

NEL CORPO DELLA STORIA. IL VEDERE INQUIETO DELL'ARTE

Se immaginiamo la storia come un corpo, la cui fisicità consiste in tutta la documentazione materiale che dà lavoro agli storici, allora possiamo dire che le arti sono i suoi occhi. In quanto corpo vivente la storia non è inerte ma “agente” in senso etimologico. Ne deriva che tanto la narrazione scritta quanto quella iconica sono ben più che rappresentazione documentale: fatta salva la specificità dei due campi, entrambe in realtà “producono” la storia.

Quando l'arte si misura con gli avvenimenti assume nei loro confronti una funzione dichiarativa, è giudizio che dilata il significato, sedimentazione dei fatti in memoria cosciente necessaria a riconfigurare presente e passato. Nell'arte più recente assistiamo inoltre ad un montaggio di temporalità differenti al di là della rigida cronologia, come vedremo in alcune opere.

Già nel primo Novecento Walter Benjamin¹ (1892-1940) parlava di *immagini dialettiche* come centro nevralgico della *vita storica* e di un *sapere in movimento*: unica ad essere veritiera, l'immagine dialettica *compare là dove il pensiero si arresta, balena una volta per tutte nell'attimo della sua conoscibilità*. Amico di Paul Klee, acquistò il suo *Angelus novus* che chiamò l'angelo della storia: occhi spalancati, bocca aperta, sguardo rivolto al passato ma ali impigliate in una tempesta che lo spinge irresistibilmente verso il futuro. Più recentemente l'estetica analitica di Arthur Danto² (1924.2013) insiste sull'*intenzionalità autoriale* che viene veicolata attraverso i modi della rappresentazione: semplificando, l'opera consta di una *aboutness*, ossia l'essere sempre *a-proposito-di qualcosa*, e di una struttura (un tempo si sarebbe detto stile) che identifica il *messaggio intenzionale* e reifica il *significato incorporato*, dirigendo la lettura attiva del fruitore. *La storia, dice, è sempre visione e valutazione retrospettiva, dal presente (con gli occhi del presente) al passato.*

Le opere che vi presento sono *a proposito di* alcuni fatti storici e sono state scelte per la forte connotazione del loro codice formale; un'ultima sequenza di immagini mette a confronto due campi del visivo odierno (una fotografia ed un'opera tridimensionale) allo scopo di chiarire ulteriormente come sia il registro linguistico più ancora che il referente esterno a indirizzare la nostra interpretazione, distinguendo tra l'altro tra storia e cronaca, questione quanto mai spinosa nell'oggi dominato da miriadi di immagini di cronaca presto dimenticate per via di una *percezione distratta* tipica delle società di massa di cui parlava il citato Benjamin.

Un'ultima annotazione – banale forse, ma necessaria: l'opera d'arte implica sempre una duplicità di sguardo: il nostro “vedere” da un lato e, dall'altro, lo sguardo che essa rivolge a noi obbligandoci a guardare “attraverso” così da interrogare il presente.

Molti artisti sono stati direttamente coinvolti nella prima guerra mondiale. Così è per uno dei massimi esponenti della *Neue Sachlichkeit* tedesca, **Otto Dix** (1892-1969) che, partito volontario per spirito patriottico, ha combattuto nelle Fiandre, in Francia, in Polonia e in Russia. Sconvolto dagli orrori vissuti in prima persona, ha realizzato dipinti disegni e stampe con un linguaggio crudo che la deformazione espressionistica rende ancor più imperativo di una fotografia e trasforma la semplice registrazione di una scena in perturbante vissuto. Il confronto tra due sue opere ci consente di chiarire l'importanza connotativa del linguaggio. In *Trincea nelle Fiandre* (1932-34) soldati stremati tra un combattimento e l'altro stanno avvolti nelle coperte su un fondale di distruzione e paiono già appartenere alla terra che ne accoglierà i cadaveri. La scelta narrativa, quasi un breve capitolo all'interno di un vasto romanzo storico, rallenta la nostra percezione creando un rapporto empatico con la snervante attesa nelle trincee. *Assalto sotto i gas* (1924) fa parte di una serie di disegni ed acqueforti e rappresenta tre soldati con le maschere anti-gas che avanzano a fatica tra detriti e fili spinati. Qui il registro narrativo e quasi ottocentesco lascia il posto ad una forma elementare, grossolana, affrettata, quasi fumettistica: in effetti l'opera è la trasposizione a posteriori di un diario grafico tenuto durante la guerra quando l'uso dei gas si diffuse negli eserciti francese e tedesco, anche se tali maschere rudimentali erano per lo più inefficaci. Dix concentra l'attenzione

