, come un dominio di sapere puro, unificato, pacificato, è proprio il caso di dirlo.

Ma paradossalmente è dallo squadernarsi stesso della sua struttura retorica a seguito di un'analisi estesa, anzi, mirata al principio stesso sui cui questa struttura si tiene, il montaggio appunto, che emergono insieme alle singole eterogeneità della natura frammentata della tragedia di cui sono manifestazione, anche le potenzialità dinamiche e *inquiète* segretate e condizionate dalla stessa gigantesca massa immobile e senza tempo dell'archivio nella sua totalità.

Ni desorden absolutamente loco, ni ordenación muy cuerda, el atlas [*Mnemosyne*] delega en el montaje la capacidad de producir, mediante encuentros de imágenes, un conocimiento dialéctico de la cultura occidental, esa tragedia siempre renovada –sin síntesis, por tanto– entre razón y sinrazón o, como Warburg decía, entre los *astra* de aquello que nos eleva hacia el cielo del espíritu y los *monstra* de aquello que vuelve a precipitarnos hacia las simas del cuerpo.⁷¹⁵

Una profanazione del mostro Leviatano, quella cui ci prepariamo, che nel dividere e ridisporre secondo un montaggio di frammenti più vicino alla *forma* dell'atlante, riattiva, configurandole, le singole *eterotopie* affioranti dalla superficie manipolabile delle immagini, riabilitandole alla temporalità della storia, e di una storia dal basso: storia di chi giace in basso, storia di ciò che si sedimenta nel fondo.

Pescatore di perle contro Leviatano.

* * *

715 G.Didi-Huberman, *Atlas. Inquieta gaya ciencia, op. cit.*, p.20.

V.3.1. *Serialità, trasformazione, citabilità del frammento*

L'accadere, che circonda lo storico e a cui egli prende parte, sarà sempre alla base della esposizione come un testo scritto con inchiostro simpatico. La storia, che egli presenta al lettore, costituisce, per così dire, le citazioni di questo testo e sono solo esse che si presentano in modo leggibile a ciascuno. [...] Nel concetto del citare è, però, implicito che l'oggetto storico venga strappato dal suo contesto.⁷¹⁶

Abbiamo ribadito spesso fino a questo punto dell'analisi, come la fotografia sia di per se stessa e, in particolare la fotografia di guerra e della guerra in trincea inscritta nel tempo-cesura del 1914-1918, un «oggetto storico» e di come la disposizione nelle pagine dell'album sia, di conseguenza, una forma di presentazione visuale del tempo stesso delle immagini.

Le modalità e le condizioni di messa in pagina degli album così come si presentano nella collocazione archivistica e digitale, che della prima provano a riprodurre le dinamiche compositive, rientrano a tutti gli effetti nell'esteso dibattito coevo e successivo intorno alle teorie del montaggio e questo non soltanto per l'aspetto pratico di selezione e disposizione delle singole fotografie, ma anche per la natura di «ciò che viene ripreso», per cui non s'intende soltanto l'atto iconico dello scatto fotografico, ma anche quello dispositivo della serializzazione, della ripresa cioè e della ripetizione in forme diverse di citazione di uno stesso contenuto.

Nei canoni più o meno dichiarati, più o meno coerenti, ufficiali, casuali, più o meno professionali perseguiti dall'*agency* diffusa di chi compone gli album fotografici della Grande Guerra per la loro collocazione e conservazione nell'archivio del Risorgimento di Roma, il processo sotteso è, infatti, sostanzialmente un processo di storicizzazione, o meglio, di attivazione o riabilitazione della temporalità, soltanto apparentemente iconizzata e fissata *ab aeternis* nel singolo fotogramma.

Le variazioni molteplici di messa in serie, ripetizione e manipolazione di questi «oggetti storici», le cui peculiarità abbiamo esposto nelle due sezioni precedenti, risultano essere esse stesse, di fatto, pratiche di produzione coerenti sul piano epistemologico per un verso con le possibilità di fruizione cui danno accesso libri fotografici simili per quantità e qualità – il grado di *leggibilità* direttamente dipendente dalla familiarità del formato dell'album e dal gesto autogestito di sfogliare le pagine

716 W.Benjamin, *I «passages»*, *op. cit.*, framm. N 11, 3, vol.I, p.534-535.

secondo tempi e modi del tutto personalizzati; la riconoscibilità del tipo di immagini continuamente sostenuta dalla mole di materiali; e non per ultimo, l'insieme di questi fattori risultante dalla combinazione di noia e distrazione, una combinazione fisiologica e *patologica* a una fruizione legata, da un lato, alla ripetitività del gesto e, dall'altro, all'automatismo di un procedimento cognitivo per «somiglianza e risonanza».

Per l'altro verso, il funzionamento del montaggio degli album è in netta corrispondenza soprattutto con la morfologia dell'oggetto storico in questione – le fotografie *malgrado tutto* dal fronte di guerra – nel senso che per quanto inscritto dentro un ordine egemonico, retorico e, teoricamente, eterodiretto del discorso, anche di quello visuale e tradizionale proprio dell'album fotografico di famiglia, è la configurazione delle fotografie, variabile e complessa così come l'abbiamo descritta in precedenza, a smontare, o meglio, a suggerire criteri di leggibilità e modalità di fruizione che non sembrano corrispondere necessariamente né al pregiudizio di linearità narrativa associato all'album né ad una retorica del discorso nazionalista sempre coerente, affermativa e autoevidente.

Serialità e casualità, manipolazione e variabilità, ma soprattutto grado di *citabilità* del fotogramma-frammento – anche come *citabilità* in potenza – sono i criteri più importanti di analisi e di critica che emergono dallo studio dei materiali e che sottolineano, sul piano della leggibilità storica e della definizione epistemologica dell'album, la necessità costitutiva e implicita di una ridisposizione continua, di una dislocazione dal *contesto* ampio del *corpus* nella sua totalità, e dal *contesto* primario del singolo album da parte del fruitore.

In buona sostanza, viene a configurarsi una “naturale” corrispondenza tra il montaggio come metodo di produzione, di accesso e di fruizione; e l'album della guerra come oggetto storico, per questo aperto, incompiuto, interminabile, rivolto al futuro nella cernita e nell'organizzazione al presente continuato di questi frammenti del passato: il montaggio *telescopico* del *télescopage* fotografico della storia.⁷¹⁷

Gli album fotografici della Grande Guerra, infatti, aperti e sottoposti al gesto ermeneutico obbligato dello sfogliare, producono e riproducono in modo

717 Cfr. W.Benjamin, *I «passages»*, *op. cit.*, vol.I, N 7a, 3, p.527: «*Télescopage* del passato attraverso il presente».

impressionante, sequenze e serie di copie proliferanti degli «strappi», dei buchi, delle *lacune*, dei vuoti e delle *figure* anonime che l'occhio fragile e menomato alla camera fotografica raccoglie sul fronte di posizione, sopravvivenza e aggressione della trincea.

Gli stessi presupposti *atmosferici* o, come abbiamo detto in precedenza, *meteoropatici* sembrano coordinare la disposizione delle fotografie dentro un oggetto fotografico ulteriore, l'album, anch'esso fruibile nella distrazione e nell'abitudine, oltre che attraverso una «ricezione tattile»⁷¹⁸ capace di suggerire, a sua volta, criteri di analisi e modalità di organizzazione dei materiali strettamente connessi con la natura sensibile e pratica della pagina e con il suo funzionamento mediale.

È vero, infatti, che questo tipo di meccanismo e di pratica aptici propri dell'album fotografico rispondono in modo specifico alla necessità di sopperire, o meglio, di trovare una mediazione efficace da un lato alla fotografia come «oggetto storico», dall'altro all'impossibilità di una trasmissione orale, di una riattivazione narrativa dell'esperienza del disastro totale della Grande Guerra.

Come abbiamo più volte sottolineato parafrasando il Benjamin de *L'opera d'arte*, esiste un principio epistemologico fondamentale alla base di ogni scarto tecnologico, ovvero la presenza *in nuce* di un dispositivo, di uno stile o di una configurazione percettiva di là da venire in ciò che precede, e tanto più nelle fasi-spartiacque della storia "evolutiva" della percezione e dei media.

Allo stesso modo, parafrasando questa volta il Benjamin de *L'autore come produttore*, risalta per la sua necessità storica anche il diversificarsi del genere del libro come unica configurazione-organizzazione possibile del sapere, soprattutto quando alla narrazione e alla scrittura si affiancano altri *generi* di produzione estetica, inoltre, più *disposti* alla comunicazione di un sapere fragile e di un messaggio precario; più funzionali, quindi, ad una mediazione etica, ovvero *disponibile* a procedere *malgrado tutto*.

The photographic album is very much the product of literature and industrialization society, and [...] visual adaptation of literary modes, such as the memoir. Orality seems nevertheless copresent, a possibility that recourse to the literature of oral tradition will confirm. But [...] the first language of the album is photographic, a visual language, distinct from

718 Cfr. W.Benjamin, *L'opera d'arte*, *op. cit.*

others [...]. Our divide begins to look more like a traffic circle, the meeting of three epistemic and mnemonic axes – orality/literacy, literacy/visuality, and visuality/orality.⁷¹⁹

Un oggetto circolare o ciclico, in qualche modo *sferico*, come abbiamo detto, e proprio per le stesse dinamiche di inclusione, organizzazione e presentazione dei materiali che emergono dallo squadernamento delle pagine degli album e lasciano intravedere la lunga tradizione del libro come dispositivo di narrazione, memorizzazione e tradizione, ma per come questo si presenta nel periodo a cavallo tra l'egemonia epistemica verbale e letteraria, e quella nascente esclusivamente visuale e fotografica, condensate e messe a interagire nella configurazione seriale, manipolabile e ripetitiva delle fotografie del conflitto.

I due aspetti benjaminiani dai quali scaturisce questa riflessione sul montaggio negli album della Grande Guerra si presentano, infatti, allo stesso tempo come elementi di analisi e strumenti pratici di lavoro.

In effetti, la questione della compresenza di dinamiche espressive e dispositivi precedenti a quelli visuali propri della fotografia, in particolare per come si configura nella guerra di trincea, affiora con evidenza e forza espositiva nella composizione complessa della gran parte degli album del fondo del MCRR, nello specifico per quanto riguarda la coppia *orality/literacy*.

Nell'applicazione dello schema come suggerito da Langford ai nostri materiali, infatti, più che una netta *continuità* tra le coppie oppostive in successione “evolutiva”, riteniamo più valida una formula del tipo *orality/literacy=visuality*, ovvero la descrizione del conflitto tra due epistemi mediatiche limitate dalla caduta dell'esperienza e dal disordine estetico – l'oralità e la scrittura – e dal quale scaturisce, secondo una riconfigurazione generale delle pratiche preesistenti la rivalutazione della visualità, pur nella sua deterritorializzazione, anzi, proprio a ragione di quella.

Cui si aggiunge, la dinamica propria del tempo contemporaneo bloccato nell'istante dello *choc* e ridotto a frantume materiale isolato e pressoché *insignificante*: la collezione, la raccolta, l'archivio personale di singoli pezzi, oggetti eterogenei, materiali di recupero anche della memoria, cui si deve una sorta di principio di

719 M.Langford, *Suspended Conversations*, op. cit., p.123.

verticalizzazione e di riabilitazione di un sapere tridimensionale e variabile in relazione alla *morfologia* stessa del suo oggetto di conoscenza e «della sua nuova eccentrica ricchezza d'immagini» che conquista «di colpo contenuti adeguati».⁷²⁰

È il montaggio a produrre questo conflitto e il conflitto, ogni volta attivato nel gesto dello sfogliare, in quello del ripiegare, banalmente volgere, aprire le pagine e i fogli, a volte le singole fotografie, praticando la grana degli spessori e del rilievo, interrompe il *continuum fictional* della narrazione orale/storica per disporre le condizioni di deflagrazione del contesto nella sintesi della leggibilità degli album:

un procedimento che negli ultimi anni il cinema e la radio, la stampa e la fotografia hanno reso [Loro] familiare. [Parlo del] procedimento del montaggio: il pezzo montato interrompe il contesto in cui viene montato.⁷²¹

La pagina dell'album è, da questo punto di vista, il campo di battaglia e di composizione dialettica del conflitto tra il segno grafico e l'immagine, in primo luogo, e poi, di quello tutto interno alla questione della leggibilità sinottica, ovvero della composizione e della fruizione di un dispositivo che si presenta nella sua totalità come preminentemente visuale.

Come dire che, da un lato, la riproducibilità e la presentazione in serie delle fotografie come «oggetti storici» e mnemonici dell'esperienza fa il pari con il principio di ripetizione che è alla base delle mnemotecniche dell'oralità; e come dire che anche la didascalia, la numerazione, il commento, l'annotazione, quando scritte di pugno da un anonimo compositore o quando battute a macchina e incollate a mezzo di altri elementi compositivi come targhette, etichette ecc., partecipano alla presentazione sulla pagina esattamente al pari dell'immagine fotografica, come puro elemento visuale; e come a dire, infine, che «l'innesto del processo fotografico»⁷²², nello specifico quello frammentato dell'esperienza della guerra di trincea, nella linearità ereditata dall'album come forma-libro, apre la “semplice” pagina tipografica a una nuova dimensione, quella della tavola di lavoro del montaggio cinematografico, quella dei pannelli mobili di esposizione museale, quella dei fogli proliferanti e estensibili della forma-atlante.

Gli album e il *corpus* degli album della Grande Guerra come terreno *ulteriore*

720 W.Benjamin, *Revisore giurato di libri*, in ID., *Strada a senso unico*, op. cit., pp.22-23, p.23.

721 ID., *L'autore come produttore*, op. cit., p.159.

722 L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit., p.37.

di squadernamenti proliferanti, quasi integrando nel formato tipografico la configurazione antropologica del *passage*, sembrano rivelare, infatti, all'apertura nel momento della fruizione – che con la conservazione, rappresenta uno dei caratteri di esistenza dell'oggetto in sé –, come al suo interno concorrano in maniera produttiva e interattiva modi e dispositivi preesistenti e quelli più recenti o, addirittura, «di là da venire».

Perché

[O]gni tempo ha un atteggiamento ottico che gli è proprio. Il nostro tempo: quello del film, della pubblicità luminosa, della simultaneità degli avvenimenti percepibili con i sensi. [...] Solo in tempi recentissimi ha avuto inizio un lavoro tipografico che impiegando i contrasti del materiale stesso (caratteri, segni, valori positivi e negativi della superficie) cerca di stabilire delle risposdenze con la vita attuale [...] Le nuove opere tipografiche saranno completamente diverse nella loro configurazione tipografica-ottica-sinottica dalla configurazione lineare-tipografica di oggi.⁷²³

L'atteggiamento ottico del tempo di guerra, la simultaneità e la frammentazione degli avvenimenti percepibili dai sensi e dalla camera fotografica in trincea trovano una corrispondenza più che netta tra l'esperienza scopica di guerra come l'abbiamo descritta, e l'oggetto fotografico ulteriore, l'album-tavolo di montaggio di questa ricostruzione.

Si tratta, ancora una volta, di cogliere anche al momento dell'apertura delle casse, quella duplicità metonimica inscritta nell'esperienza *estetica* della trincea, per la quale l'oggetto del sapere e la morfologia di questo si corrispondono e si dialettizzano l'uno per il tramite dell'altro.

L'album fotografico come album del *passage*, infatti, è la visualizzazione del tempo storico multifocale dell'oggetto storico-fotografia, quindi, in primo luogo, il campo di disposizione delle immagini come *sintomi* di una configurazione peculiare e caleidoscopica della guerra come cesura *critica* nella storia.

In secondo luogo, l'album qui si presenta anche e soprattutto, come album-*passage*, ovvero come *medium* in un certo senso ibrido, e per questo il più coerente sul piano epistemologico rispetto alla materia trattata, che dispone e organizza allo stesso tempo il passaggio tra la linearità del libro fotografico di famiglia e la multimedialità

723 L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit., p.37.

dell'atlante, quale *armatura visuale* del montaggio *comme tel*.⁷²⁴

E noi sappiamo che la conoscenza delle immagini si ottiene attraverso il montaggio che pluralizza le prospettive, scongiura la dittatura dell'Uno, produce una logica dell'interstizio e dell'intervallo. [...] Le immagini si rafforzano in questo montaggio, si risemantizzano, ma soprattutto si vivificano attraverso gli occhi e l'esperienza degli spettatori.⁷²⁵

In questo senso, dunque, dalla composizione e dalla disposizione delle pagine-tavole-pannelli degli album fotografici della guerra per come si presentano e per quanto suggeriscono nella fruizione – a maggior ragione se mediata dal dispositivo digitale – si produce continuamente la necessità di un'apertura che sia allo stesso tempo capace di riattivare la temporalità delle immagini ma anche di strappare la singola immagine, il fotogramma, al contesto nel quale è bloccata.

Si tratta in entrambi i casi di procedere alla fruizione di quelle immagini in ragione del loro attivarsi proprio nel momento della interazione con lo spettatore; quindi, nel tentativo di leggerle e comprenderle, partendo da quei legami, dalle relazioni e dagli intervalli che sono le chiavi di funzionamento del montaggio e la cui *manipolazione* non è soltanto la più apparentemente coerente con «l'atteggiamento ottico» proprio al tempo di guerra – il regime scopico del *taglio* – ma anche necessaria in funzione del carattere seriale e citazionistico della messa in pagina – le dinamiche di *comparazione* delle diverse configurazioni dello stesso frammento.

*Lire c'est lier ces deux choses – lesen, en allemand, veut justement dire : lire et lier, recueillir et déchiffrer –, comme dans la vie de nos visages nos yeux ne cessent pas de s'ouvrir et de se fermer.*⁷²⁶

* * *

724 G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p.497.

725 M.Cometa, *Iconocrash*, op. cit., pp.50-51.

726 G.Didi-Huberman, *Remontages du temps subi*, op. cit., p.65.

V.3.2. *Mostrare lo choc. O della «logistica dell'intervallo»*

Les formes de l'expérience esthétique et les modes de la fiction créent ainsi un paysage inédit du visible, des formes nouvelles d'individualités et de connexions, des rythmes différents d'appréhension du donné, des échelles nouvelles.⁷²⁷

L'analisi del nostro *corpus* di oggetti fotografici ibridi e la manipolazione successiva che questa suggerisce rivelano, in primo luogo, il carattere estetico predominante comune prima di tutto all'esperienza di guerra, poi alla produzione fotografica dalla trincea-*passage*, infine, alla successiva composizione per livelli di montaggio ulteriori di quella stessa esperienza.

Ma la questione estetica, come abbiamo già avuto modo di anticipare in precedenza, vede nella natura mediale tanto del dispositivo fotografico quanto delle condizioni antropologiche e logistiche d'uso di quello, e prima di tutto, «in ciò che viene ripreso» – il disastro della guerra di trincea – l'affiorare, ad un secondo ma intrinseco livello epistemico, del carattere etico del montaggio, come dispositivo di organizzazione di una «coscienza spettatrice», del suo rapporto con le forme e con l'ordine che il mondo assume nella logistica dei frammenti e nella composizione dello *choc* per intervalli, interstizi, impressioni distinte e separate, inquadrature e cornici, tagli e vuoti, grafismi e segni.

Il montaggio fotografico si sviluppa, infatti, immagine per immagine, pagina per pagina, secondo *patterns* compositivi dalle forme e configurazioni le più differenti: di tipo temporale – la distribuzione delle fotografie sulla base di una somiglianza o simultaneità degli eventi ripresi; di tipo emblematico – il trattamento di un certo tipo di fotografie come *Leitmotiv* dominante; di tipo formale – il *layout* generale della pagina dell'album e la correlazione tra le diverse componenti di questa; e di tipo contingente – come ad esempio la presentazione moltiplicata della stessa immagine o la presenza di spazi vuoti, strappi nella pagina, sovrapposizioni di elementi compositivi, ecc.⁷²⁸

Questi elementi, insieme al carattere distruttivo della guerra come fenomeno estetico e sensibile dell'esperienza e insieme alle dinamiche di funzionamento della fotografia come “occhio-proiettile” dalla trincea, articolano tre tipi di logiche che

727 J.Rancière, *Le spectateur émancipé*, op. cit., p.72.

728 Cfr. M.Langford, *Suspended Conversations*, op. cit.

abbiamo accorpato nella definizione di «logistica del frammento»: quella antropologica dell'esperienza sensibile, quella telescopica della pratica fotografica e quella strategica di selezione e organizzazione della prima attraverso gli oggetti materiali e *leggibili* della seconda.

