

Copyright © 2008 Meltemi editore, Roma

pubblicato con un contributo del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne
dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna, e inoltre con un contributo
dalla rete tematica europea ACUME2 "Interfacing Sciences, Literature and the Humanities".

This book has been published with the support of the Socrates Erasmus program
for Thematic Network Projects through grant

227942-CP-1-2006-1-IT-ERASMUS-TN2006-2371/001-001S02-23RETH.

This project has been funded with support from the European Commission.
This publication reflects the views only of the author and the Commission cannot be held
responsible for any use which might be made of the information contained therein.

ISBN 978-88-8353-654-0

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 - 00185 Roma
tel. 06 4741063 - fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it

a cura di
Vita Fortezza, Maurizio Ascari

Conflitti

Strategie di rappresentazione della guerra
nella cultura contemporanea

Copyright © 2007 Meltemi editore, Roma

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata compresa la fotocopia,
anche a uso interno o didattico, non autorizzata.

Meltemi editore
via Merulana, 38 – 00185 Roma
tel. 06 4741063 – fax 06 4741407
info@meltemieditore.it
www.meltemieditore.it



MELTEMI

Indice

- p. 9 *Introduzione*
Vita Fortunati, Daniela Fortezza, Maurizio Ascari
- Parte prima*
Memoria e trauma
- 15 *Introduzione*
Vita Fortunati
- 21 Memoria e identità della violenza di massa: tra vittimismo e riconoscimento di responsabilità
Marcello Flores
- 31 Metamorfosi di un incubo: l'esperienza dei campi nazisti nell'opera di Vercors
Carminella Biondi
- 39 Catastrofe e scrittura. Elias Canetti commenta *Il diario di Hiroshima* del dottor Hachiya
Carla Consolini
- 45 *Blok-ada*, l'assedio di Leningrado nella memoria culturale russo-sovietica
Gabriella Imposti
- 57 Il terrificante nella memoria culturale del terrore nazista. Un esempio: Uwe Timm, *Come mio fratello*
Andrea Birk
- 65 Macchie sul silenzio. Auschwitz nel *graphic novel* di Art Spiegelman
Cristina Saffiotti
- Parte seconda*
Storia e finzione
- 75 *Introduzione*
Silvia Albertazzi
- 77 Wagner e l'Europa postmoderna: le eredità della guerra
Linda e Michael Hutcheon

- 85 Wagner dopo il nazismo: la difficile ricostruzione di un mito
Vita Fortunati
- 89 Wagner, l'Europa postmoderna e il passato che non passa
Maurizio Giani
- 95 I conflitti e la fotografia
Vita Fortunati, Rita Monticelli
- 111 Ingeborg Bachmann e Hannah Arendt tra pazzi e assassini
Maria Luisa Wandruszka
- 119 “L'inferno è vuoto, tutti i diavoli sono saliti sulla terra”. Memoria dell'orrore, colonialismo e rivoluzione nel teatro documentario di Peter Weiss
Roberto Rizzo
- 127 *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. Un passaggio tra la battaglia d'Inghilterra e la guerra fredda
Gabriella Catalini
- 133 L'estremismo, malattia senile della borghesia: conflitti nella narrativa recente di James G. Ballard
Gino Scatasta
- Parte terza*
La guerra in Iraq: il discorso mediatico e istituzionale
- 141 Metodologia di una ricerca linguistica sulla rappresentazione del conflitto in Iraq nel 2003. Uno studio comparativo preliminare BBC/RAI
Louann Haarman
- 151 Le tecniche per comunicare la guerra: linguaggio istituzionale, linguaggio dell'opinione pubblica e ingegnerizzazione del linguaggio
Michelangelo Conoscenti
- 159 I giornalisti e la guerra: riflessioni di un inviato
Thomas Seifert
- 163 Chi è il nemico? La rappresentazione delle parti in conflitto in Iraq, 2003
Caroline Clark
- 169 Voci contro. Alcune riflessioni sul “posizionamento” delle donne nel Parlamento britannico sulla guerra in Iraq
Cinzia Bevitori
- 177 La costruzione del “Noi e Loro” nella copertura giornalistica del conflitto iracheno attraverso le immagini trasmesse dalla BBC
Maxine Lipson
- Parte quarta*
Nazionalismi e identità
- 187 Nazionalismi e identità. Maudsley e i crimini delle nazionalità
Roberto Vecchi
- 193 Nazionalismi e identità, *Argentinidad*, *Britishness* e *Irishness* nella rappresentazione del conflitto Falklands-Malvinas
Bernard McGuirk
- 211 Riflessioni sul conflitto delle Falkland Malvinas a margine del saggio di Bernard McGuirk
Alessandra Marzola
- 215 Strani transiti: tracce letterarie di *japanese-americans* dopo Pearl Harbour
Elena Lamberti
- 223 Gli anni vissuti pericolosamente. L'Australia in Vietnam
Matteo Baraldi
- 229 La rappresentazione dei conflitti africani nella letteratura francofona: nuovi/arcaici linguaggi
Nadia Valgimigli
- 235 “*War Narratives*”: la letteratura nigeriana e la guerra di secessione del Biafra
Tiziana Morosetti
- Parte quinta*
Strategie e linguaggi della paura
- 243 **Introduzione**
Maurizio Ascari
- 249 Le forme nuove del *warfare* e la circolazione di modelli fra semiotica, strategica e letteratura spionistica
Paolo Fabbri, Federico Montanari
- 261 Simone Weil e la guerra: letture della posterità
Adriano Marchetti
- 271 Da Ofelia a Maria Stuarda: l'iconizzazione di Ulrike Meinhof
Matteo Galli
- 279 “It caught fire”. La fine del mondo vista da Marte: colonia, conflitto e redenzione in *Cronache Marziane* di Ray Bradbury
Arianna Maiorani

- 289 Il paesaggio bellico secondo Hollywood. Iconografia e immaginario culturale della seconda guerra mondiale
Sara Pesce
- 299 Ma da che parte stanno i gatti? Genocidi e presagi di guerra totale in *Far Away* (2000) di Caryl Churchill
Daniela Fortezza
- 307 *In the Shadow of No Towers*. L'arte grafica di Art Spiegelman come contro-narrazione di 9/11
Franco Minganti
- Parte sesta*
Propaganda e censura
- 317 **Introduzione**
Valerio Viviani
- 321 Il caso Rudolf Hess: riflessioni sulla psicoanalisi, la politica e il super-io
Daniel Pick
- 333 Commento psicoanalitico alla relazione di Daniel Pick
Alberto Schön
- 339 Guerra reale e guerra simulata: Orwell illustra Baudrillard
Beatrice Battaglia
- 345 La rappresentazione dei *piqueteros* nella stampa argentina
Irene Theiner
- 353 "Surrender pronto, or we'll level Toronto!". Guerre immaginarie a confronto nel cinema americano di fine millennio
Alessandra Calanchi
- 361 L'immagine del nemico nella rappresentazione della guerra cecena nel cinema russo
Larisa Poutsileva
- 367 Bibliografia
a cura di Francesco Cattani
- 387 Gli autori

Introduzione

Vita Fortunati, Daniela Fortezza, Maurizio Ascari

Il Novecento è stato descritto da molti come il secolo della violenza di massa. Secondo diverse indagini statistiche, il numero di vittime prodotte dalle guerre novecentesche sarebbe compreso tra i 100 e i 185 milioni. Quello dei conflitti è dunque un tema di tragica attualità, perché anche in questo momento in varie parti del mondo si continua a morire di guerra, ed è un tema profondamente legato alle caratteristiche mediatiche della nostra società, perché la percezione che abbiamo dei conflitti è filtrata e modellata dai mezzi di comunicazione, capaci perfino di influenzarne l'esito. Il concetto stesso di guerra, d'altronde, è profondamente mutato nel corso del Novecento, e oggi più che mai è opportuno parlare appunto di *conflitti*, intendendo con questo termine uno scenario più ampio di quello dell'azione militare, così da tenere conto delle potenzialità distruttive legate alle nuove tecnologie (armi atomiche, scudi spaziali), delle strategie diplomatiche messe in atto dalle superpotenze (guerra fredda) e delle strategie terroristiche di organizzazioni ever-sive transnazionali.

Muovendo dalla consapevolezza di fenomeni consolidati come la spettacolarizzazione della guerra e la manipolazione ideologica degli eventi bellici tramite la propaganda e i mass media, il presente volume intende ripercorrere le modalità di rappresentazione dei conflitti a partire dal grande spartiacque della seconda guerra mondiale, con l'obiettivo di fare il punto sulla rappresentazione – nella fase culturale contemporanea – di diverse tipologie di conflitti. La storia del Novecento è infatti segnata non solo dalle due guerre mondiali, che hanno profondamente messo in crisi il concetto stesso di civiltà europea e di progresso, in particolare in relazione al fenomeno della Shoah; ma da una serie di conflitti che potremmo definire "periferici" rispetto ai confini tradizionali dell'Europa. Tali conflitti (si pensi ai Balcani, a Cipro, ai territori dell'ex Unione Sovietica) hanno spesso coinvolto le zone di contatto tra diverse culture, etnie e religioni, riproponendo all'interno di un'Europa "allargata" il problema del rapporto con l'"altro" e la necessità di progettare una società multiculturale in cui, evitando le trappole ideologiche di nazionalismi e patriottismi, sia possibile realizzare la coesistenza pacifica e l'interazione fertile di diverse appartenenze culturali e identitarie (cfr. Maalouf 1998).

La dissoluzione novecentesca degli imperi coloniali ha inoltre portato a un assetto geopolitico nuovo – e inevitabilmente instabile – in seguito al quale sono emerse tensioni dapprima latenti, legate alle differenze etniche e culturali di territori un tempo assoggettati al controllo di potenze egemoniche di stampo imperialista. Così è accaduto in alcuni paesi del Medio ed Estremo Oriente, dell'Africa, dell'America

Centrale e Meridionale. Spesso, solo con ritardo, l'Europa ha preso atto delle drammatiche realtà conseguenti a tali conflitti, che hanno comportato genocidi e migrazioni forzate. Si pensi alle due Coree, al Vietnam, alla Cambogia, all'Afghanistan, all'Iraq, al Ruanda, al Congo e a tante altre devastazioni che sarebbe troppo lungo elencare.

Un volume dedicato alla contemporaneità non può che dare particolare rilievo al forte impatto culturale – oltre che politico – delle recenti guerre del Golfo, nel loro intreccio con il fenomeno del terrorismo internazionale. Si viene così a delineare uno scenario conflittuale globale, in cui numerosi paesi – spesso distanti dal terreno di scontro – sono coinvolti in missioni di pace (Afghanistan) o in azioni di guerra compiute da eserciti liberatori/invasori (Iraq e Kuwait). Motivazioni economiche legate al controllo delle fonti di energia fossile e alla creazione di nuovi mercati si legano in questo scenario a motivazioni ideologiche, fondate sull'ideale – o sul mito – di un'omologazione al modello democratico. L'espansionismo (culturale, politico ed economico) del modello liberistico occidentale si contrappone in questo complesso scacchiere geo-politico, segnato dalla globalizzazione, al fanatismo di culture assediato dalla modernità e pronte a rinserrarsi nella tradizione, pagando l'alto prezzo del fanatismo.

Nell'analizzare l'elaborazione culturale di questi fenomeni, le cui implicazioni sono di per sé molteplici e sfuggenti, ci si propone di tenere in debito conto paradigmi del pensiero postmoderno come la ridefinizione dei concetti di *verità* e *finzione*, di *Storia* e *memoria*, che nella fase culturale attuale interagiscono in modo complesso. Inevitabile è, d'altronde, fare propria una logica della complessità nel rapportarsi a eventi bellici che a noi giungono – come già si è detto – attraverso il filtro tutt'altro che trasparente dei mezzi di comunicazione.

Poste tali premesse, non stupisce che questo volume indaghi la rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea mediante un confronto di taglio interdisciplinare e comparato che attraversa i confini tra storia, critica letteraria, linguistica, semiotica, antropologia e teoria della cultura. I saggi qui raccolti ci condurranno spesso alle soglie del presente, affrontando le strategie del discorso politico e della comunicazione televisiva, il linguaggio del cinema e della fotografia, forme ibride come il “graphic novel” e la “docufiction”.

Ampia è dunque la gamma dei linguaggi con cui il tema della guerra viene investigato nel nostro presente, su cui si stende ancora l'ombra lunga delle due guerre mondiali. Questo ci riconduce al rapporto tra guerra e memoria – individuale, collettiva e culturale –, di particolare importanza negli anni in cui la generazione dei testimoni che hanno vissuto in prima persona il trauma della Shoah si avvia a scomparire. In un recente saggio sulle memorie controverse della seconda guerra mondiale, Vita Fortunati sottolinea la necessità di “uno sguardo critico nei confronti di un ‘passato contestato’, che diventa il luogo per ricercare la verità e soprattutto per ‘comprendere il presente’”, aggiungendo che contro la tentazione di una memoria celebrativa o sacralizzante dobbiamo lottare per riportare alla luce “memorie traumatiche, rimosse e censurate” (Fortunati 2008, p. 55).

Le due guerre mondiali hanno profondamente messo in crisi il concetto stesso di civiltà europea e di progresso, imponendo un ripensamento profondo del nostro modo di abitare il mondo. Non a caso, proprio Auschwitz, è indicato da Lyotard

(1986, p. 28) come l'evento fondante, anche se al negativo, della fase culturale postmoderna. Auschwitz costituisce per Lyotard la distruzione del progetto di cultura e civiltà del moderno. Alla consolatoria poetica della nostalgia che per il filosofo ancora caratterizza il moderno, si sostituisce nel postmoderno una poetica dell'“irrapresentabile” (p. 23).

Queste considerazioni ci portano al cuore del tema che abbiamo affrontato in questo volume, poiché la *rappresentazione* della guerra è segnata dal rapporto fluido, instabile tra *rimozione* e *conoscenza*. Nel suo studio sulla memoria culturale, Aleida Assmann definisce il trauma come “un'iscrizione corporea refrattaria a essere trasposta nella lingua e nella riflessione” (1999, p. 310): parole che evidenziano la centralità del corpo – categoria ermeneutica trasversale, capace di catalizzare diversi discorsi – nel dibattito storico e teorico intorno alla guerra.

Il corpo martoriato e/o privo di vita è l'oggetto primario della fotografia di guerra, che gioca un ruolo tanto importante nei conflitti mediatici del nostro presente. Basti pensare alle foto delle torture nel carcere di Abu Ghraib o più in generale alle foto di guerra inviate dai soldati americani a siti internet. Foto al confine tra sensazionalismo e pornografia, che testimoniano (in modo involontario e accidentale, si noti bene, poiché non è questa l'intenzione di chi le ha scattate) il potere ambivalente dell'orrore, seducente e repulsivo al contempo. Queste foto ci riportano al controverso problema dei confini del “rappresentabile”, questione centrale nella presente fase culturale, segnata da tendenze come il *pulp*, lo *splatter*, il *trash* – etichette che ci riconducono all'infrazione delle convenzioni, all'ostentato cattivo gusto, alla giocosità dissacrante di un certo postmoderno, mettendo al contempo in luce la tendenza banalizzante e massificante di un'epoca che spoglia la morte di ogni aura empatica o sacrale.

La morte resta infatti il punto di fuga della rappresentazione dei conflitti, il fulcro inattingibile del tema, poiché la morte costituisce una dimensione liminale, un dato inafferrabile, che conosciamo solo attraverso la morte degli altri. Giustamente Giovanni De Luna parla di “alterità radicale della morte” (2006, p. 15), condizione che ne situa la rappresentazione in una dimensione insieme voyeuristica e angosciante.

Sulla base delle riflessioni appena esposte – alle quali molte altre potrebbero aggiungersi – abbiamo pensato ci fosse ancora spazio per un tema così drammaticamente attuale, nonostante il proliferare negli ultimi anni di una sterminata letteratura e di numerosi seminari e convegni sulla guerra. Si trattava di individuare una chiave di lettura che potesse conglobare gli interessi di ricerca di un ampio numero di studiosi e così abbiamo scelto di mettere a fuoco le “modalità” di rappresentazione dei conflitti. Emblematica dell'ipotesi di lavoro al centro di questo volume è un'immagine tra le tante che sono apparse nel sito internet *Fucked Up* (cfr. Recuperati, a cura, 2006, p. 126), prima che venisse oscurato, e che è stata vista da milioni di persone. L'immagine, che mostra un bersaglio bellico centrato dal teleobiettivo di un'arma, non rappresenta tanto il “conflitto” in sé, ma lo sguardo che sta dietro il teleobiettivo e, ancor più, lo sguardo che sta dietro l'obiettivo della più innocua – ma non innocente – macchina fotografica che ha ripreso la scena.

Tra una miriade di percorsi e tematiche riconducibili all'argomento generale del volume, ne abbiamo privilegiati alcuni, i cui termini si sono talvolta rivelati inter-

cambiabili, al punto che diversi contributi avrebbero potuto inserirsi in più di un percorso. Tali “percorsi” sono diventati le sei sezioni di cui il libro si compone: “Memoria e trauma”, “Storia e finzione”, “La guerra in Iraq: il discorso mediatico e istituzionale”, “Nazionalismi e identità”, “Strategie e linguaggi della paura”, “Propaganda e censura”. L'ordine che è stato dato a queste sei sezioni, nel tentativo di sistematizzare un materiale molto vasto, non implica priorità alcuna di un percorso rispetto agli altri. Posta la complessità del fenomeno conflitti, si instaura tra i contributi qui raccolti una fitta rete di connessioni che invita a letture incrociate e trasversali. Pensiamo che tali interrelazioni costituiscano un valore aggiunto e ci auguriamo che i nostri lettori possano trarne spunto per ulteriori approfondimenti.

Questo studio è infatti animato dalla consapevolezza che memoria e conflitto sono diventati grandi temi della cultura contemporanea, col rischio di banalizzarli. Ne deriva l'urgenza di mantenere vigile lo spirito critico, riflettendo sulle strategie retoriche e mediatiche che caratterizzano la rappresentazione dei conflitti stessi. Speriamo che gli sforzi di tutti coloro che hanno partecipato all'impresa contribuiscano a restituire il senso di un'epoca contrassegnata sì da una diffusa violenza – spesso a danno delle popolazioni civili, le cui sofferenze sono derubricate alla voce “effetti collaterali” della guerra – ma anche da una non meno diffusa riflessione sulla natura della violenza stessa (si pensi al controverso volume di James Hillman: *Un terribile amore per la guerra*, 2004) e dalla volontà di cercare nella comunicazione culturale uno strumento di lotta alla logica primitiva dell'aggressione.

Parte prima
Memoria e trauma

Introduzione

Vita Fortunati

Un trauma culturale si verifica quando i membri di una collettività sentono di essere colpiti da un evento terribile che ha lasciato un marchio indelebile sulla loro coscienza di gruppo, segnando le loro memorie per sempre e mutando la loro identità futura in modi profondi e irreversibili (Jeffrey Alexander *tit.???*).

Gli “studi della memoria” (“Memory Studies”) hanno messo in luce come la Storia ufficiale, a partire dalla seconda metà del Novecento, abbia dovuto fare i conti con le memorie orali e con documenti che presentavano caratteristiche diverse da quelli di cui nel passato gli storici si sono serviti per la ricostruzione e la comprensione degli eventi (cfr. Agazzi, Fortunati, a cura, 2007). Sono state proprio queste nuove fonti a mettere in crisi la distinzione canonica tra Storia e memoria dove la Storia veniva considerata la vera depositaria della “memoria” in quanto registrava i fatti in maniera scientifica e razionale, mentre la memoria, proprio perché metteva in primo piano la soggettività e le emozioni veniva screditata in quanto produttrice di resoconti non meditati e quindi poco credibili. Il complicato rapporto tra memoria e storia è stato analizzato in questi ultimi anni, soprattutto da quando è venuta meno la fede che esista una verità storica oggettiva e si è insinuata l’idea che il resoconto storico è un costrutto che si serve di paradigmi finzionali (cfr. White 1978; Jenkins 1991). D’altra parte gli studi sulla memoria hanno anche messo in evidenza come l’esperienza non sia affatto garanzia della verità, perché nelle testimonianze, come tra l’altro hanno dimostrato gli studi di storia orale (cfr. Portelli 2003), la soggettività e l’emozione determinano punti di vista differenti sullo stesso evento storico. La Storia contemporanea ha dovuto quindi affrontare il problema delle memorie individuali che molte volte sono in contrasto con quelle istituzionali.

Il Novecento e il nuovo millennio sono stati percorsi da conflitti e genocidi efferrati che hanno provocato traumi la cui “ricomposizione” ha necessitato una lunga e faticosa elaborazione.

Il processo di ricostruzione e di trasmissione dell’evento traumatico è un atto complesso e controverso: il trauma si elabora attraverso processi di memoria che comprendono elisioni, lacerazioni, omissioni, censure e perfino, attraverso meccanismi allucinatori, ripetitivi e ossessivi che possono causare interpretazioni errate dello stesso evento. I traumi e le loro conseguenze sono oggi al centro degli “studi sulla memoria”: studi trans-disciplinari che coinvolgono diverse discipline (psicoanalisi, psicologia, neuroscienze, filosofia, storia, antropologia, linguistica, semiotica, letteratura, studi culturali) che si sforzano di trovare nuovi strumenti epistemologici e metodi di analisi in rapporto ai diversi e complessi contesti storici¹. Questi studi hanno messo in luce alcuni nodi concettuali importanti quali per esempio il delicato equilibrio tra memoria e oblio nei processi di rielaborazione dei traumi. Nelle testimonianze dei sopravvissuti ai campi di sterminio nazisti si evincono sia la difficoltà di dire l’orrore di cui sono stati testimoni sia il senso di colpa per essere sopravvissuti e infine la dolorosa decisione di parlare per testimoniare. In *Se questo è un uomo* (1947) Primo Levi

sottolinea come la scrittura sia soprattutto sentita come una impellente necessità di testimoniare per coloro che non sono tornati dai campi di concentramento. I “sommersi” sono i veri testimoni, i testimoni integrali della Shoah:

Essi popolano la mia memoria della loro presenza senza volto, e se potessi racchiudere in una immagine tutto il male del nostro tempo, sceglierei questa immagine, che mi è familiare: un uomo scarno, dalla fronte china e dalle spalle curve, sul cui volto e nei cui occhi non si possa leggere traccia di pensiero (p. 97).

Levi quindi pur rendendosi conto della paradossale contraddittorietà, come dice Lyotard (1986), del ricordo traumatico per la sua resistenza a ogni forma di significazione, scrive perché la sua testimonianza diventi una memoria incancellabile, un ammonimento contro il ripetersi degli orrori del conflitto.

Il trauma della Shoah ha messo in evidenza come i quadri culturali di riferimento e le categorie interpretative non fossero più in grado di contenere e di riferire la sua portata emica: la Shoah come una crisi radicale della testimonianza. Nell’acceso dibattito che ha visto posizioni critiche contrapposte tra Europa e America (cfr. Busch 2007), c’è chi ha affermato la natura irriducibile e non rappresentabile del trauma, perché il testimone integrale è quello irrevocabilmente scomparso e quindi ha sostenuto la forza del silenzio (cfr. Agamben 1998). Altri invece hanno ribadito il valore etico della testimonianza e la volontà di creare una “comunità affettiva” tra i sopravvissuti e chi ne coglie l’eredità. Geoffrey H. Hartman, uno dei curatori dell’archivio Fortunoff di Yale, ha partecipato in misura notevole al progetto di video registrazione ed elaborazione delle testimonianze dei sopravvissuti. Queste interviste intendono restituire alle voci della storia danneggiate o sepolte nella profondità del silenzio la capacità di parlare e di testimoniare. La video-testimoniaza è un genere che si può collocare tra storia documentaria e tradizione orale, tra storia e trasformazione artistica. A partire dagli anni Settanta, per quanto riguarda la Shoah è infatti cominciata quella che Annette Wieviorka ha definito “l’era del testimone” (1998): un’era in cui non solo sono emersi nuovi problemi epistemologici e di interpretazione, ma che ha anche messo in luce la complessità dell’atto della testimonianza se trasmessa attraverso i media.

I conflitti feroci che si sono verificati dopo la seconda guerra mondiale hanno allargato il concetto di trauma. Se fino a tempi recenti lo studio del trauma si è identificato soprattutto con l’analisi della Shoah, dopo la seconda guerra mondiale si è sentita l’esigenza di una nuova concettualizzazione del trauma. Le ricerche nel campo della sociologia della cultura di Jeffrey C. Alexander (2004) hanno proposto l’universalizzazione simbolica del dramma dell’olocausto che diventa “metafora ponte”, di collegamento tra i diversi drammi e traumi del Novecento attraverso i processi di identificazione psicologica con il genocidio degli ebrei e l’estensione simbolica delle sue implicazioni morali. Se la teoria di Alexander, che legge il trauma culturale alla luce di questo processo di universalizzazione, è molto utile per capire i meccanismi che condizionano la costruzione della memoria collettiva e individuale, essa è stata però anche oggetto di discussioni, perché molti hanno visto in questa operazione il pericolo di assimilare, omogeneizzare e decontestualizzare l’evento traumatico.

Gli studi sul trauma hanno inoltre messo in evidenza come le testimonianze siano di estrema importanza non solo perché sta venendo meno la “memoria vivente” degli

orrori della seconda guerra mondiale (cfr. Assman 1999), ma anche perché attraverso la loro analisi emergono le cosiddette “contromemorie”, che costituiscono la parte forse meno studiata e più repressa dalla memoria ufficiale di una nazione. Negli studi di genere e in quelli postcoloniali (cfr. Monticelli 2007) centrale è il concetto di “contro-memoria” (“*countermemory*”), poiché essi intendono recuperare una memoria che è stata emarginata e si oppone a quella ufficiale, perché dà voce alla storia degli esclusi, degli oppressi, alle storie sommerse di passati inascoltati. Gli studi di genere e postcoloniali in relazione alla memoria si concentrano anche sull’analisi della rappresentazione del corpo, in quanto su di esso si sono iscritti i segni dolorosi di una storia di soprusi e di sofferenze. La storia delle donne e dei soggetti cosiddetti “altri” è intessuta di traumi (si veda per esempio la schiavitù per le afro-americane, le torture nei campi di concentramento e gli stupri nei recenti conflitti nazionalistici) di cui è necessario prendere coscienza per tentare di “ricomporre” memorie che dividono soggetti appartenenti a differenti contesti culturali. Non è un caso che proprio nei soggetti appartenenti a etnie o tradizioni culturali più provate dalla storia, si avverta la necessità non solo di ricordare, ma anche di ri-vedere l’eredità del trauma e della storia identitaria del gruppo di appartenenza. Così tra i testi che narrano i traumi accanto a quelli legati alla Shoah, vi sono anche quelli legati alla schiavitù, al colonialismo (e ai nuovi recenti colonialismi), ai regimi totalitari, alle stragi e ai più recenti genocidi, quali ad esempio quello degli armeni o della Cambogia.

L’accento posto sulla possibilità di “ri-costruire” e rappresentare il trauma ha messo in primo piano fonti quali i diari, le autobiografie, le testimonianze, le narrazioni (“*fictions*”) come espressioni non solo individuali, ma anche come strutture culturali di immaginazione e di opposizione. Dominick LaCapra (2001) insiste sulla netta differenza tra scrivere *il* trauma e scrivere *del* trauma. Scrivere il trauma significa metterlo in atto nel discorso performativo o nella pratica artistica. Scrivere del trauma implica il tentativo, impossibile, di renderlo oggettivo, rischiando di ridurne la complessità. La storiografia è soggetta ad altri vincoli rispetto ai generi narrativi: il suo limite principale, rispetto all’arte e alla letteratura, è proprio l’inevitabile referenzialità. La possibilità della comprensione storica del presente attraverso il ricordo è legata alla forza dell’empatia che, intesa come controforza della paralisi legata al trauma, si configura come il tentativo di recuperare – anche in modo limitato – la dimensione affettiva, eventualmente lacerata, dell’esperienza altrui. L’empatia può anche essere vista come ciò che contrasta ogni vittimizzazione, compresa l’autovittimizzazione.

In questa prospettiva lo studio delle narrative che rappresentano eventi traumatici serve non solo a elaborare un pensiero critico sul passato, ma anche a ribadire nel presente la responsabilità etica del narrare/rappresentare nei confronti dell’ordine sociale. Gli eventi traumatici del Novecento hanno reso consapevoli di quanto sia importante capire criticamente il proprio passato: un passato che è segnato non solo dalla memoria ufficiale delle varie nazioni che sono state coinvolte nelle guerre, ma anche da quelle dei singoli individui e dalle loro controverse storie familiari. Esistono quindi più memorie, non solo quelle dei vincitori, ma anche quelle dei vinti, una memoria pubblica e una privata di cui occorre avere consapevolezza per potere operare una difficile, ma necessaria ricomposizione. Un altro concetto centrale negli studi sul trauma è infatti la consapevolezza che la memoria non è un’entità monolitica, data una volta per tutte, ma essa muta con il tempo e con i differenti contesti storici. Gli studi di

Halbwach (1950) sulla memoria collettiva sono stati di fondamentale importanza per mettere in evidenza come sia proprio l'interazione sociale che avviene nell'atto del ricordo a evitare una sua ipostatizzazione e fissazione. Non più, quindi, una idea monolitica della memoria collettiva, ma, al contrario, un concetto più fluido e dinamico, perché le pratiche della memoria, del ricordo, sono sempre frutto di una interazione sociale tra l'individuo e il gruppo. In questo senso la memoria non è mai unitaria, anche se i vari Stati, i vari poteri, hanno cercato di renderla tale; la memoria è paragonabile a un campo di battaglia dove niente è neutrale e dove ogni cosa può essere continuamente contestata (Peitsch et al., a cura, 1998). La memoria quindi si evolve in rapporto alle diverse interpretazioni della Storia o delle singole storie nei differenti contesti storici. Questa importante concettualizzazione della memoria come entità in movimento non deve portare a pericolosi "revisionismi" storici, quanto piuttosto a capire che il processo di elaborazione del trauma è lento e richiede un lavoro faticoso. Come ricordava Paul Ricœur, "Il lavoro del lutto è il prezzo del lavoro della memoria, e il lavoro della memoria è il beneficiario del lavoro del lutto, richiede un lavoro faticoso e lento" (1998, p. 77). La storia ha evidenziato i limiti dei processi tradizionali (vedi per esempio quello di Norimberga) sottolineando l'importanza da parte del soggetto del lavoro di "rimemorazione", di elaborazione del lutto per superare la violenza del trauma. Il termine *lavoro* indica il faticoso processo di ricostruzione della memoria, il suo andare avanti e indietro nel tempo: esso diventa un importante strumento di mediazione tra la storia personale del soggetto che ha subito il trauma e quella della collettività, tra la sua microstoria e la macrostoria, tra il particolare e l'universale. Il lavoro di "rimemorazione" che sia il soggetto che la collettività devono intraprendere si configura come un possibile strumento per aggregare, per ricomporre l'identità di una comunità che è stata divisa e lacerata da memorie contrastanti e traumatiche.

In un recente libro dove analizza le pratiche di testualizzazione della memoria nei documenti della Commissione Sudafricana per la Verità e la Riconciliazione (South African Truth and Reconciliation Commission) e in quelli di alcune vittime del regime di Pinochet (Comisión sobre Prisión), Cristina De María (2006) mette in luce i rapporti complessi tra memoria e giustizia, tra giustizia retributiva e giustizia riparativa. L'analisi delle strategie discorsive usate dalle vittime di esperienze traumatiche evidenzia come uno dei tratti caratteristici sia per esempio quello di produrre un discorso senza io, perché il trauma ha scavato una distanza incolmabile tra la soggettività e l'esperienza vissuta sulla propria carne.

Il lavoro di rimemorazione del passato è importante anche per chi non ha esperito direttamente il trauma, ma lo ha ereditato come patrimonio della memoria. Solo così la memoria può essere viva, attiva, non monumentale e retorica; solo così l'individuo si sente responsabilizzato e può dare vita a una memoria collettiva e condivisa. Se un passato traumatico mantiene una memoria divisa, esso è indice di una società spezzata, antagonista al suo interno. Per lo studio degli eventi traumatici appare quindi di estrema importanza per la sua funzione cognitiva la "narrazione" sia orale che scritta del trauma perché essa partecipa alle forme di rappresentazione del passato. *Narrare e ascoltare* rappresentano due momenti essenziali non solo per avvicinarsi alla comprensione dei fatti e alla verità, ma anche perché si configurano come una forma di auto-analisi e, quindi, una dolorosa terapia. Raccontare il dolore rimane un'esperienza difficile e lacerante, ma anche liberatoria, come è accaduto

recentemente per le popolazioni serbe e albanesi del Kosovo. Importante quindi per l'elaborazione del lutto di un evento traumatico è la mediazione della *parola*. Questo è un aspetto che accomuna, pur nella grande diversità del contesto storico, l'esperienza degli archivi delle testimonianze della Shoah a quella della Commissione Sudafricana per la Verità e Riconciliazione. L'esperimento del Sudafrica, pur con i suoi limiti, ha evidenziato quanto sia importante per una comunità che ha subito traumi atroci cercare di superare il cerchio infernale della vendetta. La parola riconciliazione intesa laicamente non deve essere confusa con pericolosi processi di revisione della storia né, tanto meno, con l'eliminazione delle responsabilità morali di coloro che sono stati colpevoli di efferati delitti (Fortunati 2006). Si tratta infatti non di cancellare il crimine, né di smettere la ricerca della verità della Storia poiché il bisogno di giustizia non si deve mai cancellare, ma di avviare un processo di ricognizione critica che abbia la funzione di ricostruire la propria identità, perché

la memoria della violenza non deve tradursi in violenza della memoria. il ricordo collettivo dei traumi del passato non deve diventare un'ossessione che domina e determina i comportamenti di collettività che, sentendosi in pericolo, anticipano la violenza altrui, esercitando preventivamente quella propria (Triulzi 2005, p. 9).

Come dice Cavalli (2007, p. 76),

più che di riconciliazione si tratta di riconoscimento (reciproco) della sofferenza dell'altro, il primo passo verso la possibilità della riconciliazione. Proporrei di chiamare questo esperimento un tentativo di "ricomposizione" della memoria, il riconoscimento cioè che la memoria, in casi come questo, è fatta di memorie irrimediabilmente divise ma collegate, che si tratta appunto di "ricomporre", mantenendone la diversità.

Questo doloroso processo è avvenuto anche in Germania sia per i figli e i nipoti delle vittime dell'Olocausto sia per coloro che hanno avuto nelle loro famiglie padri o nonni colpevoli di essere stati complici degli orrori del regime nazista. I romanzi tedeschi della seconda e terza generazione rappresentano lo sforzo di capire e portare alla luce episodi rimossi sia dalla storia ufficiale che da quella personale (cfr. Agazzi 2003). Come ricordava Warburg la funzione dell'arte è fondamentale come "laboratorio" per l'elaborazione delle memorie controverse, perché diventa uno spazio di "simulazione" che si colloca al di là della vita quotidiana permettendo di indagare da un punto di vista distanziato questi ricordi ancora pieni di dolori e sofferenze.

Un importante concetto è anche quello dei "mediatori della memoria": le rappresentazioni mediatiche, cinema, televisione, fotografia e arti visive (e più recentemente internet), sono almeno da sessanta anni il veicolo fondamentale attraverso cui i traumi vengono trasmessi, giudicati e ricordati. Ed è per questo che diventa centrale lo studio critico del mezzo attraverso cui il trauma viene rappresentato e veicolato, sia esso la fotografia, il cinema, la video-testimoniaza, per poter svelare i possibili meccanismi di manipolazione e mistificazione dell'evento traumatico (cfr. Sontag 2003).

Da tutto quello che siamo venuti dicendo si evince che alla base degli studi sul trauma vi è una riconcettualizzazione della memoria come formazione *discorsiva*, come *cultura* della memoria. In questa prospettiva, la memoria diventa non solo stru-

mento di formazione identitaria, individuale e collettiva, ma anche un metodo per decostruire questi stessi processi di formazione. La rivisitazione della memoria intesa come un processo e non come una fuga o cristallizzazione del passato, include una progettualità per il futuro. Paul Connerton (1989) mette in luce come la memoria culturale sia un “act of transfer”, un atto del presente attraverso cui individui e gruppi costituiscono le loro identità richiamandosi a un passato comune sulla base di norme, convenzioni e pratiche, anche se contestate. Queste transazioni emergono da una complessa dinamica tra passato, presente, individuo e collettività, privato e pubblico, ricordo e oblio, potere e assenza di potere, storia e mito, trauma e nostalgia, desideri e paure consci e inconsci. Ciò che una società dimentica o sceglie di dimenticare o di ricordare è anche intrinsecamente legato a questioni di potere e di egemonia. Inoltre i codici e i tropi attraverso cui una società rappresenta il proprio passato traumatico sono segnati non solo dalle differenze di genere (gender), ma anche di etnia, di “razza” e di classe. In questa prospettiva, la rappresentazione degli eventi traumatici è particolarmente significativa nell’elaborazione dei meccanismi di formazione della memoria culturale in cui entrano in gioco la sfera pubblica e quella privata, l’individuo e la collettività.

Nel suo fondamentale lavoro sulla memoria la Assman (1999, p. 310) definisce il trauma come “un’iscrizione corporea refrattaria a essere trasposta nella lingua e nella riflessione”. La letteratura di testimonianza ha messo in luce la necessità da parte dello scrittore di un distanziamento temporale per poter rielaborare, attraverso il ricordo, le esperienze traumatiche della guerra. Ed è d’altra parte ancora aperta, come si diceva; la discussione sulla possibilità o meno di descrivere le atrocità dell’Olocausto, perché le parole non possono contenere l’eccezionalità di un orrore così vasto, mentre il corpo mantiene questi profondi segni. Del resto il corpo, come hanno dimostrato studi recenti di immunologia, è un archivio che registra danni e stress. Nel caso specifico del sistema immunitario esso accumula progressivamente cellule di memoria che finiscono per riempire tutto lo spazio immunologico. Questo “riempimento” coincide con la morte biologica dell’individuo. In questo senso uno dei maggiori meccanismi di sopravvivenza, cioè la memoria immunologica, diventa paradossalmente un fattore di morte (cfr. Franceschi 2007).

Vorrei terminare con una citazione da Nietzsche (1873) che ripropone, come farà più tardi Borges, il complicato nesso tra memoria e oblio mettendo in luce “l’inevitabile necessità dell’oblio”:

Immaginate un uomo che non possedesse punto la forza di dimenticare (...) un uomo simile non crederebbe più al suo stesso essere, non crederebbe più a sé. Per ogni agire ci vuole oblio: come per la vita di ogni essere organico ci vuole non soltanto luce, ma anche oscurità (...) è possibile vivere quasi senza ricordo (...) ma è assolutamente impossibile *vivere* in generale senza oblio. Ovvero (...) c’è un grado di insonnia, di ruminazione, di senso storico in cui l’essere vivente riceve danno e alla fine perisce, si tratti poi di un uomo, di un popolo o di una civiltà.

Memoria e identità della violenza di massa: tra vittimismo e riconoscimento di responsabilità

Marcello Flores

Nella maggior parte dei paesi contemporanei, il ricorso alla storia da parte delle autorità pubbliche, dei media, dei capi politici e religiosi, è una realtà in costante crescita e diffusione. Solo nell’ultimo anno, i casi più clamorosi sono stati numerosi: le polemiche in Turchia sulla possibilità di affrontare il genocidio degli armeni (o comunque si voglia chiamare lo sterminio, la deportazione e l’espulsione definitiva dall’Anatolia di un popolo che vi risiedeva da secoli) all’interno della società turca, come ha dimostrato la messa sotto accusa dello scrittore Orhan Pamuk, di giuristi e giornalisti; la proposta di legge francese per parlare “positivamente” della propria esperienza coloniale nei libri di testo; la legge della Repubblica ceca sul comunismo, i suoi crimini e il modo di giudicarlo; l’arresto dello storico David Irving a Vienna in base alla legge austriaca che condanna il negazionismo della Shoah; le manifestazioni di massa cinesi contro il Giappone per l’omaggio reso dal primo ministro nipponico al monumento degli eroi che comprende anche alcuni criminali di guerra condannati nel dopoguerra; le polemiche tra Namibia e Germania sul silenzio (o quasi) del governo tedesco nel centenario della distruzione degli herero; il proseguire delle polemiche in Israele attorno alle opere di alcuni storici “revisionisti” (uno dei quali, Benny Morris, è giunto in parte a revisionare se stesso). Per non parlare dell’Italia, dove ci si interessa del fascismo, della guerra e della resistenza e della violenza post-bellica soprattutto se se ne può trarre una strumentalizzazione politica o se l’uso pubblico che se ne fa favorisce una visione manichea e riduttiva della storia riducendola ad ancella dello scontro ideologico.

È inevitabile, probabilmente, che la storia contemporanea sia sottoposta a questa tensione e dinamica. Da una parte, infatti, si è profondamente indebolita – o è entrata in crisi, anche se in alcuni casi, al contrario, si vuole costruirla o rafforzarla – quella identità nazionale che aveva trovato a partire dall’Ottocento proprio nella storia e nelle narrazioni storiche trasmesse dalle istituzioni pubbliche (la scuola per prima) uno dei fondamenti più forti e incisivi. Dall’altra le memorie individuali e di gruppo si sono presentate con sempre maggior forza sulla scena pubblica tanto che una studiosa francese ha potuto parlare, per la nostra epoca, di “era del testimone”. Infine, gli eventi che hanno costellato il Novecento e la cui eredità si protende con forza anche nel nuovo secolo, hanno una valenza morale (e politica) immediata ed evidente, rendendo difficile chiedere alla storia di disinteressarsi – come in realtà dovrebbe per suo statuto epistemologico – di problematiche e giudizi etici o di discussione di valori.

La positiva e inevitabile immissione della soggettività ha reso la memoria sempre più rilevante nella costruzione della coscienza moderna, rendendola un elemento

¹ Devo alcune riflessioni di questa introduzione a Rita Monticelli, che coordina la Research Unit sul trauma nel Progetto Europeo ACUME2 Interfacing Science, Literature and Humanities.

centrale della stessa conoscenza del passato. Anche se narrazione della storia e memoria del passato sono due cose evidentemente distinte, il loro intreccio e la loro sovrapposizione si sono fatte sempre più frequenti. Perché vi sia narrazione, e quindi vi sia storia, deve esserci la volontà (o l'interesse, o almeno la curiosità) di non dimenticare. Il racconto, quindi, non può prescindere, oltre che dai documenti, dalle memorie: che però, meno ancora dei primi, non sono elementi linguisticamente, emotivamente ed eticamente neutri; e incidono quindi in modo rilevante nella formazione della narrazione storica.

Il richiamo alla memoria, e comunque a legami "intimi", come quello al sentimento patriottico di concittadini che appartengono alla stessa comunità, può servire a rafforzare l'identità collettiva in un senso che spinge quasi necessariamente verso il nazionalismo, verso una contrapposizione con gli "altri", siano essi nemici o diversi; non certo a costruire, da memorie divise e contrapposte, una memoria unica e unificata.

La memoria è un fondamento importante della identità collettiva, sia che si tratti di una nazione o di una ideologia, di un gruppo etnico o religioso, sociale o politico. Nel modo in cui si sono formate nella storia le identità – soprattutto quelle nazionali e quelle etniche – vi è sempre stata una forte connotazione positiva riguardo a se stessi; e negativa, invece, nei confronti dell'Altro, delle nazioni confinanti o lontane e dei gruppi etnici diversi per cultura e religione. Questa realtà, che è alla base dei conflitti dell'intero Novecento (siano essi nazionali o etnici, ideologici o sociali), e che trovava comunque nella capacità politica e diplomatica degli Stati una forte correzione verso il compromesso e la pace, oggi deve fare i conti con i processi di globalizzazione: che mettono a contatto diretto e in confronto continuo differenti popoli, culture, religioni.

All'epoca della creazione degli Stati nazionali (pensiamo al nostro Risorgimento) si è fatta coincidere la storia con la memoria eroica dei vincitori, degli attori del processo di unificazione nazionale, per costruire un tessuto comune *razionale-emotivo* capace di "fare gli italiani" come aveva auspicato D'Azeglio. Lo stesso si è fatto in occasione della loro *ricostruzione* istituzionale, al termine della seconda guerra mondiale, in quasi tutti i paesi d'Europa, in Giappone, nei paesi comunisti del blocco sovietico, *ricostruiti* nel '45-'47 e poi ancora nell'89; anche se con esiti differenziati e con modalità diverse. Una ipotesi su cui lavorare è che dove più forte fu, nella fase postbellica, la condivisa adesione alle nuove costituzioni democratiche, più facile sia stato in seguito permettere a storia e memoria di separarsi nuovamente e percorrere la strada che compete a ognuna di loro. Dove l'identità costituzionale è stata più debole (perché vista come sovrapposta o vissuta attraverso ideologie subnazionali per quanto si presentassero come universali nell'ispirazione: pensiamo in Italia al movimento comunista e a quello cattolico) la permanenza di un intreccio e la commistione tra storia e memoria è proseguita più a lungo e ha favorito una contrapposizione polemica e una strumentalizzazione politica di questo nodo.

Un esempio di tipo diverso è invece la costruzione dell'odio etnico compiuto sulla base della memoria storica. Nel 1989 Slobodan Milosevic – in seguito processato all'Aja per crimini contro l'umanità e morto in carcere nel marzo 2006 – si recò in Kosovo per celebrare il seicentesimo anniversario della battaglia del Campo dei merli, dove il principe serbo Lazzaro era stato sconfitto dai turchi, chiamando i serbi

del Kosovo a unirsi ed essere pronti a combattere per evitare di venire annientati e distrutti. E in nome di questo "timore" di perdere la propria identità scatenò successivamente la guerra in Croazia e Bosnia (naturalmente nel conflitto iugoslavo vi furono anche molte altre corresponsabilità su cui non mi posso dilungare). In quel caso la memoria del passato è stata resuscitata ed elevata a simbolo, costruendo una contrapposizione etnico-religiosa che sembrava avere attraversato – falsamente – tutta la storia di quei seicento anni.

Un terzo e ultimo esempio è quello delle manifestazioni antigiapponesi che si sono svolte in Cina nella primavera del 2005, numerose e violente, per protestare contro quella che si riteneva una minimizzazione o addirittura negazione delle atrocità commesse in Cina dall'esercito giapponese tra il 1931 e il 1945 (manifestazioni scatenate dalla commemorazione a Tokio dei caduti in guerra, dove uno dei monumenti agli "eroi" nipponici conteneva alcuni nomi di alti ufficiali condannati per crimini contro l'umanità nel processo di Tokio del 1948).

E comunque, negli ultimi tempi, si sono moltiplicati i casi in cui la memoria offesa di una nazione (o meglio, del governo di una nazione) si ribella alle parole di verità che spesso sono proclamate da alcuni degli scrittori migliori di quelle nazioni: basti ricordare lo scrittore turco Pamuk, accusato di tradimento per avere detto che occorreva parlare anche in Turchia del genocidio di un milione di armeni nel 1915; o lo scrittore croato Matvejevic, che vive da anni in Italia, messo sotto processo a Zagabria perché ha fatto i nomi di alcuni generali croati responsabili di crimini contro l'umanità nella guerra con Milosevic dei primi anni Novanta.

Il passato può essere fatto riemergere per scatenare conflitti o può essere rimosso e oscurato per impedire il riconoscimento della verità e farne un momento di giustizia. Questa semplice constatazione deve farci capire quanto sia delicata – oggi più di ieri – la questione della memoria.

La memoria collettiva si costruisce sulla base delle narrazioni più diverse: essa fa sue, in modi a volte riconoscibili e altre volte imperscrutabili, le suggestioni dei racconti individuali e la lezione della grande storia, i suggerimenti del giornalismo e le conclusioni delle aule di giustizia, l'evidenza dei documenti d'archivio e le impressioni prodotte da quelli audiovisivi. Ma essa risponde soprattutto ai bisogni dell'epoca e al clima psicologico e culturale che caratterizza la società. È un clima che può essere modificato a volte artificialmente, con interventi istituzionali o dal basso, pianificati o casuali e che trova in genere riscontro nei risultati storiografici che di quella memoria collettiva vogliono essere un veicolo.

Nelle società aperte possono coesistere anche diverse memorie collettive, come esistono ancor più numerose diverse storiografie e interpretazioni della storia. Non è facile, quindi, individuare la separazione tra l'accumulo di memorie individuali o di gruppo (le più soggette e le più esposte all'influenza di suggestioni emotivo-simboliche), la solidità di memorie collettive che cementano le società o almeno segmenti di esse, e la formazione di una narrazione storica e di un discorso storiografico che sono ben distinti da quelle memorie (e dovrebbero esserlo in modo assai netto e radicale) ma devono anche fare i conti continuamente con loro: soprattutto per quanto riguarda quegli aspetti di "etica della memoria" che riguardano le relazioni e i legami *forti*, con coloro, cioè, cui ci si sente vicino (famiglia, comunità etnica o religiosa, nazione, gruppo ideologico).

Alla memoria storica degli Stati, soprattutto se si tratta di democrazie, non serve la menzogna o il racconto contrario alla verità: è sufficiente una selezione che racconti solo alcuni eventi e ne rimuova altri, che sottolinei alcuni aspetti e ne dimentichi altri, che faccia coincidere il punto di vista nazionale con la verità storica pura e semplice. La storia, quando si presenta come una memoria storica nazionale, come una narrazione storica ufficiale o quasi, tende in genere non a essere falsa, ma a impedire una conoscenza approfondita, a evitare di analizzare contraddizioni, elementi negativi, **aspetti** dubbi e ambigui punti di vista che sono quelli degli altri.

Come mai il secolo XX, che certamente è stato il secolo della libertà e della democrazia più d'ogni altro, è stato anche, e questo a molti appare il dato storiograficamente più rilevante, il secolo della violenza? Che rapporto può esistere tra il passaggio dalle poche democrazie presenti a inizio Novecento ai circa centocinquanta Stati di democrazia parlamentare che hanno salutato il passaggio dal XX al XXI secolo e il carattere della violenza politica di massa che nello stesso periodo si è manifestato in ogni parte del mondo? Quella violenza ha raggiunto – per numero di morti, per modalità e per tipologia del suo uso, per il sadismo e crudeltà che spesso l'hanno accompagnata, per l'uso a volte sofisticato e massiccio della tecnologia in funzione della distruzione di esseri umani – un livello non solo difficilmente immaginabile per le sue dimensioni, ma del tutto contrario ai valori che sono stati alla base delle linee-guida di quel processo di progressiva democratizzazione che si evince dal confronto tra l'inizio e la fine del secolo.

È come se fosse stata quella libertà, che cercava di imporsi con forza per fare uscire il liberalismo dall'*impasse* in cui era caduto nell'ultima fase del XIX secolo, ad avere permesso a quella violenza di manifestarsi, offrendo diverse possibilità di incanalare la partecipazione politica di massa, anche attraverso spinte capaci di manipolare e strumentalizzare le emotività collettive e i sentimenti di gruppi ai fini della conquista del potere da parte di élite determinate. Non è un caso che le speranze di progresso che avevano accompagnato il passaggio tra Otto e Novecento si siano infrante innanzitutto nelle trincee della prima guerra mondiale, risultato non già della lotta di movimenti rivoluzionari o eversivi, ma della politica di grandezza nazionale perseguita dalle principali cancellerie europee e ravvivata dai nazionalismi degli Stati di recente indipendenza o delle minoranze che puntavano a ottenerla.

È lì, nei campi di battaglie che videro un numero di morti impressionante accumularsi per obiettivi militari spesso legati a strategie obsolete di stampo ottocentesco, che prende l'avvio quella “guerra civile europea” o quella “guerra dei trent'anni” del Novecento che farà del periodo tra le due guerre mondiali uno dei più tragici dell'intera storia umana, soprattutto per l'Europa, che perde allora definitivamente il suo primato e la sua capacità di determinare lo sviluppo del mondo intero. In quel periodo l'idea della violenza, ma anche dell'identità e della memoria, sembra conoscere una svolta non solo materiale, ma anche psicologica, cui non è estranea una visione della scienza che premia e favorisce esperienze ancora legate a un positivismo scienziasta ormai superato, mentre sottovaluta o ignora i tentativi più innovativi e coraggiosi come quelli promossi da Freud (che, non a caso, sulla identità e sulla violenza sarà capace di offrire importanti riflessioni accolte positivamente solo in seguito).

La lobotomia, ad esempio, che venne utilizzata inizialmente per i malati mentali e per le persone sofferenti psichicamente bollati semplicemente come “folli” o

“matti” da una società che voleva esorcizzarne la presenza nascondendoli e rinchiodendoli in istituzioni violente e disumane, e che veniva caldeggiata soprattutto per le pazienti donne, considerate “anormali” anche per la loro crescente richiesta di indipendenza e parità, venne inventata dal neurochirurgo portoghese Antonio Moniz nel 1935 per bloccare i comportamenti violenti dei suoi pazienti e quattordici anni dopo gli valse il premio Nobel per la medicina.

Questa scoperta avvenne nel mezzo del periodo più violento della storia d'Europa, quando il Vecchio Continente era sempre più preda dei totalitarismi e la violenza – quella di Stato, politica – era all'ordine del giorno e giustificata e legittimata, conoscendo spesso un consenso da parte dei cittadini che ne erano le prime vittime. Eppure non è quella violenza diffusa che sembra oggetto di studi e di misure per prevenirla e limitarla, ma invece quella immotivata e ingiustificata – all'apparenza – e arbitraria che viene commessa da persone ritenute incapaci ormai di libero arbitrio e di adeguarsi ai comportamenti “normali” di chi accetta le regole del potere e delle società esistenti. Era la violenza individuale a fare paura, proprio quando la violenza collettiva stava per esplodere nella sua più tragica manifestazione, quando i massacri seriali delle guerre totali e delle repressioni dei “nemici” interni rendono l'Europa l'epicentro anche numerico della morte di massa. Nei grandi processi che ci sono stati nel dopoguerra, a Norimberga e a Tokio per esempio, non si è mai parlato delle violenze e delle violazioni compiute dai vincitori: e infatti si è parlato non a caso di giustizia dei vincitori. Non si è parlato della distruzione di Dresda, che è ritornata recentemente al centro di un dibattito e anche di polemiche storiografiche; non si è parlato dei bombardamenti di Tokio, che in pochi giorni hanno causato trecentomila morti; non si è parlato naturalmente di Hiroshima e Nagasaki. Ma non si è parlato neppure di violenze minori rispetto a queste, che sono state conosciute e raccontate soltanto molto più tardi: per esempio dei campi di prigionia che gli americani hanno costruito sul loro territorio per i cittadini di origine giapponese; se ne parlò per la prima agli inizi degli anni Ottanta, sollevando il velo su un tema che incuteva ancora disagio tanto alle vittime quanto ai responsabili; o delle violenze sessuali compiute dalle truppe alleate nel corso della seconda guerra mondiale e al suo termine, sia in Germania sia in Italia. La prima volta che in un documento ufficiale di rilievo si sono accusati di violenza e violazioni di diritti, di crimini ingiustificati, non soltanto i nemici, gli “altri”, ma anche alcune componenti della propria parte, quella che stava combattendo dalla parte giusta, dalla parte della ragione e della libertà, e che poi fortunatamente aveva vinto, è stato nella relazione finale della Truth and Reconciliation Commission (TRC), la commissione sudafricana per la libertà e la riconciliazione.

L'Italia, ad esempio, ha riconosciuto che il suo esercito aveva usato gas proibiti in Etiopia nella guerra fascista d'aggressione a quel paese, a dispetto della Convenzione internazionale di Ginevra firmata pochi anni prima dallo stesso Mussolini, solamente nel 1996. Dopo la fine del fascismo nessun governo – di centro, di centrodestra, di centrosinistra – è riuscito mai a trovare il coraggio, fino a quel momento, di riconoscere una colpa non del proprio regime, ma del proprio paese anche se commesso da un altro precedente regime. Pensiamo a cosa avrebbe significato, per fare un esempio certamente più grave e complesso, se il governo tedesco soltanto adesso avesse riconosciuto la Shoah.

Cosa impedisce la libertà di assumersi e riconoscere la responsabilità avuta dalla propria parte, in passato (sia essa la nazione, il partito, l'ideologia, la religione ecc.), nel commettere azioni che si ritengono altamente riprovevoli, sul piano morale e politico, se ne siamo stati, invece, vittime? Come mai sembra invece prevalere sempre la logica della giustificazione rispetto a quanto si è fatto rispetto a questa auspicabile ammissione di responsabilità? Due sono state le forme più consuete e comuni di negazione di questa responsabilità: la prima è stata il ricorso al principio dell'obbedienza, come hanno fatto in genere gli assassini, i torturatori, i responsabili dei massacri di ogni epoca per disculparsi e far credere di avere agito senza responsabilità morale e giuridica; la seconda è l'idea della colpa collettiva, di un giudizio che accomuna più o meno tutti gli appartenenti a un gruppo, a una comunità, a una nazione in modo indiscriminato e senza distinzioni individuali. L'attribuzione di una colpa collettiva è vissuta spesso in maniera doppia, sia come una sorta di autoassoluzione (eravamo tutti colpevoli), ma anche, spesso, come attribuzione di colpa verso qualcun'altro (siete, o eravate tutti colpevoli).

Nella esperienza sudafricana della TRC è stato possibile, invece, affrontare in modo diverso, il tema della responsabilità individuale e collettiva. Al termine dei lavori della TRC è accaduto, infatti, un episodio fortemente significativo. La commissione è arrivata a stendere il suo rapporto conclusivo e il governo, il presidente Mandela insieme al presidente della Commissione Desmond Tutu, decide di renderla nota; a questo punto il presidente dell'African National Congress (ANC), il partito dell'attuale presidente Mbeki che aveva allora già la maggioranza assoluta in Parlamento, chiede e quasi impone, come partito di maggioranza, di non rendere noto il rapporto, e lo chiede perché in questa relazione sono presenti anche episodi che mostrano come pure le forze della libertà, l'ANC e gli altri gruppi nella loro giusta lotta contro l'*apartheid*, hanno commesso ingiustificati e intollerabili violazioni dei diritti umani, di cui viene fatto l'elenco. L'ANC protesta, perché non vuole che le proprie azioni di lotta violente vengano messe sullo stesso piano dei crimini commessi dal regime dell'*apartheid*. In realtà nessuno pensa a un simile assurdo paragone e, infatti, nei cinque volumi di cui si compone il rapporto finale della TRC sono ben chiare le proporzioni e il valore e le differenze delle violenze. La volontà della Commissione era quella, comunque, di affermare con forza che la violazione dei diritti umani è qualcosa di assoluto, e va condannata anche se commessa durante una giusta lotta e a fin di bene per ottenere un risultato politico giusto. Per la prima volta la giustificazione della violenza in nome dei fini che si prefigge di raggiungere veniva abbandonata, in nome di una valutazione intrinseca della violenza stessa.

Non si può sottovalutare il fatto che in questo caso fu solamente la straordinaria personalità di Mandela, insieme a quella di Desmond Tutu, l'arcivescovo anglicano alla guida della TRC, che riuscirono a imporre a una maggioranza politica di governo e parlamento di pubblicare integralmente questa relazione finale. Tutu agiva tenendo conto, oltre che delle proprie ovviamente profonde convinzioni religiose, di un elemento centrale della cultura sudafricana, e forse africana *tout court*, un concetto difficile da tradurre non solo in italiano ma in tutte le lingue occidentali, quello che viene chiamato l'*ubuntu*. Che sarebbe, con una traduzione approssimativa ma spero chiara, l'esistere solo in relazione all'esistenza degli altri; un elemento di una cultura che potremmo chiamare comunitaria, collettiva e in parte contrapposta a quella indi-

vidualista dell'Occidente. Si tratta di qualche cosa di più complesso, che sta quasi a metà tra il comunitarismo e l'individualismo.

Allo stesso modo, un analogo concetto esistente nella cultura cinese, e che si chiama *ren*, fu discusso ampiamente nella commissione che preparò la Dichiarazione dei diritti dell'uomo, guidata da Eleanor Roosevelt. Nel corso dei lavori di quella commissione, un filosofo cinese presente suggerì di usare questo termine, che significava sostanzialmente la consapevolezza di sapere di esistere solo nella relazione che si ha con un'altra persona. Questo concetto venne tradotto, o ci si illuse di tradurlo nella stesura della dichiarazione finale, col termine di "coscienza", ancora una volta cioè con riferimento all'individualità e perdendo questo aspetto relazionale che invece era particolarmente importante, e che sottolinea come non si possa negare che ci sia una diversità nell'atteggiamento della cultura occidentale, che sembra a volte fondata – per quanto riguarda i diritti – in una contrapposizione tra l'individuo e l'insieme della società. Si tratta, naturalmente, di un problema assai difficile e complesso, che spesso sembra quasi si possa sciogliere solo scegliendo l'una o l'altra delle due polarità, mentre è evidente che in nessuna cultura, in fondo, si può ipotizzare l'esistenza dell'individuo da solo, senza un legame e una relazione sociale con gli altri individui che solo può dare senso e identità alla stessa ricchezza e coscienza personale.

Esiste, per tornare al problema della responsabilità, una possibile gerarchia che ci possa permettere di giudicare al tempo stesso moralmente e storicamente, indipendentemente dall'eventuale ricaduta giudiziaria di questa valutazione? Per tornare all'esempio del nazismo, possiamo distinguere tra la SS che apre il rubinetto del gas delle camere di Auschwitz, tra il funzionario dello Stato tedesco che compila progetti e programmi burocratici che riguardano i treni che portano ad Auschwitz, tra il cittadino olandese, per esempio, che compie la delazione che manderà la famiglia di Anna Frank ad Auschwitz, tra i cittadini che vedono e pensano solo a se stessi e non offrono l'aiuto che avrebbero potuto dare: esiste, evidentemente, una differenza tra tutte queste persone che nel loro insieme favoriscono il tragico destino di Anna Frank, ma come possiamo distribuire le colpe e le responsabilità? Possiamo dire chi di loro è più colpevole o sono da considerare tutti in qualche misura corresponsabili? Esiste la possibilità, in casi simili, di individuare dei diversi gradi di responsabilità e quindi di giudizio di condanna o di assoluzione?

Oltre che sul versante giudiziario, che pure è di estrema importanza nell'identità collettiva che può o meno assumere il nuovo Stato che emerge dalla dittatura e dalla violenza, questo problema ha una ricaduta di grande importanza sul terreno della memoria, ed è capace di ripresentarsi dopo anni e decenni in un intreccio difficile da dipanare tra bisogno di verità e strumentalizzazione politica e ideologica, tra necessità del presente e rispetto per il passato.

Ancora più complesso è stato il rapporto tra storia e memoria nei confronti dell'esperienza del comunismo. Non solo perché quell'esperienza è stata più lunga, ma perché si è sviluppata attorno a fasi e tappe diverse che non si possono equiparare – si possono mettere sullo stesso piano gli stermini compiuti da Stalin con le violenze commesse durante l'epoca di Kruscev o di Breznev? – perché ognuna di esse ha delle specificità storiche che vanno riconosciute e rispettate, anche se un discorso morale può giustamente tendere ad appiattire le differenze e fare emergere, invece, i tratti comuni.

Di nuovo, la gerarchia di responsabilità è qualcosa che è molto difficile da individuare, anche se forse è possibile e probabilmente è anche necessario. Su questo tema hanno discusso molto e molte volte tutti gli ex comunisti, soprattutto quei grandi personaggi intellettuali che nelle diverse tappe della loro vita personale e della storia del comunismo hanno abbandonato la fede nella rivoluzione, a volte diventando fortemente anticomunisti, altre volte mantenendo un atteggiamento critico ma di maggiore attenzione verso il mondo che avevano appena abbandonato. A proposito di questa esperienza vorrei ricordare un ex comunista americano, Floyd Dell, che era stato comunista giovanissimo, all'inizio degli anni Venti e poi aveva abbandonato la politica attiva ed era diventato critico letterario e psicanalista, uno degli intellettuali di maggior spicco tra le due guerre. Dell, nel 1956 scrive a un altro ex comunista, Max Eastman, che era stato segretario di Trotckij e che era diventato poi anche lui anticomunista e direttore del «Reader's Digest», e che era stato colui che aveva fatto conoscere in Occidente, al «New York Times», il rapporto segreto di Kruscev al XX congresso del PCUS; e gli dice a proposito degli ex comunisti, che divennero ancora più numerosi proprio in quell'anno a ridosso di quelle rivelazioni, che il loro guaio, il problema principale di tutti gli ex comunisti, era che ognuno di loro riteneva che il momento più giusto per abbandonare il comunismo fosse stato quello in cui loro stessi lo avevano abbandonato. Su questo aspetto non possiamo non pensare a Arthur Koestler, forse il più "grande" degli ex comunisti, il cui romanzo *Buio a mezzogiorno*, in cui c'è una forte eco della leggenda del Santo Inquisitore di Dostoevskij, ha rappresentato meglio di tanti altri le contraddizioni filosofiche e morali inerenti al "potere" comunista. Ebbene, Koestler, per esempio, diventa comunista nel 1930, proprio nel momento in cui Ignazio Silone, poi suo compagno di battaglie nel secondo dopoguerra contro i totalitarismi, abbandona il comunismo.

Non è anche perché "interni" al comunismo, capaci di fornire una memoria che apparteneva anche a quell'esperienza, di suggerire elementi per comprendere il significato di quell'identità collettiva che tanto aveva affascinato, che personalità come Kostler o Silone ci possono dire e ci hanno detto molto di più – sul comunismo, sul totalitarismo – di tutti gli anticomunisti che l'hanno combattuto da posizioni di contrapposizione ideologica e morale netta e senza sfumature? Comprendere la violenza di massa attraverso il prisma della memoria e dell'identità – che un modo difficile ma serio per comprenderla e non solo condannarla – vuol dire cercare di capire come mai, nel secolo XX, è stato possibile l'affermarsi di movimenti identitari molto diversi tra loro, ma portatori di caratteristiche simili, che potremmo riassumere nella necessità di costruire e combattere un nemico demonizzato.

Per tutto il Novecento la ricerca di una identità di tipo universalistico si è scontrata con l'irriducibilità dell'identità legata allo Stato-nazione o all'appartenenza etnico-religiosa. Le grandi ideologie, le religioni politiche universalistiche, hanno provocato drammi e tragedie analoghi o superiori a quelle dei particolarismi e dei localismi. In entrambi i casi, tuttavia, la logica del rafforzamento identitario risiedeva nella individuazione di un nemico, di un Altro che incarnava il male (fosse esso individuato nella sovversione o nella reazione) e la radice della minaccia alla propria sopravvivenza o al proprio desiderio espansionistico.

Nella prima metà del Novecento il processo di globalizzazione si è scontrato con l'affermazione di identità di taglio nazionalistico o universalistico che hanno prodotto guerre e conflitti quali l'umanità non aveva mai conosciuto. Dopo la seconda guerra mondiale le identità centrifughe sono state tenute sotto controllo dalla geopolitica della guerra fredda, che non è riuscita, tuttavia, a controllarne le cause e mitigarne gli effetti se non nel breve periodo. Dalla metà degli anni Ottanta, quando il processo di globalizzazione (la rivoluzione della tecnologia informatica, il prevalere della finanza nei processi economici, il decentramento del lavoro e la deindustrializzazione dell'Occidente) si accelera rapidamente, e quando la fine della guerra fredda ricrea l'illusione che lo Stato-nazione potesse davvero costituire la cornice ideale di un nuovo ordine internazionale (una sorta di Versailles senza gli effetti deleteri delle sanzioni), la sovranità nazionale entra sempre più sovente in rotta di collisione con la dimensione sovranazionale della tecnologia e dell'economia, con gli interessi e le strategie dei potentati finanziari, ma anche con la crescita e diffusione di una cultura dei diritti universali, da quelli politici e sociali a quelli di genere, dell'infanzia, dell'ambiente, delle culture ecc. Eppure, paradossalmente, a questa crescita della cultura dei diritti si è accompagnata una recrudescenza della loro violazione e una difficoltà maggiore nel poterla controllare (tanto che si è giunti alla novità di guerre "umanitarie"). Di quale identità, allora, abbiamo oggi bisogno? Quale identità è capace di offrire un progetto o una guida per indirizzare il processo di globalizzazione – un processo inevitabile e ineliminabile – in una direzione che tenda alla giustizia e alla solidarietà senza sacrificare, ma anzi rafforzando, la libertà e la democrazia? Non può che essere una identità fortemente radicata (nella storia, nella tradizione, nei valori della comunità), ma riscattata e continuamente vivificata da quella che Habermas ha chiamato – parlando della Germania degli anni della riunificazione – il patriottismo costituzionale.

Qual è, in questa ipotesi, il ruolo della memoria? L'istituzionalizzazione della necessità di ricordare, che sta alla base delle tante giornate della memoria stabilite per legge in ogni parte del mondo, non può rovesciarsi in una retorica sull'insegnamento morale del passato che favorisce, al contrario, il bisogno di oblio e la tendenza a voler dimenticare? Il nuovo secolo ha bisogno di nuove identità collettive per confrontarsi con le sfide che esso pone: e di questa identità non può che far parte una memoria diversa – nella declinazione e negli obiettivi che si propone – da quella che si è manifestata nell'ultimo ventennio del XX secolo.