¹ Walter Benjamin (1892-1940) è famoso per *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, 1936

² Arthur Danto (1924.2013), *La trasfigurazione del banale*, 1981

sull'aspetto disumano che i soldati assumono sotto la maschera. La mancanza di ambientazione impedisce qualsiasi collocazione spazio-temporale e finisce per allontanare il fruitore da una lettura documentale per veicolare l'assurdità di strumenti di morte. Tali scelte formali si rafforzano nelle opere riferite alla Germania post-bellica profondamente corrotta, piena di reduci e mutilati senza speranza. *Pragerstrasse* (1920) mostra un povero mutilato costretto a mendicare (a cui un passante fa l'elemosina di un francobollo, vero e incollato sulla tela), dotato di precarie protesi lignee mentre nella vetrina retrostante si vendono protesi di lusso per pochi benestanti; un altro ha la croce di guerra sul risvolto della giacca (che non gli garantisce il rispetto che si dovrebbe ad un eroe di guerra), è senza gambe e si muove su una panchetta con le ruote pestando una pagina di giornale con la scritta *Juden raus* a testimonianza del crescente antisemitismo mescolato al nazionalismo più reazionario. Sulla destra in basso un cane e un terzo mutilato dalla mano lignea che regge un bastone ci dice che è cieco oltre che menomato. Completano la scena una bambina malformata e parte di una donna agghindata di rosa col sedere in primo piano e tacchi altissimi, certo non segni di distinzione. L'inquadratura ravvicinata e impietosa contrae lo spazio e taglia via parte delle figure. Il linguaggio, tragicomico e grottesco, è corrosivo ed esplicita la denuncia dell'autore al suo paese che abbandona i reduci colpevolizzandoli della sconfitta - e con loro gli ebrei additati come capri espiatori -, coltiva l'indifferenza, il fastidio, il cinismo e la volgarità imperante. Dix traduce il proprio disgusto per un massacro senza senso cui ha partecipato e del quale porta il peso nella deformazione stilistica.

Le maschere antigas ritornano in **Arman** (Armand Pierre Fernandez, 1928-2005), artista del *Nouveau Réalisme* interessato ad un'estetica dell'oggetto tipica degli anni Sessanta. Nell'opera *Home sweet home* (1960) c'è tutta la *forza del reale* in grado di rendere la brutalità della guerra chimica ai suoi albori, ironicamente contrapposta al titolo che evoca la tranquillità domestica: come a dire che l'uomo, anche il più docile, sa trasformarsi in mostro. Le maschere non stanno più su volti umani, sono solo residui materiali che certificano l'assurdo. L'accumulazione è il registro scelto: i tubi flessibili ritorti per entrare nella "scatola" e compressi entro i margini senza vuoti accentuano il senso di asfissia (come esofagi agonizzanti); nonostante un inquietante aspetto antropomorfo, non sono persone (che potrebbero ancora sperare in una "dolce casa" cui tornare), ma solo *oggetti* che negano quella speranza. L'opera inoltre esce da un tempo preciso, richiama altri gas di un tempo più prossimo (i campi nazisti) e forse anche l'uso di sostanze chimiche durante la guerra d'Algeria coeva all'opera. Scrive l'artista: *la moltiplicazione dell'oggetto gli garantisce il mantenimento di tutto la sua "significazione" con un surplus di violenza.*