Una logica estetica – quella della dislocazione, della frammentazione percettiva e dello straniamento cognitivo sul limite periferico del fronte – che, in buona sostanza, trova la sua “naturale” attualizzazione – ovvero la trasposizione in una coscienza spettatrice critica – nel funzionamento etico – e, in questo senso, politico in quanto di stimolo a una partecipazione aptica e creativa del fruitore – del montaggio come dispositivo visuale di trasformazione dei legami: *lire=lier*.

Se, infatti, l'esperienza suggerisce per il contesto una attribuzione, in primo luogo, estetica, la necessità di cogliere la realtà attraverso le manifestazioni sensibili dello *choc*, ne suggerisce, inoltre, una definizione etica.

La collocazione scopica sul fronte bellico e la spazializzazione delle fotografie su un piano di lavoro che è, a un tempo, campo di organizzazione e armatura visuale di queste, riportano il discorso all'interno di un vocabolario e di un abbecedario “naturalmente” connessi e attratti dall'originario e «terribile amore per la guerra»: il frammento, l'intervallo, il dettaglio come attribuzioni estetiche dello *choc* dell'esperienza; la selezione, la disposizione e il montaggio espositivo come pratiche politiche della logistica della fruizione dentro una sovrapposizione di temporalità differenti e anacronistiche che oscillano tra l'istante fotografico, il tempo coevo dell'album e le riattivazioni ulteriori della fruizione stessa.

Sta, infatti, all'osservatore dell'album disaistrato dal tempo di guerra – tempo esso stesso del disastro –, dalle successive manipolazioni, nonché dall'azione usurante del tempo puro come energia viva di trasformazione della realtà e dei suoi oggetti – il vento sui cumuli di rovine –, «sviluppare, via via, una tecnica combinatoria» e «stabilire collegamenti e correlazioni. La lettura intertestuale» così «si sostituisce alla lettura lineare».⁷²⁹

L'imagination du *voyant* [sic] [...] prend nécessairement appui sur les documents de l'*observateur*, [sic] mais elle s'autorise aussi à prendre tout ce matériel historique à rebrousse-poil, désorganisant, joyeusement ou cruellement, ce que suggère [suggérait] les évidences causales de surface.

729 V.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., p.120.

Il faut des images pour faire de l'histoire, surtout à l'époque de la photographie et du cinéma. Mais il faut aussi de l'imagination pour *revoir les images* et, donc, pour *repenser l'histoire*.⁷³⁰

A contribuire alla articolazione storicizzante della logistica del frammento non intervengono soltanto, quindi, le fotografie né esclusivamente l'organizzazione spaziale e i principi *toponomologici* del montaggio fotografico in sé e per sé, come elementi di una «pura lingua prebabelica», quanto piuttosto le condizioni di attivazione di questa, emergenze abilitanti e storicizzanti dovute esclusivamente all'interazione nella fruizione. Si tratta, dell'«istante» in cui le fotografie «tirano fuori il capo», parafrasando la metafora congrua usata da Agamben, per passare dalla «pura immagine» alla visualità come forma di «discorso», e «questo transito, questo istante è la storia»⁷³¹ nel riattivarsi di uno sguardo che ha origine, ancora e *malgrado tutto*, nell'uomo.

È in questo senso che il carattere ibrido che abbiamo associato alla configurazione specifica degli album nel *corpus* del MCRR può a ragione essere ricondotto all'oggetto tipografico intermediale e pedagogico dell'abecedario, e non soltanto per l'integrazione di elementi espressamente estetici finalizzati alla formazione di una coscienza critica, ma anche per il fatto che la compresenza e la proliferazione di forme eterogenee di configurazione dello *choc* nella disposizione spaziale della pagina e delle pagine nell'insieme, riattivano continuamente la necessità, al momento della fruizione, di ristabilire una comparazione, certamente conflittuale, tra i frammenti dislocati ai vari livelli dell'esperienza *mediata* da quello stesso dispositivo.

In buona sostanza, dell'abecedario e del manuale illustrato per bambini, l'album della guerra presenta sul piano dell'approccio sensibile ad un fine etico, una somiglianza espressamente storica, o meglio anagrafica, relativa, cioè, alla condizione di *afasia* comune tanto alla prima età dell'infanzia quanto all'ultimo stato dell'esperienza traumatica e mutilante del minuto e muto fragile corpo dell'uomo-soldato.

Per quanto si configurino come elementi di intermedialità, in particolare, la didascalìa, la segnaletica numerica, le etichette, i commenti e le annotazioni, ma

730 G.Didi-Huberman, *Quand les images*, op. cit., pp.251-252.

731 G.Agamben, *Infanzia e storia*, op. cit., p.55.

anche la variazione di spessore del materiale dei fogli e della carta sensibile; la diversa quantità di pagine e fotografie da cui una variabilità di volumi dei singoli album; l'ampio spettro di colori degli sfondi, delle risoluzioni differenti di ogni serie fotografica; le combinazioni dell'orientamento delle immagini e dei fogli; tutto questo insieme di elementi coevi e giustapposti in tempi successivi, risponde alla logica predominante: quella estetica propria di un oggetto visuale «tipografico-ottico-sinottico», e fa di ciascuno di quegli elementi un *tipo* differente dell'intervallo, un'espressione delle «svariate possibilità di segnalare la necessità di un arresto, l'ineluttabilità di un raggruppamento»⁷³², come principio spazio-temporale *produttivo* di funzionamento del montaggio.

Se nelle pagine degli album, così eterogenee e multiformi, nonché multifocali sulla base delle variabili *meteorologiche* della dislocazione del “foto-occhio”, si può a ragione sottintendere una omogeneizzante «legge del buon vicinato», tuttavia e *malgrado questa*, ad attivare l'orientamento tra gli elementi della pagina come pure a mettere in movimento la necessità *dromoscopica* del gesto visuale di sfogliare e risfogliare, sono piuttosto le dinamiche di riproduzione tipografica dello *choc* da cui ha origine la fotografia e che si manifesta tanto nella logica estetica della fruizione, quanto nella logistica dispositiva degli intervalli.

L'intervallo è, in questo senso, esso stesso una norma di orientamento tra gli oggetti disposti sulle pagine degli album e, in questa veste, si presenta in forme variabili di elementi di arresto, di salto, di correlazione e comparazione, di straniamento e alienazione, di attivazione mnemonica: veri e propri omologhi, quindi, dei fattori dialogici dell'oralità e della scrittura, ma i quali mettono in moto più di quelli – nel passaggio dalla produzione *telescopica* alla fruizione *dromoscopica* – dinamiche cognitive sostanzialmente estetico-aptiche, disordinate in quanto *critiche*, dunque, coerenti e in corrispondenza con l'atteggiamento ottico-sinottico della simultaneità percettiva della trincea, dello schermo e della pubblicità contemporanei.

La serialità e la collezione disordinata, perché continuamente manipolata e mai compiuta, di frammenti, la proliferazione degli *choc* da cui deriva lo spettro esteso di gradazioni emotive proprie di un'esperienza essenzialmente straniante che vanno dalla sorpresa alla meraviglia, al terrore e alla noia, la stessa pratica

⁷³² V.Stoichita, *L'invenzione del quadro*, op. cit., p.120.

quotidiana con il procedimento di smontaggio e rimontaggio di ciò che viene a guastarsi nella realtà come tavolo di lavoro cognitivo, riconducono l'osservatore delle immagini del disastro alla sfera dell'infanzia, appunto, come età dell'apprendimento «elementare», ma non perché semplice o primitivo, quanto piuttosto perché digiuno della diatriba dicibile-visibile e pre-disposto alla lettura come *lesen*, come procedimento di messa in connessione.

Il soldato-fotografo suggerisce attraverso le fotografie, che sono oggetti storici frantumati, al montatore e poi all'osservatore «di là da venire» un'osservazione tattile, uno sguardo che erri materialmente tra gli oggetti, che cioè, data la sua ignoranza nei confronti della realtà di ciò che è ripreso, le si avvicini praticando proprio il principio elementare che accomuna questi tre soggetti epistemici dell'apprendimento l'uno all'altro e tutti all'atteggiamento conoscitivo del bambino disordinato di Benjamin, ma di un «disordine organizzato»⁷³³, un po' sognatore, un po' montatore, un po' erudito,

celui qui ne se satisfait d'aucune clôture, reste suspendu à toute rencontre, observe toute trace et « ne connaît rien de stable » devant le catalogue ouvert du monde visible [...].⁷³⁴

A questo punto, sono le modalità con le quali si manifestano questi intervalli produttori e riproduttori, evocatori di un approccio infantile agli oggetti, per come lo abbiamo descritto, a interessarci, soprattutto perché essi costellano, anzi, costituiscono gli album e l'intero *corpus* in analisi come tali, per quanto la loro iscrizione dentro una logica argomentativa necessaria alla trattazione sembri farne un fattore periferico e accidentale.

Le pagine degli album sono, invece, come si può immaginare a seguito dei numerosi riferimenti in merito, *materialmente* composte secondo configurazioni che in modi differenti contribuiscono ad una fruizione *critica* degli oggetti che, quindi, ne suggeriscono l'apertura, la ricerca e la messa in connessione, quasi rilevandone l'instabilità delle condizioni di produzione, e componendone *en abîme* la fragilità acquisita nel corso delle stratificazioni e manipolazioni successive.

733 Cfr. L.Moholy-Nagy, «Photoplastique (photomontage)» (1928) in O.Lugon, *La Photographie en Allemagne, op. cit.*, p.227.

734 G.Didi-Huberman, *Quand les images, op. cit.*, p.207. Per il riferimento ai *tipi* del bambino di Benjamin, si veda W.Benjamin, *Ingrandimenti*, in ID., *Strada a senso unico, op. cit.*, pp.33-37.

Potremmo, come abbiamo anticipato e sempre rispondendo di una logica *ekphrastica* e argomentativa, suddividere le *forme* dell'intervallo sulla base di una distinzione coerente con il piano interessato del *sensibile*: quelle configuranti uno *choc* di “primo livello”, ovvero legate alla sfera logistica della spazialità, definibili più propriamente interstizi; quelle produttrici di uno *choc* più “impulsivo” e istantaneo, in quanto relativo al conflitto delle temporalità stratificate e dei ritmi di apprendimento, gli intervalli veri e propri; e infine, una sorta di condensazione proliferante di elementi compositivi tali da determinare *forme* “estreme” di arresto e *choc* per le quali occorre procedere facendo bene «[A]ttenzione agli scalini!»⁷³⁵, che compongono, costruiscono e intessono l'album come catalogo del mondo (in)visibile *sub specie bellica*.

Partout s'est imposée l'idée que l'élément optique représente un moyen d'expression aux aspects extrêmement variés ; dans le cas particulier du photomontage, il permet, par ses oppositions de structures et de dimensions – entre le râpeux et le lisse, entre la vue aérienne et le gros plan, entre la perspective et la surface plane, par exemple – la plus grande variété technique, c'est-à-dire l'élaboration la plus poussée de la dialectique des formes.⁷³⁶

Definire di “primo livello” lo *choc* spaziale degli interstizi per come si presentano sulle pagine degli album in analisi, sottintende il primato materiale e *formale* della fruizione, sia per quanto abbiamo detto a proposito della logistica attuativa e aptica dello sfogliare, aprire, svolgere le pagine e le singole immagini, sia per quanto riguarda i diversi livelli *morfologici* che determinano la spazializzazione fotografica per il tramite del montaggio, ovvero secondo una elaborazione visiva complessa, anzi, una tra le più complesse per varietà di tecniche, strutture, forme e dimensioni cooperanti e in conflitto sulla superficie di ogni pagina.

È, in questo senso, che il montaggio fotografico negli oggetti in analisi si presenta come un vero e proprio dispositivo logistico, ovvero di definizione di spazi e dinamiche interne a questi declinate su un vocabolario dialettico, di confronto, contrapposizione, sovrapposizione e interazione che coinvolgono angoli a scomparsa, riquadri bianchi, cornici nere, grigie, ingiallite, schemi che emergono dal

735 Cfr. W.Benjamin, *Strada a senso unico*, op. cit., p.21.

736 Raoul Hausmann, «Photomontage» (1931), in O.Lugon, *La Photographie en Allemagne*, op. cit., p.232.

fondo e inquadrano ulteriormente le geometrie proprie della carta sensibile alla gelatina a sviluppo e quelle “naturali” degli scatti inquadrati nel regime scopico del disastro.

Ingrandimenti e microvisioni, scorci e prospettive sghembe nel montaggio “di fortuna” spesso asimmetrico rispetto alle coordinate di orientamento dei singoli riquadri; spesso schiacciato dalla proliferazione seriale di fotogrammi in strutture a griglia apparentemente perfette e impenetrabili, più simili al mosaico che al fotomontaggio; spesso disperso dal venir meno accidentale delle fotografie stesse che lasciano vuoti visibili e aperture sul *resto* come traccia dell'invisibile; spesso *recalcitrante* di disposizioni che sono veri incastri e atti di forza in cui è proprio dall'incongruenza delle linee di contiguità e dalla scelta di un«cattivo vicinato» o di un vicinato *straniante* che si sviluppa lo spazio di praticabilità dello sguardo, provocano nell'osservatore *disposto* nei confronti di quanto gli sta davanti la necessità di procedere alla fruizione, di manipolare gli oggetti nella loro multiforme e estesa *disponibilità*, nelle loro interrelazioni, nel venir meno della nettezza dei contorni, nel loro tendere sinottico alla *grisaille*.

Mais, dans cette intrication générale, dans cette fluidité de toutes choses, grouillent les polarités, les antinomies. [...] tout cela est affaire de temps, de rythme, de tempo. L'homme aux idées fuyantes serait donc l'homme de la soudaineté, de la rapidité, de la «fusée» : son rythme est le *saut d'une pensée à l'autre* [sic] [...] *le saut est méthode* [sic] : c'est d'abord comme une heuristique qu'il faut interpréter l'« enchaînement [maniaque] [sic] des pensées » [...].⁷³⁷

Atteggiamento percettivo e oggetto sensibile sembrano, dunque, corrisondersi in modo biunivoco, trovando come terreno favorevole di confronto quello del montaggio fotografico nel quale le polarità, le antinomie e le temporalità in gioco si dispongono sul campo aperto della pagina dell'album secondo una molteplicità di configurazioni visive.

In primo luogo, come abbiamo più volte mostrato, è la fotografia di per se stessa a rappresentare il primo “ostacolo” sul quale la strategia dell'osservatore è stimolata a procedere per salti, tentativi e connessioni che possiamo ben visualizzare, ancora una volta, nella comparazione con lo scavo longitudinale e

737 G.Didi-Huberman, *L'image survivante*, op. cit., p.469.

trasversale su un sito archeologico, o nell'immagine del razzo, per restare, invece, in un vocabolario bellico e il più coerente con il discorso sulla frammentazione e sulla velocizzazione percettiva nell'età dei conflitti.

Errando nella e sulla superficie della fotografia, lo sguardo è invitato a procedere sia in profondità che orizzontalmente alla scansione temporale dell'oggetto storico che ha davanti e successivamente, nel tentativo di sostenere lo sforzo di concentrazione, distratto o guidato più o meno casualmente dal più piccolo elemento compositivo "di disturbo", inizia a muoversi sulla superficie dell'intera pagina secondo un orientamento e una sequenza di passaggi del tutto arbitrari, variabili, stressati dalla quantità e dalla qualità delle immagini, ma soprattutto dal grado di difficoltà variabile di ricostruzione dell'insieme e da quello di coinvolgimento sensibile di singoli elementi disposti nel montaggio.

È in questo senso che l'intervallo coincide di frequente con il dettaglio rispondente sinteticamente a una logica espositiva e cognitiva insieme spazio-temporale, in quanto come concetto e come forma *agente* si presenta ai vari livelli compositivi del montaggio come elemento attivo di proliferazione dialettica, di implicazione sensibile e di interrogazione etica.

Sono, infatti, immagini dotate di una enorme densità e stratificazione storica, ovvero costituita per scarti temporali, e *chocanti* per la puntualità microcosmica «di ciò che è ripreso». Ma è nel «metodo per salti» del montaggio che esprimono "all'estremo" quella dinamica di oscillazione tra l'unicità dell'istante e la ripetizione per serie e citazioni dello stesso frantume del disastro: nell'una interrogano la curiosità proliferante attraverso l'emergenza creativa del dettaglio, nell'altra praticano la mnemonica involontaria del mosaico disordinato della sequenza.

Un certo produttivo disordine è il canone della *mémoire involontaire*, come anche del collezionista [...]. La *mémoire volontaire* è invece un registro che munisce l'oggetto di un numero d'ordine dietro cui esso si dilegua. «E questa è fatta». («È stata proprio una bella esperienza»). Resta da analizzare che tipo di rapporto intercorra tra la frammentarietà degli accessori che compongono il mosaico allegorico e questo disordine creativo.⁷³⁸

738 W.Benjamin, *I «passages»*, op. cit., framm. H 5, 1, vol.I, p.223.

PARTE QUARTA. *Fotografia*

Die Welt (ist) Krieg

- Conclusioni

Nel corso della trattazione, abbiamo cercato di muoverci nello spazio esteso della produzione fotografica della Grande Guerra in modo tale da far dialogare gli oggetti del fondo scelto con quanto si viene manifestando negli stessi anni nel campo più o meno avanguardista, più o meno fondato teoricamente, della sperimentazione tecnica e culturale sulla fotografia.

Delle ragioni abbiamo discusso a lungo e gli interlocutori sono stati diversi, ma soprattutto sono gli oggetti materiali di confronto e le pratiche di montaggio che li definiscono ad aver occupato in modo più insistente i vari piani del ragionamento e dell'analisi: sicuramente quello antropologico della relazione *telescopica* e *implicante* della produzione fotografica in sé; ma più sistematicamente, quello epistemologico delle elaborazioni di quegli oggetti fotografici *ulteriori* che sono le diverse forme di libro fotografico, appunto, per il loro essere, da un lato, archivi proliferanti per la conservazione e la comunicazione della storia per immagini, gli album di famiglia; e dall'altro, manuali di orientamento per la comprensione e l'elaborazione stessa di un pensiero critico per immagini e sulle immagini, abecedari e atlanti.

Fin nelle intenzioni iniziali della ricerca, si è proceduto nel lavoro cercando di far emergere – per assonanza e contrasto – le peculiarità, dove presenti, e le criticità, certamente evidenti, che questo *corpus* pone fin dal momento dell'«apertura delle casse», quello nel quale è fondamentale riconoscere il potenziale – il *quid* – che fondi e guidi lo studio per il tempo necessario.

Ma lo abbiamo più volte sottolineato, proprio la natura eterogenea e apparentemente indefinibile dei materiali, lasciati sedimentare nel tempo secondo criteri e in condizioni di difficile definizione in senso univoco, messa a confronto con l'elaborazione coeva di un pensiero fotografico del disordine, ha contribuito a dare maggior vigore alle intenzioni iniziali e, poi, alla progettazione del piano di lavoro.

Un piano di lavoro che nella manipolazione diretta degli oggetti, il confronto con le loro peculiarità antropologiche e epistemologiche, ma soprattutto l'iscrizione nell'area dei *Visual Studies* ampiamente intesi, si è definito come vera e propria

superficie di orientamento della riflessione e, più importante, tra le immagini sparse del disordine del mondo *sub specie bellica*.

È questa ragione, insieme alla consueta dichiarazione di incompletezza intrinseca ad ogni ricerca intorno a un'ipotesi – ipotesi che non aspira a convincere, almeno non del tutto –, ad aver orientato la trattazione verso una *forma* di conclusioni capace di proporre, provocare e sperimentare fino in fondo, il riconoscimento scientifico avvenuto tra l'iniziale curiosità dell'ipotesi e il peregrinare reiterato dello sguardo critico sugli oggetti.

La composizione ibrida dei diversi album, la quantità indecifrabile di immagini fotografiche, e il montaggio cangiante e complicato dalla stratificazione del fondo materiale e dalla dispersione di quello digitale, hanno generato nel corso stesso della genesi teorica la necessità di operare direttamente sul tavolo di lavoro una serie di montaggi e smontaggi ulteriori per gruppi di immagini o per singoli album, secondo una metodologia di ricerca autoalimentata e direttamente ascrivibile alla natura del suo oggetto.

Il dialogo continuo e ogni volta ribadito con Walter Benjamin storico della percezione e dei *media*, e con quello tra lui e gli altri «pensatori per immagini» del disastro del Novecento – si veda la linea genealogica che unisce Aby Warburg a Georges Didi-Huberman –, si è alimentato delle diverse teorie sul montaggio di *choc* e della *morfologia* complessa delle produzioni materiali in cui tutti, in periodi più o meno contigui e coevi a quello di stratificazione degli album della Grande Guerra –, si sono sperimentati direttamente, mettendo a verifica e *en abîme* il riconoscimento epistemologico iniziale tra le ipotesi e gli oggetti di studio.