Per iniziare a renderla possibile, vorrei suggerire una proposta che mi è già capitato di fare in altre occasioni. Certamente illusoria, ma che se venisse raccolta potrebbe offrire un clima diverso da quello che sembra dominante. La proposta è che, almeno per cinque anni, in ogni paese si debba e possa parlare solamente dei crimini commessi, e quindi ricordare non quanto si è stati vittime ma come si è stati carnefici.

Metamorfosi di un incubo: l'esperienza dei campi nazisti nell'opera di Vercors
Carminella Biondi

In apertura del xv capitolo di *Sens et non-sens de l'histoire* (1978), Vercors fa un'affermazione piuttosto inquietante: "Molto presto si scoprirà una verità sinistra: Hitler, battuto militarmente e suicida, resta il vincitore mostruoso di coloro che lo hanno sconfitto. Morta la bestia, ma non il veleno, che scorre ormai in tutte le vene" (p. 12).

Nel corso del capitolo, l'autore spiegherà le ragioni di questa affermazione forte, forse anche discutibile, che non ha però suscitato, né all'epoca della pubblicazione né in seguito a reazioni apprezzabili, un dibattito, neppure delle contestazioni: la volontà di rimozione aveva dato i suoi frutti e Vercors non era più, a partire dagli anni Sessanta, uno scrittore alla moda, uno scrittore che facesse opinione come lo era stato nell'immediato dopoguerra. Era piuttosto considerato un attardato che non aveva saputo lasciarsi alle spalle l'esperienza traumatica della guerra, continuando a rivisitarla nella sua opera e nei suoi interventi pubblici in maniera quasi maniacale. Così, per tanti anni è rimasto ingessato nell'immagine riduttiva di autore di un'unica opera che meritasse di essere ricordata, *Le silence de la mer*, pubblicata clandestinamente nel 1942, opera che aveva fatto di lui il portabandiera della resistenza francese. Oggi si ristampa¹ e si studia Vercors e questa rilettura ci permette di capire che quella sorta di ossessione, quell'invito pressante a interrogarsi sul perché della guerra e soprattutto delle aberrazioni che hanno caratterizzato l'ultimo conflitto mondiale, lanciato da Vercors fin dal lontano 1943 con *Le songe*, quel bisogno, sempre eluso, di fare chiarezza fino in fondo nasceva in lui dalla consapevolezza che il silenzio e la rimozione potevano diventare pericolosissimi. In un momento cruciale della storia, c'è stato un problema nel cuore della civile Europa che improvvisamente si è trovata sprofondata nella barbarie e quel problema, che era innanzitutto un problema culturale secondo Vercors, non solo non è stato risolto ma neppure mai seriamente affrontato. Era molto comodo e confortante, a suo avviso, scaricare tutte le colpe sulle spalle di Hitler, il mostro sanguinario, il pazzo, senza chiedersi da dove fosse uscito, in quale humus affondassero le radici le sue idee aberranti, insomma senza interrogarsi sui limiti della cultura occidentale che avevano permesso la gestazione e la nascita del "mostro"². Ecco perché, secondo Vercors, i veleni che produssero Hitler e per suo tramite cominciarono a scorrere nelle vene del mondo non hanno trovato nessun antidoto e continuano a circolare e ad uccidere, non solo i corpi, ovviamente, ma soprattutto le coscienze. Alle soglie della morte, avvenuta nel 1991, lo scrittore, che vedeva con dolore salire all'orizzonte le ombre del passato, si sentiva come una moderna, inascoltata, tragica Cassandra.

Vercors (il cui vero nome era Jean Bruller) aveva cominciato la sua carriera artistica come disegnatore umoristico, il cui tratto si era però incupito nel corso degli

anni Trenta, quando ciò che accadeva in Europa, Italia, Spagna e soprattutto Germania, diventava sempre più motivo di preoccupazione e di incertezza. In uno dei suoi ultimi album, del 1936, intitolato *Visions intimes et rassurantes de la guerre*, arriva persino a prevedere, con quattro anni di anticipo, dove e quando Hitler avrebbe attaccato per invadere la Francia³.

L'aggressività della Germania, la sconfitta della Francia e l'occupazione pongono subito molti interrogativi a Vercors come a tutti gli intellettuali, francesi e non, ma si tratta agli inizi di interrogativi che coinvolgono la vita di uno Stato o di alcuni Stati: con l'introduzione delle discriminazioni razziali e con la scoperta, sia pure agli inizi ancora confusa, dell'esistenza dei campi di concentramento e di sterminio, il problema assume per lo scrittore una valenza universale, perché non solo la discriminazione spinta fino all'eliminazione del "diverso" o presunto tale o, ancor peggio reso tale, distrugge le fondamenta della convivenza civile, ma intacca proprio la natura dell'uomo riconducendo sia le vittime che i carnefici alla condizione animale.

Vercors viene a conoscenza della vita che si conduceva nei campi nazisti nel 1943, attraverso la testimonianza di un *rescapé*, un sopravvissuto. Nonostante le voci che correivano, il racconto di ciò che l'uomo ha vissuto e visto gli pare così incredibile che ne resta sconcertato e reagisce, come molti agli inizi, non mettendo in discussione l'esistenza dei campi, ma sospettando un po' di esagerazione da parte del testimone. Sa tuttavia con certezza che se anche solo una parte di quegli orrori è vera, deve darne notizia. È però pieno di dubbi, anche perché gli sembra crudele diffondere un'immagine così spietata dei campi, che avrebbe gettato nella disperazione le famiglie dei deportati. C'era anche il problema di come tradurre sulla pagina scritta, in termini realistici, l'orrore assoluto⁴. Alla fine sceglie di testimoniare adottando la forma del sogno che permette di non nascondere nulla, lasciando però il lettore nell'incertezza sulla natura delle cose raccontate. Inoltre, il linguaggio onirico, che si è affinato nei racconti dell'incubo e del mistero, può meglio di quello realistico dar voce all'orrore (cfr. Vercors 1951c, pp. 345-346). Anche in questa forma, tuttavia, il racconto verrà pubblicato dapprima soltanto su un giornale svizzero, poi resterà nel cassetto fino alla fine della guerra. È, a mia conoscenza, la prima testimonianza letteraria scritta in Francia sulla vita nei campi di concentramento e di sterminio.

Con *Le Songe*, che è in realtà un *cauchemar*, un incubo, si varca, come suggerisce indirettamente lo stesso autore, la soglia dell'inferno: il suo narratore afferma infatti di non sapere bene come sia entrato in quel luogo desolato (non si può non pensare al dantesco "Io non so ben ridir com'io v'entrai"), ma sa di aver attraversato un fiume su cui vegliano due cigni neri: anche in questo caso l'allusione agli inferi è chiara. Fin dai primi passi, il viaggiatore/narratore è costretto a farsi strada nella totale oscurità, con brandelli di cielo nero che cadono su una terra anch'essa nera e putrida, come sono nere le capanne e la ciminiera che ne sta al centro, tinte da quel fumo dall'odore indefinibile, ma nauseante, che esce dal camino. Oscure sono anche le ombre degli esseri che si muovono in questo territorio deserto e gli uomini che vi comandano, definiti a più riprese: "gli uomini neri". Il nero insomma costituisce non solo lo sfondo reale della storia, ma è anche lo specchio di una condizione spirituale in cui tutto è stato cancellato e resta solo un grande vuoto, un grande buco nero. Tutte le percezioni sensoriali, anche con efficaci effetti sinestetici, sono chiamate in causa per dare voce all'orrore puro, totale, assoluto: il linguaggio del colore e quel-

lo dei suoni contribuiscono a costruire una realtà di tenebra, avvolta in un tragico silenzio di morte. Anche l'odore che emana dai luoghi e dalle povere ombre che vi si muovono è un odore di putrefazione e di disfacimento.

Vercors, facendo ricorso alla scrittura onirica, non vuole tanto raccontare dei fatti, non essendo un testimone oculare, ma tradurre sulla pagina un'atmosfera da incubo, così come lui l'ha percepita ascoltando il racconto del deportato. *Le Songe* è un testo molto forte, che intende scuotere il lettore, l'ipocrita lettore di baudelairiana memoria, qui direttamente chiamato in causa in apertura e chiusura del racconto. E ci riesce a scuoterlo, ancora oggi il testo non ha perduto nulla della sua capacità di coinvolgimento emotivo. Nel racconto non si fa alcun riferimento diretto ai campi di concentramento, ma l'allusione ai vagoni piombati, sia pure usati come metafora della chiusura di coloro che stanno fuori e si rifiutano di vedere⁵, e la presenza al centro della scena di una ciminiera che sputa un fumo fetido non lasciano e non lasciarono dubbi sulla natura del luogo evocato nel sogno (cfr. Engel 1995; Dufriet 1999).

La "Cattiva Novella", come la chiama Vercors rovesciando il testo biblico, apre una ferita nella sua coscienza di uomo e di scrittore, perché scopre improvvisamente il grande abisso della civiltà occidentale, una civiltà che ha prodotto gli artisti e i pensatori più raffinati e più nobili, senza che tutto questo patrimonio di sapienza e di bellezza sia stato in grado di fermare la rapida, rapidissima caduta nella barbarie. C'è molto di autobiografico nello stato d'animo del protagonista di un racconto del 1944, *L'impuissance*, un intellettuale che, disperato di fronte alle tante mostruosità prodotte dalla guerra, decide di fare un bel falò dei suoi quadri e dei suoi libri, perché ai suoi occhi non hanno più nessun senso, o peggio, sono solo un cumulo di menzogne di cui si sono dilettate le cosiddette "anime belle". A partire da questo momento tutte le brutture e le sofferenze legate alla guerra si cristallizzano, nella riflessione dell'autore, attorno all'esperienza dei campi che ne rappresenta, in negativo, la sublimazione. Per circa un decennio, in forme diverse, ossessivamente, non si occuperà d'altro (anche quando sembra parlare d'altro), si potrebbe anzi dire che non si occuperà quasi d'altro, in maniera così impegnata, per tutto il resto della sua vita.

A guerra terminata, Vercors dovrà prendere atto con sgomento che la testimonianza ascoltata nel 1943 aveva peccato per difetto rispetto a quanto era realmente accaduto nell'insieme dei vari campi. L'orrore è tale che sente il bisogno di gridare al mondo la sua indignazione, come scrive lui stesso in una prefazione del 1951:

Quando, nel corso dell'estate 1945, egli [Vercors parla di sé alla terza persona] assisté al ritorno dei deportati, non fu la voglia di scrivere, ma la voglia di urlare che lo spinse a comporre *Les armes de la nuit*. E quando, cinque anni più tardi, con il titolo *La puissance du jour*, intraprese il seguito fu (come fa dire al suo eroe) perché dovette costatare con orrore e angoscia che "il mondo degli uomini non ha capito il pericolo che ha corso", un pericolo che sussiste (...). Si tratta dell'avvenire dell'uomo (Vercors 1951a, p. 8).

Les armes de la nuit, pubblicato nel 1946, racconta la storia di un eroe della Resistenza, Pierre Cange, fatto prigioniero e deportato in Germania. Un personaggio forte che, dopo aver resistito a tutte le privazioni e le angherie, proprio quando crede di essere giunto dignitosamente, da uomo, alle soglie della morte, è

costretto a compiere, quasi in stato di trance, il più orribile dei crimini: gettare un uomo, un compagno di sventura, un amico, dato per morto ma in realtà ancora vivo, in un forno crematorio. Questo gesto, dettato dall'istinto di sopravvivenza, lo salverà dalla morte e gli permetterà di tornare in patria, ma ciò che ritorna è in realtà soltanto un fantasma irriconoscibile. Solo alla fine del racconto il lettore conoscerà ciò che è accaduto nel campo di prigionia, perché Vercors ha intuito subito, con grande acutezza ma anche con grande sensibilità, che il primo dramma dei deportati che ritornano è quello di non poter dire l'indicibile e quindi di essere votati a un silenzio che li imprigiona nell'unicità della loro esperienza. Solo un lungo percorso, fra mille incomprensioni, porterà Pierre Cange alla terribile confessione che è anche una spietata denuncia dei campi e delle loro abiette finalità: "Non sapevo forse che avevano sempre bisogno, sempre, non era mai abbastanza, sempre e sempre di dimostrare a se stessi che l'uomo è spregevole. Ora, esiste una prova più probante dell'avvilimento di un essere nobile fino all'ultimo gradino dell'abiezione?" (1951b, p. 58).

L'amico che ascolta, sconvolto, la confessione deve ricorrere all'*Amleto* per trovare un commento adeguato a ciò che ha appena udito: "Come Amleto, avevo ascoltato da uno spettro il racconto del crimine più abietto che si possa concepire: l'assassinio di un'anima" (p. 66).

Questa caduta nell'abiezione, che suo malgrado provoca nausea e disgusto nel narratore tanto è disumana, pone sul tappeto una domanda inquietante: si tratta di un fenomeno irreversibile o solo di un incidente di percorso nella storia individuale e collettiva? Vercors non sa dare una risposta al momento, ma il problema che pone la domanda inevasa è oggetto delle sue ricerche e delle sue riflessioni negli anni che seguono, ricerche che investono tutti i campi dello scibile dalla medicina alla filosofia, dalla paleontologia alla zoologia, senza escludere la religione. Queste lunghe ricerche permetteranno a Vercors, sollecitato da molti deportati rimasti delusi dalla conclusione apparentemente senza speranza della storia di Pierre Cange, storia nella quale si riconoscevano, di dare alla vicenda un seguito, che fin dal titolo, *La puissance du jour*, annuncia la rinascita del protagonista. Pierre Cange ritroverà la sua umanità alla fine di un percorso piuttosto tortuoso e talvolta oscuro per il lettore, che gli permetterà di elaborare una sorta di filosofia dell'esistenza, o di concezione antropologia la cui idea base si fonda sulla distinzione fra uomo e uomo-tigre: il primo si rivolta contro le leggi della natura, è un animale snaturato, il secondo, al contrario, le subisce arrivando a compiere i gesti più efferati. In genere si tratta di due tipi umani ben distinti, ma in momenti traumatici può avvenire lo scivolamento dal primo al secondo, cioè il passaggio da uomo a uomo-tigre. In questo caso però, la metamorfosi non è irreversibile, come leggiamo quasi a conclusione del racconto:

è stato necessario che perdessimo sulla nostra croce la qualità di uomini, che ridiventassimo per un momento quelle carcasse vaganti, quelle povere scimmie impaurite, quelle penose tigri abbandonate, perché fosse chiaro al mondo sconvolto che la qualità di uomo non dipende dalla nascita o da un pezzetto di carne (...), che la si conquista o la si perde, che ciascuno deve trovare la propria resurrezione per diventare un uomo – altrimenti resterà una tigre (pp. 252-253).

Come ho già accennato, riflettendo sulla guerra e su quella che giudica la più terribile delle sue conseguenze, la ricaduta nella barbarie, Vercors sembra essersi convinto che solo due cose possono forse costituire un antidoto per il futuro: la ricerca, spinta fino all'estremo limite, delle cause di quella voragine che ha inghiottito, nel cuore del Novecento, l'Europa e il mondo (Vercors non dimentica Hiroshima e Nagasaki), quindi la necessità di interrogarsi sui punti deboli di una civiltà raffinata che non ha saputo fare barriera neppure di fronte agli atti più mostruosi. L'altra cosa, ancora più difficile, è tentare di definire l'uomo, perché soltanto a partire dalla conoscenza della sua natura si potranno, forse, prevenire tragedie di dimensioni ancora più vaste. Le sue ricerche lo hanno condotto a una conclusione strabiliante: nessuno ha mai definito l'uomo, se non in termini relazionali o attraverso il filtro delle varie scienze: medica, antropologica, filosofica, religiosa che lo hanno di fatto trasformato in uno spezzatino. I risultati della sua ricerca saranno presentati in numerose opere, in cui proporrà anche la sua definizione di uomo. Ne cito alcune: *Plus ou moins homme*, una raccolta di saggi pubblicata nel 1951, *Les animaux dénaturés* e *Sylva*, pubblicati rispettivamente nel 1952 e 1961, *Zoo, ou l'assassin philanthrope* (1964). I suoi sforzi per trovare una definizione convincente restano vani e il dibattito, che pure era interessante, non esce mai dai margini della scena culturale francese. Insomma, la ricerca di quella che l'autore definisce "la qualità di uomo" non sembra appassionare gli intellettuali, anche se piace al pubblico che decreta un certo successo non solo a *Les animaux dénaturés*, ma anche alla sua versione teatrale portata in scena dieci anni dopo. I lettori e gli spettatori che si divertono di fronte a queste storie paradossali, non riescono però a ricostruirne la genesi, a stabilire una filiazione con gli avvenimenti bellici e con il più orribile di questi: i campi di sterminio e quindi non riescono a cogliere la drammaticità dell'interrogativo espresso in termini divertiti e apparentemente leggeri. Anche perché la voglia di dimenticare è più forte della volontà di capire.

Ma Vercors non si allinea: è convinto che il baratro che ci sta alle spalle, ricoperto frettolosamente con materiale d'accatto possa un giorno risucchiare indietro l'umanità ignara. L'indifferenza generale rende ai suoi occhi ancora più palpabile il pericolo, perché non si sono approntati gli strumenti per far fronte al passato che ritorna, come mostrano, a suo avviso, alcuni brutti, inconfondibili segnali che si profilano all'orizzonte. Così, nel 1986, all'età di 84 anni, riprende la storia di Pierre Cange, fondendo i due romanzi pubblicati nel dopoguerra in un unico romanzo che intitola *Le Tigre d'Anvers*. Il senso del racconto sostanzialmente non cambia: è ancora un percorso di degradazione e di rinascita, ma il titolo suona un po' minaccioso.

In una brevissima premessa Vercors spiega le ragioni della scelta di riscrivere la storia ormai lontana di Pierre Cange. Sono essenzialmente tre: la prima è che i due romanzi pubblicati rispettivamente nel 1946 e nel 1951 non sono stati ristampati (non lo erano all'epoca), quindi non sono conosciuti dai giovani mentre, a suo avviso, è importante che lo siano; la seconda è che i temi allora affrontati sono ancora cruciali per l'autore: alcuni di questi hanno guidato la sua vita e non vorrebbe che morissero con lui. La terza ragione, la più importante e quella che più ci interessa in questa sede, è la constatazione: "che la violenza del mondo, nel corso di questi otto lustri, non ha mai smesso, ahimé, di confermarne la costante e terribile attualità" (1951b). Queste sono le motivazioni di cui l'autore si fa carico in prima persona nella

premesse, ma un'altra, importantissima, l'affida nel testo al suo alter ego, il narratore ultra ottantenne che racconta la storia di Pierre Cange e della moglie Nicole a un giovane scrittore. A più riprese il narratore lamenta il fatto che le nuove generazioni nulla sappiano, o quasi, della seconda guerra mondiale, ma soprattutto critica i modi in cui è stata raccontata dagli scrittori:

la letteratura di questi quattro decenni, quelli che hanno seguito la liberazione (...) continua a spaventarmi nella misura in cui ha voltato risolutamente le spalle alle terribili questioni poste dal nazismo – e mai risolte – contribuendo così ad affondarle nell'oblio; e questo ha costituito e costituirà ancora a lungo, lo ripeto, il pericolo di un disastro immenso, non meno mortale a suo modo delle armi nucleari e, oltretutto, il più odioso che si possa immaginare. E il più canceroso, perché penetra in noi e ci decompone dall'interno, senza che ce ne rendiamo conto (...) (1986, p. 31).

La storia di Pierre Cange, riscritta a distanza di quarant'anni, è più lineare, ci sono meno oscurità anche se queste non sono del tutto eliminate nella narrazione del percorso di rinascita del protagonista, rinascita che, come nel romanzo del 1951, fa perno sulle scoperte legate a un'operazione al cervello. La lotta del chirurgo contro la medusa tumorale è paragonata a quella degli uomini della Resistenza e dei deportati: "E io (...). Contro chi, contro che cosa mi sono battuto nella Resistenza, a Buchenwald e a Hochsworth, e perfino davanti al forno crematorio? Non era, in fin dei conti, contro lo stesso nemico? Contro la Grande Tigre e i suoi valletti nazisti a forma umana?" (p. 210).

Come *La puissance du jour*, *Le Tigre d'Anvers* si chiude con una nota positiva sull'autodistruzione delle tigri e sulla capacità degli uomini di buona volontà di lottare ogni giorno contro le forze oscure della natura per salvaguardare la loro umanità o per riconquistare l'umanità perduta. Ma la gioia della scoperta finale di Pierre Cange di potersi reintegrare nella natura umana è temperata nel testo dalle riflessioni disincantate del narratore che, a distanza di tanti anni, può vedere gli effetti nefasti di quegli eventi lontani ed è sconsolato dalla cecità degli uomini del suo tempo che non riescono a capirne o si rifiutano di capirne la gravità:

vi sono violenze superlative, sanguinarie, che tuttavia non aggiungono o, meglio, non cambiano granché al lungo succedersi delle tragedie umane. Per contro, ve ne sono di limitate i cui effetti sono incommensurabili: la gravità di una tragedia non si misura dal numero delle vittime, ma dalla potenza delle onde che propaga nello spazio e nel tempo (p. 15).

¹ L'edizione più importante è la corposa (1085 pagine) raccolta curata da Alain Riffaud per le edizioni Omnibus, nel 2002, che riunisce i romanzi, molti racconti, gli scritti autobiografici, ma anche alcuni album di disegni, o parti di album.

² Contro questa lettura rassicurante degli avvenimenti storici insorgerà nel 1950, nel suo *Discours sur le colonialisme*, anche lo scrittore martinicano Aimé Césaire, prendendo di mira tutto quello che definisce lo pseudo-umanesimo occidentale, pronto a trovare sempre le parole giuste per giustificare le proprie "gesta" violente nel cosiddetto Terzo Mondo. Césaire vuole rivelare all'Europa, che non vuole sentire, una verità sconvolgente: la violenza e le prevaricazioni non sono soltanto nelle sue azioni, o in certe sue azioni, ma fanno parte integrante della sua cultura: Hitler non è il mostro, non è l'anomalia inspiegabile: "Hitler è il risultato dell'umanesimo formale e della rinuncia filosofica" (Césaire 1950, p. 13).

³ Sul ruolo svolto dagli avvenimenti bellici nell'evoluzione artistica di Vercors da disegnatore umoristico a scrittore impegnato, cfr., dello stesso, *La bataille du silence* (1967), il cui primo capitolo si intitola appunto *Prélude à une métamorphose* e la lunga intervista concessa dall'autore nell'anno della sua morte a Gilles Plazy (1991). Su Vercors si può leggere ancora con profitto la monografia di Konstantinovič (1969) (ovviamente incompleta) e il volume miscelaneo a cura di G. Cesbron, G. Jacquin del 1999.

⁴ L'indicibilità dell'esperienza dei campi di concentramento e di sterminio non ha smesso di costituire problema, come leggiamo nell'introduzione a un volume recentissimo: *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne* (Garscha, Gelas, Martin, a cura, 2006).

⁵ "Vi sentivate imprigionati nella vostra pelle, come dentro un vagone piombato". E poco oltre: "In queste notti, usciamo veramente dai vagoni piombati, possiamo infine vedere oltre la scarpata..." (*Le Songe*, in Vercors 2002, pp. 179, 180).

Catastrofe e scrittura. Elias Canetti commenta *Il diario di Hiroshima* del dottor Hachiya¹
Carla Consolini

Romanziere, drammaturgo, saggista, autore di una poderosa autobiografia, l'opera di Elias Canetti si presenta come un ostinato, costante, e – per certi versi ossessivo – dibattito su alcuni grandi temi: la massa, il potere, la metamorfosi, il rifiuto della morte e la responsabilità dello scrittore. Responsabilità dello scrittore, che Elias Canetti esprime *in primis* nella sua attività di saggista – quasi autobiografia di intellettuale metamorfico – che si cimenta coi temi apparentemente più diversi: letterari, antropologici, filosofici e storici, muovendo spesso dalla riflessione sull'esperienza di vita trascritta da altri in epistolari e diari. Si pensi per esempio a *Der andere Prozeß. Kafkas Briefe an Felice* o a *Der neue Karl Kraus*, saggio che muove dalla pubblicazione dei *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin* pubblicate nel 1974. Va comunque rilevato che il “saggista Canetti” costituisce un caso particolare all'interno dello stesso genere letterario in quanto, per l'autore, la saggistica non è un punto d'arrivo, ovvero un tipo di scrittura che si manifesta in genere – vedi per esempio la saggistica di Calvino e di Camus – quale fase conclusiva dell'esperienza letteraria, ma, invece, una costante che precede addirittura la stesura del romanzo *Die Blendung* e si svolgerà in concomitanza delle fasi di scrittura più note quali *Masse und Macht* e i tre volumi dell'autobiografia. Così in *La provincia dell'uomo* (*Die Provinz des Menschen*):

La mia vita intera non è altro che un tentativo disperato di eliminare la divisione del lavoro e di prendere in considerazione tutto, affinché si raccolga insieme in una testa e divenga unità. Non voglio sapere tutto bensì saper riunire ciò che è spezzettato. È quasi certo che un'impresa del genere non possa riuscire. Ma la più piccola probabilità che possa riuscire giustifica già di per sé ogni fatica (Canetti 1973, p. 55).

Nella eterogeneità dei temi trattati, nella raccolta *La coscienza delle parole* (*Das Gewissen der Worte*), curata dallo stesso Canetti nel 1974, il breve saggio sul diario del dottor Hachiya, redatto nel 1971, assume un valore particolare sia per le considerazioni generali e innovative sul canone della scrittura privata, sia – e ancor più – quale atto di denuncia dell'evento più criminale della storia moderna: Hiroshima.

Come può dunque essere descritta – si chiede Canetti – una tale catastrofe, a quali mezzi può ricorrere la trascrizione letteraria per non rivelare la sua totale inadeguatezza?

Da sempre avverso – fin dai primi esordi come romanziere e autore di pièce teatrali – a qualunque forma patetica o idilliaca di descrizione estetico-letteraria, Canetti individua nella scrittura partecipe e sofferta, distaccata e priva di artifici del dottor Hachiya, un esempio autentico di cimento individuale con la catastrofe.

In questo diario quasi ogni pagina è degna di riflessione. Se ne impara più che da ogni altra descrizione successiva, poiché si è coinvolti nell'inesplicabilità dell'accaduto fin dal principio: tutto è assolutamente inesplorabile. Fra le sue sofferenze, in mezzo ai morti e ai feriti l'autore va raccogliendo pezzo per pezzo la situazione di fatto; i suoi sospetti cambiano a mano a mano che egli ne sa di più, e si trasformano in teorie che esigono esperimenti. Non c'è una riga falsa in questo diario; e nessuna vanità che non si fondi sul pudore. Se avesse un senso riflettere su quale forma di letteratura sia oggi indispensabile, indispensabile a un uomo che sa e non chiude gli occhi, si dovrebbe dire: eccola, è questa (1976, p. 300).

Il diario di Michihiko Hachiya, direttore del più importante ospedale di Hiroshima, comprende cinquantasei giorni: dal 6 agosto, il giorno della tragedia, al 30 settembre 1945. Tutto si svolge su un doppio – ma in sostanza unico – binario, dal momento che chi scrive è contemporaneamente vittima e testimone, in quanto medico, degli effetti della deflagrazione. Inizialmente non riesce a rendersi conto del fenomeno mostruoso con cui ha a che fare e, solo il settimo giorno, dall'esterno apprende che l'inferno che sta vivendo la città è stato provocato da una bomba atomica. La registrazione scrupolosa di chi è abituato a ragionare in modo scientifico sembra a Canetti l'unica forma umanamente possibile per fissare l'orrore con la scrittura: volti che si disfano, denti bianchi sporgenti in un volto distrutto, vie bordate di cadaveri, una città illuminata di notte soltanto dai morti che vengono cremati, gli effetti ritardati della bomba che eludono qualsiasi prognosi clinica e, nei sopravvissuti, qualsiasi forma di certezza e di speranza (cfr. pp. 299-303). Descrizione tanto più vera perché non supportata da inutili e viziosi orpelli linguistici: situazione in cui la parola, solo nella sua nudità, può rivendicare credibilità: "in silenzio" – questo il commento di Elias Canetti – "tutte le figure si muovono come in un film muto" (p. 299).

Come è già stato osservato, questa particolare raccolta di saggi si fonda su un continuo interscambio fra scrittura privata, riflessione sulla scrittura privata altrui e opinioni dell'autore. Da questo punto di vista la raccolta si propone come una pietra miliare della modernità nella trattazione del genere saggistico. Nella prefazione a *La coscienza delle parole* Canetti dichiara: "Il pubblico e il privato non sono più separabili ormai, si compenetrano a vicenda in modi che in passato sarebbero apparsi inauditi" (p. 11). Anche secondo questa affermazione le annotazioni del dottor Hachiya costituiscono per Canetti un testo esemplare: un testo dove l'emozione soggettiva dell'io narrante si identifica con lo sgomento della massa sofferente e il dolore individuale diventa corale, epico:

Mentre affronta l'enigma delle manifestazioni del male negli altri, il dottor Hachiya è egli stesso un paziente. Ogni sintomo che scopre negli altri lo preoccupa anche per se stesso, e segretamente ne va in cerca sul proprio corpo. La sopravvivenza è precaria e non ancora certa per lungo tempo. Non perde mai il rispetto per i morti e inorridisce al vederlo scemare negli altri. Quando si reca nella capanna di legno in cui un collega venuto da fuori esegue le autopsie, non tralascia di inchinarsi dinanzi al cadavere (p. 303).

A questo punto nelle considerazioni conclusive sul diario di Hiroshima, si innesta una delle costanti dell'impegno di scrittore di Elias Canetti: un ostinato combat-

timento contro la precarietà della vita umana e il suo rifiuto della morte quale oblio della vita degli individui. Questo tema, come è noto, pervade tutta la monumentale autobiografia di Canetti, un'immane tentativo di sottrarre con la tenacia della scrittura la memoria della vita all'annientamento della morte:

Soprattutto intangibile è però in quest'uomo il rispetto per i morti. S'è detto quanto poco egli tolleri che ci si abitui alla morte: la morte resta sempre per lui qualcosa di molto serio. Non si ha l'impressione che per lui i morti si amalgamino in una massa entro la quale i singoli non contano più. Egli pensa ai morti come persone. Non si deve dimenticare che Hachiya è un medico, dunque esposto a una sorta di smussamento professionale nei confronti della morte. Ma in qualsiasi circostanza si sente che ai suoi occhi è importante ogni persona che ha vissuto, ogni persona così come era realmente, così come gli si è manifestata nella sua unicità (p. 307).

Il compito della scrittura è visto da Canetti come necessità di salvare e recuperare l'individualità e unicità di ogni esperienza umana da quello che è il livellamento della morte. A questa idea è riconducibile la stessa finalità dell'autobiografia di Canetti: fissare con la parola l'esperienza unica e irripetibile di famigliari – ovvero il privato – e le grandi personalità della vita letteraria e culturale della Vienna e Berlino degli anni Trenta.

L'esempio in negativo della "memoria" è costituito invece, secondo Canetti, dalla follia hitleriana di voler mantenere vivo il ricordo dei caduti della prima guerra mondiale mediante l'incisione dei loro nomi nel granito di un ipotetico arco di trionfo a Berlino, che avrebbe dovuto essere alto più del doppio dell'*arc de triomphe* di Napoleone a Parigi. Mi riferisco al saggio *Hitler nach Speer* anch'esso – come *Dr. Hachiyas Tagebuch aus Hiroshima* – del 1971 e, analogamente, suggerito dalla pubblicazione nel 1969 di una scrittura privata: le *Erinnerungen* di Albert Speer, il fantomatico realizzatore dei megalomani progetti edilizi del führer.

Il saggio offre, per un molteplice ordine di considerazioni, una delle analisi più acute della nevrosi soggettiva e collettiva della *Hitler-Zeit* e, nello specifico costituisce una lucidissima denuncia della mania di potenza, che implica la necessità di massificare gli individui anche nella morte:

L'arco di trionfo di Hitler è costituito da questo enorme numero di caduti. Non sono i morti della sua nuova guerra, progettata e voluta da lui, bensì quelli della prima, in cui egli stesso come ogni altro era stato soldato. Egli le è sopravvissuto, ma le è rimasto fedele e non l'ha mai rinnegata. Dalla coscienza di quei morti ha tratto la forza per non ammettere mai l'esito di tale guerra. Erano la sua *massa* quando ancora non ne aveva altra ed egli sente che essi sono ciò che gli ha permesso di conquistare il potere; senza i morti della Prima guerra mondiale, Hitler non sarebbe mai esistito (...). Difficilmente qualcuno leggerà tutti questi nomi; e anche se verranno incisi 1.800.000 nomi, la grande maggioranza di essi non sarà mai presa in considerazione. Ciò che resterà nella memoria sarà il loro numero, e quel numero enorme appartiene al *suo* nome (p. 252).

Il saggio sul diario del dottor Hachiya risale al 1971 e – proprio se rapportato al clima dei primi anni Settanta, sconvolti dagli effetti devastanti del napalm sul Vietnam – costituisce un documento inoppugnabile dell'impegno civile di Elias

Canetti. La tragedia di Hiroshima non viene qui affrontata soltanto quale doveroso tributo alla memoria, ma piuttosto quale punto di svolta e pietra miliare della nuova barbarie del XX secolo. Puntualizza infatti Elias Canetti:

Nel caso di Hiroshima si tratta della più concentrata catastrofe che mai sia piombata sugli uomini. In una pagina del suo diario il dottor Hachiya pensa a Pompei. Ma anche Pompei non vale affatto come termine di confronto. Su Hiroshima è piombata una catastrofe provocata dagli uomini che l'hanno calcolata. La "natura" non c'entra (p. 301).

Hiroshima diventa dunque per Canetti l'ineluttabile momento di riflessione sull'attualità del nefasto binomio scienza-potere. Così scriveva presentando la prima edizione del volume *La coscienza delle parole*:

I nemici dell'umanità hanno acquistato potere rapidamente, sono assai prossimi alla meta finale, la distruzione della terra. È impossibile non tener conto di loro e ritirarsi nella esclusiva contemplazione di modelli spirituali che ancora possono avere per noi un certo significato. Tanto più importante diventa dunque parlare dei modelli che hanno retto perfino alla mostruosità di questo nostro secolo (p. 11).

La coscienza delle parole raccoglie i saggi dal 1962 al 1974. Presentando la prima edizione, Canetti spiegava perché in questo volume, in apertura, era incluso il suo discorso su Hermann Broch, tenuto a Vienna nel 1936. In effetti, in questa sede, egli aveva già formulato "i tre comandamenti" dello scrittore, ispirati al doveroso compito di porsi al servizio della comunicazione della verità. A distanza di quarant'anni, nel discorso tenuto a Monaco di Baviera nel gennaio 1976, Canetti riprende e rafforza – anche provocatoriamente – nei confronti di alcune linee di tendenza di "quelli che scrivono" – il precetto della responsabilità quale inderogabile presupposto del mestiere dello scrivere. Non a caso proprio questo discorso, col titolo *Beruf des Dichters*, viene posto, nella seconda edizione del 1976, a conclusione dell'articolata, complessa e apparentemente incongrua raccolta saggistica. Nei quarant'anni che intercorrono fra il discorso su Hermann Broch e il discorso sulla missione dello scrittore, il mondo intero – come vittima o anche soltanto come spettatore – è stato travolto e sconvolto dai più feroci crimini contro l'umanità. A questo proposito osserva Canetti:

Ciò che mi affascina e mi rende pensieroso è la pretesa irrazionale di avere una responsabilità. Una cosa tra l'altro bisognerebbe aggiungere: alla situazione che ha reso la guerra davvero inevitabile si è arrivati per mezzo di parole, parole su parole usate a sproposito. Se così grande è il potere delle parole perché esse non dovrebbero anche essere in grado di impedire la guerra (p. 385)?

Subito dopo Canetti tenta di individuare il compito della scienza e della letteratura rispetto alla conservazione della memoria: "per il salvataggio di quest'eredità non potremo mai ringraziare abbastanza la scienza; ma la vera salvaguardia di questo patrimonio, la sua resurrezione per la nostra vita, è compito degli scrittori" (p. 389).

Insieme narratore e pensatore, Canetti concentra nel saggio sul diario di Hachiya, in poche pagine e con la straordinaria incisività della sua prosa, una rifles-

sione e un'esperienza lungamente maturate: alla irresponsabilità dell'agire umano può e deve rispondere la responsabilità della scrittura. E *das Wort* ("la parola") sembra ritrovare un suo *Gewissen* ("coscienza") nella scrittura precisa, modesta e delicata di un'opera squisitamente giapponese, quella appunto del medico Michihiko Hachiya, che rende testimonianza sulla più terrificante catastrofe del ventesimo secolo: Hiroshima.

¹ *Il diario di Hiroshima* del dottor Hachiya è stato tradotto una prima volta in inglese nel 1955 e in traduzione italiana esistono due edizioni Feltrinelli 1960 e SE 2005.

Blok-ada, l'assedio di Leningrado nella memoria culturale russo-sovietica
Gabriella Imposti

Sono trascorsi ormai più di sessant'anni da quel 23 giugno 1941 quando gli abitanti di Leningrado appresero dell'attacco sferrato contro l'URSS dalla Germania nazista:

La gente si assiepava già nell'atrio della stazione. Dall'altoparlante uscivano delle parole e ciascuna, indipendentemente dal suo significato, era un contenitore dei tormenti futuri, dell'enorme tormento di tutta la nazione (...). Torno a casa passando dalle strade che sembrano ancora quelle di prima della guerra, tra oggetti di prima della guerra che però hanno già mutato il loro significato. Non ci sono ancora né sofferenza, né angoscia mortale, né terrore, al contrario, c'è un senso di eccitazione, e un sentimento, che sconfinava nella leggerezza, della fine di questa vita (...). Poi si scoprì che perire è molto più difficile di quanto non sembri a prima vista. E in seguito la gente a fatica, brano a brano avrebbe strappato la propria vita alla distrofia e molti consapevolmente o inconsapevolmente si sarebbero adoperati per la causa comune (Ginzburg 1984, p. 519).

Appena due mesi dopo, il 29 agosto, i collegamenti ferroviari tra Leningrado e il resto del paese vennero tagliati dalle truppe tedesche che avanzavano speditamente incontrando scarsa resistenza a causa della disorganizzazione e del panico. L'8 settembre la città era completamente accerchiata e subì il primo disastroso bombardamento con bombe incendiarie che ridussero in cenere le provviste incautamente ammassate nei magazzini Badaev alla periferia della città, una città in cui restava ancora la maggioranza della popolazione civile, con un grande numero di bambini che non si era fatto in tempo a evacuare; alcuni anzi vennero addirittura spediti incontro al nemico nella convinzione, illusoria e ideologicamente pregiudiziale, che non ci fosse niente da temere per la città di Lenin¹. Iniziavano così i lunghissimi e tragici novecento giorni dell'assedio di Leningrado.

Nel titolo di un suo racconto, *Blok-ada* (1994), lo scrittore leningradese Michail Kuraev, grazie all'uso di un semplice trattino, esprime sinteticamente il significato terribile di quell'esperienza: non si tratta semplicemente di un assedio – che in russo è appunto “blokada” – ma anche di un “settore” o “blocco” – “blok” – dell’“inferno”, che in russo è “ad”. E in effetti di un autentico tormento infernale si trattò, con l'inesorabile discesa di girone in girone negli abissi della fame, del buio, del freddo e della morte.

L'assedio di Leningrado fu forse una delle esperienze più devastanti e tragiche del secondo conflitto mondiale, che certo non fu avaro di orrori. Una grande città industriale dalla popolazione di circa tre milioni e mezzo di abitanti, a cui vanno aggiunti gli sfollati, si trovò intrappolata, quasi fosse un'isola, senza collegamenti

con il “continente”, senza riserve alimentari, senza elettricità, senza combustibile, senza acqua, sotto incessanti bombardamenti aerei, sotto il colpo dei mortai per quasi tre anni.

Il primo inverno, tra il novembre 1941 e il marzo 1942, fu particolarmente duro, tanto da meritarsi la triste etichetta di “inverno della fame”. La città si trovò letteralmente al collasso, i mezzi di trasporto cessarono di circolare per mancanza di combustibile, e per lo stesso motivo non c’era né elettricità, né riscaldamento, né acqua corrente in una città che ben presto fu attanagliata dalla morsa del gelo, fino a quaranta gradi sottozero. I viveri furono razionati seguendo rigorosamente il principio di nutrire in misura maggiore solo coloro che facevano lavori pesanti, diminuendo la razione fino a soli 125 grammi giornalieri di pane nero per vecchi, bambini e persone prive di impiego. I primi a morire furono tuttavia soprattutto gli uomini e tra loro i giovani², le donne si dimostrarono più resistenti. Erano impegnate nell’immane fatica quotidiana di procacciare il cibo per la famiglia, recandosi al lavoro a piedi nel gelo e sotto il fuoco nemico, facendo interminabili file per ottenere la propria magra razione, trascinandosi di nuovo a casa, attingendo l’acqua da buche scavate nel fiume ghiacciato e, una volta raggiunto il proprio alloggio, cercando di conservare nell’unica stanza abitata il poco calore ottenuto dalla stufetta di ferro, la cosiddetta *bur’ujka*, dove veniva bruciato di tutto, mobili, parquet, libri. Il *byt*, la quotidianità, la sopravvivenza giorno per giorno, diventò parte integrante della causa comune della resistenza contro il nemico, un atto di eroismo sommerso e nascosto replicato da centinaia di migliaia di persone, molte delle quali non sopravvissero.

Nonostante tutto Leningrado non venne presa dal nemico, nonostante l’enorme numero di morti – si parla di un milione e mezzo tra i soli civili – e le immani distruzioni subite. Una “città-eroica” (*gorod-geroj*), come si usava dire in epoca sovietica, il cui destino era sentito dai suoi abitanti come assolutamente unico, proprio per quella caparbia volontà di sopravvivere che aveva dimostrato. Fino a poco più di un decennio fa a Leningrado erano molte le persone che conservavano memoria diretta di quelle vicende, o avevano parenti che le avevano sperimentate, molti erano i cosiddetti “bambini di Leningrado”, persone cioè che all’epoca erano bambini ed erano riuscite a sopravvivere, a volte grazie alla generosità dei familiari, a volte anche di sconosciuti, a volte adottando disperate ed estreme strategie di sopravvivenza.

A metà degli anni Settanta due scrittori, Aleksej Adamoviã e Daniil Granin, anch’essi leningradesi di origine, cominciarono a raccogliere la memoria dei sopravvissuti a quell’epica resistenza, consapevoli dell’urgenza di fissarla prima che si spegnesse del tutto, vuoi per il progressivo venir meno dei sopravvissuti, vuoi per l’inevitabile oblio a cui tutto è sottoposto. Ne emerse un libro, che pur con qualche reticenza e limitazione, aveva una potente carica emotiva e una solida base documentaria, *Il libro dell’assedio* (Adamoviã, Granin 1982):

Pensavo di sapere cosa fosse l’assedio. Quando nel 1974 venne da me Ales’ Adamoviã e mi propose di scrivere assieme un libro sull’assedio, di registrare i racconti dei sopravvissuti, io rifiutai. Ritenevo che si sapesse ormai tutto sull’assedio (...). Finalmente (...) mi convinse ad andare a sentire almeno il racconto di una sua conoscente (...). Vidi che durante l’assedio era esistita una vita familiare e spirituale che mi era ignota, tutta fatta di particolari toccanti, terribili, inconsueti.

Di cosa parla questo libro? Decidemmo che dovesse essere innanzi tutto un libro sull’*intelligencija* e sulla essenza dell’essere *intelligenty*. Leningrado è una città che si è distinta per la sua cultura elevata, per la sua *intelligencija*, per la sua vita spirituale. In primo luogo volevamo mostrare come persone educate in questa cultura fossero riuscite a restare esseri umani, a resistere. In secondo luogo volevamo mostrare i limiti estremi a cui può giungere la persona. Noi stessi non riuscivamo ad immaginare di cosa fosse capace una persona, una persona che non si limita semplicemente a difendere la propria vita, (...) la gente capiva che finché la città era viva poteva continuare a difendersi (...). Qui c’era l’orrore della guerra che giungeva a toccare direttamente i civili. L’orrore del nazismo. Una città che secondo i piani del comando tedesco avrebbe dovuto essere annientata (Granin 2003, pp. 8-9).

Il racconto comincia da una fotografia diventata celebre, scattata nella primavera del 1942, che ritrae tre figure femminili, emaciate e incerte a passeggio per le vie di Leningrado; “la prima donna è la più vecchia, la seconda è ancora una bambina, ma ha il viso e la figura da vecchia e la bambina che sta saltando al posto delle gambe ha dei fiammiferi con le ginocchia mostruosamente gonfie” (p. 9). I due scrittori hanno scoperto che le protagoniste di quella fotografia sono tutte e tre sopravvissute, si tratta di una madre e delle sue due figlie, quella dal volto da vecchia aveva all’epoca tredici anni e l’altra quattro.

La madre, Veronika Aleksandrovna, racconta:

Voi non avete visto le persone cadere per la fame; non le avete viste morire; non avete visto i cumuli di corpi che giacevano nelle nostre lavanderie, nei nostri scantinati, nei nostri cortili. Voi non avete visto i bambini affamati, io invece ne avevo tre. La più grande, Lora, aveva tredici anni e non poteva alzarsi per la debolezza, era paralizzata dalla fame. Come si vede nella foto, non era una ragazzina tredicenne ma piuttosto una vecchia (...). Vedete [la piccola] qui cerca di saltare anche se aveva delle ginocchia tutte gonfie, piene d’acqua. Aveva tre anni (...). C’era un bel solicello caldo, e lei va a passeggio con la mamma (...). A casa, spesso, si metteva seduta e prendeva in mano il borsellino e poi strappava dei pezzetti di carta, occupava così il tempo aspettando il pranzo. Aveva il pancino come tutti i bambini allora gonfio e teso (...). Strappava i pezzettini di carta come se fossero i talloni della tessera annonaria (...) (ib.).

Della vicenda dell’assedio di Leningrado in epoca sovietica molto restò a lungo non chiarito e non detto, le dimensioni della tragedia erano evidentemente troppo enormi per essere imputabili esclusivamente alla ferocia del nemico. Molti erano gli interrogativi che non potevano essere sollevati e che tuttora non trovano risposte univoche: se davvero tale sacrificio fosse stato inevitabile, se non ci fossero stati molteplici e colpevoli errori nella gestione della difesa dell’antica capitale, se Stalin non l’avesse volutamente abbandonata al nemico in una sorta di vendetta contro la sua popolazione, già duramente provata dalle purghe della seconda metà degli anni Trenta. Particolarmente dolorosa, una sorta di beffa dopo il danno subito, era stata la censura che negli anni immediatamente successivi alla guerra venne imposta sull’assedio e la sua storia: il numero delle vittime fu minimizzato, si continuò a parlare ufficialmente fino a metà degli anni Ottanta, di cinque-seicentomila morti tra i civili, una cifra quasi tre volte inferiore a quella reale. Non solo, alcuni dei protagonisti della resistenza di Leningrado, come il secondo segretario del partito di

Leningrado, Aleksej Kuznecov e Nikolaj Voznesenskij, che si erano distinti durante l'assedio per le capacità organizzative e il pragmatismo, vennero repressi assieme a circa duecento altre persone durante il cosiddetto "affare di Leningrado" (1949-50). Celebre inoltre il durissimo attacco di Andrej Īdanov contro la poetessa Anna Achmatova e lo scrittore Michail Zo%œenko nel 1946.

Il Museo della difesa di Leningrado (Muzej Oborony Leningrada), che era stato creato subito dopo la fine dell'assedio, nel 1953 venne chiuso e molti dei materiali ivi custoditi furono dispersi o addirittura distrutti. Per molto tempo, quindi, anche ufficialmente, l'assedio di Leningrado non ricevette la dovuta attenzione, anzi si cercò di lasciar scivolare quell'evento nel dimenticatoio della storia.

Certo, le memorie ufficiali e celebrative ebbero ampio spazio, perché funzionali alla propaganda, ma la gente di Leningrado continuava a ricordare anche aspetti meno esaltanti e oleografici di quei terribili giorni, di cui non si poteva parlare apertamente, come i molti casi di cannibalismo, i furti, le violenze per procurarsi il cibo. Molti avevano scritto diari, altri si premuravano di raccogliere i racconti dei sopravvissuti, e così, quando nella seconda metà degli anni Ottanta si cominciò a sentire l'aria della *perestrojka* cominciarono a fiorire iniziative volte a recuperare e rendere pubblica un'imponente massa di dati documentari e testimonianze.

Solo nell'ultimo decennio circa si è cominciato a prestare attenzione anche a un aspetto particolare di questa vicenda e cioè come la stragrande maggioranza degli abitanti di Leningrado che dovettero subire gli orrori della fame e del freddo, specie durante l'"inverno della fame", fosse costituita da donne e bambini, che nessuno aveva pensato a evacuare in tempo utile (peraltro molti poi morirono in seguito durante le tardive operazioni di evacuazione). Si dimentica spesso che allo scoppio della guerra con la Germania l'URSS era in guerra già da due anni, contro la Finlandia, la Polonia e le Repubbliche baltiche, queste ultime erano state rapidamente occupate poco dopo l'attacco nazista alla Polonia del settembre 1939. Leningrado aveva già visto allora diminuire il numero dei propri abitanti di sesso maschile, mentre le donne ne avevano preso il posto nelle moltissime fabbriche che nella città contribuivano allo "sforzo bellico"³. Se invece si guardano le numerose pubblicazioni commemorative dell'assedio si nota come la stragrande maggioranza degli autori sia costituita da uomini, ciò che non riflette affatto la composizione demografica della città all'epoca. La voce e le testimonianze delle donne furono messe in secondo piano, come meno eroiche, o meno significative rispetto a quelle maschili, nelle quali peraltro prevalgono i toni celebrativi e retorici.

A questo squilibrio hanno recentemente cercato di rimediare la studiosa americana Cynthia Simmons e la russa Nina Perlina, che hanno raccolto e pubblicato materiali e testimonianze di donne conducendo quella che può essere considerata la prima indagine sistematica del punto di vista femminile sull'assedio (cfr. Simmons, Perlina 2002). Gli eventi storici e i conflitti che hanno segnato gli anni Novanta, all'indomani della fine dell'Impero sovietico, hanno purtroppo riportato all'attualità l'assedio di Leningrado che, alla luce ad esempio di quello di Sarajevo, può essere interpretato come un'anticipazione di una situazione sempre più frequente nell'epoca postmoderna, quando le tecniche della guerriglia e del terrorismo hanno cancellato la distinzione tra zona di operazioni belliche e retrovie, tra militari e civili, atte-

nuando e modificando in tal modo forse anche la differenza che si è sempre ritenuto esistesse tra la visione della guerra maschile e quella femminile (cfr. Simmons 1998, p. 58). A Leningrado infatti la popolazione civile, costituita prevalentemente da donne, si trovò a svolgere il doppio ruolo di civili e di soldati, nelle fabbriche di armi e nel servizio antiaereo e antincendio cittadino.

Esempi di testimonianze al femminile dell'esperienza dell'assedio tuttavia non mancano, alcuni anzi ricevettero particolare risalto, sia per l'indiscusso valore morale, sia per l'impegno politico e sociale delle protagoniste che ben si adattavano a fini di propaganda. È il caso di Vera Inber (1890-1972), che durante l'assedio condusse trasmissioni radiofoniche e per sollevare il morale della popolazione recitava i propri versi dedicati all'eroica resistenza dei leningradesi, celebrando il ruolo svolto dalle donne in componimenti come *Zabotlivaja Īenskaja ruka* (*La sollecita mano della donna*) o *Īen%œine* (*Alla donna*), oppure *Devu%œka rodnaja* (*La nostra fanciulla*). Dopo la guerra pubblicò diversi libri dedicati al tema dell'assedio: *Du?a Leningrada* (*L'anima di Leningrado*), raccolta di poesie sull'assedio composta già nella primavera del 1942, *O leningradskich detjach* (*I bambini di Leningrado*), *O Leningrade* (*Su Leningrado*) (cfr. Inber 1946).

Un altro esempio è quello della poetessa Ol'ga Berggol'c (1910-70) che durante l'assedio continuò ogni giorno, finché ci fu la possibilità, a condurre trasmissioni radio in cui leggeva i propri versi, contribuendo così ad attenuare il penoso e cupo senso di abbandono e isolamento dei suoi concittadini. Dopo la guerra raccolse le proprie poesie e altri materiali nel volume *Govorit Leningrad* (*Parla Leningrado*), pubblicato nel 1946 e poco più di dieci anni dopo, nel 1959 usciva *Dnevnye Zvezdy* (*Gli astri diurni*), che ella considerava il suo "libro principale" di memorie sull'assedio, da cui peraltro fu anche tratto il film omonimo nel 1968.

Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva (1871-1955), artista già famosa, che all'epoca aveva già settant'anni, compose un ciclo di dipinti sull'assedio destinato alle donne della Scozia, *The Scottish Album – ?otlandskij Al'bom*, come ringraziamento per un album di lettere, disegni e altri materiali che un gruppo di donne scozzesi dal Monkland District, vicino a Glasgow, tra la fine del 1941 e i primi mesi del 1942 era riuscito a far pervenire alla Leningrado assediata per esprimere la propria solidarietà e sostegno alla popolazione leningrade (cfr. Henderson 1988)⁴. La lettera delle donne di Airdire e della vicina cittadina di Coatbridge diceva tra l'altro:

Dear Women of Leningrad,
We are glad of this opportunity of expressing our gratitude to your country and our admiration of the terrific battle you are waging against our common foe, the enemy of all progress and humanity (...).
The women here will "do our own bit" to the best of our ability and we look forward with you to the time when we shall build a new world of peace and goodwill amongst men and women the world over (ib.)⁵.

Nel gennaio del 1943 giunse a Glasgow la risposta delle donne leningradesi: 3.300 firme di operarie, studiose, intellettuali, scienziate, artiste, poetesse raccolte in fabbriche, ospedali, scuole, orfanotrofi ecc. Illustrazioni e riproduzioni di dipinti di un gruppo di artiste coordinato da Anna Petrovna Ostroumova-Lebedeva. L'ultimo messaggio erano i versi composti da Vera Michailovna Inber:

Case senza luce, stufe senza calore,
Lavoro duro, privazioni, dolore e perdite,
Tutto ciò avete sopportato.
Voi eravate l'anima di Leningrado,
La sua grande forza materna.
E niente l'ha sconfitta (ib.).

Altre voci restarono invece a lungo inascoltate o la loro ricezione fu limitata alla ristretta cerchia di familiari, amici e conoscenti, fu questo il caso del ciclo di poesie composte da Anna Achmatova nel 1941, *Veter Vojny* (*Il vento della guerra*).

à Ú, Ÿ Ó Ò Á, Ó% Ì Ì Ò Ó Ÿ Á Ú Ò Ò Ì È Ì Ÿ –
è Ú Ó Ú, Ó Ì Ó, Ó È Ì Ó Ì Ó Á Ó Ì Ó È Ì Ó,
à ° Á Ú Ì Ì Ì Ì Ì Ó, Ì Ì Ì Ì Ì Ó, È Ì Ì Ÿ,
ó Ú Ó Ì Ó Ò Ó Ó Ó Ó È Ì Ó, Ó Ì È Ì Ó Ó Ì Á Á Ó Ó Ó È Ì Ó,
à Ì, 1941

Giuramento

Anche colei che oggi si congeda dall'amato,
che rifonda il dolore suo in forza.
Noi giuriamo ai bambini, giuriamo alle tombe,
Che nessuno ci obbligherà ad arrenderci!
Luglio 1941 (in Achmatova 1986, p. 198, vol. 1)

Uno degli esempi più lucidi e potenti di memorie sull'assedio che trovarono espressione letteraria di altissimo livello estetico può essere considerato senz'altro il libro di Lidija Ginzburg (1902-90) *Zapiski blokadnogo ãeloveka* (*Memorie di una persona dell'assedio*), pubblicato per la prima volta nel 1984, in occasione del quarantesimo anniversario della rottura dell'assedio, su «Neva», una rivista letteraria di Leningrado, e successivamente in volume⁶.

Il protagonista del libro della Ginzburg è una persona, in russo “ãelovek”, identificata solo con l'iniziale volutamente generica di “Enne”: si tratta di un uomo che non è stato reclutato a causa della forte miopia, di un intellettuale quindi. Questo tratto fa intravedere la coincidenza con la persona dell'autrice stessa, una studiosa di letteratura formatasi alla Scuola dei formalisti, ma anche un'allusione alla vivace e marcata identità intellettuale della Leningrado del tempo, che resisteva nonostante i lunghi e cupi anni delle purghe prebelliche. La scelta di adottare un punto di vista di genere diverso da quello dell'autrice, quello maschile appunto, pare intesa dunque a conseguire un livello di massima “astrazione” e spersonalizzazione per meglio rappresentare una sorta di fenomenologia dell'assedio. Non a caso in queste memorie le circostanze concrete dell'assedio vengono continuamente ricondotte a una dimensione quasi “metafisica” tramite fulminee e pregnanti, quasi aforistiche osservazioni che danno unità al coacervo apparentemente caotico dei particolari descritti. A volte, però, nel corso del libro emerge la sensibilità femminile dell'autrice rivelata, ad esempio, quando si parla dei diversi atteggiamenti di uomini e donne nel fare la fila, dove l'uomo è visto con un senso di estraneità e si condivide l'atteggiamento femminile, di rassegnazione, pazienza e tenacia.

Lidija Ginzburg parte proprio dal confronto con *Guerra e pace* di Tolstoj e da una meditazione sul senso della storia:

Negli anni della guerra la gente leggeva avidamente *Guerra e pace* per verificare se stessa (non Tolstoj, della cui adeguatezza alla vita nessuno dubitava). E il lettore si diceva: “allora le mie sensazioni sono corrette. Allora vuol dire che è davvero così”. Chi aveva la forza di leggere, leggeva avidamente *Guerra e pace* nella Leningrado assediata. Tolstoj ha detto una parola definitiva sul coraggio, sull'uomo che fa la sua parte nella causa comune della guerra popolare. Ha detto che quanti sono coinvolti in questa causa comune continuano a portarla avanti anche inconsapevolmente, quando sembrano impegnati a risolvere i loro personali problemi vitali. Le persone della Leningrado assediata lavoravano (finché potevano) e salvavano, se potevano, dalla morte per fame se stesse e i propri cari (Ginzburg 1984, p. 517).

Lidija Ginzburg si sofferma ad analizzare nei dettagli la fenomenologia dell'“uomo dell'assedio” con una prosa che spesso ha una struttura aforistica, concisa, quasi spietata. La narrazione procede su due piani temporali paralleli: la primavera del '42, una sorta di “tregua”, di effimera ripresa delle forze e flebile risveglio, e il terribile “inverno della fame” che Enne è riuscito in qualche modo a superare, ma del cui trauma della fame reca tutte le stigmate. Ogni particolare della vita quotidiana, persino il tepore primaverile, fa riaffiorare alla memoria l'orrore di quei gelidi giorni in cui la persona è tutta concentrata nello sforzo della sopravvivenza, quando i fatti storici scompaiono dall'orizzonte visivo del protagonista e le sue percezioni sono ridotte a poche cose essenziali: il corpo estraniato – dolorante e maleodorante, scavato dalla fame e dalle malattie –, il freddo, la fame, l'impresa quotidiana di trovare acqua e combustibile e l'ossessione del cibo, che durante la primavera, invece di attenuarsi, si accentua e induce a sperimentare goffamente con le poche pietanze tornate sulle tavole.

Il *corpo* diventa il vero confine del campo di battaglia e il simbolo della perdita dell'identità della persona:

Quando sferra l'attacco il mondo nemico spinge in avanti gli avamposti. Il suo avamposto più immediato improvvisamente risultò essere il nostro corpo (...). D'inverno mentre la gente scopriva in sé osso dopo osso si verificava un estraniamento del corpo, una spaccatura tra la volontà consapevole e il corpo come fenomeno dell'ostile mondo esterno. Il corpo ora secerneva nuove sensazioni, estranee, (...) non sue come se fossero sperimentate da qualcun altro (...). Un'incarnazione lampante del dualismo filosofico (...). Per mesi la maggior parte degli abitanti della città dormivano senza svestirsi. Avevano perduto di vista il proprio corpo. Era scomparso giù in fondo, murato là sotto dagli abiti e laggiù, in fondo, stava cambiando, stava degenerando. Le persone sapevano che il loro corpo stava diventando orribile. Volevano dimenticarsi che là, da qualche parte, sotto il giubbotto imbottito, sotto il maglione, sotto la camicia, sotto gli stivali di feltro e le fasce per i piedi avevano un corpo sporco. Ma il corpo si faceva sentire con i dolori, con il prurito. Le persone più vitali a volte si lavavano, cambiavano la biancheria. Allora non era possibile evitare l'incontro con il proprio corpo. La persona lo osservava con curiosità malevola che superava il desiderio di non sapere. Era un corpo sconosciuto, ogni volta con nuove voragini e nuove angolosità, maculato e scabro. La pelle era un sacco maculato, troppo grande per il suo contenuto (pp. 521-522).

Nella gelida Leningrado anche il *sonno* non è riposo, ma uno sforzo prolungato per mantenere un minimo di calore:

D'inverno non c'era mai pace, persino di notte. Si sarebbe potuto credere che di notte il corpo avrebbe dovuto darsi pace. Invece, persino nel sonno continuava la lotta per mantenere il calore. Non che la gente avesse necessariamente freddo, anzi ci si ammucciava addosso troppe cose. Ma proprio per questo il corpo continuava a lottare. Le cose ammucciate lo opprimevano col loro peso e, quel che è peggio, continuavano a scivolare e a cadere. Per tener ferma tutta quella montagna di roba erano necessari degli sforzi muscolari impercettibili, ma pur tuttavia estenuanti. Occorreva imparare a dormire immobili, composti, piegando in modo particolare la gamba che sosteneva la base di tutta la costruzione. Altrimenti tutto sarebbe potuto scivolare a terra in una sola volta e con irrefrenabile crudeltà. E allora nel buio, nel freddo mortale sarebbe toccato di ammucciare ancora una volta tutta la costruzione ormai instabile e inadeguata. Non si potevano allargare le braccia o alzare le gambe sotto la coperta, o girarsi d'improvviso affondando il volto nel cuscino. Insomma il corpo e i nervi non riposavano mai del tutto (p. 525).

La quotidiana lotta per la sopravvivenza ingigantisce la fatica di ogni gesto, di ogni movimento. Andare ad attingere l'acqua si trasforma in una discesa nei più profondi gironi infernali, la percezione del mondo si trasforma, assume tratti surreali, da incubo:

Con i secchi pieni ci si può riposare sui gradini inferiori. Rovesciando la testa la persona misura l'altezza che le sta davanti. Nella lontana profondità vede il soffitto (...). Sembra che davvero le scale siano sospese nell'aria (...) connesse con un legame invisibile con la casa. Rovesciando la testa la persona misura lo spazio impennato delle scale attraverso il quale gli tocca trasportare con la sua propria volontà, con il suo proprio corpo l'acqua pesante come un macigno (p. 527).

Nella città assediata ogni oggetto e ogni luogo muta di significato, in particolare le case:

Si creò un nuovo atteggiamento verso le case. Ogni casa adesso era assieme difesa e minaccia. Si contavano i piani, ed era un conto duplice: quanti piani avrebbero difeso le persone e quanti piani sarebbero caduti su di loro. Apprendemmo il volume, le proporzioni, i materiali delle case. La percezione delle case divenne analitica (...). Scendendo per le scale di servizio delle proprie abitazioni la gente imparava ad orientarsi tra oggetti e nicchie piene di cianfrusaglie di cui non sapeva nulla. Adesso erano dei ricoveri. Cosa sarebbe stato meglio, in caso di bisogno, addossarsi sulla parete di sinistra o di destra? A volte si cercava di raffigurarsi l'inimmaginabile: quegli oggetti, quei gradini sospesi in alto sarebbero crollati improvvisamente, cadendo sulla testa, sul petto. La tromba delle scale avrebbe schiacciato la cassa toracica... la cassa toracica, che pensiero singolare e raccapricciante!

Se la casa si percepiva analiticamente, la percezione della città, al contrario, era sintetica. La città non era già più una serie di momentanee combinazioni di strade, case e autobus. La città era una realtà sintetica. Era lei, la città, a lottare, patire, respingere gli assassini. Era un concetto generale che aveva assunto forma materiale. Si aveva allora una percezione della città come vista dall'aereo, come su una carta geografica. Era un'entità oggettiva delimitata da un confine visibile. E il confine era serrato da barriere, il confine era sezionato da porte (la città ha le porte, come ogni abitazione umana). Verso porte incalzate il nemico; ma le barriere e le porte non lo lasciano passare (p. 535).

Lidija Ginzburg raccoglie anche le voci dei leningradesi nel cronotopo tipico dell'assedio – la fila per il pane – attuando una specie di “registrazione magnetofonica” degli umori della gente, dei suoi comportamenti individuali, delle sue paure, delle sue ossessioni. In queste circostanze risalta ancor più chiaramente il diverso atteggiamento degli uomini e delle donne rispetto alla propria condizione di affamati e assediati.

La fila è un'adunata di persone condannate ad una comunanza forzosamente oziosa e interiormente disgregata. L'ozio, se non è motivato dal riposo o dal divertimento, è sofferenza, punizione (la prigione, la fila, l'attesa di essere ricevuti). La fila è la combinazione di ozio completo e di estremo dispendio di forze fisiche. Gli uomini in particolare tollerano molto male le file, abituati come sono al fatto che il loro tempo sia considerato importante (...). Un uomo ritiene che dopo il lavoro deve riposarsi o divertirsi, mentre una donna quando torna dal lavoro continua a lavorare a casa. Le file dell'assedio si iscrivevano su questo sfondo pluriennale del distribuire, del prendere, dell'irritabilità consueta e dell'abituale pazienza femminile (...). Però quasi tutti gli uomini che vanno al negozio cercano di arrivare al banco senza fare la fila. Gli uomini non riescono a spiegare da dove gli derivi questo intimo senso di giustificazione, pur quando compiono un atto evidentemente così iniquo. Ma sanno per certo che la fila è una faccenda da donne. Forse confusamente sembra loro che le loro pretese siano giustificate dal fatto che di uomini nelle file ce ne sono pochi. Del resto essi non cercano motivazioni: o fanno i prepotenti, o dicono la tipica frase “Ho fretta, devo andare al lavoro”. “E noi no, noi non dobbiamo andare al lavoro?” [Nota che si usa sempre il *noi*, l'uomo nella fila si sente un individuo casuale, la donna invece si sente rappresentante di una collettività]. “Tutti al giorno d'oggi hanno fretta di andare al lavoro”, si risente una donna con in mano una cartella. L'uomo mette via furtivamente il pane che ha già ricevuto. Non ha niente da dire, ma fra sé e sé sa bene che anche se lei lavora davvero quanto lui, e persino più di lui, il rapporto che essi hanno verso il tempo, il suo valore, uso e organizzazione è radicalmente diverso (...). La fila è l'unione forzata di persone irritate le une contro le altre e nel contempo concentrate su una medesima cerchia di interessi e di fini. Da ciò deriva la combinazione di rivalità, ostilità e il senso della collettività, l'essere pronti ogni momento a serrare le file contro il nemico comune: chi infrange le regole (...) (pp. 546-548).

Proprio dal parallelo tra l'orrore quotidiano dell'inverno della fame e l'effimera tregua della primavera, Lidija Ginzburg trae spunto per riflettere sul perverso meccanismo della dimenticanza che nell'uomo tende a prendere il sopravvento sulla memoria:

Tolstoj ha capito la reversibilità delle situazioni estreme. Sapeva che il cielo di Austerlitz si spalanca solo per un attimo (...). E allora a noi sembrava che... Certo non sembrava possibile che dopo tutto questo si potesse parlare di nuovo, magari dell'eroe lirico. Sì, sembrava così... ma perché, chi ha deciso che la distrofia è la realtà e la vita abituale un'allucinazione? Che una volta gettato uno sguardo sulla realtà non si vorrà più l'allucinazione?

Ecco, noi osserviamo la legge della dimenticanza, una delle pietre angolari della vita sociale; accanto alla legge della memoria, alla legge della storia e dell'arte, della colpa e del pentimento. Di essa Herzen ha detto: “Chi è riuscito a sopravvivere deve anche avere la forza di ricordare” (p. 531).

La prosa di Lidija Ginzburg supera così ogni immediatezza memorialistica, ogni tentazione sentimentalistica, con sguardo di autentico scienziato essa indaga tutti gli aspetti della vita durante l'assedio, "è come se il quotidiano e la psicologia delle persone fossero passati ai raggi-X. È un'analisi a volte crudele, persino spietata" (Grekova 1985, p. 203).

Paradossalmente, lo strenuo lavoro per scoprire i dettagli risulta non essere né il risultato di un neorealistico orientarsi verso l'individualizzazione, né l'espressione di uno "straniamento", ma piuttosto una conseguenza di quell'immergersi e dissolversi nell'universale che fa sì che l'universale possa essere scoperto ovunque e in ogni cosa (...). Lidija Ginzburg è riuscita ad ottenere ciò che a pochi può riuscire: il modo in cui scrive diventa rappresentazione di quello di cui parla. Il lavoro dello scrittore diventa parte integrante della "causa comune", la causa di comprendere attraverso la letteratura il significato metafisico dell'esperienza umana (Gasparov 1994, pp. 219-220).

