

DA GUERNICA AL GUERNICA. FEDERICO, IL 68 E LA FOTOGUERRIGLIA ANTITECNOLOGICA DI PABLO PICASSO

Marco Cipolloni

Il “sistema spagnolo” è visto con favore da molti, ma secondo alcuni ha il difetto di prevedere preliminari troppo impegnativi: una lunga guerra civile con milioni di morti, fucilazioni di poeti, accorrere convulso di combattenti da mezzo mondo, bombardamento di Guernica e successiva stesura di quadri di grandi dimensioni, una lunga dittatura, infine un processo di riconciliazione nazionale. Come mettere d'accordo la galassia dei partiti italiani su una soluzione così complessa?

(Michele Serra, *Satira preventiva: le riforme di Gnorck*, “L'Espresso”, 17 gennaio 2008, p. 23)

1. Fotoesposizioni: Federico e Guernica, faccia a faccia

12 luglio 1937: è passato quasi un anno dal *levantamiento* che, il 18 luglio del 1936, aveva segnato l'inizio della Guerra civile spagnola. Alla “Esposizione internazionale d'Arte e Tecnologia applicata alla vita moderna” di Parigi, con più di un mese di ritardo rispetto alla cerimonia che, il 26 maggio, aveva inaugurato la manifestazione, viene finalmente aperto al pubblico il Pabellón España. Il contributo della repubblica assediata al grande evento riassume molte delle inquietudini e delle contraddizioni proprie di una manifestazione che, progettata (da nientemeno che Le Corbusier) nel segno delle avanguardie, del progressismo e dell'ottimismo tecnologico, stava invece rispecchiando, con toni di crescente preoccupazione, la crisi dell'avanguardismo e i trionfi reazionari del volontari-

simo, della propaganda e del realismo totalitario, in un clima internazionale di crescente tensione, caratterizzato dalle continue prove di forza del nazifascismo e da sempre più violente forme di aggressività sperimentale e preventiva.

All'ingresso del Pabellón España, un basso edificio con patio e gallerie, realizzato con pochi mezzi dal giovane architetto catalano Jusep Lluís Sert, una fontana che zampilla mercurio ricorda ai visitatori che la Repubblica ha riaperto gli storici pozzi di Almadén (volano di grandi speculazioni finanziarie nella Spagna di Carlo I e Filippo II, e causa, stando al rapporto dell'ispettore Mateo Alemán, più noto come autore di un celebre romanzo picaresco, di una delle prime catastrofi ecologiche del mondo iberico, provocata dal disboscamento sistematico reso necessario dai forni per il precipitato di mercurio); l'autore della fontana, Alexander Calver, è l'unico artista non spagnolo a esporre nel padiglione; ai lati della fontana, una di fronte all'altra, ci sono due "immagini" che, riassumendo il dramma della Spagna degli anni Trenta, avrebbero acquisito nel corso dei decenni successivi una fama planetaria. Sulla sinistra campeggia una gigantografia del volto sorridente di Federico García Lorca, "poeta, ucciso a Granada"; sulla destra si contorcono per quasi otto metri le tormentate figure del *Guernica* di Pablo Ruiz "Picasso", con ogni probabilità l'opera più famosa del pittore spagnolo più famoso del Novecento, omaggio pittorico alla grafica di Goya, sintesi e superamento del realismo, del cubismo e del surrealismo, geniale manifesto sulle potenzialità fotografiche dell'arte moderna non come strumento di propaganda, ma come linguaggio di testimonianza e di denuncia della propaganda e dei suoi meccanismi. Davanti ai magnetici occhi del celebre "poeta muerto" (insieme a Neruda l'autore di versi in lingua spagnola più noto e più letto del mondo), sfilano le maschere tragiche di un carnevale gotico che nel giro di pochi decenni si sarebbe trasformato nell'icona più universalmente nota, riconoscibile e riassuntiva dell'intera arte contemporanea (tanto che Russell Martin, nel sottotitolo di un recente libro, è arrivato a definire il *Guernica* «the masterpiece that changed the world»).

Federico e il *Guernica* si guardano e si specchiano l'uno nell'altro. Il loro faccia a faccia da *house of Fame* appare dominato dai marcatori convenzionali della contemporaneità e del realismo, identificabili con il linguaggio della fotografia (anche se nel Padiglione spagnolo aveva grande spazio anche il cinema). Tanto la gigantografia quanto l'enorme dipinto (m. 3,54 x 7,82) sono infatti in seppia, bianco e nero, il che, per i codici di rappresentazione dell'epoca, era un riconoscibile segno di attualità e di tensione documentaristica, associato in modo quasi automatico all'effetto-verità del *reportage* fotografico e del cinegiornalismo. Senza andare lontano, possiamo citare altri due esempi di questo particolare utilizzo del codice fotografico e del suo potenziale mimetico: 1) sulla parete della scala che collega il patio alla galleria superiore del padiglione spagnolo è

esposta una foto delle rovine fumanti di Guernica dopo il bombardamento e 2) tanto Picasso al lavoro, quanto i principali passaggi del processo creativo del *Guernica* erano stati fotodocumentati da Theodora Marcovitch, Dora Maar, che aveva ritratto l'artista e le diverse e successive tappe del suo capolavoro nel nuovissimo e spazioso *atelier* che proprio la Maar aveva appena fatto allestire per il pittore al numero 7 di Rue des Grands-Augustins, nel cuore del Quartiere Latino.

Il faccia a faccia tra il fotoritratto di Federico e l'effetto-foto del *Guernica* è in realtà un faccia a facce, posto che il *Guernica*, oltre che in molti altri modi, può essere letto anche come un carnevale nero e una straordinaria galleria goyesca di musi e di volti. Il volto di García Lorca ha un'espressione sorridente, uno sguardo amichevole e aperto, intenso e sereno. Un vero manifesto, insomma, del *misionerismo* pedagogico della Repubblica e dello spirito conviviale e *open minded* che aveva animato i giovani ospiti della celebre Residencia de Estudiantes di Madrid. I musi e i volti dipinti da Picasso sono invece stravolti e non emergono dal sogno educativo e repubblicano di Madrid, ma dalla tradizione degli incubi di Goya (in particolare dai *grabados* dei *Desastres de la guerra*, ma anche da altre serie grafiche, come *Caprichos*, *Disparates* e *Tauromaquia* o dai celebri dipinti sulle fucilazioni del maggio 1808, all'inizio degli anni Cinquanta assai più esplicitamente richiamati da "Massacro in Corea"). Questa tradizione appare però filtrata attraverso *las luces de Bohemia* di un'altra capitale della cultura d'avanguardia: la Parigi della Belle Epoque, che, ai tempi della rivoluzione cubista, aveva "adottato" lo spagnolo catalanizzato Pau(l) Picassò, facendone una delle figure di riferimento del proprio cosmopolitismo intellettuale. Per il mercato dell'arte degli anni Trenta, García Lorca era l'unico artista davvero spagnolo dell'atrio del Pabellón: per i parigini e il mercato dell'arte del tempo, Picasso non era più spagnolo di Calver. Una buona parte delle perplessità suscitate inizialmente dal suo *Guernica* ha anzi le proprie radici in questa tendenza a leggere la reazione goyesca e viscerale di un artista spagnolo come se fosse la reazione cosmopolita e intellettuale di un artista parigino (nel corso dell'anno successivo il *Guernica* viene in effetti esposto in diversi paesi scandinavi nel quadro di una mostra itinerante di "pittura francese contemporanea").

Lo scarto tra la figura di Federico e le figure del *Guernica*, specchio del divario tra l'avanguardismo populista e internazionalista di Madrid e quello elitista e cosmopolita di Parigi, è forte e assume un'intenzionale valenza simbolica: García Lorca, non distogliendo mai il suo sguardo, magnetico e ingenuo, sensuale e infantile, dai *capita* che condensano la cronaca picassiana della tragedia di Guernica, ne diventa, per così dire, lo spettatore archetipico, al tempo stesso ideale e impossibile. In quanto già vittima dello stesso dramma, Federico è insieme l'unico che lo potrebbe capire e uno di quelli che non lo hanno potuto vedere. Solo uno come lui,

riemergendo “immortalato” dal fondo di paura del suo “*paseo*” di *poeta muerto*, sarebbe, infatti, in condizioni di decifrare per davvero e fino in fondo, con la sorridente impassibilità del suo ritratto di condannato alla fama, lo stravolgente enigma che l’arte e il genio del suo nuovamente connazionale Picasso avevano saputo ricavare dagli echi parigini della piccola tragedia di un villaggio dei Paesi Baschi spagnoli, bombardato dai tedeschi nel giorno del mercato.