Le conclusioni di un lavoro come questo, dunque, non sembrano dover lasciare altro spazio al tentativo – probabilmente fallito – da un lato di descrivere le immagini per come si sono presentate ogni volta secondo un ordine differente sul nostro piano di lavoro; dall'altro, di trattarle tenendo ancora separati gli strumenti della scatola di lavoro dalla superficie di applicazione del metodo, soprattutto se, come abbiamo ancora ora affermato, è nel venire a contatto delle une con gli altri che si produce non soltanto l'argomentazione intera della ricerca – il montaggio come armatura visuale del pensiero – ma la condizione stessa di possibilità di questa.

Le conclusioni, dunque, cercano di riprodurre nei limiti della grafica e del reperimento delle fonti, ma soprattutto nell'ingenuità di ogni sperimentazione alle prime armi, il tavolo di lavoro e il terreno di scavo, e l'ordine di ricomposizione degli oggetti emersi per come si sono squadernati nella pratica dell'archivio, e secondo quel principio di migrazione continua dello sguardo e delle immagini stesse sulla superficie estesa della tavola di montaggio.

Venendo in soccorso di quanto si è riuscito o meno ad ottenere con la natura aleatoria di tante parole e nell'immobilità argomentativa della scrittura, perché se *Verba volant. Scripta manent*. Per queste fotografie, *il faut s'imaginer*.

* * *

Questo lavoro deve sviluppare al massimo grado l'arte di citare senza virgolette. La sua teoria è intimamente connessa a quella del montaggio.

[...]

Non ho nulla da dire. Solo da mostrare. Non sottrarrò nulla di prezioso e non mi approprierò di alcuna espressione ingegnosa. Stracci e rifiuti, invece, ma non per farne l'inventario, bensì per rendere loro giustizia nell'unico modo possibile: usandoli.

E ciò porta a questa conclusione: il potere della fantasia è il dono d'interpolare nell'infinitamente piccolo, d'inventare per ogni intensità tradotta in estensione una nuova, densa pienezza, insomma di prendere ogni immagine come se fosse quella del ventaglio ripiegato, la quale respira solo aprendosi [...].

W.Benjamin⁷³⁹

Quel mattino, mentre chiudevo con cautela il libro di bordo dalla copertina marmorizzata, tutto immerso com'ero in riflessioni sulla misteriosa sopravvivenza della scrittura, l'occhio mi cadde su un oggetto un po' discosto lì sul tavolo, un grosso in-folio squinternato [...]. Era, come risultò, una storia fotografica della prima guerra mondiale [...].

[...] è quindi difficile che, di quell'epoca segnata dalla distruzione, io possa aver serbato impressioni fondate su eventi reali. Eppure ancor oggi, quando guardo fotografie o documentari del periodo

739 W.Benjamin, *I «passages»*, op. cit., vol.I, N 1, 10, p.512; N 1a, 8, p.514; ID., *Strada a senso unico*, op. cit., p.38.

bellico, ho come la sensazione di esserne il figlio, come se di là, da quegli orrori che non ho vissuto, cadesse su di me un'ombra alla quale non potrò mai sfuggire del tutto.

W.Sebald⁷⁴⁰

«Marte ha riconosciuto infine il mio coraggio, rinunciato alla sua ostilità e si è mostrato leale» [...] [L]'orientamento cosmico per immagini [sic] [...] L'immagine è emersa [...] Nel motto «Per monstra ad sphaeram» può essere accennata una legge del genere.

[...]

Il procedimento quivi seguito non è nuovo: presupposta molta pazienza, abbiamo bisogno solo nel buon vecchio stile di una fidata esegesi filologica – ermeneutica *more majorum* [sic] –, per guadagnare un orizzonte più ampio.

A.Warburg⁷⁴¹

Mettere troppa carne al fuoco non mi sembra un grosso rischio. La vita ci induce di per sé a chiusure e limitazioni, non possiamo evitare del tutto questa tendenza; tuttavia la possiamo arginare e contrastare cercando di dare alle nostre conoscenze un impianto il più possibile vasto.

Elias Canetti⁷⁴²

Faccio seguire le illustrazioni divise dal testo poiché nella loro continuità chiariscono VISIVAMENTE [sic] i problemi dibattuti nel testo.

László Moholy-Nagy⁷⁴³

* * *

740 W.G.Sebald, *Gli anelli di Saturno*, op. cit., p.105; ID., *Storia naturale della distruzione*, op. cit., p.75.

741 A.Warburg, VI. *L'effetto della «Sphaera barbarica» sui tentativi di orientamento cosmici dell'Occidente*, 25 aprile 1925, in ID., *Per Monstra ad Sphaeram*, op. cit., pp.43-105, pp.102-103; per il testo di Keplero citato da Warburg, si veda NdA, nota 184, p.132: «S.Oppenheim, *Das Astronomische Weltbild im Wandel der Zeit* [Teubner, Leipzig, 1906], dalla introduzione alla *Astronomia nova de motibus stellae Martis*, Prag, 1609, p.117».

742 E.Canetti, *Il frutto del fuoco*, op. cit., p.259.

743 L.Moholy-Nagy, *Pittura Fotografia Film*, op. cit., p.45.

Tavole

I canoni dello sguardo mutilato

1-3. «L'œil à la caméra» e l'imposizione del quadro

4-6. Implicazione e distanza: la trincea come Passage

Esposizioni a(l) rischio

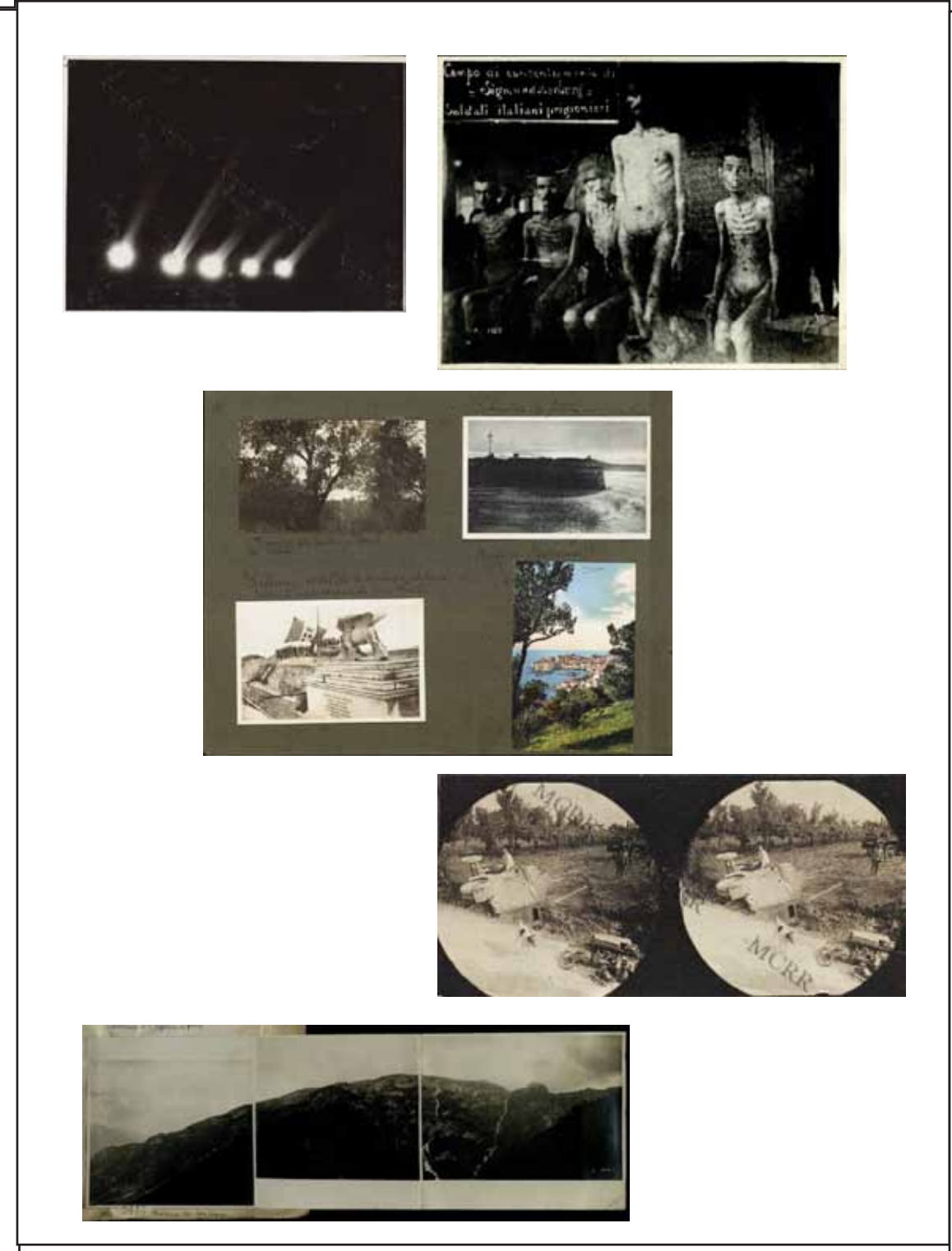
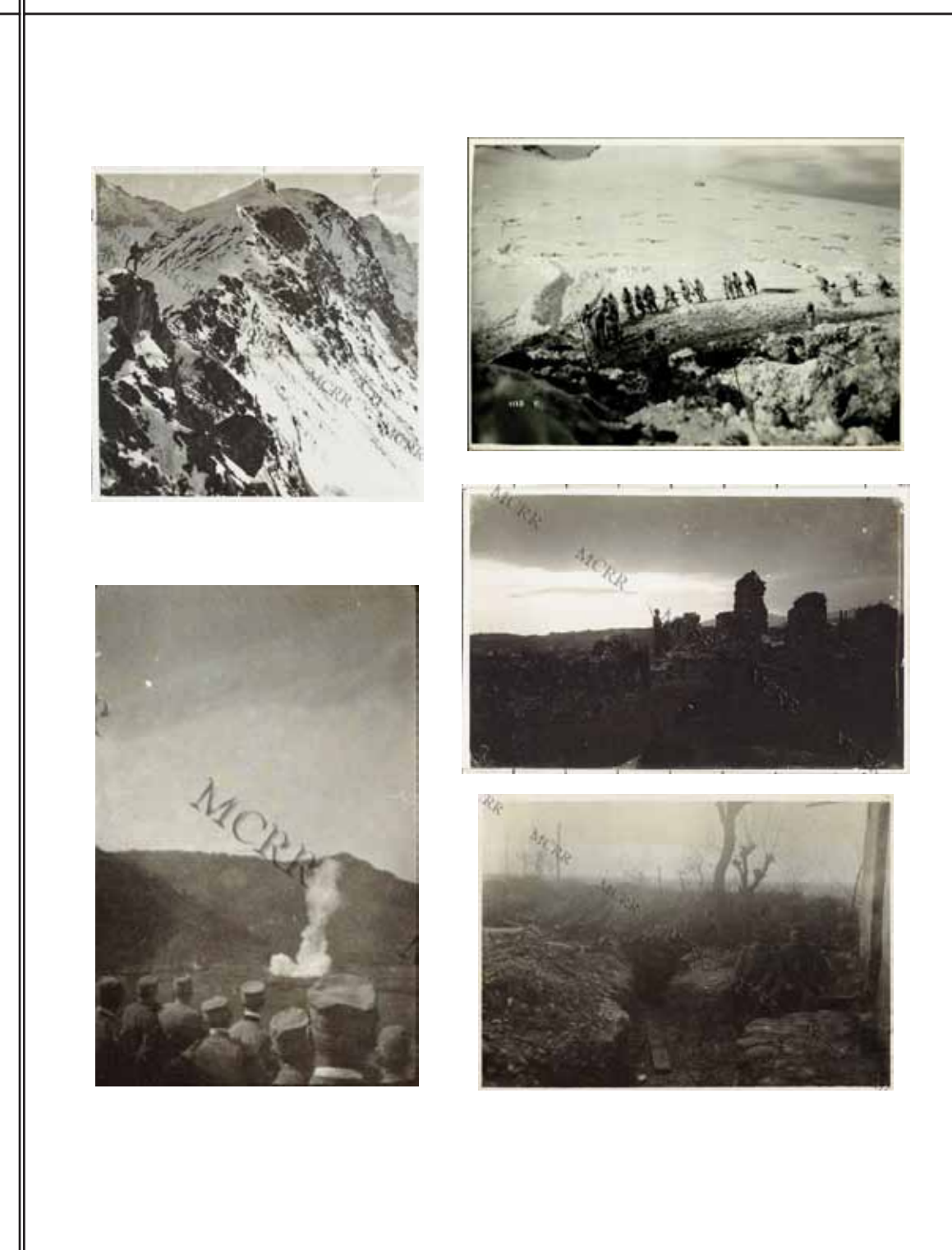
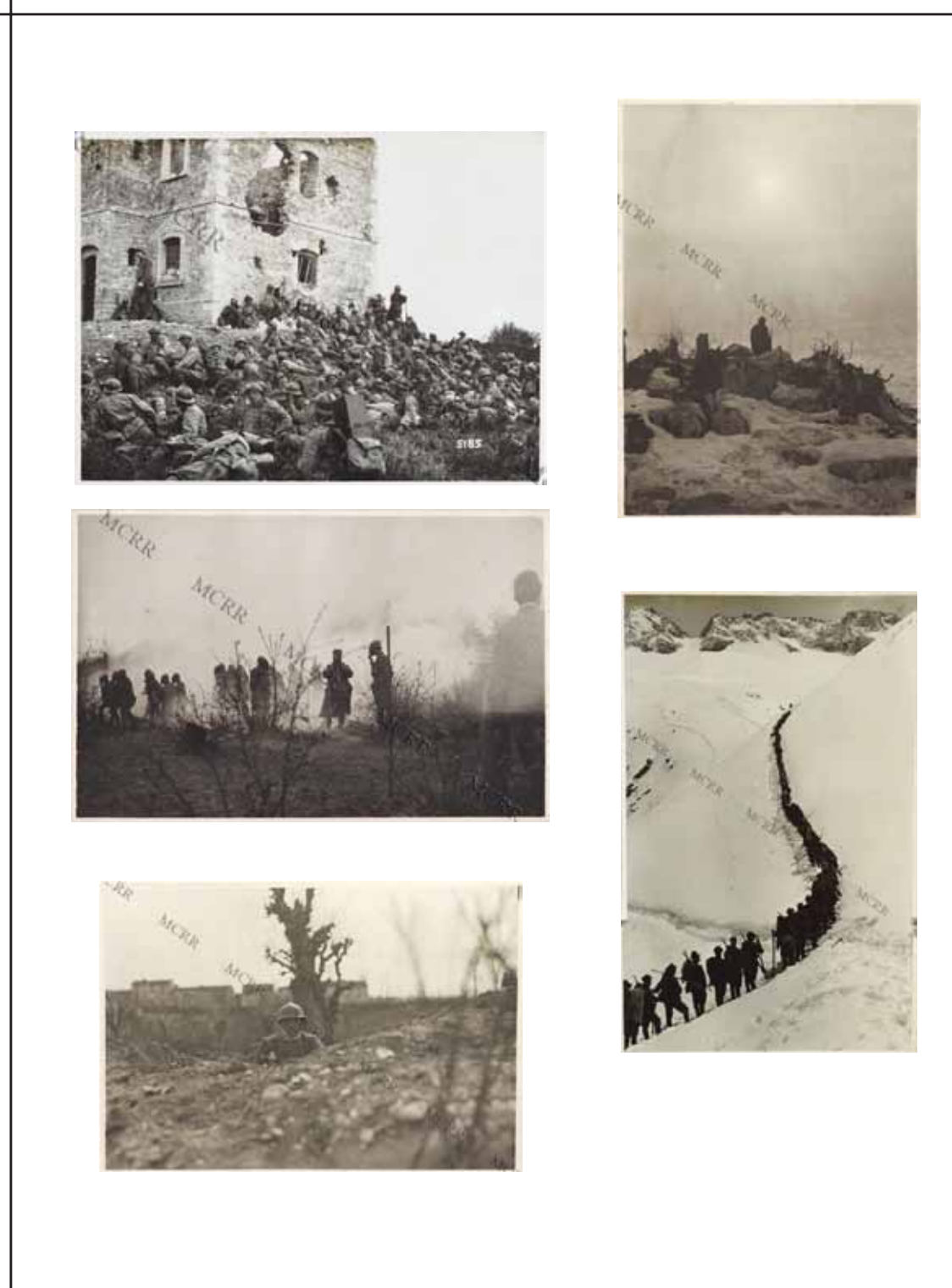
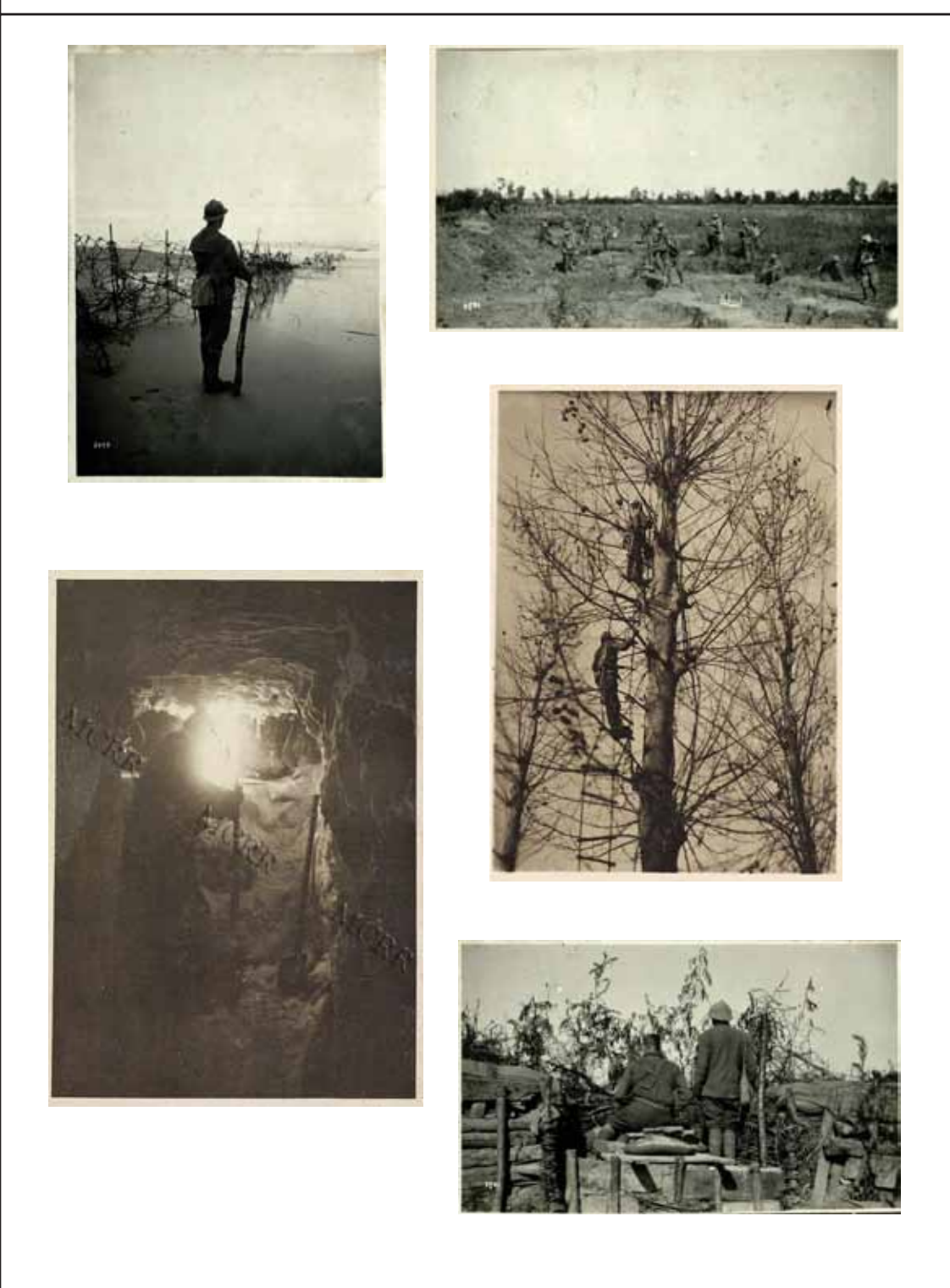
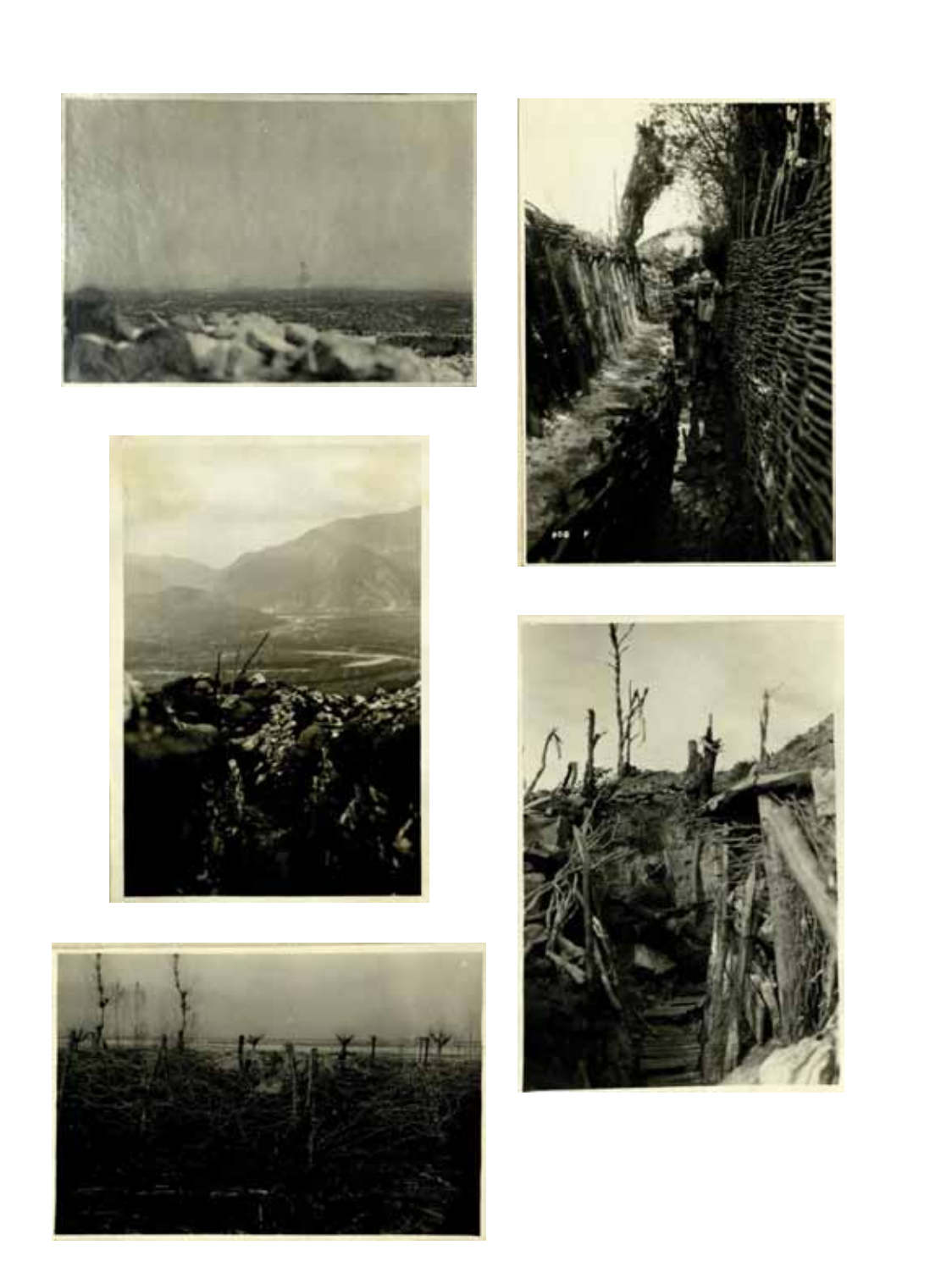
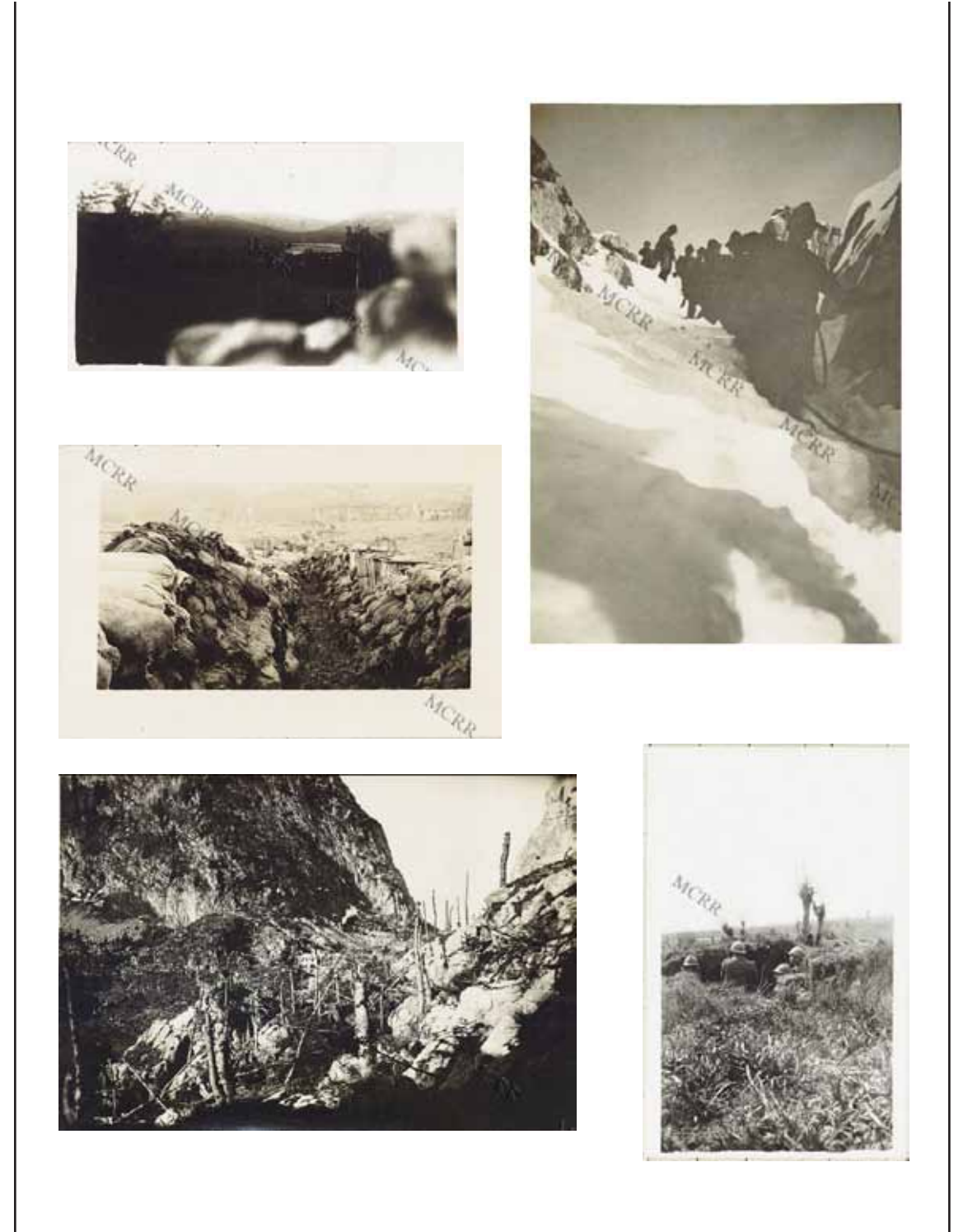
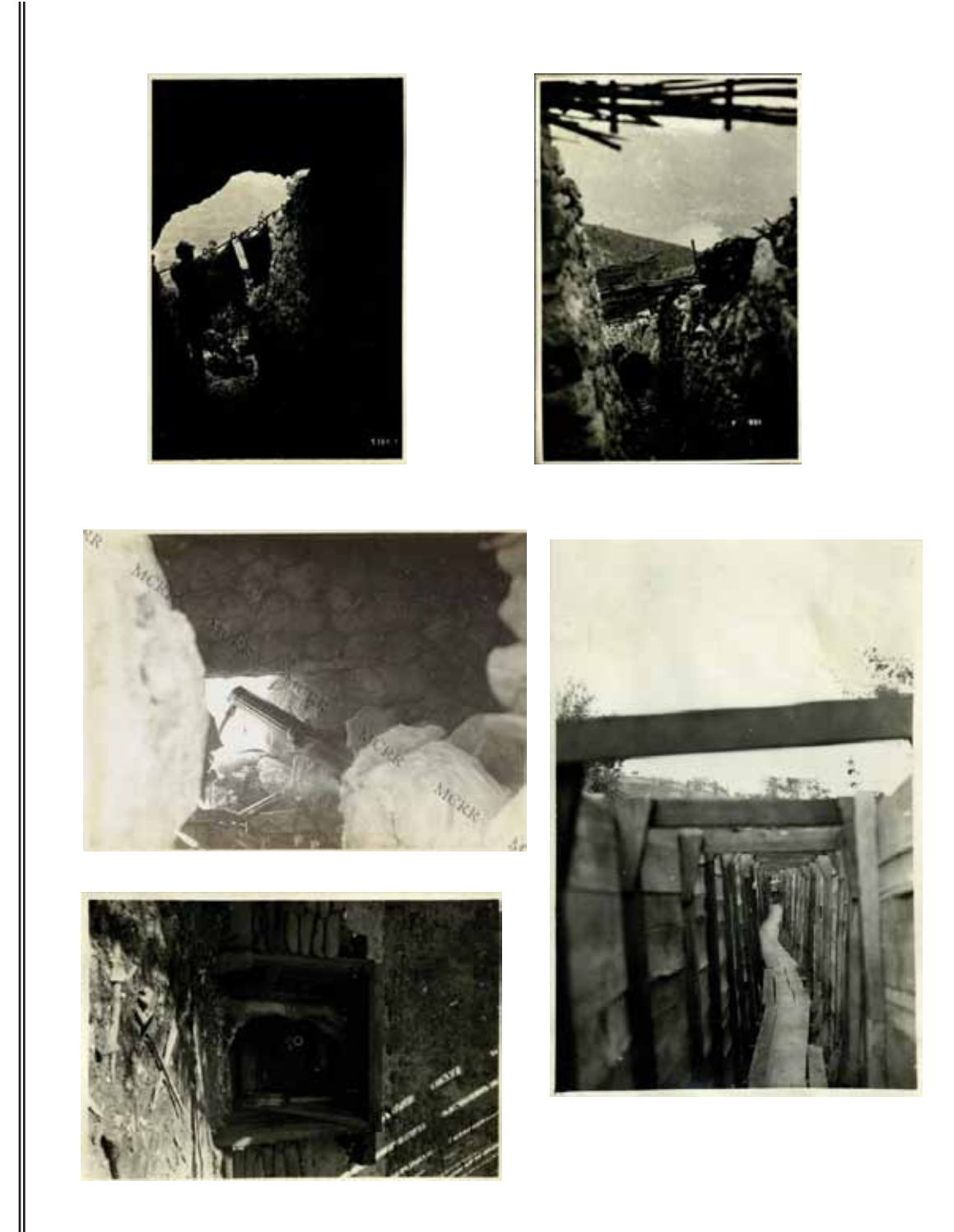
7-9. Aura: luci e ombre di uno spettatore senza qualità

