

UNIVERSITÀ DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche

X, 2 - 2025

ISSN 2499-8923

UNIVERSITÀ DI MESSINA
DIPARTIMENTO DI CIVILTÀ ANTICHE E MODERNE



PELORO

rivista del dottorato in scienze umanistiche
X, 2 - 2025

IL CONFLITTO

Prospettive storico-antropologiche,
filosofico-sociali,
filologico-letterarie
e archeologiche

Atti della *Student Conference*
del Dottorato di ricerca in Scienze Umanistiche
Messina, 7-8 maggio 2024

ISSN 2499-8923

DIRETTORE RESPONSABILE

Caterina Malta (Messina)

COMITATO SCIENTIFICO

Annamaria Anselmo (Messina), Andrea Bellantone (Toulouse), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), François de Catalay (Brussel), László Csorba (Budapest), Vincenzo Fera (Messina), Giorgio Forni (Messina), Mauro Geraci (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Teresa Martínez Manzano (Salamanca), Florian Mehlretter (München), Petros Petsimeris (Sorbonne), Johnatan Prag (Oxford), Giuseppe Ucciardello (Messina)

COMITATO DI REDAZIONE

Pierandrea Amato (Messina), Annamaria Anselmo (Messina), Rosalba Arcuri (Messina), Giovanni Barberi Squarotti (Torino), Paolo Guido Bettineschi (Messina), Salvatore Bottari (Messina), Elena Caliri (Messina), Lorenzo Campagna (Messina), Giovanni Cascio (Messina), Emanuele Castelli (Messina), Daniele Eligio Castrizio (Messina), Luciano Catalioto (Messina), Marie-Ange Causarano (Messina), Marco Centorrino (Messina), Giovanna Costanzo (Messina), Valentina Cuccio (Messina), Giovanna D'Amico (Messina), Paola de Capua (Messina), Pasquale De Meo (Messina), Patrizia De Salvo (Messina), Anita Di Stefano (Messina), Carlo Donà (Messina), Rosa Faraone (Messina), Giorgio Forni (Messina), Rita Fulco (Messina), Pierino Gallo (Messina), Fabio Gembillo (Messina), Mauro Geraci (Messina), Maria Laura Giacobello (Messina), Daniela Gionta (Messina), Giuseppe Giordano (Messina), Sandro Gorgone (Messina), Giuliana Gregorio (Messina), Caterina Ingoglia (Messina), Lorenzo Lozzi Gallo (Messina), Caterina Malta (Messina), Paola Megna (Messina), Claudio Meliàdò (Messina), Raphael Merida (Messina), Giovanni Messina (Messina), Marcello Mollica (Messina), Fabrizio Mollo (Messina), Mariangela Monaca (Messina), Marina Montesano (Messina), Marco Onorato (Messina), Francesca Pentassuglio (Messina), Jessica Piccinini (Macerata), Novella Primo (Messina), Mariangela Puglisi (Messina), Antonio Rollo (Napoli), Annunziata Rositani (Messina), Fabio Rossi (Messina), Fabio Ruggiano (Messina), Elena Santagati (Messina), Patrizia Sardina (Palermo), Massimo Scotti (Messina), Salvatore Speciale (Messina), Alessandra Tramontana (Messina), Giuseppe Ucciardello (Messina), Anna Maria Urso (Messina), Susanna Villari (Messina)

COMITATO TECNICO

Nunzio Femminò (Messina-SBA), Dario Orselli (Messina-SBA)

GESTIONE EDITORIALE

Daniela Gionta (Messina), Pasquale De Meo (Messina)

PROGETTO GRAFICO E IMPAGINAZIONE

GA Design | Giusy Algeri (Messina) – La Celere di Domenica Maimone (Messina)

Contatto principale: cmalta@unime.it

Sito web: <http://cab.unime.it/journals/index.php/peloro>



SOMMARIO

I

<i>Nota editoriale</i>	3
Intervento di apertura	
CATERINA RESTA, <i>La guerra, la vita la morte</i>	17
Relazioni	
CARLA TULINI, <i>Un 'esercito di terracotta' per le dee: figure di guerrieri dai santuari di Campetti nord e Portonaccio a Veio (RM)</i>	33
SERENA NOCITA, <i>I conflitti della seconda metà del V secolo a.C. e la fondazione di Tyndaris. Nuovi dati dalla ceramica a vernice nera</i>	49
STEFANO PIAZZESE, <i>La formalizzazione del conflitto nel pensiero eschileo</i>	71
ELEONORA CANTATORE, <i>Archeologia del conflitto: dinamiche di incontro e/o scontro tra Greci e non Greci nel territorio di Eloro</i>	85
STEFANIA GOLINO, <i>Manipolazioni di miti e risoluzioni di conflitti: i casi di Sparta e Taranto</i>	101
RAFFAELE RIZZO, <i>Un paesaggio in conflitto. Analisi spaziali per lo studio delle dinamiche di colonizzazione nella Puglia preromana</i>	115
ANTONIO ZANFARDINO, <i>Ovidio, Medea e gli altri barbari: incontri e scontri culturali nel libro III dei Tristia</i>	133
VITTORIA DOZZA, <i>Attribuzioni in conflitto e isopsefia conciliatoria: sui lemmi autoriali degli epigrammi di Leonida di Alessandria</i>	151
GIUSEPPE TROVATO, <i>Come si deve scrivere un commento: precettistica e polemica in un passo di Galeno</i>	165