La scelta espositiva che mette *uno* di fronte all’altro la foto di Federico e il *Guernica*, il ricordo di Federico, fucilato dai falangisti, e la denuncia picassiana del bombardamento incendiario di Guernica, non ha però solo una valenza simbolica, di specchio e di possibile riconoscimento reciproco tra due vittime di uno stesso boia, ma anche una valenza riassuntiva, nel senso che, almeno dal punto di vista degli allestitori, intendeva “fotografare” e mettere in forma e in cornice l’*escalation* di una stessa matrice di violenza sulla civiltà e i civili, una violenza tecnologicamente moderna e perpetrata in nome dell’ordine da professionisti in divisa, ma intimamente terroristica e militarmente barbara. Mettendo una di fronte all’altra due diverse “foto” di vita e morte, due diversi modi di vivere e di morire, la scelta di quell’allestimento ci consente oggi, a settant’anni di distanza, di censire e recensire, comparandoli, non solo due eventi simbolo del primo anno della Guerra di Spagna, ma anche le più immediate conseguenze culturali e psicologiche di quegli eventi.

2. *Arte, tecnologia applicata e vita moderna nel Guernica*

L’“Esposizione internazionale d’Arte e Tecnologia applicata alla vita moderna”, con padiglioni di oltre quaranta paesi, era stata aperta ai visitatori il 26 maggio, ma quel giorno, davanti al gigantesco spazio espositivo allestito dalla Germania hitleriana per celebrare i trionfi tecnologici del III Reich, nel modesto cantiere del Pabellón España i lavori erano ancora in corso. L’edificio, destinato a ospitare il contributo della Seconda Repubblica spagnola alla causa della tecnologia applicata alla vita moderna, era relativamente piccolo, specie se comparato con gli altri Padiglioni, e molte cose erano ancora più che in allestimento. I dubbi sulla possibilità di portare a termine i lavori erano tali che nelle guide e nei cataloghi ufficiali della manifestazione, il Pabellón España non figurava neppure. Del resto, gli stessi incaricati della Repubblica, pur godendo fama di pericolosi campioni di laicismo anticlericale, consideravano quasi “miracolosa” la presenza della Spagna tra gli espositori (l’espressione “*algo de milagro*” figura non a caso nel discorso di inaugurazione pronunciato da Max Aub il 12 luglio).

Le ragioni del ritardo erano economiche, evidenti e ben note a tutti: il tentativo di modernizzare e secolarizzare la vita della società spagnola,

portato avanti tra mille difficoltà e contraddizioni dalle autorità democratiche della Seconda Repubblica spagnola, si era scontrato con la reazione armata di ampi settori dell'esercito, sollevatisi il 18 luglio del 1936 in nome della nazione e della tradizione (cioè di due parole d'ordine culturalmente e linguisticamente antitetiche non solo rispetto al progressismo del governo repubblicano, ma anche ai valori e ai principi ispiratori della Esposizione *internazionale* d'Arte e Tecnologia applicata alla *vita moderna*). In Spagna, l'internazionalismo, la vita moderna e il desiderio avanguardista e tecnologico di rompere con il passato avevano trovato sulla loro strada il nazionalismo e i difensori della tradizione e della continuità con la tradizione. Ovvio che la Repubblica ci tenesse a partecipare a un evento espositivo concepito per celebrare i valori che la ispiravano. Altrettanto ovvio, però, che, dopo i traumi della prima guerra mondiale e del *crack* borsistico del 1929, i rapporti tra tecnologie applicate e vita moderna avessero smesso di essere idilliaci, per diventare sempre più critici e problematici.

In Spagna, per esempio, il confronto armato tra le due fazioni in lotta era diventato particolarmente cruento, sanguinoso e drammatico proprio perché alle pratiche arcaiche della guerra coloniale praticata dagli insorti (pratiche che includevano la "*limpieza*" di cui faceva parte anche il "*paseo*" di cui era stato vittima García Lorca) si erano sommati il radicalismo ideologico e le tecnologie militari più evolute, messe a disposizione del *bando nacional* dall'intervento dell'Italia di Mussolini e della Germania hitleriana. Tra queste tecnologie di guerra incivile e di vera e propria "guerra ai civili" aveva e avrebbe avuto un peso determinante (e una fortuna, ahimé, planetaria e trasversale) quella del raid aereo, cioè del bombardamento pesante indiscriminato, sistematico e non selettivo di centri abitati e "*ciudades abiertas*", teorizzata da ufficiali dell'aviazione italiana, sperimentata in Spagna dai tedeschi e dagli stessi italiani (autori, dal 1938 in poi, di pesanti bombardamenti su molti centri abitati del litorale mediterraneo e dell'Aragona e in particolare su Barcellona, come ben documenta la mostra catalana *Quando piovevano bombe*, curata da Xavier Domènech e Laura Zenobi).

La schiacciante differenza di proporzioni tra il padiglione tedesco e quello spagnolo, collocati proprio uno di fronte all'altro, corrispondeva perfettamente al *gap* tecnologico tra i due paesi. Oltre a essere di impressionante evidenza, il contrappunto tra la magniloquenza delle potenze totalitarie (quelli voluti da Hitler e Stalin erano i due Padiglioni in assoluto più grandi) e la precaria lotta per la sopravvivenza della Seconda Repubblica spagnola e del suo piccolo Pabellón metteva anche in luce un fatto nuovo: nell'Europa degli anni Trenta il nesso tra "tecnologia applicata" e "vita moderna", architrave ideologica, insieme al tema dell'arte, dell'intera Esposizione Internazionale, stava diventando antinomico. La vita moderna scavava trincee e faceva fronte (Fronte Popolare) per difendersi

dalla tecnologia e dall'incubo che la tecnologia le venisse "applicata". Si preparava, con disperato entusiasmo, al "*¡no pasarán!*" e a una lunga lotta di resistenza, non solo contro le bombe, ma anche contro le menzogne della propaganda (altra sofisticata tecnologia, di cui all'epoca venivano sperimentati potere e applicazioni).

Il divario tecno-ideologico tra Spagna repubblicana e Germania hitleriana, pochi mesi prima di rivelarsi ai parigini attraverso le differenze di scala e di stile dei relativi padiglioni, si era, infatti, tradotta in pratica nel drammatico incontro, sulla piazza del mercato di Guernica, tra gli abitanti della cittadina basca e le bombe incendiarie lanciate dagli aerei della Legione Condor. La *tecnologia applicata*, simboleggiata dagli aerei e dalle bombe, aveva letteralmente distrutto e ucciso la *vita moderna*, simboleggiata dal mercato. Se facciamo riferimento alle categorie di analisi della storia urbana proposte da Max Weber e importate in Spagna all'inizio degli anni Venti da Ramón Carande con lo studio *Sevilla: fortaleza y mercado*, è del tutto evidente che, al momento del bombardamento, Guernica non era una *fortaleza* assediata, ma un *mercado*, cioè, per dirla con Rossellini, una "città aperta", una piazza non forte, una zona di libera circolazione e di scambio di persone e merci, un luogo così lontano dalle linee del fronte da non poter essere neppure configurabile come "retrovia". L'attacco perpetrato dall'aviazione tedesca era dunque un atto di puro terrorismo tecnologico, militarmente e moralmente ingiustificabile. Non aveva alcun obiettivo militare, ma soltanto un censurabile obiettivo psicologico. Lo dimostra, prima e più di ogni altro argomento, il fatto che la propaganda dei *nacionales*, lungi dal rivendicarlo come un successo, tecnico e bellico, abbia sempre cercato di scaricare sui "rossi" la responsabilità degli incendi e delle distruzioni, arrivando addirittura a negare il bombardamento, cioè a sostenere che non fosse mai avvenuto.