10-12. Paesaggi di rovine: storia fotografica della distruzione

La «mise en page»: comporre il conflitto in immagini

13-15. Serialità, trasformazione, citabilità del frammento

16-18. Mostrare lo choc. O della «logistica dell'intervallo»



Bibliografia

- Adorno T.W. (trad. it., R.Solmi), *Minima Moralia. Meditazioni della vita offesa*, Einaudi, Torino, 2010 [1954; ed. or., *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1951].
- Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- Agamben G., *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*, Einaudi, Torino, 2008 (2001).
- Agamben G., *Stato d'eccezione*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- Agamben G., *Che cos'è un dispositivo*, Nottetempo, Roma, 2006.
- Agamben G., *Signatura rerum. Sul metodo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008.
- Agazzi E., «Memoria culturale», in *Dizionario degli Studi culturali* (online) http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/memoria_culturale.html
- «Albo», in Cortellazzo M. – Zolli P. (a cura di), *Dizionario etimologico della lingua italiana, 1 A/C*, Zanichelli, Bologna, 1979, p.35.
- Anonimo, *Kriegsbilder*, s.1,1 Garde-Reserve-Division, 1917.
- Anonimo, *War Pictures. Issued by Authority of Imperial War Museum*, Walter Judd, London, 1919.
- Arendt H. (trad. it., A.Guadagnin), *Le origini del totalitarismo*, Einaudi, Torino, 2004 [1967; ed. or., *The Origins of Totalitarianism*, Harcourt, New York, 1959].
- Arendt H. (trad. It., P.Bernardini), *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano, 2003 [1964; ed. or., *Eichmann in Jerusalem. A report on the banality of evil*, Viking Press, New York, 1963].
- Arendt H. (trad. fr. A.Oppenheimer-Faure, P.Lévy), *Walter Benjamin 1892-1940*, Éditions Allia, Paris, 2007 [ed. or., «Walter Benjamin 1892-1940», in *The New Yorker*, 1968; e in ID., *Men in the Dark Times*, Mariner Books, California, 1969; trad. it., M.De Franceschi, *Walter Benjamin*, SE, Milano, 2004].
- Arendt H. (trad. it., Aldo Chiaruttini), *Sulla violenza*, Mondadori, Milano, 1971 [ed. or., *On violence*, Houghton Mifflin Harcourt, Boston, 1970].
- Ariés P. (trad. it., Simona Vigezzi), *Storia della morte in Occidente. Dal Medioevo ai giorni nostri*, Rizzoli, Milano, 1989 [ed. or., *L'homme devant la mort*, Édition du Seuil, Paris, 1975].

Assmann A. (trad. it., S.Paparelli), *Ricordare. Forme, mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002 [ed. or., *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, Beck, München, 1999].

Audoin-Rouzeau S., *La Guerre au XX^e siècle. L'expérience combattante 1*, La Documentation photographique française, Paris, 2004.

Audoin-Rouzeau S., *Combattre. Une anthropologie historique de la guerre moderne (XIXe-XXIe siècle)*, Éditions du Seuil, 2008.

Audoin-Rouzeau S. – Becker A. (trad. it., S.Vacca; introduzione di A.Gibelli), *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Einaudi, Torino, 2002 [ed. or., *14-18. Retrouver la guerre*, Gallimard Paris, 2000].

Audoin-Rouzeau S. – J.-J.Becker (sous la direction de), *Encyclopédie de la Grande Guerre 1914 – 1918*, 2 voll., Éditions Bayard, Paris, 2004 [nuova edizione economica in due tomi, Perrin, Paris, 2012].

Augé M. (trad. it., A.Serafini), *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 [ed. or., *Le temps en ruines*, Galilée, Paris, 2003].

Augé M. (trad. it., G.Carbonelli), *Per un'antropologia della mobilità*, Jaca Book, Milano, 2010 [ed. or., *Pour une anthropologie de la mobilité*, Payot & Rivages, Paris, 2009].

Bann S., *Parallel lines. Printmakers and Photographers in Nineteenth-Century France*, Yale University Press, New Haven-London, 2001.

Banti A.M., *L'onore della nazione. Identità sessuali e violenza nel nazionalismo europeo dal XVIII secolo alla Grande Guerra*, Einaudi, Torino, 2005.

Banti A.M., *Le questioni dell'età contemporanea*, Laterza, Roma-Bari, 2010.

Banti A.M., *Sublime Madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari, 2011.

Baratin M. – Jacob C. (sous la direction de), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*, Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, 1996.

Barthes R., (trad. it., R.Guidieri), *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino, 2003 [ed. or., *La chambre claire. Note sur la photographie*, Gallimard, Paris, 1980].

Barret A., *Les premiers reporters photographes 1848-1914*, A.Barret Editeur, Paris, 1977.

Bataille G., *Histoire de l'œil*, Gallimard, Paris, 2001 (1928).

Bataille G. (secrétaire général), *Documents. Doctrines, archéologie, beaux-arts, ethnographie : magazine illustré paraissant dix fois par an*, Paris, 1929-1934 [disponibile una riedizione completa degli anni 1929-1930, Jean-Michel Place, Paris, 1991].

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34421975n/date>

- Baudelaire C. (testo établi, présenté et annoté par F.Moulinat), *Écrits sur l'art*, Le Livre de Poche, Paris, 2009 (1992).
- Bazin A., *I. Ontologie de l'image photographique* [Étude reprise de *Problèmes de la peinture*, 1945], in ID., *Qu'est-ce que le cinéma ? I. Ontologie et langage*, Éditions du Cerf, Paris, 1958, pp.11-19.
- Becker J.-J. – Winter J.M. – Krumeich G. – Becker A. – Audoin-Rouzeau S. (sous la direction de), *Guerre et cultures. 1914-1918*, Armand Colin, Paris, 1994.
- Belpoliti M., *Crolli*, Einaudi, Torino, 2005.
- Belting H. (traduit de l'allemand par J.Torrent), *Pour une anthropologie des images*, Gallimard, Paris, 2004 [ed. or., *Bild-Anthropologie : Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, München, 2001; trad. it., S.Incardona, *Antropologia delle immagini*, Carocci, Roma, 2011].
- Belting H. (trad. it., M.Gregorio), *I canoni dello sguardo. Storia della cultura visiva tra Oriente e Occidente*, Bollati Boringhieri, Torino, 2010 [ed. or., *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, Beck, München, 2008].
- Belting H. – Beyer A. – Cometa M. – Hamon P. – Mitchell W.J.T. – Stadler U. (a cura di R.Coglitore), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, duepunti Edizioni, Palermo, 2008.
- Benjamin W. (a cura di R.Tiedemann, H.Schweppenhäuser; ed. it, a cura di E.Gianni), *Opere Complete*, 9 voll., Einaudi, Torino, 2002 – (in corso); include i 2 volumi de, *I «passages» di Parigi*, 2 voll., 2010) [ed. or. (herausgegeben von R.Tiedemann, H.Schweppenhäuser), *Gesammelte Schriften*, 7 voll., Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1974-1989].
- Benjamin W. (a cura di R.Solmi, F.Desideri), *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Einaudi, Torino, 2007.
- Benjamin W. (a cura di A.Somaini, A.Pinotti), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Einaudi, Torino, 2012.
- *Novità sui fiori* (1928): OC III, pp.174-176; AC, pp.221-224 [ed. or., *Neues von Blumen: GS III*, pp.151-153; WN XIII, pp.164-167; pubblicato su «Die literarische Welt», IV, 23 novembre 1928, n°47, p.7.
 - *Teorie del fascismo tedesco. A proposito dell'antologia Krieg und Krieger* [Guerra e Combattenti] a cura di Ernst Jünger: *Scritti 1930-1931*, in OC IV, pp.203-213 [ed. or., *Theorien des deutschen Faschismus. Zu der Sammelchrift «Krieg und Krieger» herausgegeben von Ernst Jünger. GS III*, pp.238-250; prima pubblicazione in «Die Gesellschaft», anno VII, 1930, n°II, pp.32-41].
 - *Tolgo la mia biblioteca dalle casse* (1931): OC IV, 1930-1931, pp.456-463 [ed. or., *Ich packe meine Bibliothek aus: GS IV/1*, pp.388-396; prima pubblicazione: «Die literarische Welt», VII, n°29, 17/07/1931, pp.3-5, e VII, n°30, 24/07/1931, pp.7 e sgg.].
 - *Piccola storia della fotografia* (1931): OC IV, pp.476-491; AC, pp.225-244 [ed. or., *Kleine Geschichte der Photographie: GS II/1*, pp.368-85; pubblicato in

tre puntate su «Die literarische Welt», 19 settembre 1931, n°3, pp.3 sgg.; 25 settembre 1931, n°39, pp.3 sgg.; 2 ottobre 1931, n°40, pp.7 sgg.].

- *Scavare e ricordare* (1932): AC, p.363 [ed. or., *Ausgraben und erinnern: GS IV/1*, pp.400-401].

- *Scienza dell'arte rigorosa* (1933): OC V, pp.493-497; AC, pp.101-104 [ed. or., *Strenge Kunstwissenschaft: GS III*, pp.369-374; ID (hrsg. C.Gödde, H.Lonitz), *Werke und Nachlaß: kritische Gesamtausgabe*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2008 – (in corso), pp.423-428; pubblicato con lo pseudonimo Detlef Holz su *Literaturblatt* de «Frankfurter Zeitung», n°31, Anno LXVI, 30 luglio 1933].

- *Esperienza e povertà* (1933): OC V, pp.539-544; AC, pp.364-369 [ed. or., *Erfahrung und Armut: GS II/1*, pp.213-219; pubblicato in «Die Welt im Wort», I, 7 dicembre 1933, n°10].

- *Immagini del pensiero* (1933): OC V, pp.528-533 [ed. or., *Denkbilder*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972].