Lidija Ginzburg era un'intellettuale di altissimo profilo, i suoi studi sulla letteratura russa, sull'io lirico in poesia, sul personaggio letterario hanno fatto scuola⁷, la sua scrittura memorialistica getta una luce vivida e critica su anni cruciali della storia russo-sovietica. Non stupisce quindi che le sue *Memorie di una persona dell'assedio*, frutto di una pluriennale riflessione sui tragici eventi dei novecento giorni di Leningrado, presentino una struttura così complessa e densa e offrano il destro a molteplici approcci critici e interpretativi.

All'estremo opposto, priva di ogni artificio retorico e di ogni abilità letteraria, ma tanto più tragica quanto più laconico e fattuale è il resoconto, è un'altra testimonianza della tragedia che si consumò a Leningrado. Si tratta di alcuni foglietti del diario di una bambina, Tanja Saviäeva (1930-44), che registrano con stile asciutto e impersonale le successive tappe dell'estinguersi di tutti e sei i componenti della sua famiglia, alla quale ella stessa sopravvisse solo due anni morendo durante l'evacuazione da Leningrado. Sembra quasi che il fatto più importante per la scrivente sia registrare con scrupolosa esattezza il giorno e l'ora della morte di ciascuno in un crescendo ineluttabile di solitudine e abbandono. Il suo diario fu scritto pressappoco nello stesso periodo in cui la coetanea Anna Frank descriveva nel dettaglio la vita quotidiana in un altro tipo di assedio, quello subito da persone che si nascondono per sfuggire alla cattura e alla deportazione. Non a caso queste paginette furono usate come capo d'accusa al processo di Norimberga. In questi foglietti risuona postuma la voce, per sempre condannata al silenzio da una morte prematura e atroce, dei bambini di Leningrado ai quali oltre alla sofferenza della fame, del freddo e della malattia, fu imposta anche quella di vedere spegnersi a uno a uno i propri cari, coloro nei quali essi riponevano una flebile speranza di aiuto e salvezza.

Îenja è morta il 28 dic. alle 12 del mattino 1941. La nonna è morta il 25 gennaio alle 3 del pomeriggio 1942. Leka è morto il 17 marzo alle 5 del mattino 1942. Lo zio Vasja è morto il 13 aprile alle 2 di notte 1942. Lo zio Le%oa è morto il 10 maggio alle 4 del pomeriggio 1942. La mamma è morta il 13 maggio alle 7,30 del mattino 1942. I Saviäev sono morti; sono morti tutti. È restata solo Tanja.

Una copia di questo diario è conservato nel museo del cimitero monumentale di Piskarëvskoe, alla periferia di Leningrado-Pietroburgo, inaugurato il 9 maggio 1960 in memoria delle vittime di Leningrado. La grande statua della Madre-Patria sovrasta la spianata gremita di lapidi sotto le quali sono sepolte, in fosse comuni, circa mezzo milione di persone. Sul muro collocato dietro al monumento sono incisi i versi scritti da Ol'ga Berggol'c che riassumono il monito che quella terribile esperienza ci affida:

á%Ò „ÓÓÉÏÁ — ÌÛÈÈÌ, ÊÀÌÈÌ, %ÁÛÈ.
 êñ%ÓÌ Ò ÌÈÏÈ ÓÓÌ%Ù-ÍÇÏÓÇÁË~.
 ÇÒÁ ÈÈÁÌ Ò,ÓÁ
 éÌÈ ÁÏÈ~ÏÈ ÚÁ-fl, ãÀÌÈÌ, ÇÏ%,
 äÓÏ-ÁÌ, ÇÁ,ÓÌÈÈ.
 àÌ ÈÌfÌ ÌÏ, ÓÇÓ%Ì Ì Á%ÁÒ, ÓÁÇÈÒÏÈÚ, ÌÁ ÒÌÓÈÁÌ,
 ÌÏ ÈÌ ÌÌÓ, Ó ÓÓ%Ó, ÁÌÓÈ ÓÌÇÏÓÈ „ÇÏÈÚÏ.
 ÇÓ ÁÏÈ, ÌÈÏÏ ÈÈ ÚÈÏ ÌÏfÌfÌ.
 ÇÈÍÚÓ ÌÁ ÁÏ-Ù È ÌÈ-ÚÓ ÌÁ ÁÏ-ÚÓ.

Qui giacciono cittadini: uomini, donne, bambini.
 Accanto a loro soldati dell'Armata rossa.
 Con tutta la propria vita
 Hanno difeso te, Leningrado,
 Culla della rivoluzione.
 I loro nobili nomi noi qui enumerare non possiamo,
 Tanto numerosi essi giacciono sotto l'eterna difesa del granito.
 Ma sappi, tu che fissi queste pietre:

¹ Restarono in città circa un milione di madri con bambini piccoli che non furono evacuati prima della chiusura dell'assedio (cfr. Karasev 1959, pp. 92, 94).

² Nel gennaio 1942 il 73 per cento dei morti erano uomini, solo nel marzo 1942 la percentuale delle donne morte fu più alto (cfr. Simmons, Perlina 2002, p. 2).

³ Nel dicembre del 1942 quasi l'80 per cento degli operai a Leningrado erano donne.

⁴ L'album fu conservato nel Kelvingrave Museum and Art Galleries di Glasgow e diventò poi proprietà della Mitchell Library di Glasgow ed è stato recentemente riprodotto nella pubblicazione qui citata.

⁵ Due organizzazioni di "massaie" scozzesi provvidero a raccogliere le firme per la lettera alle donne leningradesi e anche altri messaggi e materiali da inserire nell'album che in copertina recava come sfondo il tartan del clan Buchanan e il fiore di cardo, l'emblema nazionale scozzese, insieme a una citazione da una poesia di Robert Burns. Oltre a ciò nell'album c'erano foto delle due cittadine e messaggi anche da congregazioni e parrocchie.

⁶ Del libro di Lidija Ginzburg esiste una traduzione inglese di Alan Myers (*The Blockade Diary*, 1995) e una francese (tradotta dall'inglese!) di Michel Doury (*Journal du siège de Leningrad*, 1998).

⁷ Cfr. *Tvorëskij put' Lermontova (Il percorso creativo di Lermontov)*, Leningrad, 1940; *Byloe i dumy Gercena (Passato e pensieri di Herzen)*, Leningrad, 1957; *O lirike (Sulla lirica)*, Leningrad, 1964, 1974; *O psichologiäeskoj proze (Sulla prosa psicologica)*, Leningrad, 1971; *O literaturnom geroe (Sull'eroe letterario)*, Leningrad, 1979; *Literatura v poiskach real'nosti (La letteratura alla ricerca della realtà)*, Leningrad, 1987.

Il terrificante nella memoria culturale del terrore nazista. Un esempio:
Uwe Timm, *Come mio fratello*
Andrea Birk

Nel 2003, quasi sessant'anni dopo la fine della seconda guerra mondiale Uwe Timm pubblica un libro sul suo fratello maggiore morto in guerra. Si tratta di un testo autobiografico, molto privato, che riprende la memoria nella sua intimità familiare e nell'emozionalità del rapporto personale. In esso hanno grande importanza gli aneddoti, soprattutto quelli raccontati dalla madre, le lettere del fratello spedite dal fronte, il diario di quest'ultimo scritto in Russia e le poche cose rimaste di lui. Protagonista è una famiglia tedesca comune, che non ha nulla di particolare e che subisce, come tante altre in Germania, ancora nel dopoguerra le conseguenze del terremoto causato dal regime nazista: il fratello è morto, eppure rimane vivo nel ricordo della famiglia.

Uwe Timm, il membro più giovane della famiglia, decide di scrivere questo libro sul fratello e sul ricordo rimasto di lui in famiglia quando il padre, la madre e anche la sorella sono ormai deceduti. Prima non gli era stato possibile; solamente dopo la morte di tutti familiari si sente *libero* di scrivere sul fratello e di indagare questo personaggio che, nato ben 17 anni prima di lui, aveva conosciuto appena. Timm è rimasto solo con una memoria familiare complessa e in parte difficile da accettare, specialmente perché il fratello era un nazista convinto e aveva fatto parte della Waffen-SS, gruppo d'élite dell'esercito tedesco.

Il perché della convinzione ideologica del fratello, della sua decisione di combattere volontariamente nella Waffen-SS sul fronte russo, sono le domande che Uwe Timm si è posto tante volte nella sua vita, e sono appunto le domande che determinano l'indagine condotta in *Come mio fratello*. Più che proporre una ricostruzione della storia della famiglia, il libro segue un percorso di ricerca sul personaggio del fratello appena conosciuto eppure così importante nella vita dell'autore. Timm presenta una specie di collage associativo composto da frammenti di ricordi personali trasmessi in famiglia, citazioni da lettere e dal diario del fratello. Inoltre aggiunge riflessioni, ipotesi e finzioni su quello che poteva essere accaduto più di sessant'anni prima al tempo in cui il fratello era ancora in vita. La *memoria comunicativa* della famiglia Timm ottiene così una sua forma *culturale* nel testo letterario *Come mio fratello* scritto dal membro più giovane Uwe¹.

1. *La culturalizzazione del ricordo in famiglia*

Il fatto che Timm aspetti più di 60 anni prima di pubblicare un libro sul fratello è sicuramente dovuto al rispetto per gli altri familiari e per la loro privacy, ma è anche

causato dal cambiamento che la *memoria collettiva*² della guerra e del *Terzo Reich* sta subendo al momento attuale. Nel 2005 sono passati 60 anni dopo la fine della seconda guerra mondiale. La gente che ha vissuto questo periodo sta per scomparire, i testimoni vengono a mancare. I dialoghi sulla guerra, i racconti di quello che era successo alle singole persone, le paure, le ansie, i traumi scompaiono dalla vita quotidiana e con ciò scompare anche la memoria comunicativa. Il caso della famiglia Timm, dove è rimasto solamente il membro più giovane, è tipico per il momento storico attuale: coloro che possono essere considerati testimoni, avendo avuto al tempo un'età tra i 15 e 20 anni, al giorno d'oggi dovrebbe avere circa 80 anni. Non tutti sono ancora in vita.

Particolare nel caso della famiglia Timm è comunque il fatto che il membro ancora vivo si prenda cura del ricordo familiare cercando di conservarlo e di renderlo pubblico attraverso un libro. Così la memoria della famiglia Timm si allontana dall'ambito privato e diventa un documento culturale indipendente dall'esistenza di una persona³. I dialoghi dei familiari si cristallizzano nel monologo dell'autore che compone la sua opera per un pubblico che recepisce una tematica conosciuta attraverso i propri ricordi familiari. Tanti tedeschi hanno perso dei congiunti in guerra e tanti hanno avuto dei parenti, padri, zii, fratelli, più o meno coinvolti nelle vicende del regime nazista. Infatti, il libro di Timm ha suscitato un grande interesse proprio perché l'argomento trattato può avere la funzione di un esempio, di un *Beispiel* come dice il titolo tedesco *Am Beispiel meines Bruders* (cfr. Galli 2006).

Esemplare è sicuramente la funzione del fratello come parente assente, l'impressione che fanno i pochi oggetti rimasti di lui, e le domande cui lui non dà più nessuna risposta. Uwe Timm non verrà mai a sapere il perché del convincimento politico del fratello, il perché della sua decisione di entrare nella *Waffen-SS* e di partecipare volontariamente a quella guerra nella quale ha poi perso la vita. Alle mille domande non c'è risposta. Il fratello rimane un'ombra, la sua vita non si ricostruisce in una storia, perciò è solamente possibile un'indagine sul ricordo di lui rimasto tra i familiari. La memoria culturale del periodo nazista nel testo di Uwe Timm diventa un discorso sulla memoria stessa, una memoria in Germania ancora oggi estremamente difficile perché piena di dimenticanze e rimozioni.

Infatti, il discorso memoriale sulla memoria indica una "crisi della memoria culturale" (Assmann 1999, p. 23) vale a dire di quel tipo di memoria che in genere ha la funzione di stabilire l'identità e di trasmettere l'immagine che una società vuole dare di se stessa (cfr. Assmann 1988). Certo, il ricordo al Terzo Reich e alla seconda guerra mondiale non può avere una funzione stabilizzante nella società tedesca del dopoguerra la cui identità si basa sostanzialmente sulla distanza dal periodo nazista. Per questa ragione la memoria culturale diventa problematica: anziché offrire la possibilità di identificarsi dovrebbe rispecchiare la distanza che si è creata tra le generazioni nate e cresciute dopo la guerra e i responsabili dell'orribile conflitto mondiale. A tutto ciò si aggiunge l'enorme difficoltà emotiva nel riconoscere che gli artefici degli orrori perpetrati in guerra sono i padri e i nonni, figure da cui non si possono prendere le distanze senza dolore. La memoria collettiva alla seconda guerra mondiale contiene quindi un "*Leidschatz*"⁴ che richiede una *culturalizzazione* specifica. L'arte offre un luogo al di là della vita quotidiana e permette così di indagare questa memoria ancora piena di dolori e sofferenze in uno spazio che è solo di "simulazione" (cfr. Assmann 1999, p. 23).

Uwe Timm si ritira con i suoi ricordi familiari in una specie di laboratorio letterario affrontando in questo ambiente protetto questioni dalle quali si sentiva tormentare da anni: cresciuto dopo la guerra e maturato nel clima di sinistra del '68, ha avuto come fratello un convinto nazista, un avversario politico a cui è comunque legato attraverso i ricordi teneri e affettuosi trasmessi in famiglia. Confrontandosi duramente con questa contraddizione Timm mette in rilievo gli aspetti problematici del ricordo familiare e dà così un contributo importante alla difficile culturalizzazione del ricordo familiare al Terzo Reich.

Per capire meglio il discorso memoriale di Uwe Timm in *Come mio fratello* e per comprendere le intenzioni che accompagnano la culturalizzazione della memoria comunicativa in un testo letterario bisogna confrontarsi con il ricordo reale come viene rilevato dalle indagini fatte nella *Oral History*⁵. Solamente così si possono trovare con precisione i punti dolorosi rimossi nella vita quotidiana ma rilevati nella loro piena problematicità nel laboratorio letterario di Uwe Timm.

2. Ricordi di famiglia al periodo nazista

Nel 2002, un anno prima che uscisse il racconto di Timm, è stato pubblicato un volume sul ricordo familiare al periodo nazista con il titolo *Opa war kein Nazi (Il nonno non è stato un nazista)* (Welzer, Moller, Tschugnall 2003)⁶. Il volume contiene l'analisi di una serie di interviste fatte in diverse famiglie a testimoni diretti del periodo nazista, ai loro figli e ai loro nipoti. Scopo principale dell'indagine è la scoperta dell'approccio *privato* alle vicende naziste al fine di rilevare eventuali differenze con l'approccio *storico* caratteristico delle lezioni scolastiche: mentre attraverso queste ultime si trasmette il sapere sui fatti storici per formare una specie di *enciclopedia* mentale (p. 10), il racconto in famiglia è segnato da una forte emotività dando così alla memoria l'impronta di *album* (ib.) in cui vengono raccolte il privato, vale a dire le esperienze e le sofferenze dei nonni, dei genitori, dei fratelli e delle sorelle.

Il pubblico e il privato, il sapere e l'emozione, l'enciclopedia e l'album si avvicinano nei ricordi al passato nazista, eppure rimangono rigidamente separati. In questa maniera genitori e nonni non vengono visti come colpevoli degli orrori causati dalla seconda guerra mondiale tanto che i familiari fanno parte del campo privato e il terrore del regime nazista rientra solamente nella storia pubblica. Piuttosto che la generazione vissuta durante il periodo nazista, sono le due generazioni cresciute dopo la seconda guerra mondiale ad avere problemi con la memoria tanto da dimenticare le esperienze dolorose.

Questo esito sorprendente dell'analisi sulla memoria familiare viene dimostrato in una serie di casi analizzati in *Opa war kein Nazi*. Come esempio può fungere la famiglia Kern: il testimone di guerra Heinz Kern è stato membro della *Waffen-SS* e ne è tuttora orgoglioso. Parla, infatti, in maniera molto aperta e senza pudore della sua partecipazione ad azioni di guerra oggi considerate alla stregua di crimini. Così accade che raccontando un piccolo aneddoto su un incontro casuale con suo fratello sul fronte russo afferma anche di aver ucciso dei prigionieri russi:

In un giorno tranquillo mi trovavo in un bosco e stavo dormendo, allora viene mio fratello e mi fa solletico sul naso. Io avevo qualcosa da mangiare, avevo due cavalli e alcuni (prigionieri) russi che dovevano lavorare. E questi, oh, questi... li abbiamo uccisi (p. 50).

La situazione alla quale si riferisce Heinz Kern non era nel vivo di una battaglia, anzi, con ogni probabilità, i prigionieri erano disarmati e quindi incapaci di difendersi. Che vi fossero motivi da indurre i due fratelli a sparare non risulta dal racconto; forse non volevano dividere il loro cibo o non sapevano cosa fare dei prigionieri, forse si è trattato di un semplice atto di crudeltà, ma sicuramente nessuno dei prigionieri li aveva minacciati.

Dalle interviste con la figlia e con la nipote di Heinz Kern risulta che la storia dell'incontro dei due fratelli al fronte è ben conosciuta in famiglia, l'omicidio dei prigionieri russi, invece, non viene nominato. Tanto meno si parla dell'entusiasmo per la guerra del signor Kern o delle sue attività nella Waffen-SS. Anche se la figlia e la nipote hanno di certo sentito racconti e commenti sulla guerra, hanno tralasciato nelle loro narrazioni successive le parti che potrebbero essere problematiche per l'integrità personale del signor Kern dalla prospettiva morale attuale. Anzi, sembra che né la figlia né la nipote abbiano mai sentito tale storia. Infatti, la nipote conferma questa impressione dicendo: "No, non conosco questa storia". Evidentemente certi fatti vengono cancellati, rimossi o dimenticati in maniera che nella memoria familiare rimangano solamente aneddoti non dolorosi sul destino dei familiari, sulle esperienze del nonno e sulle sue sofferenze durante la guerra. Così la nipote riassume: "E per me è una cosa inconcepibile che mio nonno fosse lì, dove c'era questo campo di battaglia e che da lì è tornato sano e salvo a casa..." (p. 51), senza riflettere sul fatto che il nonno, entusiasta della guerra, partecipava con convinzione a "questo campo di battaglia" assumendosi colpe per la catastrofe di guerra e per gli orrori che l'hanno segnata.

Evidentemente il legame familiare non permette di considerare un padre o un nonno alla stregua di un criminale di guerra che solo qualche decennio prima aveva ucciso altri uomini. L'immagine della persona conosciuta e amata nel dopoguerra viene generalizzata e ampliata al periodo del nazismo in cui figli e nipoti non erano ancora in vita. Questo fa sì che i ricordi trasmessi in famiglia si trasformino secondo i valori e il modo di vivere delle generazioni cresciute nel dopoguerra in maniera da far apparire integri i testimoni che invece erano spesso fautori del regime nazista. Nell'album dei ricordi familiari alcune pagine si saranno incollate tra loro, qualche foto sarà sparita o diventata irriconoscibile, affinché si possa esibire una famiglia integra, non macchiata da quei crimini di guerra che si leggono (solamente) sulle enciclopedie e sui libri di storia.

3. La culturalizzazione della memoria familiare in Come mio fratello

L'album dei ricordi di famiglia fu affidato anche a Uwe Timm. Lo scrittore lo prende in mano e riflette soprattutto sui punti in cui si trovano dei piccoli danni nell'album, sui punti in cui le pagine sono incollate o le immagini sono diventate quasi irriconoscibili. Vale a dire che non si comporta come la figlia e la nipote di Heinz

Kern che guardano solamente la parte dell'album che non crea loro problemi tralasciando tutte le informazioni sulle convinzioni naziste del padre o del nonno. Anzi, Timm cerca il parente nazista per confrontarlo con il fratello amato facendo una specie di resoconto di quello che gli è stato trasmesso.

Eppure l'album è molto simile a quello della famiglia Kern. L'unica differenza consiste nel fatto che la voce del testimone si può solamente fare rivivere tramite documenti scritti come le lettere e le annotazioni del diario, poiché egli è morto in guerra. Gli episodi raccontati in questi documenti sono comunque paragonabili agli aneddoti raccontati dal signor Kern. Una annotazione del fratello nel diario riguarda l'omicidio di un militare russo:

21 marzo

Donec

testa di ponte sul Donec. A 75 metri Ivan fuma una sigaretta, un bel boccone per la mia mogliatrice (Timm 2003, p. 17).

Come il signor Kern, il fratello di Uwe Timm non descrive una circostanza bellica e quindi non si trova nella necessità di sparare. La motivazione della sua azione non è del tutto chiara, ma è di certo futile: non si sa se lo fa per il piacere di uccidere, o semplicemente per utilizzare la mitragliatrice.

Segue immediatamente il commento di Uwe Timm, una breve riflessione sulla sua percezione di questa annotazione diaristica:

ecco il punto oltre il quale, quando all'inizio lo incontravo – mi saltava decisamente all'occhio, in alto a sinistra sulla pagina – smettevo di leggere, chiudevo il quaderno. e solo dopo aver deciso di scrivere su mio fratello, cioè anche su di me, e di lasciare spazio al ricordo mi sono sentito libero di seguire *quel che era stato messo per iscritto* (ib.).

"Ecco il punto oltre il quale (...) smettevo di leggere, chiudevo il quaderno" – questa è la reazione di Uwe Timm per anni, una reazione paragonabile a quella della figlia e della nipote di Heinz Kern che non raccontano la storia dell'omicidio dei prigionieri russi semplicemente perché da loro non viene ricordata o forse nemmeno percepita.

Solamente con la decisione di scrivere sul fratello Timm trova lo spazio per indagare sulla memoria della sua famiglia in tutta libertà. Lo spazio è la sua arte, la letteratura, quindi un ambito al di là della vita quotidiana che gli permette di riflettere nell'irresponsabilità del gioco di finzione sulle oscurità nell'album di famiglia. Timm prende l'album in mano, apre la pagina incollata dove il fratello appare come un militare brutale, la commenta e aggiunge qualcosa di suo: si immagina il militare russo ucciso dal fratello e lo fa vivere nella finzione letteraria:

Un bel boccone per la mia mogliatrice: un soldato russo, forse coetaneo. Un ragazzo, che si era appena acceso una sigaretta – il primo tiro, l'esprire, il piacere del fumo che sale dalla sigaretta accesa, prima del prossimo tiro. A cosa avrà pensato? Al cambio che doveva presto arrivare? Al tè. A un pezzo di pane. Alla fidanzata, alla madre, al padre? Una nuvoletta di fumo che si sfilaccia nel paesaggio intriso di umidità, residui di neve, l'acqua del disgelo raccolta nelle trincee, il verde tenero sui prati. A cosa avrà pensato il russo, l'Ivan, in quel momento? *Un bel boccone per la mia mogliatrice* (p. 18).

“A cosa avrà pensato il russo, l’Ivan, in quel momento?”, Timm essendo finalmente libero di seguire “quel che è stato messo per iscritto” legge attentamente la nota nel diario del fratello e si sofferma sulla parte più sfumata, sul militare russo definito dal fratello semplicemente “Ivan”, il nemico.

Ed è questo il punto in cui il discorso memoriale fatto da Uwe Timm si distingue nettamente dalla memoria comunicativa trasmessa oralmente in famiglia: A che cosa avranno pensato i prigionieri russi uccisi dai fratelli Kern? Alle loro mogli, ai loro figli, al cibo che i fratelli si stavano dividendo, alla casa? Erano stanchi? Desideravano dormire? Avevano voglia di fumare una sigaretta per rilassarsi un momento nell’orribile conflitto nel quale avrebbero perso la vita? Nella famiglia Kern nessuno si pone queste domande, giacché la storia dell’omicidio dei soldati russi è stata, coscientemente o no, cancellata dalla figlia e dalla nipote dai ricordi di famiglia e, dopo la morte del padre e del nonno, sarà dimenticata per sempre.

Timm, invece, si sofferma sulle parti che corrono il pericolo di scomparire e di cadere nell’oblio seguendo con particolare attenzione le tracce che possono fare apparire un criminale di guerra il fratello amato in famiglia. Timm ritocca i punti sfumati della memoria dando loro colore dove prima c’era solamente un’ombra scura; ridisegna il militare russo ucciso dal fratello non come “Ivan”, il nemico, ma come persona giovane con una vita privata al di fuori dal campo di battaglia. Così si contrappone alla direzione intrapresa dalla memoria di famiglia rilevando appunto le parti in genere cancellate e dimenticate nei racconti dei figli e dei nipoti. Certamente l’album della famiglia Timm non è più accettabile poiché contiene delle parti oggi difficilmente presentabili. Perciò Uwe Timm si ritira nel laboratorio letterario creando così uno spazio a di là della vita quotidiana nella quale si giudicano le azioni delle persone che hanno partecipato alla guerra e si rimuovono o si dimenticano i crimini di guerra dei parenti.

Il discorso memoriale sulla memoria familiare in *Come mio fratello* rispecchia quindi, nello spazio protetto del laboratorio letterario, il processo del ricordo e dell’oblio in una famiglia tedesca comune, riprendendo nella simulazione in particolar modo quegli aspetti problematici che nella vita quotidiana sono fonte di dolore e sofferenza. Questo fa sì che il libro possa essere considerato una specie di indicatore dello stato del ricordo e dell’oblio del periodo nazista in Germania. La crisi della memoria culturale manifestatasi nella riflessione sulla memoria ha trovato una possibile forma nell’indagine familiare di Uwe Timm⁷. Al di là della vita quotidiana l’autore crea uno spazio per riflettere senza dolore sul conflitto causato dall’aporia tra l’identità della società tedesca del dopoguerra e la coscienza del fatto che i fautori della guerra sono stati spesso i padri e i nonni. Così Timm dà una sua risposta alla questione che la memoria collettiva alla seconda guerra mondiale richieda una culturalizzazione specifica dovuta a un *Leidschatz* comune a tante famiglie tedesche (cfr. Galli 2006

¹ La distinzione tra *memoria comunicativa* e *memoria culturale* è stata introdotta nella teoria della memoria da Jan Assmann (1992).

² Il concetto della *memoria collettiva* risale al sociologo francese Maurice Halbwachs che distingue dalla memoria individuale la memoria collettiva di gruppi sociali (cfr. Halbwachs 1950).

³ La ricerca letteraria di Uwe Timm corrisponde al programma estetico esposto nelle sue *Paderborner Vorlesungen “Erzählen und kein Ende”*. Uno dei motori principali del lavoro di Timm consiste nella ricerca del “Geflüster der Generationen”, nelle piccole storie e nelle cose nascoste o trascurate nella quotidianità. Fare emergere queste situazioni e riconoscere loro un valore proprio è per Timm il senso del suo scrivere.

⁴ Il termine “*Leidschatz*” risale allo storico dell’arte Aby Warburg noto per le sue ricerche sulla memoria in Germania negli anni Venti. Per Warburg la memoria si manifesta in particolar modo nell’arte. Nelle varie forme dell’arte la memoria si è creata uno spazio per affrontare le sofferenze umane senza correre il rischio di ricadere in esse. Lì, nell’arte, il “*Leidschatz der Menschheit*” diventa “*humaner Besitz*” (Fleckner 1995, p. 254).

⁵ La *Oral History* è un metodo di documentazione storica che utilizza come fonti interviste a testimoni del tempo oggetto di studio (cfr. Ritchie 2003).

⁶ Cfr. Welzer 2001; 2002.

⁷ Cfr. la riflessione di Aleida Assmann (1999, p. 23) sulla memoria nell’arte attuale.

Macchie sul silenzio. Auschwitz nel *graphic novel* di Art Spiegelman
Cristina Saffiotti

“Non esiste una letteratura dell’Olocausto, né può esistere”. “Scrivere poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie”. Nella letteratura che affronta l’Olocausto parole come queste di Theodor W. Adorno e di Elie Wiesel sono spesso un punto di partenza. Chi si avvia a scrivere deve rispondere a questi impliciti imperativi prendendo posizione a proposito dei silenzi – metaforici e letterali, degli uomini e di Dio¹ – che circondano l’Olocausto. Chi ne scrive segnala la propria consapevolezza di partecipare a un paradosso. Scrivere dell’Olocausto è una negoziazione con il silenzio.

Maus, il *graphic novel* del fumettista ebraico-americano Art Spiegelman, si situa al centro di questo paradosso. Spiegelman cerca di ricostruire la vicenda del padre sopravvissuto ad Auschwitz, e nel far questo – *per* potere fare questo – rappresenta nel libro se stesso e la propria lotta metaforica con il silenzio. In *Maus*, infatti, al racconto della lotta per la sopravvivenza di Vladek Spiegelman nell’Europa della Shoah si sovrappone, in un continuo intrecciarsi di livelli temporali, il racconto di una negoziazione con il silenzio che assume caratteri apertamente conflittuali.

Fin dall’inizio, e regolarmente nel corso di tutto il libro, il lettore è reso partecipe dei dubbi di Art il personaggio sul proprio scrivere di Auschwitz, un gesto che considera un atto di presunzione: “È così *presuntuoso* da parte mia. Insomma, non riesco neppure a dare un senso al rapporto con mio padre... come posso dare un senso ad *Auschwitz?*... O all’*Olocausto?*” (Spiegelman 1991, p. 14). In uno dei momenti in cui affronta i propri dubbi in modo più ottimistico Art, che si trova in un momento di crisi nel suo lavoro per il libro, è a colloquio con il suo psicanalista. Dopo una discussione sulla questione del senso di colpa dei sopravvissuti, lo psicanalista Pavel, ceco, anch’egli sopravvissuto ad Auschwitz, conclude: “le vittime non possono mai dire la loro sulla storia, per cui forse è meglio non scriverne”. Art risponde: “Samuel Beckett disse una volta: ‘Ogni parola è come una macchia non necessaria sul silenzio e sul nulla’”. Nella vignetta successiva i due tacciono, seduti immobili. Poi Art aggiunge. “D’altra parte lo DISSE” (p. 45).

Seguendo il consiglio dello psicanalista, Spiegelman include queste parole nel suo libro, rendendo esplicito il cortocircuito che è già alla base del libro. *Maus* mette in scena, espandendolo a principio organizzatore del testo, il sublime postmoderno, il paradosso del dover rappresentare ciò che non è rappresentabile. Per poter raccontare la storia dei genitori, incomprensibile e in-credibile, come viene ribadito in tutto il libro, Art deve raccontare anche il processo della narrazione.

Il fumetto si apre su una “scena di narrazione” in cui vediamo Art Spiegelman incoraggiare il padre, Vladek, a raccontare la sua vita in Polonia durante la seconda

guerra mondiale. Ci aspettiamo che la scena faccia da cornice a una storia principale narrata in flashback, secondo lo schema a cui siamo abituati dal cinema, e a cui ci hanno preparato le soglie del testo, a partire dal sottotitolo *Racconto di un sopravvissuto*. Ma dopo le prime interruzioni dobbiamo ricrederci. Quella di Art che interviene il padre non è una storia di cornice. Il lettore si trova di fronte a una rappresentazione della realtà in cui passato e presente coesistono e sono in comunicazione continua. In questo *Maus* riflette mimeticamente la realtà della vita di Vladek e Art. Nel caso di Vladek è evidente. Viene sottolineato, per esempio, come la sua lotta per la sopravvivenza iniziata ad Auschwitz sia diventata riflesso condizionato. Negli anni Settanta raccoglie pezzetti di filo del telefono per strada, per esempio – potrebbero tornare utili – e risparmia sui fiammiferi in modo isterico. Qualsiasi oggetto può essere un piccolo tesoro prezioso perché ad Auschwitz un fiammifero o una sigaretta possono valere la sopravvivenza, e in Vladek Auschwitz è ancora presente. Ma anche Art ha sempre convissuto con il passato di Vladek. Spiegelman lo mette in chiaro in più di un'occasione. Per esempio la sera in cui Art e la moglie Françoise, in visita da Vladek, lo sentono urlare nel sonno (cfr. p. 74). Françoise preoccupata chiede spiegazioni e Art risponde che il padre urla nel sonno ogni notte, tanto che Art da piccolo pensava che questa fosse una caratteristica di tutti gli adulti.

L'insinuarsi del passato nel presente viene reso anche sul piano grafico. Un caso paradigmatico si trova in una tavola del capitolo *...E qui cominciarono i miei guai...*. Durante la conversazione precedente Art chiedeva incredulo al padre come mai i prigionieri di Auschwitz non si ribellassero (cfr. p. 73). Ora i due stanno viaggiando in auto con Françoise nelle Catskill Mountains dove Vladek è in villeggiatura, e Art menziona al padre di aver letto di un tentativo di ribellione da parte di alcuni prigionieri che lavoravano nelle camere a gas. Erano state uccise tre SS, e distrutto un forno crematorio. Vladek aggiunge che però erano stati immediatamente uccisi tutti i responsabili. E le quattro ragazze che avevano procurato l'esplosivo erano state impiccate vicino alla sua officina. Nella vignetta culminante di questo scambio inizialmente lo sguardo del lettore è concentrato sull'auto bianca in basso a destra, che si sta allontanando, parzialmente nascosta dietro due tronchi d'albero. Vladek sta dicendo, nel balloon appena sopra l'auto, che le quattro ragazze erano amiche di Anja, sua moglie. Forse è mentre legge queste parole che lo sguardo del lettore si sposta verso la sinistra della vignetta abbastanza da notare, quasi mimetizzate fra i tronchi bianchi e neri, quattro paia di gambe con gonne a strisce verticali bianche e nere, sospese in aria. Le parti superiori dei corpi sono coperte dalla parte alta del balloon. "Rimasero appese per tanto, tanto tempo", aggiunge Vladek (p. 79), ma il lettore ha visto che in realtà le quattro ragazze di Sosnowiec sono ancora lì.

All'opposizione binaria passato-presente corrisponde una serie di ulteriori opposizioni. Da un lato la biografia di Vladek, associata al narrare fluido, la voce, dall'altro la narrazione autobiografica di Art, il chiedere e il dubitare, l'inchiostro. Da un lato Vladek vittima e testimone dell'Olocausto, dall'altro Art vittima indiretta doppiamente impotente, perché non testimone, dell'Olocausto. Nonché vittima delle vittime. Art sottolinea più volte come la sua infanzia sia stata segnata dall'ansia e l'euforia della sopravvivenza che caratterizzano la vita di Vladek. D'altro canto descrive anche se stesso come vittima della madre che, suicidandosi, ha rafforzato in lui dei sensi di colpa sempre presenti. Il sottotitolo *Racconto di un sopravvissuto*,

nonostante tutti i segnali alle "soglie" del testo indichino la centralità del testimone dell'Olocausto Vladek, si può quindi riferire anche ad Art, che è vittima di seconda generazione. E anch'egli, come in modi diversi si può dire del padre e della madre, *non è sopravvissuto*².

L'intrecciarsi di biografia e autobiografia è anche, come accennato, l'intrecciarsi di due lotte. Se il racconto della vicenda di Vladek è il racconto di una lotta per la sopravvivenza, l'autobiografia *Maus* è il racconto di una lotta per rappresentare. La necessità che spinge Art Spiegelman a raccogliere la testimonianza del padre incontra diversi ordini di ostacoli, che vengono in parte superati, o meglio accettati, grazie all'inclusione del racconto del racconto. Mostrare al lettore di essere colpevole di quella che chiama presunzione – perché dare un senso ad Auschwitz non è possibile – è un modo per Spiegelman di perdonarsi e permettersi comunque di *dire* e disegnare, pur sapendo che quel che dirà/disegnerà con il suo inchiostro di china sono forse solo inutili macchie sul silenzio.

Uno dei primi ostacoli incontrati da Art è la fallibilità della memoria individuale. La memoria di Vladek Spiegelman si rivela in alcune occasioni inaffidabile. A volte è egli stesso a rendersi conto di non ricordare. Altre volte Art e il lettore se ne accorgono senza che il fatto venga commentato esplicitamente nel testo. E il libro si conclude con un richiamo alla realtà sulle capacità mnemoniche di Vladek, che per un attimo, proprio prima di lasciare il lettore al silenzio, ha chiamato Art con il nome del primo figlio, morto durante la guerra.

Altro problema centrale è costituito dall'organizzazione e selezione del "materiale". Art cerca di fare raccontare il padre seguendo un ordine cronologico: quella cronologica sembra essere l'unica struttura "rassicurante" a cui riferirsi. Ma è difficile. L'esperienza di Vladek sembra sotto l'effetto di una continua spinta centrifuga, e più volte Art è costretto a riportare bruscamente il padre all'ordine bloccando digressioni che spostano il discorso. Resta sottinteso che ogni volta che Art interrompe Vladek sacrifica una diramazione del discorso che forse avrebbe aggiunto informazioni preziose.

Per quanto riguarda la selezione del materiale un problema si pone quasi subito: Art si scontra con la resistenza di Vladek a che vengano riportati fatti troppo personali. Quando ha finito di raccontare il suo primo incontro con la madre di Art, si interrompe bruscamente: "quello che ho detto (...) non voglio che tu scrivi in tuo libro". Alle obiezioni del figlio risponde "non ha nulla a che fare con Hitler e OLOCAUSTO!" (1986, p. 23) e Art promette di non raccontare fatti così privati nel suo libro. Ma naturalmente non può mantenere la promessa, il lettore lo sa fin dall'inizio e segue lo scambio da complice di Art. Sono proprio queste cose, che apparentemente non c'entrano, che possono servire a restituire il senso di realtà. Come dice Art, rendono "tutto più *reale* – più umano". Tentare di scrivere la storia attraverso la *petite histoire* di Vladek significa anche tradire l'individuo Vladek sacrificandone il pudore, mortificando la sua vita nel trasformarla in "materiale".

Un'altra resistenza incontrata da Art e segnalata continuamente da Spiegelman è quella del corpo del padre, indebolito dalle privazioni subite durante la guerra. In tutto il testo viene sottolineato lo sforzo fisico che rappresenta per Vladek il raccontare la sua esperienza: un pericolo reale per la sua salute, minata da diabete, fragilità cardiaca e polmonare. Nel corso del primo capitolo lo vediamo raccontare mentre si

allena alla cyclette. Dopo aver narrato avvenimenti della persecuzione degli ebrei tra il 1940 e il 1942 si accascia, completamente esausto. Il lettore percepisce come causa dello sfinimento non solo lo sforzo fisico, ma anche il dolore di Vladek per aver appena rivissuto la “selezione” della Gestapo nella quale sono stati deportati la sorella e il padre. Più avanti, nel secondo volume, si fa ancora più esplicito il significato di sacrificio emotivo e fisico del raccontare. Alla conclusione del penultimo capitolo Vladek ha mostrato ad Art le poche fotografie dei familiari scomparsi sopravvissute alla guerra, ma mentre sta per raccoglierle per donarle ad Art è sul punto di avere una crisi cardiaca ed è costretto a distendersi. Art si scusa col padre per averlo fatto parlare troppo. L'effetto di questa scena è ancora vivo nel lettore alla conclusione di *Maus*, dove le ultime parole pronunciate da un personaggio sono quelle di Vladek che dichiara il proprio sfinimento per aver raccontato “abbastanza storie” (p. 136).

Il mezzo espressivo con cui lavora Art comporta problemi specifici. Sia Spiegelman che Art il personaggio sono consapevoli del fatto che non ci sia scampo dall'approssimazione. “È inevitabile che io faccia qualcosa di inautentico” (in Witek 1989, p. 102), spiega Spiegelman in un'intervista. Tutte le volte che è possibile si documenta accuratamente per la raffigurazione grafica degli ambienti, includendo mappe e cartine geografiche che, come le fotografie inserite a volte nel testo, se da un lato rompono la continuità delle immagini, dall'altro restituiscono però un quadro più “autentico” possibile (cfr. Brown 1988). Ma, soprattutto, questi sottotesti svolgono un'altra funzione cruciale: comunicano il senso di emergenza, dell'urgenza del tentativo di conoscere. Questi sottotesti dicono al lettore: il racconto lineare di Vladek è un'approssimazione, una finzione. Dobbiamo impiegare tutti i mezzi disponibili nel tentativo di restituire da angolazioni diverse l'esperienza, nella speranza di contrastarne almeno in parte l'elusività e l'incomprensibilità.

Ma a volte documentarsi non è possibile. O non è sufficiente. È il caso dell'officina di lattoniere ad Auschwitz in cui Vladek aveva lavorato per un periodo. Art racconta le sue difficoltà nel visualizzare l'ambiente per poter disegnare gli sfondi, e finisce con l'utilizzare la descrizione generica fattagli dal suo psicanalista Pavel, che da bambino aveva lavorato in un'officina simile (Spiegelman 1986, p. 46).

I vuoti e il silenzio si insinuano ovunque. Perfino su ciò che è documentato viene negata la certezza. Nel momento in cui Vladek sta raccontando del suo arrivo ad Auschwitz, Art gli chiede notizie della famosa orchestra che accoglieva all'entrata. Vladek dice di non aver mai visto alcuna orchestra. Art obietta che si tratta di un fatto ben documentato (p. 54), ma Vladek ribadisce che secondo lui non c'è mai stata un'orchestra, e il lettore partecipa dello sbigottimento di Art nello scontrarsi di nuovo con il silenzio, nel prendere atto del fatto che *non si saprà mai*.

Come non si saprà mai come sia morto Mandelbaum, vecchia conoscenza di Vladek prima della guerra, con cui ad Auschwitz instaura un forte legame di solidarietà, e il cui caso viene rappresentato da Spiegelman come un *exemplum*. Mandelbaum è la vittima di Auschwitz non sopravvissuta: non reattiva, astuta e fortunata come invece lo è stato Vladek. Questi racconta la disperazione di Mandelbaum per l'aver ricevuto al suo arrivo ad Auschwitz pantaloni troppo larghi e scarpe di due misure diverse per la sua uniforme di prigioniero, e ne riporta la preghiera struggente: “Mio Dio. Dio, ti prego... Aiutami a trovare un pezzo di

spago e una scarpa della mia misura!” (p. 29). Ne racconta la breve terribile felicità provata quando Vladek era riuscito a procurargli una cintura e due scarpe della misura giusta: “Mio Dio. Mio Dio. Mio Dio... È un *miracolo*, Vladek. Dio mi ha mandato scarpe tramite te” (p. 34). Ma dopo il “pieno” di questi racconti è tanto più forte sul lettore l'impatto emotivo del vuoto che trova al posto del racconto della sparizione di Mandelbaum. Un giorno era stato scelto per i lavori forzati e da quel momento Vladek non l'ha più visto. Sa che Mandelbaum è morto, ma *non si saprà mai* come. Vladek descrive delle ipotesi, basate sulle abitudini delle SS ad Auschwitz. Ma la domanda di Art “cos'è *successo* a Mandelbaum?” riecheggia nel vuoto lasciato da tutte le storie irrecuperabili, che rinforzano nel lettore la consapevolezza del valore di ogni dettaglio conosciuto contro l'espandersi del silenzio.

Un silenzio che merita attenzione particolare è quello di Art Spiegelman. Il lettore si abitua presto alle sue interruzioni per chiedere chiarimenti o esprimere la propria consapevolezza su argomenti che vengono affrontati, ma ci sono momenti in cui risalta fortemente il suo silenzio. Come il silenzio (auto)ironico a conclusione del capitolo *Auschwitz – Time Flies*, in cui Vladek ha descritto le camere a gas e i forni crematori, troviamo Art e la moglie sulla veranda. Si lamentano degli insetti che li stanno disturbando e Art semplicemente spruzza loro contro dell'insetticida. Nell'ultima tavola del capitolo vediamo in secondo piano le figure tagliate di Art e Françoise – sono visibili solo le gambe – e al centro dell'immagine un insetto che cade, colpito dallo spruzzo di insetticida.

Art resta in silenzio anche quando Vladek menziona il suo passaggio a Würzburg a guerra conclusa. Vediamo tra le rovine una famiglia di tedeschi disperati. La didascalia – la voce di Vladek – dice: “Partimmo felici. / Che tedeschi abbiano un po' di quel che hanno fatto a ebrei” (p. 130). Spiegelman non può commentare.

Questi e altri silenzi sono riconducibili al desiderio di Spiegelman di non interferire, per quanto possibile, con il “materiale”. Tale desiderio è anche alla base della scelta di raffigurare gli ebrei come topi, scelta a cui fa riferimento in più occasioni il personaggio Art³. Il rappresentare gli ebrei con volti di topo relativamente inespressivi⁴ quasi uguali tra loro è stata spesso interpretata come una strategia tesa a creare distanza. Nelle intenzioni di Spiegelman invece dovrebbe produrre un effetto in certo senso opposto. I volti di topo simili a maschere sono il distillato di anni di sperimentazione attenta tesa a evitare tecniche di rappresentazione che *dicano al lettore come sentirsi*⁵. Spiegelman vuole usare i topi come cifre poco cariche di significato che permettano al lettore di passare oltre il segno, di arrivare in modo più diretto all'esperienza rappresentata. Si può dire che questo sia un principio che vale per tutto il testo *Maus*. Art costruisce una collaborazione con il lettore nella propria lotta con l'irrappresentabile.

Dietro tutti gli altri silenzi in *Maus* risuona fortissimo quello di Anja Spiegelman, la madre di Art. Tra i vari sottotesti menzionati risalta un breve “comic within the comic”, posto poco oltre la metà del primo volume. Si intitola *Prigioniero sul pianeta Inferno – Un caso clinico*, e presenta il silenzio di Anja come il silenzio motivante per la spinta a narrare di Art. Nella prima tavola è raffigurato quest'ultimo, con volto umano, stavolta, espressione sofferente, in divisa da detenuto o forse da prigioniero

di campo di concentramento. Ci informa: “Nel 1968, io avevo 20 anni, mia madre si uccise. Non lasciò nessun messaggio” (p. 100).

Questo breve fumetto è disegnato con una tecnica volutamente espressionistica che contrasta fortemente con il resto di *Maus*. Qui Spiegelman comunica molto esplicitamente cosa deve sentire il lettore: la disperazione di Art per il suicidio della madre, e per questo suo non aver lasciato un messaggio.

Poco prima è iniziata (p. 93) la ricerca di Art dei diari di Anja. In più punti Vladek aveva menzionato l'esistenza di questi diari, e Art insiste perché il padre cerchi di recuperarli, ma questi lascia la questione in sospeso, e la speranza di Art di ritrovare la voce della madre rimane per un po' presente tra le tavole. Solo alla conclusione del primo volume Vladek ammette che in un momento di depressione aveva bruciato i diari.

Art, ancora incredulo ma già sconvolto dalla frustrazione, chiede a Vladek se prima di bruciarli non li abbia almeno letti. “No, io ho guardato ma non ricordo... Solo io so che lei diceva: ‘Spero che mio figlio, quando è grande sarà interessato a queste cose’” (p. 159). Il conflitto padre-figlio rimasto latente fin qui culmina così in uno dei cortocircuiti del testo quando Art, furibondo, indirizza a Vladek, la vittima di Auschwitz, un “Assassino!”.

Dopo essersi scusato Art si congeda frettolosamente dal padre, e sembrano entrambi calmi, ma vediamo Art ripetere tra sé e sé, nell'allontanarsi, “... assassino”. E su questa parola si chiude il primo volume di *Maus*. Anja aveva lasciato un messaggio. Aveva anzi espresso un forte desiderio di farlo arrivare al figlio, ma Vladek, la vittima, bruciando i diari della moglie è complice di Auschwitz nel perpetuare “il silenzio e il nulla”.

Maus si conclude ribadendo il silenzio. Le ultime parole *pronunciate* da un personaggio sono quelle di Vladek, che, in un'ultima sovrapposizione tra passato e presente, dice rivolgendosi a Richieu, il figlioletto morto all'età di tre anni durante la guerra, che per ora ha raccontato abbastanza. Ha appena raccontato il momento di ricongiungimento con Anja dopo la guerra, concludendo: “Eravamo molto felici, e da allora vivemmo sempre felici e contenti” (Spiegelman 1991, p. 136). È disteso a letto, malato e ultimamente “più confuso” (pp. 122, 128), come ha avvertito Mala, la nuova moglie, e quindi non ci sorprende la confusione temporale, né il fatto che trasformi il finale del racconto della sua avventura nel finale di una strana fiaba, finale che richiede che dimentichi o ometta il proprio dolore e quello che ha portato Anja al suicidio.

Le ultimissime parole di *Maus* sono affidate a un simbolo del silenzio eterno. Alla base della tavola è disegnata la lapide di Vladek e Anja Spiegelman, in continuità con l'immagine di Vladek malato e sospeso tra passato e presente, stanco di raccontare. La tavola è strutturata in modo tale da fare assomigliare la lapide al tronco di un albero genealogico le cui fronde sono le ultime vignette del racconto. Si leggono i nomi e le date di nascita e morte degli Spiegelman. Appena sotto la lapide, il nome del discendente, “art spiegelman”. Si tratta semplicemente della firma finale dell'autore, e le date che la affiancano – “1978-1991” – sono le date di lavorazione del libro *Maus*. Ma la struttura della tavola ci suggerisce che sono anche il nome e le date di nascita e morte dell'Art che abbiamo visto oscillare tra spinta a testimoniare, a comprendere, e rassegnazione di fronte all'indicibilità e incomprendibilità dell'Olocausto. U

¹ Cfr. il discorso di Neher 1970 sui silenzi che circondano le vittime di Auschwitz.

² Françoise: “Tutto quello che ha passato Vladek. È un miracolo che sia sopravvissuto”. Art: “Già... Ma in un certo senso *non è sopravvissuto*” (p. 90).

³ Sono frequenti in *Maus* gli accenni autoreferenziali all'uso delle “maschere” da topo. Ne è un esempio la discussione tra Art e Françoise su quale animale Art debba scegliere per raffigurare quest'ultima, visto che è francese, convertita alla religione ebraica (cfr. Spiegelman 1991, pp. 11-12). Si vedano anche gli accenni *tongue-in-cheek* a proposito del quadretto con il gatto e dei cani e gatti randagi che frequentano la casa dello psicanalista Pavel (p. 43).

⁴ È molto ampia la gamma di espressioni che Spiegelman riesce a creare con l'uso dei trattini che fanno da sopracciglia e pochi altri mezzi.

⁵ Sulle varie soluzioni immaginate da Spiegelman per il problema dello stile grafico da utilizzare per *Maus* cfr. per esempio Witek 1989, pp. 102-104; Bolhafner 1991, p. 98.

Parte seconda
Storia e finzione

Introduzione *Silvia Albertazzi*

La storia del mondo? Voci che riecheggiano nell'oscurità, immagini che ardono per qualche secondo prima di dissolversi, vecchie fole che sembrano talvolta sovrapporsi, strani legami, connessioni erranee (...). Inventiamo una storia per nascondere ciò che ignoriamo o non vogliamo accettare. Architettiamo una nuova frottola intorno a pochi dati di realtà. Il nostro panico e la nostra sofferenza trovano lenimento solo nell'invenzione; e la chiamiamo storia (Barnes 1989, pp. ??).

Gli studiosi i cui contributi sono raccolti di seguito hanno accettato una sfida alquanto rischiosa: posizionare i loro interventi nell'ottica del rapporto, sempre più elusivo e sfumato in età postmoderna, tra narrazioni di finzione e narrazioni storiche, ponendo sempre e comunque l'accento sulla specificità della finzione narrativa, ovvero esaminando la problematica dal punto di vista del letterato piuttosto che da quello dello storico, senza prendere posizione a favore o contro la peculiarità (e il presunto statuto di verità) della narrazione storica, senza parteggiare, in altre parole, per Hayden White (1973) o per Carlo Ginzburg (2006) nella diatriba pro o contro la storiografia "scettica" e il relativismo storico, ma indagando piuttosto ora sulla problematizzazione narrativa del trauma storico ora sulla rappresentazione dei simulacri di un passato che rimane irraggiungibile (cfr. Jameson 1984a).

Si tratta di indagare sulla resa narrativa della Storia dopo la fine dei Grandi Racconti (cfr. Lyotard 1979); analizzare in che modo la narrazione rifletta l'esperienza di disorientamento che segue la rottura del corso unitario della Storia stessa, rendendo impossibile la rappresentazione del passato costruita secondo un punto di vista centrale univoco. Come si rapportano il romanzo, il racconto, il dramma, ma anche la messinscena teatrale, alla moltiplicazione della *Weltanschauungen* e alla dissoluzione dei punti di vista centrali? In che modo si riformulano le categorie rappresentative per fare emergere il rimosso dalle tracce del trauma, che persistono oltre la rimozione, oltre l'oblio? Non per caso, credo, la maggior parte degli studiosi riuniti in questa sezione ha scelto di concentrarsi su opere narrative o teatrali in cui si affrontano la catastrofe della seconda guerra mondiale e la vergogna dell'Olocausto. Raccogliendo la scomoda eredità di quegli episodi traumatici, gli autori che li ricostruiscono elaborano il lutto di tutta una comunità, per non restare prigionieri, ma al tempo stesso, mettendo in forma di racconto la memoria individuale e/o collettiva, selezionano i loro materiali sulla base di rimozioni, scelte personali, mutilazioni della memoria. Il rapporto tra Storia, memoria, narrazione e verità appare squisitamente etico, prima ancora che ideologico o politico. Non si tratta più di porsi il dilemma se la Storia abbia una relazione privilegiata con la verità, quanto piuttosto di constatare come la narrazione tanto della Storia quanto delle storie sia condizionata dalla fallibilità della memoria, dalla volontà – conscia o inconscia – di rimozione e dalle scelte documentarie ed ermeneutiche dei testimoni.

Del resto, se è vero che l'uomo non ricorda, ma ricostruisce, ovvero se accettiamo l'assioma wildiano secondo cui l'unico dovere che abbiamo verso la Storia è di

riscriverla, lo scrittore re-inventa la Storia per poterla meglio testimoniare, scavando dietro le apparenze del reale, allontanandosi dal solco del discorso storico razionale (etimologicamente, “delirando”) per affidarsi alle scoperte (etimologicamente, “invenzioni”) della memoria (cfr. Albertazzi, Maj 2003). Emergono così voci sommerse, rimosse, subalterne; versioni alternative che manifestano l’insegnamento di Said secondo cui “per ogni situazione, non importa quanto asservita, c’è sempre un’alternativa. Dobbiamo esercitarci a pensare in maniera alternativa, a non accettare lo status quo, a non credere che il presente sia bloccato” (Said 1994, p. 105).

Non è certo per caso che una delle più importanti teoriche del postmoderno, colei che ha coniato l’etichetta “metanarrativa storiografica” per definire i romanzi storici autoreferenziali del tardo XX secolo, la canadese Linda Hutcheon, abbia scelto di concentrarsi – insieme al marito Michael – su una messinscena teatrale, indagando così la Storia attraverso i suoi simulacri, in perfetto stile postmoderno (cfr. Jameson 1984a). Come gli Hutcheon acutamente testimoniano, la logica del simulacro, ovvero la trasformazione del passato in immagini standardizzate, conduce all’abolizione – anch’essa squisitamente postmoderna – del senso del futuro e, quel che più conta, di ogni progetto collettivo. Posizione questa che è messa ben in evidenza dalla narrativa di James Graham Ballard, disincantato punto di approdo della sezione, nel saggio di Gino Scatasta. I conflitti ballardiani scaturiscono proprio dalla ribellione di individui soffocati da un eccesso di informazioni e simulacri contro un mondo “messo in immagini e dato in spettacolo” (Ballard 2003, p. 75); la sua violenza è quella di chi ha smarrito il senso di appartenenza, di “casa”, di chi non fa che “abitare l’apparato scenico” del reale (Albertazzi 2006, p. 100).

Partendo dalla messinscena postmoderna di Wagner, passando attraverso il racconto narrativo, teatrale e fantastico dei traumi della seconda guerra mondiale, e dei tanti conflitti del Novecento che fanno da sfondo all’opera di Graham Greene, si raggiunge così la catastrofica fabulazione del mondo proposta da Ballard, vertiginosa conseguenza sia della moltiplicazione frenetica delle comunicazioni che caratterizza il nostro tempo sia della contaminazione d’immagini che contraddistingue il reale inteso come contesto delle molteplici fabulazioni (cfr. Vattimo 1989). È dunque a una retorica della terminalità che si approda leggendo le opere cui sono dedicati i saggi qui riuniti: una visione pessimista, quasi disperata, certo disperante. Eppure, i racconti che la rappresentano ce ne fanno partecipi, ci incantano, sgo-mentandoci. Come scrive Julian Barnes nella sua *Storia del mondo in 10 capitoli e ?*, definita da Rushdie “un romanzo acuto e sovversivo in forma di note in margine alla Storia” (Rushdie 1991, p. 241), anche se le circostanze sono tragiche, di fronte alla narrazione, noi ci abbandoniamo “come usava fare la gente nel passato, avida di sapere come i fatti si fossero svolti, desiderosa di sentirsi illustrare la realtà del mondo” (Barnes 1989, p. 66).

Wagner e l’Europa postmoderna: le eredità della guerra *Linda e Michael Hutcheon*

Nel *Dizionario del diavolo*, lo scrittore americano Ambrose Bierce fornisce una definizione ironica e spiritosa che ci servirà da punto di partenza: “Storia (*s.f.*): resoconto per lo più falso di eventi per lo più irrilevanti, provocati da sovrani per lo più mascalzoni e da soldati per lo più folli” (Bierce 1911, p. 169). Sebbene queste parole siano state scritte nel 1911, Bierce è stato, per così dire, un preveggen- te nei confronti del futuro della storia. Negli ultimi decenni del XX secolo, anche i vari “ismi” – postmodernismo, femminismo, postcolonialismo e via discorrendo – hanno cominciato a mettere in questione l’oggettività e addirittura la veridicità dei resoconti storici, ponendo domande mirate come: quale storia è stata raccontata? La risposta più frequente era: quella dei sovrani mascalzoni e dei soldati folli. Quale storia non è stata raccontata? E si è scoperto che la risposta era: quella delle donne, dei popoli colonizzati, ex centrici ed emarginati.

A loro volta, gli storici si sono posti queste e altre domande, prospettando con le loro risposte nuovi modelli storiografici. Alcuni, rifiutando di nascondersi dietro la voce in terza persona di una supposta oggettività, hanno invece posto l’accento sull’inevitabile posizione ideologica di qualsivoglia racconto storico. Come è noto, Hayden White (cfr. 1973; 1980) ha richiamato l’attenzione su quello che ha definito l’atto di “narrativizzazione” dello storico, stabilendo così un rapporto (sulla scia del teorico della letteratura Northrop Frye) con la letteratura che doveva enormemente irritare i suoi colleghi storici.

I persistenti assunti positivisti ed empiristici della disciplina storica, ereditati dal XIX secolo, sono stati bersaglio di ampie critiche provenienti anche da altre direzioni, in particolare dalle varie correnti della teoria poststrutturalista. Si è argomentato che gli *eventi* storici sono stati trasformati in un *fatto* storico (ovvero, costruiti *in quanto fatto*) dall’impiego di una “struttura d’intreccio” o “intramazione”¹ (*emplotment*), per usare il termine di White, o, più problematicamente, dall’abilità dello storico di raccontare una storia.

È stato questo aspetto di “costruzione” della storia, insieme a una rinnovata storicità nella letteratura, a suscitare inizialmente l’interesse di uno degli autori di questo articolo (Linda Hutcheon). I romanzi postmoderni di autori come Salman Rushdie e Timoty Findley, E. L. Doctorow e Umberto Eco si sono avvalsi della storia in maniere diverse da quella dei romanzi storici di Walter Scott, ma è indubbio che ne abbiano fatto uso. Queste “metafinzioni storiografiche” (cfr. Hutcheon 1988) non ricercavano un potere di legittimazione e di autenticazione di eventi reali, come poteva essere per i romanzi di Scott. Il loro intento era molto diverso e volto a problematizzare le distinzioni dettate dal buon senso tra fatto storico e finzione roman-

zesca, mostrando come storiografia e romanzi siano – in egual misura – costrutti umani o sistemi significanti, volti entrambi a rappresentare il passato in una forma testualizzata.

Il romanzo in quanto genere ha intrattenuto, sin dall'inizio, un rapporto complesso con la storia e la storiografia. Nella riflessione sul postmodernismo negli anni Ottanta, non sembrava esserci modo di sfuggire alle implicazioni di quel rapporto e di quella complessità. Ma quando ci siamo dedicati a studiare insieme un genere molto diverso – quello dell'opera o del teatro musicale – tale implicazione storica non è stata abbandonata. L'opera può considerarsi una narrazione cantata e rappresentata sulla scena; può essere fortemente stilizzata e sottoposta a rigide convenzioni che ne denunciano apertamente l'artificio. Eppure, in qualche modo, opera e storia si intrecciano tra loro come il romanzo alla storia, benché in modalità diverse. Per esempio, l'opera ottocentesca italiana e francese rappresentava scene di storia – naturalmente narrando le storie di quei “sovrani mascalzoni” e “soldati folli” – e un'immane storia d'amore intercalata agli assunti politici per rendere il tutto più godibile. Basti pensare a *L'Africaine* di Meyerbeer o al *Don Carlo* verdiano. Nel XIX secolo, tuttavia, l'opera non si limitava a mettere in scena la storia, ma *si serviva* della storia per fini apertamente politici, e specificatamente nazionalistici.

Benedict Anderson ha associato il concetto di nazione a una “comunità immaginata”, individuando nella parola stampata e nella narrazione romanzesca un ruolo centrale nella creazione del senso di identità collettiva in Europa (cfr. Anderson 1983). Ma anche la musica ha svolto un ruolo importante. O, considerando la questione da un punto di vista diametralmente opposto (come ha fatto il politologo Anthony Arblaster), non esiste nessun'altra forza ideologica o credo che abbia avuto un impatto più “profondo e durevole del nazionalismo sulla musica degli ultimi due secoli” (Arblaster 1992, p. 64). L'aspirazione dell'Europa del XIX secolo a un idioma musicale nazionale divenne inseparabile dal nazionalismo e dal patriottismo. Wagner, Verdi, Janáček ne sono un esempio evidente attraverso l'Europa. Ma esiste un legame ancora più diretto, che gli italiani conoscono molto bene. I teatri lirici diventarono a tutti gli effetti luoghi insospettabili di attivismo politico, specialmente nei paesi in cui l'espressione politica nelle arti era severamente censurata dalle autorità di occupazione. Le opere che trattavano il tema dell'oppressione nazionale e della lotta per la liberazione proliferarono, ad esempio, nell'Italia sottomessa all'impero austro-ungarico, benché l'ambientazione fosse prudentemente collocata in un passato storico. Ma, grazie alla sua efficacissima commistione di musica coinvolgente e rappresentazione drammatica, l'opera è in grado di *suscitare* (e non soltanto di *rappresentare*) gli afflitti di un orgoglio nazionalista.

Appartiene alla storia (o al mito) dell'opera l'aneddoto secondo cui la produzione a Bruxelles dell'opera di Auber, *La muta di Portici*, contribuì a scatenare una delle rivolte che condussero alla liberazione del Belgio nel 1830. Basato su una storia vera – gli eventi storici accaduti a Napoli nel 1647, nel corso dei quali il popolo si sollevò contro gli oppressori spagnoli –, il passato dell'opera rivisse nel presente del pubblico. Talvolta, questo genere di identificazioni storiche (quasi un'allegorizzazione) produce risultati durevoli. Basti pensare al ruolo che continua ad avere l'aria del “Va pensiero” verdiano nell'Italia odierna. La forza del canto collettivo di un coro operistico, come quello degli israeliti oppressi nel *Nabucco*, era altamente evocativo per

rappresentare “la voce del popolo” nell'Europa del XIX secolo. Per un teorico come Antonio Gramsci, l'intero problema stava appunto in questo. Gramsci considerava le opere di Verdi (come il *Nabucco*) responsabili di quella propensione che gli italiani dell'inizio del XX secolo avevano per tutta una serie di “atteggiamenti artificiali” e modi di pensare che altro non erano se non un modo di evadere dalle loro esistenze meschine e dal basso livello di istruzione per innalzarsi “in una sfera più eletta di alti sentimenti e di nobili passioni”. Tra le varie forme di arte popolare, Gramsci considerava il melodramma “il più pestifero perché le parole musicate si ricordano di più” (1971, p. 969).

Le opere verdiane non furono le uniche a essere individuate come potenzialmente pericolose per il pubblico. Anche le opere wagneriane furono, sin dall'inizio, decisamente sospette in termini politici. E furono certamente considerate ideologicamente ambigue molti anni dopo (sebbene in maniera totalmente diversa), dopo che i nazisti se ne appropriarono trasformandole nella colonna sonora del Terzo Reich. Nel 1849, Wagner fu costretto a fuggire da Dresda per il suo coinvolgimento nelle attività rivoluzionarie: l'amico di Bakunin aveva visto in questa insurrezione una possibilità di cambiamento sociale e artistico. Costretto all'esilio, il compositore passò i successivi dodici anni in Svizzera, dove scrisse quelli che possono considerarsi essenzialmente i suoi manifesti politici ed estetici. Fu durante questo periodo che compose il poema e gran parte della musica di *Der Ring des Nibelungen* (*L'anello del Nibelungo*), una storia di negazione dell'amore, di potere, di dominazione e conquista, ambientata in un passato atemporale nel mondo della mitologia nordica. Un mondo di divinità, giganti, nani e umani.

Dato che la tetralogia che compone il ciclo dell'Anello ammonta a un totale di oltre quindici ore di rappresentazione, è evidente che non ci è possibile in questa sede rendere conto dell'intera storia. Tuttavia, ciò che è importante sottolineare è il fatto che l'anello del titolo è stato forgiato dal nano Alberich, della stirpe dei Nibelunghi, con l'oro rubato dal fiume Reno e trasformato in un anello dagli enormi poteri grazie alla rinuncia all'amore da parte del nano. Il dio Wotan/Odino desidera ardentemente il potere che conferisce questo anello ma non è mai riuscito a rinunciare all'amore. Wotan garantisce l'ordine del mondo attraverso una serie di accordi e la storia della tetralogia è sostanzialmente il racconto dei suoi tentativi di ottenere l'anello senza violare tali accordi. Il suo intento è creare un eroe totalmente libero che si impadronisca dell'anello per suo conto. A tale scopo, genera i gemelli semi-umani Siegmund e Sieglinde. Dalla loro relazione incestuosa nascerà colui che Wotan (e Wagner) considera il trionfo della stirpe dei Velsunghi: l'eroe naturale del “Volk”, Siegfried, il quale riuscirà a recuperare l'anello vincendo la strenua opposizione dei nani Nibelunghi e della loro progenie, oltre a un gigante trasformato in drago. Indubbiamente, il ciclo dell'*Anello* può essere letto come la storia di un rinnovamento generazionale, del nuovo ordine (così come la speranza dell'antico) che contrasta una potente forza maligna proveniente dall'esterno. E infatti, i registi d'opera del XX e del XXI secolo hanno utilizzato questa struttura narrativa di base per trattare tematiche contemporanee in relazione a conflitti, eventi storici e politici.

A questo punto, è necessario aprire una parentesi per considerare le ragioni e le modalità che rendono rilevanti i registi e le loro produzioni in una qualsivoglia discussione che affronti la questione delle rappresentazioni postmoderne del con-

flitto. Il ruolo creativo di Wagner in quanto compositore e librettista è evidente nel suo caso, ma qual è il ruolo del regista? È bene ricordare che l'opera è una forma d'arte "allografica", come la definisce Jean-Jacques Nattiez (1990) sulla scorta di Nelson Goodman. Diversamente da un'arte "autografica" come la pittura, in cui ciò che vediamo è stato creato direttamente dal pittore sulla tela, una forma d'arte allografica come l'opera richiede un regista e dei cantanti, ma altresì un'intera produzione, teatrale e musicale (compresa un'orchestra e un direttore), per essere rappresentata. In poche parole, l'opera consiste in un "testo spettacolare", come osserva Keir Elam (1980), ovvero in ciò che il pubblico esperisce effettivamente a teatro (e in cui risiede di conseguenza il significato dell'opera). Questo testo non è meno importante dei due "testi drammatici" dell'opera, ossia il libretto e lo spartito.

Nei termini della cosiddetta "nuova" musicologia – ossia successiva al puro dettato del formalismo – è ormai consuetudine sostenere che "l'opera dà voce alle forze storiche in cui è irretita" (Lindenberger 1984, p. 283). Vorremmo aggiungere che le produzioni operistiche sono ugualmente irretite nel contesto storico in cui sono rappresentate. I testi spettacolari si attuano attraverso tempi e luoghi in modalità sconosciute ai testi drammatici prestabiliti. Nell'opera di Wagner, queste due implicazioni storiche si saldano con particolare forza nella seconda metà del XX secolo. Dopo la seconda guerra mondiale, Wieland Wagner, il nipote del compositore, assunse la direzione del festival wagneriano che si tiene nel teatro che lo stesso Wagner aveva fatto costruire a Bayreuth, in Baviera. Regista di talento, Wieland Wagner scelse di sfidare apertamente l'appropriazione (indebita) che i nazisti fecero delle associazioni romantiche e nazionaliste dell'originale produzione wagneriana dell'*Anello*. Naturalmente, Hitler si recò frequentemente a Bayreuth negli anni in cui era al potere ed era notoriamente un ammiratore della musica di Wagner.