SOMMARIO

NICOLÒ ANEGG, <i>Comes, corrector e aristocrazia regionale. Il conflitto nella provincia di Cassiodoro</i>	177
LAVINIA FRISONE, <i>Stilicone e la corte di Ravenna: un conflitto culturale?</i>	191
FABIANA ROSACI, <i>Trame politiche o conflitti 'etnici'? Il caso degli Isauri nel V secolo d.C. attraverso una proposta di rilettura della Vita Cononis</i>	205
ANDREA LOSTUMBO, <i>1062-1100: un conflitto tra due papi? Riflessioni metodologiche sulla storia ecclesiastica del secolo XI</i>	217
GIACOMO EVANGELISTI, <i>Christina di Markyate: l'agiografia come standardo</i>	231
MICHAEL BERTINI, <i>L'altro fra noi: incontro e scontro, opposizione e integrazione nelle opere di Giraldo Cambrense</i>	245
GIOVANNI DI BELLA, <i>Realtà latina e mongola in conflitto. L'esperienza odepórica di Guglielmo di Rubruck (1253-1255)</i>	257
GIORGIA PULEIO, <i>Noi e gli altri: guerra, pace, alterità nel Directorium ad passagium faciendum</i>	273
CLAUDIA ERCOLI, <i>«Horrendum scelus, piaculare flagitium in partibus Calabriae». Il caso di Federico, vescovo di Bisignano (XIV secolo)</i>	287
MARIA ROSA G. DE LUCA, <i>Manuel Caleca: il conflitto politico e religioso nelle epistole a Manuele II Paleologo, Demetrio Cidone e Massimo Crisoberga</i>	301
GIUSEPPE ZECCATO, <i>Antinomie dialettiche nel De magnanimitate di Giovanni Pontano</i>	317
ELISA TURRISI, <i>Trarre vantaggio dal conflitto: gli effetti della guerra civile catalana sull'economia siciliana (1462-1472). Appunti per una ricerca</i>	331
ELISA PUPPI, <i>Pietro Zen, patrizio veneziano e turco rinnegato: incontri, scontri e scambi tra Venezia e la Porta</i>	353
ROSARIO CARBONE, <i>«So scudo e lancia adoperare anch'io»: Marfisa donna e cavaliere</i>	363

II

ANTONINO CAMPAGNA, <i>Reciprocità conflittuale. Rileggere i rapporti mediterranei tra asimmetrie e co-dipendenze nella prima età moderna</i>	389
EDOARDO FLAVIO TESOLIN, <i>Tra Serdar Morlacchi e Soprintendenti veneziani. La leadership delle compagnie morlacche durante la Guerra di Candia (1645-1669)</i>	403
LUCA DOMIZIO, <i>Storia militare e microstoria: Torino e Genova nel 1672</i>	423
FRANCESCO BIASI, «Soldat par devoir, nul [...] par métier». <i>Teorie sul conflitto e pratiche di modelli militari nell'Illuminismo euroatlantico</i>	437
BEATRICE MONTI, «Io sono la lotta». <i>Conflitto e ragione nella Scienza della Logica di Hegel</i>	453
UGO MURACA, <i>I Cahiers de doléances nobiliari del 1789: un conflitto elettorale?</i>	467
GIACOMO CARMAGNINI, <i>Tra resistenza e ribellione. I confini normativi del conflitto pubblico nel decennio rivoluzionario</i>	481
FILIPPO VILLARI, <i>Filippo Mazzei e la sua visione della Rivoluzione francese</i>	495
LUCA DI NARDO, <i>Il conflitto come inclinazione intellettuale di Alessandro Manzoni: dalle lettere all'opera letteraria</i>	507
GIORGIO TOSO, <i>Le ripercussioni militari e sociali della guerra d'Indipendenza greca sulla Tunisia (1821-1830)</i>	517
OTTAVIO LOVECE, <i>La struttura del conflitto nello gnoseologismo di John Stuart Mill</i>	531
MARGHERITA PINZANI, 'Perfettibilità' e 'incivilimento' nella «Biblioteca Italiana» e negli «Annali Universali di Statistica». <i>La figura femminile nell'immaginario coevo</i>	547

SOMMARIO

GIUSEPPE FOTI, <i>Il diritto di proprietà nell'era contemporanea: tra la facoltà di disposizione e la facoltà di godimento</i>	559
VINCENZO FERRO, <i>Le radici del 'Politico': Carl Schmitt lettore di Clausewitz</i>	571
ORIANA BELLISSIMO, <i>Nell'Affrica italiana di Ferdinando Martini: «impressioni e ricordi» del conflitto e dell'incontro con l'alterità nella colonizzazione italiana dell'Eritrea</i>	585
ROSITA CASTELLUZZO, <i>Immagini della guerra e della pace nel Pascoli 'libico'. La notte di Natale</i>	597
LINDA CHIAVAROLI, <i>La rappresentazione del lavoro femminile in tempo di guerra: Cordelia e altre voci della saggistica italiana</i>	623
CHIARA VITA, <i>La fantasmagoria della guerra. Walter Benjamin e la Grande Guerra</i>	637
FRANCESCO MANCUSO, <i>Lo studio come categoria del conflitto. Walter Benjamin lettore di Kafka</i>	651
MARCO SPADA, <i>L'emigrazione dei minatori siciliani nella Francia del secondo dopoguerra: tra conquiste sindacali e disagio</i>	661
LORENZO CITTADINI, <i>«Era Spagna anche la zolfara»: lo specchio del viaggio-guerra nell'Antimonio di Leonardo Sciascia</i>	671
EUGENIO ENEA, <i>'Testimoni scomodi'. I missionari comboniani di fronte alla guerra coloniale portoghese</i>	687
MARIANNA LUNARDINI, <i>La questione del confine Etiopia-Somalia e il ruolo dell'Italia durante l'AFIS: un conflitto preannunciato</i>	701
ANTONINO GIANNETTO, <i>Tra conflitto e riconciliazione: l'immagine nel pensiero di Martin Buber</i>	715
EMANUELA GIORGIANNI, <i>Raffaello Franchini e la dialettica della libertà</i>	731
FLAVIANA ASTONE, <i>Disemia siciliana. Le tensioni tra identità locale e sguardo esterno</i>	743
GIUSEPPE RUSSO, <i>Quale pacifismo? Norberto Bobbio e Danilo Zolo a confronto</i>	755