L'olocausto, Coventry, Dresda, Hiroshima e Nagasaki, il concetto di crimine contro l'umanità (a Norimberga non applicato ai bombardamenti a tappeto, proprio perché anche i vincitori se ne erano serviti, sia in Germania che in Giappone), l'equilibrio del terrore, la deterrenza, il napalm del Vietnam, la guerra chimica e batteriologica e, più di recente, le campagne allarmistiche sull'antrace e le "armi di distruzione di massa" testimoniano non solo che il bombardamento di Guernica era avvenuto, ma che, avvenendo, aveva segnato l'avvento della forma matura di un nuovo genere di barbarie ipertecnologica e organizzata, dando inizio a una *escalation* in cui la costante presenza di sistematiche e pesanti violazioni dei diritti umani e ambientali è associata a una logica terroristica e a una parallela inflazione della contraffazione ideologica e della menzogna propagandistica¹.

1. Un'intelligente selezione di casi, noti e meno noti (anche se spesso intenzionalmente periferici o legati alla decolonizzazione), relativi a questo binomio tra "strage di ci-

Proprio perché Guernica, come evento, configura un caso paradossale (cioè drammatico e distruttivo) di “tecnologia applicata alla vita moderna”, il *Guernica* di Picasso, ne costituisce al tempo stesso la caricatura e il rovesciamento carnevalesco. Usando il linguaggio dell’arte per attribuire un valore emblematico al contrappunto tra “vita moderna” (mercato) e “tecnologia applicata” (bombe e menzogne), l’opera si pone e si propone come un manifesto di antimilitarismo (Picasso parla di «repulsión» per la «casta militar») e di ecopacifismo radicale, collocato, come una controbomba, nel cuore dell’Esposizione e della sua architettura ideologica (non a caso l’opera non piacque al grande ideologo della manifestazione, l’architetto funzionalista Le Corbusier, convinto assertore di un rapporto pacificato e reciprocamente funzionale tra vita moderna e tecnologie applicate). Ritraendo la lacerante contrapposizione tra tecnologia applicata e vita moderna, l’opera di Picasso problematizza il nesso tra arte e tecnologia, attribuendo all’arte e all’artista il compito di denunciare gli effetti della frattura tra tecnologia e vita. Il *Guernica* è dunque un esercizio esemplare di “arte applicata alla vita moderna”, cioè di arte impegnata, concepita e utilizzata come strumento di comunicazione e di denuncia, in modo da far conoscere e riconoscere al mondo le più drammatiche contraddizioni, tecnologiche e propagandistiche, della società contemporanea. La celebre e citatissima frase pronunciata dal pittore pochi mesi dopo la realizzazione dell’opera — «[il *Guernica*] Non l’ho fatto io. L’avete fatto voi!» — non documenta una fuga dalla responsabilità, ma un tentativo, al tempo stesso profetico e militante, di indicare i veri responsabili e di inchiodarli alle loro responsabilità. L’ambiguità semantica del verbo “fare” è utilizzata da Picasso per contrapporre la paternità creativa dell’artista (la “*poiesis*” del “dipingere” cui allude “fatta io”) alla paternità storica di ciò che la sua arte ritrae (la “*techne*” e il conseguente “*j’accuse*” — «è colpa vostra» — cui si allude con “fatta voi”). L’arte funziona come una sofisticata “controtecnologia”, una poetica antitecne che Picasso “applica” alla “vita moderna”, come un antidoto che la vita moderna può e deve utilizzare per difendersi, culturalmente e politicamente, dal potenziale distruttivo della tecnologia applicata e delle menzogne della propaganda. Se l’arte poetica di Federico aveva saputo superare

vili” e manipolazione ideologica dell’accaduto (in termini di “rimozione”) è proposta dal volume collettivo *Le stragi rimosse. Storia, memoria pubblica, scritture*, Milano, UNICOPLI, 2008, curato da Giovanna Procacci, Marc Silver e Lorenzo Bertuccelli. Fin dalla breve introduzione, firmata da Procacci e Silver, la chiave storica e quella analitica si intrecciano, collegando le «stragi di civili» e gli «eccidi di massa», alla «distruzione dei contesti culturali» che ne renderebbero evidente l’inammissibilità e l’orrore. La giustificazione dei massacri, operata mescolando logica della guerra e logica del nazionalismo, risulta uno dei fenomeni più emblematici dei meccanismi con cui la propaganda ha operato, deformandolo, sull’inconscio collettivo.

il contrappunto tra tradizione popolare e vita moderna, passato e presente, quella di Picasso appariva in grado di evidenziare, con un capolavoro della comunicazione, lo scontro tra tecnologia applicata e vita moderna, presente e futuro.

3. *Un pacifismo militante: l'artista impegnato come guerrigliero e partigiano*

Il pacifismo di Picasso, proprio perché radicale e polemico, non è neutralista e non violento, ma militante e partigiano. *Guernica* è il manifesto antimilitarista e antifascista di un vero e proprio guerrigliero della pace. Fin dal loro avvento, le avanguardie nel loro complesso si caratterizzano, anche lessicalmente, come una militarizzazione della cultura e della comunicazione. Ogni artista d'avanguardia partecipa, in effetti, a una guerra di movimento (aderendo al manifesto di uno dei famosi *-ismos*). Tra gli inizi del Novecento e la crisi del 1929, questa logica di insurrezione contro il conformismo, il realismo e tutte le abitudini consolidate del mercato dell'arte e dell'informazione trasforma il romanticismo tardo e nottambulo della vita di *bohème* in una vera e propria forma di terrorismo culturale organizzato. Nel 1937 l'idea della guerriglia rappresenta dunque uno snodo analitico cruciale per collegare la lunga esperienza avanguardistica di Picasso alla sua lettura del presente come storia. Guardando all'indietro e alla Spagna, il mito della guerriglia rinvia proprio a Goya e ai suoi *Desastres de la guerra*, cioè alla Spagna *insurgente* delle *partidas* e della lotta antinapoleonica (dato che i militari golpisti erano passati in Spagna dall'Africa, la propaganda brigatista e repubblicana aveva sfruttato molto il motivo della lotta di popolo contro un esercito invasore, con slogan come: «Los Internacionales, unidos a los Españoles, luchamos contra el invasor»). Guardando in avanti, agli imminenti scenari della guerra mondiale e del secondo dopoguerra, la logica guerrigliera anticipa invece gli ideali della Resistenza e della lotta partigiana, cioè l'approdo di Picasso all'impegno politico e, in particolare, il suo passaggio dalla guerriglia della pace del *Guernica* alla paradossale e ambigua condizione di "partigiano della pace" (cioè di attivista del movimento intellettuale filosovietico cui il pittore, divenuto nel frattempo comunista, aderisce con entusiasmo negli anni della guerra fredda, insieme a Neruda e a vari esuli della Repubblica spagnola, realizzando veri e propri *remakes* delle fucilazioni di Goya, come nel caso di *Massacro in Corea*, 1951).

La citatissima dichiarazione dell'artista secondo la quale «la pittura non è fatta per abbellire le pareti di casa! La pittura è un'arma da guerra» può e deve essere ricollocata in questa logica. La "Guerra di Picasso" è in realtà la guerriglia di Picasso, non la "Picasso's War" di cui parla fin dal titolo l'omonimo di Russell Martin, ma una "Picasso's Guerrilla".

Per non fraintendere il *Guernica* è insomma necessario cercare di capire a che tipo di guerra e di guerriglia, a che modelli di aggressione e di resistenza, a quali immagini di invasione e di lotta partigiana facesse riferimento Picasso nei primi mesi del 1937.

In questo senso è opportuno riportare il *Guernica*, oltre che ai suoi immediati precedenti picassiani (in particolare la serie *Sueño y mentira de Franco*, ispirata all'assedio franchista di Malaga e realizzata nell'aprile del 1937), anche ad alcuni percorsi di riflessione sul tema della guerriglia, sviluppati da altri intellettuali nel tempo lungo della guerra fredda. Alla base del lavoro di Picasso c'è infatti una lucida intuizione del fatto che:

- 1) la radicalizzazione dello scontro ideologico stava rendendo sempre meno metaforiche le metafore militari caratteristiche del lessico, delle strategie e dell'immaginario delle avanguardie storiche (cioè del modello urbano e cosmopolita di esperienza artistica di cui Picasso era stato a lungo un grande protagonista);
- 2) le pratiche rurali e territoriali della guerriglia stavano conoscendo una progressiva generalizzazione, ideologizzazione e intensificazione, in base a meccanismi che, negli anni successivi, sarebbero diventati pienamente evidenti sia nelle lotte partigiane della Resistenza e dell'antifascismo europei, sia nell'azione dei movimenti nazionali di liberazione della decolonizzazione (alle avanguardie in genere e al cubismo in particolare l'Africa, l'Oriente e se non l'intera America Latina almeno il Brasile e il Messico sono sempre sembrati mondi interessanti, in senso formale e non esotico).