Dopo Auschwitz, nessuna poesia, nessuna forma d'arte, nessuna affermazione creatrice è più possibile. Il rapporto delle cose non può stabilirsi che in un terreno vago, in una specie di no man's land filosofica: così Theodor Adorno. In molte opere del tedesco **Anselm Kiefer** (1945) compare la potenza dell'inespresso. Allievo di Joseph Beuys che a proposito dell'olocausto aveva parlato di "*amnesia visiva*", ha dichiarato che l'orrore era stato tale da non potersi rappresentare. Kiefer affronta la memoria repressa della Germania, perché - dice - *l'arte è il modo per rendere la realtà evidente. L'arte è cinica, mostra la negatività del mondo, è la sua prima condanna* e utilizza il linguaggio dell'assenza (nessuna figura umana) per dare ancora più presenza ai nomi che evoca in un ciclo di pitture a inizio anni '80 noto come "*Margarete e Sulamith*", due personaggi tratti dalla letteratura tedesca la prima (il Faust goethiano) e dal Cantico dei Cantici la seconda, anche se il riferimento diretto è *Todesfuge* (1945) di Paul Celan, poeta rumeno sfuggito ai campi hitleriani in cui morirono i genitori. Il componimento ha il ritmo incalzante di una *fuga* bachiana: ribadisce il soggetto iniziale con minime variazioni e una serie di *antitesi*, mentre lo *stretto* finale chiude il crescendo di violenza con la ripetizione dei due nomi identificati dal colore dei capelli. In *Margarethe Sulamith* del 1981 i due nomi sono compresenti, scritti con una grafia nervosa e infantile su un campo di sterpaglie, mentre i titoli di altre due opere, "*I tuoi capelli d'oro Margarethe*" e "*I tuoi capelli di cenere Sulamith*", sono ripresi dai versi finali di Celan. Delle due donne solo resti: i capelli di paglia (vera) per Margarete, la ragazza ariana amante di un ufficiale nazista; una distesa di cenere e

piombo (vero) per Sulamith, l'ebrea gasata nel campo; in entrambi i dipinti una distesa arida, devastata dalla guerra è in *fuga* prospettica obliqua che precipita verso il basso e che corrisponde allo *stretto* della *Fuga* di Celan. Del componimento riproduce le ossessive ripetizioni (lo sfondo quasi identico) e le antitesi (il colore dei capelli). Kiefer, contro la rimozione dei tedeschi, assume su di sé parte delle colpe storiche e familiari (suo padre era stato ufficiale della Wehrmacht) e con le grandi dimensioni delle opere sembra voler dilatare la memoria fin nel presente.

Le accumulazioni di Arman tornano in **Christian Boltanski** (Parigi, 1944) in dimensioni monumentali e con un linguaggio teatrale. Si tratta di una installazione al Grand Palais di Parigi nel 2010 dal titolo volutamente ambiguo, *Personnes* (lett. persone, ma anche “nessuno” nelle frasi negative), dunque ancora come in Kiefer la presenza testimoniata dall'assenza. Dopo aver svuotato la grande sala e fatto spegnere il riscaldamento per rendere gelido l'ambiente, Boltanski costruisce una sorta di muro con scatoloni di latta numerati e impilati; sul pavimento della sala sistema abiti usati in tre file tra pali metallici e luci al neon simili a quelli dei campi di concentramento; sul fondo un gigantesco mucchio di abiti (alto c. 20 metri) alla cima del quale un braccio meccanico preleva – a caso, come affidate al caso erano vita e morte degli internati - alcuni capi che poi fa ricadere, mentre nella sala risuona un ossessivo battito cardiaco. La scelta di povere cose traduce in immagine la *banalità del male* di cui parlava Hanna Arendt e ricorda le fotografie di mucchi di abiti, occhiali, scarpe, scattate dagli americani alla liberazione dei campi. Moltiplicazione e accumulo coincidono con la dimensione dello sterminio di tanti “nessuno” non certo “persone”; il tempo storico diventa il tempo fulmineo della verità e la *visibilità accresciuta* si fa coscienza e conoscenza.

Come Arman anche **Pablo Picasso** (1881-1973) ha superato la stretta cronologia della storia. Negli anni Cinquanta la cruenta guerra di Corea (1950-53) è l'imput per *Massacro in Corea* (1951), opera che fa riferimento al massacro di civili avvenuto l'anno prima a Sinchon, in Nord Corea, di cui erano corresponsabili gli USA alleati della Corea del Sud in funzione anticomunista. Il linguaggio anticipa la tipica narrazione post-moderna per citazioni e frammenti. Picasso riutilizza la famosa opera di Manet *Esecuzione di Massimiliano del Messico* (1867-'68) per rappresentare una serie di figure del popolo in attesa della fucilazione, doppiamente nude nella loro innocenza e impotenza; i soldati sono meccanici carnefici che hanno perso qualsiasi qualità umana. Tuttavia ci si accorge di altre citazioni: dal Goya delle *Fucilazioni del 3 maggio 1908* al Caravaggio del *Martirio di San Matteo* (il bambino che corre verso la madre in cerca di protezione), da Paolo Uccello della *Battaglia di San Romano* (il muro dei soldati-macchine da guerra) fino ad autocitazioni (la scelta cubista). Quello che potrebbe apparire un astuto insieme di rimandi si rivela invece consapevolezza della genuinità dell'arte, da preservare affinché questa possa svolgere il suo ruolo etico; è del tutto evidente che il vero soggetto è la condanna d'ogni cieca violenza, in qualsiasi contesto storico si inserisca, anzi volutamente l'artista evita ogni identificazione dei soldati poiché la violenza non ha bandiera che la giustifichi.