PANTALEONE CONDELLO, <i>La stasis della potenza nel pensiero di Giorgio Agamben</i>	767
UMBERTO SPATICCHIA, <i>Odio digitale: ascesa del conflitto tra uomo e intelligenza artificiale</i>	777
IRENE CALABRÒ, <i>Il conflitto delle immagini. War at a distance (2003) di Harun Farocki</i>	791
ROBERTA PANDOLFINO, <i>La polisemia del conflitto e la ricerca del compromesso: cronache dalla prigione</i>	807
LEONE MICHELINI, «Un racconto di vino e intolleranza». <i>Conflitto, religione e migrazione tra gli studenti indiani di medicina in Armenia</i>	821
FRANCESCA RODOLICO, <i>Le varietà linguistiche della trap italiana: il polylinguaging nei brani musicali di Ghali e Geolier</i>	839
CATERINA MALTA, <i>Conclusioni</i>	851

IRENE CALABRÒ

IL CONFLITTO DELLE IMMAGINI.
WAR AT A DISTANCE (2003) DI HARUN FAROCKI*Premessa*

Harun Farocki (1944-2014; fig. 1) è un regista, artista visivo, critico e saggista tedesco, impegnato a riflettere sul potere delle immagini; più precisamente, sulla capacità delle immagini di configurare l'esperienza dell'umano nel mondo¹.



Fig. 1

¹ Per un approfondimento biografico e autobiografico su Farocki si vedano almeno: H. FAROCKI, *Working on the Sight-Lines*, ed. by TH. ELSAESSER, Amsterdam 2004, 11-40; ID., *Written Trailers*, in *Harun Farocki. Against What? Against Whom?*, ed. by A. EHMANN - K. ESHUN, London 2009, 220-41; N. A. ALTER, *Two or Three Things I Know about Harun Farocki*, «October», 151 (2015), 151-58.

Il compito del presente contributo è analizzare quella che si potrebbe definire la ‘poetica del conflitto’ di Farocki, in particolare indagando il film del 2003 *War at a distance*, dove, lavorando sulla nozione di ‘immagine operativa’, Farocki sembra mostrare che, nella sua poetica, la dimensione dell’invisibile e la categoria estetica della distanza assumono un ruolo fondamentale.

Fra due

Prima di analizzare *War at a distance*, occorre delineare i termini generali dell’estetica del conflitto. La poetica di Farocki si può considerare ‘conflittuale’ nella misura in cui, sulla scia del marxismo², si installa nella dimensione del ‘fra due’: due immagini d’archivio vengono messe in risonanza e aprono al pensiero.

È almeno dal 1995 che la poetica del conflitto appare chiaramente nel lavoro di Farocki, quando realizza l’installazione *Interface* (in tedesco *Schnittstelle*), dove sperimenta il video, ossia la tecnologia attraverso cui è possibile mostrare contemporaneamente due immagini differenti, come se ci si trovasse di fronte a una tavola di montaggio (fig. 2)³. In *Interface*, realizzata per la mostra



Fig. 2

² Sul marxismo di Farocki, vd. TH. ELSAESSER, *La simulazione e il lavoro dell'invisibilità. I manuali di vita di Harun Farocki*, trad. it. di T. ISABELLA, in *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, a cura di L. FARINOTTI - B. GRESPI - F. VILLA, Milano - Udine 2017, 169; ID., *Simulation and the Labour of Invisibility: Harun Farocki's Life Manuals*, «Animation: an Interdisciplinary Journal», 12, 3 (2017), 211. Inoltre, per un'interessante riflessione su come il marxismo influenzi la riflessione di Farocki si veda A. FLETCHER, *Labour in a Single Shot: The Deskilling and Mechanisation of Labour*, «Historical Materialism. Research in Critical Marxist Theory», 28, 4 (2020), 1-37.

³ Sul montaggio farockiano, oltre ai fondamentali contributi contenuti in *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, si veda anche M. WAHLBER, *Inscription and Re-freeming: At the Editing Table of Harun Farocki*, «Konsthistorisk tidskrift/Journal of Art History», 73, 1 (2004), 15-26.