La militarizzazione della vita intellettuale (avviata dal movimentismo sperimentalista delle avanguardie, ma piegata dai regimi totalitari alle esigenze della propaganda mediante la reintroduzione di codici di realismo celebrativo)² e la politicizzazione della guerriglia (intesa come reazione coscientemente ideologica al crescente impatto della tecnologia bellica sul corpo reale e simbolico delle società contemporanee) sono due processi paralleli e interrelati. Il primo aspetto è riassunto in modo lucido e radicale da un celebre saggio di H. M. Enzensberger su *L'industria della coscienza*. Il secondo è l'oggetto principale tanto della riflessione dello storico Eric Hobsbawm in *Bandits*, quanto della "teoria del partigiano" elaborata all'inizio degli anni Sessanta dal giurista-politologo Carl Schmitt, la cui visione rappresenta, per così dire, l'antitipo di quella di Picasso.

La prospettiva anarcoide di Enzensberger, che tra le altre cose è stato anche un biografo-narratore di Buenaventura Durruti, offre una glossa spietata del militarismo insito nella nozione stessa di avanguardia e ne

2. Un percorso più che esemplare in questo senso è stato proposto di recente dalla mostra genovese "Dalla Russia all'URSS". Per la Spagna si possono vedere le riflessioni di R. Cruz, *El arte que inflama: la creación de una literatura política bolchevique en España, 1931-1936*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

censisce con lucidità le principali implicazioni logiche e psicologiche. Rispetto alle avanguardie militari, quelle artistiche descritte da Enzensberger sono caratterizzate dal fatto di operare “alla partigiana” nel tempo invece che nello spazio. Le avanguardie artistiche esplorano cioè il futuro immediato come se fosse un territorio nemico, un luogo minaccioso, ostile e straniero. L’immagine romantica e cavalleresca di sé che caratterizza in senso elitista la lealtà al movimento degli artisti che aderiscono agli *-ismos* e ne sottoscrivono i manifesti non è che una trasposizione sul terreno della polemica e della battaglia culturale dello spirito di corpo tipico dei manipoli e delle truppe speciali (“Uno per tutti e tutti per uno”, come recita il celebre motto dei tre Moschettieri di Alexandre Dumas). Tale immagine e il corrispondente mito aspirano ovviamente a diffondersi sul piano della comunicazione pubblica, per essere condivisi, attraverso mostre, esposizioni, aste, conferenze e pubblicazioni, da una cerchia più ampia. Ciò riproduce i meccanismi che, secondo Hobsbawm, hanno favorito, nel corso dell’età moderna, la codificazione e la diffusione del mito popolare di molti banditi sociali (“Rubare ai ricchi, per dare ai poveri”, secondo l’altrettanto celebre motto di Robin Hood), facendo dei fuorilegge-giustizieri gli antenati prepolitici dei rivoluzionari, dei guerriglieri e dei partigiani (non a caso spesso non riconosciuti come nemici belligeranti e etichettati come “banditi” dalle truppe occupanti contro cui lottano).

La teoria schmittiana del partigiano segna, insieme alle sue riflessioni su Donoso Cortés, il punto di maggiore attenzione del giurista-politologo tedesco per le cose ispaniche. La riflessione di Schmitt, proprio come la matrice goyesca del *Guernica*, parte dalla guerriglia antinapoleonica degli spagnoli e dal suo carattere di radicale «irregolarità» rispetto ai limiti dichiarati dell’«inimicizia convenzionale», disciplinata dal tradizionale diritto di guerra. Situazioni di irregolarità tendono a prodursi e a riprodursi, secondo Schmitt, «in tutte le guerre civili e in tutte le guerre coloniali» (nella guerra di Spagna — che il saggio di Schmitt non cita mai! — entrambi gli elementi sono ben presenti), mettendo in crisi la natura convenzionale dell’inimicizia belligerante e facendo emergere, al suo posto, una forma di inimicizia molto più radicale, che Schmitt definisce «vera inimicizia» e che «attraverso il terrore e le misure antiterroristiche cresce continuamente fino alla volontà di annientamento».

Il vero punto cruciale, che Schmitt individua, ma di cui non sembra cogliere tutte le implicazioni, sta però nel fatto che gli eserciti moderni tendono a scontare in anticipo gli effetti di questo «circolo vizioso del terrore e delle misure antiterroristiche», scatenando contro la popolazione civile e la sua potenziale e presunta cooperazione attiva con la resistenza una sorta di terrorismo “regolare”, indiscriminato e preventivo. Per Schmitt, ideologicamente molto ostile ai partigiani, questa rappresaglia anticipata non sarebbe che «un’immagine speculare della lotta partigiana stessa». Convinti che «il faut opérer en partisan partout où il y a des par-

tisans», Napoleone e i suoi ufficiali tendono infatti a organizzare le campagne militari del loro esercito (che è un esercito nazionale, di leva e rivoluzionario) come una forma di guerriglia preventiva su larga scala, caratterizzata da marce a tappe forzate, rastrellamenti sistematici e veloci incursioni oltre le linee, nelle retrovie del territorio nemico. La definizione «Parteigängerei in Grosse», che Schmitt riprende dalla relazione di un militare prussiano del 1806 (due anni prima che Napoleone invadesse la Spagna!), contiene *in nuce* tutta l'idea e la tragedia del bombardamento di Guernica, vero e proprio atto di “guerriglia tecnologica in grande”, volta a estendere all'intero territorio del nemico la nozione di retrovia, per fiaccare terroristicamente il morale della popolazione civile prima e più che per tagliare i rifornimenti a chi resiste sul fronte.

«Irregolare», «mobile», «politicizzato» e «tellurico», il partigiano di Schmitt ricava la propria legittimità dal legame che vincola la sua azione alla difesa di un territorio specifico, cioè da una «posizione fondamentalmente difensiva» che, come tale, «si snatura quando si identifica con l'aggressività assoluta di un'ideologia tecnicizzata» (come avviene, appunto, nel caso del bombardamento di Guernica e di ogni altra «Parteigängerei in Grosse»). La teoria di Schmitt prefigura dunque una distinzione tra la “guerriglia vera” e l'ossimoro e l'apparente paradosso della “guerriglia in grande”, della piccola guerra su larga scala. Tale distinzione si basa sul contrappunto tra radicamento e sradicamento, appartenenza naturale e appartenenza ideologica, diritto di autodifesa e atto di invasione, territorio proprio e territorio altrui, “elemento tellurico” e, per dirla con il lessico dell'Esposizione, internazionale, “tecnologia applicata”.

In *Guernica*, Picasso, facendosi portavoce di una radicale e rinnovata telluricità, identifica l'arte con la guerriglia autentica e denuncia come terrorismo la tecnologia e l'ideologia tecnicizzata della “guerriglia in grande”. Attraverso *Guernica*, Picasso, da decenni residente in Francia e ormai percepito da galleristi e mercanti come un artista d'avanguardia eminentemente francese e parigino, si riscopre spagnolo, riscopre cioè la natura “difensiva” e la radicale “telluricità” (goyesca e/o cezanniana) della propria vocazione artistica. Dipingendo il *Guernica* Picasso sceglie come tribuna del proprio pacifismo la dimensione telluricamente partigiana della «vera inimicizia». La sua presa di posizione contro la disumanità della guerra tecnologica falsifica tanto la tradizionale nozione di «inimicizia convenzionale» (i falsi miti del diritto di guerra, contraddetti in Spagna e altrove dalle pratiche della “*limpieza*” e della guerra totale), quanto la nuova ed emergente dimensione dell'«inimicizia assoluta» (tipica della guerra ipertecnologica e ultraideologizzata che il bombardamento di Guernica ben rappresenta). Mentre l'idealista Schmitt rimpiange con aristocratica nostalgia l'apocrifo mito di una mai esistita guerra regolata e cavalleresca, attribuendo ai partigiani la colpa di averne innescato la crisi e la degenerazione, il materialista Picasso si dimostra al contempo molto

più scettico e molto meno pessimista: non crede affatto né al mito della guerra regolata, né alla irreversibilità della sua presunta crisi. Per Picasso, l'«irregolarità» di cui parla Schmitt può anche definire la posizione giuridica dei partigiani, ma non li identifica, né identifica la vera natura della loro lotta. L'irregolarità di ogni guerriglia, compresa la sua, non è originale, ma derivata. La sostanziale mancanza di regole non è, infatti, connaturata alla guerriglia, ma alla guerra e, di conseguenza, ne sono portatori *in primis* gli eserciti stessi, che solo retoricamente possono autodefinirsi “regolari” e definire tale la propria azione.