Il decennio Sessanta è segnato dalla guerra del Vietnam condotta dagli USA (1964-1973). Se la fotografia più scioccante, riassuntiva della guerra è di **Nik Ut** (*Napalm girl*, 1972), l'opera *Vietnam* (1965) di **Michelangelo Pistoletto** (1933) si riferisce alle manifestazioni di protesta in tutto il mondo. L'artista, appartenente al movimento dell'*Arte Povera*, lucida una lastra d'acciaio inox fino a renderla specchiante su cui applica un riporto fotografico dipinto di due figure che sfilano contro la guerra: l'uso dello specchio ottiene l'effetto di inglobare gli spettatori che vi si riflettono passando nella sala. L'opera non è più qualcosa di concluso in sé – che sia documento, narrazione, meta-narrazione – ma si rinnova continuamente grazie allo spettatore che entra a farne parte; quel *doppio sguardo* di cui ho parlato all'inizio qui si materializza: quantomeno siamo obbligati a chiederci qual è la nostra posizione (vogliamo manifestare o no?).

In tutt'altro contesto geopolitico l'artista colombiana **Doris Salcedo** (1958) utilizza la moltiplicazione di oggetti - reali non dipinti – ma ne accentua l'ambiguità sospesa obbligandoci a cercare il senso nascosto dietro la loro apparente pochezza. Pile di camicie, brandine vuote, scarpe consumate e spaiate, mobili inutilizzati toccano il tema della perdita, della lontananza e del dolore, con toni meditativi e fortemente poetici. L'artista, che conta nella sua famiglia alcuni *desaparecidos*,

inizia contattando direttamente persone che hanno subito la violenza politica, raccogliendo testimonianze ed oggetti per creare poi installazioni silenti. Dice del suo lavoro: *Quando una persona amata scompare, ogni cosa è impregnata dalla sua presenza. Ogni singolo oggetto ma anche ogni spazio è un ricordo della sua assenza, come se questa fosse più forte della presenza... Quello che quello che io faccio è la trasposizione, quasi letterale, di questi sentimenti in uno spazio reale e collettivo ... Le vittime hanno già una voce, io cerco di renderle presenti, perché oggi sono invisibili. Do loro una forza, un'energia che li rende visibili.*

Due opere su disastri naturali. Il *Grande Cretto*, 1984-89 di **Alberto Burri** (1915-1995) è stato realizzato a Gibellina (valle del Belice) dopo che il terremoto del 1968 aveva distrutto totalmente la città vecchia. Burri, cui inizialmente le autorità locali avevano chiesto un'opera per la città nuova, fa compattare le macerie del vecchio centro abitato e le ricopre di cemento bianco creando un cretto a futura memoria dell'accaduto. Ne risulta un'operazione *site specific* gigantesca che ricalca i tracciati di strade e vicoli della città rasa al suolo: ogni fenditura è percorribile, ogni blocco è di circa un metro e mezzo. La veduta aerea del cretto risulta un insieme di fratture, quasi il terremoto ancora agisse con la sua energia distruttiva; il recupero e la cementificazione delle macerie ha una doppia funzione: ripetere il trauma del sisma e contemporaneamente elaborare il lutto con un "segno" estetico in grado di rendere vivi e fecondi quei resti. Nella lettura di Massimo Recalcati il cretto, come un sudario, non copre ma custodisce, non cancella ma cicatrizza.