L'ambientazione atemporale nella mitologia nordica del testo di Wagner era stata rappresentata sulla scena alla prima dell'opera, tenuta a Bayreuth nel 1876 (e successivamente) secondo i canoni visivi della pittura romantica tedesca. L'ideologia nazista, infatti, aveva adottato la pittura romantica come parte integrante dell'universo visivo del "Volk" teutonico. Per tutta risposta, negli anni Cinquanta del Novecento, Wieland Wagner ha spogliato completamente la scena, de-storicizzando e de-germanizzando l'opera di Wagner, per trasformarla in uno psicodramma universale con una scenografia astratta, non figurativa. Negli anni Settanta, tuttavia, avvenne un'altra svolta, stavolta tesa non a spoliticizzare ma, al contrario, a ri-politicizzare il testo: il regista Götz Friedrich (dell'allora Repubblica democratica tedesca) riversò il nuovo clima politico dell'Europa post-sessantottina nella sua produzione del *Tannhäuser*: ricomparvero i nazisti, stavolta però non tra il pubblico, ma rappresentati sulla scena.

Evidentemente, i registi sono *interpreti* delle opere liriche ma altresì *creatori* a pieno titolo. Per il tramite di cantanti, scenografie, costumi, illuminazione ecc., danno vita a un mondo sulla scena teatrale, fornendo in tal modo un'interpretazione e indirizzando, in parte, le aspettative del pubblico circoscrivendone le possibili reazioni interpretative. Con il loro operato, i registi fanno affidamento sulla nostra conoscenza dell'opera in quanto forma d'arte, di Wagner e di altre produzioni wagneriane, così come sulla nostra conoscenza della storia.

Invitato ad assumere la direzione del centenario bayreuthiano dell'*Anello* nel 1976, il giovane regista teatrale francese Patrice Chéreau decise a sua volta di sfi-

dare la (comprensibile) scelta de-storicizzante di Wieland Wagner reinserendo l'opera wagneriana nella storia della sua produzione e della sua ricezione ottocentesca. La sua critica del potere in relazione alla divisione in classi, alla società in generale e allo stato di diritto doveva tanto ad Adorno e Brecht quando alle influenze a cui si fa in genere riferimento, e cioè George Bernard Shaw e Thomas Mann. In questo caso, quelli che un tempo erano dei ed eroi nobili furono trasformati nei rappresentanti brutali e violenti di una società brutale e violenta che sarebbe apparsa riconoscibile allo stesso Wagner.

L'opera di Wagner ha una densa storia (e produzione) politica. L'innegabile antisemitismo del compositore si è prestato a essere sfruttato in seguito dai nazisti, legando in tal modo le sue opere così come la sua intera personalità a quel deprecabile contesto storico. Il regista e scenografo tedesco Herbert Wernicke (scomparso nel 2002) ha affrontato apertamente questa eredità problematica, ma nel contesto più ampio della storia europea, nella sua produzione dell'*Anello* al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles nel 1991 (in seguito ripresa a Francoforte nel 1995). L'allestimento era decisamente postmoderno: autoreferenziale e ironico nei confronti del proprio artificio teatrale, ricorreva a dei filmati in un bianco e nero sgranato (a imitazione dei primi cinegiornali) per mostrare le regie di Wagner. Tale stratagemma poteva blandire il pubblico più conservatore che lamenta il fatto che i registi non tengono mai conto delle intenzioni del compositore, ma costituiva altresì una trappola. Spesso il sipario si apriva su una scena che presentava scarsa, se non addirittura nessuna, attinenza alle intenzioni del maestro.

Wernicke era postmoderno anche in un altro senso, e cioè nell'utilizzo della storia. Il suo *Anello* non è ambientato in uno spazio mitico atemporale ma nell'Europa del XX secolo, e precisamente negli anni di poco precedenti allo scoppio della seconda guerra mondiale, caratterizzati da un fermento politico e sociale, in Germania ma anche in Italia. In tale contesto, la speranza nel futuro rappresentata dalla stirpe dei Velsunghi nella visione wagneriana si contrappone all'affermazione crescente del fascismo.

La prima opera, *Das Rheingold (L'oro del Reno)*, ci mostra l'ordine sociale della vecchia Europa basato sulla divisione in classi, al cui vertice si trova un potente Wotan. Sua moglie Fricka ha le sembianze di Mary regina d'Inghilterra. Attraverso una finestra dipinta, l'allestimento (unico per l'intero ciclo dell'*Anello*) fa intravedere la dimora degli dei, il Walhalla, sotto forma di una fortezza in cima a una montagna. Se per una parte del pubblico si trattava semplicemente di una sconcertante immagine visiva, per altri, quell'immagine, aveva molteplici risonanze. L'edificio, sul modello del Partenone, è in effetti una riproduzione del mausoleo del Walhalla, fatto erigere dal re Ludwig I vicino a Ratisbona nel 1842, come simbolo della supremazia teutonica.

Lo scenario montuoso in cui è situato il Walhalla di Wernicke è ugualmente germanico e carico di significato: esso rappresenta infatti la celebre veduta dallo studio del rifugio alpino di Hitler, il Berghof, nei pressi di Berchtesgarden in Bavaria, prospiciente il massiccio dell'Untersberg. Tale allestimento avviò l'intelligente confronto di Wernicke con quell'inevitabile contesto interpretativo per tutti i registi (e i pubblici) degli ultimi settant'anni o giù di lì: il modo in cui il nazismo si è appropriato di Wagner e della sua musica per le proprie finalità. I Nibelunghi erano rappresen-

tati come ometti calvi e grassottelli con la bombetta. All'inizio, il pubblico deve essersene chiesto il motivo ma il significato diventava più chiaro con lo svolgersi dell'opera: anche Hagen, il figlio di Alberich, è calvo, ma indossa un'uniforme. Evidente allusione a Mussolini.

Tuttavia, la storia che Wernicke racconta si trasforma ben presto nel delirio fascista di potere, al quale si oppone la speranza dell'antico ordine volta al rinnovamento tramite la stirpe dei Velsunghi. Qui, Wernicke imprime un'ulteriore svolta all'usuale lettura di questo conflitto. Nella seconda opera *Die Walküre* (*La valchiria*), un giovane Siegmund, affascinante e slanciato, appare sulla scena con indosso i *lederhosen*, i tipici calzoncini bavaresi. Interpretato da Gary Bachlund, questo Siegmund era la perfetta incarnazione dell'eroe. Ma, nell'opera successiva, Siegfried, il figlio di Siegmund e di sua sorella gemella Sieglinde, entra in scena indossando il medesimo costume bavarese, stavolta però con un effetto totalmente diverso, e non soltanto per il fatto che a Siegfried scendeva la calzamaglia. Nei sembianti di un interprete (William Cochran) molto più massiccio, vecchio e rozzo (nell'aspetto quanto nella recitazione), Siegfried non era affatto l'eroe perfetto che intendeva Wagner. Tale risultato è da attribuirsi semplicemente a un casting sbagliato? Noi crediamo di no, dato che ben si piegava all'intento deliberato e ironico da parte di Wernicke di sminuire il ruolo dei Velsunghi come speranza per il futuro.

A questo proposito, dobbiamo confessare di esserci avvalsi di un ausilio interpretativo. Wernicke ha guidato il pubblico nella sua interpretazione dell'*Anello* in maniera piuttosto esplicita. Il programma di sala consisteva in un voluminoso cofanetto che raccoglieva i diversi libretti, ciascuno dei quali era disseminato di celebri immagini (fotografie, dipinti, disegni) che avevano ispirato Wernicke nella regia e nella scenografia.

Per fare un esempio, l'entrata di questo Siegfried parodico era accompagnata dal disegno di un Wagner vecchio e soprappeso e, in maniera ancora più incisiva, dall'illustrazione di un precoce articolo tedesco intitolato *Della razza superiore e inferiore*. La razza inferiore è rappresentata dall'uomo più grasso. La visione interpretativa di Wernicke protendeva ovviamente verso un declino e non verso un rinnovamento: il declino di una famiglia, di una società, di una civiltà. Il declino di questo Siegfried non si limitava a essere quello fisico, ma altresì morale. Siegfried si trasforma infatti in un antieroe zotico, crudele e violento. Il regista si è posto deliberatamente e ironicamente contro la rappresentazione ottocentesca e romantica del Siegfried di Wagner, come l'incarnazione dell'uomo buono per natura, l'eroe popolare (del "Volk") cresciuto nella natura e non contaminato dalla società umana. Dopo Hitler, sembra affermare Wernicke, questa visione innocente del "Volk" non era più possibile.

Con l'aiuto dei programmi di sala, il pubblico era messo nelle condizioni di capire alcuni (se non tutti) dei significati che il regista aveva associato allo spettacolo portato in scena. Il pubblico europeo di una certa età non avrebbe avuto difficoltà a riconoscere molti più riferimenti rispetto ai più giovani spettatori nordamericani. Se la narrazione di Wernicke propende per il declino e la degenerazione, quale finale c'è da aspettarsi? Wagner stesso aveva mantenuto una certa ambiguità – o ambivalenza – sull'epilogo, che scrisse e riscrisse diverse volte, per decidere, infine, di non essere esplicito ma di lasciare alla musica il compito di raccontare il

Götterdämmerung, il crepuscolo degli dei. Molti interpretano la musica in termini di redenzione, ma le indicazioni di scena lasciano molto più spazio all'interpretazione. Ecco che cosa richiedono per il cataclisma finale. Per prima cosa, il palco deve essere avvolto dalle fiamme:

Nello stesso tempo, il Reno straripa, inondando completamente la scena (...). Dalle rovine del palazzo crollato, gli uomini e le donne assistono commossi nel più profondo del proprio essere, mentre le fiamme divampano fino al cielo. Una volta che l'incendio ha raggiunto il suo massimo fulgore, appare il Walhalla, con gli dei e gli eroi riuniti (...). Le fiamme cominciano a lambire il tempio, fino a nascondere completamente alla vista. Si chiude il sipario.

La musica contribuisce a rendere tanto un senso di apocalisse, quanto di redenzione. L'epilogo dell'*Anello* è considerato di redenzione dal momento che, in molte produzioni, tale è la conclusione che i personaggi principali desiderano e accettano. Come gli altri registi, Wernicke non si è concesso nessuna libertà rispetto alla musica del finale, ma ha optato per un allestimento del tutto originale. Allontanandosi radicalmente dalle convenzioni drammatiche, in tutte e quattro le opere, via via che i personaggi muoiono (e sono parecchi), i loro corpi (o piuttosto una replica di cera) rimangono disseminati sul palcoscenico durante tutte e quattro le serate della rappresentazione. Questi cadaveri fungono così da memento visivo della carneficina conseguente alle lotte di potere per la conquista dell'anello del Nibelungo. Alla fine, sono dieci i cadaveri ammucchiati sul palco.

Sulle ultime note del finale, un angolo dello scenario viene violentemente demolito da un bulldozer. Appaiono degli operai con il casco di protezione, sconvolti dalla scena che si trovano davanti. Ormai, il palco si è trasformato in tutto e per tutto in una fossa comune. Non sorprende che una simile irruzione abbia scioccato un pubblico abituato alla consueta (e confortante) conclusione musicale.

La somma ironia di Wernicke è che il rinnovamento – o almeno una continuità – si è effettivamente verificato: dopo tutto, questi uomini con i caschi di protezione devono pur provenire da un qualche mondo per poter essere i testimoni di quel che rimane del vecchio mondo dopo la sua fine apocalittica. La lezione che si ricava da questo ritratto di un conflitto per il potere e la dominazione è, tuttavia, quella di un ciclo di distruzione e non di redenzione. Si tratta sempre dell'*Anello* wagneriano ma è anche l'*Anello* di Wernicke, ovvero di un interprete contemporaneo tedesco che affronta la storia della propria nazione attraverso un uso *personale* della musica di Wagner. Ma, oltre a ciò, Wernicke affronta il declino del vecchio ordine europeo e il fallimento della nuova speranza di fronte ai deliri fascisti di gloria. Nessuna redenzione è possibile; soltanto la continuazione del medesimo ciclo di distruzione. Curiosamente, il finale politicizzato di Wernicke – il culmine di quindici ore di azione drammatica in musica – è stato recepito dal pubblico non tanto come un messaggio di disperazione ma piuttosto in termini profondamente provocatori e scioccanti. Contrariamente alle aspettative, la scena operistica postmoderna si era trasformata nel terreno privilegiato di una riflessione storica introspettiva da parte dell'Europa.

Nella realtà odierna, sulla quale incombono le minacce alla sicurezza umana, le rappresentazioni della guerra, le sue premesse etiche e i postumi hanno più risonan-

za che mai. Alla luce del recente progetto dell'Unione Europea per la definizione di "sicurezza culturale" nell'ambito della "sicurezza umana", noi intendiamo sostenere che forme di rappresentazione drammatica – come l'opera, con il suo pubblico collettivo e la sua lunga storia di interventismo politico – possono ancora svolgere ruoli significativi nell'indurre e predisporre reazioni politicizzate da parte degli spettatori. L'atteggiamento postmoderno di Wernicke si basa – al contempo sovvertendole – sia sulla retorica che sulle rappresentazioni fasciste, allo scopo di suscitare nel pubblico una riflessione e una reazione decisamente antifascista.

(traduzione di Simona Mambrini)

¹ Daniela Carpi, nella sua traduzione dei testi di White raccolti in *Storia e narrazione* (Ravenna, Longo, 1999) traduce *emplotment* con "intramazione" (N.d.T.).

Wagner dopo il nazismo: la difficile ricostruzione di un mito *Vita Fortunati*

Il saggio di Linda e Michael Hutcheon *Wagner e l'Europa postmoderna: le eredità della guerra*, che presentiamo in questa sezione, rappresenta un'ulteriore conferma che l'opera musicale e gli scritti di Wagner nella seconda metà del Novecento sono stati al centro del vivace dibattito sul significato dei due controversi termini di "moderno" e "postmoderno". Fondamentali nei suoi scritti infatti appaiono le riflessioni sul concetto di tempo, di storia e il suo confronto con il pensiero di Nietzsche e Schopenhauer. Da più parti infatti si è parlato di Wagner come "autore postmoderno" che bene interpreta alcune categorie del pensiero proprie della nostra contemporaneità: la crisi della filosofia hegeliana, dell'umanesimo, il senso della fine della storia e al contempo la ricerca delle origini (cfr. Deathridge 1992).

Il contributo di Linda e Michael Hutcheon si inserisce in questo filone di ricerca, perché incentrato sulla capacità che ha avuto l'opera di Wagner nella seconda metà del Novecento di essere re-interpretata alla luce dei terribili eventi della seconda guerra mondiale. Esso è una chiara dimostrazione di come siano fruttuosi gli "studi culturali" quando vengono usati non in maniera eclettica, ma approfondita. I due studiosi infatti mettono a confronto discipline e competenze diverse: da un lato Linda, teorica della letteratura e specialista della cultura postmoderna, dall'altro Michael, medico e appassionato cultore del melodramma. Da tempo entrambi hanno intrapreso ad analizzare l'opera musicale come genere complesso *Opera: desiderio, malattia e morte* (*Opera: Desire, Disease, and Death*, 1996) e *Opera: l'arte di morire* (*Opera: The Art of Dying*, 2004). In un articolo apparso nel 1998 sulla concezione della morte in *L'anello dei Nibelunghi*, i due studiosi affermavano che la loro lettura del ciclo wagneriano nasceva da una collaborazione e da un fecondo dialogo tra una teorica letteraria con una preparazione umanistica e uno scienziato, un medico interessato alla storia delle malattie. Il loro approccio interdisciplinare al melodramma si inserisce nella tendenza della "new musicology" che si sforza di comprendere la musica servendosi di modelli derivati da altre discipline quali per esempio la teoria critica, l'antropologia, la linguistica, la storia delle idee (cfr. McClatchie 1992). Indagare il tema della morte nell'opera di Wagner ha voluto dire non solo studiare la concezione della morte in Wagner e nel contesto storico del musicista, ma anche studiare come i registi l'hanno rappresentata e la diversa ricezione da parte del pubblico di questo tema che è difficile da rappresentare proprio perché costituisce ancora un tabù.

Anche in questo saggio vi è l'importante assunto metodologico che per comprendere appieno l'adattamento e la ricezione di un'opera musicale, occorre inserirla in un preciso contesto storico. Il melodramma da sempre ha instaurato un rap-

porto complesso con la storia. Essa è servita, per esempio, nell'Ottocento soprattutto in Italia a sostenere i nazionalismi e la lotta per l'indipendenza dalle occupazioni straniere. Proprio per essere, come vedremo, un genere composito l'opera si è prestata a pericolose manipolazioni ideologiche, perché, come diceva Gramsci, la musica ha un profondo impatto sulle emozioni dell'ascoltatore anche grazie alla "memorabilità" delle sue arie.

Per avvalorare la loro ipotesi Linda e Michael Hutcheon hanno studiato la rivisitazione di Herbert Wernicke del ciclo wagneriano *L'Anello dei Nibelunghi* del 1991. Essi dimostrano come l'opera sia servita al regista per operare un processo di decostruzione della dittatura nazista e fascista e per riflettere criticamente su episodi storici della seconda guerra mondiale. L'opera di Wagner diventa un modo per riflettere criticamente sulla storia passata della Germania e soprattutto un modo per smascherare la retorica nazista basata sulla violenza, sul sangue e la guerra. In questa prospettiva la re-interpretazione del testo di Wernicke si può, a nostro avviso, leggere come una sorta di esorcismo nei confronti di un autore come Wagner che è stato per i tedeschi una presenza ingombrante sia per il suo professato anti-semitismo sia perché il regime nazista si è appropriato in maniera ideologica della sua musica. In particolare essi analizzano la saga dei Nibelunghi facendo vedere come il regime nazista avesse evidenziato alcuni elementi presenti nel libretto, come ad esempio l'ideologia dello spirito germanico incentrata sui concetti di Blod e di Volk. Analizzare le varie interpretazioni che durante il Novecento sono state date all'opera di Wagner, significa fare i conti con il nostro passato e soprattutto con le memorie controverse della Germania.

La prima parte del saggio analizza da un punto di vista teorico l'opera musicale: una forma d'arte complessa, "allografica". Essa richiede oltre che l'autore della musica, uno scrittore del libretto, un regista che la mette in scena, un direttore di orchestra e cantanti. L'opera musicale quindi si può considerare una sorta di narrazione cantata e rappresentata sulla scena. Linda Hutcheon traspone il concetto di "historical metafiction", categoria che la studiosa aveva elaborato per indagare le forme di riscrittura della storia nel romanzo postmoderno, all'opera musicale, perché in ambedue i generi la storia viene raccontata, interpretata attraverso l'"emplotment". Il fatto storico diventa racconto attraverso un intreccio in cui i protagonisti vivono le loro vicende personali, i loro drammi sullo sfondo degli eventi storici. Così il musicista e l'autore del libretto dell'opera come i romanzieri postmoderni si sono serviti della storia per guardarla e interpretarla da altre prospettive: il passato diventa un *testo* che può essere letto anche da differenti punti di vista.

Si diceva all'inizio che per i due studiosi appare centrale nell'analisi della ri-appropriazione del testo wagneriano contestualizzare l'opera, perché l'interpretazione della Storia dipende dal regista che è interprete e allo stesso tempo creatore di una nuova versione dell'opera. Allo stesso modo un ruolo importante gioca anche il direttore dell'orchestra che interpreta la musica. Questa duplice operazione richiede un confronto non facile perché le due interpretazioni devono andare di pari passo e armonizzarsi tra loro.

Wagner è, come si sa, un autore che da sempre ha suscitato emozioni divergenti. Adorno sintetizzò i suoi sentimenti contrastanti nei confronti di Wagner affermando che è impossibile separare nella sua musica l'innovazione dalla tradizione come è

difficile distinguere le pecore dalle capre (cfr. Adorno 1952). La polemica appare connaturata all'opera di Wagner e alle sue teorie sull'opera musicale come "opera totale", sulla sua idea che la musica per diventare opera d'arte deve essere accompagnata da parole. I due elementi artistici principali dell'opera d'arte totale sono la musica e la voce sui quali verte la maggior parte delle riflessioni di Wagner: l'obiettivo della creazione artistica deve infatti essere la comunicazione di un sentimento che per essere espresso richiede il potere evocativo della musica e la specificità della parola che lo definisce. Sebbene per Wagner la musica rimanga l'arte più indicata a rappresentare le emozioni, la percezione di queste rimane sempre troppo indefinita e indifferenziata a causa dell'astrazione del linguaggio musicale. L'elemento che secondo il compositore tedesco è in grado di dissipare questa indeterminatezza e conferire alla musica l'individualità, necessaria alla vera arte, è rappresentato dalla parola. Per descrivere la validità dell'unione tra parola e musica, Wagner utilizza la metafora che rappresenta la musica come arte prettamente femminile e quindi in grado di concepire solo se fecondata dal principio maschile. Lo strumento finale non è dunque né la musica in sé, né la parola da sola, ma una unione indissolubile delle due a cui Wagner dà il nome di discorso tonale. Questo diventa lo strumento coerente e unitario della nuova opera d'arte totale che deve a sua volta esprimere un contenuto unitario, poiché la frammentarietà sarebbe l'elemento che rischierebbe di mettere a repentaglio la coerenza del messaggio che la nuova opera d'arte deve essere in grado di esprimere in maniera intelligibile. Per favorire questa unitarietà, è necessario eliminare l'abbondanza di personaggi e la presenza del coro: il primo favorirà il processo che porta l'attenzione dello spettatore a concentrarsi sull'eroe principale della vicenda, il secondo eliminerà l'interesse per la massa, che secondo Wagner, può solo causare nello spettatore sconcerto e mancanza di compassione (cfr. Fubini 1964).

L'opera di Wagner sin dal suo apparire suscitò a livello europeo reazioni contrastanti¹: emblematico a questo proposito è l'interessante dibattito che l'opera di Wagner ha provocato nella cultura inglese nella prima metà del Novecento tra i cosiddetti "puristi" e gli impressionisti. I primi privilegiavano la musica che era capace di farsi apprezzare per la sua forma astratta e quindi disprezzavano Wagner. I secondi, gli impressionisti, lo esaltavano perché la sua musica era in grado di suscitare un pieno coinvolgimento in colui che l'ascoltava. Impressioni ed emozioni che la musica di Wagner provocava grazie anche all'ausilio di altri mezzi artistici quali, il canto e le parole (cfr. Hutcheon 1979).

Questa polemica mette in luce quanto sia difficile scindere il libretto di Wagner dalla sua musica, perché esiste una stretta relazione tra il testo e la sua musica. Questo mi sembra essere il motivo per cui la sua opera nella seconda metà del Novecento ha fatto questione. Wagner compone la sua opera in un momento storico in cui le varie nazioni europee erano alla ricerca della propria identità nazionale e il compositore tedesco rinviene le radici dell'identità tedesca in un immaginario pre-cristiano dove le due parole di Blod e Volk divengono predominanti. Elizabeth Magee (1990) ha evidenziato come Wagner per la scrittura della sua monumentale opera abbia attinto da un vasto patrimonio che comprendeva non solo le opere classiche di studiosi famosi e stimati quali Karl Lachmann e i fratelli Grimm, ma anche da uno strano libro di von der Hagen intitolato *I nibelunghi e il loro significato oggi*

e sempre (*The Nibelungs and their significance for Today and Forever*). Il simbolismo della scena iniziale dell'*Anello dei Nibelunghi* è una chiara prova di come Wagner conoscesse l'interpretazione di van der Hagen che considerava la saga dei Nibelunghi "la saga ancestrale dell'origine della razza umana". Essa racconta "come attraverso il serpente (con una testa umana), una donna e l'oro, il peccato e la morte entrarono nel mondo" (Deatridge 1991). In Inghilterra assistiamo a un'analoga ricerca dell'identità nazionale attraverso una rilettura delle saghe nordiche, della Germania di Tacito e dei poemetti germanici dell'Edda. È indicativo e sconcertante per esempio come William Morris, uno scrittore utopico, diffusore delle idee di Marx, ricerchi le origini germaniche del socialismo e celebri le origini sassoni della nazione inglese. Nei "late romances", scritti dopo aver visitato l'Islanda, Morris opera una pericolosa idealizzazione del mondo germanico perché preannuncia non solo l'esaltazione della purezza della razza ariana, ma anche perché rimane invischiato in una ideologia nazionalista e imperialista (cfr. Fortunati 2005; 2007b)

La complessità dell'opera musicale di Wagner mi sembra risieda proprio nell'aver al suo interno le premesse per una manipolazione ideologica che in seguito sarà messa in atto dal nazismo. Nel libretto dell'opera di Wagner la ricerca dell'identità nazionale sfocia in una pericolosa identità biologica, di sangue e quindi razziale. Sono proprio concetti ambigui quali quello di "Blod" e di "Volk" che si presteranno durante il regime nazista a una interpretazione della identità nazionale in chiave razzista e antisemitica.

La messa in scena da parte di Herbert Wernicke dell'*Anello dei Nibelunghi* viene infatti letta da Linda e Michael Hutcheon come un modo per liberare Wagner dall'ideologia nazifascista: il ciclo dei Nibelunghi non è più rappresentato come l'epopea del popolo germanico, ma come la sua fine. Nella produzione di Wernicke, la razza ariana subisce un declino fisico e morale in un contesto fascista dominato da minacce e intimidazioni, mentre le classi dirigenti europee stanno a guardare con inutile sgomento. Per questo motivo il regista accentua il tema della morte e alla fine dieci cadaveri vengono ammonticchiati sul palcoscenico, diventando una sorta di fossa comune. Il finale apocalittico, tanto discusso dalla critica, segna la fine e non la rigenerazione del popolo germanico. Questa ri-lettura e riappropriazione dell'opera di Wagner diventa una forma di rappresentazione drammatica efficace per provocare nel pubblico un riesame e una riflessione critica sul passato controverso della Germania nazista.

¹ Ringrazio il dott. Daniele Urlotti per le utili conversazioni su Wagner postmoderno e per avermi fornito materiale prezioso per l'approfondimento di questo tema.

Wagner, l'Europa postmoderna e il passato che non passa Maurizio Giani

La relazione di Linda e Michael Hutcheon sull'allestimento del *Ring* curato da August Wernicke contiene informazioni sufficienti per consentire una discussione anche a chi, come il sottoscritto, non abbia avuto modo di farne esperienza diretta in teatro. Certo non ci si può formare un'idea precisa, attraverso delle semplici foto, della componente gestuale e della recitazione; ma il lavoro di Wernicke propone molti altri temi alla riflessione. Ne toccherò alcuni in una serie di punti¹.

Per prima cosa desidero sollevare un problema generale, cioè la leggibilità dell'intenzione registica all'interno del quadro scenico. Per quanto è dato vedere, l'allestimento di Wernicke è astuto, studiatissimo, a tratti geniale: gareggia con la creazione di Wagner aspirando anch'esso allo stato di *opus*. La messinscena assurge al rango di opera d'arte, ricca di relazioni e allusioni in relativa autonomia rispetto al dramma. Ed è significativo, come hanno ricordato i relatori, che Wernicke abbia sentito il bisogno di guidare il pubblico con "un voluminoso cofanetto che raccoglieva i diversi libretti, ciascuno dei quali era disseminato di celebri immagini (fotografie, dipinti, disegni) che avevano ispirato Wernicke nella regia e nella scenografia". Mi permetto tuttavia di nutrire qualche dubbio sull'efficacia di una regia che necessita di tante spiegazioni per essere compresa (detto in forma più sofisticata: sulla funzionalità di un testo che affida la propria decodifica alla conoscenza preliminare di massicci paratesti collocati nei suoi dintorni). Il caso della veduta del Walhalla nella seconda scena del *Rheingold* è emblematico del sovraccarico semantico generato da Wernicke: affinché essa non appaia "semplicemente (...) una sconcertante immagine visiva" e acquisti invece molteplici risonanze, bisogna sapere già che il profilo della fortezza replica il Walhalla di Regensburg fatto edificare nel 1842 da Ludwig I di Baviera a maggior gloria della stirpe teutonica. E bisogna anche sapere che lo scenario alpino su cui sorge è analogo a quello che si poteva ammirare dallo studio di Hitler nel rifugio di Berchtesgaden (un ambiente certamente molto fotografato sino al 1945, ma non per questo riconoscibile d'acchito al giorno d'oggi). Quello di Wernicke è un allestimento "decisamente postmoderno" in quanto tende a fare dell'esperienza estetica un'occasione per supplementi di riflessione. E in questo modo mina un pilastro dell'estetica wagneriana, cioè la comprensione immediata e totale di quanto avviene sulla scena (cfr. Wagner 1887a, p. 98, sulle pastoie della *Verstandessprache*, del "linguaggio dell'intelletto", che impediscono la "comprensione tramite il sentimento")². Ora, non c'è dubbio che il tessuto sinfonico dei Leitmotiv nel *Ring* sia talmente denso che solo numerosi riascolti permettono di afferrarne tutta la complessità; ciò vale in genere per quella che siamo soliti etichettare come "grande arte". Anche un romanzo di dimensioni colossali come *Der*

Zauberberg dovrebbe essere letto almeno due volte – lo dichiarò Thomas Mann in persona, presentandolo nel maggio 1939 agli studenti dell'Università di Princeton – perché se ne possa comprendere appieno la concatenazione “sinfonica”. Si può porre però la questione se anche una regia operistica, per quanto geniale, possa avanzare la medesima pretesa ai suoi spettatori, e se non si annidi qui una dose ben maggiore di “arroganza” di quella che lo stesso scrittore sentì di dover riconoscere nella propria richiesta (cfr. Mann 1939, p. 610).

Un secondo punto riguarda quella che si potrebbe chiamare con Hegel la “coscienza infelice” di Wernicke, al pari di molti altri intellettuali e artisti tedeschi, di fronte all'esproprio di Wagner da parte del regime nazista, che esaltandone l'antisemitismo e la cultura fortemente impregnata di nazionalismo ha finito per rendere il rapporto con la sua opera, nella cosiddetta postmodernità, un problema quasi insolubile. Ulrich Drüner ha affermato di recente che l'immagine attuale del compositore si sarebbe imposta tra la fine della guerra e la riapertura del teatro di Bayreuth (1951) e sarebbe dominata dalla rimozione del passato e da una “scissione assurda tra personalità ed opera” (Drüner 2003, p. 2). Uno sguardo alle scelte che portarono Wieland e Wolfgang Wagner alla rinascita del festival conferma almeno in parte questa tesi. Come hanno fatto giustamente notare Linda e Michael Hutcheon, nelle innovative regie firmate da Wieland negli anni Cinquanta e Sessanta non vi fu più posto per l'intreccio di realismo e mitologia germanica che caratterizzava gli allestimenti precedenti: la componente visiva dei drammi veniva ora proiettata in una dimensione altamente stilizzata, nell'intento di conferire all'opera wagneriana tratti universali e sovratemporali. A partire dal 1976 però il panorama cominciò a mutare: l'anno del centenario del *Ring*, oltre al rivoluzionario e dissacrante allestimento di Chéreau-Boulez, coincise anche con l'avvio di una vasta e documentata letteratura scientifica sugli aspetti più sgradevoli o addirittura ripugnanti della personalità e dell'ideologia wagneriane (cfr. Zelinsky 1976). Già Theodor W. Adorno, nel suo celebre *Wagner (Versuch über Wagner)*, 1952, aveva colto nell'*opus* wagneriano tracce antisemite (pp. 35-39): ma si era trattato di una voce nel complesso isolata. In ogni caso, con buona pace di Drüner, è innegabile che gli studi su questo aspetto dell'opera wagneriana si siano succeduti senza interruzione, e che il dibattito sia oggi più vivo che mai, tanto da essere divenuto, forse inevitabilmente, uno degli emblemi del passato che non passa, non solo nella Germania riunita³. Della trasformazione dell'interesse scientifico in vera e propria ossessione è documento, fin dal suo titolo, il volume pubblicato da Köhler nel 1997, che in italiano suonerebbe *Hitler di Wagner. Il profeta e il suo esecutore materiale*: un caso esemplare – e tutto tedesco – della ricorrente “compulsione a fare di Wagner un nazista” (cfr. Bermbach 1997), anche se non sono mancate dopo la svolta di secolo voci più concilianti (cfr. Īīfek, Dolar 2001; Barenboim, Said 2002).

Per tornare al tema che più c'interessa, cioè la messinscena, non c'è dubbio che gli allestimenti curati da Wieland Wagner contenessero un elemento che a una visione della storia e della società di derivazione marxista non poteva che apparire “ideologico” (anche se ci si può chiedere se esista oggettivazione che non comporti una componente ideologica). In un clima culturale ancora dominato dall'onda lunga del '68, il bisogno di smascherare la presunta “falsa coscienza” della *New-Bayreuth* ispirò l'allestimento di Patrice Chéreau, teso a sovrapporre al tempo mitico del *Ring* il

tempo storico di Wagner, con la comparsa in scena di tratti distintivi dell'epoca in cui la Tetralogia venne composta (per citare qualche esempio non menzionato dai relatori: il Reno-fabbrica, le ondine in vesti di ballerine di can can, Wotan e Loge abbigliati rispettivamente come un ricco borghese e un istitutore pietista). In tal modo la rappresentazione dell'“elemento puramente umano” perseguita da Wagner veniva messa in rapporto dialettico con le contraddizioni e la violenza imperanti nella società di cui egli era figlio. Di quello spettacolo memorabile il *Ring* di Wernicke appare una consapevole radicalizzazione. Lo scopo evidente è anche qui di invitare lo spettatore a una riflessione che scavalcando i confini della drammaturgia wagneriana permetta di valutarne il rapporto con un altro tempo storico – gli anni del dominio nazista sino al crollo del Terzo Reich, quello sì “stato della compiuta peccaminosità”, per riprendere un'espressione di Fichte cara al giovane Lukács (1916, p. 138) –, con cui il nostro tempo non ha finito di fare i conti, dal momento che ancora si esige l'“espiazione estetica” e si va proclamando l'irrimediabile perdita dell'innocenza che il teatro musicale ha subito proprio con Wagner (cfr. ancora Drüner 2003, p. 322).

Tutto questo sembra però rovesciarsi nel suo contrario, se – e vengo al terzo punto – si esamina il rapporto tra finzione, realtà e dimensione storica nella drammaturgia musicale. Comincio con un'assoluta ovvietà: ogni rappresentazione artistica dell'orrore contiene in sé un tratto ineliminabile di finzione, e gioca su un autoinganno pacificamente accettato. Nessuno muore realmente sul palcoscenico; nessuna musica, per quanto straziante, genera nell'ascoltatore la sofferenza provocata dal dolore fisico. In questo senso l'arte è menzogna, perché reca con sé un ineliminabile carattere affermativo (cfr. Marcuse 1965, pp. 43-85). Ma Wernicke vorrebbe redimere l'arte da questa menzogna, proiettarci fuori da Wagner, e nel finale della *Götterdämmerung*, con l'irrompere del bulldozer che demolisce un lato della scena, addirittura fuori dall'illusione teatrale. Tuttavia l'effetto che così si genera non è lo straniamento del teatro epico, ma semmai un'esperienza estetica violentemente disturbata. La dimensione spettacolare va contro la dimensione drammatico-musicale, ma in ultima istanza, oggi possiamo ben dirlo, contro se stessa. Non desidero certo portare acqua al mulino del disimpegno e patrocinare l'idea di un'arte collocata in una sicura torre d'avorio; piuttosto, vorrei invitare a riflettere – nell'unico tempo reale a nostra disposizione, cioè il tempo in cui la realtà ha superato la finzione scenica oltre ogni immaginazione – sulla ormai smascherata inanità degli sforzi volti a ottenere la politicizzazione permanente dell'arte, e sulla miseria di un'estetica che pretende di valutare le opere d'arte in base al grado della loro rivolta contro l'ordine costituito. Ripetiamolo per l'ennesima volta: il più grave attentato terroristico della storia ha assunto sin dall'istante del suo verificarsi i tratti della *fiction*, è divenuto esso stesso spettacolo, e uno dei suoi effetti collaterali è stata la ridicolizzazione retroattiva dei tentativi di introdurre nell'arte la “realtà vera”. Per dirla con franchezza, nel mondo post 11 settembre o si chiudono una buona volta i teatri, oppure, ed è un paradosso solo apparente, si deve togliere il bando alla possibilità di “parlar di alberi” – che a Brecht pareva quasi un crimine e oggi molti vorrebbero aggiornare a tempo indeterminato⁴ – e coerentemente ricominciare a consentire all'arte, anche all'arte di Wagner, di manifestare la propria sacrosanta *non-verità*, senza il rumore di fondo della cattiva coscienza che vorrebbe “salvarla” dal suo ine-

stirpabile momento ideologico. Concluderò pertanto da musicologo, tornando sulle ultime battute della *Götterdämmerung* discusse da Linda e Michael Hutcheon, per cercar di mostrare che proprio nel loro essere, per dirla con Adorno, “apparenza socialmente necessaria” (Adorno 1949, p. 210), esse fanno assai meno di redenzione e di appagamento di quanto non si pensi, e presentano un aspetto che non dovrebbe essere trascurato dalla cultura postmoderna.

La musica che chiude la ciclopica creazione wagneriana scrive infatti una storia ben diversa da quella di cui sono protagonisti “sovrani per lo più mascalzoni” e “soldati per lo più folli”, come scrive Ambrose Bierce nel *Devil's Dictionary*. L'ultimo Leitmotiv che ascoltiamo viene tradizionalmente definito, sulla scia del primo esegeta di Bayreuth Hans von Wolzogen, motivo della “redenzione d'amore” (cfr. Wolzogen 1876, p. 128). In una lettera inedita a Edmund von Lippmann del 6 settembre 1875, però, Cosima Wagner affermò che Richard chiamava questo motivo “glorificazione di Brünnhilde” (*Verherrlichung Brünnbildens*), e tre anni prima, in data 23 luglio 1872, aveva annotato nel diario un'altra espressione usata dal consorte: “inno per l'eroina” (*Chorgesang auf die Heldin*) (cfr. Darcy 1994, p. 8). Questo Leitmotiv compare per la prima volta nella *Walkiria* (III, 2), cantato da Sieglinde, il cui sposo-fratello Siegmund è stato appena assassinato da Hunding. Lei già reca in grembo il frutto della loro unione, Siegfried (come si apprende nel capitolo successivo della Tetralogia, *Siegfried*, lo darà alla luce tra mille pene e morirà dopo averlo affidato a Mime), ed è Brünnhilde, che cerca di proteggere la sua fuga a prezzo del sacrificio di sé, ad annunziarglielo. La replica di Sieglinde, sulle note dell’“inno”:

Miracolo sommo!
Donna sublime!
A te fedele io debbo
Sacro conforto! (Wagner 1887b, p. 69)

è sorretta in orchestra da una delle più appassionate eruzioni sinfoniche dell'intero *Ring*. Ma alla fine della *Götterdämmerung*, dopo che Brünnhilde è scomparsa tra le fiamme salite sino al Walhalla ad annientare il vecchio ordine cosmico, il motivo ritorna in *piano* nei violini, e accompagna il calar del sipario in tono nostalgico e retrospettivo. Non v'è più spazio per “sovrani per lo più mascalzoni” e “soldati per lo più folli”: Wagner si congeda da noi evocando le ombre di due donne morte, e lo fa con i mezzi della pura musica strumentale, che in *Oper und Drama* aveva definito senza giri di parole “una donna” (1887a, p. 316). In questa prospettiva, oggi che la *new musicology* tanto spazio dedica, a buon diritto, a ciò che è stato rimosso o trascurato dal “discorso maschile” sulla musica, non sembra provocatorio interpretare la chiusa della Tetralogia come un'autentica *feminine ending*⁵

¹ Confinerò in nota, attenuati dal corpo minore, alcuni pochi rilievi critici al testo degli Hutcheon. Anzitutto nel loro intervento si legge che dopo la fuga da Dresda (maggio 1849) Wagner “passò i successivi dodici anni in Svizzera, dove scrisse quelli che possono considerarsi essenzialmente i suoi manifesti politici ed estetici. Fu durante questo periodo che compose il poema e gran parte della musica di *L'anello del Nibelungo* (*Der Ring des Nibelungen*)”. In realtà una parte significativa del poema del *Ring* Wagner l'aveva già scritta proprio a Dresda, nell'autunno del 1848: si tratta di *La morte di Sigfrido* (*Siegfried's Tod*), che poi venne riveduto e modificato, ma in

ampia misura coincide con il futuro testo de *Il crepuscolo degli dei* (*Götterdämmerung*). Qualche precisazione richiede anche il, temo sin troppo nobile, profilo di Wotan offertoci più avanti: egli “garantisce l'ordine del mondo attraverso una serie di accordi e la storia della tetralogia è sostanzialmente il racconto dei suoi tentativi di ottenere l'anello senza violare tali accordi”. Difficile essere d'accordo con questa interpretazione, se si tiene conto che poco dopo essere entrato in scena il “signore dei patti” sconfessa se stesso negando ai giganti il possesso di Freia, concordato come ricompensa per la costruzione del Walhalla, e che più avanti il primo mezzo da lui impiegato per entrare in possesso dell'anello è la rapina (verso la fine del *L'oro del Reno* (*Rheingold*) sarà l'intervento di Erda a farlo desistere dalla volontà di trattenere l'anello, ma non attraverso il richiamo ai patti, bensì con il preannuncio della catastrofe che si abatterà sugli dei). Anche il progetto di Wotan di creare una razza libera – i Welsunghi – da cui nascerà l'eroe in grado di impossessarsi dell'anello è costruito su un'ambiguità: nel drammatico scontro che ha luogo nel II atto della *Walkiria* Fricka avrà buon gioco nel dimostrare al consorte che Siegmund non può essere considerato davvero libero e autonomo, dal momento che Wotan lo ha aiutato in un punto decisivo, facendogli trovare la spada Nothung da lui stesso infissa nell'albero in casa di Hunding.

² Non sarà male ricordare che nell'archetipo del *Ring*, il *Siegfried's Tod*, allo scopo di rendere chiaro lo sviluppo dell'azione – limitata allora a quella che sarebbe poi divenuta l'ultima parte della Tetralogia, la *Götterdämmerung* – Wagner aveva dovuto ricorrere a inserti “epici”, che spiegavano il vasto antefatto. Ma l'eccesso di episodi narrativi impoveriva la componente drammatica vera e propria, il che, unito alla difficoltà di realizzare all'interno di un solo dramma la vastissima rete di Leitmotivche nella mente di Wagner cominciava ad assumere contorni definiti, portò al fallimento del tentativo di musicare il *Siegfried's Tod* e alla smisurata dilatazione del progetto originario (sugli abbozzi musicali per il *Siegfried's Tod*, e sul loro rapporto con la Tetralogia, cfr. Nattiez 2004).

³ Dopo Zelinsky 1976, e limitandoci alle monografie, cfr. Wessling, a cura, 1983; Katz 1985; Rose 1992; 1999; Köhler 1997; Drüner 2003; Hartwich 2005, alla serie si aggiungerà presto l'annunciato volume di cui, proprio in questa sala, Jean-Jacques Nattiez offrì un'anteprima nelle sue lezioni magistrali tenute per la Scuola Superiore di Studi Umanistici nella primavera del 2006.

⁴ “Che tempi son questi, in cui / parlar degli alberi è quasi un crimine / poiché comporta il tacere su tante / atrocità!”, *A coloro che verranno* (*An die Nachgeborenen*, vv. 6-9).

⁵ Mi riferisco ovviamente a McClary 1991. Giova ricordare che *feminine ending*, come il nostro “cadenza femminile”, nel linguaggio della teoria musicale allude alla risoluzione sull'accordo di tonica a metà battuta anziché sul “tempo forte”. È evidente che le due espressioni sono complementari e rivelano nella loro legalità terminologica il sedimentato di un'associazione *gendered*, dove “forte” è di fatto equiparato a “maschile” e “femminile” a “debole”.

I conflitti e la fotografia
Vita Fortunati, Rita Monticelli

Parte prima: Le immagini di guerra. Una complessa mediazione tra documento storico e finzione
Vita Fortunati

Susan Sontag, in uno dei suoi ultimi lavori (2003), mette in luce la complessità dell'uso della fotografia come documento storico in un'epoca, come la nostra, dominata dai media. In questo libro la studiosa rivede in maniera critica alcune sue posizioni teoriche, proprio alla luce dei tragici eventi storici: le guerre tra Bosnia e Serbia e soprattutto l'attentato terroristico alle Twin Towers di New York dell'11 settembre 2001. Dopo lo shock iniziale, la consuetudine alle immagini catastrofiche, di devastazioni e di orrori può provocare nello spettatore il fenomeno perturbante dell'assuefazione così come la spettacolarizzazione dell'evento può ingenerare confusione tra realtà e finzione. Non è più sufficiente la compassione, la generica reazione emotiva che la visione delle immagini di guerra provoca, ma occorre essere vigili, reagire e intervenire criticamente per analizzare e decostruire la miriadi di immagini da cui quotidianamente siamo bombardati.

Di fronte alle ingiustizie del mondo, alle disuguaglianze e alla povertà Sontag afferma l'importanza dell'azione e dell'impegno politico per evitare che si verifichino ancora tragedie così efferate come quelle di cui il Novecento e in seguito il nuovo millennio sono stati testimoni. Gli unici strumenti per reagire alla pericolosa apatia che fa pensare allo spettatore medio di essere impotente di fronte alla dose di violenza e di atrocità che quotidianamente giornali e televisione propinano, sono la riflessione e il pensiero critico. In questa prospettiva, la fotografia si configura come un medium complesso quando si propone di rappresentare e di visualizzare i conflitti; in particolare questo fenomeno si è acuito con l'uso della fotografia digitale e della sua circolazione on line.

1. La fotografia di guerra e dei conflitti pone in primo piano il complesso rapporto che essa ha con la realtà e ripropone questioni che riguardano il suo statuto epistemologico. Fin dalla sua nascita Walter Benjamin e Siegfried Kracauer erano consapevoli di quanto complesso fosse il rapporto tra fotografia e Storia. Recentemente sia l'uso delle fotografie nei testi di Storia, sia le sofisticate tecnologie impiegate per produrre le immagini hanno riaperto questo dibattito: la fotografia digitale e soprattutto il potere che l'alta tecnologia ha di manipolare la realtà ha messo in luce come la fotografia, lungi dall'essere una mera trascrizione, una registrazione oggettiva della realtà, rappresenti piuttosto una sua manipolazione. A que-

sta accusa che viene fatta alla fotografia digitale si può obiettare che il fotografo fin dagli esordi è stato in grado di manipolare e ritoccare la fotografia. Certamente la strumentazione elettronica ha reso queste manipolazioni molto più rapide e più semplici rispetto al passato.

Il dibattito sull'uso della fotografia come documento storico è molto vivo tra gli stessi studiosi: da una parte vi sono coloro che ritengono che lo storico non può non tenere conto nel suo lavoro di strumenti quali la televisione, il cinema e la fotografia, altri invece sono scettici. Essi affermano che i media non offrono una vera conoscenza storica, perché tendono alla semplificazione dei fatti e alla loro spettacolarizzazione, finendo per disorientare e neutralizzare la coscienza storica degli spettatori. Più utile da un punto di vista metodologico appare la posizione degli studiosi che, lungi dall'assumere un atteggiamento apocalittico nei confronti dei "media", sono consapevoli che ogni nuovo mezzo e nel caso particolare la fotografia si serve di un suo specifico linguaggio per veicolare il proprio messaggio.

In un interessante articolo apparso sulla rivista greca «*historein*» Gregory Paschalidis afferma che per troppo tempo gli storici sulla base di un presunto "realismo fotografico" si sono serviti delle fotografie per illustrare le loro narrazioni storiche, credendo ingenuamente che esse costituissero una rappresentazione diretta della realtà (cfr. Paschalidis 2003-2004). Come afferma Raphael Samuel (1994), mentre siamo soliti mettere tra virgolette una fonte scritta, quando nel corso dei nostri lavori la vogliamo citare, non lo facciamo per la fotografia, non tenendo presente che anch'essa è un documento e quindi va analizzata e interpretata criticamente con una adeguata strumentazione. Peter Burke in un contributo (2001) sull'uso della fotografia nella storiografia ha recentemente sottolineato che gli storici devono diventare consapevoli che: "la testimonianza delle immagini, proprio come quella dei testi, pone problemi di contesto, funzione, retorica, memoria, mediazione" (p. 15). Questa presa di coscienza della complessità della fotografia come "documento storico" è stata ritardata da una serie di testi che hanno riproposto l'idea che l'immagine fotografica sia una rappresentazione diretta della realtà avvalorando ancora una volta l'ipotesi di una ingenua epistemologia di "realismo fotografico" (cfr. ad es. Daniel, a cura, 2000).

Tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento vi è una convergenza di obiettivi tra la storiografia scientifica e la fotografia: da una parte la storiografia, attraverso l'esame accurato delle fonti e degli archivi, pretendeva di dare una rappresentazione scientifica della realtà, allo stesso modo la nascita della fotografia come "eliografia" cioè come "iscrizione automatica dello spazio sulla lastra fotografica con l'aiuto della luce solare" (Kracauer 1927, p. 425) si proponeva lo stesso scopo. Sia la storiografia che la fotografia quindi volevano essere una registrazione oggettiva e fedele della realtà. Tale sicurezza è venuta meno, perché la presunta neutralità nella registrazione della realtà storica è stata minata dalla consapevolezza che ogni narrazione storica non può prescindere dall'aspetto retorico e finzionale del linguaggio. D'altra parte gli studi sulla fotografia hanno messo in luce come in essa la registrazione della realtà sia sempre filtrata dal punto di vista soggettivo del fotografo, di colui che ha scattato la fotografia. La fotografia è arte complessa, perché presenta nel suo statuto qualità contrapposte e talvolta antitetiche: la sua intrinseca oggettività e la diretta "referenzialità" si mescola con il suo essere inevitabilmente la testi-

monianza personale di colui che ha scattato la foto. Proprio per questa sua caratteristica ambiguità la fotografia è un'arte unica e singolare: essa è una trascrizione della realtà e al contempo una sua interpretazione. La fotografia non è mai solo il trasparente resoconto di un evento, perché inquadrarlo significa scegliere di mettere in risalto alcuni aspetti e tralasciarne altri. Allo stesso modo la fotografia ha un rapporto dialettico con il tempo: la fotografia fissa, blocca il flusso del tempo, offre l'immagine di una persona in un particolare momento del passato. Per questo essa non solo è capace di evocare il passato, ma anche di anticipare il futuro (cfr. Barthes 1980). Gli studi critici hanno quindi messo in luce la polivalenza e l'intensità semiotica della fotografia; come afferma Hayden White (1988, p. 1193) analizzare le fotografie richiede: "una modalità di lettura piuttosto diversa da quella che è stata sviluppata per la lettura dei documenti scritti" dal momento che presuppone la conoscenza della grammatica e della sintassi del discorso visivo.

La fotografia proprio perché, come dice Barthes, è ontologicamente referenziale, non porta in sé alcun messaggio. Per questo è importante leggerla, interpretarla, contestualizzarla, conoscere cioè le circostanze in cui è stata scattata. La fotografia deve essere sempre identificata, soprattutto quando si tratta di una fotografia del passato, quando c'è una distanza temporale dal soggetto rappresentato, perché ciò che una fotografia "dice" può essere letto in vari modi. Essa quindi può assumere diversi significati in rapporto non solo a differenti contesti storici, ma anche ai differenti luoghi in cui vengono mostrate (libri, giornali o mostre). Nel suo interessante libro sulle fotografie della guerra di Spagna Caroline Brothers, seguendo gli studi di John Tagg (1988), sottolinea che il significato delle fotografie e soprattutto il loro valore di documenti storici, si comprende se si analizza il modo con cui esse sono state "costruite", le condizioni del contesto storico della loro produzione e del loro uso da parte delle istituzioni. Nel caso specifico per esempio per le foto della guerra di Spagna è importante tenere in considerazione i giornali su cui venivano pubblicate, le didascalie, gli articoli che le accompagnavano e le "*news agencies*". Esse infatti hanno avuto un ruolo essenziale per influenzare l'opinione pubblica:

La guerra civile spagnola è la prima guerra moderna a essere stata fotografata liberamente e ampiamente per un pubblico di massa e segna la nascita della moderna fotografia di guerra come la conosciamo. È stata anche la prima guerra moderna in cui è stato critico il coinvolgimento straniero (Brothers 1997, p. 2).

Se è vero che per uno studio scientifico della fotografia come documento storico è necessaria questa accurata ricostruzione del contesto storico, è anche vero che alcune fotografie della guerra civile di Spagna e anche altre relative alla prima o alla seconda guerra mondiale hanno acquisito nella memoria collettiva un valore che trascende il preciso contesto storico. Sono diventate una sorta di "icone laiche", emblematiche dell'umana sofferenza, della paura, dell'oppressione: la memoria collettiva e individuale nell'obbedire ai propri bisogni ha conferito a queste immagini un valore emblematico, trascurando, per interpretarle, le particolari circostanze storiche in cui sono state scattate. Così talvolta accade che le didascalie sotto la fotografia che precisano il contesto storico in cui sono state scattate sembrano svianti rispetto all'immagine che la fotografia è venuta a rappresentare. È il caso, come ricorda Sontag,

della famosa foto di David Seymour, detto Chim, scattata in Spagna, della donna che mentre allatta guarda con apprensione in alto, il cielo. La didascalia sotto la fotografia recita “Riunione per la distribuzione della terra, Estremadura, Spagna 1936”. Questa foto non è stata letta come registrazione storica della riunione politica che avvenne quattro mesi prima dello scoppio della guerra, ma come una foto emblematica che annunciava i tremendi bombardamenti aerei che avrebbero distrutto completamente interi villaggi e città.

La fotografia non illustra semplicemente un fatto storico, perché essa è un’arte che possiede un suo codice con determinate regole e quindi genera un suo specifico discorso. Come ricorda Paschalidis: “Utilizzata come illustrazione della narrazione storica, la fotografia è condannata al silenzio; il suo discorso è tacitato da una didascalia esplicativa che consiste in un perentorio, epigrammatico ‘ecco’” (2003-2004, p. 35). Solo se lo storico è consapevole che la fotografia è una fonte storica specifica con una sua intrinseca polivalenza semantica e con determinate regole, essa sarà in grado di rivelargli aspetti inediti, nuove prospettive del fatto storico che essa rappresenta. In questo senso la fotografia non è mai solo l’illustrazione di un fatto storico, né tanto meno una mera appendice del testo scritto, ma tra la parola dello storico e l’immagine fotografica si deve instaurare una proficua interazione, un dialogo: parola e immagine si interrogano su di un evento storico cercando di dare, ognuna con i propri mezzi, una risposta ai difficili quesiti che l’esperienza storica di eventi complessi pone.

2. Ernst Junger osservò che fare la guerra e scattare fotografie erano attività assimilabili. D’altra parte è interessante notare come da un punto di vista semantico in inglese il verbo “to shoot” indica l’atto dell’uccidere, ma anche quello di scattare le fotografie. Le prime guerre che sono state fotografate sono state quella di Crimea (1854-56) e la guerra civile americana. È solo durante la prima guerra mondiale e la seconda che, grazie al perfezionamento delle attrezzature professionali, si sono potute scattare fotografie sui campi di battaglia e studiare da vicino le vittime civili o i soldati stremati e gravemente feriti.

La fotografia è un’arte che ha da sempre corteggiato la morte, perché come ricorda John Berger: “La fotografia, poiché arresta il flusso della vita, flirta sempre con la morte” (1985, p. 122). D’altra parte gli storici della fotografia hanno sottolineato che da un punto di vista sociale ai suoi esordi essa veniva usata soprattutto per fissare le immagini dei morti e che la sua diffusione commerciale era legata al genere della fotografia “postmortem” o alla “fotografia memoriale” (Bazin 1958, p. 9). Nell’affascinante saggio di Roland Barthes (1980) sulla fotografia ci sono pagine molto intense sull’antinomico rapporto che la fotografia ha con il tempo: l’arte della fotografia ha la capacità di fissare in un attimo il gesto, l’espressione di una persona e il particolare di un determinato evento, ma fissandoli li uccide. Questo è l’aspetto che Barthes trova perturbante nella fotografia, perché essa ha la capacità di mettere in scena un evento che pur collegandosi con il passato anticipa il futuro.

Ma la fotografia ha anche un potere consolatorio perché, se è capace di catturare il presente, ha anche quello di preservare il passato, di evocarlo. Corey K. Creekmur (1996) sottolinea l’importanza delle fotografie nella riorganizzazione del ricordo e nella elaborazione del lutto. La fotografia quindi può diventare uno

strumento per collegare il passato con il presente sia nella storia personale che pubblica: la fotografia come ponte che unisce i vivi con i morti, la storia con la finzione. Come suggerisce John Berger vi è un nesso molto stretto tra fotografia e memoria:

Con l’invenzione della fotografia acquisiamo un nuovo mezzo di espressione più strettamente associato alla memoria di ogni altro (...). Sia la fotografia sia il ricordo dipendono dal tempo e al contempo vi si oppongono. Entrambi preservano singoli momenti, e propongono una forma di simultaneità, in cui tutte le loro immagini coesistono. Entrambi stimolano e sono stimolati dalla interconnessione degli eventi. Entrambi cercano istanti di rivelazione, poiché solo quegli istanti danno pienamente ragione alla loro capacità di resistere al flusso del tempo (Berger, Mohr 1982, p. 280).

Marianne Hirsch mette in luce come alcune fotografie – in particolare quella famosa di Anne Frank e quella del ghetto di Varsavia (“From the Strop Report on the Destruction of the Warsaw Ghetto”) – siano state icone che hanno giocato un ruolo centrale per la rielaborazione del trauma nei confronti della generazione i cui parenti erano stati vittime dell’Olocausto¹. Esse sono state lette e reinterpretate in differenti contesti storici da persone di diverse generazioni e sono state capaci di intrecciare un importante legame affettivo con i parenti scomparsi nel tragico eccidio. In questo senso le fotografie dell’Olocausto non solo sono “ostinati sopravvissuti alla morte”, ma hanno anche la capacità di fare scaturire quella che Hirsch (2001) definisce “post-memoria” cioè una sorta di memoria in cui il singolo entra in un rapporto empatico con la sofferenza e i sentimenti dell’altro. Hirsch usa il termine “post-memoria” per descrivere la relazione tra i figli dei sopravvissuti da traumi collettivi e l’esperienza dei loro genitori, esperienza che i figli ricordano solo come storie e immagini con cui sono cresciuti, immagini e racconti che sono così potenti, così monumentali da divenire vere e proprie memorie.

Anche nel fotomontaggio della fotografa americana Lorie Novak, dal titolo emblematico *Past Lives* (1987), ricompare questa importante funzione della fotografia: *Past Lives* si costruisce attraverso la sovrapposizione di molteplici immagini: immagini del passato si intrecciano con quelle della vita personale della fotografa. In un primo piano vi è l’immagine dei bambini israeliani sorridenti nascosti nell’orfanotrofio di Izieu, da dove furono in seguito deportati dai nazisti a Klaus Barbie. In mezzo vi è la fotografia del viso sorridente di Ethel Rosenberg che nel 1954 fu condannata alla sedia elettrica assieme al marito e dietro vi è l’immagine della madre sorridente di Lorie Novak che tiene in braccio Lorie quando aveva soli tre anni. Alla base di questo fotomontaggio vi è l’interessante concetto che la fotografia, proprio per la sua potente capacità evocativa, ha la capacità di mediare criticamente non solo il presente, ma anche il passato. Questa opera infatti connette tre differenti momenti storici che hanno come tratto comune la sofferenza dei bambini barbaramente uccisi dai nazisti, quella di Ethel Rosenberg, vittima del maccartismo, due episodi che fanno parte della memoria personale della fotografa. Ed è per questo che Novak a queste immagini sovrappone sullo sfondo quella della propria madre. Così in *Past Lives* la memoria individuale si intreccia con quella collettiva. Questo uso critico e politico della fotografia si discosta profondamente dal fenomeno del “revival nostalgico” del passato che la nostra società postmoderna sta vivendo².

La fotografia deve sollecitare nello spettatore un'idea critica della memoria storica, renderlo consapevole che la storia non procede linearmente secondo un principio di causa ed effetto, ma che il suo andamento è frammentato. La Storia infatti non segue solo strade principali, ma vi sono linee secondarie, tracciati che non sono stati ancora esplorati. La fotografia può essere un utile strumento per comprendere la complessa eterogeneità della esperienza storica, perché è in grado di cogliere particolari e aspetti che la storia ufficiale ha dimenticato. In questa prospettiva la fotografia diventa una fonte ulteriore per comprendere il nostro passato, modificando profondamente il nostro modo di vederlo e percepirlo: "la macchina fotografica ci mette in contatto con l'ottica inconscia così come la psicoanalisi ci mette in contatto con gli impulsi inconsci" (Benjamin ???, p. 239). Con l'espressione "ottica inconscia" Benjamin intende le pratiche, i codici sociali, i modelli comportamentali di cui è intessuta la vita quotidiana che l'occhio della macchina fotografica è capace di svelare, grazie all'interpretazione critica del fotografo e di caricarli di un alto valore simbolico. Un esemplari sono le fotografie che Frank Capa ha scattato durante la seconda guerra mondiale rendendo visibili gli aspetti materiali della vita quotidiana della gente comune, il loro dolore, le paure e le angosce. Da queste fotografie si ha l'immagine di una guerra osservata dal basso. Si apprende come la gente comune viveva la tragica esperienza della guerra: una storia spesso dimenticata dalla storiografia ufficiale.

3. Forse la questione più urgente nella fotografia di guerra è il complesso equilibrio tra etica ed estetica³. Di fronte a fatti efferati, a corpi martoriati, a visi sfigurati dagli ordigni bellici è possibile concepire una fotografia artistica, una fotografia cioè che tenga presente fattori estetici quali una "corretta illuminazione", la sua angolatura e la forma della sua composizione? Sembrerebbe che per le fotografie che devono testimoniare un fatto storico e nel nostro caso la guerra la ricercatezza del linguaggio sia una fatto penalizzante. Gli elementi artistici in fotografie che rappresentano avvenimenti infernali quali per esempio i campi di concentramento di Buchenwald o Dachau, sono stati visti come elementi di insincerità e perfino come forme pericolose di manipolazione della realtà e quindi come forme di inganno. In questo dibattito che è tuttora in corso molti sono propensi a preferire le foto riprese sul campo dai dilettanti piuttosto che dai reporter o dai fotografi ufficiali, proprio perché esse possiederebbero nella loro rozzezza e imperfezione una maggiore forma di testimonianza diretta. Questo ambiguo connubio tra etica ed estetica, che è da sempre presente in ogni forma di rappresentazione visiva dell'umana sofferenza, viene enfatizzato nell'arte fotografica, perché essa è considerata arte "democratica" per eccellenza. Tutti non solo possono fruire della fotografia, ma anche tutti possono scattarle. Da più parti è stato anche sottolineato come la fotografia sia l'unica tra le arti maggiori in cui la formazione professionale e gli anni di esperienza non sono in grado di garantire un vantaggio incolumabile su chi è impreparato o inesperto. (Infatti per molte grandi immagini un ruolo importante hanno giocato anche il caso o la fortuna). Tutti i grandi pittori che si sono cimentati nel difficile e arduo compito di *rappresentare* con immagini le sofferenze inflitte dalle guerre si sono resi conto che occorreva coraggio e immaginazione e soprattutto un *profondo e imperturbabile distacco*. Solo così, come ricorda Leonardo, l'immagine è capace di atterrire e sgo-

mentare chi l'osserva. Ma mentre nessuno osa mettere in discussione e criticare la grande arte di Goya che si è cimentata nel rappresentare nei *Los Desastres de la Guerra* (del 1863) le atrocità perpetrate dai soldati di Napoleone nel 1808 in Spagna, questo invece avviene per la fotografia dove l'aspetto estetico viene aspramente criticato, perché finisce per compromettere il valore di documento della immagine. Questa differenza forse si può spiegare perché la fotografia possiede il "duplice potere di produrre documenti e di creare opere d'arte" (Sontag 2003, p. 67). Così se è facile ammettere e riconoscere l'esistenza di un'"estetica della sofferenza e del sublime" delle rovine e delle catastrofi nella grande iconografia dell'Occidente cristiano, non lo è altrettanto per la fotografia dove, soprattutto per quanto concerne le fotografie di guerra, sembra prevalere ancora il concetto che sia più importante l'autenticità e la piena aderenza alla realtà che non la sua resa artistica. D'altra parte mentre è ormai appurato che molti film di guerra sulla prima e sulla seconda guerra mondiale si sono ispirati a fotografie, è difficile per molti ammettere che alcune fotografie si siano ispirate nella loro composizione e nella posa delle persone alle grandi opere dell'iconografia cristiana occidentale. Invece a nessuno può sfuggire che molte fotografie che ritraggono la sofferenza e il dolore riprendano citando alcuni stilemi presenti nelle Pietà o nelle Deposizioni del Cristo dei nostri più grandi pittori europei. La fotografia fin dall'inizio ha instaurato un interessante dialogo con la pittura, due arti che sono tra loro in competizione perché la fotografia ha stentato per molto tempo ad acquistare un suo preciso status e a essere accettata come arte "autentica". Questo difficile e intricato connubio tra etica ed estetica si evidenzia nelle fotografie di guerra artistiche, perché hanno il potere di trascendere il contesto storico e diventare, come si diceva, "icone laiche", capaci di essere reinterpretate e commuovere uomini in contesti storici diversi, perché suggeriscono valori umani universali. Ma, nello stesso tempo, proprio perché possono essere interpretate come testimonianza di valori universali, esse rischiano di perdere il loro carattere di documento storico.

Un aspetto problematico della fotografia di guerra riguarda gli effetti che la visione degli orrori delle fotografie di guerra può generare sugli spettatori. Gli effetti duplici, contraddittori della percezione della fotografia di guerra sono inestricabilmente connaturati alla sua estetica e alla sua funzione come testimonianza storica. Compito della fotografia è quello di colpire lo spettatore: se l'arma dello scrittore è quella della parola, il fotografo invece usa l'immagine. Tanto più l'immagine è icaistica, forte e incisiva, tanto più essa diventa una forma di denuncia e di critica capace di sollecitare una risposta attiva nello spettatore. Se lo scrittore nell'atto di descrivere gli orrori della prima o della seconda guerra mondiale ha più volte espresso la sua impotenza nel trovare parole adeguate, paradossalmente il fotografo si è trovato ad avere di fronte all'occhio della sua macchina fotografica un materiale immenso. Il compito che ha dovuto affrontare è stato quello non solo di fronteggiare la censura che da sempre i vari governi hanno e continuano a esercitare sulle fotografie di guerra, ma anche di rivelare attraverso una particolare inquadratura di una scena di guerra, attraverso il primo piano di un volto di un soldato o l'espressione particolare dei volti delle popolazioni in guerra la sua interpretazione dell'evento storico. È proprio nell'istante in cui viene scattata la fotografia che si verifica anche la sua interpretazione, un'interpretazione che, come si sa, può essere ritoccata. La grande fotografia è sempre frutto di questa magica alchimia tra valore documentaristico e inter-

pretazione soggettiva. Un equilibrio molto difficile, perché i grandi fotografi di guerra sono in genere stati uomini impegnati politicamente e si sono proposti di denunciare con le loro fotografie gli orrori più efferati e le devastazioni più crudeli della guerra. È il caso non solo del mitico Capa, ma più recentemente per la guerra del Vietnam, di Larry Burrows e di Don McCullin e, per la guerra dei Balcani, del fotoreporter inglese Paul Lowe. Il fotografo deve fornire allo spettatore immagini che siano le più precise e nitide, ma al contempo deve cercare di evitare che esse diventino “oscene” proprio perché dotate di un “intollerabile realismo”. Il fotografo di guerra si è da sempre esposto alla possibilità di questo perturbante fenomeno di voyeurismo di massa. È accaduto recentemente, quando i giornali hanno pubblicato le foto delle torture che i soldati americani hanno inflitto ai prigionieri in Iraq. Ancora una volta la fotografia mostra le sue caratteristiche di medium ibrido, complesso perché è difficile stabilire il discrimine tra l'importanza della testimonianza e l'opportunità di evitare lo sfruttamento commerciale di queste immagini per fini sensazionalistici.