Il vero punto di novità non risiede dunque nel fatto che la “Picasso's War” è una guerriglia partigiana e non convenzionale, ma nel fatto che, attraverso di essa, l'artista mette a nudo la sostanziale non convenzionalità della guerra *soi-disant* convenzionale e delle sue pratiche disumane, disumanizzanti e ostili alla vita in tutte le sue forme (comprese quelle che gli uomini hanno dato alle cose, antropizzandole). La deriva ideologica e tecnologica non è in questo senso il frutto di una degenerazione, ma di una caricatura, cioè di un potenziamento di alcuni tratti della più intima natura della guerra e delle sue tecnologie, in modo da rendere autoevidente la radicale incompatibilità di ogni atto di guerra con qualsivoglia ideale di vero progresso della vita moderna.

Il *Guernica* può essere considerato, da questo punto di vista, una vera icona del pop contemporaneo, il progenitore più illustre dei cosiddetti “Nam-Movie”, i film che, denunciando la guerra degli americani in Vietnam come “*the dirty war*”, ci dicono in realtà che l'aggettivo è ridondante e innecessario, dato che ogni guerra è, sempre e di suo, uno sporchissimo affare e che, come diceva Hemingway, volontario americano sui fronti della Grande Guerra, protagonista della vita culturale nella Parigi dei *Roaring Twenties*, grande corrispondente di guerra in Spagna e altrove e grande appassionato di armi da caccia e da guerra, «una storia di guerra non è mai morale, e chiunque dica il contrario, mente sapendo di mentire». L'intervento americano in Indocina e la rivoluzione culturale del 1968, ripetendo “*in grosse*”, cioè sulla scala planetaria del villaggio globale e della società della comunicazione, le dinamiche simboliche che il Pabellón España aveva cifrato nel binomio *Guernica-Guernica* e nel faccia a faccia tra Federico e il *Guernica*, mettono a durissima prova la teoria del partigiano di Schmitt, evidenziandone insieme la lucidità e la decrepitezza.

4. *Guernica e il Sessantotto: un fotocapolavoro della controcultura e della comunicazione*

Nel maggio del 1968, a trentun'anni dall'Esposizione e dalla creazione del *Guernica*, Parigi era percorsa dai palpiti e dai fremiti di un nuovo tipo di mobilitazione e di guerriglia della pace, combattuta per le strade e

nelle piazze, mescolando violenza e non violenza, nel nome del libero amore e dell'amore per la libertà. Mark Kurlansky, nella cronaca retrospettiva di *1968: The Year That Rocked the World*, evidenzia a più riprese il ruolo cruciale svolto dalla diretta TV e dall'industria dell'informazione nella costruzione degli eventi di quell'anno. La scelta politica di elevare l'arte a fulcro della resistenza antiautoritaria e antitecnologica presuppone non solo l'esistenza di sofisticate tecnologie della comunicazione, ma un intelligente sfruttamento del potenziale che queste offrono alla guerriglia mediatica e ai guerriglieri della controcultura. Se il *Guernica* può spiegare molte cose del Sessantotto, il Sessantotto, con la sua retorica radicale, può aiutarci a capire meglio il *Guernica*, inteso non tanto e non solo come capolavoro dell'arte, ma come capolavoro del pop e della comunicazione. Il gesto creativo di Picasso ha, infatti, una dinamica antitecnologica molto simile a quella descritta da una dichiarazione di Mario Savio, a Berkeley, nel 1964:

Arriva un momento in cui il funzionamento della macchina diventa così odioso, ti disgusta tanto nell'animo, che non puoi prenderci parte, non puoi prenderci nemmeno tacitamente parte, e devi buttarti con il corpo sugli ingranaggi e sulle ruote, sulle leve, su tutto l'apparato, devi fermarla. E devi farlo sapere alla gente che la fa funzionare, alla gente che la possiede.

Se il grande quadro di Picasso ha potuto diventare, come dice il sottotitolo del libro di Russell Martin, «the masterpiece that changed the world» non è solo per i suoi indubbi meriti di sintesi formale di diverse tradizioni artistiche. La fama e la fortuna planetarie dell'opera riflettono un plusvalore di comunicazione che, pur identificandosi con il messaggio e i correlati valori di testimonianza civile, è inseparabile dall'efficacia di un moltiplicatore mediatico capace di sfruttare in senso antipropagandistico e contro culturale le più efficaci tecniche della propaganda. La capacità, molto sessantottina, di innescare e sfruttare questo nuovo terreno di scontro e di guerriglia costituisce il vero nucleo della modernità di un'opera d'arte che è stata concepita e realizzata, non a caso, proprio nel momento in cui Benjamin, in un celebre saggio, rifletteva sul nuovo destino «dell'opera d'arte nel tempo della sua riproducibilità tecnica». Benjamin (che di lì a poco sarebbe morto alla frontiera spagnola) aveva in mente una nozione tecnologicamente potenziata, ma ancora materiale di riproducibilità, collegata al mito avanguardista della portatilità e dunque non troppo dissimile da quella, eminentemente tipografica, che, a partire dal 1863, aveva reso possibile la circolazione dei *grabados* di Goya sui *Desastres de la guerra*. In questo senso, la scelta di Picasso — un dipinto di quasi trenta metri quadri di superficie — sembra collocarsi oltre i margini della rivoluzione annunciata da Benjamin (applicabile più che al *Guernica* alla serie *Sueño y mentira de Franco*, destinata a una *maquetación* in cui coesistono serialità, immagine e testo). Tuttavia, sia la scelta di realiz-

zarlo a pannelli, sia la scelta di realizzarlo in bianco e nero, rendendolo fotografabile e ideologicamente simile più a una foto istantanea che a un quadro tradizionale, lo proiettano immediatamente verso una portatilità semiotica di secondo grado, legata non solo all'ordine riproduttivo della serialità, ma a quello produttivo di una struttura iconografica composita, caotica e immateriale. Per interpretare questo tipo di struttura possiamo utilizzare alcune geniali intuizioni di Roland Barthes sulla fotografia e i limiti della rappresentazione fotografica. In *La chambre claire*, proprio come nel *Guernica*, le nozioni implicate sono la morte, la fatalità, la contingenza e la tautologia.

La foto è per Barthes il risultato della combinazione di «tre pratiche (o tre emozioni, o tre intenzioni): fare, subire, guardare» o, in latino, «*Operator*», «*Spectrum*» e «*Spectator*», cioè, nel caso del *Guernica*, il pittore Picasso, la rappresentazione della tragedia di Guernica e i visitatori del Pabellón España all'Esposizione Internazionale di Parigi. La natura fantasmale dello *Spectrum* aggiunge allo “spettacolo” offerto dallo *Studium* del tema rappresentato, uno specifico *Punctum* di ambiguità: «quella cosa vagamente spaventosa che c'è in ogni fotografia: il ritorno del morto», o, se si preferisce, «l'avvento di me stesso come altro»³.

Lo *Spectator* che, assumendo la prospettiva del ritratto di Federico (il ritorno del morto come *Spectrum* dello *Spectator* e come specchio dello *Spectrum!*), entra nell'atrio del Pabellón España e attiva lo specchio fotografico della morte del poeta, posta davanti alle figure del *Guernica*, si trova così a sperimentare un senso di alienazione, «uno stato di disagio» che, come quello descritto da Barthes nella sua nota sulla fotografia, consiste nel fatto di:

essere un soggetto sbalottato tra due linguaggi, uno espressivo e l'altro critico; e in seno a quest'ultimo, sbalottato tra vari discorsi: quelli della sociologia, della semiologia e della psicanalisi — solo che, attraverso l'insoddisfazione che in ultima istanza provavo nei confronti degli uni e degli altri, io attestavo l'unica cosa sicura che vi era in me (per quanto ingenua essa fosse): la disperata resistenza verso ogni sistema riduttivo [...] verso la riduzione e l'ammonimento⁴.