Andy Warhol (1928-2013) ha dedicato tutta la sua arte a indagare i modi di fruizione delle immagini nella *società dello spettacolo* (Guy Debord). Esse, anche quando toccano temi drammatici, diventano oggetto di consumo come qualsiasi "prodotto": non c'è differenza, sul piano fruitivo, tra le scatole del detersivo Brillo, l'icona giornalistica di Jacky Kennedy nella tragedia di Dallas, le grandi opere dell'arte del passato, la sedia elettrica o le rivolte dei neri per i diritti civili. La traduzione dei "fatti" nelle immagini martellanti dei mass-media è il vero soggetto del suo lavoro che mescola serio e futile proprio come fa la cultura contemporanea della quale utilizza i mezzi: l'iterazione, la composizione paratattica, la freddezza della tecnica serigrafica e un minimo di intervento manuale. E' un'arte coerente con la modernità appiattita sul presente; Warhol certifica il dominio del consumo inventandosi un "consumo estetico". L'opera *Fate presto* (1983) è il suo contributo alla raccolta fondi organizzata dal gallerista Gianni Amelio di Napoli in occasione del terremoto dell'Irpina (oggi le opere dei più importanti artisti mondiali che vi hanno partecipato stanno nella Reggia di Caserta). La grande serigrafia, che fa parte delle "*headlines*" ricavate da copertine di giornali, riproduce la prima pagina de "Il Mattino" triplicandola: quella a destra è una gigantografia esatta, le altre due giocano sul bianco e il nero e sono quasi illeggibili, constatazione della brevità di memoria della cronaca.

Nuovamente ad un conflitto fa riferimento **Marina Abramovich** (1946), artista serba figlia di due partigiani durante la II G.M., e ci porta nei Balcani devastati dalla guerra degli anni Novanta, sorta di anticipazione di quel che discuteremo tra poco. Con la performance *Balkan Baroque* ha ottenuto il Leone d'oro alla Biennale di Venezia del 1997, dove ha esposto nel padiglione jugoslavo in rappresentanza del Montenegro, allora ancora unito alla Serbia nonostante le forti tensioni presenti. Cantando litanie e alternando periodi di silenzio a lunghi pianti isterici tra video che celebrano la sua appartenenza a un paese dilaniato, l'artista per alcuni giorni e sette ore al giorno si dedica alla paziente e penosa pulizia di un mucchio d'ossa d'animali. Il registro della performance è teatrale, rituale, catartico e la scenografia "barocca" tocca tutti i sensi dello spettatore, vista udito ma anche olfatto per il tanfo provocato dalle ossa marcescenti. La pulizia delle ossa diventa un modo (stoico) di scontare i peccati commessi dal suo popolo nella guerra dove le ossa sono umane non animali.

Costruire la durata³

³ Titolo dell'intervento di Georges Didi-Huberman nel testo *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, 2007

Prendendo spunto dal testo citato in nota, due immagini aiutano il confronto tra cronaca e storia. La prima, nota come *Pietà du Kosovo*, è uno scatto di **Georges Méridon** (Francia, 1957) del 20 gennaio 1990 in uno sperduto villaggio dove la polizia serba aveva ucciso in un'imboscata quattro nazionalisti kosovari che si stavano recando ad una manifestazione; il tutto avviene molto prima che le rivendicazioni indipendentiste del Kosovo a seguito di pesanti violazioni dei diritti umani a lungo ignorate dall'Europa sfociassero nella guerra con la Serbia di Milošević (1998, primi attacchi serbi nella zona di Drenica - 1999, anno dell'intervento NATO). In una povera casa del villaggio di Nagafc il fotografo trova un gruppo di donne che piange uno di loro, il ventottenne Nashimi Elshani. Merillon scatta la fotografia in una condizione di penombra che gli sembrava *addolcire ogni cosa*, ma la macchina fotografica, più spietatamente analitica dell'occhio, finisce per fissare violentemente la tragicità di gesti e volti. La foto vince in quello stesso anno il World Press Prize ma sono interessanti le motivazioni della giuria: si dichiara che il premio viene assegnato per le *qualità dell'immagine* e non per il "fatto" ch'essa documenta, ritenuto anzi un *tema minore*, anche se a margine si sottolinea che tale evento locale può diventare *sintomo di un problema più grande e scottante* per l'Europa del futuro. Si aggiunga che il titolo originale (didascalia giornalistica con tutti i dati necessari) viene trasformato, non si sa da chi, con quello per cui la foto è nota (*Pietà del Kosovo*) che sostituisce *alla dimensione fattuale della prima didascalia quella iconografica, culturale e perfino culturale*, come scrive Didi-Huberman. A posteriori l'immagine appare esageratamente patetica (cosa accentuata dal fatto che la fotografia è a colori), ma la sua oggettività è innegabile. Se poi la colleghiamo alla storia artistica affiora un fiume di immagini sui temi della *Pietà* o del *Lamento funebre*: dal mantegnesco *Cristo in scurto*, opera di un artista che conosceva perfettamente la prospettiva ma sapeva anche deformarla per ottenere maggiore intensità comunicativa, alla cruda e insieme toccante *Morte della Vergine* di Caravaggio o il *Compianto* in terracotta di Niccolò dell'Arca (seconda metà del XV secolo) conservato in Santa Maria della Vita a Bologna. E 'a tale contesto che la fotografia finisce per appartenere, ben oltre la circostanza reale in cui è stata scattata. Proprio questa sottolineatura estetica finisce per sminuire però il valore documentale della fotografia, nata per porre in evidenza una situazione storica ancora sottostimata dalla comunità internazionale: il che significa che la forma, nei suoi rimandi agli stereotipi del dolore e della compassione presenti nell'arte cristiana, ha sopravanzato il contenuto che resta in sottofondo, senza contare che l'appartenenza dell'immagine alla tradizione cristiana sopra ricordata è una forzatura visto che qui si tratta di una comunità musulmana. Scrive Didi Huberman: *E' come se il dolore della gente di Negafc venisse colonizzato e sottoposto a una griglia semantica che trova i suoi modelli più espliciti ed estremi nelle figure di Cristi e della Madonna. E' questo il problema cruciale, in un'epoca e in un mondo in cui cristianesimo e islamismo si affrontano ormai a viso aperto* e sottolinea quanto ciò vada pericolosamente a scapito dell'informazione: *si rischia di accontentarsi di un puro stato affettivo – pathos, passività – per evitare la questione politica in quanto tale – ethos, possibilità dell'azione – magari nel tentativo inconsapevole di ottenere un'empatia immediata in vece della paziente comprensione storica di cui necessitano i fatti*. Lo scatto di Merillon finisce di collocarsi in una "terra di mezzo" tra reportage (cui di per sé appartiene, cronaca di un preciso luogo, tempo, situazione) e una sorta di *mise en scène* nella quale si trasforma per i rimandi di cui s'è detto. L'innocenza dell'istantanea viene violato da una *sovrastuttura visiva* convenzionale che la rende ambigua.