Parte seconda: La fotografia del trauma nella comunicazione mediatica
Rita Monticelli

La fotografia è come una pugnata (Henri Cartier-Bresson)

Prima che venissero pubblicate le fotografie dal carcere iracheno di Abu Ghraib, erano già apparse le immagini da Fallujah che mostravano quattro *contractors* – “mercenari” provenienti da società private impiegati nella guerra – aggrediti, mutilati, bruciati e appesi, dopo essere stati trascinati per le strade, su un ponte sopra l'Eufrate, il 31 marzo 2004. Le immagini, oltre ad avere un effetto impressionante sull'opinione pubblica, vennero ricollegate ad altri massacri, a immagini di soldati americani mutilati e fatti a pezzi; visioni di altre guerre. Anche chi ha compiuto questa “strage” aveva chiaro in mente che la macchina fotografica stava riprendendo, trasmettendola al mondo, questa *performance* punitiva contro l'Occidente e i suoi mezzi. “Fallujah, la tomba degli americani”, come venne definita dai media, ricordava anche immagini di Goya sulla guerra, e furono reperibili in internet in brevissimo tempo (cfr. Levi Strauss 2004, pp. 89-92). Il video, un anno prima, della immagine abbattuta di Saddam Hussein in piazza Firdos, mutilata e simbolicamente trascinata per le strade, sembrava essere presente nella ricezione di queste immagini di Fallujah. Tuttavia occorre ricordare che le immagini dei massacri in Iraq sono state sottoposte a censura: censura estesa anche alle fotografie delle casse contenenti i corpi morti dei soldati americani riportati alle loro famiglie. Non c'è stata, ricorda David Levi Strauss, la stessa censura per le immagini dei massacri di civili, donne e bambini iracheni, uccisi nella guerra (cfr. pp. 90-91). Così la guerra per la pace risulta essere meno traumatica, meno sanguinaria e “barbarica”, senza queste immagini. Agli americani, anche nella ricezione della gente “comune”, l'effetto delle immagini di Fallujah fu quello di allontanare da se stessi quella ferocia, una ferocia non contemplabile nella civile America, venne detto. E forse l'effetto rafforzò l'idea della necessità di una guerra per la pace, contro quel

barbarismo. Ma quelle fotografie condensavano e rivelavano alcune politiche di guerra che cambiano l'immagine di essa in un conflitto globale, in cui le agenzie private hanno un ruolo importante. Senza i *contractors*, i soldati non sarebbero bastati. Le fotografie rivelano e occultano allo stesso tempo, sono censurate, ma circolano senza interruzione su internet. Un mese dopo, lo scandalo da Abu Ghraib rivelò come la tortura e i corpi degradati e umiliati non fossero così lontani dalla cultura militare occidentale, producendo un effetto ambivalente di assunzione di responsabilità pubblica e di rifiuto di prenderne atto. Le immagini digitali hanno un doppio effetto: rivelano e accusano ma, nella ripetuta e continua circolazione on line, potrebbero produrre una “riduzione” del trauma che offusca la responsabilità e la tortura stessa. La ripetizione delle stesse immagini può avere un effetto di trasmissione di memoria etica – in quanto critica – e di assunzione di responsabilità, ma può anche “abituare” lo sguardo alla costruzione dell'orrore. Queste immagini sollevano una questione cruciale che riguarda sia la funzione dell'immagine nella trasmissione ed elaborazione dei traumi, sia la “paralisi” che la immagine traumatica, reiterando il trauma, può produrre. In assenza del testimone diretto, l'immagine è la traccia che “documenta” non già il reale, ma la sua ricezione tra individuale e collettivo, tra fatto e la sua rappresentazione. La ricezione delle immagini traumatiche innesca un meccanismo di “rottura” rispetto alla propria conoscenza del mondo – il trauma è l'inimmaginabile e per questo il non dicibile – riproducendo un trauma vicariamente, oppure innescano un'assunzione di esso attraverso altri ricordi traumatici, altre immagini, altre conoscenze. L'eredità del trauma avviene attraverso un'elaborazione di memorie complesse, generazionali, scomparso il testimone – alcuni studiosi sostengono – scompare la memoria ma, come Marianne Hirsch (2001) suggerisce, la ricontestualizzazione delle immagini e dei racconti ereditati del trauma può ingenerare un meccanismo non solo di eredità di essa, ma anche un'elaborazione della storia traumatica in una difficile, ma possibile interazione tra tempi e spazi del trauma diversi. Le fotografie del/sul trauma causano shock – e paura – perché inimmaginabili, perché non fanno riferimento ad esperienze prima vissute e nemmeno viste in precedenza. Non c'è per questo una risposta comune all'immagine traumatica, tuttavia “un'immagine di atrocità può avere un potenziale traumatico che, circolando tra individui e società con orizzonti concettuali comuni, può essere ripetutamente attualizzato in una varietà di esperienze di trauma vicario” (J. Hirsch 2004, p. 16). È in una prospettiva simile che Marianne Hirsch propone una ricontestualizzazione e anche una decostruzione delle fotografie traumatiche e, ove ci sia, della loro “costruzione”, nella loro stratificazione anche temporale. In questo processo, la loro trasmissione rende necessaria sia l'analisi critica che l'empatia quali elementi che sostengono l'eredità della memoria. Inoltre, come ricorda anche Federico Rahola (2008, p. ??):

Ogni riflessione sulle immagini deve tener conto del fatto che tutte le immagini sono costruite socialmente (e situate “culturalmente”, politicamente, storicamente), che in quanto tali possono offrire indizi su un determinato contesto (o perlomeno sul particolare “lavoro” che ogni contesto compie sul repertorio visivo che accumula e consuma), possiamo dedurre che, per essere comprese, esse devono essere riferite a quel particolare contesto (su alcuni presupposti che ci ricordano continuamente come l'immagine non sia mai trasparente e l'occhio non sia mai neutro).

È comunque vero, continua Rahola, che la nostra esperienza individuale e collettiva si costruisce attraverso immagini: “È questa, in sintesi, la particolare ambivalenza che definisce il complesso statuto sociale delle immagini, per cui esse sono contemporaneamente calco e stampo: riflettono e modellano la nostra esperienza della realtà” (ib.).

1. Interessante è come la fotografia digitale inauguri non solo un modo “nuovo” di fare giornalismo, anche nell’interazione coi diversi media, ma anche un nuovo modo epistemologico (e simbolico) di guardare all’immagine e alla realtà⁴, in particolare traumatica. Nella foto digitale non c’è traccia stabilizzata del fatto “reale”. Il reale qui scompare, anche come ombra o impronta nella macchina che riprende l’immagine. Tuttavia la fotografia digitale – che si serve di una diversa memoria digitale – può essere immediatamente fatta circolare senza stampa on line o anche sui cellulari, producendo una riproduzione e clonazione del reale continua. La fotografia digitale come una narrativa postmoderna è fatta di assenza di autore “autorale”, – tutti siamo fotografi – è citazione, reiterazione, e si costruisce sul testo-immagine *come* reale. L’eccesso dell’immagine, della sua riproduzione, sembra allora sostituire il reale. Come ricorda Susan Sontag, tutto è reale purché venga fotografato, “documentato” in immagine. Inoltre le fotografie da Abu Ghraib sono assemblate, performative, non vogliono essere documento, ma *souvenir*, ricordo da spedire a casa, o da far circolare sui siti on line. Metafora dell’occultamento – la traccia scompare o almeno si memorizza all’interno di un altro mezzo – e dell’eccesso di realtà – con la loro ripetizione – queste immagini sono anche mistificazione di memoria e rivelatrici di essa allo stesso tempo. E nella loro costruzione visiva esse sono sia occultamento – nella loro posa “estetica” – che rivelatorie della tortura e delle politiche di guerra. È nella relazione, nell’incontro tra immagine, racconto e sguardo di chi vede, che il trauma potrebbe essere elaborato come eredità etica della storia e della memoria. È nell’incontro tra volontà di sapere ed empatia coi traumi della storia che il non rappresentabile diviene condiviso.

Georges Didi-Huberman, riferendosi alle immagini di Auschwitz, afferma (2003, p. 43) che il discorso dell’inimmaginabile conduce a due regimi differenti, ma simmetrici: “Uno è quello di un estetismo che tende a misconoscere la storia nelle sue concrete singolarità. L’altro è quello di uno storicismo che tende a misconoscere l’immagine nelle sue specificità formali”. Le foto di Auschwitz non bastano a confutare le eleganti estetiche negative: “E in che modo un simile *atto d’immagine* può essere interpretato e decodificato da un pensiero che mediti, pur con giustizia, *sull’esercizio dell’arte?*” (p. 45). Il critico fa inoltre riferimento a George Bataille, pensatore dell’impossibile, là dove afferma che bisogna parlare dei campi come del *possibile* stesso. Il possibile non è solo l’essere simili alle vittime, ma anche ai carnefici. Se il pensiero di Bataille, continua Didi-Huberman, “rimane prossimo a questa terribile possibilità umana, è perché riesce ad enunciare, sin da subito, il legame indissolubile tra l’immagine (la produzione del simile) e l’aggressività (la distruzione del simile)” (p. 46). Nonostante il divieto di fotografare e il segreto di ciò che avveniva nei campi di concentramento, ad Auschwitz erano stati allestiti due laboratori di fotografia, e circolavano fotografie ovunque. Da un lato, ricorda il critico, questo uso della fotografia sconfinava privatamente nella pornografia del massacro. Dall’altro,

l’uso della fotografia era legato all’ossessione dell’amministrazione nazista di registrare tutto (benché lo sterminio nelle camere a gas rimanesse un segreto di Stato, p. 40). Didi-Huberman pone una questione cruciale: *Immagini malgrado tutto*, titolo del suo testo, riguarda il rapporto tra inimmaginabile, indicibile ed eredità, testimonianza della storia e della memoria, ma anche la trasformazione del racconto della memoria e della storia attraverso quel rapporto e nella ricezione di esso (cfr. Monticelli 2008, p. 293n).

Oggi il termine fotografia viene manipolato per poter essere usato nelle immagini digitali. La fotografia digitale è parte di un’infrastruttura sempre più in aumento della tecnologia dell’informazione. Essa ha di diverso dalla macchine tradizionali con pellicola, il fatto che l’immagine ripresa sia su un medium che si può rimuovere e non su pellicola. Non c’è procedimento chimico, nessun negativo da sviluppare. I risultati sono immediatamente accessibili e i mezzi di ripresa ripetibili. Non vi è la stessa possibilità di manipolazione come nei processi di sviluppo tradizionali, ma diversi modi di manipolazione:

Il fotografo deve ancora considerare come la manipolazione dei controlli della macchina fotografica influenzi il messaggio visivo, ma è possibile generare senza alcuno sforzo e più velocemente numerose immagini con prospettive e messe a fuoco diverse, coprendo un più ampio numero di possibili interpretazioni di una situazione, e, successivamente, senza alcuna difficoltà, eliminare l’immagine indesiderata o decidere in seguito quale sia la più efficace (Evans 2008, p. 217).

Inoltre, l’informazione fotografica può essere alterata più rapidamente e facilmente nel mondo tutto digitale che nella pellicola tradizionale, o nelle forme ibride fotografiche. Il processo “critico” che caratterizza la pellicola tradizionale è qui trasposto nelle fasi successive, “Il processo del pensiero critico è importante tanto quanto la creazione delle immagini” (ib.).

Nella circolazione globalizzata, le fotografie che rappresentano il trauma – si pensi ad esempio alle immagini da Abu Ghraib – hanno una funzione ambivalente. Da un lato rivelano, dall’altro possono indurre una anestizzazione dello sguardo. È nostra responsabilità decostruire questa ambivalenza. Le fotografie di Abu Ghraib non solo pongono i problemi legati all’abitudine dello sguardo e alla costruzione dell’orrore come performance, ma anche a noi stessi come partecipi o eredi – volontari o involontari – di quella memoria. Da un lato queste fotografie hanno assunto la connotazione di una condanna, rivelando la tortura, dall’altro potrebbero di nuovo mascherarla in interpretazioni estetizzanti, così come il loro eccesso di circolazione può indurre una visione della guerra da performance globale, paralizzando la memoria e la sua trasmissione.

2. Le fotografie in posa vengono generalmente considerate non rappresentative di un giornalismo etico. Rimane famosa tuttavia come fotografia cruciale quella di Joe Rosenthal dei soldati americani che alzano la bandiera a Iwo Jima durante la seconda guerra mondiale, nonostante l’immagine sia stata scattata, dopo aver ricreato e rielaborato la scena, il giorno successivo (Kaplan 2008, p. 221). È dunque difficile separare la fotografia come documentazione della “realtà” dalle costruzioni del-

l'immagine come rappresentazione del "reale". Inoltre lo scopo, quello di comunicare con chi guarda, può avere luogo con più intensità nelle immagini ri-create e nelle loro fotografie (ib.). Allo stesso tempo la ricreazione o la costruzione delle immagini potrebbe ingenerare una manipolazione della realtà. Il giornalismo fotografico, si dice, deve essere credibile. Il problema è etico anche nel rapporto tra denuncia e censura delle fotografie giornalistiche, poiché tale controversia non riguarda solo l'immagine ma, come sottolinea John Kaplan (p. 222), investe anche il rapporto tra la responsabilità del fotografo nei confronti della società e nei confronti del reale. Anche la questione del rapporto tra pubblico e privato, tra soggetto e oggetto della visione è importante. Lo stesso fotografo Kaplan ammette di non aver cercato l'oggettività, quando si recò in Africa occidentale per fotografare i superstiti alla tortura in Sierra Leone e in Liberia, ma di voler dare voce ai sopravvissuti di un orrendo genocidio raccontando in immagini le storie personali delle torture in gran parte ignorate in Occidente (p. 223). Queste fotografie, come quelle di grandi fotografi, si prefiggevano lo scopo di commuovere e colpire profondamente, denunciando la tortura e cercando così di sensibilizzare i governi contro di essa. Tuttavia, tornando a casa, il fotografo si era posto il problema se pubblicarle o censurarle, se esse avrebbero potuto sembrare "pornografia fotogiornalistica" – termine che lui stesso conia – perdendo così il loro potenziale di denuncia e redenzione (ib.). Decise così di chiamare Kim Phuc, la donna che da bambina venne immortalata da Nick Ut durante un attacco nella guerra del Vietnam. Kaplan riporta i suoi commenti:

Quando ho visto quelle immagini, il mio cuore si è spezzato. Ho sentito la sofferenza e l'ho messa in relazione alla mia esperienza (...). Ora vedo queste persone in Africa, persino bambine e bambini (...) anche loro vengono da una cultura diversa e da un paese diverso. So quello che queste persone provano, quanto siano stati ferite e impotenti. (...) non possiamo cambiare quello che è accaduto nel passato, ma possiamo andare avanti cercando una vita migliore (...). Grido per chiedere a tutti noi di aiutarci reciprocamente. Facciamo qualcosa. Non basta parlare, bisogna agire. La gente deve amare e comportarsi con amore e compassione (p. 224).

Kaplan ricorda, insieme a Kim Phuc, che le immagini possono cambiare il corso della storia, una sfida etica piuttosto difficile. La pubblicazione del "photo-essay" di John Kaplan "*Surviving Torture*", oltre a ricevere vari riconoscimenti, ha aiutato l'ONU nei tribunali contro i crimini di guerra. Accanto alle foto, le didascalie sono tratte dalle interviste ai sopravvissuti: linguaggio visivo e parole si incontrano per denunciare e ricordare la tortura. Rimane il pericolo dell'esteticizzazione delle immagini, del rapporto tra etica ed estetica, tra testimonianza e possibile manipolazione di essa. La fotografia per sé possiede un linguaggio specifico che, soprattutto nelle immagini traumatiche, diviene particolarmente complesso nell'interazione con chi guarda. Secondo Roland Barthes, situazioni traumatiche possono venir assunte in un processo di significazione fotografica:

ma allora esse vengono segnalate attraverso un codice retorico che le distanzia, le sublima, le placa. Le fotografie veramente traumatiche sono rare perché, in fotografia, il trauma dipende totalmente dalla certezza che la scena abbia veramente avuto luogo: *bisognava che il fotografo fosse là* (è la definizione mitica della denotazione). Ma, a parte

questo fatto (che, a dire il vero, è già una connotazione), la fotografia traumatica (...) è quella su cui non vi è nulla da dire: la foto-choc è, per sua struttura, insignificante: nessun valore, nessun sapere, al limite nessuna categorizzazione verbale può aver presa sul processo istituzionale della significazione. Si potrebbe immaginare una sorta di legge: più il trauma è diretto, più la connotazione è difficile; o ancora: l'effetto "mitologico" di una fotografia è inversamente proporzionale al suo effetto traumatico (Barthes 1982, pp. 20-21).

La tecnologia ha cambiato e cambierà sempre più il modo in cui si fanno e si disseminano le immagini, anche traumatiche, producendo effetti sulla nostra percezione visiva e l'elaborazione critica di essa. Nel 2003 il fotogiornalista Brian Walski fu accusato e licenziato dal «Los Angeles Times» per aver manipolato fotografie della guerra in Iraq: si trattava di un'immagine di soldati inglesi mentre cercavano di aiutare e tranquillizzare civili iracheni. In realtà il fotografo aveva combinato due immagini per crearne una "migliore". Interrogato dal direttore del «Times», che sperava fosse un errore del satellite, il fotografo ammise di aver usato il software del suo computer per combinare le due immagini, violando così il divieto di manipolazione del codice etico del giornale. Il problema etico dell'autenticità collega di nuovo il rapporto etica ed estetica, fotografia come rappresentazione del reale o come sua interpretazione.

La guerra in Iraq testimoniata attraverso le immagini, aggiunge qualcosa di diverso alle immagini di guerra, non tanto in ciò che viene rappresentato, che spesso reitera i tropi consueti della fotografie di guerra, ma queste immagini si differenziano soprattutto perché sono fatte con macchine digitali. Nella presentazione di una mostra fatta nel 2004 presso il centro internazionale della fotografia a New York, dal titolo *War in Iraq: the Coordinates of Conflict. Photographs by VII*, riportata da Andy Grundberg nella rivista «American Scholar», si legge:

Questo è un momento senza precedenti nella storia del fotogiornalismo, e nella nostra comprensione del suo ruolo nei media. La guerra in Iraq dimostra un cambiamento radicale nel modo in cui si raccolgono le notizie: lo sviluppo dei computer portatili, le macchine digitali, i telefoni satellitari, e gli strumenti di registrazione miniaturizzati hanno fornito al fotografo la possibilità di dare agli spettatori accesso immediato al campo di battaglia (P. Howe e E. Earle in Grundberg 2005).

Le rivelazioni delle immagini di tortura da Abu Ghraib, comparse poco dopo, hanno non solo drammaticamente esemplificato un uso nuovo dei media, ma hanno anche denunciato una serie di questioni che vanno dall'accusa nei confronti della politica del governo americano alla denuncia della tortura come mezzo di informazione e parte della detenzione carceraria. Esse hanno anche rivelato in modo perturbante una politica dell'immagine che riguarda anche la cultura contemporanea. Le fotografie da Abu Ghraib hanno infatti svelato l'orrore della tortura e, nella loro costruzione da parte dei soldati/soldatesse fotografi e nella loro circolazione, ripetizione, trasmissione via e-mail, in internet o negli archivi personali digitali dei fotografi stessi, richiamano una politica delle immagini che molto ha a che fare con la violenza e con la pornografia fai da te che sembrano sostenere molte di queste fotografie. Ancora più disturbante, nella difesa dei soldati e delle soldatesse coinvolti

nello “scandalo”, tali immagini sono state scattate per “divertimento”, mentre la tortura avrebbe obbedito a ordini superiori. Queste fotografie ritraggono dunque tortura, pornografia, divertissement e politiche militari simultaneamente. Il successivo invio come souvenir a casa, così come molte immagini della guerra in Iraq su siti internet semi pornografici, rendono la questione dell’etica della testimonianza della guerra complessa ed eterogenea. Le fotografie da Abu Ghraib, così come la circolazione di certe immagini della guerra in Iraq, pongono questioni etiche all’umanità, alla storia e alla memoria come eredità di essa. Al di là di questi interrogativi cruciali, anche la fotografia stessa e il ruolo dei media attraverso le immagini da Abu Ghraib hanno rivelato un modo di fare informazione che rivela e occulta allo stesso tempo:

Le fotografie da Abu Ghraib vennero fatte con macchine digitali comuni “punta e scatta” (“*point and shoot*”) possedute da almeno due dei presunti partecipanti agli abusi. Essendo digitali, le macchine fotografiche registrarono le scene come insiemi di pixels che vennero istantaneamente compressi in un formato quasi universale chiamato JPEG. Il vantaggio di tale compressione è che rende più facile archiviare le immagini su un hard disc o sulla memory card e spedirle via e-mail e Internet ad amici e parenti. Lo scambio e la condivisione di fotografie via e-mail è diventato la comune moneta dell’economia dell’immagine di oggi, e ha contribuito alla proliferazione di ogni sorta di fotografie, da quelle delle automobili in vendita sul sito eBay alla pornografia esplicita. Le fotografie da Abu Ghraib sono, come Michael Kimmelman, il maggiore critico d’arte del «New York Times», ha sottolineato: “l’equivalente delle chiacchiere al cellulare”. Esse sono, tuttavia, chiacchiere al cellulare con la capacità di dominare le informazioni e di scioccare la psiche nazionale (cfr. Grundberg 2005).

La psiche nazionale scioccata richiama inoltre il rapporto tra divulgazione e censura delle immagini, questione qui particolarmente spinosa. Sontag ricorda come queste fotografie non siano oggetti, ma messaggi visivi da far circolare; tali immagini cambiano il fotogiornalismo, tutti infatti sono fotografi, tutti ritraggono e disseminano le loro opere in rete.

Per alcuni la foto digitale permette una maggiore manipolazione attraverso i programmi del computer. E questa appariva la grande ansia del giornalismo etico, quando la foto digitale comparve sulla scena. Ma anche certe fotografie di guerra divenute icone, come è stato qui detto, e come viene spesso fatto rilevare, non documentano il fatto tout court, ma sono anche esse “costruite” sebbene in loco, o riaggiustate creativamente nei passaggi di sviluppo e stampa, per rivelare in modo “migliore” o più efficace l’evento. E inoltre, come anche Grundberg sottolinea, se queste immagini da Abu Ghraib svelano la complicità del sistema bellico e dell’apparato di Stato sulla tortura, non ci si può dimenticare che certe foto di guerra sono state scattate – nel bene e nel male – con la complicità del governo e dei media (si pensi a certe immagini di Capa o di Roger Fenton della guerra in Crimea). Come ricorda Sontag (2004), le fotografie da Abu Ghraib violano le norme precedenti del fotogiornalismo. E la violazione non è solo di tipo semiotico: “la violazione principale qui è che queste immagini non sono soggette alle costrizioni dell’alleanza tra media e regime militare” (Grundberg 2005). Secondo lo studioso esse evadono l’alleanza tra media ed *establishment*. Significativamente nessuno si chiese se queste

fotografie fossero “vere” oppure manipolate, non solo perché i soldati hanno confermato, ma anche perché dapprima vennero fatte circolare come messaggi privati, da non lanciare sullo spazio mediatico collettivo. È invece significativo che esse rappresentino immagini già assemblate davanti alla macchina fotografica, che siano chiaramente “*performances*” visive già prima del divenire souvenir on line. Mentre il dibattito sull’eccesso del visivo-visuale come controllo o, al contrario, come eversione del controllo è più che mai vivo e importante, quello che appare chiaro è come sia sempre più difficile separare nel flusso di informazioni ciò che è costruito da ciò che è “reale”, ma soprattutto diviene sempre più facile, ma anche più perturbante, lo “spostamento” della realtà nell’immagine stessa, come ricorda Sontag, sia essa più o meno costruita.

Mesi più tardi rispetto all’esposizione cui si accennava sulle fotografie della guerra in Iraq, mostre simultanee delle fotografie dal carcere di Abu Ghraib – allestite presso il Museo Andy Warhol a Pittsburg e l’International Center of Photography di New York⁵ – prese da siti internet e stampate e ricollocate nella mostra, e accompagnate da una presentazione che cercava di evitare l’estetizzazione di esse (ib.), non solo denunciavano, ma anche testimoniavano quanto esse avessero alterato il modo di fare fotogiornalismo: fotografi dilettanti, ispirati da altre immagini, circolazione di esse su internet, scelta delle immagini on line da curatori delle mostre, installazione di esse nelle mostre su Abu Ghraib e, non ultimo, la possibilità di ricostruire la mostra “fai da te” dal momento che tali immagini sono sempre accessibili on line. Per alcuni studiosi, importante sembra divenire di nuovo il ruolo di possibili didascalie, presentazioni per contestualizzare, restituire storia e memoria, estraniare o responsabilizzare, estetizzare o rimemorizzare. Peter Wohlheim, nel criticare l’atteggiamento, a suo avviso tutto negativo, di Sontag nei confronti della fotografia, riabilita l’uso del photo-essay, che favorirebbe un rapporto critico tra immagine e parola, tra contesto di creazione/ripresa e ricezione (cfr. Wohlheim 2004). Dunque diviene sempre più importante l’occhio che guarda, la relazione tra immagine e visione. In questa direzione, le immagini sembrano porre un quesito interminabile, interminabile come volontà continua di interrogare storia e rappresentazione di essa, la funzione ambivalente dell’immagine dell’inimmaginabile e del ripetibile, mettendo sulla scena il trauma come simultaneità di conosciuto e sconosciuto, assenza e presenza, sé e altro da sé, indicibil

¹ Queste fotografie hanno creato un interessante ponte tra la memoria privata dei singoli scrittori e quella pubblica. In particolare vorrei ricordare, per la fotografia di Anne Frank, la poetessa Marjorie Agosin e la sua raccolta di poesie *Dear Anne Frank* (1994), e, per la foto del bimbo con le mani alzate nel ghetto di Varsavia, lo scrittore polacco Jaraslaw Rymkiewicz e il suo romanzo *The Final Station: Umschlagplatz* (1988).

² Si tratta di una forma di “storicismo popolare” incentrato sulla retrospettiva nostalgica presente in molti media e in molti contesti che vanno dalle mostre fotografiche, alla pubblicità, dai servizi nei giornali al cinema. Il passato viene presentato come alternativa al presente, esso acquista l’aura preziosa di un “tempo perduto”, proprio grazie a questa pericolosa forma di feticismo delle immagini un po’ sbiadite in bianco e nero. Esse vengono usate non in maniera critica ma “come prova di una semplicità e innocenza irrevocabilmente perdute. In questa versione essenzialmente postmoderna del genere pastorale, le vecchie fotografie servono come malinconici resti di un passato idilliaco...” (Paschalidis, 2003-2004, pp. 37-38). Nei libri per esempio di Eric Midwinter, *Yesterday: the way we were, 1919-39* (1998) e *Yesterdays: Our fine Hours, 1939-53* (2001), il passato viene idealizzato, reso in maniera sentimentale ed esotica. Già nel periodo tra le due guerre sia Benjamin che Kracauer avevano cercato di reagire mettendo in guardia lo spettatore nei confronti di questa pericolosa tendenza di usare la fotografia per creare falsi miti e per for-

nire un'immagine piatta e superficiale del passato. Così infatti si esprimeva Kracauer (1927, p. 427): "affinché la storia appaia, la superficie semplice e coerente della fotografia deve essere distrutta".

³ Questo dilemma si è riproposto quando si è organizzata a New York una mostra fotografica sulle foto scattate durante l'attentato al World Trade Center, dove appunto, data la drammaticità dell'evento, si volevano escludere le fotografie dei professionisti.

⁴ Gianni Canova nella sua lezione su "Lo statuto teorico della fotografia", tenuta per il seminario del dottorato di ricerca in Letterature e Culture dei paesi di lingua inglese, Università di Bologna, 21 gennaio 2008, ha fatto riferimento a questo importante cambiamento semiotico ed epistemologico che la fotografia digitale inaugura e intensifica, sia riguardo la "traccia" che al rapporto tra immagine digitale e "reale".

⁵ "Inconvenient Evidence: Iraqi Prison Photographs from Abu Ghraib", 17 settembre-28 novembre 2004.

Ingeborg Bachmann e Hannah Arendt tra pazzi e assassini Maria Luisa Wandruszka

1. Il racconto di Ingeborg Bachmann *Tra pazzi e assassini* non tratta direttamente degli anni terribili, il nazismo, la Shoah, ma li fa rivivere in modo trasversale. Tutto questo fa da sfondo a un momento preciso: quando ex vittime ed ex carnefici sono chiamati a costruire insieme la realtà austriaca, quando nasce una perversa alleanza che soffoca ogni discussione e ogni "racconto" del passato recente. È una situazione che la Bachmann stessa aveva vissuto (cfr. Höller 1999, pp. 50-56), da intellettuale appassionatamente politica quale era, a Vienna, all'inizio degli anni Cinquanta, e che ora - il racconto esce nel 1961 - cerca di far vivere, come "una storia tra molte", come direbbe la Arendt (1960, p. 226).

"Non ho mai dubitato, che dovesse esistere qualcuno come lei, ma ora lei c'è realmente, e la mia straordinaria gioia per questo fatto durerà per sempre" (Hahn, Knott 2007, p. 107). Così Ingeborg Bachmann a Hannah Arendt in una lettera del 16 agosto 1962, dopo averla incontrata a New York nel giugno dello stesso anno. La Bachmann spera in un nuovo incontro, che, a causa di problemi personali di tutte e due - i postumi della separazione della Bachmann da Max Frisch e la malattia del marito della Arendt - non avrà luogo. In questa lettera chiede anche quando uscirà *Eichmann in Jerusalem*. Per questo libro la Arendt, poi, proporrà all'editore Piper come traduttrice tedesca proprio la Bachmann, che però rifiuterà perché, come Piper scrive alla Arendt, non si sentiva abbastanza sicura nell'inglese (per tutta questa vicenda cfr. Weigel 1999, pp. 462-464).

Nonostante non si siano più incontrate la biblioteca di Ingeborg Bachmann ci indica un interesse persistente per il pensiero della Arendt (cfr. p. 464). Se poi leggiamo alcuni testi bachmanniani che precedono l'incontro a New York, la gioia espressa nella lettera diventa comprensibile. Sembra proprio che ci sia una *Wahlverwandtschaft* intellettuale-politica tra le due donne.

Vorrei confrontare il racconto *Tra pazzi e assassini*, al quale la Bachmann lavorava ancora nel 1960, e un frammento scritto molto probabilmente durante la sua stesura - *Auf das Opfer darf sich niemand berufen* (*A nessuno è permesso appellarsi al sacrificio/alla vittima*) - con alcuni pensieri formulati dalla Arendt in *La banalità del male. Eichmann in Gerusalemme* e in altri suoi testi del periodo 1945-60.

2. Il racconto *Tra pazzi e assassini* è ambientato a Vienna: "Siamo a Vienna più di dieci anni dopo la fine della guerra. 'Dopo la fine della guerra' - ecco come datiamo gli eventi" (Bachmann 1961, p. 89). I "noi" sono un gruppo di uomini che si incontrano ogni venerdì sera in una osteria per bere, per fumare, per parlare. Come viene spiegato all'inizio del racconto, è una pratica generalizzata degli "uomini", e le loro mogli, relegate a casa con i bambini, la vivono con rancore:

Le donne giacevano nei loro letti con i sentimenti che provano le vittime, con gli occhi spalancati nel buio, piene di disperazione e di cattiveria. Facevano i conti col matrimonio, cogli anni, col denaro della spesa, li manipolavano, li falsificavano, facevano detrazioni illecite (...). Nel loro primo sogno assassinavano i loro uomini, li facevano morire in incidenti automobilistici (...). Piangevano sui loro uomini partiti in automobile o a cavallo che non tornavano mai a casa, e infine compiangevano se stesse. Erano queste ultime le loro lacrime più vere (pp. 90-91).

Le donne si sentono come delle vittime, sono piene di odio, disperate, mentre gli uomini fuggono da loro e dalla famiglia, e sono "in cammino verso se stessi": "diamo la caccia a ciò che di più bello abbiamo perduto, come a un animale selvatico" (p. 89). È importante, lo vedremo, che il racconto inizi con questa divisione di genere, tra vita privata (femminile) e il parlare, lontano dalla famiglia, degli uomini. Il gruppo maschile è composto da cinque uomini più anziani - Haderer, Bertoni, Ranitzky e Hutter, ex nazisti o che seguivano in ogni modo la corrente, e Mahler che invece ha una "memoria di un angelo impietoso, ricordava in ogni momento; aveva semplicemente memoria, non odio, possedeva appunto la capacità sovrumana di conservare tutto e di far sapere a tutti che lui sapeva" (pp. 97-98) - da due più giovani - l'io narrante e Friedl - e da due ebrei, Herz e Steckel.

Proprio per l'assenza dei due ebrei - Steckel è malato, e Herz è a Londra per preparare il suo ritorno definitivo in Austria - "o forse solo perché prima o poi la conversazione doveva diventare vera" (p. 92), una sera Haderer e Hutter dominano la conversazione parlando della guerra: "non mollavano il tema della guerra nel quale si erano infognati fino al collo" (p. 99), e Haderer arriva a dire: "Non vorrei dover fare a meno di nulla, di quegli anni, di quelle esperienze" (p. 100). Per loro la guerra possiede ancora fascino, e di quel fascino in presenza delle ex vittime, degli ebrei, non potevano parlare. Vivono in due mondi separati:

Tutti dunque operavano in due mondi e in questi due mondi erano diversi, due io separati e mai riuniti ai quali non era concesso incontrarsi. Ora erano tutti ubriachi, facevano gli spacconi e dovevano passare attraverso il purgatorio in cui gridavano i loro io non ancora purificati, che ben presto sarebbero stati sostituiti dai loro io borghesi, quelli capaci di sentimenti e di socialità, con mogli e professioni, rivalità e difficoltà di ogni tipo (p. 102).

La complementarità di una faticosa esistenza familiare e borghese - "quella tomba che è la camera da letto, la nostra prigione, alla quale però ritornavamo ogni volta esausti e pronti a fare la pace, come se avessimo dato la parola d'onore" (p. 91) - e della "follia" tremenda e fascinosa della guerra struttura tutto il racconto. Si inserisce in questa struttura anche il personaggio del "pazzo", un paziente del medico Mahler che improvvisamente appare accanto al gruppo raccolto intorno al tavolo, e che con uno sguardo "freddo e morto" racconta la sua storia. Spinto da istinti omicidi, alla ricerca di una vittima per sfogare il suo odio, quando però si trova al fronte, a Montecassino, non riesce a uccidere nessuno:

Per gli altri era semplice, loro svolgevano un compito che gli era stato assegnato, perlopiù non sapevano nemmeno se avevano colpito qualcuno e quanti ne avevano colpiti, e

neanche volevano saperlo. Quegli uomini non erano degli assassini, non vi pare? Quelli volevano sopravvivere e guadagnarsi delle onorificenze, pensavano alle loro famiglie, alla vittoria e alla Patria, in quel momento tra l'altro quasi non ci pensavano, allora non ci pensavano quasi più perché erano in trappola (p. 114).

Questi normali padri di famiglia che per poter meglio uccidere usano un linguaggio "fiorito", cioè burocratico, come "fare piazza pulita", "annichilire", "disinfestare" (ib.), sono paragonabili all'"uomo-massa", l'esito finale del "borghese", del quale la Arendt parla in un articolo scritto durante gli ultimi mesi di guerra, nel 1945, *Colpa organizzata e responsabilità universale*. Criticando la tesi della colpa collettiva dei tedeschi - sarebbe paradossalmente una vittoria della strategia nazista di far coincidere il popolo tedesco con il nazionalsocialismo - allarga invece l'orizzonte su un fenomeno internazionale: la trasformazione del borghese *pater familias*, preoccupato solo di garantire una vita serena a sua moglie e ai suoi figli, "interessato solo alla sua sicurezza", nel moderno uomo massa che per questa sicurezza, "per la sua pensione, per la sua polizza sulla vita", "era pronto a sacrificare le sue convinzioni, il suo onore, e la sua dignità umana (...) la sola condizione che poneva era di essere totalmente esentato dalla responsabilità per i propri atti" (Arendt 1945, p. 45).

Questo tipo umano si ritrova nell'organizzatore della macchina di sterminio Heinrich Himmler, e negli uomini e nelle donne che collaboravano alla sua organizzazione. Se Himmler è un "borghese" con tutti i tratti esteriori della rispettabilità, "che non tradisce la moglie e che cerca ansiosamente di assicurare un futuro dignitoso ai propri figli" (p. 44), anche la sua organizzazione, a differenza delle precedenti unità delle SS e della GESTAPO, "non si affidava ai fanatici, né agli assassini, né agli assassini nati; fa invece interamente affidamento sulla normalità dei lavoratori e padri di famiglia" (p. 45).

Nel racconto della Bachmann si parla di guerra, i campi di sterminio restano sullo sfondo, però la radicale "dicotomia tra funzioni pubbliche e private, famiglia e lavoro" (p. 47) riguarda sia gli ex-soldati che scappano dalle proprie famiglie per tuffarsi nostalgicamente nella guerra, sia il giovane Friedl, che porta come scusa per probabili futuri compromessi con il sistema di Haderer, basato su false riconciliazioni e continuità con il passato, la sua famiglia, i suoi tre bambini.

Un momento centrale del racconto è il dialogo che si svolge tra l'io e Friedl, quando, disgustati, si rifugiano nella toilette del *Kronenkeller*. L'io riflette: "Allora, dopo il '45, anch'io pensavo che il mondo fosse diviso - e per sempre - in buoni e cattivi, mentre il mondo ora torna a dividersi, ma in base a nuovi criteri" (p. 104). La risposta che il fratello di Herz a Londra aveva dato a Friedl - "Non metterò più piede in quel paese. Non tornerò in mezzo agli assassini" - non lo convince:

"Lo capisco, capisco lui anche meglio di Herz. Benché" dissi lentamente "in realtà non va bene neanche così, va bene solo per un po', solo finché dura il peggio del peggio. Non si può essere vittime per tutta la vita. È una cosa che non va" (p. 107).

La Arendt potrebbe dirsi d'accordo con questo dubbio dell'io, in due direzioni. Intanto lei si rifiuta di pensare che i crimini nazisti siano qualcosa che riguardano solo i tedeschi. Proprio la sua analisi del moderno uomo-massa porta all'ammonto: "faremmo bene a non esporlo a troppe tentazioni nella convinzione,

infondata, che solo l'uomo-massa tedesco sia capace di simili atti efferati" (p. 46). Quando incontrava dei tedeschi che le dicevano di vergognarsi di essere tedeschi, dice di aver avuto "spesso la tentazione di rispondere loro che mi vergogno di essere umana". È per lei cruciale che "questa vergogna elementare, condivisa ai nostri giorni da molti individui delle più diverse nazionalità (...) non abbia trovato ancora un'espressione politica adeguata" (p. 47). È da lì che si potrebbe partire, perché da questa idea di umanità

una volta spogliata da ogni sentimentalismo, deriva la conseguenza molto seria che, in una forma o nell'altra, gli uomini devono assumersi la responsabilità per tutti i crimini commessi dagli uomini e che tutte le nazioni condividono il peso del male commesso da tutte le altre (pp. 47-48).

Dall'altra parte, come la Bachmann, anche la Arendt fa una cesura molto netta tra il comportamento adeguato durante il "peggio del peggio" e il comportamento che si dovrebbe tenere quando non si è più in una situazione di persecuzione. Un testo nel quale questa differenza viene formulata in modo molto esplicito mi sembra essere il suo discorso ad Amburgo in onore di Lessing del 1959. Lì porta un esempio molto illuminante:

Nel Terzo Reich, nel caso di un'amicizia tra un tedesco e un ebreo, non sarebbe stato segno di umanità se gli amici avessero detto: non siamo tutti e due uomini? Sarebbe stata nient'altro che un'evasione fuori dalla realtà e fuori del mondo comune a entrambi a quell'epoca e non una presa di posizione contro il mondo esistente. Una legge che proibiva ogni rapporto tra ebrei e tedeschi poteva essere elusa, ma non smentita da uomini che negassero ogni realtà alla distinzione. Dal punto di vista di un'umanità che non abbia perso il solido terreno della realtà, un'umanità nella realtà della persecuzione, essi avrebbero dovuto dirsi: tedesco, ebreo, e amici. In tutti i casi in cui a quell'epoca un'amicizia del genere è esistita (certo questo non vale più oggi!), in tutti i casi in cui è stata mantenuta nella sua purezza, ossia senza falsi complessi di colpa, da un lato, e falsi complessi di superiorità o di inferiorità, dall'altro, si è prodotta una scintilla di umanità in un mondo divenuto inumano (1960, p. 227).

La sottolineatura tra parentesi - "*(certo questo non vale più oggi!)*" - mette in guardia. Da una fissazione sull'identità razziale, bollata già in *Colpa organizzata e responsabilità universale*, ma anche da eventuali "amicizie" opportunistiche, tra un "ebreo" e un "tedesco" nel dopoguerra, come quella che, nel racconto della Bachmann, Haderer ostenta con Herz, e forse anche da "falsi complessi di superiorità" come quella del fratello di Herz.

Con questo ritorniamo al centro del racconto, alla conversazione concitata, tra l'io e Friedl, nei bagni del *Kronenkeller*. I due sono fuggiti dai discorsi nostalgici ed esaltati di Haderer e Hutter, e si domandano perché mai accettano di passare le loro serate in questa compagnia. Il narratore afferma:

Io penso che siamo costretti a vivere tutti insieme anche se non possiamo vivere tutti insieme. In ogni testa c'è un mondo e ci sono delle aspirazioni che escludono qualsiasi altro mondo e qualsiasi altra aspirazione. Eppure noi tutti abbiamo bisogno gli uni degli altri se vogliamo che qualcosa vada a buon fine (Bachmann 1961, p. 105).

Nella frase "noi tutti abbiamo bisogno gli uni degli altri" è indicato non un desiderio di compromesso, ma una proposta politica. Per arrivare a un vero risanamento sociale e politico, che dovrebbe indubbiamente coinvolgere *tutti* - gli "assassini", le "quasi-vittime", e gli oppositori interni al regime nazista come Mahler - invece di affrettarsi a dimenticare insieme, tutti dovrebbero avere la forza di parlare insieme di ciò che è avvenuto negli anni bui. (Credo che alla Bachmann sarebbero piaciute quelle "Commissioni per la verità e la riconciliazione", pensate e organizzate nel Sudafrica post-apartheid da Nelson Mandela e Desmond Tutu, cfr. O'Hagan 1997).

Ma proprio di portare avanti questo dibattito aperto nessuno sembra avere la forza. Neanche i due giovani del racconto bachmanniano. I discorsi di Friedl e dell'io si arenano sul concetto di vittima: proprio le vittime (il nonno di Friedl è stato una vittima della monarchia, il padre una dell'era clericofascista di Dollfuss, i fratelli sono stati fucilati come disertori) sembrano essere l'unico aiuto per orientarsi. Ma poi sorge il dubbio anche in Friedl: "Non si può fare a meno di star sempre dalla parte delle vittime, ma questo non porta a niente, esse non indicano nessuna via" (Bachmann 1961, p. 107). Perché la morale non serve: "Chi non lo sa che non si deve uccidere?" si domanda Friedl (p. 108). Il discorso morale è decisamente inadeguato. Il pazzo, il paziente di Mahler, da soldato non era riuscito a uccidere non perché più morale degli altri, ma a causa della sua intelligenza e della sua immaginazione. L'Eichmann analizzato da Hannah Arendt, proprio di queste doti era totalmente privo:

Per dirla in parole povere, egli *non capì mai che cosa stava facendo*. (...) Non era uno stupido; era semplicemente senza idee (una cosa molto diversa dalla stupidità) (...). Quella lontananza dalla realtà e quella mancanza di idee possono essere molto più pericolose di tutti gli istinti malvagi che forse sono innati nell'uomo (Arendt 1963, pp. 290-291).

Alla fine del racconto il pazzo - che è guarito, che cioè non è più spinto a uccidere - sentendo degli ex soldati che nella sala accanto stanno rumorosamente festeggiando un loro raduno, si alza e va da loro. Né il narratore né il medico Mahler lo trattengono, e il "pazzo" viene ucciso dai "reduci dal fronte" ubriachi. L'assassino è chiaramente una figura paradossale, "grottesca" (Stoll 1991, p. 233), quasi un'allegoria, la cui funzione è di fare risaltare la normalità degli assassini veri, dei "sani". L'io, ritornato a casa, scopre su una mano tracce del suo sangue:

Non rabbrivì. Grazie a quel sangue sentii di aver ricevuto una protezione che non mi avrebbe reso invulnerabile, ma avrebbe impedito che da me si sprigionassero le esalazioni della mia disperazione, della mia ira, della mia sete di vendetta. Mai. Mai più. Dovessero anche divorarmi questi pensieri da giustiziere che mi erano sorti dentro, non avrebbero colpito nessuno, così come non aveva mai assassinato nessuno quell'assassino ch'era stato soltanto una vittima - una vittima che non è servita a nulla. Ma chi sa queste cose? Chi ha il coraggio di dirle? (Bachmann 1961, pp. 116 sg.)

La morte del "pazzo" viene interpretata dall'io come un ammonimento a reprimere gli "*hinrichtenden Gedanken*", la sua volontà di fare il giustiziere. Ma ciò che pensa l'io non è l'unico senso del racconto. Nella formulazione - "Dovessero anche divorarmi questi pensieri..." - ciò che colpisce è la repressione, l'impossibilità di

un'alternativa vivibile al silenzio, l'impossibilità di mettere in atto un conflitto aperto, una discussione come presupposto per una vera convivenza.

Haderer, Bertoni, Ranitzky, nel loro atteggiamento abituale sono come nascosti nell'ambiguità. "Non fu mai completamente chiaro come Haderer la pensasse" (p. 93). Bertoni: "Formulava le sue frasi con grande cautela. che cosa pensasse veramente non lo sapeva nessuno" (p. 96). Ranitzky: "Con un volto servile, la faccia dell'adulatore, già pronto ad assentire prima ancora che qualcuno avesse chiesto la sua approvazione" (p. 97).

Il "pazzo" è colui che in questa atmosfera di piombo agisce, e che non è perciò "soltanto una vittima". Lui, lo si deduce anche se il testo non lo riferisce, va verso gli ex soldati e dice a loro ciò che pensa. Fa da solo quello che il gruppo, se non fosse paralizzato dall'opportunismo di Haderer e dall'idillismo a-politico di Herz - ma forse possiamo anche pensare a una sintonia di destra, da periodo della guerra fredda, tra Herz e Haderer - avrebbe potuto fare in modo più produttivo. Quando non c'è spazio politico, resta il gesto dimostrativo-autodistruttivo, come quel "Viva il re" di Lucile nella *Morte di Danton* di Büchner che tanto affascinava l'amico della Bachmann Paul Celan (1960).

3. Che le due domande, che chiudono il racconto - "Ma chi sa queste cose? Chi osa dirle?" - non implicano però una valorizzazione positiva del sacrificio lo rivela anche il breve testo incompiuto *A nessuno è permesso appellarsi alla vittima*, scritto contemporaneamente o poco dopo la stesura del racconto:

Non è vero che le vittime ammoniscono, testimoniano, offrono una testimonianza, questa è una delle poetizzazioni più tremende, più ottuse, più deboli.

Ma l'uomo che non è vittima è un essere dubbio per eccellenza, anche colui che è quasi diventato vittima procede con i suoi errori, non è "nella verità", non è privilegiato. Non è permesso a nessuno di appellarsi alle vittime. È un abuso. A nessun paese, a nessun gruppo, a nessuna idea è permesso appellarsi ai propri morti.

Ma la difficoltà di esprimere questo! A volte sento con precisione alzarsi una o l'altra verità e sento come poi viene calpestata nella mia testa da altri pensieri o la sento appassire, perché non so come usarla, perché non si lascia comunicare, perché io non la so comunicare o perché proprio niente richiede questa comunicazione, e io non posso agganciarci da nessuna parte e a nessuno (Bachmann 2005, p. 351).

Si intuisce come la Bachmann, incontrando la Arendt, potesse pensare di aver trovato finalmente una persona alla quale "agganciarsi". Ma andiamo con ordine. Che colui che è appena scampato al pericolo della persecuzione nazista non sia per questo più vicino alla verità - "non è 'nella verità'" - è una convinzione che anche la Arendt esprime molto decisamente già nel 1945. E ciò è particolarmente interessante dato lei stessa - come Brecht, che in quegli anni la pensa come lei, e come Thomas Mann, che invece potrebbe invece essere proprio un bersaglio di questa critica - appartiene a questo gruppo:

Il fatto che ai rifugiati tedeschi, che hanno avuto la buona sorte di essere ebrei o di essere stati presi di mira dalla GESTAPO prima che fosse troppo tardi, sia stata risparmiata questa colpa (di far parte del popolo tedesco, MLW) non rappresenta ovviamente un titolo di

merito. Poiché sono consapevoli di ciò e poiché sono ancora tormentati dal pensiero spaventoso di ciò che sarebbe potuto accadere, finiscono spesso di introdurre in questo genere di discussioni quell'insopportabile tono di superiorità morale che spesso, e in particolare tra gli ebrei, può trasformarsi - come di fatto sta già avvenendo - nel volgare rovescio della medaglia delle dottrine naziste (Arendt 1945, p. 43).

Nella Arendt la Bachmann poteva trovare una donna che di fronte ai crimini nazisti non si consolava demonizzandoli o demonizzando il popolo tedesco come facevano tanti intellettuali raffinati, ma che si metteva a riflettere sulle cause della caduta etico-politica delle masse che rende possibili i regimi totalitari. E tra le cause metteva anche la privatizzazione della vita quotidiana, il disinteresse per il bene comune, la fissazione sulla famiglia nucleare. Lo sguardo di estraneità nei confronti di quest'ultima accomuna la Bachmann e la Arendt. È uno sguardo che dà fastidio ancora oggi a molti critici - sia della Bachmann che della Arendt - per i quali è inconcepibile equiparare gli assassini a buoni padri di famiglia, cioè a persone che potenzialmente esistono ancora, e in tutti i paesi del mondo, anche tra le quasi vittime di un tempo. Ma proprio questo essere comune - l'uomo che non è vittima o colui che è quasi diventato vittima - "è un essere dubbio per eccellenza", e, secondo Barbara Agnese, la meta dei svelamenti poetici della Bachmann: "l'essere comune che ignora la logica sacrificale del proprio comportamento" (Agnese 1996, p. 194).

La Bachmann indaga il rapporto con le vittime, afferma che l'appellarsi alle vittime è un "abuso", e che a "nessun paese, a nessun gruppo, a nessuna idea è permesso appellarsi ai propri morti". La Arendt critica, nella sua *Banalità del male*, proprio l'impostazione "nazionale" del processo a Eichmann:

né nel dibattito né nella sentenza nessuno accennò mai alla possibilità che lo sterminio di interi gruppi etnici (gli ebrei o i polacchi o gli zingari) fosse qualcosa di più che un crimine contro ciascuno di quei popoli: e cioè che colpisse e danneggiasse gravemente l'ordine internazionale, l'umanità nella sua interezza (Arendt 1963, p. 281).

Del resto già nell'articolo del 1945 la Arendt aveva assunto, come abbiamo visto, questa visione di responsabilità globale, dove "tutte le nazioni condividono il peso del male commesso da tutte le altre" (1945, p. 48). Il termine "responsabilità" implica un atteggiamento che è l'opposto del "*sich berufen*", dell'appellarsi. Dove "l'appellarsi" restringe all'identità - di razza, di popolo, di religione - il concetto di responsabilità allarga a un mondo comune a tutti.

Ma la Bachmann poteva trovare un "aggancio" nel pensiero della Arendt anche per quanto riguarda "l'appello al lettore", essenziale in questo racconto e in tutta la sua poetica. Nel discorso su Lessing, scritto proprio nel periodo in cui la Bachmann lavora a *Tra pazzi e assassini*, la Arendt auspica l'avvio di una "incessante narrazione", tramite il "lamento", che "non risolve alcun problema e non allevia nessuna sofferenza" (p. 225), ma è l'unica forma per poterci rassegnare ("*uns mit ihr abfinden*", p. 37) alla *Vergangenheit*, al passato. Una memoria di questo tipo può parlare solo quando l'azione si è compiuta e diventa una "storia suscettibile di narrazione". Il poeta e lo storico hanno il compito di mettere in moto questo raccontare e di insegnarcelo, ma è un'attività che noi già conosciamo e pratichiamo, "poiché anche noi abbiamo bisogno di richiamare gli avvenimenti significativi delle nostre esistenze

raccontandoli a noi stessi e agli altri. In questo modo apriamo di continuo la strada alla poesia, in quanto potenzialità umana” (p. 226).

Come si situa in *Tra pazzi e assassini* questo “processo di riconoscimento” nella “sofferenza provocata dalla memoria” (p. 225)? Gli ex nazisti al tavolo, grazie alla casuale assenza dei due ebrei del gruppo, si tuffano con voluttà nei ricordi di guerra, e il loro racconto diventa finalmente “vero”, esprime ciò che veramente desiderano (per Haderer, per esempio, la guerra è un luogo titanico, dove lui, che nel mondo presente non è per niente audace, sembra essere stato molto coraggioso), ma, ovviamente, non soffrono e non comprendono attraverso la memoria, anzi, si esaltano. Mahler, che aveva raccontato - solo all’Io però - che durante la guerra del 1914-18 aveva tentato due volte il suicidio ed era stato poi ricoverato in clinica psichiatrica fino alla fine della guerra (p. 102), non può parlare apertamente di questa esperienza, può solo imbarazzare gli ex nazisti con le sue domande, con il suo sguardo arrogante, che fa capire agli altri che lui ricorda tutto (p. 97). Il pazzo, invece, riferisce in tono asciutto e preciso la sua vita, ma questo non crea uno spazio comune: non gli resta che un gesto anarchico, suicida. Solo il narratore (la narratrice) cerca di *costruire* un racconto proprio sull’impossibilità del raccontare in una situazione contingente, chiedendo ai lettori di continuarlo.

¹ Il non avere idee è un non avere *immaginazione*. Sulla valenza politica di questa categoria nel pensiero arendtiano v. l’illuminante introduzione di Paolo Costa (cfr. Arendt 2006, pp. XXIX-XXXVII).

“L’inferno è vuoto, tutti i diavoli sono saliti sulla terra”. Memoria dell’orrore, colonialismo e rivoluzione nel teatro documentario di Peter Weiss¹
Roberto Rizzo

Dal 20 dicembre 1963 al 20 agosto 1965 si svolse a Francoforte sul Meno un processo contro un gruppo di SS e di funzionari del lager di Auschwitz che rievocò, nelle testimonianze delle vittime e degli accusati, i crimini orrendi, inconcepibili, commessi durante la guerra in quel famigerato campo di sterminio. Peter Weiss, che abitava allora a Stoccolma, partecipò come inviato speciale di un giornale svedese a numerose sedute di questo dibattito processuale, il maggiore mai istruito fino a oggi in Germania, e ricavò dagli appunti presi nell’aula del tribunale e da altre fonti su Auschwitz e sulla persecuzione degli ebrei, oltre che da una visita diretta nel lager il 13 dicembre 1964, il materiale per *Die Ermittlung* (*L’istruttoria*), un “oratorio in undici canti” che l’autore concluse nel 1965 e che inaugurò la nuova fase politico-documentaria del suo teatro. L’opera venne rappresentata per la prima volta la sera del 19 ottobre 1965, simultaneamente, in ben quattordici città delle due Germanie e all’Aldwych Theatre di Londra suscitando ovunque, per il suo tema scabroso ma anche per i suoi scoperti riferimenti al ruolo svolto dall’industria nel lager e alle connessioni tra nazionalsocialismo e Bundesrepublik, un enorme interesse da parte del pubblico e della critica. La rappresentazione berlinese, in particolare, realizzata come una specie di moderno “mistero medievale” alla Freie Volksbühne con la regia di Erwin Piscator, il grande maestro del “teatro politico” degli anni Venti, fu un avvenimento memorabile nella storia del teatro tedesco contemporaneo.

Ha scritto Giorgio Zampa nell’introduzione all’edizione italiana de *L’istruttoria*:

L’inferno del maggiore Lager, del Lager per antonomasia, è disegnato nella sua stessa estensione e profondità, le sue installazioni descritte con rigore catastale, l’*iter* del detenuto, anzi dello *Häftling*, se vogliamo conservare, come titolo d’onore questa modifica che ha accompagnato nella morte milioni di innocenti, minuziosamente tracciato, dalla sosta sulla banchina ferroviaria al forno crematorio (Weiss 1965, p. 6).

L’inferno di Auschwitz, dunque. Ma anche, per il Weiss marxista di questa nuova fase, l’inferno dello sfruttamento capitalistico dell’uomo. Nessuna meraviglia allora se proprio Dante, il poeta che la visione dell’inferno ha immortalato in modo sublime, Weiss si era proposto di studiare quando, ancor prima del successo del *Marat/Sade* (1964), aveva immaginato il piano di un “grande teatro del mondo” che avrebbe dovuto ispirarsi idealmente, nella sua struttura simbolica, alla *Divina Commedia*. Se si leggono gli appunti di questo periodo, i lavori preparatori su Dante e sulla sua opera e gli abbozzi pubblicati nei *Notizbücher 1960-1971*² per il

suo “*Divina-Commedia-Plan*”, ciò che maggiormente colpisce è la presa di posizione sempre più decisa contro i misfatti e le miserie morali del capitalismo occidentale. Weiss vede nella *Commedia* dantesca, optando per una lettura esclusivamente “politica” e “attualizzante” del testo, un modello che consente paralleli e confronti assai istruttivi con la nostra epoca. L’*Inferno*, il *Purgatorio* e il *Paradiso* si trasferiscono così, con un ardito balzo di secoli e di generazioni, nella società contemporanea e diventano esemplarmente altrettanto “complessi” all’interno della nostra esistenza quotidiana.

Come emerge nei *Notizbücher 1960-1971* e dalle numerose altre dichiarazioni pubbliche rilasciate dall’autore alla stampa o in interviste radiotelevisive, Weiss accentuò proprio in questi anni le tendenze anticapitalistiche che si erano delineate in termini più o meno espliciti già nel *Marat/Sade* e approfondì ulteriormente lo studio della letteratura marxista-leninista giungendo ad affermare nelle sue tanto discusse e così spesso citate *10 note di lavoro di un autore nel mondo diviso*:

Ogni parola che scrivo e che consegno alla stampa è politica (...). Per una rivoluzione del sistema sociale è necessaria anche un’arte rivoluzionaria (...). È compito di ogni autore (...) rappresentare instancabilmente la verità per la quale si batte (...). A mio giudizio le direttive del socialismo esprimono una verità valida (Weiss 1971a, pp. 84-90).

Ma *L’Istruttoria*, il nuovo “Inferno”, non è l’unica opera nata dall’originario “*Divina-Commedia-Plan*” weissiano: giacché in questo rientrano anche, come vedremo tra poco, la *Cantata del fantoccio lusitano* (*Gesang vom Lusitanischen Popanz*, 1967), il nuovo “Purgatorio”, e il *Discorso sul Viet Nam* (*Viet Nam Diskurs*, 1968), il nuovo “Paradiso”, due altri lavori teatrali della fase “documentaria” i cui temi e le cui prospettive rivoluzionarie, soprattutto, riflettono con la massima evidenza, ancor più dell’oratorio su Auschwitz, la conversione al marxismo dell’autore.

Nell’*Istruttoria*, sintesi magistrale delle oltre diciottomila pagine dei fascicoli processuali, alle esaurienti deposizioni dei nove testimoni, che cominciano di solito con il ricordo di una dolorosa esperienza personale per poi diffondersi sulla crudeltà assurda a vero e proprio sistema, vengono contrapposte le giustificazioni e le dichiarazioni di innocenza dei diciotto accusati. Mentre però i testimoni d’accusa, che parlano a nome di milioni di innocenti, rimangono tassativamente anonimi (con l’unica eccezione del *Canto della fine di Lili Tofler*) e sono distinti soltanto da un numero progressivo, gli accusati, che si rifugiarono a suo tempo dietro la comoda e vigliacca copertura degli “ordini superiori” ricevuti, compaiono davanti al tribunale con i loro autentici nomi. I testimoni ricostruiscono impietosamente il quadro delle torture e delle tecniche di annientamento in uso nel lager e la sadica crudeltà dei funzionari che vi prestavano servizio; gli accusati, che si dimostrano arroganti e sicuri nella spiegazione dei fatti delittuosi loro attribuiti, insistono invece ipocritamente sulla tesi della “non-colpevolezza” e della conseguente “non-punibilità”, tentando persino di respingere quelle che osano chiamare le “intenzioni politiche” – e non quindi le sacrosante esigenze di giustizia – della controparte. Dal settimo canto in avanti Weiss, che vuole soltanto una conoscenza *obiettiva* dei fatti e l’accertamento delle responsabilità, ci presenta l’efficienza della “macchina della morte” enumerandone i mezzi di annientamento scientificamente programmati in ordine di crescente pote-

re distruttivo. Come già nella *Divina Commedia*, dunque, è legittimo parlare anche nell’oratorio di Weiss di un passaggio attraverso l’inferno, ovviamente con quella differenza fondamentale che esclude l’autore contemporaneo dalla consolazione divina: Dante affrontò il tema con “valutazioni morali” – si legge nelle prime pagine di un lavoro preparatorio sul grande poeta italiano e la sua opera – “Vide dei colpevoli, e li condannò (...). Ma nel nostro inferno sono finiti gli innocenti” (Weiss 1968, p. 146). Quel senso di sicurezza che il cantore di Beatrice traeva da un’armonica, equilibrata *Weltanschauung* e dal rigido sistema di categorie religiose ed etico-spirituali a questa strettamente connesso ci è oggi, secondo Weiss, ormai del tutto estraneo. Nell’allucinante quadro del lager propostoci nell’*Istruttoria* la realtà si è così trasformata in un disumano sistema gerarchico che non si basa più su leggi morali, ma sulle premesse economiche del capitalismo e dello sfruttamento, del potere e della repressione, della violenza e della paura e nel quale, sembra un paradosso, sono gli assassini a richiamarsi alla giustizia e gli innocenti a subire la condanna, e quindi nuovamente a soccombere.

A scrivere la seconda opera del suo teatro documentario, la *Cantata del fantoccio lusitano*, scritta un anno dopo *L’Istruttoria* e rappresentata per la prima volta allo Scala Teatern di Stoccolma nel gennaio del 1967, Weiss fu probabilmente indotto dalla volontà, da un lato, di contribuire a rettificare in tutti i suoi più importanti aspetti il quadro politico che sulla dominazione coloniale portoghese in Angola e in Mozambico – tema, appunto, del lavoro – gli organi ufficiali di governo, la stampa e gli altri mezzi di informazione stavano proprio allora abilmente falsificando a una opinione pubblica tedesca per la verità poco interessata al problema; e dall’irritazione, dall’altro, che egli certamente provò dopo aver letto una vergognosa intervista rilasciata dal ministro della Giustizia tedesco-occidentale nella quale, tra l’altro, si affermava che l’espressione “dominazione straniera” riferita alla politica capitalista portoghese era del tutto impropria e che le colonie africane di Salazar potevano essere definite delle autentiche “isole di pace” dove era stato felicemente risolto il rapporto tra i bianchi e le popolazioni indigene.

Come già nell’*Istruttoria*, Weiss rinuncia anche nella *Cantata del fantoccio lusitano* a un complesso di personaggi che interpretino parti rigidamente assegnate e ricorre a una tripartizione delle figure (sul tipo della precedente: testimoni, accusati, giudici) per affidare all’enorme fantoccio che raffigura il dittatore Salazar (I) e ai sette attori, quattro uomini (II) e tre donne (III), lo sviluppo scenico dell’azione. Ma la tripartizione dell’*Istruttoria* rispettava, pur semplificandola, la situazione storica degli antefatti. Lo schema dei personaggi della *Cantata del fantoccio lusitano*, invece, rappresenta una riduzione “allegorica” che è giustificata solo da esigenze strutturali e che non tanto vuole ricostruire le diverse fasi dello sfruttamento coloniale, quanto piuttosto dimostrarle con evidente distanza epica.

Richiamandosi alle intenzioni di Piscator, il grande regista degli anni Venti da lui considerato un maestro e un modello, Weiss esamina in questo dramma le cause di quel processo che nel 1961 portò l’Angola a una sanguinosa sollevazione, successivamente soffocata, degli abitanti contro gli sfruttatori portoghesi. La prospettiva storica è dunque simile a quella degli allestimenti scenici di Piscator. Ma mentre Piscator aveva cercato di sottolineare questa prospettiva inserendo nei suoi spettacoli anche delle documentazioni filmate, Weiss esclude dalla sua *Cantata del fantoc-*

cio lusitano effetti così vistosi di “straniamento” e si serve piuttosto di mezzi che, riallacciandosi alla fase stilistica immediatamente precedente (pensiamo a *Marat/Sade*), non possono non essere definiti se non specificamente teatrali, compresa la musica cui è assegnata una funzione di notevole rilievo. L’opera inizia con il montaggio simbolico del fantoccio che viene costruito sulla scena come un gigantesco spaventapasseri cui vengono successivamente applicate, chiaramente in modo satirico, le insegne e le decorazioni della sua potenza. Una costruzione, questa, che ricorda la dodicesima scena della *Vita di Galileo* di Brecht, là dove la figura di Urbano VIII emerge in tutta la magnificenza dei suoi paramenti sacri mentre durante la vestizione sta dando udienza al cardinale inquisitore.

La lingua nella quale la *Cantata del fantoccio lusitano* è intenzionalmente scritta, i *Knittelverse*, un metro popolare e rozzo, traballante e appunto “nodoso” (*Knittel* significa infatti “bastone”), sottolinea con molta efficacia la vera base, le “stampelle” per così dire, su cui poggia la forza di questo “scheletro tentennante”: l’industria, l’esercito, la Chiesa. E con ciò è dato anche lo sfondo sul quale può risaltare, in tutta la sua ipocrisia e in tutto il suo cinismo, l’assurdo proclama “ideologico” che il Fantoccio annuncia con enfasi solenne: “Io ricevo gli ordini / dal signore Iddio / È compito della Lusitania diffondere sulla Terra / il divino messaggio” (1967, pp. 12 sgg.). Ma Weiss introduce nell’opera anche tutta una serie di felici e originali idee sceniche che servono a commentare visivamente questo proclama; e si avvale di altri mezzi squisitamente simbolici per esemplificare con satira graffiante lo spaventoso sfruttamento di quelle colonie: si pensi, tanto per fare solo alcuni esempi, alle insegne stesse del Fantoccio – cilindro, crocifisso, berretto da generale e grande cappello da vescovo – e alla “maschera di volpe” dietro alla quale si nascondono gli investimenti tedesco-occidentali in Angola e Mozambico e che si trasforma significativamente nel corso della scena in una “maschera d’avvoltoio”.

Quanto all’aspetto esclusivamente tematico dell’opera, la sua struttura appare fin troppo lineare e chiara, ma spingersi a definirla uno schematismo astratto significherebbe sottrarle, a nostro avviso, anche la “mediazione estetica” che vi è strettamente collegata e che non consente il ricorso a slogan, a rigidi preconcetti politico-ideologici o a facili sentenze propagandistiche. Tra il prologo e l’epilogo, tra il montaggio e lo smontaggio del grottesco fantoccio salazariano, Weiss rievoca così ciclicamente, in una serie di scene, la repressione degli indigeni e accenna poi, nella seconda parte dell’opera, ai primi timidi segni della rivolta popolare e alla lenta formazione di una coscienza nazionale e di classe di fronte all’ingiustizia: “A quest’ora / dovunque / nella nostra terra / occupata dal nemico / noi ci riuniamo / per preparare / la liberazione (...). / La lotta per la nostra indipendenza / è incominciata” (pp. 55 sgg.).

Tra il giugno 1966 e il luglio 1967, anno in cui tra l’altro visitò Cuba, conobbe Castro e scrisse le belle pagine commemorative del saggio su Che Guevara, Weiss completò l’ambiziosa trilogia dantesca progettata nel suo *Divina-Commedia-Plan* con il *Viet-Nam Diskurs* (*Discorso sul Viet Nam*), un’opera dedicata, ancora una volta, a un tema politico di scottante attualità e che obbligò l’autore allo studio minuzioso di un’enorme documentazione storica. Il dramma, pubblicato nel 1967, andò poi in scena il 20 marzo dell’anno successivo, in un clima carico di polemiche

e di forte tensione anche per la presenza della polizia davanti al teatro, alle Städtische Bühnen di Francoforte sul Meno per la regia di Harry Buckwitz.

In questa terza opera del teatro documentario weissiano il Viet Nam assurge a modello esemplare di ogni popolo oppresso che si vuole difendere contro i suoi oppressori. Allo stesso tempo, però, quanto è enunciato sugli Stati Uniti nel titolo lungo e barocco del dramma, che è consuetudine citare abbreviato, ci fa capire che l’autore non intende qui evidentemente solo la rivoluzione in quella ben precisa zona di guerra, bensì la rivoluzione in sé, la rivoluzione proletaria del terzo mondo povero che dovrebbe portare in futuro al tramonto del sistema capitalistico contemporaneo. Nell’America di Kennedy e di Johnson egli si propone dunque di attaccare l’avversario politico per antonomasia, la cui aggressione è sempre rivolta, a suo giudizio – e qui emerge chiarissimo il *fabula docet* del testo – contro il progresso, la libertà e l’autentica democrazia. Il *Discorso sul Viet Nam* può essere infatti considerato, nel suo complesso, come la sintesi di una serie di lotte sociali e di situazioni politico-rivoluzionarie che si succedono dalle remote origini del paese fino alla data del 5 agosto 1964, quando il presidente Johnson ricevette dal Congresso i pieni poteri e fece così del Viet Nam, come allora si affermò, una specie di “baluardo” al dilagare del comunismo in Asia, impegnandosi militarmente ed economicamente a tal punto nel conflitto che la sua soluzione sembrò per molti anni impossibile e si rese necessaria, dopo alterne vicende che registrarono orrendi massacri e faticose trattative diplomatiche, soltanto nel 1972.