Il sistema riduttivo, qui rappresentato dai diversi tipi di “discorso su...”, altro non è che la dimensione dialettica della “tecnologia applicata”, contro la quale prende forma, proprio come nel *Guernica*, la “disperata resistenza” della vita, “fotografata” dall'arte, in modo al tempo stesso “espressivo” e “critico”, narrativo e discorsivo, romanzesco e saggistico.

Davanti al *Guernica*, proprio come davanti a una foto, il bisogno di approfondimento che lo *Spectator* può e deve sentire configura l'oggetto

3. R. Barthes, *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 1980, pp. 11 e 14.

4. *Ivi*, p. 10.

di scavo «non già come un problema (un tema), ma come una ferita»⁵. Non si tratta di documentarsi per saperne o capirne di più, ma di riuscire a sentirne di più, cogliendo la «co-presenza» di due «elementi discontinui», che rinviano, in ultima istanza, alle dimensioni della vita e della morte, necessariamente coevocati da ogni foto. Dei due elementi che, per Barthes, definiscono l'interesse per la foto, cioè lo *Studium* educato e il *Punctum* maleducato (con qualche approssimazione: l'inquadratura, frutto di un'analisi del soggetto tematizzato, e l'autonoma forza significativa dei dettagli che l'inquadratura contiene), il *Guernica* privilegia, con ogni evidenza, la seconda dimensione (molti studi sul *Guernica* sono in realtà studi dei/sui suoi dettagli). La forza autonoma dei dettagli, la loro capacità di saturare l'inquadratura e di resistere alla logica dello *Studium*, «avvicina la Fotografia (certe fotografie), all'Haiku»⁶ e, proprio per questo, «punge» lo *Spectator*, e ne cattura l'attenzione, concentrandola su questo o quel dettaglio, su questo o quel particolare *Punctum*. Picasso deliberatamente elude e delude l'interesse dello *Spectator* (lo spettatore ideale, incarnato fotograficamente da Federico García Lorca) per l'argomento (per lo *Studium*), privilegiando tutto ciò che, in quanto *Punctum*, «permette (allo *Spectator*) di accedere a un infra-sapere» (cioè a un modello di sapere e di sensibilità che, specie per la Spagna basca, corrisponde alla dimensione antinarrativa e condensata della vita *intra-histórica* e infratecnologica di cui parla il basco Unamuno). Per Barthes, infatti, «non è attraverso la Pittura che la Fotografia perviene all'Arte, bensì attraverso il Teatro»⁷, cioè attraverso la maschera tragica e l'evocazione rituale della morte. Questo tipo di struttura (direi quasi di partitura) teatrale e antipittorica non solo è molto evidente nel *Guernica*, ma è essenziale per bene intendere le ragioni e i meccanismi della sua intenzionale rubricazione fotografica (e della sua fortuna). La fotografia, secondo Barthes, si caratterizza per «una doppia posizione congiunta: di realtà e di passato». Ciò che la foto intenzionalizza, in effetti, «non è l'Arte e neppure la Comunicazione, ma la Referenza», cioè una dimensione resistente, residua e ostinata, che non può essere né dialettizzata, né negoziata. Questa verità, che è «la verità originaria del Bianco-e-Nero», ci rivela che la fotografia «non rimemora il passato», perché «ha qualcosa a che vedere con la risurrezione». La fotografia «è una profezia alla rovescia», che «può mentire sul senso della cosa, ma mai sulla sua esistenza». Essendo «una magia, non un'arte», la sua «documentatività» si concentra «non già sull'oggetto, ma sul tempo». Il suo «potere di autenticazione supera il potere di raffigurazione». Proprio come accade nel *Guernica*, «l'imma-

5. *Ivi*, p. 23.

6. *Ivi*, p. 50.

7. *Ivi*, p. 32.

gine fotografica è piena [...] ed è indialeutica [...] esclude qualsiasi purificazione, qualsiasi *catharsis*». In essa «l'immobilizzazione del Tempo non si manifesta che in un modo eccessivo, mostruoso». Come il *Guernica* «la fotografia è violenta non perché mostra delle violenze, ma [...] perché in essa niente può sottrarsi e neppure trasformarsi» (nemmeno lo *Spectator*). La mossa ermeneutica successiva, enunciata da Barthes in forma ipotetica, è per noi ancor più radicale e illuminante:

La fotografia potrebbe forse corrispondere all'irruzione, nella nostra società moderna, di una morte asimbolica, al di fuori della religione, al di fuori dal rituale: una specie di repentino tuffo nella Morte letterale [...] Con la fotografia entriamo nella *Morte piatta* [...] Come se l'orrore della morte non fosse precisamente che questa sua piattezza! L'orrore è questo⁸.

Il disagio provato davanti al *Guernica* da tutti gli *Spectatores* che non sono Federico o la foto di Federico (che cioè non possono permettersi lo scomodo lusso di guardare il dipinto dall'alto della loro morte e della loro resurrezione fotografica) deriva da questo paradosso: mescolando gli stili, i temi, le prospettive e i motivi di una lunga e composita tradizione iconografico-rituale, sovrapponendo classici e avanguardie, Picasso produce un effetto di saturazione fotografica che, neutralizzando tutti i simboli evocati, ci proietta di colpo nel pozzo degli orrori di una morte asimbolica, letterale e piatta, crudele perché inutile e intenzionalmente priva di prospettiva (anche ottica), una «morte piatta», totale e totalitaria, che anticipa il paradossale teatro dell'assurdo dell'Olocausto, della bomba nucleare, del fuoco amico, etc. Come dice Barthes, con l'avvento della fotografia e della logica fotografica «la società moderna ha rinunciato al Monumento», perché «l'era della Fotografia è anche l'era delle rivoluzioni, delle contestazioni, degli attentati, delle esplosioni, in poche parole delle impazienze, di tutto ciò che nega la maturazione»⁹. Di questo contrappunto tra Monumento e Movimento e di questa rinuncia al Monumento e alla maturazione il *Guernica* offre una rappresentazione «puntuale» e, per l'appunto, spietatamente fotografica. Come le foto, di cui ritrae la logica, il *Guernica* deve il suo fascino di capolavoro del visivo alla strabordante evidenza della propria indicibilità: «non sa *dire* ciò che dà a vedere», ciò che, in senso strettamente fotografico, «rivela»: «Se la Fotografia non può essere approfondita, è a causa della sua forza d'evidenza»¹⁰.

La stessa prospettiva totale e impossibile del cubismo, evocata dal segno grafico del *Guernica* e indissociabile dal nome del pittore, trova la propria giustificazione in quest'ottica: «A volte la fotografia fa apparire

8. *Ivi*, pp. 78-93.

9. *Ivi*, p. 94.

10. *Ivi*, pp. 104 e 107.

ciò che non si coglie mai di un volto reale (o riflesso in uno specchio)»¹¹; il cubismo e l'impressionismo sono del resto i due movimenti artistici che più direttamente assorbono e risolvono in pittura il trauma dell'invenzione e della diffusione della fotografia.

La forza espressiva del *Guernica* riassume dunque in sé quello che per Barthes sarebbe lo scandalo e «il 'destino' della fotografia», cioè «l'inconcepibile confusione tra realtà ('*Ciò che è stato*') e verità ('*È esattamente questo!*')». Nella grande opera di Picasso, proprio come nei *gradados* di Goya (una tecnica che è stata importante per la genesi della fotografia), c'è dunque una doppia natura: «dichiarativa e constattiva». Proprio come la fotografia, anche la rappresentazione del *Guernica* offre l'immagine di «un'evidenza spinta, caricata, che sembra caricaturizzare non già la figura che essa ritrae (anzi è proprio il contrario), ma la sua stessa esistenza»¹². Il tema diventa allora, in Picasso come in Goya, l'esplorazione del confine tra normalità e follia. Per dirla con Barthes:

Credetti di capire che tra la Fotografia, la Follia e qualcosa di cui non sapevo bene il nome, ci fosse una sorta di legame (di nodo). Cominciai col dare un nome a quel qualcosa: la pena d'amore [...] Tuttavia, non era ancora questo. Era un'ondata più grande di sentimento amoroso. Nell'amore fatto nascere dalla Fotografia (da certe fotografie), un'altra musica dal nome stranamente *démodé* si faceva udire: la Pietà¹³.