La seconda immagine fa parte di tre sculture monumentali realizzate tra il 1999 e il 2000 da **Pascal Convert** (Mont-de-Marsan, 1957). E' un bassorilievo in cera bianca, resine epossidiche e rame (224 x 278 x 40 cm.) che dalla fotografia di Merillon di dieci anni prima ha preso spunto. In tale intervallo il conflitto si è allargato a tutti i Balcani: Convert non ha bisogno di "informare", render noto ciò che noto già è e può superare ogni riferimento alla cronaca. Costruisce una parete, quasi un muro che forma un ostacolo visivo rendendo impossibile uno sguardo fugace. Inizialmente l'artista segue i processi tradizionali: un rilievo in argilla, il suo calco in gesso, il controstampo in gomma e infine lo stampo in cera; ma da qui in poi il lavoro consiste nello svuotamento dei volumi per giungere ad una sorta di "negativo": i volti delle nove donne intorno al defunto sono privi d'ogni fisionomia annullando i tratti etnici della fotografia e si trasformano in stampi cavi e

indefiniti. Restano i corpi a grandezza naturale che conservano un naturalismo classico come nello stacciato donatelliano, in netto contrasto con l'assenza dei visi. *Muro del pianto, impastato di grida aperte*, lo definisce Didi Huberman. Sul biancore carezzevole dalla cera spiccano le mani nere cui è affidato tutto il senso tragico dell'immagine. Ricavate in cilindri riempiti di resine scure che letteralmente attraversano la lastra, sul retro le mani prive di corpi diventano la quintessenza della sofferenza nella loro solitudine. Volti fantasmi, corpi realistici, mani nerastre: tutto crea incertezza e smarrimento nell'osservatore per la compresenza ondivaga di volumi e scavi che la cera esalta cancellando i contrasti. L'artista mette in discussione la rassomiglianza del modello fotografico, produce quella distanza o scarto dalla cronaca che libera l'opera da *un ristretto presente* in favore di una *ricostruzione* storica di respiro universale. Convert consente all'immagine di Merillon di acquisire *durata*, di trasformarsi in testimonianza memoriale che *allarga lo sguardo* oltre il singolo fatto contingente. La lastra-muro diventa allestimento scenico permanente di un manufatto fortemente materico, dalla inequivocabile consistenza fisica. E' dell'arte *il potere specifico di rendere visibile ciò che la storia genera*, conclude Didi-Huberman.

A dimostrazione di quest'ultima osservazione, pochi ragazzi d'oggi si ricorderebbero della distruzione di una piccola città basca senza **Guernica**, il grande quadro di Picasso del 1936.