The World of Photography al Museo d'arte moderna 'Lille Métropole', Farocki esplora il procedimento del montaggio e, contemporaneamente, riflette sul rapporto (l'interfaccia) tra l'uomo e la macchina. Per Farocki, infatti, ragionare sul montaggio, che innanzitutto «deve tenere unite, mediante forze invisibili, cose che altrimenti si sparpaglierebbero in tutte le direzioni»⁴, significa riflettere sull'utilizzo della tecnologia nelle più disparate attività umane, dunque non solo nel cinema ma anche, ad esempio, nell'industria e nella guerra. È utile, però, comprendere innanzitutto la radice teorica del conflitto del 'fra due' per come appare in *Interface*:

Quando sono stato invitato, nel 1995, a prendere parte a una mostra collettiva, ho avuto l'occasione di presentare un'installazione con due video (*Interface*, 1995). Sono partito dal fatto che montando un film si vede un'immagine, mentre montando un video se ne vedono due: quella appena montata e l'anteprima della successiva. Quando nel 1975 Godard ha presentato *NUMÉRO DEUX*, un film in 35mm che riprende (per la maggior parte del tempo) due *monitor*, mi sono convinto che quella – ovvero il confronto tra due immagini – sarebbe stata la nuova esperienza al tavolo di montaggio. Che cosa hanno in comune queste due immagini? Che cosa può avere in comune un'immagine con un'altra?⁵

I due *monitor*, secondo Farocki, mostrano le immagini come si vedono in fase di montaggio, cioè durante la lavorazione di un film. Ciò permette di seguire la costruzione dei rapporti tra le immagini, dunque del loro conflitto, potremmo dire.

Il 'fra due' di Farocki contrae indubbiamente un debito verso il cinema di Jean-Luc Godard⁶ e, in particolare, verso il Godard degli anni (canonicamente conosciuti come 'anni video')⁷ in cui riflette «attorno alla questione della duplicità dell'immagine filmica»⁸; duplicazione dell'immagine sia ottica sia sonora. Come farà Farocki nel suo *Interface*,

⁴ H. FAROCKI, *Influsso trasversale/montaggio morbido*, trad. it. di A. LUISE, in *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, 118.

⁵ *Ibid.*, 113-15.

⁶ Sul rapporto tra la poetica di Godard e quella di Farocki, si veda V. PANTENBURG, *Farocki/Godard. Film as Theory*, Amsterdam 2015.

⁷ Vd. F. ALCANTARA, *Godard 70. Video, serialità, cinema*, Roma 2024.

⁸ *Ibid.*, 97.



Fig. 3

in *Numéro deux*, Godard si posiziona davanti a due monitor (fig. 3), quasi a voler individuare una terza immagine invisibile che sorge dall'incontro tra due. Inoltre:

In *Numéro deux*, Godard prega lo spettatore di guardare e di ascoltare due immagini e due suoni contemporaneamente. Questa non è una novità nel suo lavoro, ma il principio è qui esasperato e applicato nella maniera più drastica: un'immagine per ogni occhio, un suono per ogni orecchio. Così come il dispositivo visivo fa vedere due immagini diffuse da un monitor, il dispositivo sonoro distingue due suoni differenti (*in e off*). Godard reinventa a suo modo la stereoscopia e la stereofonia. Evidentemente non cerca di produrre il fenomeno fisico della terza dimensione, ma applica il principio *teorico* della stereofonia: chiede all'operatore di percepire due fonti d'informazione distinte e di farne la sintesi *per proprio conto*⁹.

⁹ P. DUBOIS - M.-E. MÉLON - C. DUBOIS, *Cinema e video: compenetrazioni*, in *Cinema video*, a cura di S. LISCHI, Pisa 1996, 126.

Al di là della questione della sintesi che chi guarda deve operare tra le due immagini ottiche e le due sonore, che implicherebbe una disamina del ‘fra due’ godardiano in quanto operazione dialettica sottesa nel suo montaggio, è sufficiente evidenziare qui, nell’economia del nostro discorso sulla poetica del conflitto di Farocki, che la logica del ‘fra due’ (o del conflitto) godardiana è chiarita da Deleuze in *Immagine-tempo* (il secondo dei due volumi che Deleuze dedica al cinema). Esplicitando la co-implicazione tra cinema e pensiero, che caratterizza quello che definisce ‘cinema moderno’, che si apre con la grande rivoluzione operata, nel secondo dopoguerra, dal Neorealismo, e poi accolta dai critici e registi della Nouvelle Vague¹⁰, Deleuze individua i termini del ‘metodo del TRA’ che caratterizza la poetica di Godard:

Nel metodo di Godard non si tratta di un’associazione. Data un’immagine, si tratta di scegliere un’altra immagine che indurrà *tra* le due un interstizio. Non è un’operazione di associazione, ma di differenziazione, come dicono i matematici, o di ‘disparazione’, come dicono i fisici: dato un potenziale, bisogna sceglierne un altro, non uno qualunque, ma in modo tale che tra i due si stabilisca una differenza di potenziale, un potenziale che sia produttore di un terzo o di qualcosa di nuovo¹¹.

Due immagini si incontrano per aprire a un terzo che non è, però, la loro sintesi, perché i due termini permangono in uno stato conflittuale: non possono associarsi; devono rimanere in tensione per creare «una frontiera che non appartiene né all’uno né all’altro insieme»¹².

Ritornando a Farocki: per comprendere i termini della sua poetica del conflitto, *Interface* risulta un esperimento pratico e teorico di grande importanza, nella misura in cui è in grado di chiarire che il montaggio, permettendo il confronto tra due immagini differenti, è uno strumento di pensiero perché mostra i legami invisibili tra immagini apparentemente distanti, e che esprimono una stratificazione della realtà che, per lo più, nel nostro quotidiano non vediamo. Il cinema, allora, attraverso

¹⁰ Vd. il primo capitolo *Al di là dell’immagine-movimento* di G. DELEUZE, *L’immagine-tempo. Cinema 2*, trad. it. di L. RAMPOLLO, Torino 2017, 3-30.