- *Dottrina della similitudine* (1933): pubblicato postumo con il titolo *Sulla facoltà mimetica*: AC, pp.141-145 e *Appendici*, p.146; OC V, pp.438-443 e *Appendici*, p.444-449 [ed. or., *Lehre vom Ähnlichen: GS III/!*, pp.204-210].

- *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* (1935-1939): OC VI, pp. 271-303; AC, pp.17-73 [ed. or., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: GS VII/1*, pp.350-84].

- *Dipinti cinesi alla Bibliothèque Nationale* (1938): AC, pp.105-108; OC VII, pp.493-497; GS III, pp.369-374 [ed.or., *Peintures chinoises à la Bibliothèque Nationale*, scritto fra la fine del 1937 e gli inizi del 1938; pubblicato in «Europe. Revue mensuelle», 15 gennaio 1938, n°181, pp.104-107].

- *Su alcuni motivi in Baudelaire* (1939): OC VII, pp.378-415; AC, pp.163-202 [ed. or., *Über einige Motive bei Baudelaire: GS I/2*, pp.605-653; pubblicato sulla «Zeitschrift für Sozialforschung», n°8, 1939, pp.50-89].

- *Una lettera di Benjamin su Lo sguardo di Georges Salles* (1940): OC VII, pp.479-482; AC, pp.109-112 [ed. or., *Une lettre au sujet de «Le regard» de Georges Salles: GS III*, pp.592-595; *WN XIII*, pp.814-826; pubblicato sulla «Gazette des Amis des Livres», maggio 1940].

Benjamin W. (a cura di G.Schiavoni), *Strada a senso unico*, Einaudi, Torino, 2006 [ed. or., *Einbahnstraße*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955 (1928)].

Benjamin W. (trad. it., E.Filippini), *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971 [ed. or., *Ursprung der deutschen Trauerspiels*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1972 (1929)].

Benjamin W. (trad. it., G.Bonola, M.Ranchetti), *Sul concetto di storia*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. or., *Über den Begriff der Geschichte* (1939-1940), 1942 postumo; in (hrsg. G.Raulet), *WN XIX*].

Benjamin W., *L'autore come produttore* (1934), in ID. (trad. it., A.Marietti), *Avanguardia e rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, Einaudi, Torino, 1973, pp.199-217 [ed. or., Einleitung von T.W.Adorno, *Schriften*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1955].

Benjamin W. (a cura di S.Calabrese, A.De Blasio), *Bambini, abbecedari, giocattoli*, Archetipo Libri, Bologna, 2010.

Berté T. – Zandonati A., *Il fronte immobile. Fotografie militari italiane dal Monte Baldo al Cimon d'Arsiero*, Edizioni Osiride, Rovereto, 2000.

- Bertelli C. – Bollati B., *Immagine fotografica. 1845-1945, I-II, Annali 2*-2** in Storia d'Italia*, Einaudi, Torino, 1979.
- Beumelburg W. (hrsg., W.Reetz), *Eine ganze Welt gegen uns. Eine Geschichte des Weltkriegs in Bildern*, Deutsche Verlag, Berlin, 1934.
- Bini E., «La fotografia come fonte storica» in *Quale lente per lo storico? Riflessioni sul rapporto tra storia e mezzi di comunicazione di massa*, Convegno di studi, Istituto Gramsci, Emilia Romagna, 20 ottobre 2005.
- Birilli V. (a cura di), *Manifesti del Futurismo*, Abscondita, Milano, 2008.
- Bloch M. (opera incompiuta, a cura di É.Bloch; trad. it., C.Pischedda), *Apologia della storia o Mestiere di storico*, Einaudi, Torino, 2009 [ed. or., *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Librairie Armand Colin, Paris, 1949].
- Bloch M. (trad. it., G.De Paola), *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Donzelli, Roma, 1994 [ed.or., sous la direction de É.Bloch), *Souvenirs de guerre 1914-1915. Réflexions d'une historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Librairie Armand Colin, Paris, 1969].
- Bloch M. (édition établie par A.Becker, E.Bloch), *L'Histoire, la Guerre, la Résistance*, Éditions Gallimard, Paris, 2006.
- Blossfeldt K., *Urformen der Kunst. Photographischen Pflanzenbildern*, E.Wasmuth, Berlin, 1928.
- Blumenberg H., *Die ontologische Distanz. Eine Untersuchung über die Krisis der Phänomenologie Husserls* (abilitazione alla docenza universitaria di Kiel), cit. in D.Girolamo – A.Fragio (a cura di), «Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi di analisi (Aracne Editrice, Roma, 2010)», *Aisthesis – Rivista di Estetica online / Note e Recensioni*, pp.1-16.
<http://www.aisthesisonline.it/numero-corrente/note-recensioni-3/>
- Blumenberg H. (trad. it., M.V.Serra Hansberg), *Paradigmi per una metaforologia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009 [ed. or., *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, «Archiv für Begriffsgeschichte», vol.IV, H.Bavier und Co., Bonn, 1960].
- Blumenberg H. (trad. it., Cesare Marelli), *La legittimità dell'età moderna*, Marietti, Genova, 1992 [ed. or., *Die Legitimität der Neuzeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1966].
- Blumenberg H. (trad. it., B.Argenton), *La leggibilità del mondo. Il libro come metafora della natura*, Il Mulino, Bologna, 1984 [ed. or., *Die Lesbarkeit der Welt*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979].
- Blumenberg H. (trad. it., F.Rigotti), *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Il Mulino, Bologna, 1985 [ed. or., *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1979].
- Blumenberg H. (trad. it., M.Cometa), *La realtà in cui viviamo*, Feltrinelli, Milano, 1987 [ed. or., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1981].

- Blumenberg H. (trad. it., B.Argenton), *Tempo della vita e tempo del mondo*, Il Mulino, Bologna, 1996 [ed. or., *Lebenszeit und Weltzeit*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1986].
- Blumenberg H. (trad. it., S.Guli; testo stabilito da A.Haverkamp sulla base delle carte d'archivio inedite), *Teoria dell'inconcettualità*, duepunti edizioni, Palermo, 2010 [ed. or., aus dem Nachlaß herausgegeben von A.Haverkamp, *Theorie der Unbegrifflichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2007].
- Blumenberg H. (traduction de l'allemand et préface de D.Trierweiler), *Description de l'homme*, Les Éditions du Cerf, Paris, 2011 [ed. or., *Beschreibung des Menschen* (Aus dem Nachlaß herausgegeben von Manfred Sommer), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2006 (postumo)].
- Blumenberg H. – Schmitt C. (trad. it., M.Di Serio, O.Nicolini), *L'enigma della modernità. Epistolario 1971-1978 e altri scritti*, Laterza, Roma-Bari, 2012 [ed. or., hrsg. A.Schmitz, M.Lepper, *Briefwechsel 1971-1978 und weitere Materialien*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 2007].
- Boltanski L., *La souffrance à distance. Morale humanitaire, médias et politiques*, suivi de *La présence des absents*, (postface inédite de l'auteur), Gallimard, Paris, 2007 [1993; (trad. it., Barbara Bianconi), *Lo spettacolo del dolore: morale umanitaria, media e politica*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2000].
- Bolter J.D. – Grusin R., *Remediation. Understanding New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1999 [ed. it., a cura di A.Marinelli, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e associati, Milani, 2002].
- Bonanate L., *La guerra*, Laterza, Roma-Bari, 1998.
- Boni G. – Rigetti L. – Savoia D. – Balzani R. – Cavanna P. (a cura di), « Immagini e documenti della Grande Guerra » in *Quaderni dell'Archivio Fotografico*, Numero 5, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", Novembre 2000.
- Borsò V., *Sulla soglia tra visibilità e dicibilità. L'evento della visualità nel materiale dell'immagine* in (a cura di Mauro Ponzì e Dario Gentili), *Soglie. Per una nuova teoria dello spazio*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012.
- «Boselli Paolo», in Galbiati M. – Seccia G. (a cura di), *Dizionario biografico della Grande Guerra*, vol.1, A-G, Nordpress Edizioni, Chiari (Bs), 2009, pp.146-148.
- Brecht B., *Kriegsfibel*, Eulenspiegel Verlag., Berlin, 1955 [a cura di R.Solmi, CCM-Torino, *L'abici della guerra: immagini della seconda guerra mondiale*, Einaudi, Torino, 1972].
- Bregantin L. (a cura di Giulio Rochat), *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova, 2010.
- Brunet F., *La naissance de l'idée de photographie*, PUF, Paris, 2000.

- Brunetta G.P., *L'immagine della prima guerra mondiale attraverso il cinema*, in (a cura di Mario Isnenghi), *Operai e contadini nella Grande Guerra*, Cappelli, Bologna, 1982.
- Bucholtz F. (mit einer Einleitung von Ernst Jünger), *Über der Gefahr (Sul pericolo), Der gefährliche Augenblick. Eine Sammlung von Bildern und Berichten*, Jünker und Dünnhaupt Verlag, Berlin, 1931.
- Burckhardt J. – Nietzsche F. (a cura di M.Ghilardi; con un saggio di A.Warburg), *Carteggio*, Nino Aragno, Torino, 2012.
- Burgdorff S. – Wiegrefe K., *Der Erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts*, Deutsche Verlags-Anstalt, München, 2004.
- Burke P. (trad. it., G.Ferrara Degli Uberti), *Una rivoluzione storiografica. La scuola delle "Annales" 1929-1989*, Laterza, Roma-Bari, 1999 [ed. or., *The French historical Revolution: the Annales School 1929-1989*, Polity Press, Cambridge, 1990].
- Burke P. (trad. it., G.C.Brioschi), *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Carocci Editore, Roma, 2011 [2002; ed. or., *Eyewitnessing: The Uses of Images as Historical Evidence*, Cornell University Press, Ithaca (N.-Y.), 2001].
- Burke P. (trad. it., D.Giusti), *La storia culturale*, Il Mulino, Bologna, 2006 [ed. or., *What is Cultural History*, Polity Press, Cambridge, 2004].
- Cadava E., *Words of Light. Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, Princeton-New Jersey, 1997.
- Caffarena F., *Lettere dalla Grande Guerra. Scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, Edizioni Unicopli, Milano, 2005.
- Calvino I., *Avventura di un fotografo*, in ID., *Gli amori difficili*, Mondadori, Milano, 1995, pp. [1970].
- Calvino I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Mondadori, Milano, 2006 [postumo, Garzanti, Milano, 1988].
- Canetti E. (trad. it., F.Jesi), *Potere e sopravvivenza. Saggi*, Adelphi, Milano, 2004 [1974; ed. or., *Die Gespaltene Zukunft e Macht und Überleben*, Carl Hanser Verlag, München, 1972].
- Canetti E. (trad. it., A.Pandolfi, R.Colorni), *La lingua salvata. Storia di una giovinezza*, Adelphi, Milano, 2010 [ed. or., *Die gerettete Zunge. Geschichte einer Jugend*, Carl Hanser Verlag, München, 1977].
- Canetti E. (trad. it., A.Casalegno, R.Colorni), *Il frutto del fuoco. Storia di una vita (1921-1931)*, Adelphi, Milano, 2013 [1982; ed. or., *Die Fackel im Ohr. Lebensgeschichte 1921-1931*, Carl Hanser Verlag, München-Wien, 1980].
- Carbone A. – Coglitore R. – Cometa M. – Corella M.L. – Marcenò S. – Rivera A.G. – Vaccaro S. – Villacañas J.L.B. (a cura di A.Carbone), *Iconografia e storia dei concetti*, duepunti Edizioni, Palermo, 2008.

- Cassirer E., *Éloge funèbre du professeur Aby Warburg*, in ID., *Œuvres, XII. Écrits sur l'art*, Le Cerf, Paris, 1995 [ed. or., *Worte zur Beisetzung von Professor Dr. Aby Warburg* (1929)].
- Catucci S., *Per una filosofia povera. La Grande Guerra, l'esperienza, il senso: a partire da Lukács*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- Céline L.-F., *Voyage au bout de la nuit*, Gallimard, Paris, 2009 [1932; (trad. it., Ernesto Ferrero), *Viaggio al termine della notte*, Corbaccio, Milano, 2005].
- Cervini A. – Roberti B. (a cura di), «Temporalità e memoria del visuale. Conversazione con Georges Didi-Huberman» in *Fata Morgana. Quadrimestrale del cinema e visioni*, Anno III, n°8 maggio-agosto 2009, pp.7-19.
- Chemin des Dames 1917. Les albums-photos de la Grande Guerre*, 14-18 Éditions, Bruxelles, 2007.
- Codeluppi V., *La vetrinizzazione sociale. Il processo di spettacolarizzazione degli individui e della società*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.
- Coglitore R. (a cura di), *Cultura visuale. Paradigmi a confronto*, duepunti edizioni, Palermo, 2010.
- Coglitore R., «Immaginazione materiale», in *Dizionario degli Studi culturali* (on-line) http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/immaginazione_materiale.html
- Colombo A., «Il linguaggio. Fotografia come lingua», in *Progresso tecnico – Linguaggio e fotografia*, n°12, anno LXXXIV, 1977.
- Cometa M., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2012.
- Comolli J.-L. – Rancière J., *Arrêt sur histoire*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1997.
- Contini G., *La memoria divisa*, Rizzoli, Milano, 1997.
- Corbin A. – Courtine J.-J. – Vigarello G. (sous la direction de), *Histoire du corps, 2.De la Révolution à la Grande Guerre, 3.Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Éditions du Seuil, Paris, 2005.
- Crary J., *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, MIT Press, Cambridge-Massachusetts/London-England, 1991 [a cura di L.Acquarelli, *Le tecniche dell'osservatore: visione e modernità nel XIX secolo*, Einaudi, Torino, 2013]
- Crary J., *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle and Moderne Culture*, MIT Press, Cambridge-London, 2000 (1999).
- Criscenti L. – D'Autilia G., *Autobiografia di una nazione – Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma, 1999.

- Cru J.N., *Témoins. Essai d'Analyse et de Critique des Souvenirs des Combattants Edités en Français de 1915 à 1928*, Paris, 1928.
- Dagen P., *Le silence des peintres. Les artistes face à la Grande Guerre*, Fayard, Paris, 1996.
- Dahlke B. – Tate D. – Woods R. (edited by), *German Life Writing in the Twentieth Century*, Camden House, Rochester-New York, 2010.
- D'Autilia G., *L'indizio e la prova. La storia nella fotografia*, La Nuova Italia, Scandicci, 2011.
- Debord Guy, *La société du spectacle*, Éditions champ libre, Paris, 1971 [1967; (a cura di Carlo Freccero e Daniela Strumia), *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Baldini e Castoldi Dalai, Milano, 2006].
- Débray R., *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*, Gallimard, Paris, 1994 [1992; (trad. it., Andrea Pinotti), *Vita e morte dell'immagine. Una storia dello sguardo in Occidente*, Il castoro, Milano, 1999].
- De Certeau M., *L'écriture de l'histoire*, Folio-Gallimard, Paris, 2007 [1975; a cura di A.Jeronimidis, *La scrittura della storia*, Il pensiero scientifico, Roma, 1977].
- Delage C. (sous la direction de), *La fabrique des images contemporaines*, (textes de C.Delage – V.Guigueno – A.Gunthert), Éditions Cercle d'Art, Paris, 2007.
- Delporte C. – Gervereau L. – Maréchal D. (sous la direction de), *Quelle est la place des images en histoire?*, Nouveau Monde Éditions, Paris, 2008.
- De Luna G., *Il corpo del nemico ucciso*, Einaudi, Torino, 2006.
- De Martino E. (introduzione di C.Gallini), *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento funebre antico al pianto rituale*, Bollati Boringhieri, Torino, 2008 (1958).
- Derrida J., *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Galilée, Paris, 1995 [trad. it., G.Scibilia), *Mal d'archivio: un'impressione freudiana*, Filema, Napoli, 1996].
- Desideri F., *La porta della giustizia. Saggi su Walter Benjamin*, Edizioni Pendragon, Bologna, 1995.
- Di Bella M.P. – Elkins J. (edited by), *Representation of Pain in Art and Visual Culture*, Routledge Taylor & Francis Group, New-York-London, 2013.
- Didier C. (sous la direction de), *1914-1918. Orages de papier. Les collections de guerre des bibliothèques*, Bibliothèque nationale et universitaire de Strasbourg/Somogy, Paris-Strasbourg, 2008.
- Didi-Huberman G., *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, Paris, 1982 [trad. it., E.Manfredotti, *L'invenzione*

- dell'isteria. Charcot e l'iconografia della Salpetrière, Marietto 1820, Genova-Milano, 2008].
- Didi-Huberman G., *Devant l'image. Question posée aux fin d'une histoire de l'art*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1990.
- Didi-Huberman G., *La ressemblance informe ou le Gay-Savoir visuel selon Georges Bataille*, Macula, Paris, 1995.
- Didi-Huberman G., «Supposition de l'aura. Du Maintenant, de l'Autrefois e de la modernité», *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°64, Été 1998, pp.94-115.
- Didi-Huberman G. (trad. it., S.Chiodi), *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2007 [ed. or., *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2000].
- Didi-Huberman G., *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2002 [trad. it., A.Serra), *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006].
- Didi-Huberman G., *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2003 [trad. it., D.Tarizzo), *Immagine malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2005].
- Didi-Huberman G., «Image, événement, durée», en *Images re-vues. Histoire Anthropologie et Théorie de l'Art* (en ligne), Document 1 (hors-série), 1|2008 ; mis en ligne le 21 avril 2011.
<http://imagesrevues.revues.org/787>
- Didi-Huberman G., *Quand les images prennent position. L'œil de l'histoire, 1*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.
- Didi-Huberman G., *Survivance des lucioles*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2009.
- Didi-Huberman G., *Remontages du temps subi. L'Œil de l'histoire 2*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2010.
- Didi-Huberman G., *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid – ZKM Center for Art and Media, Karlsruhe – Phoenix Art Stiftung Falckenberg, Hamburg 2011 [*Atlas o la Inquieta gaya ciencia*, pp.11-220; ed. or., *Atlas ou le gai savoir inquiet. L'Œil de l'histoire 3*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2011].
- Didi-Huberman G., « Échantillonner le chaos. Aby Warburg et l'atlas photographique de la Grande Guerre », *Études photographiques*, n° 27, mai 2011.
<http://etudesphotographiques.revues.org/index3173.html>
- Didi-Huberman G., *Peuples exposés, peuples figurants. L'Œil de l'histoire 4*, Les Éditions de Minuit, Paris, 2012.
- Didi-Huberman G. – Rancière J. – Ristelhueber S., *Images de conflits/Conflit d'images*, (en ligne) Colloque, 7 mars 2009 – Jeu de Paume, Paris.
<http://www.jeudepaume.org/index.php?page=article&idArt=1021>
- Diesel E. – Petschow R., *Das Land des Deutschen*, Volksausgabe, Leipzig, 1931.
- Diodato R. – Somaini A. (a cura di), *Estetica dei media e della comunicazione*, Il Mulino, Bologna, 2011.