Il tema "fotografico" del *Guernica* sarebbe dunque la Pietà (tra l'altro esplicitamente evocata dalla serie figurale), ma si tratta di una Pietà particolare, puramente iconografica e non religiosa, resa pazza dal grado assoluto e radicale del proprio realismo di secondo grado, suscitatore di scandalo nelle moderne società dell'immagine e della comunicazione:

Ciò che caratterizza le società cosiddette avanzate, è che oggi tali società consumano immagini e non più, come quelle del passato, credenze [...] Pazza o savia? La Fotografia può essere l'una o l'altra cosa: è savia se il suo realismo resta relativo [...] è pazza se questo realismo è assoluto e, per così dire, originario, se riporta alla coscienza amorosa e spaventata la lettera stessa del Tempo¹⁴.

Applicando al *Guernica* le riflessioni di Barthes sulla fotografia è possibile cogliere la logica fotografica del dipinto, il suo fare della "camera chiara" di Barthes una chiave per accedere alla "camera verde" di Truffaut (un sacrario fotografico dei morti della Grande Guerra), un sentiero lungo il quale la Pietà emerge orteguianamente come "*el tema de nuestro*

11. *Ivi*, p. 103.

12. *Ivi*, pp. 112-115.

13. *Ivi*, p. 116.

14. *Ivi*, pp. 118-119.

tiempo” eleggendo a oggetto delle proprie meditazioni le inenarrabili crudeltà della moderna tecnologia bellica. Il contrappunto di Ortega tra *ideas* e *creencias* si ripropone tra “idee” (vaganti e divaganti) e “immagini” (persistenti, anche retinicamente). La tecnologia della foto duplica quella della guerra, cogliendo «la morte al lavoro» di cui parlava Cocteau in una celebre definizione del cinema. È il controverso *Punctum* della celebre foto di Robert Capa che ritrae *La morte del miliziano*, ma è anche l’esplorazione del paradosso metafotografico sul quale Roberto Rossellini costruisce, nel dopoguerra, la fabula-apologo di *La macchina ammazzacattivi*, film del 1948 in cui il diavolo tenta un fotografo della costiera amalfitana, dandogli il potere di castigare la cattiveria dei suoi compaesani. Rifotografando le foto del suo archivio, il fotografo Nicolino può mettere a nudo l’anima dei notabili e dei vicini di casa, condannandoli a una morte istantanea e a un altrettanto immediato contrappasso (la morte li coglie di colpo, congelandoli in una posa che riproduce quella della foto rifotografata).

La logica fotografica della macchina ammazzacattivi, contrapposta alla tecnologia bellica della guerriglia in grande (la macchina ammazzabuoni) non è solo la chiave della forza di comunicazione del *Guernica* ma è anche strettamente legata alla genesi del dipinto.

L’incarico per una grande opera destinata a essere esposta all’ingresso del Pabellón España gli viene conferito pochi mesi prima dell’Esposizione internazionale, nel febbraio del 1937, da una delegazione di rappresentanti della Repubblica. Oltre che di una grande opera, si tratta, per libera scelta dell’artista, di un’opera di grandi dimensioni (come detto, m. 3,54 x 7,82).

Tra la data dell’incarico e quella dell’esposizione si colloca non solo la realizzazione del dipinto, ma anche l’evento che il dipinto rappresenta, cioè le drammatiche conseguenze del bombardamento a tappeto del villaggio basco di Guernica il 26 aprile del 1937. La notizia arriva a Parigi il giorno seguente e viene accompagnata, nei giorni successivi, dalla pubblicazione di alcune foto delle rovine fumanti della città distrutta dagli incendi (una di queste foto, come detto, verrà anche esposta a poca distanza dal dipinto, sulle scale che portano alla loggia superiore del padiglione della Repubblica).

Picasso si misura dunque con la storia e i codici della propaganda, ma lo fa partendo dall’informazione, dalla cronaca e, soprattutto, dall’impatto della documentazione fotografica che accompagna la diffusione della notizia. Le foto non riguardano il bombardamento, ma i suoi devastanti effetti sulle case, le cose e gli esseri viventi (uomini e animali). I pannelli che compongono il *Guernica* non fanno che espandere ricostruttivamente questa strategia di rappresentazione, costruendo per somma di dettagli la foto impossibile, la foto cubista e plurifocale della tragedia in atto. La presenza dei meccanismi, degli stilemi e degli effetti del *fotoreportage* e del *cinereportage* (su tutti il bianco e nero, ai tempi associato all’effetto-

realtà della fotografia e del cinema) combinandosi allo scardinamento prospettico del cubismo genera la possibilità di una prospettiva non totale (in quanto parziale e di parte), ma molteplice, una prospettiva capace di moltiplicare, dilatare e potenziare, sia il numero dei dettagli che la rappresentazione di ciascuno di essi. Grazie a questo effetto di *doping* percettivo, precluso alla fotografia vera, Picasso usa lo *Studium* per espandere a dismisura la percezione del *Punctum* e delle sue implicazioni.

I canoni classici della composizione e la scomposizione cubista dei dettagli si combinano in modo talmente efficace e originale da anticipare, per molti aspetti, i meccanismi psicologici che oggi associamo alla forza significativa della moderna diretta via satellite.

Il *Guernica* pur essendo il primo documento di una reazione “da fotografo” non è però il primo documento di una reazione “da cronista” di Picasso sui temi della guerra civile spagnola. Nel corso del mese di aprile, quando ancora non aveva deciso né il tema né la forma del contributo da destinare al Padiglione spagnolo dell’Esposizione, raggiunto dalle notizie sull’assedio di Malaga, la città dove era nato, il pittore aveva rapidamente reagito con un’associazione di testo e immagini, realizzando la serie *Sueño y mentira de Franco*, visibilmente ispirata non tanto ai fumetti (come più volte è stato detto), quanto ai *palia* dei cantastorie e alle illustrazioni dei libri per bambini (la serie è stata anche di recente esposta a Milano). Quando il 27 aprile giunge a Parigi la notizia del bombardamento di Guernica, avvenuto la sera del 26, Picasso comincia subito a realizzare una serie di bozzetti. La realizzazione materiale dell’opera vera e propria è però successiva alla diffusione di materiali fotografici e lo impegna totalmente per quasi un mese, tra l’11 maggio e il 6 giugno del 1937 (con piccoli ritocchi nei giorni successivi).

Proprio come accade nel film di Rossellini, il fotografo Picasso viene fotografato mentre costruisce la sua fotografia. La sua nuova amante Dora Maar, che è una fotografa di professione e ha probabilmente un ruolo fondamentale in questa svolta fotografica della sensibilità di Picasso, documenta con una celebre serie di foto sia il *making of* dell’opera, sia l’artista al lavoro, aiutandolo così a diffondere una nuova immagine del suo lavoro. Le foto di Dora, pubblicate pochi mesi dopo sul numero speciale di una rivista d’avanguardia, evidenziano così, attraverso lo specchio fotografico, le linee di una riflessione artistica e di un processo creativo che devono proprio alla fotografia il loro modello formale e di comunicazione.

5. *Arte e (contro) potere*

Sulle foto di Dora e sul rapporto tra Dora e Picasso si sofferma Angelo d’Orsi, nel capitolo *Pablo, Dora e gli altri* di *Guernica, 1937*, libro che solo in apparenza è dedicato al celebre bombardamento incendiario e ai suoi retroscena e conseguenze (tra cui il quadro di Picasso, che di tanta

celebrità è stato prima specchio e poi veicolo). In realtà la linea di analisi scelta dall'autore, vivace e ricca di spunti polemici, ricostruisce e intreccia molti eventi dell'*annus horribilis* che compare nel titolo, tutti accomunati da una significativa *escalation* di violenza. Ne risulta un panorama assai ampio, nel quale, un po' come nei saggi di *Stragi rimosse*, trovano posto e/o vengono richiamate e analizzate, dal punto di vista della storia intellettuale e della storia degli intellettuali, molte delle più sanguinose tragedie del XX secolo (dall'aggressione ai civili alle menzogne della propaganda di guerra, dalle guerre coloniali del fascismo alle purghe staliniane, dagli scenari geopolitici dell'imminente guerra mondiale ai grandi spettri dell'olocausto e della bomba atomica), ma anche le vicende e i percorsi individuali di una ricca galleria di figure, tra cui Gramsci, Berneri, Tasca, Silone, Gobetti e i fratelli Rosselli, o, dall'altra parte della barricata, Gentile, il conte Ciano, i funzionari del neonato MinCulPop e il giovane Montanelli, inviato di guerra. Nel cuore del mosaico, in una posizione che per l'architettura sarebbe di chiave di volta, sta ovviamente il bombardamento tedesco di Guernica. Così vicino a questo nucleo da farne quasi parte si colloca il dipinto di Picasso, alla cui genesi il libro di d'Orsi dedica, come detto, un intero capitolo. Il quadro di fondo della ricostruzione d'orsiana è ricavato dal *gossip* erotico-eroico dell'epoca delle avanguardie, anche se, come è ovvio, il punto davvero critico non riguarda il rapporto con la fotografa, ma quello con la fotografia, «una virtuosa gara tra i diversi mezzi di re-invenzione della realtà: macchina fotografica da una parte, matite, bulini e pennelli, dall'altra», una gara destinata a favorire «una felice reciproca contaminazione di generi, linguaggi, strumenti», preparando il terreno per «la notizia e soprattutto le fotografie di Guernica bombardata»¹⁵.