¹¹ *Ibid.*, 210.

¹² *Ibid.*, 212.

il montaggio, mostra effettivamente, inauditamente la realtà che eccede, persino precede, ogni realtà, quasi la sua, se possiamo esprimerci così, verità.

Guerra del Golfo

Per cogliere in profondità le dinamiche che costruiscono la realtà, occorre leggere le immagini che governano e plasmano la vita umana quotidianamente. Queste immagini, seppur appaiono, per tipologia, radicalmente distanti le une dalle altre, sono, invisibilmente¹³, tenute insieme da legami conflittuali. In *War at a distance*, nello specifico, Farocki analizza i legami conflittuali che intercorrono tra le immagini di guerra e quelle che raffigurano alcuni momenti di una produzione industriale.

Prima di riflettere intorno all'analisi di Farocki dei legami tra le due tipologie di immagini che mette in risonanza, è utile comprendere la crucialità estetica della Prima guerra del Golfo per la lettura del funzionamento delle immagini precipue delle forme di vita nella contemporaneità.

Nelle immagini di guerra di *War at a distance* appaiono evidenti le due dimensioni, ossia l'invisibilità e la distanza, che caratterizzano la posizione di Farocki; il film, inoltre, presenta chiaramente i termini delle 'immagini operative', prodotte durante la Prima guerra del Golfo, nel 1991, che rendono evidente il funzionamento generale delle immagini nella nostra vita quotidiana, quindi anche al di là della guerra.

La Prima guerra del Golfo, notoriamente, costituisce una cesura nella rappresentazione della guerra. Jean Baudrillard, in un intervento famoso, mostra come le immagini della Prima guerra del Golfo, diffuse dai media, abbiano inaugurato una sorta di nuovo tipo di 'livellamento democratico': «il Nuovo Ordine Mondiale sarà contemporaneamente consensuale e televisivo»¹⁴, nella misura in cui «noi non siamo più in una

¹³ Sul rapporto tra visibile e invisibile nella pratica archeologica farockiana si veda almeno C. BLÜMLINGER, *La questione della visibilità secondo Harun Farocki*, trad. it. di T. ISABELLA, in *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, 265-81.

¹⁴ J. BAUDRILLARD, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris 1991, 97 (trad. mia). Per



Fig. 4

logica del passaggio dal virtuale all'attuale, ma in una logica iperrealista di dissuasione del reale da parte del virtuale»¹⁵.

Nella restituzione, da parte dei *media*, della Prima guerra del Golfo, dunque, appare l'indistinguibilità tra le immagini 'reali' del conflitto e quelle, invece, generate dai computer¹⁶, come di-

mostra la diffusione in diretta delle operazioni militari da parte dei *media* internazionali, tra tutti la CNN (fig. 4).

La Prima guerra del Golfo dimostra, allora, che non ci sono più immagini 'autentiche', in grado di testimoniare il conflitto¹⁷, la distruzione, la morte; esse sono, invece, l'emblema di quelle che Farocki definisce 'immagini operative'¹⁸. Come spiega proprio in *War at a distance*,

la traduzione italiana di una parte degli interventi di Baudrillard sulla Guerra del Golfo, si veda anche J. BAUDRILLARD, *La guerra del Golfo non ha avuto luogo*, in *Guerra virtuale e guerra reale: riflessioni sul conflitto del Golfo*, a cura di T. VILLANI - P. DALLA VIGNA, Milano 1991, 85-92.

¹⁵ BAUDRILLARD, *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, 15 (trad. mia).

¹⁶ Durante la diffusione delle immagini della Prima guerra del Golfo, «l'umanità intera si è accomodata davanti al piccolo schermo per assistere al più grande spettacolo di tutti i tempi, alla 'guerra in diretta'. L'angoscia per un evento che nessuno aveva creduto realmente possibile è passata in secondo piano di fronte alla fascinazione di quell'incredibile *video game*, alle immagini riprese dalle telecamere installate sul muso delle bombe 'intelligenti', che inquadravano il bersaglio fino a una frazione di secondo prima dell'esplosione» (C. FORMENTI, *Guerra senza nemici*, in *Guerra virtuale e guerra reale*, 35). Farocki lavora a lungo sul rapporto tra immagini 'reali' e virtuali, quindi sul rapporto tra gioco e realtà, nonché sulla nozione di immersività. In proposito, si veda almeno: H. FAROCKI, *Serious Games*, «Necsus. European Journal of Media Studies», 3, 2 (2014), 89-97.

¹⁷ «Farocki procede alla genealogia della scomparsa delle immagini che testimonia ciò che avviene nel corso dei conflitti: tale sparizione è da attribuire al peso sempre maggiore che le immagini operative ricoprono negli ambiti della nostra vita. [...] Dalla prima Guerra del Golfo [...] noi non vediamo più i morti delle guerre: vediamo sempre meno morti a dispetto della maggiore diffusione di dispositivi di produzione di immagini» (M. GUERRI, *Le immagini operative e le guerre contemporanee*, in *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, 330).

¹⁸ Sulla nozione di 'immagine operativa' relativamente alla guerra del Golfo, Farocki



Fig. 5

descrivendo, in *voice over*, «le immagini riprese dall'alto con il mirino al centro» (fig. 5), le immagini operative, in questo caso «scattate per il controllo funzionale» e non per «ciò che è comunemente noto come propaganda di guerra», «non sono fatte per comunicare qualcosa del processo di produzione, ma sono parte del processo. Queste immagini operative dovevano aprire a una visione diversa del mondo che mostravano»; dunque, esse appartengono a un genere che non è sussumibile entro, ad esempio, le logiche rappresentazionali dell'intrattenimento, dell'istruzione o della vendita.