- Ejzenštejn S. (a cura di P.Montani), *Teoria generale del montaggio*, Marsilio, Venezia, 1985 [ed. or. a cura di N.Klejman, *Izbrannye proizvedenija tomach* [Opere scelte in sei volumi], Iskusstvo, Moskva, 1963-70].
- Ejzenštejn S. (a cura di N.Klejman), *Montaž* [Il montaggio], Muzej Kino – Ejzenštejn-Centr, Moskva, 1997.
- Ejzenštejn S. (a cura di S.Pomati), *Memorie*, SE, Milano, 2008 [ed. or., a cura di N.Klejman. *Mamuary*, Muzej Kino – Ejzenštejn-Centr, Moskva, 1997].
- Elisa C., «Le Témoignage des Images: une Interprétation Esthétique de Ricoeur», in *Proceedings of the European Society for the Aesthetics*, vol.3, 2011.
- Escher K., *Kunst, Krieg und Krieger. Zur Geschichte der Kriegsdarstellungen*, Rascher, Zurich/Leipzig, 1917.
- Fabi L., *Gente di trincea. La grande guerra sul Carso e sull'Isonzo*, Mursia, Milano, 1994.
- Fabi L., *La prima guerra mondiale, 1915-1918. Storia fotografica della società italiana*, Editori Riuniti, Roma, 1998.
- Fabi L. (a cura di), *Uomini armi campi di battaglia della Grande Guerra. Fronte italiano 1915-1918*, Mursia, Milano, 2005.
- Fabi L. – Macchieraldo F. (a cura di), *1915-1918: cento foto una guerra*, mostra e catalogo – Provincia di Biella, Eventi & Progetti Editore, Biella, 1998.
- Fabi L. – Trevisani E., *1915-1918 la trincea infinita: vita quotidiana al fronte della Grande Guerra*, Tosi, Ferrara, 1997.
- Febvre L., *Le problème de l'incroyance au XVI^e siècle. La religion de Rabelais*, Albin Michel, Paris, 1968 [trad. it., L.Curti, *Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*, Einaudi, Torino, 1978].
- Ferrari G.C., «Il «morale» del soldato italiano in campo», *Rivista di Psicologia*, 1916, vol.XIII, n°3-5, pp.184-217.
- Forster K.W., «Images as Memory Banks: Warburg, Wölfflin, Schwitters, Sebald», *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, 100, settembre-ottobre 2012, pp.113-120.
<http://www.gramma.it/eOS2/index.php>
- Foster H., *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.
- Foucault M., *Naissance de la clinique: une archéologie du regard médical*, PUF, Paris, 1963 [trad. it., A.Fontana, *Nascita della clinica: un'archeologia dello sguardo medico*, Fabbri, Milano, 2009].
- Foucault M. (a cura di S.Vaccaro), *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano, 2002 [ed. or., *Le langage de l'espace* (1964); *Des espaces autres* (1967); *Space, Knowledge and Power* (1982), in ID. (sous la direction de D.Defert, F.Ewald), *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994, vol. I, pp.407-412; vol. IV, pp.752-762; vol. II, pp.447-451 e 452-456; vol. IV, pp.270-285]; ID. (a

- cura di A.Moscatti), *Utopie Eterotopie*, Cronopio, Milano, Napoli, 2006 [sous la direction de F.Fruchaud, D.Foucault, *Les hétérotopies e Le corps utopique*, INA, Paris, 2004].
- Foucault M., *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris, 2008 [1966; trad. it., E.Panaitescu; con un saggio critico di G.Canguilhem), *Le parole e le cose: un'archeologia delle scienze umane*, Rizzoli, Milano, 1978].
- Foucault M. (trad. it., G.Bogliolo), *L'Archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR-Rizzoli, Milano, 2006 [ed. or., *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969].
- Foucault M. (trad. it., A.Fontana, M.Bertani, V.Zini), *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino, 2004 [ed. or., *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris, 1971].
- Foucault M., *Nietzsche, la généalogie, l'histoire* (1971), in ID. (sous la direction de D.Defert, F.Ewald), *Dits et écrits 1954-1988, II: 1970-1975*, Gallimard, Paris, 1994 [ed. it., «Nietzsche, la genealogia, la storia», *il verri*, 1972, 39/40, pp.83-104].
- Foucault M. (trad. it. A.Tarchetti), *Sorvegliare e punire. La nascita della prigione*, Einaudi, Torino, 2006 [1976; ed. or., *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, Paris, 1975].
- Foucault M., *Storia della sessualità*: (trad. it., P.Pasquino, G.Procacci), *La volontà di sapere 1*, Feltrinelli, Milano, 1978 (1976); (trad. it., L.Guarino), *L'uso dei piaceri 2*, Feltrinelli, Milano, 1984; (trad. it., L.Guarino), *La cura di sé 3*, Feltrinelli, Milano, 1895 [ed. or., *Histoire de la sexualité: La volonté de savoir*1, Gallimard, Paris, 1976; *L'usage des plaisirs 2*, Gallimard, Paris, 1984; *Le souci de soi 3*, Gallimard, Paris, 1984].
- Foucault M., *Naissance de la biopolitique. Cours au Collège de France. 1978-79*, Gallimard-Seuil, Paris, 2004 [ed. it., a cura di F.Ewald, A.Fontana, M.Senellart; trad. it., M.Bertani, V.Zini, *Nascita della biopolitica: corso al Collège de France 1978-1979*, Feltrinelli, Milano, 2005].
- Foucault M. (a cura di L.H.Martin, H.Gutman, P.H.Hutton; trad. it., S.Marchignoli), *Tecnologie del sé. Un seminario di Michel Foucault*, Bollati Boringhieri, Torino, 1992 [ed. or., *Technologies of the Self. A Seminar with Michel Foucault*, Tavistock, London, 1988].
- Freedberg D. (trad. it. Giovanna Perini), *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino, 1993 [ed. or., *The Power of Images: Study in the History and Theory of Response*, University of Chicago Press, Chicago-London, 1991].
- Freud S. (trad. it., E.Sagittario), *Il disagio della civiltà e altri saggi*, Bollati Boringhieri, Torino, 2001 [1971; ed. or., *Das Unbehagen in der Kultur*, 1929].
- Freund G., *La photographie en France au dix-neuvième siècle. Essai de sociologie et d'esthétique. Avec vint-quatre photographies hors-texte*, La Maison des Amis des Livres-A.Monnier, Paris, 1936.
- Freund G., *Photographie et société*, Seuil, Paris, 1976 [trad. it., L.Lovisetti Fua, *Fotografia e società. Riflessione teorica ed esperienza pratica di una allieva di Adorno*, Einaudi, Torino, 1976].

- Friedrich E., *Krieg dem Krieg! Guerre à la guerre! War against War! Oorlog aan den Oorlog!*, Freie Jugend Verlag, Berlin, 1924 [trad. it., L.Scuratti, *Guerra alla guerra. 1914-1918: scene di orrore quotidiano*, Mondadori, Milano, 2004].
- Frisby D., *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Works of Simmel, Kracauer and Benjamin*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1986 [trad. it., U.Livini, *Frammenti di modernità: Simmel, Kracauer, Benjamin*, Il Mulino, Bologna, 1992].
- Fumagalli G. – Corrado R., «La Sezione della Guerra 1914-1918 nella R. Biblioteca, Museo a Archivio del Risorgimento di Roma», in *Accademie e biblioteche d'Italia*, I (1927-28), n.4, pp. 27-63.
- Fussell P., *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, New York-London, 1975 [trad. it., G.Panzieri, *La grande guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna, 1984].
- Galimberti C. – Riva G. (a cura di), *La comunicazione virtuale. Dal computer alle reti telematiche: nuove forme di interazione sociale*, Guerini e associati, Milano, 1997.
- Garnier C. – Le Bon L. (sous la direction de), *1917*, exposition présentée au Centre Pompidou-Metz du 26 mai au 24 septembre 2012, Galerie 1 et Grande nef/Metz, Centre Pompidou-Metz, 2012.
- Gervais T., «Witness to War: The Uses of Photography in the Illustrated Press, 1855-1904», *Journal of Visual Culture*, 2010 – 9, pp.370-384.
- Gervereau L. (sous la direction de), *Voir, ne pas voir la guerre. Histoire des représentations photographiques de la guerre*, Somogy Éditions de l'art/BDIC, Paris, 2001.
- Giambrocono A., «Il servizio fotografico nell'Esercito Italiano», in *Il Progresso Fotografico*, anno XIV, 1917.
- Gibelli A., *Nefaste meraviglie. Grande Guerra e apoteosi della modernità*, in *Storia d'Italia, Annali, Guerra e pace*, 18, Einaudi, Torino, 2002, pp.547-551 (1979).
- Gibelli A., *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- Gibelli A., *La grande guerra degli italiani. 1915-1918*, Sansoni, Milano, 2001 [1998].
- Gibelli A., *Lo zio Sam punta il dito su di te. Una fonte iconografica per la storia del Novecento* in Luzzatto S., *Prima lezione di metodo storico*, Laterza, Roma-Bari, 2010.
- Gibson J.J. (trad. it., R.Luccio), *Un approccio ecologico alla percezione visiva*, Il Mulino, Bologna, 1999 [ed. or., *The ecological approach to visual perception*, Houghton-Mifflin, Boston, 1979].

Gilardi A., «Le immagini da sparo», *Il Diaframma Fotografia Italiana*, Numero 213, aprile 1976, Milano, pp.19-25.

Ginzburg C., *Miti emblemici spie. Morfologia e storia*, Einaudi, Torino, 2005 (1986).

Ginzburg C., *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Feltrinelli, Milano, 2011 (1998).

Ginzburg C., *Rapporti di forza. Storia, retorica, prova*, Feltrinelli, Milano, 2000.

Gioia P. (Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma), «Progetto immagini della Grande Guerra», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, Anno III, Numero 2, 2007, ICCU ROMA, pp.107-109.

<http://digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/342>

Gioia P. (Biblioteca di Storia Moderna e Contemporanea di Roma) – Pizzo M. (Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano di Roma) – Santiemma A. (Biblioteca Universitaria Alessandrina di Roma), «Ricordando la Prima Guerra mondiale», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, Anno VII, Numero 1, 2012, ICCU ROMA, pp.67-81

<http://digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/553>

Gipi, *unastoria*, Coconino Press – Fandango, Bologna – Roma – Parigi, 2013.

Girolamo D. – Fregio A. (a cura di), «Hans Blumenberg. Nuovi paradigmi di analisi (Aracne Editrice, Roma, 2010)», in *Aisthesis – Rivista di Estetica online / Note e Recensioni*, pp.1-16.

<http://www.aisthesisonline.it/numero-corrente/note-recensioni-3/>

Godani P., *L'informale. Arte e politica*, ETS, Pisa, 2005.

Godani P., «Il visibile e il visuale» in *Fata Morgana. Quadrimestrale del cinema e visioni*, Anno III, n°8 maggio-agosto 2009, pp.119-127.

Godard J.-L., *Histoire(s) du cinéma*, (1988-1998), Gallimard-Gaumont, Paris, 1998.

Goethe J.W. (a cura di E.Ferrario), *Gli scritti scientifici. Morfologia, I. Botanica*, Il Capitello del Sole, Padova, 1996; ID., *Gli scritti scientifici. Morfologia II. Zoologia*, Il Capitello del Sole, Padova, 1999.

Gombrich E.H. (trad. it., A.Dal Lago e P.A.Rovatti), *Aby Warburg. Una biografia intellettuale*, Feltrinelli, Milano, 1983 [ed. or., *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, The Warburg Institute – The University of London, 1970].

Grojonowski D., *Photographie et langage. Fictions, illustrations, informations, visions, théories*, José Corti, Paris, 2002.

Großen Bilderatlas des Weltkrieges, voll.3, Bruckmann, München, 1915-1919.

<http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/History/History-idx?type=browse&scope=HISTORY.BILDERATLAS>

Guareschi M., «Ribaltare Clausewitz. La guerra in Michel Foucault e Deleuze-Guattari», in *Conflitti globali – La guerra dei mondi*, n°1, 2005, pp.52-69.

- Guerri M., *Ernst Jünger. Terrore e libertà*, Agenzia X, Milano, 2007.
- Guerri M., «La mobilitazione globale. Lo spazio planetario della guerra in Ernst Jünger», in *Conflitti globali – La guerra dei mondi*, n°1, 2005, pp.32-51.
- Guerri M. (a cura di), *Mobilitazione globale. Tecnica violenza libertà in Ernst Jünger*, Mimesis Edizioni, Milano, 2012.
- Guerri M. – Parisi F. (a cura di), *Filosofia della fotografia*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2013.
- Guillot H., « La section photographique de l'armée et la Grande Guerre » en *Revue historique des armées*, 258/2010.
<http://rha.revues.org/index6938.html> [mis en ligne le 26 février 2010].
- Gumbrecht H.U. – Marrinan M. (edited by), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*, Stanford University Press, Stanford-California, 2003.
- Habermas J. (trad. it., A.Illuminati), *Storia e critica dell'opinione pubblica*, Laterza, Roma-Bari, 1977 [ed. or. (Habil.), *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*, Neuwied am Rhein, 1962].
- Hamon P., *Imagéries. Littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, Paris, 2001.
- Hasckell F. (trad. it., E.Zoratti, A.Nadotti), *Le immagini della storia. L'arte e l'interpretazione del passato*, Einaudi, Torino, 1997 [ed. or., *History and Its Images. Art and the Interpretation of the Past*, Yale University Press, New Haven-London, 1993].
- Heidegger M. (a cura di F.Volpi), *Il nichilismo europeo*, Adelphi, Milano, 2003 [ed. or., *Der europäische Nihilismus*, Verlag Günther Neske, Pfullingen, 1961].
- Hillman J. (trad. it., A.Bottini), *Un terribile amore per la guerra*, Adelphi, Milano, 2005 [ed. or., *A terrible love for war*, The Penguin Press, New York, 2004].
- Hobsbawn E. (trad. it., B.Lotti), *Il secolo breve. 1914-1991*, Rizzoli, Milano, 2006 [ed. or., *The Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, Michel Joseph, U.K., 1994].
- Horkheimer M. – Adorno T.W. (trad. it., R.Solmi, C.Galli), *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino, 2005 [1966; ed. or., *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, Social Studies Ass. Inc., New York, 1944].
- Hunt L. (trad. it., G.Campolo), *La storia culturale nell'età globale*, ETS, Pisa, 2010 [ed. or., *The New Cultural History*, University of California Press, Berkeley, 1989].
- Isnenghi M., *Giornali di trincea (1915-1918)*, Einaudi, Torino, 1977.
- Isnenghi M., «L'immagine cinematografica della grande guerra» in *Rivista di storia contemporanea*, Numero 3, 1978.

- Isnenghi M., *La guerra degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Mondadori, Milano, 1989.
- Isnenghi M., *Il mito della Grande Guerra*, Il Mulino, Bologna, 1997 (1989).
- Isnenghi M., «La guerra rappresentata» in *Rivista di storia e critica della fotografia*, (monografico) Numero 1, 1980.
- Isnenghi M. – Rochat G., *La Grande Guerra 1914-1918*, Il Mulino, Bologna, 2008.
- James C.L.R., *Mariners, Renegades & Castaways. The History of Herman Melville and the World We Live In*, University Press of New England, Hanover, 1953.
- Jay M., *Scopic Regimes of Modernity*, in Foster H. (edited by), *Vision and Visuality*, New Press, New York, 1988, pp.3-23.
- Jay M., *Downcast Eye: the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, University of California Press, Berkeley, 1994.
- Joschke C., «Aux origines des usages sociaux de la photographie. La photographie amateur en Allemagne entre 1890 et 1910» en *Actes de la recherche en sciences sociales*, 2004/4, 54, pp.53-65.
- Jünger E. (trad. it., A.Iadicicco; a cura di Q.Principe), *Scritti politici e di guerra, 1919-1933*, voll.III, LEG, Gorizia, 2003-2005.
- Jünger E. (trad.it., G.Zampaglione), *Nelle tempeste d'acciaio*, Guanda, Parma, 2007 [1920-22; ed. or., *In Stahlgewittern. Aus den Tagebuch eines Stoßtruppführers*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1978; trad. fr., H.Plard, *Orages d'acier. Journal de guerre*, Plon, Paris, 1960].
- Jünger E. (trad.it., A.Iadicicco; a cura di Q.Principe), *Boschetto 125. Una cronaca delle battaglie in trincea nel 1918*, Guanda, Parma, 1999 (1925).
- Jünger E., *Luffahrt ist Not!*, Andermann, Berlin, 1928.
- Jünger E. (alias Richard Junior), *Das Antlitz der Weltkriege. Fronterlebnisse deutscher Soldaten*, Neufeld & Henius, Berlin, 1930.
- Jünger E. (alias Richard Junior), *Hier spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner*, Neufeld & Henius, Berlin, 1931.
- Jünger E. (raccolta di saggi a cura di H.Plard; trad. it., Q.Principe), *Il contemplatore solitario*, Guanda, Parma, 1995.
- Jünger E. – Heidegger M. (a cura di F.Volpi; trad. it., A.La Rocca), *Oltre la linea*, Adelphi, Milano, 1989 [ed. or., E.Jünger, *Über die Linie*, Ernst Klett, Stuttgart, 1980; M.Heidegger, *Zur Seinsfrage*, Vittorio Klostermann, Frankfurt am Main, 1976].
- Jünger E. – Schultz E. (a cura di M.Guerri), *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, Mimesis-Metis, Milano-Genève, 2007 [pubblicato in occasione della mostra a cura di Maurizio Guerri e Silvana Turzio, *Ernst Jünger – La violenza è normale?*, 13-30 settembre 2007, Milano; ed. or., *Die Veränderte Welt. Ein Bilderfibel unserer Zeit*, hrsg. E.Schultz, mit einer Einleitung von E.Jünger, W.G.Korn, Breslau, 1933].
- Kalifa D., *La culture de masse en France, 1.1860-1930*, La Découverte, Paris, 2001.

- Kern S. (trad. it., B.Maj), *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1988 [ed. or., *The Culture of the Time and Space 1880-1918*, Harvard U.P., Cambridge-Massachusetts, 1983].
- Kierkegaard S. (a cura di C.Fabro), *Timore e tremore, Aut Aut (Diapsalmata)*, Rizzoli, Milano, 2007 [ed. or., alias Johannes de Silentio, *Frygt og Bæven. Dialektisk Lyrik of Johannes de Silentio*, 1843].
- Koschorke A., *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1990.
- Koselleck R. (trad. it., G.Imbriano, S.Rodeschini), *Crisi. Per un lessico della modernità*, ombre corte, Verona, 2012 [ed. or., hrsg. Von O.Brunner, W.Conze – R.Koselleck, *Krise*, in *Geschichte Grundbegriffe. Historisches Lexicon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Klett-Cotta, Stuttgart, 1972-1997, 3 voll., pp.617-650].
- Koselleck R. (trad. it., A.Marietti Solmi), *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Marietti, Genova, 1986 [ed. or., *Vergangene Zukunft. Semantik geschichtlicher Zeiten*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1979].
- Koselleck R. – Jeismann M. (hrsg.), *Der politische Totenkult: Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Fink, München, 1994.
- Kracauer S. (trad. it., M.G.Amirante Pappalardo, F.Maione, R.Bodei), *La massa come ornamento*, Prismi Editrice, Napoli, 1982 [ed. or., *Das Ornament der Masse. Essays*, Suhrkam Verlag, Frankfurt am Main, 1977 [1963; pubblicato per la prima volta in «Frankfurter Zeitung», vol.72, n°802/803, 28 ottobre 1927].
- Kracauer S. (trad. it., P.Gobetti), *Film: ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano, 1962 [ed. or., *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York, 1960; Deutschsprachige Ausgabe unter dem Titel: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1964].
- Krauss R., «A Note on Photography and the Simulacral» in *October*, vol.31 (Winter 1984), The MIT Press, pp.49-68.
- Labanca N., *L'esercito italiano*, p.217; Delouche D., *La mimetizzazione*, p.279; Bianchi B., *Psichiatria e guerra*, p.309; Cantorbia F., *Guerra, memoria, scrittura. Il caso italiano*, p.619; Caffarena F., *Le scritture dei soldati semplici*, p.633 in (a cura di A.Gibelli) *La Prima Guerra mondiale*, voll.1-2, Einaudi, Torino 2007.
- Lacan J., *Écrits inspirés : Schizografie*, dans J.Lacan – J.Lévy-Valensi – P.Migault (extraits des), *Annales médico-psychologiques*, n°5, Décembre 1931.
- La Guerra. Dalle raccolte del reparto fotografico del Comando Supremo del Regio Esercito*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1916.

L'album photographique. Histoire & conservation d'un objet. Journée d'études du groupe photographie de la Section française de l'institut international de conservation, Musée national d'histoire naturelle, Paris, 26-27 novembre 1998, l'Indépendant, Champs-sur-Marne, 2000.

Langford M., *Suspended Conversations: The Afterlife of Memory in Photographic Albums*, McGill – Queen's University Press, Montreal of Kingston, London-Ithaca, 2001.

La Recherche Photographique – Histoire – Esthétique, Paris Audiovisuel et les Presses Universitaires de Vincennes (PUV), Université Paris VIII, Paris :

- « La guerre » n°6, Juin 1989 ;
- « Colloque : le monde des images, les territoires de la photographie » n°7, numéro spécial, 1989 ;
- « La famille » n°8, Février 1990 ;
- « Collection » série, n°10, Juin 1991 ;
- « La Photographie est-elle une image pauvre? » n°18, 1995.

Latour B. – Weibel P., *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ZKM – Center for Art and Media, Karlsruhe – MIT Press, Cambridge, MA, 2002.

Leed E.J. (trad. it., R.Falcioni), *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna, 2007 [ed. or., *No Man's Land. Combat and Identity in World War I*, Cambridge University Press, Cambridge, 1979].

Le Goff J. (a cura di; trad. it., T.Capra), *La nuova storia*, Mondadori, Milano, 1980 [ed. or., *La nouvelle histoire*, CEPL, Paris, 1978].

Leoni D. – Zadra C. (a cura di), *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Il Mulino, Bologna 1986 (Atti del Convegno, Rovereto, 26-28 settembre 1986).

Le Roy Ladurie E. (trad. it., S.Brilli Cattarini, E.Galli Della Loggia), *Le frontiere dello storico*, Laterza, Roma-Bari, 1976 [ed. or., *Le territoire de l'historien*, Gallimard, Paris, 1973].