Le “Premesse” all’opera sottolineano alcuni elementi che devono servire, come mezzi di “riduzione”, a rendere rappresentabile sulla scena il processo storico nel quale si riassume il destino del popolo vietnamita. Dal momento che lavora in questo gigantesco *collage* documentario con un numero imponente di figure, Weiss è costretto a introdurre una “tipizzazione” astratta delle stesse ricorrendo, a seconda della loro appartenenza all’uno o all’altro schieramento, a due colori fondamentali e tra loro fortemente differenziati, il nero e il bianco, e a una anonimità che, contrariamente all’*Istruttoria*, non viene mai interrotta, nemmeno quando ci troviamo di fronte a denominazioni storiche precise, e questo perché le figure del dramma rimangono sempre rappresentanti astratti di parti contrapposte il cui compito è quello di annunciare, in un’ottica rivoluzionaria marxista, interpretazioni e sentenze dell’autore. Ma queste figure devono fungere non solo da astratti portavoce ideologici: devono agire anche, come pretende Weiss, da persone concretamente individualizzate. La situazione che ne risulta, per chi conosca appena un po’ la drammaturgia brechtiana, appare a dir poco paradossale, dato che qui le premesse dell’“effetto di straniamento” nel lavoro dell’attore vengono addirittura capovolte. Infatti, mentre per Brecht l’attore deve sempre impedire – ci si consenta in questa sede una semplificazione estremamente schematica della sua teoria – che lo spettatore si immedesima nella parte che egli in quel momento sta recitando, Weiss esige da coloro che portano il dramma sulla scena che questi esercitino sul pubblico una suggestione e una forza di convincimento così intense da far credere reali e quindi politicamente validi i loro ruoli simbolici. Ma è proprio questo il *punctum dolens* della denuncia che differenzia una volta di più profondamente la prima dall’ultima opera della trilogia documentaria weissiana. La tragedia di Auschwitz, e in genere di tutti gli altri lager, è oggi infatti ampiamente conosciuta

dall'opinione pubblica internazionale, cosa che non si può certo affermare, invece, per le dettagliate ricostruzioni della storia di quel martoriato paese offerteci nel *Discorso sul Viet Nam*. In questo caso la poca o, come più spesso si verifica, l'inesistente informazione di cui dispone sul tema lo spettatore medio va a nostro avviso non a vantaggio, ma decisamente a svantaggio del testo. Con le sue analisi, e sintetizzando con maggiore accortezza, Weiss avrebbe dovuto supplire semmai proprio a questa mancanza di notizie e rendere più accessibili al pubblico degli spettatori dati, fatti e nomi che per l'enorme estensione cronologica e geografica del materiale trattato – specialmente nella prima parte, dove si enumerano con una certa monotonia i regni, gli imperatori, i principi e i comandanti della fase per così dire arcaica del paese – finiscono con l'essere soltanto dispersivi e per giunta terribilmente noiosi. Ma il guaio è che nemmeno la seconda parte del lavoro, che tratta degli sviluppi più recenti della storia vietnamita e che ci presenta sulla scena, tra gli altri, ministri e capi di Stato americani coinvolti nel conflitto quali Dulles, Kennedy, Rusk e Johnson, ci sembra teatralmente ed esteticamente riuscita. Figure così importanti e discusse della politica internazionale risultano infatti eccessivamente semplificate e sono costrette a volte dall'autore, che intende la storia come una permanente lotta di classe, a pronunciare puri slogan propagandistici che non ci aiutano certo ad affrontare in modo obiettivo, anche se il teatro documentario è, per sua stessa definizione, "parziale" (1971b, p. 125), la complessità del problema. La distribuzione dei personaggi in gruppi neri e bianchi rimane pertanto solo un puro espediente formale che non può dividere arbitrariamente e rigidamente la realtà in sfere di interessi contrapposti. Ma anche la collocazione di questi gruppi in base alle coordinate geografiche dei paesi cui essi appartengono e l'organizzazione formale delle vicende storico-politiche nelle quali si riflette il destino del popolo vietnamita lasciano a dir poco perplessi. Chi conosce infatti davvero così bene tra il pubblico, ci si consenta la domanda, i nomi di questi lontani e misteriosi paesi da poter agevolmente seguire nella rigida ed enormemente dilatata "geometrizzazione" imposta dall'autore gli schieramenti dei loro abitanti, contadini, guerrieri o feudatari che siano, e per di più avvalendosi soltanto di semplici indicazioni didascaliche?

Nei versi dell'epilogo i quattro Cori vengono infine ad assumere la profetica funzione di un'istanza morale superiore, o meglio di una contro-istanza all'imperialismo capitalistico e guerrafondaio che emerge dalle confessioni degli statisti e dei militari americani, una specie di ragione storica, insomma, che analizza dall'alto e corregge, di volta in volta, la strategia dell'aggressore in quella zona di guerra annunciando l'apocalissi degli Stati Uniti e del capitalismo moderno. Ma sono versi questi, è facile l'obiezione, che scadono non solo nel pathos banalmente rivoluzionario di certe cattive *pièces* espressioniste e nelle facili metafore della propaganda di partito, ma che vengono anche parzialmente smentiti dall'evoluzione del conflitto vietnamita tra il 1964 e il 1972 e dalle sue ripercussioni sulla politica interna del paese nemico. La verità è che Weiss lavora in quest'opera, a nostro avviso la meno riuscita di tutto il suo teatro documentario, più che su realtà concrete, su semplici e facili astrazioni e riduce, ciò che è forse più grave, la molteplicità dialettica dei processi storici, basati non esclusivamente, come lascia credere l'autore, sull'avvicinarsi di lotte di classe, a toni fastidiosamente sentenziosi e ad alternative francamente utopiche.

¹ Le parole del titolo, scritte in inglese nella toilette del *Kulturbaus* di Stoccolma ("The Hell is empty, all the devils are up in the world"), sono state annotate da Weiss nei suoi *Notizbücher 1971-1980* (1981, p. 814, vol. 2) il 19 aprile 1979.

² In particolare nel vol. 1, passim pp. 228-481; ma anche (per le annotazioni successive al 1965) nel vol. 2, passim pp. 494-512, 592-601, 628 e 661-668. I *Notizbücher 1960-1971* sono un "diario di lavoro" di Weiss e al tempo stesso, per il critico, un utilissimo, quasi indispensabile apparato "esegetico" di supporto per studiare e interpretare l'opera dello scrittore.

The Lion, the Witch and the Wardrobe. Un passaggio tra la battaglia
d'Inghilterra e la guerra fredda
Gabriella Catalini

In questo mio intervento vorrei prima di tutto introdurre la figura di Charles Staples Lewis (Belfast 1898-Cambridge 1963) e porre l'accento sulla sua attività di romanziere, che forse in Italia fino a ora è stata meno conosciuta del suo lavoro quale saggista e filologo. In tale campo ha dato una grande impronta all'interpretazione dell'influenza del pensiero medievale nella nostra consapevolezza moderna. Penso, a questo proposito, al lavoro *The Allegory of Love*, del 1936, il cui titolo è stato spesso proposto come chiave di lettura per la sua opera più conosciuta al grande pubblico, cioè un ciclo di racconti per bambini pre-adolescenti, scritti nell'arco di tempo che va dal 1950 al 1958, dopo che aveva già pubblicato la maggior parte delle sue scritture, rivolte invece a un pubblico di adulti. La chiave allegorica, però, fu da lui sconfessata, ed egli sostenne di avere semplicemente provato a immaginare che cosa e come avrebbe potuto essere l'incarnazione per la salvezza del creato in un pianeta e in un mondo diverso dal nostro.

La sua opera di romanzi e saggi – egli fu uno dei più prolifici saggisti della corrente apologetica della *Church of England* – risale soprattutto al periodo tra le due guerre mondiali, e durante la seconda ebbe anche grande fortuna allorché venne trasmessa dalla BBC una serie di sue conferenze sull'amore, poi raccolte nel volume *I quattro amori* (*The Four Loves* 1960). La sua popolarità presso il grande pubblico si allargò anche grazie al successo di tali trasmissioni negli Stati Uniti. Due lati, quindi, del suo corpus letterario: squisitamente accademico il primo, di divulgazione religiosa e narrativo il secondo.

Mi sembra importante, per l'opera che ho esaminato, insieme alla sua trasposizione cinematografica, ricordare che egli istituì a Oxford in un famoso circolo letterario accademico, gli *Inklings*, gioco di parole tra *ink* ("inchiostro") e *inkling* ("percezione, sospetto"), la cui traduzione dovrebbe trovarsi, con un gioco di parole impossibile in italiano, a cavallo tra il significato di scribacchini e sensazioni. Di tale circolo fu membro anche Tolkien (Bloemfontain, Sudafrica 1892-Bournemuth, UK 1973), filologo germanico di chiarissima fama, meglio conosciuto dal grande pubblico come l'autore della imponente trilogia di romanzi *Il Signore degli anelli*, epica di stampo mitologico sulla guerra tra forze del bene e forze del male che anch'essa è stata portata sul grande schermo con grandissimo successo proprio in questi ultimi anni.

Il Signore degli anelli è rivolto a un pubblico adulto, ma l'antefatto di tale impressionante impresa letteraria, che crea una sorta di mitologia della Britannia, si trova in un libro, *The Hobbit*, che Tolkien cominciò come racconto a sé stante

negli anni Venti, e che solo dopo utilizzò come antefatto alle vicende poi narrate ne *Il Signore degli anelli*. Anche *Il leone, la strega, l'armadio* (*The Lion the Witch and the Wardrobe* 1950) di Lewis, del 1950, il primo libro di quella che sarebbe diventata una serie che al suo interno comprendeva una cosmogonia e anche, se mi permettete il termine, una cosmotanasia, fu ideato come racconto indipendente. Come *The Hobbit* di Tolkien, esso racchiude una serie di dettagli che mal si addicono all'ambientazione squisitamente medievale del resto dell'opera, e che fanno riferimento alla vita casalinga inglese del periodo in cui furono scritti. Un esempio per tutti, in entrambi i racconti i protagonisti prendono il tè, che non solo come bevanda è anacronistica rispetto a una raffigurazione del Medioevo, che sia essa realistica o fantastica (*fantasy*, potrei dire, in onore proprio del genere che Tolkien in un certo qual modo divulgò), ma che, inteso quale pasto, rimanda inequivocabilmente al mondo dell'infanzia, quando la merenda pomeridiana (*tea time*, la nostra merenda) ha una importanza che in età adulta perde, tranne che in una certa Inghilterra della *middle class*.

A differenza di quel che accadde alla produzione letteraria di Tolkien successiva a *The Hobbit*, Lewis continuò a rivolgersi a un pubblico infantile nei racconti susseguenti, dando a questi ultimi, però, una colorazione sempre più cortese e simile al *romance*, staccandosi quindi dalla vita *homely* (cioè casalinga, di registro certamente basso, ma rassicurante) dei piccoli lettori, e così creando una specie di Medioevo classicista e parallelo, che poco aveva da spartire con l'Inghilterra contemporanea, post-bellica. Per questo mi sembra interessante soprattutto esaminare il primo volume delle *Cronache di Narnia*, e come cinquant'anni dopo il grande schermo ha ripresentato i forti rimandi che nel libro ci sono, anche se impliciti, al vissuto della seconda guerra mondiale e dell'immediato dopoguerra.

Vorrei introdurre brevemente l'opera, che ha riscosso sin dall'inizio un successo enorme di pubblico, ed è diventato un classico dell'infanzia in Gran Bretagna e nei paesi dell'area di lingua inglese e di cultura anglosassone prima, e in tutto il mondo poi, soprattutto per l'uscita, l'anno scorso, del film prodotto dalla Disney, che ha ottenuto un guadagno di 745 milioni di dollari.

Il libro è ambientato durante la seconda guerra mondiale, e, almeno nel nostro mondo, il conflitto è anche uno dei fattori che danno il via alla trama. Come dice l'introduzione,

Una volta c'erano quattro bambini che si chiamavano Peter, Susan, Edmund e Lucy. Questo è ciò che successe loro quando furono mandati via da Londra a causa delle bombe. Furono inviati a casa di un vecchio professore che abitava nel cuore della campagna, a dieci miglia dalla stazione più vicina e a due dall'ufficio postale (Lewis 1950, p. 9).

Scrivendo nel 1950, Lewis poteva contare sul fatto che qualsiasi bambino, se non aveva esperienza diretta dell'evacuazione di civili dai centri urbani, per la sicurezza e per il decentramento della popolazione che andava nutrita in periodi di razionamento, era certamente a conoscenza di quanto era successo tramite i racconti di parenti e amici. Per decenni bambini inglesi e americani hanno letto l'incipit del libro senza bisogno di una trasposizione grafica: la guerra, non meglio precisata, accadeva, ma nel racconto essa diveniva una specie d'occasione per andare in cam-

pagna e trovarsi in case piene di tesori benignamente custoditi da eccentrici ma simpatici professori celibi. Di personaggi simili la letteratura inglese, per ogni fascia d'età, ne ha sempre avuti, e sembrano incarnare un paese e un periodo, il secolo che va dall'incoronazione di Vittoria a imperatrice delle Indie all'indipendenza di tale subcontinente, che per molti è rimasto la quintessenza della britannicità, tanto da riproporsi come cliché in film diversi tra loro come *A Passage to India* e *The Lady Vanishes*. Nella trasposizione filmica della Disney, che è stata fortemente voluta e sostenuta da gruppi cristiani americani, ma che è solo l'ultima di una serie di fortunate trasposizioni che l'opera ha avuto, l'aspetto bellico del libro è, invece, sottolineato oltre a quanto richiesto dal normale passaggio dalla narrazione letteraria alla rappresentazione visiva, con una netta rottura rispetto all'originale che invece, nel resto della pellicola, è seguito scrupolosamente.

Per quel che riguarda il racconto, la totale immersione dello spettatore nelle scene di conflitto non era prevista dall'autore, ed era la lotta tra bene e male nello spirito che doveva essere di centrale importanza. Ciò che succedeva sul campo di battaglia era di minore importanza, come si evince anche osservando le pellicole belliche del periodo. In questa riduzione sono di grande importanza, per l'impatto forte che hanno sullo spettatore, i primi minuti del film. Essi precedono i titoli, creando una introduzione che si distacca dall'ambientazione rurale e/o fantastica del resto del film, e crea un antefatto non solo temporale, ma anche didascalico, che illustra vividamente e in dettaglio alla platea che cosa si lasciavano alle spalle i bambini, quando dalla città partivano in treno verso il cuore della campagna (la parola inglese *country* traduce sia campagna, sia nazione, per cui si può sostenere che da un punto di vista lessicale, il cuore della nazione è anche nel cuore della campagna).

L'introduzione, cupa, con Londra attaccata dall'alto, vista dal punto di vista dei bombardieri tedeschi, e il sonoro costituito solo dal rombo dei motori e dalle istruzioni urlate in tedesco, che non è mai tradotto, né sottotitolato, almeno non nel DVD in mio possesso, è di forte suggestione, con lo schermo buio e la città identificabile solo alla luce delle esplosioni e degli incendi e, dopo che si è alzato il lamento delle sirene degli allarmi, dai fari della contraerea. La scena introduttiva ci permette anche di visualizzare brevemente i genitori e la classe sociale dei quattro bambini, tutto all'incerta luce degli incendi divampati dopo gli scoppi delle bombe. Nulla di così traumatico vi è nel libro. Si potrebbe obiettare che la memoria dei bombardamenti poteva essere ancora difficile da affrontare, per un trauma così vicino. Ma preferirei riflettere sul fatto che quando il libro fu scritto vi era a priori una non visualizzazione della guerra, e che il cinema di guerra avrebbe a lungo avuto una visione "pulita" della stessa. Solo nel decennio successivo, gli anni Sessanta, i film di guerra mostrano delle immagini di battaglia quasi documentaristiche, con dettagli bellici e campi di combattimento ricreati con una minuzia di immagini e suoni cruenti che fanno sentire lo spettatore all'interno dei combattimenti di massa. (Da *Tora!, Tora! Tora!* al recente *Salvate il soldato Ryan*)¹.

Oggi deve essere in un certo qual modo ricreata la memoria condivisa di un trauma. Un pubblico di bambini occidentali, nati verosimilmente nell'ultimo decennio del XX secolo, e non vissuti in zone di combattimento civile – per esempio le zone dell'ex Jugoslavia – difficilmente ha avuto anche solo racconti familiari di testimoni di un conflitto vissuto e sofferto dai civili nelle loro case. Case che devono essere

abbandonate per l'effimero rifugio nel giardino, i cui abitanti sono strappati ai loro letti, costretti a lasciare tutto dietro di sé: sono traumi che devono essere visivamente ed esplicitamente narrati, non possono più, in Europa occidentale, essere considerarsi parte della consapevolezza comune.

L'introduzione, tuttavia, tratteggia un altro conflitto, vale a dire quello interno al gruppo di protagonisti/combattenti, un litigio che si sostituisce alla voce narrante del libro, in un'anticipazione dei rapporti tra i ragazzi che peggioreranno sino alla crisi centrale in cui Edmund tradisce Peter a ragion veduta, dopo avere tradito inconsapevolmente la fiducia di Lucy e avere rivelato informazioni pericolose alla potente regina dittatrice di Narnia. In nessun punto del libro è narrato o lasciato intendere che Edmund abbia messo in pericolo chicchessia per un attaccamento al padre tale da rischiare la vita solo per una sua foto in uniforme, anzi, i genitori dei bambini sono completamente assenti. In questo episodio Peter salva Edmund a forza, accusandolo di essere uno scriberato egoista che non pensa agli altri. In una situazione tipica del film di guerra hollywoodiano, tra i due maschi il breve scambio permette di identificare la figura di Edmund in quella dell'incompreso, acrimonioso estraneo alla sua stessa famiglia/gruppo di commilitoni. La foto del signor Pevensie serve anche quale espediente narrativo per sottolineare come la guerra avesse permeato la società, senza far distinzione tra i combattenti e i non combattenti: quattro bambini nel 1943 avevano ogni probabilità d'essere presto orfani di guerra di padri chiamati alle armi, ma anche di civili periti sotto le bombe, o vittime essi stessi. L'evacuazione dei ragazzi, in una Paddington gremita e vociante, piena di genitori in lacrime, è anch'essa ricreata ad arte, sia con esplicito intento commemorativo, con una straordinaria cura nella ricostituzione d'epoca, sia per introdurre un senso di mancata partecipazione allo sforzo bellico collettivo, raccolto nello sguardo invidioso che il primogenito Peter lancia alle reclute che vede passare, solo di un paio d'anni più grandi di lui, e il rancore di Edmund per quello che sente essere l'abbandono del padre, "Se papà fosse qui, tu non ci manderesti via" e di conseguenza l'inadeguatezza della madre, lo *you* che scaccia i bambini dal focolare domestico. Il futuro traditore non sa bene come dare le vere responsabilità del conflitto, cosa che poi ne inficerà il giudizio una volta passata la porta tra i due mondi. Di nuovo Peter s'intromette ammonendolo: "Se papà fosse qui, la guerra sarebbe finita, e non dovremmo partire".

Il viaggio lontano dalla guerra realmente vissuta dall'Europa si trasforma, invece, in un viaggio onirico in un paese parallelo, dominato da una dittatoriale e bellissima (sia nelle illustrazioni, sia nel film) strega, che, come la regina del ghiaccio in Hans Christian Andersen, ha creato un mondo perennemente innevato, impedendo altresì che il Natale, il lato gioioso e di celebrazione di una futura rinascita dall'inverno, sia festeggiato. La caratteristica che più colpisce il lettore adulto, è che i pericoli che permeano il mondo di Narnia sono simili a quelli cui la narrativa e la cinematografia ci hanno abituato, ben dopo la pubblicazione del libro, ad associare alla guerra fredda, con la paura di parlare per la presenza di spie (persino gli alberi possono ascoltare e riferire), e la minaccia di deportazioni, dove il prigioniero scompare per sempre (nel caso di Narnia, per sempre ammutolito nel suo dissenso, trasformato in una delle tante statue che popolano le sale ghiacciate del castello della Regina).

La paura di spie era comune durante la seconda guerra mondiale, con le varianti dei manifesti italiani "Il nemico ti ascolta" affissi in tutti i luoghi pubblici europei. Ciò nondimeno lo scambio di frasi dei bambini, nello scoprire che il capo della polizia della Regina ha distrutto la casa di Tumnus, il fauno che ha accolto la piccola Lucy e non l'ha consegnata alla Regina, rende consapevoli che non siamo più in guerra, bensì in uno Stato di polizia. Davanti alla graziosa casa perquisita e vandalizzata, avendo letto il messaggio di accusa lasciato a monito da Maugrim, capitano delle forze della Regina, Susan propone di chiamare la polizia, e Peter ribatte "È stata la polizia". La rivolta contro l'idea di uno Stato di polizia è la ragione che spinge i bambini ad accettare di collaborare con una forza di resistenza che non conoscono e di cui potrebbero diffidare, collaborazione che sulle prime si svolgerà proprio nel tipo di contatti fatti di incontri fuggevoli, pieni di timore e reciproco sospetto che sono poi diventati caratteristici delle *spy stories* di Le Carré. Il fatto che si svolgano in una foresta di sempreverdi ricoperta di neve può fortemente richiamare (al pubblico adulto) le atmosfere del confine tra DDR e BDR del decennio successivo e gli scambi d'agenti che vi avvenivano. Essendo questo un film d'avventura, e non di spionaggio, lo scontro decisivo frontale avverrà, ed esso è stato realizzato con un dispiegamento d'effetti speciali veramente spettacolari. Come le immagini della battaglia d'Inghilterra dell'introduzione anche in queste scene del film sono utilizzate le riprese dall'alto, sottolineando come i bombardamenti subiti dai bambini siano stati una formazione al combattimento, da cui essi hanno imparato nuove strategie con cui combattere le forze usurpatrici e dispotiche. Questo è ulteriormente sottolineato dalla battaglia aerea che ha luogo tra le orde fantastiche, in cui la funzione dei bombardieri tedeschi è svolta dai grifoni – alleati – che volando attaccano il nemico, episodio nuovo rispetto al romanzo, in cui le uniche armi non magiche sono quelle bianche, ma che, per la spettacolarità delle riprese dall'alto sulle masse in combattimento riprende le scene più famose della recente filmografia di guerra, da *Braveheart* al già citato *Il Signore degli anelli*. Un appunto possibile al film è proprio un'eccessiva visualizzazione e dominanza delle battaglie militari rispetto alla lotta interiore tra il bene e il male che invece caratterizza il libro.

Per concludere, vorrei avanzare un'ipotesi che mi appare probabile sul tema del "buon governo" da reintegrare dopo la caduta di un usurpatore, sia che il totalitarismo sia da identificare con uno dei dittatori nazifascisti dell'epoca sia che prefiguri la stretta di pugno dei paesi est europei nelle mani della dittatura stalinista. I quattro bambini che devono sedere sui troni di Narnia perché l'armonia vi regni sono simboli delle virtù cardinali, Peter the Magnificent (Fortezza), Susan the Gentle (Temperanza), Edmund the Just (Giustizia), Lucy the Valiant (Prudenza, nel senso di osare seguire ciò che è buono)². La vittoria dell'etica "mondana" cristiana è assicurata (cfr, Lewis 1950, pp. 166-167). Essendo questo un libro per bambini e di conseguenza un film per bambini, il combattimento, per quanto cruento, si conclude senza morti, cioè senza morti di persone care o di alleati. ("Childhood is the kingdom where nobody dies, nobody that matters, that is")³. In questo spero di avere esaminato un'opera che, facendo riflettere, porta una ventata di leggerezza tra i temi purtroppo cupi che sono stati affrontati in questo convegno. Almeno per ciò che riguarda *questo* conflitto, l'happy end hollywoodiana perdura.

¹ Vedere l'ottimo saggio di Sara Pesce, in questo volume.

² Prudenza in senso teologale-cristiano significa vigilanza, cioè disponibilità a vivere in stato di veglia permanente per contemplare gli avvenimenti con la luce che viene dal Signore

³ *Childhood Is the Kingdom Where Nobody Dies* poesia di Edna St. Vincent Millay (1937).

Filmografia

A Passage to India, 1984, USA, David Lean.

Braveheart, 1995, USA, Mel Gibson.

Saving Private Ryan, 1998, USA, Steven Spielberg.

The Chronicles of Narnia: The Lion, the Witch and the Wardrobe, 2005, USA, Andrew Adamson.

The Lady Vanishes, 1979, USA/UK, Anthony Page.

The Lord of the Rings, 2001-2003, USA/New Zealand, Peter Jackson.

The Thin Red Line, 1998, USA, Terrence Malik.

Tora! Tora! Tora!, 1970, USA

L'estremismo, malattia senile della borghesia: conflitti nella narrativa recente di James G. Ballard

Gino Scatasta

Gli scrittori che descrivono un futuro più o meno prossimo corrono un rischio di cui non sempre sono consapevoli: essere visti, a distanza di anni, come novelli Nostradamus, con la conseguenza che il giudizio sulle loro opere si misura sull'aderenza dei fatti in esse descritti a quelli realmente avvenuti. In altre parole, più questi romanzi profetici si avvicinano alla realtà del pubblico che li legge a distanza di anni dalla loro pubblicazione, più cresce il loro valore artistico o sociale. Il problema è che gli scrittori non sono mai stati dei buoni profeti.

Ballard viene spesso definito "il veggente di Shepperton" nelle recensioni che accompagnano l'uscita di ogni suo libro, con un riferimento al sobborgo londinese in cui vive da decenni. Eppure, se leggiamo i romanzi che Ballard ha scritto negli ultimi quaranta anni, ben poche delle cose da lui descritte si sono avverate, mentre al contrario si sono verificati eventi che Ballard non aveva previsto neppure lontanamente. Che veggente è dunque questo scrittore le cui previsioni non si sono avverate? Leggendo però le sue opere, quelle più fantascientifiche degli anni Sessanta così come quelle più recenti, con una struttura da *detective novel*, si avverte che Ballard sta parlando della nostra realtà in un modo più profondo e radicale, disinteressandosi della possibilità che i cupi scenari da lui dipinti si avverino, ma indicando invece quali potrebbero essere gli sviluppi di alcuni fenomeni presenti nella società in cui viviamo: non quelli macroscopici di cui si occupano i commentatori sociali quanto quelli confusi, ambigui e banali, apparentemente insignificanti, che occupano tutta la vita di milioni di persone. Vediamo allora di quale realtà sta parlando Ballard e qual è la sua posizione di fronte a essa.

Fin dai suoi esordi nell'ambito della fantascienza, con i racconti degli anni Cinquanta e soprattutto con i primi romanzi degli anni Sessanta, Ballard ha scelto un suo percorso originale: le sue opere descrivono una catastrofe naturale in corso o già avvenuta, ma invece di indagare sulle cause di tali catastrofi, Ballard esamina le conseguenze che un ambiente mutato ha sulla psiche dei suoi personaggi, con conseguenze imprevedute: chi meglio si adatta alle condizioni stravolte dell'ambiente è chi si lascia alle spalle la ragione e la civiltà e si immerge nell'"elemento distruttore" (per usare un'espressione conradiana cara a Ballard) in cerca di una rigenerazione tanto difficile quanto improbabile. Si delineano già in questi primi romanzi alcune delle caratteristiche della produzione ballardiana successiva: da una parte l'evidente difficoltà (o forse il disinteresse) per uno sviluppo organico della trama, che procede a strappi, con una temporalità stravolta e un'atmosfera onirica che contagia irrimediabilmente lo stile della narrazione; dall'altra il pessimismo radicale dell'autore che non

vede alternativa fra un attaccamento ormai risibile a un vecchio modo di pensare, a un umanesimo fuori luogo in un mondo impazzito, e un futuro barbarico che ha da offrire solo momenti estatici che precedono una discesa nella morte o nella follia.

Fra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, Ballard scrive due delle sue opere più radicali e provocatorie (*La mostra delle atrocità* – *The Atrocity Exhibition* – e *Crash*) che segnano al tempo stesso l'apice della sua prima produzione e il suo definitivo abbandono del genere fantascientifico, ponendo le basi della produzione successiva in cui non sarà più la psiche dei personaggi al centro della sua opera, quanto piuttosto le interazioni fra l'ambiente e l'immaginario dei suoi personaggi.

È con *Condominio* (*High-Rise*) del 1975 che l'attenzione di Ballard si sposta dalla psiche di un singolo individuo, per quanto decostruito come in *La mostra delle atrocità*, a un conflitto apparentemente assurdo che travolge gli abitanti di un condominio di quaranta piani alla periferia di Londra, abitato da duemila inquilini del ceto medio, definiti tutti "ricchi professionisti" (Ballard 1975, p. 11) che iniziano a manifestare un'aggressività sempre più violenta fino a trasformare la vita di quella "città verticale" in una guerra tra bande, con massacri e orrori di ogni genere. Sono due gli elementi che vorrei mettere in evidenza in questo romanzo. Innanzitutto il fatto che i conflitti che scoppiano nel condominio sono simbolici: si combatte e ci si uccide per il diritto di usare la piscina dei piani più alti o per avere accesso agli ascensori. Ballard ha citato a questo proposito un'improbabile teoria di uno psicologo americano, Abraham Manslow. Negli anni Quaranta del secolo scorso, questi avanzò l'ipotesi che le motivazioni che spingono gli esseri umani seguono una gerarchia dei bisogni, che finora si sarebbe evoluta in quattro livelli: bisogno primario è il cibo; una volta soddisfatto tale bisogno si passa alla sicurezza materiale, quindi alla sicurezza sentimentale, emotiva ed erotica. Emergerebbe infine, una volta soddisfatti i tre livelli precedenti, il bisogno di autostima e quindi di affermazione. Lo scrittore inglese Colin Wilson, definito negli anni Cinquanta un *angry young man*, ma maggiormente legato all'esistenzialismo, da sempre attratto dagli aspetti estremi dell'esperienza umana, dal crimine all'occultismo, diffonde questa teoria in ambito inglese, applicandola non solo alla psiche di ciascun individuo ma all'intera società così come si è sviluppata negli ultimi due secoli. Per quanto discutibile da un punto di vista scientifico, la teoria di Manslow e di Wilson si presta bene a un uso letterario e Ballard la utilizza proprio in *Condominio*, dal momento che nessuno degli abitanti del condominio, allegoria trasparente della società inglese della metà degli anni Settanta in cui la borghesia è onnipresente e la crisi economica avanza ma è ancora lontana dal creare una situazione da terzo mondo, agisce in base a motivazioni economiche, ma solo in vista di una propria affermazione sociale che si manifesta nell'appropriazione di simboli del benessere consumista e nell'ascesa degli abitanti dei piani più bassi verso i livelli superiori. Ma tutto questo si potrebbe liquidare facilmente come soggetto di una delle tante opere nelle quali si osserva come sotto l'apparente patina di civiltà si nasconde in noi la barbarie, pronta a esplodere alla minima occasione. Il secondo punto interessante del romanzo di Ballard, nonché quello che aprirà la strada alle posizioni più recenti espresse nei suoi romanzi, sta nel fatto che alla fine del romanzo l'unico dei tre protagonisti che sopravvive al massacro, un medico che insegna all'Università, invece di essere sconvolto dall'esperienza vissuta, dichiara di non essere mai stato tanto felice:

Era contento della sua autonomia, dell'abilità dimostrata nell'affrontare i problemi della sopravvivenza: procurarsi le vettovaglie, mantenere il pieno possesso delle proprie facoltà mentali, difendere le sue due donne da tutti i predoni che volessero farne l'uso che ne faceva lui. Ma, soprattutto, era compiaciuto del buon senso dimostrato nel dare sfogo agli impulsi che lo legavano a Eleanor e a sua sorella, perversioni create dalle infinite possibilità offerte dal grattacielo (p. 168).

È evidente la continuità fra *Condominio* e le opere "fantascientifiche" di Ballard, ma al tempo stesso lo slittamento di prospettiva in atto: la visione di Ballard è inequivocabilmente pessimista, come nei romanzi precedenti, e la catastrofe ha creato una nuova consapevolezza, una liberazione da una vita vuota e noiosa che però il protagonista non riesce a sfruttare, perso nella sua regressione fisica e sessuale, nelle sue fantasie di potenza. La differenza sostanziale è che ora non è più sotto osservazione la psiche di un singolo personaggio, quanto l'intera classe borghese, di cui osserviamo la rapida degenerazione di fronte a un'imprevista e improvvisa libertà.

Nella tetralogia costituita dai quattro romanzi più recenti di Ballard (*Cocaine Nights* del 1996, *Super-Cannes* del 2000, *Millennium People* del 2003 e *Regno a venire* – *Kingdom Come* – del 2006) i temi e le tecniche narrative delle opere precedenti vengono ripresi e insieme trasformati nel contesto di un mondo caratterizzato da una forma di capitalismo avanzato, o secondo uno studioso di Ballard, Andrzej Gasiorek (2005, p. 174), "terminale". Una precisazione iniziale servirà a fare chiarezza sulla collocazione autoriale di Ballard all'interno di questi romanzi: nonostante la narrazione di tutti questi romanzi sia in prima persona, sarebbe un errore identificare le opinioni del protagonista con quelle dell'autore, come era già successo in *Crash*, dove il protagonista si chiamava provocatoriamente Ballard, o in *L'impero del sole* (*Empire of the Sun*, 1984) e *La gentilezza delle donne* (*The Kindness of Women*, 1991) che sono fondamentalmente delle sperimentazioni sul genere autobiografico. Ballard ha dichiarato in varie interviste che le idee espresse negli ultimi romanzi non sono quelle che vorrebbe vedere realizzate, ma piuttosto possibilità estreme che potrebbero diventare reali a causa delle pressioni soffocanti del mondo che abitiamo. I miei romanzi, aggiunge Ballard, presentano ipotesi estreme che gli eventi futuri potrebbero confermare o smentire. E paragona la sua condizione autoriale a quella di chi posiziona un cartello con un avviso di curva pericolosa: "Non è un incitamento agli automobilisti ad accelerare" dice Ballard, ma aggiunge: "spero però che i miei romanzi siano abbastanza ambigui da rendere misteriosamente attraente il pedale dell'acceleratore" (in Baxter 2004). Altrove, con un'immagine molto più forte, ha dichiarato:

Quando mi dicono "sei freddo e clinico", mi sembra sempre una cosa strana. Ma forse sono gli altri a essere confusi. Uso il linguaggio di un anatomopatologo. È come eseguire l'anatomia di un bambino stuprato. L'anatomopatologo non pecca di esattezza né i suoi elenchi mancano di chiarezza anche se prova rabbia e indignazione («Re/search» 1989, p. 161).

Di cosa trattano gli ultimi romanzi di Ballard, con la loro costruzione scoordinata, gli epigrammi disseminati nel corso della narrazione, le ossessioni che tornano come variazioni sugli stessi temi, come se volesse metterle alla prova in diversi contesti per giungere inevitabilmente alle stesse, disarmanti conclusioni? Le quattro trame

seguono uno schema simile: il narratore è un adulto benestante, non ancora di mezza età, di solito colto in un momento di passaggio della sua vita, con un matrimonio alle spalle o momentaneamente privo di un lavoro prestigioso, a causa di un incidente come in *Super-Cannes* o perché licenziato in *Regno a venire*, che si trova a fare luce su un episodio traumatico e criminoso che lo riguarda indirettamente. In *Cocaine Nights* il fratello del narratore si è autoaccusato di un atroce delitto nel villaggio turistico spagnolo per pensionati e turisti inglesi in cui vive e dove aveva fatto fortuna. In *Super-Cannes* il narratore e la moglie si ritrovano a vivere in un complesso residenziale francese per dirigenti e ricercatori di multinazionali, ma scoprono che il precedente abitante della casa in cui vivono ha ucciso dieci persone in un apparente raptus omicida. In *Millennium People* l'ex moglie del protagonista rimane uccisa in un attentato terroristico apparentemente privo di senso all'aeroporto di Heathrow mentre in *Regno a venire* il padre del narratore è vittima di un cecchino in un megacentro commerciale in un sobborgo di Londra. Il narratore cerca di comprendere i crimini commessi mettendo insieme i dati in suo possesso e scoprendo una realtà diversa da quella ufficiale, ma nel corso delle sue ricerche finisce per essere attratto dalle persone che hanno progettato quei delitti, finendo per mettere in discussione i propri valori e accettare la seduzione del mondo con cui è entrato in contatto. Alla fine del romanzo, attraversato l'elemento distruttivo di conradiana memoria, il narratore prende una decisione che lo libera dalle sue affascinanti seduzioni ma lo attira sempre più in un meccanismo distruttivo e autodistruttivo, come in *Cocaine Nights* e *Super-Cannes*, o sembra raggiungere un nuovo equilibrio, turbato tuttavia dall'esperienza fatta e reso definitivamente instabile da esso. Come fa notare Gasiorek, non è però l'identità del colpevole che dobbiamo scoprire o la sua psicologia criminale, quanto piuttosto la natura della società o della comunità nella quale il crimine si è verificato. Il narratore è un esploratore sociale, come i primi studiosi degli *slums* londinesi del XIX secolo, con la differenza che a essere analizzata non è la classe dei diseredati ma la borghesia, il "nuovo proletariato", come viene definito in *Millennium People*.

Le conclusioni, come ci aspettiamo da Ballard, sono agghiaccianti. L'alternativa che si pone è fra una borghesia addormentata davanti alla propria televisione, che vive come in un *reality show* e la cui unica libertà di scelta si riduce alla marca del prodotto da acquistare, e quella che un personaggio di *Regno a venire*, lo psicanalista Maxted, vede nel futuro della sua comunità: "una lotta tra vasti sistemi di psicopatologie, tutte volontarie e intenzionali, che faranno parte di un tentativo disperato di fuggire dal mondo razionale e dalla noia del consumismo" (Ballard 2006, p. 113). È una polarizzazione che Ballard aveva identificato in un'intervista di oltre venti anni fa, nel 1982, dopo un viaggio in Germania: "Il futuro sta per diventare come un sobborgo di Düsseldorf, uno di quei sobborghi ipermoderni con una BMW e una barca davanti a ogni casa (...) un paradiso consumista, dove non c'è una foglia fuori posto" («Re/search» 1989, pp. 14-15). E aveva aggiunto: "Ovunque, perfino in Africa e in America meridionale si vedono sobborghi del genere spuntare fuori. Rappresentano il meglio che la gente vuole. E sono terrificanti perché sono la *morte dell'anima*" (p. 15). Nella stessa intervista, il legame fra questo mondo terrificante, la borghesia e la violenza era già esplicito. Parlando del gruppo Baader-Meinhof, Ballard aveva detto di aver compreso proprio nei sobborghi tedeschi la motivazione profonda delle loro azioni:

Erano ragazzi benestanti, borghesi, ben educati, provenienti da famiglie relativamente ricche, che si sono dati a questa "assurda violenza" (...). Se sei cresciuto in uno di questi sobborghi (...) in un mondo come quello, senza una vera libertà dello spirito, la sola libertà che si può trovare è la *follia*. Quel che voglio dire è che in un mondo completamente sano, l'unica libertà è la *follia* (ib.).

I protagonisti borghesi degli ultimi romanzi di Ballard sono prima addormentati nella noia della loro esistenza, poi bruscamente risvegliati e sedotti dalla violenza subita e quindi praticata, una violenza spesso gratuita che dà loro euforia, nuovo vigore, un'energia e una fiducia in sé che non conoscevano. I personaggi che fungono da guide in questo nuovo mondo violento sono molto diversi, pur con qualcosa in comune: sono lucidi ed estremamente convincenti. Il narratore di *Cocaine Night* viene indottrinato dal suo antagonista Crawford, che gli espone i vantaggi che la borghesia può ricavare dal crimine con un metodo quasi socratico: cosa faresti, gli chiede Crawford, se rubassero in casa tua, ti spaccassero il televisore o ti imbrattassero i muri di casa? La risposta del narratore è istintiva quanto patetica: chiamerei la polizia. Ma la polizia non fa nulla, i ladri tornano e non si può più tornare a sonnecchiare davanti alla televisione. "Tu non sei più addormentato. Adesso sei ben sveglio, sei più vigile di quanto sei mai stato (...) zone addormentate della tua mente, che per anni non avevi frequentato, tornano a essere importanti" (Ballard 1996, p. 236). Ma i furti e gli stupri continuano,

crimine e vandalismo sono ovunque. Devi sollevarti al di sopra di questi delinquenti scriteriati e del mondo balordo in cui vivono. L'insicurezza ti costringe a rivalutare tutte le risorse morali che hai a disposizione (...) ci accorgiamo che è più importante essere un pittore di terz'ordine che guardare un cd-rom sul Rinascimento. Cominciamo tutti insieme a sviluppare le nostre potenzialità e alla fine troviamo la nostra strada come individui e come comunità (pp. 236-237).

Cosa c'è però alla fine di questo percorso, espresso con logica stringente? Nient'altro che il fascismo. Ballard ne è perfettamente consapevole:

Il mio vero timore è che noia e inerzia portino la gente a seguire un leader demente, che si indossino anfibie e uniformi nere e si assuma l'aspetto di assassini solo per alleviare la noia. Un neofascismo perverso e autenticamente insensato, un razzismo esteticizzato con sapienza, potrebbero essere la prima conseguenza della globalizzazione (in Baxter 2004).

Ed è esattamente questo che avviene nell'ultimo romanzo di Ballard, in cui la strada che la comunità e i singoli individui trovano per realizzare se stessi è un incubo in cui si fondono fascismo e consumismo, cementati dal tifo sportivo, dall'assalto alle case degli immigrati pakistani, indiani o polacchi, dallo squallido fascino di un presentatore televisivo convinto di essere un nuovo messia o un nuovo führer, manipolato da un insegnante che aveva cercato di convertire il narratore alla propria visione della vita con una frase agghiacciante: "Che senso ha avere libertà di parola se non si ha nulla da dire?" (Ballard 2006, p. 92).

Di fronte a una borghesia addormentata ma pronta a destarsi dalla sua noia e dal suo sonno solo attraverso la pratica di una violenza insensata e rigenerante, control-

lata da psicopatici privi di scrupoli o da idealisti dalla logica impazzita, e un contesto di economia globalizzata cui è funzionale sia la borghesia addormentata sia una sua eventuale deriva fascista, cosa resta da fare al protagonista-narratore? Il più delle volte niente. La sua consapevolezza, come nella tradizione del romanzo distopico inglese, non lo salva dalle forze che lo schiacciano, al massimo gli lasciano una scelta che è comunque perdente se non addirittura autopunitiva, come in *Cocaine Nights* in cui si accusa di un delitto che non ha commesso ma di cui si sente responsabile. Solo *Millennium People* sembra lasciare spazio a una speranza che rimane però solo nell'animo del protagonista, anche perché il suo antagonista, fra tutti quelli presentati da Ballard, è quanto meno un idealista. Qui un quartiere borghese di Londra, Chelsea Marina, si ribella e insorge per questioni evidentemente futili come l'aumento sulle tariffe dei parcheggi. La crescente consapevolezza da parte dei benestanti del quartiere di essere una classe sfruttata dura lo spazio di uno scoppio di violenza, con molotov fatte con bottiglie di prezioso vino francese e cravatte *regimental* come stoppino. Poi tutto viene riassorbito, ma qualcosa di quella esplosione rivoluzionaria aleggia ancora nelle parole che chiudono il romanzo, quando il narratore è ormai tornato alla sua vita normale:

Ma stavo pensando a un'altra epoca, un breve periodo in cui Chelsea Marina era un posto di grandi promesse, quando un giovane pediatra aveva persuaso i residenti a creare una repubblica unica, una città senza cartelli stradali, leggi senza punizioni, eventi senza significato, un sole senza ombre (p. 259).

Mentre scrivevo, ho acceso la televisione dove si stava discutendo su un *reality show* (la cui idea stessa sembrava uscita da un incubo ballardiano) e su una presunta rivolta di alcuni personaggi chiusi in un'isola contro alcuni membri della produzione. Durante un'accesa discussione, qualcuno aveva chiesto di spegnere la telecamera. Gli ospiti presenti in studio hanno commentato la notizia dicendo che era inammissibile, perché sono proprio queste le cose che il pubblico vuole vedere. Qualcuno ha aggiunto, con un tono apparentemente scherzoso: è il sangue che vogliamo. E Ballard non sarebbe un profeta?

Parte terza

La guerra in Iraq:
il discorso mediatico e istituzionale

Metodologia di una ricerca linguistica sulla rappresentazione del conflitto in Iraq nel 2003.

Uno studio comparativo preliminare BBC/RAI

Louann Haarman

Introduzione

In questo “Seminario sulla guerra in Iraq” si presentano la metodologia e alcuni risultati di un ampio progetto di ricerca sulla rappresentazione del conflitto in Iraq in alcuni generi e tipologie del discorso istituzionale: sedute parlamentari, giornali e telegiornali, conferenze stampa della Casa Bianca e un’inchiesta governativa¹. Il presente contributo introduttivo intende orientare il lettore, inquadrando la ricerca dal punto di vista metodologico e spiegando la procedura analitica con un esempio di uno studio preliminare sulla BBC ONE e la RAI UNO. Gli interventi che seguono² illustrano alcuni risultati dello studio sui dibattiti parlamentari britannici (Cinzia Bevitori) e dell’analisi dei telegiornali della BBC (Caroline Clark e Maxine Lipson). Gli interventi dei *discussants* approfondiscono alcuni temi che emergono dalle presentazioni, specie per quanto riguarda la metodologia della ricerca (Michelangelo Conoscenti) e il ruolo della stampa in Iraq nel primo mese della guerra (il giornalista Thomas Seifert).

Metodologia

Come definiti nel progetto di ricerca, fra gli obiettivi principali sono stati quelli di esplorare 1) la natura del discorso politico e mediatico dal punto di vista non soltanto lessicale e semantico, ma anche dei tratti sintattici e discorsivi, e 2) i fenomeni di *stance* ed *evaluation*³ e come essi si realizzano nei testi politici e mediatici, con particolare riferimento al loro contributo alla costruzione dell’identità e dell’immagine pubblica dei partecipanti. Questi obiettivi sono stati perseguiti con una metodologia di ricerca linguistica, *Corpus Assisted Discourse Studies* (CADS), che unisce approcci analitici tradizionali, come l’analisi del discorso o quella sistemico-funzionale, ai metodi statistici e oggettivi della linguistica dei corpora⁴. I primi, di tipo qualitativo, implicano un’analisi minuziosa convenzionalmente applicata a pochi testi o addirittura a segmenti di testi; i secondi, di tipo quantitativo, richiedono l’applicazione di un apposito software⁵ a grandi quantità di testi archiviati in file elettronici. Le implicazioni metodologiche della *combinazione* dei due approcci per l’analisi linguistica sono significative: come è evidente, l’approccio puramente qualitativo, attraverso l’analisi “manuale” di pochi testi, non può che riferire risultati ottenuti solo da quei testi, precludendo la possibilità di generalizzare sulla base delle conclusioni raggiunte. D’altra parte, i dati puramente statistici ottenuti dall’analisi quantitativa

sono, in modo analogo, limitativi se privi di una chiave interpretativa⁶. Inoltre, l'analisi esclusivamente qualitativa tende a favorire una procedura in cui il ricercatore affronta l'oggetto di analisi al fine di verificare una sua ipotesi: la ricerca/analisi è *basata* sul testo studiato (*corpus-based*). Viceversa, lavorare con grandi quantità di dati mediante un software dedicato permette (anche) un approccio analitico *indotto* dal corpus (*corpus-driven*), in cui le ipotesi *emergono* dai dati e il ricercatore segue piste e intuizioni che si presentano nel continuo passaggio tra l'individuazione di dati quantitativi specifici e l'interpretazione di tali dati nel contesto discorsivo.

Esemplificazione della metodologia: uno studio preliminare comparativo BBC-RAI

In questa sezione illustrerò la procedura di analisi seguita e i risultati ottenuti⁷ in uno studio preliminare compiuto nel corso della ricerca. Si tratta di uno studio tipico, a grandi linee, della metodologia CADS. Nella presente analisi si distinguono tre fasi principali: 1) un confronto delle parole più frequenti nei telegiornali inglesi e italiani e l'individuazione e la riflessione sulle somiglianze e le differenze nella frequenza di parole considerate chiave; 2) in base ai risultati del primo approccio comparativo ai dati, una verifica e un approfondimento del contesto d'uso di alcuni elementi lessicali e delle implicazioni che ciò comporta a livello testuale e del discorso; 3) una riflessione sulle conclusioni suggerite dai dati, che in questo caso sembrano segnalare due modi diversi da parte dei telegiornali delle reti nazionali britannica e italiana di "costruire" o "posizionare" i propri telespettatori (e le implicazioni di queste scelte per la caratterizzazione dell'identità culturale delle reti stesse).

La prima fase. Le parole più, e meno, frequenti

Lo studio preliminare è basato sulle trascrizioni di tutte le notizie che riguardano il conflitto in Iraq in tre telegiornali e di nove servizi paralleli delle due reti registrati durante il primo mese di guerra⁸. La Tabella 1 elenca in ordine di frequenza (*rank*) tutte le parole lessicali⁹ individuate all'interno del gruppo delle 50 parole più frequenti.

Tabella 1. Ordine di frequenza delle parole lessicali.

RAI (14.200 parole)	BBC (12.600 parole)
Rank e parola	Rank e parola
23 guerra	14 war
26 Saddam	18 Iraqi
33 Bagdad	20 Baghdad
39 città	22 now
42 americani	39 American
46 oggi	42 Iraq
50 Hussein	44 British
	45 Saddam
	48 forces

Non sorprende che per entrambi i corpora *guerra/war* è la parola lessicale più frequente e che in entrambi si trovano *Bagdad, Saddam, american/i*, nonché alcuni avverbi temporali simili (*oggi, now*). Il corpus della BBC presenta anche la parola *forces* (soldati, truppe, militari in generale). Fin qui, i dati sono sostanzialmente corrispondenti e rivelano temi comuni.

In questa fase dell'analisi vengono inoltre esaminate le liste di frequenza complete allo scopo di individuare alcune parole chiave ed eventuali differenze nell'enfasi dei *reportage* degli eventi. Qui le priorità delle due reti cominciano a emergere¹⁰, come si può vedere nella Tabella 2. Ad esempio, l'opposizione all'invasione dell'Iraq sia di gran parte dell'opinione pubblica che nel Parlamento italiano viene rispecchiata e rappresentata dalla RAI nelle notizie sulle *manifestazioni* e nella frequenza della parola *pace*, due lessemi molto meno frequenti nel corpus della BBC. Inoltre, la BBC usa *Europe/an* due volte, mentre la RAI ben 35 volte, eppure entrambe le reti offrono servizi sul Summit dei capi di Stato europei a Bruxelles, presenti sia Berlusconi sia Blair. Come risulta dalla Tabella, la BBC pare essere molto più interessata alle truppe e ai politici britannici e americani che all'Europa e alla pace¹¹.

Tabella 2. Frequenze di alcuni lessemi chiave.

RAI 1	per mille parole	BBC 1	per mille parole
Lessema		lessema	
manifest*	0,98	demonstra*	0,24
Pace	1,34	peace	0,32
europ*	2,46	Europ*	0,16
american*	5,63	American*	6,90
britannic*	0,99	British	3,81

Ovviamente, queste discrepanze sono del tutto prevedibili da parte di chi segue la vita politica nei due paesi, ma è confortante che i dati empirici confermino le intuizioni in modo così palese (e veloce).

La seconda fase. Dalla frequenza al discorso

In questa fase l'analisi si sposta dall'asse paradigmatico a quello sintagmatico e oltre i confini della frase, cioè dalla frequenza delle parole singole o gruppi di parole alla creazione di significati in contesti più ampi a livello testuale. Per fare due soli esempi, l'analisi di forme mitiganti (forme condizionali, verbi modali ed espressioni come *forse/perhaps*) oppure dell'uso di marcatori linguistici per segnalare l'argomentazione (*perché/because*) permetterebbe di focalizzare alcuni tratti discorsivi che caratterizzano i corpora.

Per esemplificare questa fase della procedura analitica si è scelto di indagare l'uso dei pronomi personali nei telegiornali. I motivi di questa scelta sono due. In primo luogo, i pronomi personali sono chiari indicatori della transitività di un testo ossia del fondamentale "chi fa che cosa a chi". La transitività, infatti, delinea i ruoli dei

partecipanti nella rappresentazione degli eventi, rivelando l'espressione anche implicita della presa di posizione del testo (*stance*), la prospettiva valutativa che eventualmente sottende alle informazioni riferite. In secondo luogo, nella fase iniziale dell'analisi i pronomi *we*, *you*, e *I* compaiono tra le prime 50 parole della BBC¹². Questo risultato è apparso quanto meno inaspettato nel genere del telegiornale, il cui scopo principale è la trasmissione formale di informazioni (quindi un tipo di discorso *transazionale* e non *interazionale*) in un contesto dove la serietà e la professionalità garantiscono la credibilità e l'affidabilità delle informazioni (cfr. Bell 1991; Hartley 1982; Bell, Garrett 1997). Uno sguardo attento ai dati rivela che nella BBC la maggior parte dei pronomi viene pronunciata dai giornalisti, indicando evidentemente uno stile di reportage assai interattivo. Questa constatazione ha suggerito l'opportunità di confrontare i dati della BBC con quelli della RAI¹³. Nella Tabella 3 sono riportati i risultati globali.

Tabella 3: Confronto tra i pronomi personali di prima e seconda persona usati dalla BBC e dalla RAI.

BBC	per mille parole	RAI	per mille parole
<i>I</i>	4.2	(<i>io</i>)	1.2
<i>you</i> (sing.)	2.6	(<i>tu</i>)	0.9
<i>you</i> (plural)	0.08	* <i>ete/ite/ate</i> (<i>voi</i>)	1.3
<i>We</i>	6.3	* <i>iamo</i> (<i>noi</i>)	8.9

I dati italiani presentano meno istanze di forme verbali alla prima o seconda persona *singolare* pronunciate dai giornalisti, ma un numero sensibilmente maggiore di forme verbali alla prima e seconda persona *plurale* (delle 49 istanze della seconda persona *you* pronunciate da giornalisti della BBC, soltanto una era al plurale).

L'utilizzo del *Concordancer*, compreso nel software Wordsmith, permette di osservare l'uso dei pronomi nel contesto dei telegiornali per individuare eventuali *patterns* ricorrenti. Questo strumento presenta sullo schermo del computer tutte le occorrenze di una data parola (*search word*) evidenziate al centro di una riga di un contesto minimale¹⁴. Di seguito un esempio di una concordanza della parola *I*, ordinata secondo la prima parola a destra.

NP* day Rageh you've been out and about, **I** know that, as much as you can, and uh
 NP correspondent in northern Kuwait and **I** asked him, on day 5 of this war, for
 NP me now from Sulaymaniya. John, could **I** ask you first of all about the impact
 R simultaneously a siege at Baghdad, and **I** think two sieges at once, that's not
 R he's been parading both captives and **I** must say corpses, now that emboldens
 R aired yesterday very briefly here. And **I** would like to point out one thing Huw.
 R is the fickleness of public opinion as **I** said in my piece. I think this is quite
 R launch any more of these scud attacks. **I** have to tell you that in the last few
 R experienced the bombings here in Baghdad **I** can tell you that the blast waves from
 R some units heading towards Baghdad. But **I** watched today the road north clogged
 R might be trouble ahead as I said, but **I** think this is a very very important

* NP = Newscaster, R = Reporter

Concordanza *I*, BBC

I dati indicano che nella BBC, *I* e *you* (singolare) vengono usati quasi esclusivamente dal presentatore e dal giornalista, o nei loro scambi in diretta in studio o, più spesso, tra il presentatore e l'inviato, un formato molto comune alla BBC nei servizi sulla guerra (cfr. Haarman 2004). I dati della RAI confermano l'uso della prima e della seconda persona singolare da parte del presentatore e del giornalista, ma molto meno frequentemente di quanto accade nella BBC, anche perché lo scambio vero e proprio in diretta tra presentatore e giornalista è assai insolito nella RAI.

Ciò che colpisce nei dati della RAI è la notevole frequenza della seconda persona plurale. Eccone alcuni esempi in una concordanza:

R TV qualcuno ha avuto dei dubbi, come **avete** sentito nella testimonianza in
 R rines americani che hanno da poco, come **avete** sentito, attraversato la frontiera
 R Si Davide, intanto gli americani, come **avete** visto hanno conquistato la capitale
 NP settimane per prendere la capitale, come **avete** visto nelle immagini scelte da
 R Hussein e poi ancora un terzo edificio. **Dovete** sapere che comunque noi siamo dal
 NP con Baghdad sono precari, vi **potete** immaginare, allora vediamo la
 R è in fiamme. Sono stati colpiti, come **sapete**, anche altri due edifici,
 R Saddam, Aziz, di fatti è apparso, come **vedete** in una conferenza stampa per
 R generale sembra davvero ormai in corso, **vedete**, questa è la base di Ferfon
 R i traccianti della contraerea irakena, **vedete** esattamente qui di fronte al nostro
 NP Baghdad appena bombardati, fra poco **vedrete** le immagini drammatiche girate

Concordanza seconda persona plurale (*ete), RAI

Le concordanze mettono in risalto il modo diretto ed esplicito in cui i giornalisti e i presentatori della RAI si rivolgono al pubblico, guidando e chiamando in causa i telespettatori che vengono in tal modo linguisticamente *posizionati* sia come gruppo compatto e solidale, sia come interlocutori. Questo tipo di intersoggettività non appare nella BBC. Del resto, come si è visto, nel corpus utilizzato per questo studio lo *you* plurale appare una sola volta.

Altrettanto diverso nei due corpora è l'uso della prima persona plurale (*noi/we*). Mentre i giornalisti della BBC tendono a usare sia *I* che *we* (dove *we* può riferirsi al giornalista e alla sua équipe; al giornalista, l'équipe e i soldati; alla BBC, oppure alla stampa in genere), i giornalisti RAI preferiscono senz'altro la prima persona plurale, che tende a comunicare l'idea di una squadra al lavoro, rafforzando ulteriormente il legame di solidarietà tra gli operatori e il pubblico.

R su questo Paese che dalle notizie che **abbiamo** anche noi qui a Baghdad sta
 R tu prima di nuovo Saddam Hussein lo **abbiamo** appena visto qui alla televisione
 R filmarli, c'è un divieto assoluto, oggi **abbiamo** avuto anche dei problemi con le
 R a zona dell'aeroporto a sud di Baghdad, **abbiamo** sentito solo due esplosioni
 R Lilli Gruber da Baghdad Si allora **abbiamo** visto fino a pochi minuti fa
 R sulla riva occidentale del Tigri, **continuiamo** a sentire ancora esplosioni
 R primo edificio che è stato colpito che **pensiamo** sia o il Ministero della
 R moschea di Firenze. Le novità. Non **possiamo** dire se gli arrestati della
 R roccaforte del regime è cominciata. Non **sappiamo** assolutamente nulla di dove sia

R ci hanno raccontato i testimoni quando **siamo** andati sul posto oggi pomeriggio e R il suono e vederne le luci. Quindi **siamo** arrivati a questo campo per questa

Concordanza prima persona plurale, RAI

Di particolare interesse è l'ampio uso nella RAI dell'imperativo esortativo spesso da parte del presentatore per operare una transizione da un servizio all'altro. Attraverso l'uso di questa forma personale e familiare, il presentatore, che rappresenta in prima persona la rete del telegiornale serale, rafforza il rapporto di intersoggettività con il pubblico, coinvolgendolo nell'evento comunicativo. È una forma linguistica che compare di rado nel corpus preliminare della BBC: 0,6 volte per mille parole contro le 2 volte per mille parole nel corpus RAI.

NP sono riprese con grande intensità, **andiamo** a vedere che cosa sta succedendo
 NP certo in anticipo sui piani, allora **andiamo** in diretta a New York con Giulio
 NP raq si fa ogni giorno più intensa. Ora **ascoltiamo** il racconto dal nostro inviato
 NP Saddam sarà rimosso dal potere. **Ritorniamo** in Iraq intanto dove lunghe colonne
 NP degli Esteri ha riferito al parlamento. **Sentiamo** cos'ha detto.
 NP Qatar il comando centrale alleato. Ma **sentiamo** i particolari da Tiziana Ferrar
 NP Tutto tranquillo. Davide Sassoli - E **torniamo** nella capitale irachena Baghdad,
 NP Sassoli - Dal Sud al fronte del nord **vediamo** appunto che cosa accade, oggi ci
 NP precari, vi potete immaginare, allora **vediamo** la caduta di Baghdad che è avvenuta
 NP ritrovata dopo decenni di dittatura, ma **vediamo** come hanno vissuto questa giornata

Concordanza, imperativo esortativo, RAI

Questi risultati suggeriscono una differenza fondamentale nel modo in cui le due reti costruiscono i *ruoli* del proprio pubblico in quanto partecipanti all'evento mediatico (Goffman 1979; Levinson 1988), una differenza che, si ritiene qui, possa essere legata a valori culturali diversi. La RAI pare costruire i telespettatori come *interlocutori* silenziosi; presentatori e giornalisti si rivolgono direttamente a essi guidandoli metalinguisticamente nella ricezione delle notizie. Per contro, la BBC, attraverso l'uso frequente dello scambio in diretta tra presentatori e giornalisti sia in studio che all'esterno, sembra posizionare i telespettatori come *ratified on-lookers*¹⁵. Per dirla con Goffman, alla BBC sono i presentatori e giornalisti gli interlocutori, parlando fra di loro e non rivolgendosi direttamente e in modo palese ai telespettatori, i quali quindi assistono alla trasmissione delle informazioni e si configurano solo come audience. Ovviamente, anche se non direttamente coinvolti dai giornalisti, i telespettatori rimangono il *target* dell'evento discorsivo: tutto quello che accade nella trasmissione è *per il beneficio* del pubblico¹⁶.

Una riflessione sui dati

In base ai presenti dati, lo stile del telegiornale della BBC risulta dialettico e leggermente distaccato: lo spettatore non è interpellato direttamente, ma rimane destinatario ultimo del messaggio e assiste alla presentazione delle notizie. Lo stile della

RAI, sebbene personalizzante e coinvolgente, sembra essere essenzialmente paternalistico e autoritario: l'attenzione dello spettatore è guidata e controllata con meccanismi metalinguistici e discorsivi.

Questo risultato parziale e provvisorio può essere supportato da tendenze simili che emergono in altri contesti nelle due culture. Ad esempio, è possibile notare che lo stile di trasmettere informazioni adottato dalla RAI non è dissimile da quello vigente nelle scuole o università italiane. Anche quando le informazioni sono presentate con toni personali e talvolta informali, la trasmissione stessa delle informazioni non è oggetto di negoziazione o mediazione. Paolo Mancini, scrivendo nel 1985 e seguendo una metodologia del tutto diversa, concluse che la RAI di quei tempi tendeva a costruire un rapporto docente-discente, trasmettendo notizie e altre informazioni distribuite dai partiti politici (cfr. Hallin, Mancini 2004). Infatti all'epoca ognuna delle reti RAI faceva capo a una diversa area politico-ideologica. Per contro, la trasmissione di informazioni nella cultura anglosassone è convenzionalmente descritta in termini di un processo di mediazione e partecipazione individuale alla "conquista" delle conoscenze, dove l'elaborazione personale delle informazioni viene considerata fondamentale per il processo di apprendimento¹⁷.

La metodologia di ricerca ha quindi rivelato una possibile differenza culturale nel disegno/profilo comunicativo dei telegiornali delle reti pubbliche, ipotesi che si potrebbe perseguire cercando altre conferme nei dati. Si notano ad esempio delle differenze qualitative nei servizi giornalistici dalla zona del conflitto. La più evidente è una forte predilezione da parte della BBC a montare i servizi in modo da presentare una narrativa, quasi uno spezzone di un film di guerra. Lo stretto combaciare del testo verbale e il testo visivo, l'uso del tempo presente narrativo, la progressione cronologica, la stessa conformità al noto modello narrativo di Labov (1972) fanno sì che questi segmenti si discostino notevolmente per la loro costruzione linguistica e discorsiva da altri servizi. Dei 29 servizi della BBC e dei 30 della RAI nel periodo 20-31 marzo, almeno 11 della BBC (38 per cento) sono stati montati in modo da rappresentare una narrativa completa o da includere dei brevi episodi narrativi. Questo tipo di montaggio non è insolito neanche in tempi normali nei telegiornali britannici, dove una certa propensione narrativa sembra riproporre convenzioni tipiche della fiction e la serialità dei telefilm e delle soap, elementi centrali del mezzo televisivo. Il risultato è necessariamente un sottile sfumare delle linee di demarcazione tra finzione e realtà.

In uno solo dei servizi italiani registrati durante lo stesso periodo si può notare una pur minima spinta narrativa. La quasi totalità dei servizi sono generalmente o espositivi (fornendo informazioni riguardo le battaglie, gli spostamenti delle truppe) oppure descrittivi (commentando la vita dei soldati, i feriti negli ospedali). Eppure, le convenzioni della fiction e la serialità sono elementi centrali anche nella televisione italiana. La virtuale mancanza di qualsiasi impianto narrativo nei servizi italiani del telegiornale invita a compiere ulteriori riflessioni sulle possibili ragioni di tale fenomeno. Potrebbe anch'esso dipendere da valori condivisi e pratiche culturali radicati? Anche in tempi normali la narritività nei servizi della RAI è insolita. In un certo senso, questo non si discosta dalle nostre ipotesi precedenti riguardo alla costruzione linguistica e discorsiva del pubblico

del telegiornale. Se il telegiornale è concepito sostanzialmente come una transazione di informazioni tra emittente e ricevente in cui il primo (la rete) detiene una posizione di autorità, lo scopo comunicativo delle sequenze narrative risulterebbe nei migliori dei casi non trasparente.

Conclusioni: il percorso

La procedura di analisi ci ha portato da un esame delle parole lessicali chiave, che hanno rivelato temi comuni e alcune discrepanze nei corpora, a un'analisi più attenta del valore discorsivo di determinate parole, in questo caso, i pronomi personali. Questi risultati a loro volta suggeriscono ulteriori aree di indagine per verificare ipotesi riguardanti le caratteristiche dei telegiornali pubblici nelle due culture. Come si è potuto vedere in questa breve esemplificazione, la combinazione di metodi quantitativi e qualitativi che sta alla base della metodologia CADS offre un considerevole arricchimento delle possibilità di analisi. I risultati del progetto di ricerca riportati qui e altrove testimoniano la sua efficacia come strumento di ricerca.

¹ Ricerca PRIN 2004 (prot. 2004105247), dal titolo *Corpora e discorso: un'analisi linguistica di tipo quantitativo e qualitativo del discorso politico e mediale sul conflitto in Iraq nel 2003 (CorDis)*. Il progetto nazionale, diretto dal prof. John Morley dell'Università di Siena comprende unità di ricerca dell'Università di Siena, della LUISS di Roma e dell'Università di Bologna. Il presente intervento riguarda il solo progetto dell'Università di Bologna, che tratta specificamente della rappresentazione del conflitto in Parlamento (UK e US), nelle conferenze stampa quotidiane della Casa Bianca e, infine, nella televisione pubblica (BBC e RAI). Una bibliografia delle pubblicazioni più significative prodotte nel corso della ricerca appare in fondo al capitolo.

² Manca in questo volume l'intervento al convegno di Donna Miller e Jane Johnson sul loro studio del Congresso americano, di prossima pubblicazione.

³ *Stance* si riferisce al punto di vista assunto dall'emittente del messaggio e più o meno esplicitamente espresso nel testo; *evaluation* si riferisce all'espressione di giudizi e valutazioni attraverso una varietà di meccanismi linguistici impliciti ed espliciti.

⁴ Vedi Thompson e Hunston (2006) per un confronto tra gli approcci della linguistica sistemico-funzionale e la linguistica dei corpora, che ne mette in luce divergenze e convergenze.

⁵ I software utilizzati sono *Wordsmith 3.0* e *4.0* (Scott 1999; 2004), e successivamente *Xaira (XML Aware Indexing and Retrieval Architecture)*. Quest'ultimo, sviluppato da Guy Aston e i suoi collaboratori al Dipartimento SITLEC della Scuola Superiore di Lingue Moderne per Interpreti e Traduttori, Università di Bologna, è testato e verificato nel corso della ricerca PRIN, è in grado di interrogare tutti i sotto-corpora del progetto contemporaneamente.

⁶ Cfr. a riguardo: "Considerate tutte insieme, queste caratteristiche offrono un'ampiezza e attendibilità di analisi non altrimenti possibile (...). Ma le analisi devono andare oltre un semplice conteggio degli aspetti linguistici e includere interpretazioni qualitative e funzionali dei modelli quantitativi" (Biber, Conrad, Reppen 1998, p. 4). Michael Hoey (2000; 2005), Susan Hunston (2002), Hunston e Francis (2000), Hunston e Thompson (2001; 2006), Alan Partington (1998; 2003; 2006) e Michael Stubbs (1996; 2001; 2006) sono fra gli autori più noti che analizzano in modo sistematico gli aspetti discorsivi, pragmatici e semantici nei grandi corpora.

⁷ Lo studio ha portato a un filone della ricerca sui telegiornali ancora in corso di elaborazione. Lombardo e Ferrarotti dell'unità di ricerca di Roma hanno potuto confermare le conclusioni raggiunte in questo studio (RAI/BBC) confrontando i telegiornali CBS e TG5 registrati nello stesso periodo (Ferrarotti, in preparazione; Lombardo, in preparazione).

⁸ I TG completi sono quelli del 20 marzo 2003, il primo giorno della guerra, il 24 marzo e il 9 aprile, giorno della caduta di Baghdad. I servizi singoli paralleli (sullo stesso evento) sono stati trasmessi il 31 marzo, il primo, il 2, e l'8 aprile.