In bilico e in transito tra grafica e fotografia, *desastres de la guerra* e fotoreportage, la pittura di Picasso non inaugura e “fotografa” soltanto una nuova modalità del rapporto tra arte e potere (un dettaglio del *Guernica* compare per esempio sulla copertina dell'edizione italiana di *Arte e potere*), ma anche una nuova fase del rapporto tra la storia e le sue immagini. A questa dimensione rinviano in modo esplicito le riflessioni di Susan Sontag sul nostro modo contemporaneo di collocarci, essere collocati, stare e reagire *Davanti al dolore degli altri*¹⁶. Lo spunto di tali riflessioni è ancora una volta spagnolo. Non è Picasso, ma una delle sue principali fonti: il già citato Goya dei *Desastres de la guerra*. Tanto la deliberata «aggressione alla sensibilità dello spettatore», quanto l'effetto più «cumulativo» che «narrativo» che Sontag individua come caratteristiche della prospettiva inaugurata dalle stampe di Goya trovano fin troppo faci-

15. A. D'Orsi, *Guernica, 1937. Le bombe, la barbarie, la menzogna*, Roma, Donzelli, 2007, p. 134 e p. 136, rispettivamente.

16. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003.

le applicazione alle figure del *Guernica*, anche se l'intento di Picasso non è tanto quello di collocarci "davanti" ma "dentro" al dolore degli altri. Oltre la soglia individuata da Sontag, dentro il dolore altrui, nasce e si sviluppa, in modo traumatico, il nostro senso dell'orrore. I rapporti tra senso dell'orrore e senso della storia sono, nel mondo contemporaneo, lo scomodo e visionario controcanto del discorso sul progresso, caratteristico dell'illuminismo, del positivismo, del razionalismo e del funzionalismo che hanno in varia misura ispirato la cultura, l'architettura, la scenografia e la teatralità delle grandi esposizioni, tutte cose che Picasso ha valorizzato come cornice, occasione e sfondo della propria geniale provocazione. Il nesso tra crimine, guerra e potere, segnalato in un'altra raccolta di saggi da H. M. Enzensberger¹⁷, trova nella dimensione tecnologica del raid aereo un'illustrazione quasi caricaturale, di cui Picasso fotografa lo stravolgimento. Come detto, *Guernica* è una galleria di musi e volti letteralmente stra-volti, collocati in controcanto con l'immagine del volto non stra-volto, ma sorridente di García Lorca. Al sorriso parlante di Federico, si contrappongono le grida e le lacrime urlate e urlanti delle donne, dei bambini, degli animali e delle cose di Guernica. Il quadro ci rinvia al testo che Picasso aveva scritto per accompagnare le immagini di *Sueño y mentira de Franco*. Quel testo, accumulativo e non narrativo, proprio come, secondo Sontag, le immagini dei *Desastres* (accompagnate, invece, da testi brevi e tutt'altro che accumulativi), contiene una puntuale prefigurazione del canone iconografico del *Guernica* o, se si vuole, ci consente di leggere il celebre dipinto come un'illustrazione su grande scala di quella didascalìa. Si tratta di una rassegna verbale di grida e pianti che coinvolge la vita intera, in tutte le sue forme abitate e abitabili, dalle umane cose alle cose umane: «Grida di bambini, grida di donne, grida di uccelli, grida di fiori, grida di pietre e di travi di legno, grida di mattoni, grida di mobili, letti, sedie, tende, pentole...».

Il rapporto di dipendenza tra immagine e testo (in termini di illustrazione o di didascalìa) è una questione cruciale del discorso contemporaneo attorno all'arte e al suo uso pubblico.

Lo scrittore argentino Ricardo Piglia, nel prologo di *Algunos son el dos*, un libro recente, che abbina testi narrativi dello stesso Piglia a fotoriproduzioni di opere dell'artista Justo Barbosa, affronta il problema che ci interessa dal punto di vista del "fare storia" (della pittura), elaborando «una posible y alusiva teoría del título»:

Habría que hacer una historia de la pintura a partir de los títulos de los cuadros. Podríamos analizar todas las figuras retóricas que están en juego [...] A veces son un relato y a veces parecen la línea perdida de un poema [...] Otros en

17. *Politica e crimine. Nove saggi*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (la prima edizione tedesca è del 1966 e parte dei saggi erano già stati pubblicati in precedenza).

cambio son straordinariamente precisos [...] Los títulos mejoran a medida que los cuadros dejan de ser figurativos [...] La clave desde luego es que el título depende del cuadro: en un sentido lo describe, en todo caso lo nombra. La tensión entre mostrar (*showing*) y decir (*telling*) sobre la que Henry James fundaba su teoría del punto de vista define la relación entre los títulos y los cuadros. Se trata de un particular uso del lenguaje: lo que se nombra está ahí. (En la literatura lo que se nombra ya no está.) Algo se fija en el lenguaje, mejor sería decir, el lenguaje se fija en una imagen: depende de ella, aunque la desmienta, como en el célebre *Esto no es una pipa* de Magritte. Describir eso de lo que trata la obra no es decir lo que significa y lo que significa no depende del título¹⁸.

Le molte questioni poste da questo denso testo sono ovviamente amplificate dall'eventuale fortuna del sistema opera-titolo (di cui il *Guernica* è un caso talmente eclatante da trascendere ogni esemplarità). Per quello che riguarda il celebre quadro ci sono inoltre ulteriori implicazioni, dato che la parola-titolo è anche un toponimo, cioè il nome di un luogo reale, divenuto però nell'immaginario collettivo nome-epitome di un evento storico (Guernica=bombardamento di Guernica), anche grazie alla mediazione del dipinto (bombardamento di Guernica=*Guernica*). Il compito di mostrare l'indicibile rompe lo schema di Henry James citato da Piglia, incrinando e problematizzando l'equivalenza tra titolo e testo. Per effetto del bombardamento, come in letteratura, la Guernica che si nomina «ya no está allí», non esiste più. Materialmente, è un cumulo di macerie e rovine. Simbolicamente, è stata rimpiazzata da un'altra Guernica, un luogo mitico, deformato dalla propaganda e riportato unicamente sulle mappe dell'immaginario. Perpetuata nel dolore soltanto dal nesso nome-immagine, la logica del sistema funziona in modo sostitutivo e sovversivo, proprio come nel caso del titolo di Magritte: denominare *Guernica* la distruzione e l'annientamento di Guernica equivale, in effetti, a denominare *Ceci n'est pas une pipe* l'immagine di una pipa. Così sarebbe, senza margine per dubbi, se non vi fosse, ancora una volta, il costume del *foto-reportage*, dove il nome di un luogo viene spesso utilizzato come titolo di una foto, ma lo fa senza mai perdere del tutto il valore convenzionale di servizio e localizzazione, che accompagna e caratterizza, per esempio, le offerte fotografiche delle agenzie. Si crea cioè, per il caso che ci interessa, una feconda tensione tra il codice pittorico (titolo pittorico di Picasso, grande pittore) e quello fotografico (titolo fotografico=luogo e circostanza della "foto"). La telluricità picassiana risiede proprio in questo disperato ancoraggio della tragedia denunciata alle mappe del mondo reale, alle lacrime, al sangue e al dolore "ungarettiano" delle vittime e delle loro vite, fatte a brandelli dalla violenza, proprio come le case e le cose che di quelle vite erano *habitus*, al tempo stesso socievole e quotidiano.

18. R. Piglia, *Algunos son el dos*, Madrid, Del Centro, Madrid, 2007, pagina non numerata.