Levi P., *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino, 2001 (1987).

Lévi-Strauss C. (trad. it., B.Garufi), *Tristi tropici*, Il Saggiatore, Milano, 1982 [ed. or., *Tristes tropiques*, Plon, Paris, 1955].

Libardi M. – Orlandi F. – Kraus C. (a cura di), *Kriegsmaler. Pittori al fronte nella Grande Guerra*, Fondazione Belvedere Gschwent, Trento, 2004 (catalogo della mostra tenutasi a Lavarone, 19-06/12-09-2004).

Libardi M. – Orlandi F. – Scudiero M. (a cura di), *“Qualcosa di grande”. L'arte e la grande guerra*, Silvy edizioni, Scurelle, 2012.

- Lorber M., «La guerra delle immagini. La ricezione della storia attraverso la rappresentazione iconica: dalla pittura all'immagine fotografica», *Arco Journal*.
http://www.arcojournal.unipa.it/index_it.html
- Losurdo D., *La comunità, la morte, l'occidente. Heidegger e l'ideologia della guerra*, Bollati Boringhieri, Torino, 1991.
- Lotti F. (Istituto di Fisica Applicata "Nello Carrara" di Firenze), «La qualità delle immagini nei progetti di digitalizzazione», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, Anno II, Numero 2, 2006, pp.22-37.
<http://digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/300>
- Löwith K. (a cura di C.Galli; trad. it., F.Ferraresi), *Il Nichilismo europeo. Considerazioni sugli antefatti della guerra europea*, Laterza, Roma-Bari, 1999 [ed. or., *Der europäische Nihilismus. Betrachtungen zur geistigen Vorgeschichte des europäischen Krieges*, J.B.Metzer, Stuttgart, 1983 (1940)].
- Lugon O., *La Photographie en Allemagne. Anthologie de textes (1919-1939)*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1997.
- Lukács G. (trad. it., M.D'Alessandro), *Cultura estetica*, Newton Compton, Roma, 1977 [ed. or., *Esztétikai kultúra: tanulmányok*, MTA Lukács Archivum, Budapest, 1998 (1913)].
- Maier C.S., «Il Ventesimo secolo è stato peggiore degli altri? Un bilancio storico alla fine del Novecento», *Il Mulino*, n°369, anno XLVIII, nov.-dic. 1999, pp.996-1011.
- Maj B., «Idea del tragico e coscienza storica nelle "fratture" del Moderno», in *Quaderni di Discipline Filosofiche*, Quodlibet, Milano, 2003.
- Malevitch K.S., *Die gegenstandlose Welt*, Bauhaus Büchner, n°11, A.Langen Verlag, München, 1927.
- Manovich L., *The Language of New Media*, The MIT Press, Cambridge-Massachusetts, 1999 [trad. it., R.Merlini, *Il linguaggio dei nuovi media*, Olivares, Milano, 2005].
- Manovich L., *Software Culture*, Olivares, Milano, 2010.
- Marinetti F.T., *I manifesti del Futurismo, lanciati da Filippo Tommaso Marinetti*, Edizioni di Lacerba, Firenze, 1914.
- McLuhan M., *The Mechanical Bride: Folklore of Industrial Man*, Ginko Press, Berkeley-California, 1951 [ed. it., a cura di R.Faenza, *La sposa meccanica: il folklore dell'uomo industriale*, Sugarco, Milano, 1951].
- McLuhan M., *Understanding Media: The Extensions of Man*, McGraw-Hill, New York, 1964 [trad. it., E.Capriolo, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, Milano, 1967].

- Mengoni A., «Dalla giustapposizione alla correlazione: su fotografia e memoria in *Atlas* di Gerhard Richter», in *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, n°100, settembre-ottobre 2012, pp.183-194.
http://www.engramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1125
- Merleau-Ponty M., *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 2009 [1945; trad. it., A.Bonomi, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano, 2009].
Merleau-Ponty M. (texte établi par C.Lefort), *Le Visible et l'Invisible. Suivi de notes de travail*, Gallimard, Paris, 1993 (1964).
- Michaud E., « La construction de l'image comme matrice de l'histoire », dans *Vingtième Siècle : Revue d'histoire*, n°72, 2007/4, pp.41-52.
<http://10.3917/vingt.072.0041>
- Michaud P.-A., «Zwischenraum. Mnemosyne ou l'expressivité sans sujet», dans *Cahiers du Musée national d'art moderne*, n°70, 2000, pp.43-61.
- Mignemi A., *Lo sguardo e l'immagine. La fotografia come documento storico*, Bollati Boringhieri, Torino, 2003.
- Miraglia M., *L'eredità di Wilhelm von Glöden*, Amelio, Napoli, 1977.
- «Mirare», *Treccani.it – L'Enciclopedia italiana, Vocabolario on line*
<http://www.treccani.it/vocabolario/mirare/>
- Miro Gori G., *Patria Diva. La storia d'Italia nei film del ventennio*, La casa Usher, Firenze, 1988.
- Mirzoeff N. (trad. it., M.Bortolini), *Guardare la guerra. Immagini del potere globale*, Meltemi, Roma, 2004 [ed. or., *Watching Babylon. The War in Iraq and Global Vision Culture*, Routledge, New York, 2005].
- Mitchell W.J.T., *Pictorial Turn. Saggi di cultura visuale*, :duepunti Edizioni, Palermo, 2008 [1992].
- Moholy-Nagy L. (a cura di A.Somaini; trad. it., B.Reichlin), *Pittura Fotografia Film*, Einaudi, Torino, 2010 [ed. or., *Malerei Fotografie Film*, Bauhaus Büchner, n°8, Albert Langen Verlag, München, 1925].
Moholy-Nagy L., *Von Material zu Architektur*, A.Langen, München, 1929 [trad. it., S.Los, *Dal materiale all'architettura*, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, 1969].
- Mommsen W.J., *Die Urkatastrophe Deutschlands. Der Erste Weltkrieg 1914-1918*, Klett-Cotta, Stuttgart, 2001.
- Mondzain M.-J., *Homo Spectator*, Bayard, Paris, 2007.
Mondzain M.-J., *Images (à suivre). De la poursuite au cinéma et ailleurs*, Bayard, Paris, 2011.

Montani P., «La funzione testimoniale dell'immagine», in *XXI Secolo, Comunicare e rappresentare*, 2009, pp.477-489.

Mosse G.L. (trad. it., L.De Felice), *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, Il Mulino, Bologna, 2004 [1975; ed. or., *The Nazionalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movement in German from the Napoleonic War through the Third Reich*, Howard Fertig, New York, 1974].

Mosse G.L. (trad. it., P.Negri), *L'uomo e la massa nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari, 1995 [ed. or., *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perception of Reality*, Howard Fertig, New York, 1980].

Mosse G.L. (trad. it., A.Zorzi), *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità*, Laterza, Roma-Bari, 1984 [ed. or., *Nationalism and sexuality. Respectability and abnormal sexuality in modern Europe*, Howard Fertig, New York, 1982].

Mosse G.L. (trad. it. G.Ferrara degli Uberti), *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari, 2007 [ed. or., *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the Wars*, Oxford University Press, Oxford, 1990].

Musil R. (trad. it., A.Rho), *L'uomo senza qualità*, Einaudi, Torino, 1972 [ed. or., *Der Mann ohne Eigenschaften*, voll.3, Rowohlt, 1930-1943].

Musil R. (trad. it., E.De Angelis, a cura di A.Frisé), *Diari 1899-1919*, voll.2, Einaudi, Torino, 1980 [ed. or., hrsg., A.Frisé, *Tagebücher*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1955].

Musil R. (trad. it., C.Groff), *La guerra parallela*, Reverdito, Trento, 1987.

Nancy J.-L. (trad. it. A.Moscato), *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli, 2007 [2002].

Nef J.U. (traduction de l'anglais par A.Rebellion), *La Route de la Guerre totale. Essai sur les relations entre la guerre et le progrès humain*, Armand Colin, Paris, 1949 [ed. or., *War and human progress. An essay on the rise of industrial civilization*, Routledge and Kegan Paul, London, 1950].

Neisser U. – Ken N. (Cornell University, Ithaca, New York 14850), «Spatial and Mnemonic Properties of Visual Images» in *Cognitive Psychology*, n°5, 1973, pp.138-150.

Noiret S., «La fotografia storica su Internet in Italia», in *Contemporanea*, n°4, anno IV, 2001, pp.803-813.

“*Non omnis moriar*” *Non morirò del tutto. La memoria dei caduti nella Grande Guerra* (catalogo della mostra documentaria presso il Museo Centrale del Risorgimento, Roma, 4 novembre 2003 – 18 aprile 2004; a cura dell'Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano e della Biblioteca di Storia moderna e contemporanea; sotto l'alto patronato del Presidente della Repubblica Italiana), Alpha Print, Roma, 2003.

Nora P. (sous la direction de), *Les Lieux de mémoire*, VII voll., Gallimard, Paris, 1984-1992.

Omodeo A. (con un'introduzione di A.Galante Garrone), *Momenti della vita di guerra. Dai diari e dalle lettere dei caduti 1915-1918*, Einaudi, Torino, 1962 [1933].

Panofsky E. (trad. it., R.Federici), *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1962 [ed. or., *Meaning in the Visual Arts. Papers in and on Art History*, Doubleday & Co., New York, 1957].

Panofsky E., *La prospettiva come "forma simbolica"*, in ID. (a cura di G.Neri – con una nota di M.Dalai), *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti*, Feltrinelli, Milano, 1997, pp.37-117.

Panofsky E. (trad. it., R.Pedio), *Studi di iconologia. I temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Einaudi, Torino, 2009 [1939].

Panorami della Guerra dalle raccolte della Sezione Fotografica del Comando Supremo del Regio Esercito, Casa Editrice Bestetti-Luminelli, Milano, 1920 ca.

Parent C., *Vivre à l'oblique*, Édition Jean-Michel Place, Paris, 1970 [ed. it. a cura di F.Lembo, *Vivere "all'obliqua"*, Calderini, Bologna, 1978].

Parent C. – Virilio P., *The function of the oblique. The architecture of Claude Parent and Paul Virilio (1963-1969)*, AA publications, London, 1996.

Patočka J. (trad. it. e introduzione a cura di M.Carbone; prefazione di P.Ricœur; con uno scritto di R.Jakobson), *Scritti eretici sulla filosofia della storia*, Einaudi, Torino, 2008 [ed. or., *Kacířské eseje o filosofii dějin*, Academia, Praha, 1990].

Pearl J. (edited and with an introduction by), *Picture This. World War I Posters and Visual Culture*, University of Nebraska Press Lincoln&London, 2009.

Petrizzo A. – Fruci L. (a cura di), *Il lungo Ottocento e le sue immagini. Politica media e spettacolo*, ETS, Pisa, 2013.

Pinotti A., *Piccola storia della lontananza. Walter Benjamin storico della percezione*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999.

Pinotti A., *Il corpo dello stile. Storia dell'arte come storia dell'estetica a partire da Semper, Riegl, Wölfflin*, Mimesis, Milano, 2001.

Pinotti A., *Memorie del neutro. Morfologia dell'immagine*, Mimesis, Milano, 2001.

Pinotti A. – Somaini A. (a cura di), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2009.

Piredda P. (edited by), *The Great War In Italy. Representation and Interpretation*, Troubador Publishing Ltd., Oxford, 2013.

Pizzo M. (Istituto per la Storia del Risorgimento), *Fondo Fotografico della Prima Guerra Mondiale in Repertori del Museo Centrale del Risorgimento I*,

- Fotografie del Risorgimento Italiano*, Gangemi Editore, Roma, 2004, pp.288-355.
- Pizzo M. (Istituto per la Storia del Risorgimento italiano – Museo Centrale del Risorgimento di Roma – Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dip. Della Gioventù), *Radici. La memoria del passato e le nuove generazioni. Nuovi materiali e tecnologie per la costruzione dell'identità storica nazionale*, Gangemi Editore, Roma, 2012.
- Prost A., *Les anciens combattants et la société française 1914-1939*, vol.III en ID., *Mentalités et idéologies*, Paris, 1977, capp.I/III.
- Prost A., «Les représentations de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerres», *Vingtième Siècle*, n°41, 1994, pp.23-31.
- Purday J. (Europeana), «Think Culture: Europeana.eu from concept to construction», in *Digitalia. Rivista del digitale nei beni culturali*, Anno IV, Numero 1, 2009, pp.105-126.
<http://digitalia.sbn.it/riviste/index.php/digitalia/article/view/459>
- Quaini M., «“Bruti posti” contro “Valli ridenti”. La percezione del paesaggio nei soldati e negli ufficiali della Grande Guerra» in *Movimento Operaio e Socialista*, Anno V, N°3, Settembre-Dicembre, 1982, pp.461-470.
- Ragazzini M. (a cura di), *Nascita della storiografia digitale*, UTET, Torino, 2004.
- Rancière J., «Le concept d'anachronisme et la vérité de l'histoire», *L'inactuel*, n°6, 1996, pp.53-68.
- Rancière J. (trad. it., A.Inzerillo), *Ai bordi del politico*, Cronopio, Napoli, 2011 [ed. or., *Aux bords du politique*, La Fabrique, Paris, 1998].
- Rancière J. (trad. it., D.Chiricò), *Il destino delle immagini*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2007 [ed. or., *Le destin des images*, La Fabrique éditions, Paris, 2003].
- Rancière J., *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, Paris, 2008.
- Rancière J. (trad. it., A.Inzerillo), *Scarti. Il cinema tra politica e letteratura*, Luigi Pellegrini Editore, Cosenza, 2013 [ed. or., *Les écarts du cinéma*, La Fabrique éditions, Paris, 2011].
- Raulff U., «Parallel gelesen. Die Schriften von Aby Warburg und Marc Bloch zwischen 1914 und 1924», in H.Bredenkamp – Ch.Schoell-Glass (hrsg.), *Aby Warburg. Akten des internationalen Symposium Hamburg 1990* (Schriften des Warburg-Archivs im Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, vol.I), Berlin, 1991, pp.167-178.
- Raulff U. (traduit de l'allemand par O.Mannoni), *Marc Bloch. Un historien au XX^e siècle*, Maison des Sciences de l'homme, Paris, 2005 [ed. or., *Ein Historiker im 20. Jahrhundert: Marc Bloch*, S.Fischer, Frankfurt am Main, 1995].
- Renger-Patzsch A., «Ziele», *Das Deutsche Lichtbild*, Berlin, 1927 [ripubblicato con il titolo «Neue Blickpunkte der Kamera», *Uhu*, n°7, vol.4, 04/1928].
- Renger-Patzsch A. (hrsg. C.von Heise), *Die Welt ist schön. Einhundert photographische Aufnahmen*, Wolff, München, 1928.

- Renger-Patzsch A. – Jünger E. (hrsg., M.Schöning – B.Stiegler – A.Wilde – J.Wilde), *Briefwechsel 1943-1966 und weitere Dokumente*, Wilhelm Fink, München, 2009.
- Revelli M., *Storia e scienze sociali: un approccio storico*, S.I., s.n., 19(?).
- Ricœur P. (a cura di D.Iannotta), *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2003 [ed. or., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Édition du Seuil, Paris, 2000].
- Riegl A. (trad. it., B.Forlati Tamaro, M.T.Ronga Leoni), *Industria artistica tardoromana*, Sansoni, Firenze, 1953 [poi ripubblicato con il titolo, *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino, 1959; ed. or., *Die spätromische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich*, Druck und Verlag der Österr. Staatsdruckerel, Wien, 1902-1923, voll.2].
- Rogoff I., *Terra infirma. Geography's Visual Culture*, Rutledge, London-New York, 2000.
- Rondolino G., *Lászlo Moholy-Nagy. Pittura Fotografia Film*, Martano, Torino, 1975.
- Rosenzweig R., «The Road to Xanadu: Public and Private Pathways on the History Web», in *The Journal of American History*, n°88, anno II, 2001-2002, pp.548-579.
<http://www.historycooperative.org/journals/jah/88.2/rosenzweig.html>
- Romanelli R., «Paolo Boselli», in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol.13, Treccani, Roma, 1971.
- Rousseau F., *La guerre censurée. Une histoire des combattants européens de '14-'18*, Édition du Seuil, Paris, 1999.
- Rousseau F. (trad.it. F.Grillenzoni), *Il bambino di Varsavia. Storia di una fotografia*, Laterza, Roma-Bari, 2011 [ed. or., *L'enfant juif de Varsovie*, Édition du Seuil, Paris, 2009].
- Sacco D., «Pensare per immagini. Il principio drammaturgico del montaggio. A partire dal *Kriegsfiel* di Bertold Brecht», *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, 100 settembre-ottobre 2012, pp.246-258.
http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1151
- Sacks O. (trad. it., C.Morena), *L'uomo che scambiò sua moglie per un cappello*, Adelphi, Milano, 2013 [1986; ed. or., *The Man Who Mistook His Wife For a Hat*, Picador, London, 1985].
- Said E.W. (trad. it., A.Bottini), *Sempre nel posto sbagliato. Autobiografia*, Feltrinelli, Milano, 2009 [ed. or., *Out of Place*, Granta Books, London, 1999].
- Said E.W., *Reflections on Exile*, Granta Books, London, 2001.

- Sánchez Durá N., *Ernst Jünger. Guerra, técnica y fotografía*, Universidad de Valencia, Valencia, 2004.
- Sander A. (hrsg., G.Sander, U.Keller), *Menschen der 20. Jahrhunderts. Portraitphotographien 1892-1952*, Schirmer-Mosel, München, 1980 [trad. it., D.Schmid, *Uomini del 20° secolo. Ritratti 1892-1952*, F.Motta, Milano, 1991].
- Scalabroni L., «Per una semiotica della fotografia» in *Arco Journal*, pubblicato online il 19 giugno 2003.
http://www.arcojournal.unipa.it/index_it.html
- Schama S., *Paesaggio e memoria*, Mondadori, Milano, 1997 [1995].
- Schlemmer O. – Moholy-Nagy L. – Molnar F (Nachwort von W.Gropius), *Die Bühne im Bauhaus*, F.Kupferberg, Mainz und Berlin, 1965 [trad. it., R.Pedio, *Il teatro nel Bauhaus*, con uno scritto di W.Gropius, Einaudi, Torino, 1975].
- Scholem G. (trad. it., E.Castellani, C.A.Bonadies), *Walter Benjamin. Storia di un'amicizia*, Adelphi, Milano, 2008 [ed. or., *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1975].
- Schultz E. – Jünger E. (a cura di M.Guerri), *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, Milano 2007.
- Schwartz V.R., *Spectacular Realities. Early mass culture in Fin-de-siècle Paris*, University of California Press, California, 1998.
- Schwarz A. (a cura di), «La Guerra rappresentata. La fotografia della prima guerra mondiale in Italia. Usi, ruoli, funzioni» (catalogo delle mostra di fotografie del '14-'18) pubblicato in *Rivista di storia e critica della fotografia*, (monografico), n°1, Anno I, Ottobre 1980.
- Sebald W.G. (trad. it., A.Vigliani), *Vertigini*, Adelphi, Milano, 2003 [1995].
- Sebald W.G. (trad. it., A.Vigliani) *Gli emigrati*, Adelphi, Milano, 2007 [ed. or., *Die Ausgewanderten*, Eichborn Ag., Frankfurt am Main, 1992].
- Sebald W.G. (trad. it., A.Vigliani), *Gli anelli di Saturno. Un pellegrinaggio in Inghilterra*, Adelphi, Milano, 2010 [ed. or., *Die Ringe der Saturn. Eine englische Wallfahrt*, Eichborn AG, Frankfurt am Main, 1995].
- Sebald W.G. (trad. it., A.Vigliani), *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano, 2004 [ed. or., *Luftkrieg und Literatur*, Carl Hanser Verlag, München, 1999].
- Sebald W.G. (trad. it., A.Vigliani), *Austerlitz*, Adelphi, Milano, 2011 [2001].
- Sebald W.G. (trad. it., A.Vigliani), *Le Alpi nel mare*, Adelphi, Milano, 2011 [2003 (postumo)].
- Sekula A., «The Body and the Archive», *October*, n°39, 1986, pp.3-64.
- Settis S. (traduit de l'italien par H.Monsacré; avec des inédits), *Warburg continuatus. Description d'une bibliothèque*, dans M.Baratin – C.Jacob (sous la direction de), *Le pouvoir des bibliothèques. La mémoire des livres en Occident*,

- Bibliothèque Albin Michel Histoire, Paris, 1996, pp.122-169 [ed. or., «Warburg continuatus. Descrizione di una biblioteca», *Quaderni storici*, 58/anno XX, 1 aprile 1985; versione francese in *Préface*, n°11, gennaio-febbraio 1989)].
- Settis S., «Aby Warburg, il demone della forma. Antropologia, storia, memoria», *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, 100, settembre-ottobre 2012, pp.269-287.
<http://www.gramma.it/eOS2/index.php> [on line; data ultima consultazione Agosto 2013].
- Sicard M., *Images d'un autre monde : la photographie scientifique*, Centre National de la Photographie, Paris, 1991.
- Sicard M., *L'année 1895 : l'image écartelée entre voir et savoir*, Synthelabo, Paris 1994.
- Sicard M., *La fabrique du regard : images de science et appareils de vision, XV^e-XX^e siècle*, Odile Jacob, Paris, 1998.
- Simmel G. (traduction de l'allemand par S.Cornille, P.Ivernel), *La Tragédie de la culture et autres essais*, Rivages, Paris, 1996 [ed. or., *Philosophische Kultur: Gesammelte Essays*, Werner Klinhardt, Leipzig, 1911; trad. it., M.Monaldi, *Saggi di cultura filosofica*, U.Guanda, Parma, 1993].
- Sofsky W. (traduit de l'allemand par R.Simon), *L'Ère de l'épouvante. Folie meurtrière, terreur, guerre*, Gallimard, Paris, 2002 [ed. or., *Zeiten des Schreckens. Amok, Terror, Krieg*, S.Fischer, Frankfurt am Main, 2002].
- Soldani S. – L.Tomassini (a cura di), *Storia e computer. Alla ricerca del passato con l'informatica*, Mondadori, Milano, 1996.
- Somaini A. (a cura di), *Il luogo dello spettatore. Forme dello sguardo nella cultura delle immagini*, Vita e Pensiero, Milano, 2005.
- Somaini A., «On the "Scopic Regime"», in *Leitmotiv. Art in the Age of Visual Culture and Image*, n°5, 2005/2006, LED (Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, online), Milano, pp.25-38.
<http://www.ledonline.it/leitmotiv/>
- Somaini A., *Ejzenštejn. Il cinema, le arti, il montaggio*, Einaudi, Torino, 2011.
- Somaini A., «"Un Atlante su cui esercitarsi". Walter Benjamin interprete di *Menschen des 20. Jahrhunderts* di August Sander», *Engramma. La tradizione classica nella memoria occidentale. Pensare per immagini*, 100 settembre-ottobre 2012.
http://www.gramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1135
- Sontag S., «Fascinating Fascism», *The New Yorker Review of Books*, Volume 22, Number 1, 02/1975.
- Sontag S., *On photography*, Farrar Strauss & Giroux, New York, 1977 [1973; trad. it., E.Capriolo, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Einaudi, Torino, 1978].
- Sontag S., *Regarding the Pain of Others*, Farrar Straus & Giroux, New York, 2003 [trad. it., P.Dilonardo, *Davanti al dolore degli altri*, Mondadori, Milano, 2006 [2003].