⁹ Esclusi articoli, pronomi, preposizioni ecc.

¹⁰ Si intende qui la presenza (o meno) di un lessema come espressione di interesse (o meno) per ciò a cui si riferisce. Ovviamente una tale procedura può dare un risultato solo parziale, in quanto l'interesse per un argomento può essere espresso anche implicitamente o comunque senza utilizzare un dato lessema.

¹¹ Le statistiche sulla frequenza vengono espresse per mille parole al fine di permettere un confronto tra corpora di dimensioni differenti.

¹² Nella graduatoria di frequenza si trovano ai posti 24 (*we*), 26 (*you*), 31 (*I*).

¹³ Compito molto più impegnativo dato che i pronomi personali sono di rado espressi poiché in italiano si evincono dalla forma verbale. Questo ha comportato che la ricerca per la prima e la seconda persona singolare fosse svolta manualmente.

¹⁴ Il software permette anche di allargare il contesto a più righe, fino all'intero file originale.

¹⁵ Il termine deriva dalle categorie di Goffman (1979) e significa approssimativamente "spettatore o testimone ratificato". Cfr. anche Levinson 1988, p. 169.

¹⁶ Partington (2003) usa il termine *beneficiary* per descrivere il pubblico in questo ruolo.

¹⁷ Si indica qui in modo assai superficiale gli stereotipi esistenti, che tuttavia talvolta nascondono radici profonde.

Le tecniche per comunicare la guerra. Linguaggio istituzionale, linguaggio dell'opinione pubblica e ingegnerizzazione del linguaggio
Michelangelo Conoscenti

Introduzione

Generare e mantenere il consenso dell'opinione pubblica in periodi di guerra a sostegno di una determinata politica è oggi una delle priorità per le istituzioni nazionali e internazionali. Nell'ultimo decennio è stato possibile osservare, in occasione di conflitti e guerre, un'evoluzione e un costante affinamento delle tecniche di gestione dei media e d'ingegnerizzazione del linguaggio da parte della NATO, della Casa Bianca e del Dipartimento della Difesa americano. L'opinione pubblica si è trovata di fronte a situazioni complesse definite con terminologie nuove quali "guerra umanitaria" o inedite associazioni di significato e derive semantiche quali "guerra globale al terrorismo" o "armi di distruzione di massa".

In quanto linguisti, memori del biblico *Be Reshit* ("In principio"), sperimentiamo e analizziamo la quotidianità di quel linguaggio che, "facendo cose con le parole" (Austin 1962), permette la "costruzione della realtà sociale" (Searle 1995). Questa consapevolezza ci spinge dunque a osservare quale siano i meccanismi e le strategie di rappresentazione della guerra in quella che gli organizzatori dell'incontro hanno definito "cultura postmoderna".

Bonanate (1998, pp. 71-104) ha indicato come, ogni qualvolta ci si ponga il quesito "Perché si fa una guerra?", e questo venga analizzato in una prospettiva storica e politica, si assiste alla nascita di veri e propri "programmi di spiegazione" il cui scopo è quello di giustificare la guerra.

In un periodo storico in cui il ruolo giocato dai mezzi di comunicazione di massa è cruciale per veicolare all'opinione pubblica questi "programmi di spiegazione", le nostre analisi sono quindi vincolate a una serie di interrogativi che devono essere sempre ben presenti nella fase di formulazione delle ipotesi di ricerca, ovvero:

- Quali sono i meccanismi per cui alcune espressioni vengono a far parte del linguaggio comune?
- Qual è il ruolo dei giornalisti nel diffondere concetti ideologizzanti proposti dalle istituzioni e in cui l'opinione pubblica s'identifica acriticamente?
- Le strategie comunicative sono uguali per tutte le guerre o si modificano e con quali criteri?
- La guerra è un prodotto da vendere sul mercato della comunicazione globale?
- Che cos'è l'ideologia del consenso?

Nel 2004 ho tentato di dare una spiegazione ai fenomeni d'ingegnerizzazione del linguaggio utilizzando questi quesiti come guida ideale (cfr. Conoscenti 2004a). Prendendo le mosse da un'analisi quantitativa e qualitativa, assistita da computer

nelle conferenze stampa tenute da istituzioni internazionali in periodi di crisi, evidenziai le tecniche utilizzate dagli *Spin Doctor* (“manipolatori”), documentando così l’attività che sta alla base del primo anello dei meccanismi di generazione del consenso attraverso la comunicazione politica e istituzionale diffusa dai mezzi di comunicazione di massa.

Questo incontro offre a noi tutti una serie di opportunità. Innanzitutto ci permette di poter riflettere con calma, da un punto di vista privilegiato e lontano dagli affanni in cui gli impegni accademici ci costringono, sulla molteplicità e sulla natura di quei fenomeni oggi cruciali per la formazione della coscienza civile e politica delle masse. In secondo luogo, abbiamo modo di poter imparare, attraverso il confronto con colleghi che, anche loro spinti dai medesimi interessi e interrogativi, si muovono su percorsi di ricerca contigui in campi disciplinari diversi permettendo all’interdisciplinarietà, come indica Lipson (infra, pp. ??), di essere non una mera opzione, ma una realtà. Questo processo ci permette infine di poter meglio mettere a fuoco le aree problematiche delle nostre ricerche e di raffinare gli strumenti e le metodologie con cui queste vengono realizzate.

Ricerca e metodologia nei CADs: verso un approccio interdisciplinare e multimodale

I contributi dei colleghi in questo volume fanno riferimento al seminario *La guerra in Iraq: il discorso mediatico e istituzionale*. La varietà degli interventi offre una panoramica dei meccanismi di narrazione del conflitto indicando, implicitamente, come questa tenda sempre più a confluire nella categoria della persuasione e/o della propaganda. I dati rimarcano come questi tipi di narrazione, realizzati più o meno consapevolmente dai giornalisti, siano ormai armi sofisticate che fanno parte delle normali operazioni psicologiche e informative di eserciti e istituzioni, poiché, come ha avuto modo di dire il colonnello P. J. Crowley, portavoce del National Security Council statunitense, “come sarebbe possibile pensare, al giorno d’oggi, di combattere una guerra senza tener conto dell’attenzione dei media? È una realtà con cui ci misuriamo ogni giorno. Allora si deve pianificare la propria strategia mediatica così come si pianifica qualsiasi operazione strategica, per qualsiasi guerra”¹.

Il seminario e, più nello specifico, il Programma di Ricerca PRIN cui fanno riferimento i ricercatori offre dunque la possibilità di documentare il secondo anello dei meccanismi di generazione del consenso, ovvero, il momento in cui le strategie dei *Media Officer* si concretizzano e si cristallizzano, con maggior o minor efficienza, nel lavoro quotidiano dei parlamentari (cfr. Miller, Johnson c.d.s.; Bevitori infra, pp. ??)² e dei giornalisti (cfr. Haarman infra, pp. ??; Seifert infra, pp. ??; Clark infra, pp. ??; Lipson infra, pp. ??).

La cifra che lega tutti questi contributi sta nell’uso di una metodologia univoca, segnatamente i *Corpus Analysis Discourse Studies* (CADs), che permettono di verificare l’esistenza, citata da Miller e Johnson, di quell’*echo-chamber* teorizzata da Thompson e Hunston (2006). L’abbinamento di *Corpus Linguistics* ad altre metodologie d’analisi presenta il vantaggio di poter documentare in modo accurato, e non solo intuitivo, le modalità con cui il cittadino percepisce il realizzarsi e il manifestarsi, spesso a livello per lui puramente inconscio, di queste strategie e “mosse comu-

nicative”, garantendo così un miglioramento qualitativo alle ipotesi avanzate dal ricercatore. Non è un caso che Haarman (infra, pp. ??), facendo riferimento a un dato empirico della sua analisi, aggiunga il seguente commento: “Ovviamente, queste discrepanze sono del tutto prevedibili da parte di chi segue la vita politica nei due paesi, ma è confortante che i dati empirici confermino le intuizioni in modo così palese (e veloce) (p. ??).

Bevitori, Miller e Johnson includono nel loro percorso d’indagine e analisi gli *Appraisal Systems* (cfr. Martin, White 2005), mentre Clark e Lipson propongono un’analisi di tipo multimodale che offre prospettive interessanti anche per le possibili ricadute, oltre che sulla ricerca, anche sulla didattica (cfr. O’Halloran, a cura, 2004; Baldry, Thibault, a cura, 2006).

I contributi dimostrano un altro effetto positivo che i CADs sembrano poter offrire non solo al dibattito scientifico, ma al più vasto dominio epistemologico. Sempre di più i nostri lavori, improntati a un approccio interdisciplinare, si rivelano essere utili e utilizzabili da nostri colleghi di discipline affini o complementari. È questo un punto molto importante, specialmente in questo periodo della vita accademica italiana, per quei colleghi “ospiti” in facoltà non specialistiche, rispetto all’insegnamento linguistico, che sembrano non comprendere la necessità e l’utilità delle nostre discipline nei piani di studio delle facoltà stesse. Il far riferimento a ipotesi suffragate da una solida base statistica, di concerto a terminologie e metodologie certamente rigorose, ma inaspettate in una “scienza debole” quale la linguistica è percepita, abbinata a temi e problematiche di forte interesse anche per i discenti, permette ai nostri colleghi ospitanti di intendere sotto una nuova luce il nostro ruolo nella dinamica della didattica “di sistema” e di comprendere il valore aggiunto che le nostre ricerche portano con sé. È questo il caso, non unico, penso e spero, del Laboratorio di Politica Globale dell’Università degli Studi di Torino, diretto dai colleghi Fabio Armao e Anna Caffarena. Il Laboratorio, il cui interesse principale sono le relazioni internazionali, da tempo rivolge la propria attenzione anche alle ipotesi riguardanti l’interpretazione delle strategie comunicative osservate e interpretate per mezzo di metodologie linguistiche. L’obiettivo ultimo è quello di allargare lo spettro di riferimento dell’analisi del linguaggio politico in tutte le sue forme. I colleghi utilizzano ormai regolarmente i dati delle nostre ricerche per integrare le loro teorie. Poiché la collaborazione è continuativa ed effettivamente interdisciplinare si verifica anche il caso opposto. I dati dei nostri colleghi servono a stimolare o meglio focalizzare alcuni nostri temi di ricerca per quanto riguarda il linguaggio politico e il suo uso mediatico. Ovviamente è stato necessario, nelle prime fasi di collaborazione, raffinare e rielaborare il tipo di linguaggio con cui i non-specialisti si sentono a loro agio, senza per questo impoverire la nostra ricerca. I risultati sono soddisfacenti e questo processo ha avuto delle ricadute interessanti anche sulla didattica in un corso di laurea, Studi Internazionali, in cui gli studenti sono attenti alle possibili applicazioni di quanto appreso nella loro professione futuribile. Il percorso di linguistica inglese, abbinato a queste tecniche e metodologie, si caratterizza quindi e a tutti gli effetti come un elemento di *language in the curriculum*. Non ultimo, fra gli effetti di una maggior coerenza metodologica delle nostre ricerche *CADs based*, si può indicare una tipologia di studi che contribuiscono a sviluppare nei discenti una criticità nei confronti di un’informazione che li vede sempre più spesso non adeguatamente attrezzati per

generare proprie e personali analisi critiche dei contenuti e delle loro modalità di presentazione. È sempre curioso osservare come le giovani generazioni reagiscano, nei nostri corsi, alla presa di coscienza di quel dato evidente che Lipson ha ben formulato (infra, pp. ??):

Il potere della televisione è quello di fornire agli spettatori immagini di seconda mano, che vengono percepite come immagini di prima mano e che giocano un ruolo molto importante nella formazione delle percezioni e delle opinioni degli spettatori riguardo all'“altro” rappresentato nei notiziari.

È questo un principio già formulato da Scollon (1998), ma sempre troppo implicito nella fruizione acritica delle notizie. Tendiamo a dimenticare che la televisione è “*in realtà una finestra e uno specchio, ma anche un microscopio deformante*”. Questa constatazione ci deve far rammentare che l'evoluzione delle tecniche di *media management* e ingegnerizzazione del linguaggio (cfr. Conoscenti 2004a) si evolvono con molta rapidità e che possono metterci di fronte a nuove strategie con le relative conseguenze per il pubblico. Clark esplicita questo principio nella conclusione del suo intervento in questo volume:

Agli spettatori della BBC sono state presentate delle distinzioni sottili tra i vari gruppi coinvolti nel conflitto. La dicotomia amico/nemico, o la polarizzazione di noi e loro che ci propone la retorica di guerra tradizionale sembrerebbe essere stata superata (Clark, infra, p. ??).

Per quanto riguarda il concetto di “*flawed microscope*” si rimanda all'intervento di Seifert (infra, pp. ??) circa gli effetti psicologici che la politica di *embedding* ha avuto sui reporter nella seconda guerra del Golfo³.

Modelli di riferimento e keyness: problemi e opportunità di un work in progress

I lavori presentati in questo stesso volume evidenziano anche la consapevolezza circa i limiti che le forme di analisi da noi adottate possono avere. Innanzitutto il fatto che la *corpus linguistics* da sola non possa fornire risposte esaurienti in un quadro percettivo e cognitivo dove la ridondanza informativa gioca un ruolo fondamentale. La concordanza è il punto d'ingresso, o meglio ancora, il *site of engagement* (cfr. Scollon 1998), da cui partono analisi che utilizzano l'ampio bagaglio di esperienze e teorie a nostra disposizione. Ma come ogni *site of engagement* questo è un punto di partenza, non di arrivo. Miller e Johnson e Bevitori offrono una parziale revisione di alcune categorie, ad esempio quella di *mood*, al fine di far emergere come in alcuni casi il discorso parlamentare abbia delle caratteristiche di linguaggio *emotionally-oriented* e sia ben lontano da quella supposta dicotomia descritta da Lakoff (2002). Miller e Johnson, nella loro proposta d'integrazione della metodologia *CADS* al modello dell'*Appraisal System* dimostrano come il campo sia estremamente fertile e ancora fluido nella sua fase di definizione di tutte le risorse disponibili e utilizzabili all'interno del sistema stesso per fornire una completa tassonomizzazione del fenomeno dell'*evaluation* e *stance* nella lingua inglese. Tale dimostrazio-

ne si concretizza nell'estensione e inclusione di ulteriori risorse all'interno del modello citato⁴.

Un'osservazione va anche fatta per gli strumenti informatici utilizzati per la realizzazione di questi studi. Il software d'elezione è *Wordsmith Tools*. Quando interroghiamo un corpus⁵ potremmo avere il bisogno di verificare se un determinato *type*⁶ è in qualche modo correlato a uno specifico schema ricorrente che potrebbe a sua volta indicare un concetto o un'idea emergente nella trattazione⁷. Sebbene le concordanze o KWIC (*Key Word In Context*) siano d'aiuto per realizzare questa indagine preliminare, è facile comprendere come siano necessari altri modi più sofisticati per identificare parole/concetti chiave. La maggior parte dei software oggi disponibili per l'analisi testuale offre algoritmi che calcolano gli opportuni indici per attribuire alla parola/*type* lo status di parola chiave (*keyness*). Al momento sto testando tre software: *WordSmith Tools* (commerciale), *TACT* e *Xaira* (freeware)⁸. *WST* definisce il concetto di *keyness* in questo modo⁹:

The term “key word”, though it is in common use, is not defined in Linguistics. This program identifies key words on a mechanical basis by comparing patterns of frequency. (A human being, on the other hand, may choose a phrase or a superordinate as a key word).

L'autore di *WST* non usa mezzi termini nel dire che il concetto di “*keyness*” è ben lontano dall'essere chiaro e facilmente definibile e che un essere umano segue una procedura diversa per determinare una parola chiave. Ciononostante, leggendo il manuale del software scopriamo che:

A word is said to be “key” if:

- a) it occurs in the text at least as many times as the user has specified as a Minimum Frequency
- b) its frequency in the text when compared with its frequency in a reference corpus is such that the statistical probability as computed by an appropriate procedure is smaller than or equal to a p value specified by the user.

Dunque, l'intervento umano è comunque necessario per determinare una frequenza minima e l'indice è elaborato in seguito a un parallelo con un corpus di riferimento. Il concetto è reso palese nelle definizioni seguenti:

Positive and negative keyness:

- a word which is positively key occurs more often than would be expected by chance in comparison with the reference corpus;
- a word which is negatively key occurs less often than would be expected by chance in comparison with the reference corpus.

La necessità di un corpus di riferimento sembra un'eccessiva limitazione per due ragioni: *a)* alcune volte un corpus di riferimento di maggiori dimensioni non è disponibile e realizzarlo può essere dispendioso in termini di tempo e di denaro; *b)* se si sta studiando un genere testuale completamente nuovo potremmo voler identificare possibili parole chiave a prescindere da un corpus di riferimento pre-esistente al fine di comprenderne/scoprirne le sue caratteristiche specifiche.

Sia *TACT*, sia *Xaira* sono dotati di algoritmi per calcolare lo Z-score, sebbene con alcune differenze. Lo Z-score è una misura standard della probabilità (o improbabilità) che ogni parola occorra vicino a un termine nodo selezionato per puro caso. Più grande lo Z-score (sia positivo, sia negativo), più statisticamente significativa sarà la co-occorrenza¹⁰. Al momento, lo Z-score generato da *TACT* sembra essere più adatto per le ricerche preliminari di un corpus poiché: *a*) non è necessario un corpus di riferimento, *b*) può offrire elementi indipendenti di schemi memetici o ideologici percepiti dal lettore come realizzati dall'autore in termini di ridondanza, ma non necessariamente individuabili in immediate associazioni con parole chiave prestabilite. In altre parole, siamo liberi di scegliere un termine, una frase, un enunciato che ci sembrano rilevanti nell'economia del testo analizzato e per mezzo dello Z-score verificare se questi hanno dei legami con particolari correlazioni attese. Ad esempio, questo è il caso per il nodo "*casualties*" durante la seconda guerra del Golfo (cfr. Conoscenti 2004a, pp. 182-183):

Tab. 1. Collocates per *casualties* ordinati secondo lo Z-score (editata)

Collocates	Collocate Freq	Type Freq	Z-score
civilian	42	124	71.199
unintended	5	18	22.203
unacceptable	2	3	21.881
potential	8	51	20.943
fewest	1	1	18.976
heavier	1	1	18.976
horrific	1	1	18.976
limiting	1	1	18.976
collateral	8	64	18.610
damage	11	128	17.910
deaths	4	19	17.233
casualties	8	94	15.194
minimize	2	10	11.869
avoid	5	63	11.571
heavy	2	17	9.014
civilians	5	102	8.891
significant	4	72	8.525
regrettable	1	5	8.392
military	1	685	-0.649

Mini-text: 900. Total Text: 3258878.

La tabella dello Z-score permette una completa osservazione delle possibili correlazioni fra la parola nodo e le sue collocazioni suggerendo al lettore/analista associazioni rilevanti e significative. Allo stesso tempo permette l'osservazione di strategie emergenti nella narrazione degli eventi. Com'è possibile notare le "*civilian casualties*" sono "*unintended*" e "*unacceptable*". È stato fatto tutto il possibile per "*minimize and avoid potential, heavy, regrettable civilian casualties*". Si può anche osservare che *collateral damage* è presente, in stretta correlazione con la parola chiave pre-

scelta. Di contro, l'associazione di "*military responsibility for casualties*" è evitata con molta attenzione, come indica lo Z-score molto basso e negativo per la collocazione specifica. In questo caso possiamo osservare possibili associazioni che potrebbero passare inosservate se ci fosse richiesto *a*) d'identificare una *node word* e un possibile *collocate* (*Xaira*); *b*) fornire un corpus di riferimento per permettere l'analisi stessa (*WST*).

La scelta dei software lascia aperto ancora un problema che per problemi di spazio accenno brevemente: il *tagging* e i relativi *mark-up language*. Il dibattito sull'argomento è molto vivace e le posizioni contrapposte. Riconosco l'utilità di questo tipo di attività, ma mi chiedo quanto sia riutilizzabile in modo estremamente flessibile e aperto da chi il *tagging* non l'ha eseguito. Questo perché, per certi versi, un corpus indicizzato mi sembra assomigliare a un libro preso in prestito in biblioteca e sottolineato da un altro lettore. Inevitabilmente le sottolineature suggeriscono possibili percorsi di lettura e interferiscono nella realizzazione della mia personale deriva isotopica (cfr. Eco 1979). Considerati i limiti di tempo e finanziari che tutti noi abbiamo nel corso delle nostre ricerche penso che sarebbe interessante sviluppare un modo per valutare efficacemente il rapporto costi/benefici di questo genere di indicizzazioni.

Conclusione

A prescindere dai dettagli tecnici appena discussi, che non hanno alcun effetto sulla qualità delle ipotesi e dei risultati raggiunti, gli studi presentati al seminario contribuiscono, in modo significativo, a farci meglio comprendere i complessi meccanismi della narrazione e delle strategie comunicative legate alla presentazione delle situazioni di conflitto. Le trasmissioni in diretta via satellite, associate a quelle transfrontaliere e all'uso di internet, hanno modificato e stanno modificando le relazioni internazionali in un modo che si fatica ancora a valutare concretamente, sebbene se ne percepiscano già gli effetti in termini di diplomazia pubblica e virtuale (cfr. Conoscenti 2004b). I colleghi restituiscono con le loro analisi una complessità degli eventi che i media tendono, per ragioni commerciali e ideologiche, a presentare come facilmente comprensibili e decodificabili, facendo leva sui principi di un linguaggio emotivo ben consolidato e documentato. A questa tendenza si affianca un declino degli specialisti nel mondo dell'informazione per quanto riguarda gli affari esteri, la diplomazia e la difesa in favore di più generici professionisti dell'*infotainment*. Di contro, si riscontra un aumento del numero di *media officer* il cui scopo è quello di assicurare una precisa coincidenza fra l'agenda ufficiale delle loro organizzazioni di appartenenza e quella dei media. In questo contesto i media stessi sono sottoposti a un facile processo di manipolazione. Gli studi presentati contribuiscono a determinare quella linea di confine oltre la quale, per molte persone, le informazioni radio-televisive sono considerate come la più affidabile fonte d'informazione per ciò che sta accadendo (vedere è credere). Queste stesse persone sono però molto meno consapevoli circa la natura dei processi di selezione e produzione di queste notizie. Si tratta di un processo creativo che ha radici nella quotidianità, ma che non necessariamente riflette appieno e coerentemente la realtà cui fa riferimen-

to. Fornisce piuttosto un'illusione di realtà. La televisione in tempo di guerra, e non solo, si trasforma da finestra sul mondo a specchio della società che rappresenta e che la sceglie come sua voce narrante. Ma se questo specchio riflette una visione distorta della realtà e le facce nello specchio non si lamentano di questa situazione, quale conclusioni possiamo trarre circa l'opinione pubblica ne

¹ L'affermazione è stata fatta il 6 giugno 2000 nel corso del programma/documentario *How the war spun*, trasmesso da BBC World.

² Il contributo di Miller e Johnson è in corso di stampa in altra collettanea e quindi non presente in questo volume, ma si farà comunque riferimento al loro intervento.

³ Ho discusso l'effetto della *Public Affairs Guidance on Embedding* sull'opinione pubblica e sui giornalisti secondo una prospettiva *CADS* nella sezione *Embedding the media: a way to limit perceptions by public opinion* (cfr. Conoscenti 2004a, pp. 163-179).

⁴ La vivacità e potenzialità del modello è testimoniata anche dalla ricca attività di scambio e proposte generata dalla *discussion list* all'indirizzo <http://tech.groups.yahoo.com/group/AppraisalAnalysis/>

⁵ La sezione che segue è discussa ampiamente e inquadrata metodologicamente nell'articolo in corso di stampa dal titolo *Visions of India: (Self)representations of a (Re)emerging Culture. An Interim Report*.

⁶ Un *type* è una forma lessicale unica (*a unique word form*).

⁷ Questa problematica non è solo utile per rendere conto dell'effetto *echo-chamber* di Thompson e Hunston (2006), ma anche dell'emergere di concetti memici di cui ho discusso in altri testi (cfr. Conoscenti 2005 e c.d.s.).

⁸ *WordSmith Tools* è disponibile all'indirizzo <http://www.lexically.net/wordsmith/version4/index.htm>, *TACT* è disponibile all'indirizzo <http://www.chass.utoronto.ca/tact> e *Xaira* a www.xaira.org. *TACT* è sempre stato un software freeware dell'Università di Toronto, sebbene recentemente il sito chieda ai possibili utilizzatori di acquistare la copia cartacea del manuale che contiene il software.

⁹ La definizione è tratta dall'aiuto in linea del programma.

¹⁰ La differenza fra *TACT* e *Xaira* (nella sua attuale versione) è che *TACT* genera autonomamente la lista delle collocazioni per la parola nodo (*node word*) selezionata (si veda la tabella nel testo), mentre *Xaira*, data una *node word* chiede all'utilizzatore di definire una possibile collocazione per calcolare il suo relativo Z-score. Va tenuto presente che *Xaira* è in corso di sviluppo ed è parte di un progetto accademico e allo stato attuale, sebbene presenti alcuni problemi tecnici dovuti alla normale fase di vita del prodotto, sembra essere molto promettente per le funzionalità che potrebbe offrire.

I giornalisti e la guerra: riflessioni di un inviato *Thomas Seifert*

Victoria Clarke, capo dell'Ufficio pubbliche relazioni del Pentagono, sta manovrando delle marionette quando suonano contemporaneamente il telefono di casa, il cellulare e il pager. È il giorno del compleanno di suo figlio e in casa Clarke si sta svolgendo una festiciola con una dozzina di ragazzini. La funzionaria del Pentagono è impegnata a divertirli con le marionette.

I soldati del suo ministero stanno conducendo una "guerra al terrore" in un paese lontano mille miglia. Là in Afghanistan deve essere successo qualcosa. Le suonerie continuano imperterrite. Victoria Clarke interrompe lo spettacolo e si precipita al telefono. Infatti ci sono brutte notizie.

L'interruzione della festa era dovuta a una serie di telefonate di protesta da parte di alcuni editori e caporedattori di giornali. Durante un'azione vicino a Kandahar erano stati feriti dei marine. Fotografi e inviati si erano affrettati sul posto per dare la notizia. Ma le unità speciali li avevano immediatamente rinchiusi in un deposito impedendo loro di svolgere il proprio lavoro. Il capo dell'Ufficio Pubbliche Relazioni del Pentagono si scusa sul «Washington Post»: "Si tratta di un evidente errore. Tutto ciò è contrario ai nostri principi e alla nostra politica. Non avremmo dovuto farlo". Il fatto risaliva al 5 dicembre 2001.

A quel tempo gli Stati Uniti stavano già pensando alla guerra successiva: dopo l'Afghanistan in testa alla lista degli strateghi del Pentagono c'era l'Iraq e – come sapevano benissimo – questa nuova guerra sarebbe stata preceduta da una campagna propagandistica. Victoria Clarke era di nuovo sul fronte (*Second Front*) dove le battaglie vengono condotte con le parole e con le immagini.

È nel nostro interesse informare la popolazione attraverso i mass media sulle menzogne e sulle manovre tattiche di Saddam Hussein (...). Posiziona le sue artiglierie pesanti nelle vicinanze di importanti edifici civili per dare poi a noi la colpa di eventuali danni collaterali. È dunque molto meglio che la gente venga a sapere queste cose da tutti i «Washington Post» di questo mondo piuttosto che da noi.

Con queste parole Clarke illustrò la sua strategia di informazione.

Clarke sottolinea che il ministro della Difesa Donald Rumsfeld, il generale Tommy Franks e il capo di Stato maggiore Richard Myers hanno personalmente chiesto ai loro comandanti di cooperare con la stampa. Una vera svolta: dalla guerra del Vietnam in poi gli Stati Uniti hanno impedito ai giornalisti di lavorare liberamente in zone di guerra (lo stesso valeva per la Jugoslavia e l'Iraq). Durante la guerra del Golfo del 1991 i media venivano ingannati, utilizzati e manipolati, come risulta dal libro di John R. MacArthur *Second Front. Censorship and Propaganda in the*

Gulf War. Anche nel caso dell'Afghanistan i giornalisti erano relativamente liberi di riferire ciò che volevano sulle operazioni dell'Alleanza del Nord, ma l'accesso alle unità speciali statunitensi era strettamente limitato.

A metà gennaio 2003 il capo dell'Ufficio Pubbliche Relazioni Clarke invita al Pentagono i responsabili degli uffici di Washington (*Bureau Chiefs*) dei più importanti media per informarli sulla strategia mediatica nell'imminente conflitto (si alludeva forse alla futura guerra contro l'Iraq?). Questa volta il Pentagono inserisce (*embed*) i giornalisti in singole unità militari per mostrare al contribuente americano come vengono spesi i suoi soldi nella regione del Golfo. Il Pentagono assegna ai media di una certa rilevanza posti presso le truppe (presso le unità di fanteria e le divisioni corazzate, su navi e portaerei) da dove possono realizzare i loro servizi. Ovviamente è l'Ufficio Affari Pubblici del Pentagono a decidere quale rappresentante di quale media viene inviato in quale zona.

Howard Kurtz, inviato del «Washington Post» che si occupa criticamente del ruolo dei media, cita il responsabile dell'Ufficio di Washington dell'emittente statunitense CBS:

Il Pentagono vuole controllare questa faccenda. Saranno loro ad assegnare le concessioni per i giornalisti *embedded*. Decideranno loro dove inviarli. Dicono che se un inviato venisse richiamato dall'unità a cui è stato assegnato non ci sarebbe alcuna garanzia di sostituzione.

Robin Sproul, responsabile della rete concorrente ABC sfoggiava maggiore ottimismo: «Se le cose si potessero realizzare come pensa il Pentagono, si avrebbe un livello di notizie sulle truppe USA in azione mai visto prima. Sarebbe una vera svolta. Ma il diavolo si nasconde nel dettaglio».

Ad ogni modo, gli addetti alle pubbliche relazioni del Pentagono hanno chiarito durante il loro incontro con la stampa che era loro desiderio avere i giornalisti vicini alle truppe¹. Diceva il responsabile dell'ufficio stampa Bryan Whitman (durante la suddetta riunione del 15 gennaio 2003):

Una volta che i giornalisti saranno incorporati nelle truppe e vorranno continuare a svolgere il proprio lavoro in una situazione ideale avranno l'occasione di far parte di un'unità, di essere con i soldati quando lasciano gli Stati Uniti, quando sbarcano, quando vengono spediti in zona di guerra. I giornalisti saranno con loro quando si preparano alla battaglia. Combattono con loro. Marceranno con loro dovunque andranno, verso qualunque capitale saranno diretti.

[Risate]

Victoria Clarke: Se questo facesse parte del piano.

Bryan Whitman: Se questo facesse parte del piano.

[Risate]

I giornalisti accompagnerebbero le truppe anche al ritorno negli Stati Uniti fino alla loro base, dovunque essa sia, e farebbero anche la cronaca della parata della vittoria. È questo che ho in mente quando parlo di «inserimento vita natural durante».

Era forse questa la strategia del Pentagono nella guerra contro l'Iraq, la guerra come *reality soap*? GI-starmania e GI-popstars? C'erano 775 giornalisti *embedded*,

128 giornalisti britannici inviarono le loro corrispondenze sulla guerra in Iraq incorporati nelle unità del Regno Unito. Dissero Artz e Kamalipour (2005, p. 271):

Non si può mai sottolineare abbastanza la svolta importante che il programma di inserimento ha significato per il rapporto tra militari e media. Il programma era il risultato di un lungo processo storico, durante il quale l'élite politica e militare ha modificato il proprio atteggiamento nei confronti dei mass media. L'atteggiamento di compiacenza si è trasformato nell'appoggio a una gestione attiva dei media.

Non solo il Pentagono ma anche giornali e settimanali, nonché le emittenti radio-televisive, si sono armati per la guerra mediatica. Si trattava certamente di informare il pubblico, di fornire analisi intelligenti e reportage avvincenti. Ma anche di produrre opinioni e di assicurarsi quote di mercato e indici d'ascolto. Inoltre per la prima volta si verificò una sorta di «scontro delle civiltà» giornalistico: Al-Jazeera e Al-Arabiya contro CNN e Fox News.

Per quanto riguarda l'addestramento dei giornalisti da inviare al seguito delle truppe, questo era particolarmente intenso per i giornalisti statunitensi. Prima dell'«inserimento» venivano mandati in *boot-camps* a Fort Bragg, North Carolina, e nel *Training Center* a Quantico, Virginia. I colleghi sghignazzavano di questo nuovo programma *Weight Watcher* per reporter *out-of-shape*. Ma per i partecipanti c'era ben poco da ridere. Membri coriacei di unità speciali sottoponevano giornalisti provenienti dalla stampa, dalla radio e dalla televisione a un durissimo addestramento in mezzo al fango. Dovettero imparare come si salta da un elicottero, strisciare nel sottobosco con addosso tutto il peso della divisa protettiva ABC e nutrirsi di cibo confezionato in plastica MRE (*Meals ready to eat*). Qualcuno sostiene che alcuni inviati un po' arrugginiti che avevano messo su qualche chilo in più persero in questo modo un bel po' di ciccia.

Nel libro *Reporting America at War – An Oral History* si trova la seguente citazione dell'inviata della CNN Christiane Amanpour:

Tutto sommato la strategia dei giornalisti inseriti ha prodotto delle buone immagini televisive ma non del buon giornalismo. La televisione è fatta di immagini e l'*embedding* ha fornito proprio quelle. Ma si trattava di una parte infinitesimale di ciò che accadeva realmente (in Ferrari, Tobin, a cura, 2003, p. 221).

Disse Jeff Hoons, l'allora ministro della Difesa inglese: «Mentre i telespettatori vedono più della guerra di quanto non sia mai successo prima, capiscono sempre meno, per quanto spettacolari possano essere le immagini trasmesse» (Tumber, Palmer 2004, p. 24).

Personalmente ho vissuto la guerra in Iraq a Baghdad trovandomi al *receiving end*, cioè dalla parte contro cui era diretta l'azione di questa smisurata forza bellica. Anche noi eravamo, per così dire, inseriti, e cioè nelle strutture create dal Ministero dell'Informazione iracheno per sorvegliare e manipolare i giornalisti stranieri. Le conferenze stampa del ministro Mohammad Sayeed Al-Sahaf rendevano la realtà della guerra ancora più surreale di quanto non fosse già di per sé. Il ventesimo giorno di guerra, mentre sulle sponde del Tigri di fronte all'Hotel Palestine (dove era alloggiata la maggior parte dei giornalisti) giravano già i carri armati statunitensi

nelle aree circostanti il palazzo di Saddam, proclamava: “Arrostiremo i crociati dentro i loro carri armati”. Viene in mente uno slogan pubblicitario degli anni Ottanta lanciato dal negozio di scarpe Humanic: “In realtà la realtà non è realmente reale, eppure è reale”². Lo spot era stato creato dall’artista austriaco Claus Schöner (Graz), morto nel 1999.

La strategia dell’informazione irachena aveva un duplice scopo: da un lato si cercava di ottenere la solidarietà del mondo arabo, dall’altro si volevano indurre gli spettatori e gli ascoltatori occidentali a opporsi alla guerra. Per esempio veniva messa in scena la caccia a un pilota americano a Baghdad. La mattina si “cercava” questo pilota – che a quanto si diceva era stato costretto ad abbandonare il suo velivolo sopra Baghdad – nelle immediate vicinanze del Ministero dell’Informazione (dei miliziani spararono – con grande effetto per le telecamere – da un vicino ponte colpendo le acque del Tigri). A sera avanzata lo stesso pilota veniva “localizzato” in un parco vicino all’Hotel Palestine, luogo dove i giornalisti erano riuniti la sera. Il fatto che tra le due zone ci fosse una distanza di molti chilometri importava poco a chi aveva escogitato questo spettacolino. Si trattava di un tentativo alquanto rozzo di manipolazione e la maggior parte dei giornalisti lo capiva immediatamente. Un’altra volta – poco prima della caduta di Baghdad – ai giornalisti venne presentato un carro armato statunitense “abbattuto”. Solo pochi si resero conto che si trattava invece di un carro armato rimasto sul terreno e reso inutilizzabile con una bomba dagli stessi americani per non abbandonarlo nelle mani degli iracheni. Ma le notizie trionfanti sul fatto che l’attacco statunitense era stato respinto dagli iracheni venivano presto smentite dalla realtà. Pochi giorni dopo Baghdad era caduta e l’armata irachena definitivamente sconfitta.

Tuttavia era possibile anche a Baghdad conoscere la triste verità sulla guerra: i letti degli ospedali si riempivano di persone spesso orrendamente mutilate ed erano loro, le vittime dei “danni collaterali” causati dai bombardamenti notturni su Baghdad, a rappresentare la cruda realtà. Sapevamo che il giro dei giornalisti negli ospedali faceva parte della propaganda irachena, ma era un pezzo di verità che la strategia mediatica americana voleva cancellare dagli schermi con quell’ondata di immagini sulla potente marcia (*Thunder Run*) delle forze armate statunitensi verso Baghdad.

(Traduzione di Eva Lindenmayer)

¹ Cfr. http://www.defenselink.mil/transcripts/2003/t01152003_t0114bc.html

² “In Wirklichkeit ist die Wirklichkeit nicht wirklich wirklich, aber wirklich ist sie doch”.

Chi è il nemico? La rappresentazione delle parti in conflitto in Iraq, 2003
Caroline Clark

Introduzione

Da quando esiste la guerra esistono anche i reportage di guerra, tra cui quelli di figure ben note che vanno da Tucidide a Gellhorn e Hemingway. Il conflitto in Iraq nel 2003 ha segnato un cambiamento nel modello del corrispondente di guerra disarmato con il ruolo dell’*Embedded Reporter* (poi sempre ER). Legati a un severo codice di comportamento, gli ER erano assegnati a delle unità che li ospitavano, diventandone effettivamente parte. Assumevano un rilievo notevole nei notiziari e la loro prossimità a entrambe le “parti” li metteva in una posizione unica – essi erano schierati con una “parte” mentre osservavano gli effetti provocati e subiti dall’“altra” parte¹, a volte suscitando, però, polemiche riguardo ai rischi di distorsione nei loro reportage.

Greatbatch (1998) ha usato il termine “neutralism” per descrivere quello stile del fare reportage che rende difficile applicare cariche di distorsione sulle informazioni che vengono riportate. Anche Van Dijk (1988) esamina le strategie linguistiche che i reporter possono utilizzare per guidare gli spettatori nella loro interpretazione della verità e plausibilità. Secondo van Dijk, la chiave dell’autorappresentazione sta nella polarizzazione delle parti come gruppo interno, “noi”, e gruppo esterno, “loro”: cioè una semplicistica dicotomia del tipo *us/them* che si trova nella retorica tradizionale di guerra, e circondava le arene politiche e giornalistiche durante il conflitto in Iraq (p. 57). Mentre il giornalista o ER evita di esprimere opinioni direttamente e indirettamente, si accetta che sia comunque presente una “voce” del reporter, che media e interpreta gli eventi (cfr. Fowler 1991; Iedema, Feez, White 1994; Bell 1991; Kress 1983).

Con questo studio si intende indagare e delineare in che modo sono state presentate agli spettatori della BBC le parti opposte nel conflitto in Iraq da parte degli ER, cioè la costruzione linguistica dei protagonisti nei rispettivi ruoli di amici o nemici. Agli spettatori dei notiziari è stata presentata una dicotomia amico/nemico, una polarizzazione “noi” e “loro”, come nella retorica tradizionale? Le domande che emergono circa le parti includono il tentativo di definire il nemico e di capire se sia rappresentato come malvagio, potente e minaccioso. In contrasto, la rappresentazione della coalizione viene esplorata in particolare per capire fino a che punto erano descritti come una forza di liberazione, moralmente buona e di una potenza travolgente.

Metodologia

Il conflitto iracheno ha generato una quantità enorme di materiale visivo, testuale e audio, che può disorientare ed essere difficile da gestire. Questa ricerca ha adottato la metodologia del *Corpus-Assisted Discourse Studies* (CADS) (cfr. Haarman infra, pp. ??; Haarman, Morley, Partington 2002; Partington 2002), che permette di destreggiarsi sistematicamente tra metodologie qualitative e quantitative, e offre un efficace strumento per analizzare grosse quantità di materiale. Per l'analisi quantitativa è stato utilizzato WordSmith Tools (cfr. Scott 1998). La televisione è multimodale e sebbene questo tipo di analisi studi testi verbali, non si possono tralasciare gli aspetti audio-visivi né si può decontestualizzare la lingua. I video sono stati studiati assieme al testo per verificarne la coerenza².

Dati del corpus

Il corpus è composto dai telegiornali della BBC delle 22.00 (circa 90.000 parole) per il periodo di 21 giorni che ha coinciso con l'invasione (20 marzo) e va al 9 aprile 2003. A scopi comparativi, viene utilizzato un corpus di telegiornali della CBS (circa 46.000 parole), di dimensioni ridotte non solo perché registrati solo cinque giorni settimanali, ma anche perché questo telegiornale contiene numerose interruzioni pubblicitarie che riducono il telegiornale (di durata 30 minuti) a meno di 20 minuti. Cioè, solo il 65 per cento circa del telegiornale è costituito di notizie. Sebbene gli USA abbiano inviato l'85 per cento delle truppe, gli spettatori di una delle principali reti televisive hanno sentito più del 30 per cento di parole in meno riguardo al conflitto in confronto agli spettatori della BBC.

Entrambe le reti televisive hanno dato ampio spazio di trasmissione agli ER i cui reportage costituivano il 23 per cento del corpus della BBC, che è più del doppio delle parole degli ER della CBS (il 17 per cento del corpus della CBS). Questo studio si basa sui subcorpora della BBC relativi agli ER, e tutti gli esempi citati vengono dalla BBC.

La coalizione

In uno studio precedente, Clark (**in stampa**) ha concluso che la dicotomia fondamentale *us/them* non è netta, gli ER non tendono a identificarsi con il punto di vista *us*, e non si può nemmeno ritenere che siano imparziali. Le analisi fatte hanno dimostrato che gli ER della BBC nel suo insieme tendevano a rappresentare la coalizione alla luce di due concetti: "supremazia militare" e, in misura minore, "forza morale". Qui di seguito prendo in considerazione una selezione di queste analisi necessariamente limitata dallo spazio concesso in questa sede.

Il primo studio riguardo la frequenza per mille parole (di seguito p.m.p.) del pronome *we* ha dato come risultato che gli ER della BBC hanno utilizzato *we* (10,5 p.m.p.) con più frequenza della BBC nel suo insieme (7,3 p.m.p.) e anche della CBS (8,0 p.m.p.), che è stata in genere considerata estremamente patriottica. Tuttavia,

di queste frequenze è stato sorprendente notare che gli spettatori della BBC (e della CBS) sentivano raramente fare riferimento alla coalizione come *we*. Il pronome è stato soprattutto utilizzato dai conduttori dei TG e dal personale militare. *We* ha un'alta *keyness* (cioè un'alta frequenza rispetto alla stessa parola utilizzata in un corpus di riferimento) per gli ER quando si riferiscono a sé insieme ai colleghi, ma, tranne che per i primi due giorni del conflitto, il pronome *we* non è mai utilizzato per fare riferimento a sé più le truppe. Quest'uso, assieme ad altri, è scomparso completamente dopo il terzo giorno (ib.). Sono stati ottenuti risultati simili anche per *our* e *us* che tendono ad accordarsi con situazioni e ambienti specifici, mentre il pronome *they* si riferisce in modo sorprendente sempre alla coalizione.

Dei numerosi modi di riferirsi a "noi" ("virgolette inglesi" sono utilizzate per indicare un gruppo di parole che si riferiscono allo stesso concetto), considereremo le variazioni di *America(n)*, *UK*, *British*, *Coalition* ecc., come entità politiche o aggettivi. Gli ER della BBC si riferiscono a "noi" (6,1 p.m.p.) meno che la BBC nel suo insieme (9,0 p.m.p.), e si riferiscono meno anche alla "Coalizione" (0,8 p.m.p. cfr. 2,0 p.m.p.), suggerendo che loro fanno meno reportage sulla coalizione come partecipante. È interessante notare che mentre la frequenza di "noi" è simile per la BBC e la CBS, la CBS fa riferimento raramente al "UK" (1,6 p.m.p.), e ignora quasi completamente l'esistenza della "coalizione" (0,3 p.m.p.).

Quando consideriamo gli aggettivi attribuiti alla "coalizione", e cioè: *American*, *British*, *allied*, *us* ecc. troviamo che "coalizione" si accorda molto spesso con forze e individui (comandanti, medici) ma raramente con attacchi o avanzate. Questo era stato ipotizzato, ma non il grado di differenza. La coalizione era rappresentata nell'82 per cento dei casi come persone, come "*the city is within sight for the coalition army, but only just*" o mezzi (1,2 p.m.p.), simboleggiando chiaramente persone con il potenziale di combattere: "*British heavy armour moving in*". In meno del 2 per cento dei casi si implica un attacco o un'azione, e nella maggior parte dei casi in termini misurati ed eufemistici, come "*the American-led advance*". Il restante 4 per cento dei casi si riferisce soprattutto a postazioni.

Un'analisi delle locuzioni verbali rivela che meno della metà di quelle collegate a *troops*, *forces* ecc. si riferiscono ad azioni militari. La coalizione è sensore più che attore, compie cioè processi mentali piuttosto che materiali (Halliday 1985), come *thinking*, *believing* e *wanting*: per esempio, "*the British army believe they will soon crush Saddam*" e "*the Americans want a viable Iraqi army*".

L'azione si limita a riferimenti eufemistici ad atti di guerra come forze alleate *bearing down*, *pushing ahead* o *creeping closer*. Le azioni riportate in modo più esplicito da parte degli ER della BBC sono i rari casi in cui i britannici *open fire*, o gli effetti dei loro mezzi e armi: "*grenades and machinegun fire just bouncing off these tanks...*". La forza militare della coalizione è rimasta un potenziale e ha raramente riguardato combattimenti reali. Gli spettatori hanno sentito parlare di movimenti e posizioni delle truppe ("*troops pouring in*", "*rolling towards*") piuttosto che di aggressioni contro l'Iraq. Nei pochi casi in cui sono descritti gli aspetti più cruenti e feroci della battaglia, essi vengono di solito riportati in termini relazionali (ib.), o utilizzando la forma passiva, distanziando così gli agenti dall'azione, per esempio: "*[pockets of fighting] are dealt with quickly and efficiently*".

La coalizione è stata anche rappresentata in termini di “forza morale”, ma in modo limitato. Data la sensibilità del pubblico verso il conflitto, il riferimento a questioni morali è scarso e misurato ed è limitato a un trattamento ragionevole dei prigionieri e di questioni umanitarie, che sono trattati in termini neutri come: “*The British have brought in food and water for the desperate people*”. Analogamente, per quanto riguarda il trattamento dei prigionieri, troviamo che “*some of the wounded were treated*” e “[*prisoners*] *have been given water and they’ll also be given rations*”. I reportage sono raramente contestualizzati, sono privi di commenti valutativi e un’audience attenta sa che questi sono i requisiti minimi richiesti dalla Convenzione di Ginevra.

Il nemico

Nei termini di van Dijk (1998), si sarebbe potuto ipotizzare che il nemico sarebbe stato rappresentato in modo negativo, o almeno in contrasto con *us* (ib.). Gli ER della BBC, nonostante la loro prossimità alle forze irachene si riferivano a un generico *enemy* (0,2 p.m.p.) meno di quanto facesse la BBC nel suo insieme (0,3 p.m.p.). Gli ER della CBS, dall’altro lato si riferivano a un nemico cinque volte più spesso (1,0 p.m.p.), e con più frequenza del network che li ospitava (0,7 p.m.p.).

L’uso del termine *Iraq* per riferirsi al nemico è limitato. Solo il 16 per cento dei riferimenti all’Iraq da parte della BBC nel suo insieme si riferisce al paese visto come entità politica, e ancora con meno frequenza per gli ER. Allo stesso modo la guerra non era una *war with* o una *war against* l’Iraq. La frequenza di questi due gruppi cade sotto la soglia dello 0,1 p.m.p. per la BBC (e la CBS). L’unico esempio riportato da un ER è stato durante il secondo giorno: “*the war against Iraq (...) is finally underway*”.

Durante il conflitto l’“altra parte” non era definita in modo esplicito, sebbene emergesse una distinzione tra il “regime” (Saddam, figure politiche e Fedayin), “soldati semplici” (esercito regolare, male armato, impreparato e forse costretto a combattere) e civili.

Il “regime” era prevedibilmente rappresentato in termini negativi, sebbene gli ER si riferissero raramente a un regime come tale. Saddam era una figura enigmatica e sorprendentemente assente come “nemico”. I racconti si focalizzavano maggiormente su combattenti fedeli al regime, valutati in termini poco favorevoli come: *fanatical zealots, diehards, regime security forces, loyalists e henchmen* ecc. Generalmente, la depravazione del “regime” era espressa in termini di trattamento dei civili come “*human shields*” e chi “*scattered as Iraqi fighters opened fire on them*”. Tuttavia in nessun reportage da parte degli ER sono state trovate implicazioni sul fatto che l’immoralità del “regime” giustificasse l’intervento militare della coalizione.

È stata fatta una distinzione tra il “regime” e i “soldati semplici”. All’esercito male armato e impreparato era accordato lo stesso termine *soldier* come alle forze di coalizione, mentre *fighter* era riservato al regime. Queste forze condividevano alcuni degli attributi negativi dati al regime, ma anche la tenacia dei civili giudicata in termini più favorevoli. Gli spettatori della BBC hanno potuto sentire parlare di una coraggiosa tenacia quando essi “*refused to give up*” e si dimostravano “*proving very*

difficult to dislodge”. Gli ER erano generalmente solidali verso i “soldati semplici” e gli spettatori erano informati dei loro presunti sentimenti ed emozioni piuttosto che del loro potenziale militare, quando essi “*began surrendering... no doubt relieved*”, “*nervously giving themselves up*” e “*a sad bedraggled bunch*”.

La popolazione civile dall’altro lato, quasi ignorata completamente dalla CBS, era descritta dalla BBC in termini di correttezza e tenacia, era simile quindi ai “soldati ordinari” (sebbene ci sia stato un cambiamento nel modo di vedere dopo il 9 aprile). Mentre i civili non erano apertamente ostili, erano poco entusiasti nel dare il loro benvenuto alla coalizione.

Gli spettatori sentivano che “*there was politeness here, but little more*” e tuttavia “*the troops wave but quite often no-one here waves back*”. Gli ER della BBC non offrono nessun legame occasionale tra la sofferenza dei civili e l’azione della coalizione, e il loro impegno non viene nemmeno attribuito al regime iracheno. Gli effetti della guerra sono considerati inevitabili e i civili sono rappresentati come persone che soffrono inevitabilmente nei tempi di guerra. Gli spettatori hanno sentito che “*the innocent are getting caught in the battle*” e “*people... have started to flee... and who can blame them*”.

Conclusioni

Questa guerra è stata un evento mediatico molto importante. Una delle ragioni per cui il conflitto iracheno ha attirato un’*audience* televisiva molto alta potrebbe essere data dal ruolo coperto dagli ER, anche se esso ha messo sotto i riflettori il rapporto innaturale che esiste tra i militari e i media. Tenendo in mente il credo dei giornalisti di rimanere imparziali e obiettivi, un’ovvia domanda era chiedersi se il compito degli ER di cercare la “verità” fosse compatibile con la posizione fisica in cui si trovavano. Come potevano bilanciare la fiducia necessaria nelle truppe che li ospitavano con il bisogno degli spettatori di ricevere informazioni obiettive?

Critiche iniziali hanno suggerito che gli ER sarebbero inevitabilmente ricorsi a una rappresentazione delle parti come *us* e *them*, ma in questa ricerca ciò non è emerso. Il ruolo degli ER si è dimostrato unico ma nella maggior parte dei casi essi non sono caduti nella trappola di identificarsi completamente con l’unità che li ospitava o la coalizione. Inoltre non hanno visto il conflitto in termini binari; non si sono riferiti alla coalizione come a una “parte” e non si sono nemmeno schierati con essa (cfr. Clark **in stampa**).

Gli ER hanno rappresentato la coalizione come un potenziale militare che, con una ricerca più attenta, è rimasto astratto e statico e non si è “materializzato” in azioni. La coalizione non combatteva, ma era forte in termini relazionali. Si muoveva ma non colpiva, avanzava ma non combatteva. Agli spettatori è stata data una visione limitata dei suoi obblighi morali, e sebbene sarebbe stato possibile sviluppare quest’area, essa non è stata toccata. Gli ER non usavano *we*, come il classico pronome che indica presa di posizione, né hanno fatto reportage su una *war against us*. Non sono stati presentati come una forza liberatrice moralmente rilevante né la “bontà” della coalizione è stata messa in contrapposizione alla loro “malvagità” con commenti incidentali o nel tentativo di promuovere l’intervento.

Contro chi era rivolta questa guerra? Gli ER rappresentavano un nemico tripartito ben definito. Gli spettatori vedevano il successo militare del “regime” e non erano messi a confronto con i fatti che giustificavano la guerra né questi venivano loro ricordati. Gli ER non si soffermavano su questioni che suggerivano la depravazione del regime iracheno e non c’era nemmeno alcun tentativo di giustificare l’invasione in termini di “malvagità” del nemico. I soldati semplici condividevano con il regime il riconoscimento del successo militare, ma non la sua immoralità. Gli spettatori hanno invece sentito parlare dei loro aspetti più umani, come per i civili che condividevano con i soldati ordinari la tenacia, ma erano lontani dal regime.

Quest’analisi ci porta anche a chiederci se la vicinanza degli ER a entrambe le “parti” possa spiegare questa prospettiva mutevole dell’amico e avversario, e se l’atteggiamento di solidarietà verso i civili iracheni sia stata una conseguenza del tipo di conflitto o di reportage. Agli spettatori della BBC sono state presentate delle distinzioni sottili tra i vari gruppi coinvolti nel conflitto. La dicotomia amico/nemico, o la polarizzazione di noi e loro che ci propone la retorica di guerra tradizionale sembrerebbe essere stata superata.

¹ Cfr. a riguardo il contributo del giornalista Thomas Seifert (infra, pp. ??).

² Cfr. Lipson, infra, pp. ??, per un’analisi dei dati visivi del conflitto che ha messo in evidenza la “strategia di rappresentazione positiva di sé e negativa dell’altro”, risultato che non viene rilevato nel testo verbale.

Voci contro. Alcune riflessioni sul “posizionamento” delle donne nel Parlamento britannico sulla guerra in Iraq

Cinzia Bevitore

Premessa

Gli anni recenti sono stati testimoni nella politica britannica di un processo di cambiamento verso un sempre maggiore incremento della rappresentazione politica delle donne in Parlamento. Dal 1997, anno che segnò un primo record storico grazie al crescente numero di donne parlamentari elette all’interno del Partito laburista, alcune studiosi, muovendosi da una prospettiva socio-politica, si sono interrogate sulle differenze prodotte nell’agenda politica britannica da una più marcata presenza femminile (cfr. ad esempio Norris, Lovenduski 2003; Childs 2004; 2006). Nonostante la natura intrinsecamente conflittuale (cfr. Bayley, a cura, 2004) e oppositiva (cfr. Adams 1999) del discorso parlamentare, tali studi affermano l’esistenza di una percezione “femminile” del fare politica, distinta da quella “maschile”, che si tradurrebbe in uno “stile” più cooperativo e meno conflittuale, più indulgente e meno “belligerante” (Childs 2004, p. 7). Tale differenza viene spesso attribuita al “genere” (*gender*) inteso come costruito socio-culturale, in opposizione al “sesso” (*sex*) inteso biologicamente. Un’opposizione questa, che pur attraversando svariati campi del sapere, trova nel linguaggio il suo punto di riferimento ideale.

Varie sono le posizioni che hanno dominato la ricerca intorno al rapporto lingua/genere; tuttavia, si può affermare che essa si è tradizionalmente sviluppata intorno a due approcci principali: l’uno imperniato sullo studio della diversità dei comportamenti linguistici fra uomini e donne, e l’altro che interpreta tale diversità come il riflesso nella lingua di una subordinazione femminile¹. Ciò nonostante, benché tali posizioni siano ormai superate e si sia passati da ampie generalizzazioni sull’uso della lingua di uomini e donne, allo studio delle differenze in contesti più specifici (cfr. Coates, Cameron, a cura, 1988), il ricorso a stereotipi è ancora fortemente radicato. Per fare qualche esempio, al comportamento linguistico femminile vengono tuttora attribuite caratteristiche quali l’espressività emotiva, uno spiccato uso dell’eufemismo, della deferenza e, in particolare, una scarsa assertività (cfr. Holmes, Stubbe 2003).

Nel presente contributo analizzerò e discuterò alcuni aspetti linguistici e discorsivi che contribuiscono alla costruzione dell’atteggiamento linguistico e del “posizionamento” delle donne in un contesto politico-istituzionale specifico, quello parlamentare, e nei riguardi di un tema altrettanto focalizzato: il dibattito sulla guerra in Iraq. Ciò che emerge in maniera preponderante dall’analisi – qui necessariamente limitata – delle risorse che caratterizzano il discorso “femminile” su temi di cruciale importanza, quale la decisione di un intervento bellico, è un atteggiamento ener-

gicamente aperto all'accoglienza di punti di vista alternativi, eppure segnatamente caratterizzato da una forte spinta emozionale. La scelta di talune risorse linguistiche, tuttavia, non denota affatto deferenza o assenza di assertività; al contrario, occorrerà invece puntualizzare come anche da una prospettiva di genere, determinate tecniche di dibattito parlamentare vadano attentamente valutate entro i limiti contestuali tipici del discorso politico-istituzionale preso in esame, che si presenta estremamente formalizzato e aggressivo.

Scopi e metodi

Scopo del presente contributo è quello di analizzare il ruolo e l'espressione dell'atteggiamento linguistico e del "posizionamento" delle parlamentari nell'House of Commons britannica sulla guerra in Iraq. A tal fine mi concentrerò, in particolare, sull'analisi di strategie linguistico-discorsive connesse al fenomeno della valutazione (*evaluation* e *stance*), integrando gli strumenti e la metodologia dell'analisi del discorso assistita da corpora (*Corpus-assisted Discourse Analysis*)², e dell'apparato teorico-descrittivo denominato *Appraisal* (Martin, White 2005).

Tale modello, che si è sviluppato nel quadro di riferimento di indagine socio-semiotica della linguista sistemico-funzionale con matrice hallidayana, è volto all'analisi delle modalità in cui, attraverso il linguaggio, si esprimono valutazioni, atteggiamenti e modi di sentire. Inoltre, particolare rilevanza assume all'interno del paradigma la categorizzazione di risorse attraverso le quali si costruisce "dialogicamente" l'interlocutore testuale. L'interazione fra questi due strumenti metodologici, infatti, offre gli strumenti per descrivere il modo in cui complesse posizioni ideologiche si realizzano globalmente attraverso testi e registri e localmente attraverso il discorso dei singoli parlanti. La dimensione tipicamente qualitativa dell'analisi del discorso viene pertanto integrata da una dimensione quantitativa, procedendo dall'analisi delle frequenze, quale ideale base di partenza, e passando attraverso l'esplorazione della concordanza linguistica, per aprirsi a processi discorsivi più ampi, in cui istanze del parlato si fanno portatrici di valori ideologici.

Limiti di spazio ci impediscono di trattare in maniera esaustiva la complessità delle risorse di cui si compone tale paradigma; mi limiterò pertanto a delinearne in maniera sintetica i tratti distintivi, concentrandomi sul modo in cui questi strumenti valutativi interagiscono nel contesto politico-istituzionale del quale ci occupiamo e con quali finalità retoriche.

Appraisal si articola in tre sistemi: *Attitude*, *Engagement* e *Graduation*. Il primo si suddivide ulteriormente in tre categorie: *Affect*, che concerne la sfera emotiva/emozionale e comprende tutte quelle risorse attraverso le quali il parlante indica la propria disposizione affettivo/emozionale verso cose e persone; *Judgement*, che concerne la sfera dell'etica e contiene tutte quelle risorse volte alla valutazione del comportamento umano secondo principi normativi e, infine, *Appreciation*, che riguarda valutazione di forma, composizione e valore sia di artefatti che di individui con riferimento all'estetica e/o ad altri sistemi di valore sociale. Il secondo sistema, quello di *Engagement*, riunisce tutte quelle risorse attraverso le quali il parlante regola la sostenibilità delle proprie argomentazioni, attraverso una funzionalità "intersogget-

tiva" (cfr. White 2003), che affonda le sue radici nella nozione di "dialogismo" di ispirazione bakhtiniana (cfr. Bakhtin 1935). Tali risorse si suddividono ulteriormente in due ampie categorie e sotto-categorie, a seconda della loro capacità di accettare e riconoscere la molteplicità di voci o punti di vista alternativi (*heterogloss*) o, al contrario, se ignorano tale diversità (*monogloss*). Infine, *Graduation*, che si riferisce all'intensità delle proposizioni.

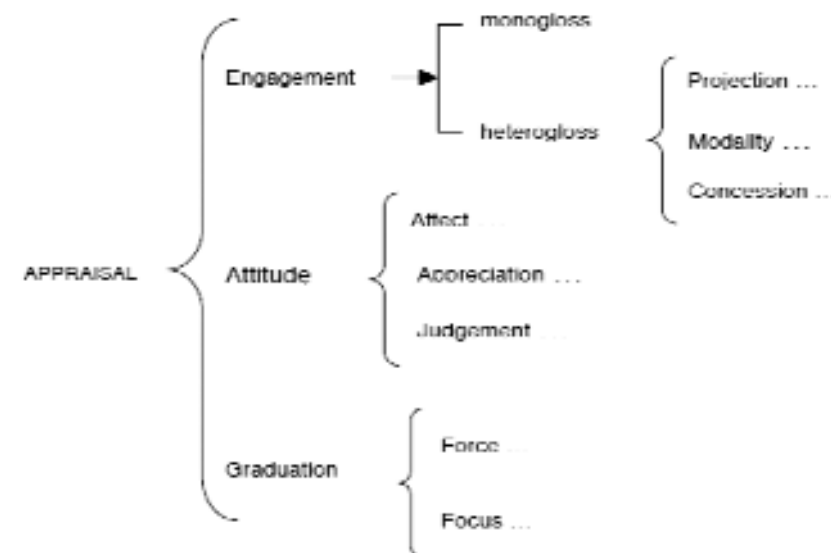


Fig. 1. Risorse di *Appraisal* (Martin, Rose 2002).]

In questo contributo mi concentrerò, in particolare, su come la configurazione di risorse di *Affect* e *Judgement* sopra descritte, significati valutativi che ricorrono con maggiore frequenza nel discorso delle parlamentari donna, congiuntamente all'utilizzo di alcune risorse del sistema di *Engagement*, contribuisca a un comportamento linguistico distintivo.

Dati

I dati sui quali si basa la mia analisi consistono in un corpus di 73 resoconti stenografici del parlamento britannico (Hansard)³ che hanno come tema la discussione della guerra in Iraq nel 2003. Il corpus ammonta a circa 1 milione di *tokens* o parole correnti, ove i parlanti sono stati "annotati" in base a variabili socio-linguistiche di genere, ruolo istituzionale e partito di appartenenza. L'analisi è assistita da *Wordsmith Tools 4.0* (Scott 2004) e *XAIRA*, il software di interrogazione sviluppato dalla Oxford University per documenti che si conformano alle norme del TEI (*Text Encoding Initiative*)⁴. Procedendo dall'analisi dei membri del Parlamento che hanno

preso la parola sulla questione irachena, osserveremo che 52 su 413 membri sono donne, dato che corrisponde a circa la metà di tutte le parlamentari donna. Ai fini dell'analisi, circoscrivendo il discorso secondo alcune fra le variabili sopra definite, sono stati successivamente creati tre sub-corpora: 1) il primo, che chiameremo "Donne Ribelli" comprende tutti gli interventi delle donne che hanno votato a favore della risoluzione anti-guerra; 2) il secondo, il sub-corpus Governo, contiene tutti gli interventi dei membri del governo, da cui (3) è stata isolata la voce di Clare Short (C. Short sub-corpus), segretario di Stato per gli Affari Internazionali nel governo Blair fino al 12 maggio 2003, data in cui Short rassegnò le proprie dimissioni in protesta contro la guerra in Iraq. La tabella riproduce i dati del corpus principale, secondo la variabile di genere e dei tre sub-corpora.

Dati statistici del corpus principale e sub-corpora

Text file	Hansard	Sub-corpus Ruolo: Lab:Gov	Sub-corpus Clare Short	Sub-corpus Genere: M	Sub-corpus Genere: F	Sub-corpus D.R.
Tokens	960,293	358,774	29,517	861,684	98,397	25,921
Num. parlanti	413	21	1	361	52	22

Alcuni risultati dell'analisi: dalla concordanza al discorso

La nozione di intertestualità e la proposta di heteroglossia, come costruito socio-culturale di matrice bakhtiniana su cui si fonda il sistema di *Appraisal*, è particolarmente utile alla nostra analisi in quanto le donne parlamentari che si oppongono alla guerra costruiscono il loro "posizionamento" ed esprimono il loro dissenso alla guerra facendo ricorso a un sistema condiviso di relazioni semantiche e intertestuali nella negoziazione dei significati. Procedendo dall'analisi del lessema che occorre con maggior frequenza nel sub-corpus DR, osserveremo che "war" (guerra) ha una frequenza relativa di 0.62 per 100 *tokens*, ed è il lessema con il più alto indice di *keyness*⁵, seguito da *women*, *children*, *civilians* e *bombs*. La frequenza di "war" nel sub-corpus C. Short è decisamente inferiore (0.13), ma simile alla frequenza nel sub-corpus Governo, benché in quest'ultimo il termine "war" occorra come una delle parole più infrequenti. Ciò sembrerebbe confermare la tendenza di "war" quale scelta dominante nel sub-corpus DR, mentre nel discorso del governo il lessema si impone quale scelta lessicale "dispreferita". Dall'analisi dei collocati di "war", isolando il discorso da una prospettiva di genere, rilevanti sono le differenze che emergono dall'analisi delle due categorie. Se si escludono i collocati *Iraq*, *against* e *Gulf*, che occorrono con maggiore frequenza in entrambe le categorie di genere, *crimes*, *people*, *humanitarian* e *believe* sono i collocati più frequenti nel discorso delle donne, sia in generale sia circoscrivendo ulteriormente l'indagine alle "ribelli". D'altro canto, dall'analisi della variabile maschile nel corpus si evince che il lessema "war" tende a collocare con *terrorism*, *world*, *support*, *Saddam* e *prisoners*. Similmente, se si confronta

il discorso di Clare Short con quello del governo (tutto al maschile a parte Short e una figura marginale che interviene brevemente in un unico dibattito), si noterà che "war" attrae un diverso gruppo di collocati; nel discorso del governo "war" tende a collocare con *crimes*, *decision*, *government*, *cold*, *syndrome*, *terrorism* e *peace*. In Short, invece, è il termine *suffering* a occupare una posizione assolutamente predominante, seguito da *prospects*, *Gulf*, *Iraq*, *plan* e *order*.

there were other deceits on the way to **war**. Three very senior figures in Whit horror, chaos, death and suffering of **war**. As a result of the secrecy and the deployed them in order to try to avoid **war**. That is explained only if there was nd the element of deceit in getting to **war** by that date, preparations for the p gain. The Christian teaching on just **war**, to which the Liberal Democrat spoke Minister misled us in order to rush to **war** in Iraq are serious indeed. I am wel sible, displacing him without going to **war** and inflicting more hurt and sufferi the people of Iraq further suffering, **war** and the chaos that has come after wa exhausted. It was therefore not a just **war**. That is why the Churches all over t to talk openly about the prospects of **war** or military or humanitarian preparat are many – it is not just a question of **war** or no war, and action to plan for wa action in the middle east because any **war** would be a human catastrophe. The UN crisis, and the possibility of a post-**war** situation, mean that it is not possi the Conservative party is so intent on **war** and the humanitarianism of tidying u our country that there should not be a **war** that inflicts great suffering on the humanitarian purposes in the event of **war**. The public opinion in their countri ntries is raging about the prospect of **war**. That is one of the dangers. The UN an outcome from this crisis without a **war** that would cause great suffering to clear, that there should be no rush to **war**. We must be invincibly committed to I agree that the best scenario is that **war** should be avoided if possible. It is

Concordanze randomizzate di "war" in Clare Short sub-corpus

Spostandosi ora da una dimensione quantitativa verso una più propriamente qualitativa, occorrerà notare che il discorso delle "donne ribelli" si snoda prevalentemente attorno a due ampie aree semantiche: la prima concerne un atteggiamento marcatamente empatico per il popolo iracheno (*the people of Iraq*), caratterizzato da una forte presenza di voci lessicali che esprimono emotività (*Affect*), solidamente connesse all'indignazione morale nei confronti delle argomentazioni del governo volte a giustificare la guerra negli interessi del popolo iracheno (*for the good of the people*). Fra le voci lessicali predominanti si segnalano risorse di valutazione etica (*Judgment*) negativa. Analizziamo l'esempio seguente:

(1) Alice Mahon: (...) It is timely to remind hon. Members of the genuine consequences of the illegal and immoral war for the people of Iraq. It is proper to examine the way in which millions of ordinary Iraqi people are suffering now (House of Commons, 9 settembre 2006).