In particolare, le immagini operative, come spiega *War at a distance* e come suggerisce anche lo stesso titolo inglese del film, sono caratterizzate da una precisa categoria estetica: la distanza. Caratteristico della Prima guerra del Golfo è, infatti, il massiccio utilizzo di droni militari, che garantisce un controllo pervasivo del nemico a distanza assicurando, così, la sopravvivenza di chi conduce gli apparecchi.

In *War at a distance*, Farocki elabora una sorta di genealogia della di-

lavora già nella sua complessa installazione, la trilogia *Eye/Machine* (2001-2003). Si veda M. BLUMENTHAL-BARBY, *Cinematography of Devices: Harun Farocki's Eye/Machine Trilogy*, «German Studies Review», 38, 2 (2015), 329-51.

stanza in ambito militare, ricordando come già nel 1942 le bombe fossero dotate di una telecamera. La Guerra del Golfo, dal punto di vista della conduzione militare, rappresenta il culmine di quella «volontà di illuminazione generalizzata, capace di tutto dare a vedere, a sapere, in ogni angolo, in ogni istante, versione tecnica dell'occhio di Dio che impedirebbe per sempre il caso, la sorpresa»¹⁹. Tuttavia, a differenza delle telecamere installate sulle bombe durante la Seconda guerra mondiale, la Guerra del Golfo arreca un'innovazione che permette a Farocki di parlare di 'immagini operative': mostrando a distanza il campo di battaglia²⁰, sparisce la figura umana e si occultata la morte²¹.

La rottura rappresentazionale operata dalle immagini operative della Guerra del Golfo, in realtà, trova una prima sperimentazione durante la guerra del Vietnam²², che dà il via anche a una «mediatizzazione sempre più spinta del combattimento»²³:

Ha luogo a quel punto una rivoluzione tecnica, che respinge poco a poco indietro i limiti dell'investigazione nel tempo e nello spazio, fino a che la ricognizione aerea e i suoi vecchi modi di rappresentazione svaniscono essi stessi nell'istantaneità dell'informazione *in tempo reale*. Si dimenticheranno ormai gli oggetti e i corpi a vantaggio delle loro tracce fisiologiche, panoplia di nuovi mezzi sensori [...] i corpi saranno discriminati secondo la loro temperatura e la loro natura [...]²⁴.

Attraverso l'utilizzo dei «veicoli pilotati a distanza», che conduce

¹⁹ P. VIRILIO, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, trad. it. di D. BUZZOLAN, Torino 1991, 13.

²⁰ Vd. A. CERVINI, *Oltre i limiti della rappresentazione. La genealogia delle immagini di guerra*, in Harun Farocki, *Pensare con gli occhi*, 343-44.

²¹ Sul rapporto tra morte e rappresentazione, in un confronto con André Bazin e Roland Barthes, si vedano i riferimenti di C. GRIZZAFFI, *Harun Farocki alla 'fabbrica di salsicce'*. *The double face of Peter Lorre*, in Harun Farocki, *Pensare con gli occhi*, 207.

²² Farocki ragiona anche sulla guerra del Vietnam nel film *Inextinguishable fire* (1969); qui emerge per la prima volta una sua esplorazione del rapporto tra guerre e immagini. Vd. M. GUERRI, *Serious Games. L'asimmetria delle immagini*, «Piano b. Arti e culture visive», 6, 1 (2021), 111-12.

²³ VIRILIO, *Guerra e cinema*, 114.

²⁴ *Ibid.*, 31.

l'Air Force americana a «investire in programmi di sviluppo di droni di riconoscimento»²⁵, si evita d'incontrare la morte sul campo di battaglia: non si assiste più in vicinanza alla morte del nemico e, contemporaneamente, si evita «che gli equipaggi siano uccisi o fatti prigionieri [...] la sopravvivenza non è più un fattore determinante da prendere in considerazione»²⁶.

La Guerra del Golfo, allora, sembra portare a compimento le novità annunciate dalla guerra del Vietnam: far sì che un nuovo tipo di guerra, definita effettivamente 'a distanza', possa soppiantare la guerra aerea che tuttavia caratterizza ancora la guerra del Vietnam. I motivi invisibili che muovono la volontà – prevalentemente americana²⁷ – di sostituire la guerra aerea con la guerra a distanza, sono da ricercare anche nei «bisogni espansionistici del sistema» e nella «sete di sempre maggiori profitti»²⁸; come se i motivi di fondo della guerra risiedessero in una volontà espansionistica innanzitutto di tipo industriale, rendendo, dunque, indiscernibili le ragioni squisitamente belliche da quelle, appunto, industriali.

Per chiarire la co-implicazione tra guerra e industria, è prezioso un intervento, intitolato *La guerra trova sempre una soluzione*, che Farocki elabora nel 2003, ossia quando appare *War at a distance*.

In quest'intervento, Farocki analizza le immagini della Prima guerra del Golfo, nello specifico prodotte da telecamere installate su bombe e missili che insieme vedono e uccidono; che diventano soggetti, sostituendo la presenza umana che in quelle immagini sparisce radicalmente. Farocki sottolinea che la sparizione delle immagini non si trova solo nelle immagini di guerra, ma anche nel funzionamento delle industrie al di là di scopi bellici:

Di solito, nelle immagini che hanno al centro il reticolo del mirino, non si vedono esseri umani. Il campo di battaglia si presenta come un deserto. E quando

²⁵ G. CHAMAYOU, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere*, trad. it. di M. TARI - R. ANTONIUCCI, Roma 2014, 26.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Si veda l'importante epilogo del già citato CHAMAYOU, *Teoria del drone*, 212-15.