- Sorlin P. (trad.it., S.Arecco), *I figli di Nadar. Il «secolo» dell'immagine analogica*, Einaudi, Torino, 2001 [ed. or., *Les fils de Nadar. Le « siècle » de l'image analogique*, Éditions Nathan, Paris, 1997].
- Spagnolo-Stiff A., *L'appello di Aby Warburg a un'intesa italo-tedesca. «La guerra del 1914-15. Rivista illustrata»*, in M.Seidel (a cura di), *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900. La fondazione dell'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Marsilio, Venezia, 1999 [Convegno Internazionale – Firenze, 21-24 maggio 1997], pp.249-269.
- Spengler O. (a cura di R.Calabrese, M.Cottone, F.Jesi), *Il tramonto dell'Occidente. Lineamenti di una morfologia della storia mondiale*, Longanesi, Milano, 1978 [ed. or., *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*, C.H.Beck, München, 1922 (Wien, 1919)].
- Spengler O. (trad. it., A.Jesi), *Ascesa e declino della civiltà delle macchine. Contributo a una filosofia della vita*, Edizioni del Borghese, Milano, 1970 [ed. or., *Des Mensch und die Technik. Beitrag zu einer Philosophie des Lebens*, C.H.Beck, München, 1931].
- Stato Maggiore dell'Esercito – Ufficio Storico, *L'esercito italiano nella 1° guerra mondiale. Immagini*, Roma, 1978.
- Stein G. (trad. it., V.Di Maio), *Picasso*, Adelphi, Milano, 1959 [ed. or., *Picasso*, B.T.Batsford, London, 1938].
- Stendhal, *La Chartreuse de Parme*, Le Livre de Poche, Paris, 2008 [1839; ed. it., *La Certosa di Parma*, Rizzoli, Milano, 1953].
- Stoichita V.I. (trad. it., B.Sforza), *L'invenzione del quadro. Arte, artefici e artifici nella pittura europea*, Il Saggiatore, Milano, 2004 [ed. or., *L'invention du tableau*, Méridiens Klincksieck, Paris, 1993].
- Storia d'Italia – Annali 18, Guerra e pace*, Einaudi, Torino, 1979.
- Suzzi A. in (a cura di M.De Benedetti) *Lettere e scritti di caduti per la Patria*, Treves Roma, 1926, p.158.
- Theilard de Chardin P., *Écrits du temps de la guerre*, Grasset, Paris, 1965.
- Thérenty M.E., *La littérature au quotidien. Poétiques journalistiques au XIX^e siècle*, Seuil, Paris, 2007.
- Thérenty M.E. – Vaillant A (sous la direction de), *Presse, nations et mondialisation au XIX^e siècle*, Nouveau Monde, Paris, 2010.
- Traverso E., *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945*, Il Mulino, Bologna, 2007 [ed. or., *À feu et à sang. La guerre civile européenne 1914-1945*, Stock, Paris, 2007].

- Traverso E., *L'histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XX^e siècle*, La Découverte, Paris, 2012 [trad. it., L.Cortese, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2012].
- Trierweiler D. (cordonné par), *Hans Blumenberg. Anthropologie philosophique*, PUF, Paris, 2010.
- Tucholsky K. (alias Ignaz Wrobel), «Waffe gegen den Krieg», *Die Weltbühne*, Berlin, vol.22, n°8, 23/02/1926, pp.312-313.
- Tucholsky K. (illustrato da) – Heartfield J. (montaggio a cura di) (trad. it., A.Pepe; copertina e impostazione grafica di J.Heartfield riprodotti dall'edizione tedesca del 1929), *Deutschland, Deutschland über alles*, Lucarini Editore, Roma, 1991 [ed. or., *Deutschland, Deutschland über alles*, Rowohlt, Hamburg, 1929].
- Tucker J. (in collaboration with T.Campt), «Entwined Practices: engagements with Photography in historical Inquiry» in *History and Theory, Theme Issue*, n°48, December 2009, pp.1-8, Wesleyan University, 2009 (online ISSN: 0018-2656).
- Ungaretti G., *I fiumi – Cotici il 16 agosto 1916*, in ID., *L'Allegria. Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, LXIII, I Meridiani Collezione, Mondadori, Milano, 2005, p.906 (1931).
- Vaccari F., *Fotografia e inconscio tecnologico*, Einaudi, Torino, 2011 (1979).
- Vaché J. (trad.it. E.Paul), *Lettere di guerra. Ad André Breton e ad altri surrealisti*, :duepunti Edizioni, Palermo, 2005 (1919).
- Van Gennep A. (trad. it., M.L.Remotti, introduzione F.Remotti), *I riti di passaggio*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012 [ed. or., *Les rites de passage*, Émile Nourry, Paris, 1909].
- Vangi M., «Fotografia» in *Dizionario degli Studi Culturali* (online).
<http://www.culturalstudies.it/dizionario/lemmi/fotografia.html>.
- Ventrone A., *Il nemico interno. Immagini e simboli della lotta politica nell'Italia del '900*, Donzelli, Roma, 2005.
- Véray L., « Les faux qui font l'histoire » dans *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*, n°63, juillet-septembre 1999, pp.147-150.
- Véray L., « La photographie et le cinéma en 1914-1918. Études de quelques exemples emblématiques » dans *Histoire et société. Revue européenne d'histoire sociale*, n°8, dossier « Guerre et changement social », octobre 2003, pp.118-131.
- Véray L., *La Grande Guerre au cinéma. De la Gloire à la Mémoire*, Éditions Ramsay, Paris, 2008.
- Véray L., *Les images d'archives face à l'histoire. De la conservation à la création*, Scérén, CNDP-CRDP, Paris, 2011.

- Viaggio S. – Tomassini L. – Beurier J., *Soldati fotografi. Fotografie della Grande Guerra sulle pagine di "Le Miroir"*, Museo Storico Italiano della Guerra, Rovereto, 2005.
- Viola P., *Il Novecento. Storia moderna e contemporanea*, vol.IV, Einaudi, Torino, 2000.
- Virilio P., *Bunker Archéologie*, Centre de Création Industrielle (CCI), Centre Georges Pompidou, Paris, 1975 [Ouvrage édité à l'occasion de l'exposition *Bunker Archéologie – Paul Virilio*, organisée par le CCI et présentée au Musée des Arts Décoratifs, Paris, 10 décembre 1975 – fin février 1976. Photographies de Paul Virilio réalisées de 1958 à 1965].
- Virilio P., *Guerre et Cinéma I. Logistique de la perception*, Cahiers du Cinéma, Paris, 1991 [1984; trad. It. D.Buzzolan, *Guerra e cinema: logistica della percezione*, Lindau, Torino, 2002].
- Virilio P., *L'horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Éditions Galilée, Paris, 1984.
- Virilio P., *Esthétique de la disparition*, Balland, Paris, 1980 [trad. it., G.Principe, *Estetica della sparizione*, Liguori, Napoli, 1992].
- Virilio P. (trad. it., G.Pavanello), *La macchina che vede. In appendice: conversazione di Gairo Draghini con Paul Virilio*, Sugarco Edizioni, Milano, 1989 [ed. or., *La machine de vision*, Éditions Galilée, Paris, 1988].
- Virilio P., *Un paysage d'événements*, Éditions Galilée, Paris, 1996.
- Visioni della Grande Guerra. Documenti della Sezione Fotografica dell'Esercito Francese, S.I., s.n., L'Hoir, Paris, 1917(?)*.
- Vitali S., *Passato digitale. Le fonti dello storico nell'era del computer*, Mondadori, Milano, 2004.
- Volpi F., *Il nichilismo*, Laterza, Roma-Bari, 2005.
- von Hildebrand A (a cura di A.Pinotti, F.Scrivano), *Il problema della forma nell'arte figurativa*, Aesthetica, Palermo, 2001 [ed. or., *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, Heitz, Strassburg, 1897].
- Vovelle M. (trad. it. G.Ferrara degli Uberti), *La morte e l'Occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Laterza, Roma-Bari, 2009 [ed. or., *La mort et l'Occident. De 1300 à nos jours*, Gallimard, Paris, 1983].
- Warburg A. (a cura di D.Stimili, C.Wedepohl), *Per Monstra ad Sphaeram. La conferenza in memoria di Fran Boll e altri scritti (1923-1925)*, Abscondita, Milano, 2009 [ed. or., «Per Monstra ad Sphaeram»: *Stern Glaube und Bilddeutung. Vortrag in Gedenken an Franz Boll und andere Schriften 1923 bis 1925*, Dölling und Galitz, München, 2008].
- Warburg A., «Burckhardt e Nietzsche» (1927), *Aut Aut*, 1984, n°199/200.
- Warburg A. (texte allemand traduit par S.Zilberfarb), *Atlas Mnemosyne*, Ecarquille – INHA, Paris, 2012 [ed. or., *Mnemosyne – Bilderatlas: Zur Ausstellung im Kunsthaus Hamburg*, Dölling und Galitz Verlag, Hamburg, 1998 (1929);

- postumo); ed. it., a cura di B.Muller e M.Ghelardi, *Mnemosyne: l'atlante delle immagini*, N.Aragno, Torino, 2002].
- Warburg A. (trad. it., E.Cantimori), *La rinascita del Paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura* (scritti raccolti da Gertrud Stein), La Nuova Italia, Firenze, 1970 [1966; ed. or., *Heidnisch-antike Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten*, in ID. (hrsg. von der Bibliothek Warburg; unter Mitarbeit von F.Rougemont; hrsg. G.Stein), *Gesammelte Schriften, II*, Teubner, Leipzig, 1932, pp.487-558].
- Warburg A. (trad. it., M.Ghelardi), «Da arsenale a laboratorio», seguito da M.Ghelardi, «Un bilancio vissuto», *Belfagor*, fascicolo 2, n°332, 31/03/2001, pp.175-183.
- Warburg A. – Cassirer E. (a cura di M.Ghelardi), *Il mondo di ieri. Lettere*, Nino Aragno Editore, Torino, 2003.
- Warburg A. – Thilenius G. – Panconcelli-Calzia G. (a cura di), «La Guerra del 1914. Rivista illustrata dei primi tre mesi, Agosto Settembre Ottobre», Broschek & Co., Hamburg, 1914;
«La Guerra del 1914-15. Rivista illustrata dei mesi Novembre Dicembre Gennaio Febbraio», Broschek & Co., Hamburg, 1915.
- White H., «Historiography and Historiophoty» in *American Historical Review*, XCIII 1988, pp.1193-99.
- Wievorka A. (trad. it., F.Sossi), *L'era del testimone*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 1999 [ed. or., *L'ère du témoin*, Plon, Paris, 1998].
- Winter J.M. (trad. it., N.Rainò), *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna, 1998 [ed. or., *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995].
- Winter J.M., *Remembering War. The Great War Between Memory and History in Twentieth Century*, Yale University Press, New Haven & London, 2006.
- Winter J.M. – Prost A., *The Great War in History. Debates and Controversies, 1914 to the Present*, Cambridge University Press, New York, 2005.
- Wölfflin H. (trad. it., R.Paoli), *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano, 1953 [ed. or., *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: das Problem der Stilentwicklung in der Neuren Kunst*, F.Bruckmann, Berlin, 1915].
- Zanini P., *Significati del confine*, Mondadori, Milano, 1997.
- Zeri F. (a cura di), *Storia dell'arte italiana. Grafica e Immagine, II. Illustrazione Fotografia, 9***, Parte terza – Situazioni momenti immagini, Einaudi, Torino, 1981.
- Zimmermann L. (sous la direction de), *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*, Éditions Cécile Defaut, Nantes, 2006.

Zingarelli N., *lo Zingarelli. Vocabolario della lingua italiana*, Zanichelli, Bologna, 1997.

Žižek S. (trad.it. G. Illarietti, a cura di M. Senaldi), *L'epidemia dell'immaginario*, Meltemi, Roma, 2004.

Zorzi A., *Documenti, archivi digitali, metafonti*, in *I Medici in Rete: ricerca e progettualità scientifica a proposito dell'archivio Mediceo avanti il Principato*, Giornata di Studi-Convegno, presso l'Archivio di Stato di Firenze, Firenze, 18-19 settembre 2000.
http://www.archiviodistato.firenze.it/nuovosito/fileadmin/template/allegati_medica/materiali_studio/convegni/medici/convegni_medici_zorzi.pdf

Ringraziamenti

Sfogliai avanti, poi, inopinatamente, tornai indietro; erano ancora là, c'erano tutti, nessuno era scappato, nessuno protestava contro l'ordine che gli era stato assegnato nella fila, il caso che aveva messo insieme quel libro non li aveva oltraggiati.

E.Canetti

La copertina dell'album di ritratti e miniature di questa storia personale e collettiva è una piccola cartolina ingiallita del porto di Palermo dei primi del Novecento.

Poi, comunque se ne aprano le pagine, sembrano sempre esserci tutti. Sono rimasti anche quelli che hanno protestato, o si sono sentiti oltraggiati, o sono (stati) scappati.

Ritratti e miniature restano, i posti assegnati magari variano, ma non c'è modo di scappare e rimuovere non è che una pratica di moda che non mi riesce di imparare. Non a me, non agli angoli moderatori, sui fogli rilegati, di ogni protesta della memoria.

Piuttosto, con il massimo rispetto per i libri fotografici e per le loro fragilità si posa, dovuta, la gratitudine come una guaina protettiva per quelli che il caso e l'autolesionismo hanno messo insieme in questo schedario di caratteri fatti di un materiale stabile, non degradabile.

Fotogenici. Secondo il mio gusto.

Ritratti di famiglia

Pagina doppia

Mandorla: madre e padre (con figlia serena o variabile). Composizione classica ma non troppo; possibile anche nella versione *da camera* sul modello «coniugi Arnolfini con gattino» (il canetto non se ne abbia a male). Fotografia della gratitudine e del debito, atmosfera di sottile malinconia e latente conflitto. Rifugio e pozzo. Casa. Grazie.

Fototessera: Alessia e Carlo (35mmx45mm per tre). B/N, tendente al grigio fumo dell'ultima sigaretta prima della buona notte. Fuori Lungotevere dentro Vinirpini. Fotografia della sorellanza adulta e della fratellanza inaspettata. Un mezzanino occupato non divide, ciò che (anche) Patacicci ha unito. Famiglia sul ponte dei desideri (eretici). Grazie.

Riquadro con cornice: Ros e Elio [graffetta] e Margherita. Posa calcolata, tutto pronto per la foto «Oggi sposi». Poi, lo scatto e il sortilegio: due bambini, principessa rosa lei, miniatura di pirata lui. Lo stesso paese a Carnevale, *solo* una la novità. La graffetta nell'angolo arriccia un nasino. Profumo di Margherita d'inverno. Grazie.

Cammeo: giardino con villeggianti (pop-up). Retro a tutta pagina. Verde d'estate, plaid scozzesi, stuoie al vento. Movimenti di sedie e sedioline, tavoli e automobili, un passeggiatore peregrino e pile di libri e giornali. Una giostra di carta, con le mani al ricamo della nonna, quelle al lancio di mozziconi di sigarette del nonno. Stecchi di gelati tra i moscerini, il sole rotante e la solitudine immobile. Sfondo rosso mattone. La tenuta che ci tiene. Tutti noi. Grazie.

Piazze e terrazze

Ventaglio

Carte postale: Palermo [didascalia, 2011-2012]. Dodici mesi di una sola stagione che «viene e va». A fronte: il Massimo, i cocchi a cavalli, la 104 lontanissima, e un profilo bruciato indecifrabile in posa, come sempre, spalle al sole. E che sole. Retro: nessun francobollo per una stagione-cartolina *solo andata*. Ma che stagione. Grazie.

Panoramica: grandangolo puntato su Còin e Cànì [la didascalia banalizza: «Andrea e Nicoletta»] da Pisa a Parigi a Palermo e di nuovo Parigi e Pisa in mezzo ancora un po' di Palermo. Sovrani – anzi Capi – di un regno di amicizia su cui non

tramonta mai il sole, e le lunette sono sempre crescenti, anche se ripiene di pistacchio. Mentori e sostenitori, soprattutto di (para)noie. Grazie.

Polaroid: Chiaretta e Antonio (figlia adottiva variabile). Rivestimenti di lana e farciture di uvetta e pinoli, ricotta e gite di mare. Un terrazzino aperto sul vicolo e dentro le discussioni illuminate. Dalla piantana-focolare. Una fotografia affollata di sentimenti e due soli punti fermi giganti. Amica mia e mio fratello gemello. Grazie.

Carte de visite: Serlenga (figlia adottiva in pianta stabile). Una frangia scorrazzante, sigaretta caffè “bagnetto?!” caffè sigaretta caffè sigaretta “una pasta coi pescetti?!” caffè sigaretta...Una lunga passeggiata e varie andature tra il centro storico e la Tunisia. «Signora Libertà, signorina Anarchia». Amica mia. Grazie.

Fotoromanzo: Kasten e Mocera «Una storia di fantasia». Dialoghi in lingue originali (no sottotitoli); tessuti e colori a cura di Kasten; montaggio e cottura al dente di Mocera; location: terrazza sul mare di Berlino; durata: una vita (e nove mesi); soggetto a pois, sceneggiature zebbrate. Amici formato A3. Grazie.

Autoscatti: Michela sulla Senna, Michela al Jardin du Luxembourg, Michela nella piazza che si pronuncia con la r brillante di «République» (ma famiglia si dice «Madame»). Merende, alloggio, manutenzione degli arredamenti, inclusi nello scorcio del balconcino sull'*avenue-passage*. Amica (allo) specchio. Grazie.

Sfoglio, torno indietro.

Oltraggiati non ne vedo. Omessi o migrati su libri d'altri, vaganti senza posa non si contano. *Il faut s'imaginer. Malgré tout.*

Troppi grazie è come nessun grazie
Si sente il calore tipico della festa del grazie