²⁸ *Ibid.*

si osserva una serie di immagini di questo tipo, viene da pensare che la guerra potrebbe andare avanti da sola, anche dopo la scomparsa dell'umanità dalla faccia della Terra. Le azioni militari sarebbero svolte da macchine da guerra programmate. [...] La visione immaginaria di un campo di battaglia deserto in cui la guerra si perpetua per conto proprio [...] ricorda lo svuotamento dei luoghi di produzione. Nell'industria automobilistica, ad esempio, non si vedono operai al lavoro se non nei casi in cui non c'è spazio sufficiente per installare robot. La relazione tra produzione e distruzione suggerisce la seguente analogia: mentre nei paesi ricchi le fabbriche si svuotano dei lavoratori, nei paesi poveri ci sono sempre più persone impiegate in mansioni meccanizzate. E anche le guerre hanno sempre più luogo nei paesi poveri. Le immagini operative della Prima guerra del Golfo in cui, al netto dei pesanti interventi di censura, non si vedono esseri umani, erano più che semplice propaganda, finalizzata ad occultare in quasi duecentomila morti che si sono contati. [...] Volendo essere benevoli, si potrebbe anche intendere che i paesi ricchi non vogliono farsi gloria delle perdite inflitte ai nemici e intendono soprattutto evitare le proprie. Ecco risuonare la speranza che dalle conquiste dei potenti possano ricavare beneficio anche i poveri!²⁹

Anche in *War at a distance*, Farocki lavora ampiamente sul legame tra strategia militare e produzione industriale, rilevando come la tecnologia della guerra trovi applicazione nella vita quotidiana, e come in entrambi i casi sparisca la figura umana. Infatti, nel film, si paragona la visione di un robot, che nell'industria ha l'obiettivo di sostituire 'la mano dell'operaio', alla visione dei droni militari; entrambi producono delle immagini operative, il cui compito principale è a-comunicativo proprio perché operativo: bisogna solo riconoscere e monitorare un oggetto – o, nel caso dell'impiego per scopi militari, un bersaglio (il titolo originale, tedesco, di *War at a distance* è, infatti, *Erkennen und verfolgen*, che letteralmente significa: 'riconoscere e monitorare'). Le immagini operative, dei robot e dei droni, hanno delle caratteristiche precise: l'occhio della telecamera deve concentrarsi su motivi «di grande particolarità che altrimenti non varrebbe la pena di riprodurre; i bordi sono marcati; il chiaro scuro è misurato e calcolato»; evidenziano quindi solo «ciò che

²⁹ H. FAROCKI, *La guerra trova sempre una soluzione*, trad. it. di B. GRESPI - T. ISABELLA, in *Harun Farocki. Pensare con gli occhi*, 96-105.

deve essere letto dall'immagine e indicano anche che il resto non deve essere importante». L'automazione della produzione industriale, allora, è messa in rapporto alla conduzione 'automatica' della guerra – che, secondo Farocki, potrebbe «andare avanti da sola, anche dopo la scomparsa dell'umanità dalla faccia della Terra»³⁰ –, per mostrare il punto cruciale dell'operatività delle immagini: esse rappresentano l'automazione che governa il nostro quotidiano.

L'accostamento tra le immagini prodotte in ambito militare e quelle prodotte in ambito strettamente industriale permette a Farocki di riflettere soprattutto sul monopolio della rappresentazione; sul tipo di lavoro effettuato sulle immagini disumanizzate, dove l'umano è escluso, e dove la guerra appare come un'operazione asettica; dove in gioco non ci sono delle vite, umane e non umane, ma delle operazioni che, si potrebbe dire, non fanno male a nessuno. Le immagini operative, infatti, *non hanno nulla da mostrare*; sono assolutamente illeggibili; tutt'al più rivelano che il meccanismo disumano di produzione e distruzione che sottende ogni guerra, cioè la morte, rimane invisibile. Dunque, proprio per sottolineare il legame indissolubile tra produzione e distruzione, ossia, innanzitutto, tra strategia militare e produzione industriale, *War at a distance* analizza l'applicazione della produzione industriale nella tecnologia di guerra e viceversa; viceversa vuol dire che attraverso il montaggio della produzione industriale e della tecnologia di guerra (figg. 6 e 7), Farocki lascia affiorare un impensato: il rapporto tra guerra e vita quotidiana o, meglio, la modalità in cui la guerra trova applicazione nella vita quotidiana.

Nota: Palestina

Il legame invisibile tra guerra e vita quotidiana emerge grazie alla riabilitazione, da parte di Farocki, delle immagini operative. Attraverso la sua pratica di montaggio, infatti, in *War at a distance*, Farocki mostra l'invisibile; mostra – per dirla con Walter Benjamin – il potenziale sovversivo contenuto nell'*operatività* di immagini disumanizzate e disu-

³⁰ FAROCKI, *La guerra trova sempre una soluzione*, 96.

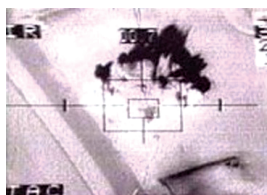


Fig. 6

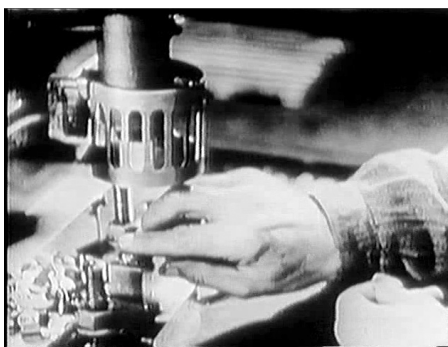


Fig. 7

manizzanti³¹, aprendole così a nuovo conflitto: non più a una guerra, ma a una sorta di *conflitto del pensiero*, volto indagare l'invisibile che ogni immagine operativa cela.

In effetti, *War at a distance*, benché possa apparire semplicemente un'analisi del rapporto tra guerra e industria, apre a un impensato: se le immagini operative promuovono l'occultamento della realtà della guerra, il lavoro di Farocki, che rimonta quelle stesse immagini, appare una sorta di resistenza all'occultamento, cioè all'invisibilità delle immagini operative, e apre, quindi, a un altro conflitto – a una riflessione sul conflitto; a una presa di posizione di fronte alla guerra e alla sua rappresentazione.

Il cinema di Farocki ci insegna a guardare altrimenti le immagini operative che inondano i nostri dispositivi digitali, dimostrando che, anche nell'epoca del digitale, «il cinema serve a esercitare l'uomo nelle sue appercezioni e reazioni, che il rapporto con un'apparecchiatura condiziona, apparecchiatura il cui ruolo nella sua vita si accresce quasi quotidianamente»³².

È possibile notare come la nozione di immagine operativa, nello specifico di guerra, sviluppata da Farocki³³, pervada tutt'oggi il nostro quo-

³¹ Su questo punto si veda GUERRI, *Le immagini operative*, 331-33.

³² W. BENJAMIN, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, trad. it. di E. FILIPPINI, Torino 2014, 47-49.

³³ Si veda almeno ELSAESSER, *Simulation and the Labour of Invisibility*, 218-19.

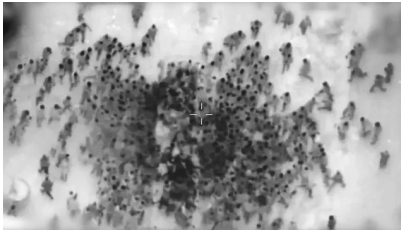


Fig. 8

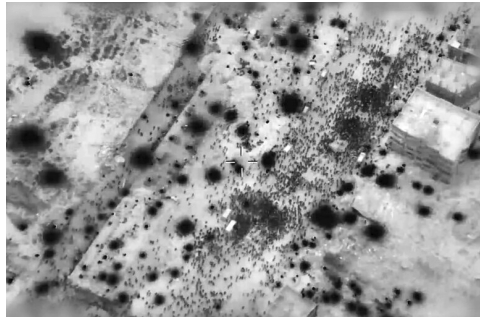


Fig. 9

tidiano: è sufficiente pensare a un video diffuso, tramite Telegram, dall'esercito israeliano il 29 febbraio 2024. Si tratta di quella che è stata definita 'la strage della farina'³⁴, operata dall'esercito israeliano ai danni del popolo palestinese durante un raduno intorno a un convoglio di aiuti umanitari scortato proprio dall'esercito israeliano a sud di Gaza City. I fotogrammi del video (figg. 8 e 9) sembrano presentare alcune delle caratteristiche delle immagini operative che Farocki individua in *War at a distance*: la radicale distanza del drone che riprende la scena; il mirino al centro che ha come obiettivo degli esseri umani, a differenza delle immagini operative della Prima guerra del Golfo. Tuttavia, a causa della distanza, le vittime della 'strage della farina' vengono presentate quasi fossero formiche, quindi, banalmente, spogliate del loro statuto umano. Anche in questo caso, allora, si può forse solo *alludere* alla morte. Nonostante il massacro sia sommariamente restituito, proprio a causa della distanza, che continua a occultare la morte, ancora qualcosa è

³⁴ <https://www.radiopopolare.it/riassunto-della-giornata-notizie-giovedi-29-febbraio/#>.

destinato all'invisibilità. Come accade nelle immagini operative di *War at a distance*, la distanza opera, dunque, un occultamento; tuttavia, questa stessa distanza esige che si presti attenzione a un invisibile – quale?

Il compito del contributo è analizzare la 'poetica del conflitto' del regista, artista visivo, critico e saggista tedesco Harun Farocki attraverso la lettura del film *War at a distance* (2003). Lavorando sulla nozione di 'immagine operativa', in *War at a distance*, Farocki sembra mostrare che, nella sua poetica del conflitto, la dimensione dell'invisibile e la categoria estetica della distanza assumono un ruolo fondamentale.

The contribution aims to analyse the 'poetics of conflict' of German filmmaker, visual artist, critic and essayist Harun Farocki, through a reading of the film War at a distance (2003). Working on the notion of the 'operative image', in War at a distance, Farocki seems to show that, in his poetics of conflict, the dimension of the invisible and the aesthetic category of distance assume a fundamental role.

Articolo presentato nell'aprile 2025. Pubblicato online a dicembre 2025.

© 2025 dall'autore/i; licenziatario Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Messina, Italia

Questo articolo è un articolo ad accesso aperto, distribuito con licenza Creative

Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 3.0

Peloro. Rivista del dottorato in scienze umanistiche, Anno X, 2 - 2025

DOI: 10.13129/2499-8923/2025/2/5178