Il legame semantico fra "war" e "people of Iraq" viene veicolato attraverso una valutazione negativa, più precisamente attraverso risorse che riguardano il comportamento etico secondo precetti normativi di sanzione sociale, atte a condannare

Parlamento britannico, mettendo in evidenza alcuni fra gli orientamenti più significativi che emergono dallo studio del corpus analizzato. Risultati dell'analisi mostrano, in linea con molti studi sul rapporto lingua/genere in contesti specifici, una tendenza da parte delle parlamentari di fare uso di un linguaggio spiccatamente emozionale e/o affettivo, ma non sentimentale, nella rappresentazione della guerra in Iraq. Tuttavia, in questo specifico contesto politico-istituzionale, l'analisi ha anche messo in luce il fatto che tale uso non implichi necessariamente deferenza o mancanza di assertiv

¹ La letteratura sul rapporto lingua/genere è molto vasta. Per una sintesi delle questioni principali si veda il volume curato da Holmes e Meyerhoff (2003) che, oltre all'ottima introduzione, offre una ricca varietà di prospettive.

² Cfr. il saggio di Haarman (infra, pp. ??).

³ *Hansard* è il registro ufficiale che contiene le trascrizioni di tutte le sedute del Parlamento britannico. È consultabile on line: <http://www.publications.parliament.uk/pa/pahansard.htm>

⁴ Il software è stato messo a punto grazie al lavoro svolto in sinergia con i membri del gruppo della presente ricerca nazionale.

⁵ La nozione di "keyness" si riferisce alla frequenza ("key" positiva) o infrequenza ("key" negativa) dell'unità lessicale in un dato corpus in relazione alla sua frequenza in un più ampio corpus di riferimento.

⁶ Il riferimento intertestuale è qui chiaramente diretto a George Bush senior, che fu il primo a parlare di "nuovo ordine mondiale" durante la guerra nel Golfo.

La costruzione del "Noi e Loro" nella copertura giornalistica del conflitto iracheno attraverso le immagini trasmesse dalla BBC

Maxine Lipson

Introduzione

Con questo saggio si intende far luce sul ruolo che hanno avuto le immagini nel costruire opinioni, giudizi e senso dell'"alterità" negli spettatori durante il conflitto iracheno, analizzando le immagini del telegiornale della BBC delle 22.00 nel periodo che va dal 5 all'11 aprile (compresa la caduta di Baghdad, Kirkuk e Mosul e le caotiche conseguenze). Prima verrà discussa la rappresentazione visiva di "Noi e Loro" (forze alleate, curde, esercito iracheno e popolazione civile irachena), seguita da un'analisi più dettagliata delle immagini che rappresentano la popolazione civile. Questa seconda analisi prende in considerazione vari parametri, che vanno dal genere al tipo di riprese.

La penna è più forte della spada, ma un'immagine vale quanto mille parole. L'importanza delle immagini visive nella costruzione del significato

L'importanza che hanno le immagini visive nel costruire il significato è stata messa in evidenza da numerosi ricercatori¹. Le immagini visive dei telegiornali aumentano l'impatto emotivo dei messaggi verbali e la percezione del senso di "realtà oggettiva" di cui gode il reportage televisivo, vale a dire il grado di autorevolezza, certezza e adeguatezza dato a certe rappresentazioni del mondo (cfr. Graddol 1994, p. 137). Le immagini giocano un ruolo importante nel costruire la realtà fattuale tramite tecniche di ripresa come l'illuminazione, l'angolazione e la distanza delle riprese; in tal modo, la telecamera può aumentare o diminuire la credibilità e l'affidabilità di notizie riportate dai testi verbali. A volte le immagini possono parlare da sole, esercitando un forte potere emotivo (Graber 1984; 1990), e possono servire "a condensare l'intero reportage e a entrare nel circuito pubblico con una forza che nessun altro tipo di giornalismo contemporaneo potrebbe avere" (Corner 1995, p. 61).

Poiché le immagini che rappresentano le persone riescono a influenzare con molta efficacia l'emotività degli spettatori – circa il "quaranta per cento delle informazioni potrebbe essere comunicato attraverso i movimenti del corpo piuttosto che con le parole" (Graber 1990, p. 138) – la rappresentazione visiva di coloro che partecipano a un conflitto gioca certamente un ruolo essenziale nel plasmare l'opinione pubblica. Ciò si ottiene non solo attraverso il tipo di riprese che contribuiscono alla costruzione del significato (per esempio con primi piani dei volti che rivelano stati

psicologici come dolore, gioia, disperazione, dubbio ecc.), ma anche con la frequenza di tali riprese. Le rappresentazioni visive delle persone a vario titolo coinvolte nella guerra hanno pertanto un ruolo importante nel creare e rafforzare opinioni riguardo al conflitto e ai suoi protagonisti.

Se i *pattern* grammaticali possono fortemente contribuire a orientare il giudizio su persone ed eventi narrati, si può facilmente ritenere che altrettanto facciano le immagini. Si deve pertanto dedicare attenzione ai *pattern* sia delle immagini sia dei significati da esse costruiti.

Metodologia di analisi dei dati

Una prima fase di valutazione dei dati visivi è stata focalizzata sulla rappresentazione dei soggetti umani coinvolti nel conflitto (forze alleate, curde, esercito iracheno e civili iracheni), mentre la successiva fase si è soffermata in un'analisi più dettagliata delle immagini dei civili iracheni. La metodologia di analisi di queste ultime include l'identificazione e il calcolo della durata dei segmenti di scene in cui erano rappresentati gli iracheni. Si è calcolata la durata e si sono codificate le immagini dei civili iracheni seguendo vari parametri, come il genere, il tipo di riprese, la mobilità del soggetto (fermo o in movimento) e il suo ruolo (se vittima o prigioniero e, quando possibile, la sua partecipazione a processi materiali, esistenziali, relazionali o mentali). Sono stati anche tenuti in considerazione il grado di interazione tra gli iracheni e le forze della coalizione, nonché le caratteristiche della ripresa (il soggetto è ripreso da solo, come singolo individuo, o in gruppo ovvero mescolato alla folla?)².

Come già messo in evidenza, le immagini visive veicolano un importante significato semiotico. Selby e Cowdery sostengono che i significati semiotici attribuiti alle scelte nelle riprese indicano aspetti significativi delle immagini (cfr. Selby, Cowdery 1995, p. 57). Il significato semiotico che viene attribuito al primo piano è quello dell'intimità/confidenza; anche la media distanza suggerisce in qualche modo un rapporto personale con il soggetto, mentre nella ripresa da lontano prevalgono il contesto e la distanza pubblica. Primi piani estremi e/o di grandi dimensioni lasciano trasparire al massimo grado le emozioni del soggetto e sono più comuni nel melodramma (cfr. pp. 48-51).

Tutte le riprese degli iracheni sono state classificate secondo le seguenti categorie:

Tabella 1. Tipologie delle riprese codificate per l'analisi.

a distanza medio-lunga	Il soggetto è ripreso dalla testa ai piedi, ma conserva una sua individualità senza divenire parte del contesto come nella lunga distanza.
a media distanza	Il soggetto compare solo dalla vita in su. Questa è la ripresa usata più comunemente nei notiziari. Il soggetto occupa gran parte dell'inquadratura; la distanza sociale è al limite e l'intimità è assente.
primo piano	Rivelano le emozioni del soggetto. Si riprendono testa e spalle e il significato semiotico attribuito a questo tipo di ripresa è l'intimità, poiché il soggetto può essere studiato dettagliatamente.
primitissimo piano	Ripresa dell'intero volto, usata per il dramma, melodramma, emozione o un momento di importanza vitale.



Fig. 1. Noi e Loro. Noi = coalizione e forze curde; Loro = esercito iracheno.]

Risultati

Innanzitutto, i dati rivelano ciò che van Dijk definisce “strategia di polarizzazione” (1998, p. 33). In questa strategia, noi enfatizziamo le *nostre* buone qualità/azioni e le *loro* cattive qualità/azioni; mitigiamo le *nostre* cattive qualità/azioni e mitigiamo le *loro* buone qualità/azioni.

L'analisi dei dati visivi ha infatti rivelato questa strategia di rappresentazione positiva di sé e negativa dell'altro, che polarizza i soggetti in “gruppi interni” e “gruppi esterni”, Noi e Loro (cfr. p. 57), intendendo con “Noi” il popolo e la cultura (occi-

dentali), rappresentati dalle forze della coalizione e da quelle curde e con “Loro”, l’esercito e il popolo iracheno. Va notato come il popolo iracheno sia collocato nella categoria Loro. Questo non vuole dire che gli iracheni siano da considerare nemici alla stessa stregua dell’esercito iracheno, ma in quanto non sono parte (a differenza delle forze della coalizione) della cultura occidentale (Noi), fanno necessariamente parte di Loro.

Le immagini relative alle forze della coalizione rappresentano il gruppo Noi come serio, calmo, con il pieno controllo della situazione, amichevole con la popolazione, e, di solito, fisicamente attraente; in contrasto, l’esercito iracheno viene visivamente rappresentato come più disordinato, emotivo, saltellante su e giù, spesso brandendo armi, a volte sparando in aria e sovente cantando o urlando (in una lingua straniera, ovviamente sconosciuta allo spettatore che parla inglese).

Le forze curde, invece, vengono rappresentate in modo positivo. Le immagini dei combattenti curdi li ritraggono come stoici, fieri, ordinati e professionali. La figura 1 mostra, per esempio, le differenze tra le rappresentazioni visive di questi gruppi con quelli iracheni. Sia lo stile documentario che le tecniche e le riprese della tradizione cinematografica sono stati spesso utilizzati per rappresentare le forze curde, in modo da richiamare alla mente immagini molto simili ad altre foto di famosi eventi storici che lo spettatore potrebbe riconoscere, come la foto dei *marines* americani a Iwo Jima (cfr. foto delle forze curde in fig. 1).

Per quanto concerne la rappresentazione dei civili iracheni, le immagini costituiscono solo il 20 per cento di tutte le immagini studiate (1.104 secondi su un totale di 5.400). L’analisi della durata dei segmenti di queste immagini ha rivelato quanto segue:

- 1) L’84 per cento delle riprese riguarda solo uomini, il 5 per cento solo donne e l’11 per cento uomini e donne.
- 2) Il 57 per cento riprende iracheni in un gruppo, il 28 per cento in una folla e il 15 per cento individui singoli.
- 3) Il 63 per cento riprende iracheni in movimento (per esempio, mentre camminano, corrono, saltano ecc.).
- 4) La rappresentazione predominante degli iracheni riguarda scene in cui essi si comportano in modo “violento” o parlano con un *embedded reporter*³. Altre rappresentazioni includono prigionieri (il 4 per cento), vittime o scene di ospedali (l’8 per cento), morti (l’1,5 per cento)⁴.
- 5) La ripresa predominante è quella a distanza medio-lunga o media (61 per cento); meno frequenti sono il primo piano (18 per cento) e la lunghissima distanza (15 per cento); molto rari sono i primissimi piani (5 per cento). A quest’ultima categoria appartengono quasi esclusivamente immagini di donne.

Nel 17,6 per cento delle immagini viene rappresentata l’interazione tra gli iracheni e le forze della coalizione. A volte gli iracheni stanno parlando con un *embedded reporter* o con un *marine*, ma spesso l’interazione consiste in un semplice saluto con la mano.

Dall’analisi, la rappresentazione degli iracheni che emerge con più frequenza è quella di persone con un comportamento carico di emotività: dapprima di gioia, poi di rabbia, quindi di violenza, disposta a volte fino al saccheggio. Questo insieme di

comportamenti emotivi potrebbe essere causato dal particolare periodo studiato. Tuttavia anche dai dati che precedono di due settimane tale periodo si ricava la conferma che una simile rappresentazione del popolo iracheno in stato emotivo molto carico risulta essere la più ricorrente.

I *patterns* visivi che emergono sono dati nella tabella seguente.

Tabella 2. I *patterns* visivi nella rappresentazione delle donne e degli uomini iracheni.

uomini	in gruppi/nella folla, in movimento, di solito carichi emotivamente, rappresentati con riprese a distanza media o medio-lunga
donne	solitarie, ferme, rappresentate con primi o primissimi piani.

È inoltre interessante notare una sporadica mancanza di coerenza tra i testi verbali e quelli visivi quando si tratta dei morti: un testo verbale che menziona cadaveri è spesso accompagnato da immagini di carri armati in fiamme⁵.

Discussione

La rappresentazione degli iracheni può facilmente indurre in giudizi negativi gli spettatori occidentali.

Per quanto concerne la rappresentazione di genere, le donne sono generalmente rappresentate come soggetti immobili e le immagini tendono a ritrarle come la personificazione di tristezza, disperazione e impotenza. Solo una scena ha mostrato una donna che interagisce realmente con un *embedded reporter*. La donna, con alcune giovani ragazze che osservano, si lamenta con il *reporter* degli effetti provocati dalla guerra. Dietro di lei c’è un uomo che sembra controllare la situazione. Non solo le donne si tengono a una distanza dal *reporter* maggiore di quella a cui si tengono gli uomini iracheni, ma la telecamera mette a fuoco i loro volti, favorendo primi e primissimi piani.

In altre due scene la telecamera si focalizza per molti secondi su un primissimo piano di una donna. Nella prima la donna siede in un ospedale di fianco a un pazien-



Fig. 2. La rappresentazione di donne.

te, mentre nella seconda si tratta di una coppia seduta su un pavimento d'ospedale. In quest'ultimo esempio, la telecamera fa un primissimo piano della donna per poter rappresentare l'angoscia della sua attesa e il testo verbale dice: "So they wait for news of the wounded and the maimed and most of all they wait for peace" (cfr. fig. 2). Se il primissimo piano, come hanno messo in evidenza Selby e Cowdery (1995), è usato per il melodramma, in questo caso l'intensità della disperazione in un momento vitale è certamente portata al massimo.

Nei termini del modello della grammatica funzionale di Halliday (1985) potremmo dire che le donne sono raramente Attori, ma piuttosto Veicolatori in processi relazionali, personificando emozioni (in questo caso spesso riprese con primi o primissimi piani), o puramente Esistenti in Processi Esistenziali. Per esempio, nel filmare una scena di saccheggio il *cameraman* individua una donna lontana all'entrata di un vicolo, in piedi dietro a un asse di legno. Il testo verbale dice: "Molti iracheni costruiscono barricate di fortuna all'estremità delle strade in cui vivono nel tentativo di fermare i saccheggiatori", e mentre la telecamera zuma sulla donna in piedi, immobile, la voce continua: "spesso senza riuscirci" (cfr. fig. 2).

Questa bassa frequenza di immagini di donne come Attori potrebbe essere data dal fatto che esse non camminano per strada o non è loro permesso di interagire con gli *embedded reporter*. Ci sono poche scene in cui una donna/ragazza sia da sola e stia facendo qualcosa. Più frequentemente può essere ripresa mentre osserva saccheggiatori o mentre cammina in mezzo alla folla di un mercato o lungo la strada in mezzo ad altri iracheni, oppure, infine, in una ripresa a media distanza, in un gruppo di parenti, come in una foto di famiglia.

C'è solo una scena in cui un gruppo di donne sono Attori in un Processo Materiale, quando cercano di avere dell'acqua dalle forze della coalizione. È interessante osservare che in questa scena la voce fuori campo dice "guarda quanta disperazione!", mentre la telecamera zuma sul primo piano di una delle donne. Anche qui, il volto della donna viene usato per suggerire sentimenti.

Non si intende sostenere che i notiziari stiano costruendo deliberatamente una rappresentazione "ideologica" di genere. La rappresentazione della donna che emerge dalle immagini potrebbe, al contrario, riflettere la realtà oggettiva dei fatti, cioè che le donne non sono nelle strade con la stessa frequenza degli uomini. Inoltre, ci si potrebbe anche chiedere se gli *embedded reporter* abbiano veramente cercato donne da intervistare, e se lo hanno fatto, se gli sia stato permesso di intervistarle. Tuttavia, suggerirei che la frequenza dei primi piani delle donne finisce per attribuire loro il ruolo di portatrici di emozioni e sentimenti, la condizione interiore degli iracheni, e che questa rappresentazione potrebbe essere interpretata dagli spettatori occidentali in maniera più positiva rispetto alla rappresentazione fatta con le riprese degli uomini.

Da questo studio emerge, dunque, un *pattern* di immagini che costruisce un *pattern* di significati. Il potere della televisione è quello di fornire agli spettatori immagini di seconda mano, che vengono percepite come immagini di prima mano e che giocano un ruolo molto importante nella formazione delle percezioni e delle opinioni degli spettatori riguardo all'"altro" rappresentato nei notiziari. Per quanto ci riguarda direttamente è opportuno continuare la nostra ricerca sui testi visivi per

scoprire immagini chiave e *patterns* di immagini, ma soprattutto, continuare la ricerca sul comportamento dello spettatore, per arrivare a capire gli effetti che le immagini hanno su di lui. È curioso, infatti, che, sebbene sia comune l'insegnamento ai giovani della lettura delle parole e de

¹ Cfr. ad esempio: Corner 1995; Crigler, Just, Neuman 1994; Graber 1984; 1990; Graddol 1994; Scannell, Cardiff 1991; Kress, van Leeuwen 2001.

² Ho utilizzato il *Webster's New World Dictionary and Thesaurus* per definire il concetto di folla. La folla è un insieme numeroso di persone o cose strettamente raggruppate fra di loro. Il termine "folla" si utilizza per identificare un'assemblea di persone o cose strettamente ravvicinate o densamente ammassate, e può suggerire mancanza di ordine, perdita di identità personale ecc.

³ La rappresentazione dell'interazione tra gli iracheni e gli *embedded reporter* potrebbe essere anche considerata come parte della rappresentazione degli *embedded reporter* stessi.

⁴ Altre riprese di iracheni, per esempio, rappresentano persone che siedono su un marciapiedi, camminano o corrono lungo la strada, camminano tra le macerie, stanno in piedi con armi in mano, salutano un carro armato, osservano qualcosa, o guardano un carro armato in fiamme.

⁵ La mancanza di sincronia tra testi verbali e testi scritti dei telegiornali della BBC è discussa più dettagliatamente in Lipson, 2007.

Parte quarta
Nazionalismi e identità

Nazionalismi e identità. Maudsley e i crimini delle nazionalità
Roberto Vecchi

Ha o induce qualche senso l'eccentricità geografica che i saggi della sezione "Nazionalismi e identità" producono o si tratta solo di una cartografia dell'orrore – una delle tante possibili – che, come in un mosaico incontrollabile, giustappone i drammi storici e le retoriche in cui le tragedie si impigliano e in un qualche modo sbiadiscono o si riducono alla trasparenza? Si potrebbe dire per paradosso che un tratto unificante le guerre o i massacri, che attraverso le rappresentazioni vengono esaminati, è quello della distanza. Si tratta di eventi molto lontani, non tanto o non solo storicamente ma anche e soprattutto spazialmente, transoceanici e in qualche caso anche con più di un oceano. Per non dire poi dei conflitti africani che sembrano appartenere a quell'altrove dell'orrore che immediatamente richiama l'*Heart of Darkness* conradiano. Un altrove nel quale comunque abita un presente e una prossimità molto propri e vicini e niente affatto impropri o remoti.

Anzi se proprio da qui vogliamo iniziare, c'è proprio un'immagine del monumento conradiano alla violenza dell'Occidente che si gioca tutta sulla dialettica imperfetta e impossibile tra distanza e prossimità. Mi riferisco a una famosa pagina in cui Marlow, ormai vicino alla casa di Kurtz, scorge con un senso sconcertante di vicinanza e distanza il circolo di teste impalate, tutte rivolte verso l'abitazione tranquilla. E qui, attraverso l'avvicinamento ottico reso possibile dal binocolo, Marlow non solo si rende conto di non provare l'orrore atteso, ma solo la sorpresa di notare che la testa che lo fissa è mostruosamente sorridente.

Qui troviamo elementi di problematizzazione dello spazio di sicurezza, della distanza ormai non più garantita – come del resto sempre nella modernità – tra spettatore e vittima, a partire proprio da quella icona della contemporaneità che è la testa mozzata che tesse un filo rosso dell'orrore dalla Medusa a Bagdad (mi riferisco al bel libro di Adriana Cavarero che mette al centro della definizione neologica di "orrorismo" proprio questa figura, come emblema estremo dello smembramento corporeo, della distruzione della unità figurale dell'umano; cfr. Cavarero 2007, p. 41): gli orrori dei conflitti remoti con i dispositivi mediatici sono a un passo da noi, alterando il nostro senso del "reale".

Tale considerazione fa cadere allora immediatamente quel tenue bandolo della distanza che teneva insieme storie così eteroclitiche di conflitti. Molto più interessante forse allora è indagare la concatenazione latente che pure esiste tra i diversi contributi qui offerti, attraverso l'autore opportunamente scelto come architrave critica nel lavoro di Elena Lamberti, Jeffrey C. Alexander, col saggio *La costruzione del male*. Qui Alexander (2003, p. 34) va ben oltre ricognizioni di superficie e individua nello scarto che separa la natura ontologica dalla natura epistemologica del male il

suo tratto fondante. L'evento traumatico sia pure estremo in sé non è sufficiente, esso deve trasformarsi, trasporsi nel male. Il problema dunque slitta dal piano della storia a quello più complesso e meno maneggevole – ma al centro di tutti gli interventi di seguito riuniti – della rappresentazione, dalla scena del trauma a quella della sua elaborazione, dal conflitto a quello del post conflitto.

Lo spostamento è decisivo perché si concentra sui modi in cui l'esperienza del trauma è simbolizzata quindi elaborata, un piano perciò non sincronico rispetto alla scena che lo produce, ma decisamente asincrono, ulteriore. La elaborazione in questo contesto a posteriori si arricchisce di numerosi spunti. Non solo il trauma viene reso attraverso i suoi modi di elaborazione, attraverso l'approfondimento psicanalitico di un lavoro, malinconico o luttuoso. Ma assumere il trauma già come rappresentazione o come potenza di rappresentazione significa soprattutto convocare una molteplicità di discipline chiamate soprattutto a leggere i lembi in assoluto inafferrabili della rappresentazione. Si potrebbe dire allora che il trauma si riproduce fantasmaticamente, cioè come un resto non elaborato che non ha ancora trovato un luogo, una sepoltura definitiva e dunque tale mancata rielaborazione genera il rischio dei suoi continui ritorni (e la figura del fantasma ha qui un preciso valore anche sul terreno psicanalitico).

Da questo punto di vista, il recente progetto di studio sulle *Post-Conflict Cultures* sorto presso la Università di Nottingham che mantiene attivo un centro studi sul tema anche in raccordo stretto con la Università di Bologna e ha proprio in Bernard McGuirk un suo esponente di primo piano, come si evidenzia anche dallo studio qui presentato, pone già in termini nominalistici la specificità dell'oggetto. In effetti, la connessione tra conflitto e cultura è fertile proprio perché le dimensioni del trauma, almeno nel contesto della modernità, prodotte dal conflitto lacerano il tessuto connettivo della cultura, creando fratture profonde sul piano delle identità o delle narrative comunitarie (cfr. Demaria, Wright 2006, p. 5). Forse, si potrebbe osservare, il post conflitto non è il luogo ideale per cogliere, dalle rovine ancora vive, il senso storico della violenza nella sua totalità. Senz'altro, però, il post conflitto è un territorio dalle frontiere epistemologiche decisamente porose dove l'indicibile della esperienza traumatica può trovare una via d'accesso alla rappresentazione, quando ancora le ferite memoriali del dolore, della perdita, del trauma, sono ancora aperte e nient'affatto rimarginate.

Per questo l'eterogeneo ammasso di fatti e sensibilità, di eventi e fantasmi, tra un livello oggettivo e un livello di percezione soggettiva della violenza che ne rende del tutto instabile la categorizzazione imbastisce una rappresentazione possibile dell'irrapresentabile, con gli stessi limiti e le stesse facoltà, anche sul piano della soggettività etica, che caratterizzano il dispositivo in fondo tragico della testimonianza. Una riconfigurazione questa, nel contesto avido di storia ma soprattutto traboccante di memoria individuale del secolo degli estremi, che mostra come soltanto su un versante nitidamente dialogico, plurale, transdisciplinare, che guarda al conflitto dalle sue pieghe superstiti e con uno sguardo che spazia in diversi campi e saperi, proprio dal post conflitto può derivare un contributo a una storicizzazione forse al momento ancora impossibile ma che trova nei materiali magmatici delle rappresentazioni i registri residuali di una memoria sempre meno intransitiva, affondata come è nella dimensione pervasiva del ricordo personale, e invece sempre più prossima a diventare memoria pubblica.

Anche in questo frangente il ritorno al saggio di Alexander risulta decisivo proprio perché il suo approccio eterodosso, da sociologo della cultura, serve per smontare e riporre quel complesso meccanismo, che si avverte anche nei lavori che qui vengono presentati, attraverso cui la Shoah è sempre più una specie di diffusa e latente pietra di confronto nella cultura contemporanea. Essa si è trasformata infatti nel paradigma culturale del trauma con cui ogni altro evento traumatico è in modo più o meno diretto posto in contrasto. L'universalità se vogliamo semplificatrice nella sua forza simbolica trascendentale che la trasforma in un qualche modo in una "leggenda", come indica Geoffrey Hartman, sia pure tragica del male, espone non tanto l'eccezione di un evento (il genocidio), quanto piuttosto il funzionamento di una norma rilevante sul piano simbolico e sociale. Ovvero come le rappresentazioni abbiano energie proprie nel tenere in vita – forse selettivamente o rispecchiando certi punti di vista piuttosto che altri – passati altrimenti inafferrabili per intero, il cui meccanismo per nulla immediato va compreso, pensato e codificato, pena la perdita dei resti superstiti – o per meglio dire, delle tracce – di storicità tragiche come ad esempio quelle legate al trauma, con cui rifondare però l'orizzonte di una memoria condivisibile. Quello che si definisce tuttavia è probabilmente più un problema che uno sbocco. Ci troviamo insomma su quel crinale angusto delle narrative che possono effettivamente significare le tracce – in sé come è noto prive di codice a differenza del segno – ma investendole di una semantica, per così dire, direzionata. Il che pone ancora con maggiore forza il problema etico del senso come direzione.

Emblematiche da questo punto di vista sono le narrative di nazione – tutte o quasi attraversate dai saggi riuniti in questa sezione – il cui fondamento puramente discorsivo appunto va a fondo, diventando così manufatti retorici e culturali generatori di identità. Forse allora è opportuno richiamare qui le riflessioni sul rapporto violenza e costruzioni identitarie studiate da Arjun Appadurai che hanno come fuoco appunto i conflitti etnici nei quali le certezze delle identità ataviche e le incertezze delle crisi contemporanee entrano in duro contrasto. Ciò permette di definire una sintassi simbolica dove i riti crudeli dei massacri, degli eccidi, funzionano come "forme brutali di rivelazione del corpo, forme di vivisezione, tecniche per esplorare, demarcare, classificare, immagazzinare i corpi di quanti possono essere i nemici 'etnici'" (Dei 2005, p. 44)¹ e la violenza del massacro pertanto è già in sé una tecnica per "immaginare la comunità", una narrativa identitaria, negli etnocidi, che ripete sempre differenzialmente, attraverso performance, rituali che agiscono sui corpi.

In questo senso il riuso di un modello come quello della Shoah per evocare altri crimini, massacri o traumi se da una parte mostra la sua universalità di valore, dall'altra introduce problemi diremmo quasi di "citazione". Non si tratta di sostanziale l'ostracismo alla traducibilità di Auschwitz come paradigma genocitario, ma più in generale di domandarsi se la rappresentazione del trauma implica comunque una riflessione sulla citabilità, sulla intertestualità tragica dell'indicibile. Almeno dalla *Iliade* in poi.

In un certo senso, e l'allusione allo sterminio come orrore estremo del secolo trascorso ne è l'indice, il problema sembra delinarsi più come una aporia che come uno sbocco dall'impasse critico con cui ci si scontra quando si assume la rappresentazione di eventi traumatici. Essi infatti hanno come caratteristica quella della impossibile letteralità, di una tautologia che sarà sempre giocoforza parziale, dato

che, per la loro intensità non circoscrivibile appieno, potranno trovare una via di fuga comunicativa solo di ordine figurale.

In effetti, e qui si affaccia uno snodo concettuale per il quale Walter Benjamin offre spunti decisivi non tanto risolutivi – finalità, questa, del resto impossibile – ma di riflessione complessa che espone la lama di una contraddizione tagliente nelle tesi e nei materiali di contorno, diretti o indiretti, di *Sul concetto di storia*. Nella tesi XIV infatti si riferisce alla citazione che della antica Roma veniva fatta dalla Rivoluzione francese, alla stregua di come la moda cita, con un “balzo di tigre” nel passato, abbigliamenti di altri tempi proprio perché il tempo storico non è omogeneo e vuoto ma riempito di *adesso* (Jetztzeit) (cfr. Benjamin 1997, pp. 45-47). Lo stesso filosofo, in altri luoghi, assume sul problema una posizione non ridicibile a quella espressa nella tesi, quando osserva che ciò che rende citabile il passato per lo storico materialista è la sua condizione di essere trascorso, di essere definitivamente morto, finito².

Dunque, è all'interno di questo arco di oscillazione tra citabilità di un passato aperto e chiuso non riducibile a un oggetto statico e sintetizzabile – ma del resto l'esempio dello sterminio pone in termini molto prossimi una analoga questione – che si sviluppa il problema della gemmazione di narrative del trauma che hanno nei loro palinsesti altri eventi traumatici in un qualche modo fondatori e che per citazione vengono attualizzati.

E forse è proprio in questo margine che si può individuare il cuore comune dei saggi presentati in questa sezione in cui i conflitti sono declinati attraverso le rappresentazioni collettive che mettono in gioco o, per meglio, dire a nudo, le immaginazioni nazionali. Sono esercizi minuziosi di smontaggio dei pericolosi dispositivi di affermazione identitaria e ideologica che hanno fatto e fanno da placenta a una teoria ancora inconclusa di orrori della storia commessi in nome dell'alibi in fondo in parte illuministico del “bene sovrano delle nazione”. La condizione in cui ci troviamo allora è quella tragica di doverli citare ma di non sapere pienamente se e come tale citazione sia possibile, almeno in termini conoscitivi del passato.

Da questo punto di vista, una delle critiche più corrosive a questo ingranaggio invisibile e deleterio dei nazionalismi che mi piace ricordare è quella dello scrittore brasiliano Euclides da Cunha che nel 1902 pubblica un'opera monumentale e inclassificabile, *Os Sertões*, dedicata allo sterminio, ultimato cinque anni prima nell'entroterra desolato dello Stato della Bahia, di una comunità messianica di poveri insorti da parte dell'esercito repubblicano, in nome del progresso e della civiltà. L'opera, che mostra l'impossibilità di illustrare in modo scientifico il massacro e si sforza di riscriverne la storia dal punto di vista della subalternità del vinto massacrato, si conclude con un aforisma, posto praticamente all'esterno, in un supplemento dell'opera, che suona come una sentenza di condanna inappellabile alla falsa razionalità delle narrative di nazione: “Ma ancora non esiste un Maudsley per le follie ed i delitti delle nazioni...” (da Cunha 1902, p. 438). L'allusione all'opera dello psichiatra sociale inglese Henry Maudsley, che si era occupato dei crimini in rapporto alla follia, esibisce come alla apparenza di razionalità con cui si ammantano i crimini commessi in nome delle identità nazionali sono sottese in realtà, sia pure in maniera invisibile almeno immediatamente, le forme di insania che il potere sempre cerca di occultare o almeno di attenuare.

Di questi smascheramenti si occupano proprio i lavori qui raccolti e che attraverso una analisi lucida sulla mediazione delle rappresentazioni culturali riescono tuttavia in un esercizio difficile se non quasi impossibile e, se pensiamo a Medusa, anche piuttosto pericoloso: guardare in modo più diretto negli occhi l'orrore e il male. Senza rimanerne annichiliti.

¹ Cfr. sulla questione la bella lettura di Fabio Dei (2005, pp. 40-44) dedicata alla riflessione che Appadurai sviluppa, in *Modernità in polvere* (1996) e in alcuni saggi successivi, sulla violenza etnica.

² Si veda al riguardo il lemma “materialismo storico (*historischer Materialismus*)” dei curatori Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti della sopra citata opera di Benjamin che a proposito di questa interazione complessa tra presente e passato richiamano un appunto dei *Materiali dal “Passagen-Werk”* (Benjamin 1997, p. 182).

Nazionalismi e identità, *Argentinidad*, *Britishness* e *Irishness* nella rappresentazione del conflitto Falklands-Malvinas

Bernard McGuirk

Bisogna essere in due per ballare il tango

Fig. 1. Alan Hardman, «Socialism Today»: “– 1979 ... Oh, generale, lei balla divinamente. Mi dica, di quanti cacciatorpediniere avrebbe bisogno? – 1981 ... Conduce così bene. Com'è messo a carri armati e... – Togliti dai piedi, sporco dittatore!”.]



Nell'aprile del 2007, sarà passato un quarto di secolo da quando l'Argentina e il Regno Unito entrarono in uno “stato di conflitto” noto alle parti in causa come “La Guerra de Malvinas” o “The Falklands War” (“La guerra delle Falklands”). Se, come recita il vecchio adagio “bisogna essere in due per ballare il tango”, è anche vero che le coreografie del fallimento diplomatico e la dispendiosa entrata nel teatro del conflitto sono costruite su strutture infinitamente più complesse dei cliché del pensiero binario tipico delle nazioni e delle identità in conflitto con se stesse non meno che con l'altro. Nell'affrontare le “strategie di rappresentazione” di ciò che sir Lawrence Freedman, nella *Official History of the Falklands Campaign* (2005) ha descritto come “l'ultima guerra dell'era post-imperiale e la prima dell'era post-guerra fredda” (p. 747), è illuminante partire dall'analisi di alcune delle vignette di satira politica che hanno cavalcato la tigre del nazionalismo e dell'identità sull'uno e sull'altro versante. Si vedrà come la “paura dell'altro” e la calcolata “costruzione” del nemico sottendono la stereotipizzazione su cui si fondano tutti i generi di rappresentazione della guerra, dalle vignette della cultura popolare alle più complesse tragedie, teatrali o narrative. Verranno quindi analizzati i testi di due autori argentini: Gurka (1988), un atto unico di Vicente Zito Lema, e il racconto di Federico Andahazi *El dolmen* (1999), allo scopo di rendere esplicite le ossessioni radicate rielaborate dalle opere stesse in un testo di fantasia, e oltre i confini nazionali, dal momento che le conseguenze dell'impresa bellica continuano a pesare sulla psiche e l'immaginario culturale delle identità anche nel periodo di de-costruzione e ri-costruzione.

I primi, timidi, approcci di un corteggiamento impersonale, ma che difficilmente si può considerare anonimo, vengono compiuti nella scelta dei partner, quando la Perfida Albione non si fa scrupoli ad avallare un traffico d'armi con la dittatura argentina. Siamo nel 1979, l'anno che segna l'ascesa al potere di Margaret Thatcher e l'inizio di una politica estera che avrebbe portato, nel 1982, al primo coinvolgimento ufficiale in America Latina nel conflitto con l'Argentina ma che, per effetto

del derivante trionfalismo, avrebbe finito per riflettersi, vent'anni dopo, nella protezione offerta al dittatore cileno, il generale Augusto Pinochet, a dispetto del mandato di arresto internazionale per crimini contro l'umanità spiccato dal giudice spagnolo Baltasar Garzón nel 1999. A quel punto si sarebbe passati a un più elegante amoreggiamento intorno alla tipica cerimonia inglese del tè.

Nel 1981, i segnali diplomatici mandati da Londra a Buenos Aires erano ormai chiari. Il traffico d'armi sarebbe proseguito (e pazienza se i carri armati sarebbero stati usati nel contenzioso sul canale di Beagle contro il vecchio alleato britannico, il Cile: dopo tutto, in guerra e in amore, tutto è lecito). E sarebbe stata intrapresa un'altra transazione politico-economica: quella della ratifica di un accordo di leasing tra le sovranità della Gran Bretagna e dell'Argentina sulle Falklands-Malvinas, con buona pace dei 1.800 abitanti delle isole.

Tuttavia, è sufficiente un passo falso nel 1982 – l'invasione del 2 aprile precipitata dalla sollevazione civile del popolo argentino oppresso e dalla giunta militare al governo in preda al panico – perché il linguaggio della seduzione diplomatica sia abbandonato per sempre, mentre la neo Boadicea della Britannia strepita: "Togliti dai piedi, sporco dittatore". Questa è la visione caustica di Alan Hardman circa il rapporto surriscaldato e potenzialmente esplosivo tra interessi sovrani, stretto da audaci avventurismi alla Thatcher-Galtieri.



Fig. 2. Gardel, Perón e Galtieri, Sabat, «Clarín», 4 aprile 1982.]

Per quanto passeggero, il momentaneo trionfalismo può inneggiare e innalzare nuovi dei al pantheon e l'illustre vignetta di Sabat dell'aprile 1982 annovera il generale Leopoldo Galtieri in olimpica compagnia di Carlos Gardel e Juan Domingo Perón, idoli, rispettivamente, del tango e della nazione. Ultimo in ordine temporale dei leader post-1976 ad essere acclamati dal populismo al balcone della Casa Rosada, il generale Galtieri sogghigna compiaciuto per il favore della sorte che lo ha visto assurgere improvvisamente e piuttosto inaspettatamente a icona.

A questo punto, si sono create tutte le premesse per l'irrompere sulla scena internazionale dei protagonisti che, nel 1984, si trasformeranno nella versione della coppia di Punch e Judy secondo Raymond Briggs.



Fig. 3. Il generale straniero mezzacalzetta e la vecchia Signora di ferro (Briggs 1984) "Mia! Mia! Aiuto!"]

Sullo sfondo della Union Jack e delle aggressive rivendicazioni delle due sovranità contendenti, l'invocazione di aiuto da parte delle piccole "isole glaciali", come Jorge Luis Borges avrebbe definito il luogo di articolazione di quella disputa tra due calvi che si contendono un pettine. Il racconto per bambini di Briggs, dal taglio moraleggiante, comincia con il classico incipit fiabesco: "C'era una volta, ai confini del mondo, un triste isolotto...". Il passaggio dal patetico dramma pastorale che narra la storia di un angolo dimenticato del mondo, dove miseri contadini contano le loro pecore, al mancato dramma eroico in cui si sarebbero perse più di novencento vite in soli settantaquattro giorni di un conflitto preferito a un accordo ratificato dalle Nazioni Unite, l'avrebbe trasformato nell'epica per adulti di una rappresentazione caricaturale della guerra. Ma non anticipiamo le conclusioni. Prima di essere sconfitto, il nemico deve essere "alterizzato": umiliato, ridicolizzato, reso abietto. E quale sistema migliore se non quello di dispiegarne la narrazione nei colori e nelle forme della bandiera nazionale, in questo caso, nella seducente versione militarizzata della Union Jack? Ma attenzione all'errore (deliberato?)...

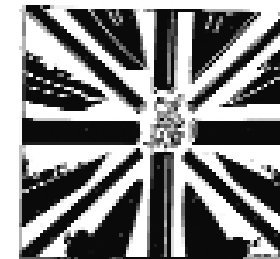


Fig. 4. Dieci... nove... otto... sette... sei... Franklin, «The Sun», 30 aprile 1982.]

Se gli argentini, in tempo di pace, ballano il tango, allora, secondo un altro stereotipo culturale, "i messicani ballano sui cappelli"¹. *Viva la (in)diferencia*. Mentre la potenza delle armi di Albione assedia minacciosa l'avversario latino-americanizzato, le differenze nazionali e culturali crollano mentre la marina inglese minaccia una Deigo indifferenziata, ereditata da un altro secolo e trasferita in un altro continente. L'immagine della Gran Bretagna, che si è affermata come "Dominatrice dei Mari" sin dai tempi della *Invencible Armada* spagnola nel 1588, è ormai indissolubilmente unita a quella di potente nazione guerriera. Il latino o il latino-americano battuto – non fa differenza nella vignetta di Franklin – ricoprirà sempre il ruolo e l'immagine di oggetto-soggetto all'ineluttabile destino di tutti i potenziali invasori, occupanti illegali e usurpatori.

In quale altro modo può essere ritratto lo stereotipo del nemico, se non sminuito? Al culmine del conflitto, una ridda di immagini denigratorie prorompe nella vignetta di Waite.



Fig. 5. "... ed ecco il nostro primo risultato della Coppa del Mondo... Argentina 79 Belgio 0", Keith Waite, «Daily Mirror», 15 giugno 1982.]

“Johnny il Gaucho” è ritratto in un gesto di esultanza per la propaganda menzogna diffusa dalla radiolina. Nuvoloni neri incombono all’orizzonte e le prime gocce di pioggia hanno già cominciato a smorzare gli entusiasmi; persino il sole al tramonto si incupisce alla vista delle bandiere inglesi che sventolano in lontananza... Nel frattempo, l’esercito nemico, sudicio, sciatto, male armato e perennemente impreparato, indisciplinato, irresponsabile e illuso balla, spara in aria, beve in servizio, piroetta scomposto, abbandonandosi persino a un lascivo tango omoerotico con tanto di elmetti nazisti, noncurante delle macerie e dello sfascio dell’imminente sconfitta.

La chiave di lettura della vignetta è affidata alla didascalia “Argentina 79 – Belgio 0”. L’immagine dell’Argentina è soprattutto quella di un paese dittatoriale e sognatore, che si crogiola in una realtà illusoria, con la mania del calcio, del tango e del nazionalismo. I realisti di casa, invece, in nome di un solido pragmatismo domestico, si sono mossi per necessità, provocati, e sono pronti a tornare a casa, come sempre, vittoriosi, eroici e a testa alta, con niente da nascondere. Ma molte sono le sconfitte celate, quando non cinicamente occultate, dietro a una vittoria.

Il trionfale ritorno in patria delle truppe britanniche fu celebrato dalla stampa, sia quella popolare sia quella più autorevole. Non tutti, però, cercarono di nascondere gli orrori e le perdite, da una parte e dall’altra, che sfigurarono la parata vittoriosa dell’ottobre 1982; non tanto la riluttanza del primo ministro a mostrare i feriti e nemmeno il suo vano tentativo di impedire all’arcivescovo di Canterbury di pregare per i morti e i feriti da entrambe le parti. Più gravi e durature furono le conseguenze del conflitto note come PTSD (*Post Traumatic Stress Disorder*), Disturbi posttraumatici da stress, che, nel corso di un quarto di secolo, avrebbero portato a una percentuale di suicidi, su entrambi i versanti, superiore alle morti registrate sul campo di battaglia del conflitto del 1982².

Passerò tra un attimo a esaminare più approfonditamente le psicologie traumatiche della guerra nella letteratura nella quale si sono successivamente riflesse. Intanto, la caricatura dell’emblemata e dell’insegna dell’orgoglio nazionale si palesa nel fotomontaggio di Michael Peel³.



Fig. 6. *Gioite, Gioite II*, Michael Peel, 1982, “I familiari saranno informati”.

I familiari “sono stati informati” è la formula rituale; il verbo al futuro preannuncia una dissimulazione e asserisce una riserva provvisoria. La verità avvolta in un sacco di plastica nera trasforma in cadavere la cittadinanza dello Stato sovrano. La governamentalità prevale sulla consanguineità e i rituali tribali che hanno costituito la nazione dalla nascita fino alla morte. Tuttavia, la didascalia è decostruita dallo scontro tra le parole e l’immagine. Le asce della Union Jack sono sostituite dagli armamenti, dalle bende e, non ultimo, dal dito puntato che si richiama all’iconografia della prima guerra mondiale e all’ingunzione del generale Haigh: “Il tuo paese

ha bisogno di te”. Il pastiche di questa bandiera della *sconvenienza* contiene l’affermazione implicita: “Il nostro paese ti educa alla causa della convenienza”.



Fig. 7. *Medaglia delle Falklands*, Peter Kennard, 1983]

L’onore conferisce medaglie, il disonore fa scrivere “Colpito!” sulla prima pagina del «Sun» del 4 maggio 1982, in nome di un disprezzo populista per quei 321 che persero la vita a bordo dell’incrociatore *General Belgrano*... prima del cui affondamento non un solo soldato britannico era rimasto ucciso. L’escalation del conflitto rappresenta per Kennard una svalutazione della decorazione al valor militare.

Nel periodo immediatamente successivo al conflitto, anche in Argentina cominciò ad apparire una sfrenata e, dopo lunghi anni di repressione, incensurata caricaturalizzazione dell’imperversante militarismo trionfante e ostentato. In seguito alla caduta dello screditato regime, la rivista «Humor» poté pubblicare una vignetta di Horatius che rappresenta una sfilata che è allo stesso tempo di sconfitta e di vittoria, nella medesima cornice e a colpo d’occhio (o a uno sguardo attento):



Fig. 8. *Gran parata. Presidenti de facto*, Horatius, «Humor», 1982: “– Ehi! Dove state guardando? Io sono l’ultimo.”.]

Sette alti ufficiali in divisa azzurrina costellata di medaglie e fasciati da una bandoliera bianca sfilano sotto un cartello che recita: *Gran Desfile. Presidentes de facto*. I loro volti riconoscibilissimi li indicano come i leader delle varie giunte che hanno rivestito le “funzioni” (ben lungi dall’essere *de iure*) di capo di Stato. Mentre sfilano da destra a sinistra al passo dell’oca piuttosto accentuato ma con espressione mesta, la folla accalcata in primo piano ai lati della strada dirige lo sguardo da sinistra a destra, senz’altro in attesa di veder sfilare altre autorità in uniforme al seguito di Onganía (1966-70), Lami Dozo (giunta 1976-81; aviazione), Massera (giunta

1976-81; marina), Videla (giunta 1976-81; esercito), Viola (1981), Galtieri (1982) e Bignone (1983). Ma l'ultimo degli alti papaveri, Bignone, già fuori luogo con un paio di pantofole ai piedi al posto degli stivaloni dotati di speroni, gesticola facendo proletticamente mostra di una disciplina irreggimentata. Con la mano sinistra si indica i piedi mentre si porta la destra alla bocca, in un gesto di saluto ossequioso: "Ehi! Dove state guardando? Io sono l'ultimo". Un'occhiata al suo copricapo rivela che la cima del suo berretto mostra solo una vaga somiglianza alla figura del pinguino – emblema dell'ossessione delle Malvinas per la continuità generazionale – che, in maniera più o meno pronunciata, corona le espressioni corrucciate dei suoi predecessori.

La figura spogliata di autorità della vignetta di Horatius sta a ricordare la necessità di uno sguardo alternativo. La caricatura tenderà in genere a evidenziare lo stereotipo di ciò che è facilmente riconoscibile ma sarà ancora più efficace, in quanto strumento di un potenziale cambiamento, se si soffermerà sull'elemento di diversità. La somiglianza attira l'attenzione, la differenza richiede attenzione. Dieci anni dopo, la consapevolezza che gli slogan hanno ormai una scarsa presa su coloro che sono stati da poco destituiti/istituiti sembra lasciare perplessi i cittadini argentini subito abituati allo slogan "Las islas son argentinas" e riluttanti a riconoscere l'imposizione sulle isole, dal 1982, del cartello di zona vietata, e del significato che ciò ha sull'orgoglio nazionale.



Fig. 9. senza firma, Biblioteca La Nación, 1992: "– Crede davvero che sia il caso di mettere questo cartello? Insomma! Siamo o non siamo argentini?".

"Vivan" suona come un imperativo rassegnato, un cliché nel linguaggio vuoto delle speranze e delle aspirazioni frustrate. Le note di un nazionalismo represso riecheggiano ancora nella retorica puramente gestuale di una voce tutt'altro che sovrana che grida nella distesa desolata del cielo dell'Atlantico meridionale. A chi volete darla a bere?

Anche in Gran Bretagna la retorica, ufficiale o caricaturale, aveva prodotto nel corso di dieci anni una nuova mappatura mondiale dell'informazione radiotelevisiva, nel libro del 1989 di Roger Wallis e Stanley Baran, *The Known World of Broadcast News*, un'analisi della rappresentazione mediatica dell'immaginario politico e culturale degli anni Ottanta. La spassosa cartografia della neo-Weltanschauung britannica che appare sulla copertina del libro riflette più di una convinzione speciosa. La nostalgica consapevolezza anglocentrica e post-coloniale dell'importanza dell'informazione inquadra la politica dei blocchi e le macerie dei muri ideologici crollati o ancora in piedi. Tra le minacce percepite dei pregiudizi ereditati di un mondo sin troppo sconosciuto – con Bruxelles epicentro esplosivo di una potenziale perdita di sovranità – ci sono le isole fluttuanti del pericolo reale e virtuale.



Fig. 10. *The Known World of Broadcast News*.

Le Malvinas sono al loro posto, mentre le Falklands sono un'invenzione destinata a occupare uno spazio e un ruolo preponderante nell'immaginario atlantizzato di una nazione ancora alle prese con la propria realtà di potenza post-imperiale. Dove c'era l'impero, ora regna l'immaginazione: è l'epigrafe all'ultimo afflato di colonialismo.

Dall'epigrafe all'epitaffio per chiudere questo breve excursus nelle rappresentazioni delle Falklands-Malvinas nella tradizione vignettistica. L'ultima parola di Austin sulla pietra tombale di Leopoldo Galtieri, più che commentare l'esistenza di un individuo caduto in disgrazia, è un rispettoso tributo ai trentamila *desaparecidos* – spesso senza nome e senza tomba ma non meno vivi nel ricordo – degli anni del cosiddetto *Proceso de Reorganización Nacional*, la "sporca guerra" argentina.

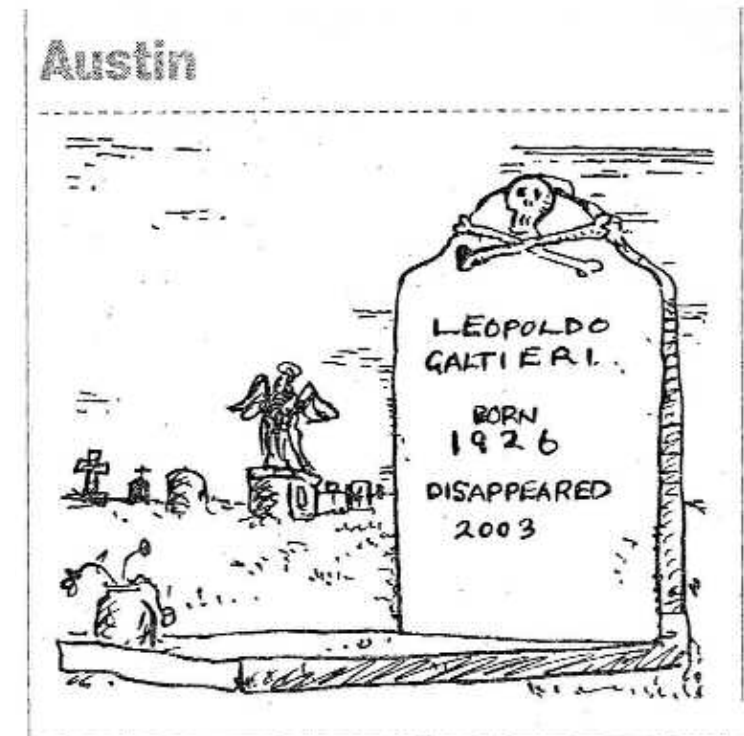


Fig. 11. «The Guardian», 13 gennaio 2003.

Uomo e superuomo... Così parlo Miguel: "Gurka!"

Un classico recital con una piccola differenza: un dramma schizofrenico. Nelle chiose all'antologia *Delirium Teatro*, Vicente Zito Lema scrive di una delle sue pièce, *Gurka*, rappresentata per la prima volta nel 1988:

Conobbi Miguel, ex combattente nelle Malvinas, il protagonista di *Gurka*, quando era studente di un seminario di comunicazione che tenni all'ospedale di Borda (...). Miguel vive sempre nello stesso ospedale psichiatrico, dove fu ricoverato nel 1982 (Zito Lema 1999, p. 11).

Se certi elementi del monologo drammatico sono riconoscibili o riconducibili ai Disturbi posttraumatici da stress (PSTD), la, o le paure principali espresse in *Gurka* sono ravvisabili altrove. Nella sua creazione di un particolare demone, una rappresentazione del nemico assoluto, l'altro mostrificato, il non-io atavico, l'ex combattente internato tradisce i sintomi di una psicosi che deriva dalla sua confusione della sfera simbolica o metaforica con il letterale o reale. Nondimeno, il nemico assume, in maniera sistematica e insistente, le sembianze del temutissimo altro. *Loro* sono i Gurka e io ho il dovere di resistere eroicamente.

Non riesco a pensare a nient'altro. Ho combattuto nelle Isole, sono un eroe. Nessuno me lo perdona. I miei stessi compatrioti mi hanno spedito in ospedale e i Gurka giurano di avermi ucciso (...). Di notte si nascondono nel seminterrato dell'ospedale. Di giorno, si travestono, persino da dottori o infermiere... Ma io riesco lo stesso a riconoscerli: puzzano come cadaveri ambulanti, come vomito. Non ho paura di loro! Sono in stato di massima allerta! Li sto aspettando! (...) Sì, i Gurka, con i loro coltelli. Ci hanno impalati, ci hanno squarciato il culo con i loro coltelli e poi ci hanno stuprato (pp. 16-17).

Primordialmente, è panico sessuale, paura di un'invasione del territorio sovrano dell'io:

Non avete mai visto la morte ambulante? I Gurka erano bestioni, con tute termiche, coltelli affilati, cannocchiali a infrarossi e fucili laser che ti ustionavano il corpo e qualsiasi cosa toccassero, persino le pietre (...). Ringrazio Gesù Cristo per essere vivo, rivolgo a lui le mie preghiere ogni sera e non dimentico di pregare per i miei compagni che sono stati presi in ostaggio dalla Gran Bretagna, completamente nudi (p. 18).

Dove sono *loro* adesso? La vergogna e un senso di responsabilità – per il fatto di “essere ancora vivo” – qualificano il soggetto come perennemente abbandonato, “segregato in mezzo alle Isole”, disorientato, inanimato come una pietra, incapace di intervenire quando l'assoluta Sovranità dell'Altro Britannico appare nella figura rimitizzata di un fiabesco Principe Stupratore in uniforme, un tritone per niente azzurro:

Il Principe li ha portati via in un sottomarino per stuprarli in fondo al mare (...). So che il sottomarino non è lontano (ib.)

La storia si ripete sulle Isole (...). I Gurka si sono presi tutto. Anche i morti. Hanno acceso dei falò di notte per mangiarseli. Assomigliano al Conte Dracula, entrano dalle finestre, possono volare. Ho ucciso un sacco di Gurka con il mio coltello e ho visto che non

hanno sangue (...). I Gurka! I dottori! Le infermiere! (...) I miei nemici! (...) Vogliono pisciarmi addosso! (p. 21)

La metafora della nazione-ospedale si può estendere alla sostituzione da parte del paziente degli squadroni della morte della dittatura con l'altro malefico di *Delirium Teatro*...

I Gurka hanno enormi bocche sdentate (...). Gurka! Gurka! Non ho paura di loro. Affrontatemi di fronte se siete dei veri *macho*! Vi aspetto, Gurka! (...) Ho combattuto con un Gurka (...) Era vestito da travestito. Gli ho inferto un colpo mortale alla nuca. Si è addormentato, come un cane. Non ha nemmeno gridato (...). Ho visto un ufficiale a letto con un Gurka (...). Volevano che li scopassi ma io mi sono rifiutato. Non voglio scopare con i Gurka, tenente! Non voglio che mi squarcino il culo! (p. 23)

La dilagante paura primordiale della guerra come sodomizzazione dell'io si può riscontrare nei veri motteggi dei combattenti in molteplici rappresentazioni letterarie del conflitto. L'altro biondo riappare come minaccia suprema e immediata per il soggetto, poco importa da quale parte provenga... In ogni caso è sempre dalla parte dell'Altro. Non è più una “voce che parla” a spronare il soggetto all'azione, ma sono le molteplici voci che provengono da un ordine sociale che ha optato apertamente per la malattia.

Un ufficiale è stato ucciso... per opera mia... Sì, mia (...). So perfettamente che cos'è l'amore... L'ho infilzato con la mia baionetta, da parte a parte... (p. 24)

L'alibi, immediatamente rivendicato, si reincarnerà in tutte le spiegazioni correnti, le scuse, gli stereotipi, le autorità, le paternità, le maternità, le teologie, i calvari, i panottici e le iconografie abiette. Tutti “gurkizzati”.

È stato un inganno. Un grosso inganno. Dormivo nella grotta e lui mi ha svegliato con una secchiata d'acqua. Era gelida (...). Sono saltato su e gli ho gridato: *Gurka! Gurka!* (...) Ho afferrato la baionetta... Ho sentito il muggito del vento, quel vento freddo, come acqua, asciutto... L'ho ucciso (ib.).

Con i Gurka...

Un'altra “voce che parla” deve prevedere un *pre-scriptum* sulle Falkland e contrapporre temporaneamente il delirio del paziente a proposito dei Gurka al ruolo, più orchestrato che interpretato direttamente, dei Gurka reali nel dramma precedente e successivo alle Malvinas. Infatti, le memorie saranno trasformate in *memento mori*, grazie alle manipolazioni dei mass media. La rappresentazione dei fatti del coinvolgimento dei Gurka nel conflitto proviene dalla voce dello storico “ufficiale” del conflitto, dalla parte del Regno Unito, sir Lawrence Freedman:

Ci sarebbe da aspettarsi che l'impiego delle truppe nepalesi in una simile impresa britannica suscitasse qualche perplessità. Secondo [John] Nott (...): Abbiamo seri problemi a tro-

vare un accordo alle Nazioni Unite ed è molto probabile che gli indiani planteranno un casino. A mio avviso, dal punto di vista politico, è troppo rischioso mandare i Gurka (Freedman 2005, p. 208).

La versione dell'“incidente” piuttosto che la teoria “pasticciata” della guerra – nonché della storia – è evocata da Mike Seear, nel capitolo *La costruzione dell'immagine* del suo libro *With the Gurkhas in the Falklands* (2003), nel quale riferisce della sorpresa di un intervistatore della televisione austriaca di fronte al modo in cui “due paesi civili si stavano preparando a dirimere la questione”. La coincidenza di una conferenza stampa assume un effetto non meno incisivo della narrazione di un combattimento o di una rappresentazione di PTSD. Sullo sfondo, i militari fuori servizio stanno usando uno spauracchio che si rivelerà un pesante fardello per la storia e, immancabilmente, dato che le due cose coincidono, per la sua rappresentazione. “Forse abbiamo affilato troppo quei kukri, sahib” suggerisce Seear. Nel frattempo, registra gli effetti narrativi della costruzione dell'immagine di questa particolare guerra:

Alcuni avranno letto l'articolo pubblicato sul settimanale di Buenos Aires, *Flash*, rinvenuto durante la sistemazione della residenza per i mandriani celibi, nel quale si parlava dei Gurka “famigerati per la loro brutalità”, e del kukri, il loro “pugnale lungo trenta centimetri” (p. 164).

L'arma a doppio taglio del sensazionalismo affonda nella psiche del combattente, sano o insano... su entrambi i versanti. Per esempio, ecco un'eco delle conseguenze immediate della guerra, quando il ruolo dei Gurka è descritto nel capitolo del libro di Seear *Presidio a Goose Green*:

Prima di andarsene, il battaglione inglese aveva detto ai prigionieri che i Gurka erano dei cannibali e che mangiavano i loro nemici. I soldati argentini presero per oro colato simili affermazioni, dal momento che già circolavano diverse dicerie sui Gurka. I Gurka non ebbero alcun problema. Gli era stato detto di sorridere ai prigionieri ogni volta che sembravano sfuggire al controllo (pp. 164-165).
Qualsiasi tentativo di fuga sarebbe stato stroncato dall'uso concreto del kukri [di Sukrim]. Naturalmente, il tenente non capì una parola del monologo in Gurkali, ma il linguaggio del corpo di un Gurka agitato che brandiva un kukri minaccioso ebbe un effetto prodigioso. L'ufficiale si gettò a terra insieme ai suoi uomini e tutti e tre gli rivolsero uno sguardo supplice (...) per evitare di essere decapitati da quel pazzo alto quasi un metro e novanta (...). In seguito, quello stesso anno, a mo' di degna postilla all'episodio, il kukri di Sukrim divenne uno dei 728 cimeli della guerra delle Falklands ad essere messi all'incanto all'asta di beneficenza, la Great Falklands' Charity Auction, che si tenne a Londra. Ma si diffuse un qualche disappunto quando si seppe che questo articolo, certificato dal comandante come “l'unico kukri sguainato con rabbia contro gli argentini”, fu battuto alla considerevole cifra di 1.200 sterline (p. 176).

E per quanto riguarda la “storia ufficiale”? I discorsi di storia e finzione sono assolutamente distinti? E se sì, come? La storia ufficiale è scevra da tropi? Le esigenze documentarie sono incalzanti al punto da escludere la fantasia?

Si è ipotizzato che una delle ragioni della ritirata degli argentini [da Mount William] sia stata la temibile reputazione dei Gurka. L'opinione pubblica internazionale si era preoccupata della condizione di mercenari dei nepalesi e delle storie fantasiose che narravano di atti efferati e decapitazioni a suon di kukri. Dopo questa campagna, continuarono a circolare storie fantasiose sulle truppe argentine che scappavano di fronte all'avanzata dei Gurka. Il fatto che i Gurka non fossero impegnati in nessuno degli scontri più importanti, ma che venisse loro riconosciuta un'influenza sull'esito della guerra, fu giudicato un risultato ottimale dal punto di vista politico (Freedman 2005, p. 640).

I “fatti” del coinvolgimento dei Gurka nel conflitto, così concisamente esposti da sir Lawrence Freedman nel ritornare sulla sua precedente ammissione circa le “sensibilità politiche che si ritenevano associate al loro impiego” (p. 590), lo portano a indulgere, insolitamente, in un'infelice ripetizione; “storie fantasiose”, “storie fantasiose”... Che strano...

Cuore celtico... di pietra: Il dolmen

Una delle opere di finzione più violente ispirate al conflitto delle Malvinas è il racconto del 1999, *El dolmen*, di Federico Andahazi. Si tratta di una finzione costruita, per poi rapidamente decostruirle, sulle proiezioni dell'altro che vanno oltre l'ovvia contrapposizione Argentina-Gran Bretagna. In questo caso, l'altro Altro è l'identità costruita dell'“irlandesità”, la cosiddetta *Irishness*. Il racconto attinge inizialmente alla forza di questa presunta etichetta unificatrice, per poi farne esplodere il potere mitizzante in un finale che conferma come, spesso, le opere di finzione più efficaci derivino da un'esasperazione della realtà.

Sebbene la storia sia ambientata esclusivamente nelle isole, la narrazione si inserisce in una cornice sopranazionale che genera il mistero, altrimenti inspiegabile, che avvolge il rapporto e le rispettive motivazioni dei militari protagonisti, un ufficiale sadico e un volontario apparentemente masochista. Il primo paragrafo contestualizza la guerra del 1982 riferendo, attraverso un narratore onnisciente, eventi estremamente violenti lontanissimi dalle Malvinas, ma con conseguenze cruciali per l'intreccio della storia:

Era l'anno in cui i flemmatici servizi segreti inglesi ridussero il leader irlandese orangista a un colabrodo con ventitre colpi di Browning (...). Infine, era l'anno in cui, settemila miglia più a sud, la Marina Militare inglese ridusse l'incrociatore *Belgrano* a un tizzone ardente che fece ribollire le acque gelide mentre affondava negli abissi dell'Atlantico (Andahazi 1999, p. 50).

Dopodiché, la narrazione si sposta sulla relazione tra la recluta volontaria, Manuel Rattaghan e Severino Sosa, tenente al comando dell'unità incaricata di piazzare mine e scavare trincee difensive lungo il tragitto che porta a Ganso Verde/Goose Green. Rattaghan si è arruolato “con un unico scopo recondito” (ib.). Severino Sosa è un “semianalfabeta atterrito di Corrientes che, fino a quel momento, ha creduto che la guerra consistesse nel seviziare e uccidere prigionieri in ceppi e pesti, rapire le donne e saccheggiare le case di civili inermi” (ib.).

Guardò il suo subordinato con un misto di apprensione, circospezione e un certo timore assommato in un disprezzo che si sarebbe presto trasformato in odio. Non c'era modo di far capire al tenente che quel cognome non era inglese ma irlandese e che un irlandese – o i suoi discendenti – era un'entità completamente diversa da un inglese (ib.).

Quello che sapeva, tuttavia, erano le informazioni che gli aveva trasmesso il comando militare locale sul volontario di nome Rattaghan:

Aveva un fratello maggiore di cui si erano perse le tracce (...) benché si presumesse – stando a voci del Ministero – che la sua scomparsa accertata fosse stata volontaria e che adesso, probabilmente, si trovava all'estero o, chissà, magari era stato ucciso dai suoi stessi compagni marxisti-leninisti (ib.).

Quello che non poteva sapere erano i fatti di cui era stato testimone il fratello minore nel 1976:

Sette anni prima, il soldato semplice Rattaghan aveva assistito alla scena del fratello che veniva tirato fuori a forza dalla sua camera, trascinato in strada per i capelli e preso a calci, fino a perdere conoscenza, da innumerevoli stivali, simili a quelli che lui stesso indossava adesso e caricato mezzo morto sul retro di un Unimog identico a quello che aveva trasportato il soldato Rattaghan alla base aerea. Da allora, non aveva più rivisto il suo fratello maggiore (ib.).

I giorni di attesa danno l'opportunità al vociante Severino Sosa di sfogare la sua rabbia sfrenata su Rattaghan, per prendersi gioco dell'intero corpo delle forze volontarie:

Branco di puttane, pezzi di merda, direbbe, aspettiamo visite, perciò vediamo come si tratta un inglese (...). Verme, lurido verme inglese, figlio di puttana (...). Poi ordinò di legarlo a un palo. Crocifisso nella neve (...) Rattaghan non tolse mai gli occhi dal suo superiore e anche quando la corda di canapa cominciò a tingersi di rosso, il soldato non si lasciò sfuggire un lamento. Rimase crocifisso là fuori per dodici ore (p. 51).

Manca una barretta di cioccolato e Rattaghan viene incolpato: i due incisivi superiori gli vengono strappati e riposti come un trofeo nel taschino della casacca del tenente. Spariscono alcuni sigari e la colpa viene data a Rattaghan: Severino Sosa spegne le sue tredici cicche quotidiane sui testicoli del suo subordinato.

Questi eccessi del *processo* e della guerra, nella realtà e nella finzione, vengono sussumati nella narrazione inflessibile di Andahazi prima che il testo esploda, il quinto giorno, con l'arrivo degli aviogetti Harrier e l'effetto delle loro bombe al cadmio. Rattaghan si ritrova scaraventato sessanta metri più in là e quando riemerge dalla temporanea cecità e sordità si accorge del cratere pieno dei corpi smembrati di quelli che una volta erano stati i suoi commilitoni:

Se non avesse avuto un unico scopo recondito avrebbe ceduto alla tentazione di abbandonarsi al sonno fatale (...). Voltò la testa e riuscì a scorgere un lieve tremore nella neve (...). Si trattava del suo tenente, Severino Sosa. Per la prima volta dal suo arrivo alle Malvinas, rise (...). Il soldato semplice Rattaghan sollevò il labbro superiore e gli mostrò

le profonde cavità al posto dei denti strappati il giorno prima e gridò, guardami figlio di puttana, e gli mostrò i polsi feriti dalla corda di canapa con la quale lo avevano legato al palo la sera prima, gli disse senza smettere di ridere, costringendolo a tenere aperte le palpebre rigide per mostrargli i testicoli bruciacchiati. Se non avesse avuto un unico scopo recondito, lo avrebbe ucciso all'istante. Il soldato Rattaghan afferrò Severino per le ascelle e, trascinandosi sui gomiti e ginocchia, lo tirò fuori completamente dalla neve. Lo mise a sedere un masso e, tenendogli su la testa per i capelli, gli disse, non morirai adesso, figlio di puttana, non adesso (p. 52).

Rattaghan fabbrica una lettiga di fortuna e si mette in marcia trascinandosi dietro per tutto il giorno il moribondo Severino Sosa sul terreno innevato. A un certo punto scorge una capanna di tronchi d'albero:

Ad appena una decina di passi dal rifugio, il soldato semplice Rattaghan si accasciò, esausto, stremato e mezzo assiderato. Quando riaprì gli occhi, ebbe la certezza allucinatória di essere a casa sua (...). Sul comodino, vide un'immagine di Santa Brigida, uguale a quella che sua madre teneva nella sua camera da letto. Oltre (...) c'era una bibbia in inglese e (...) opere di Joyce e Yeats, Synge e Burke, Goldsmith e Swift e altri volumi dal dorso marrone e illeggibile. Avrebbe giurato che era la biblioteca di suo fratello. Da quella prospettiva, il soldato Rattaghan poteva scorgere, al di sopra della sua testa, la croce capovolta di un rosario celtico. Era sicuro, si disse, che quel soffitto di legno, caldo e accogliente, non era quello di casa sua. Ma quello che gli fece supporre che doveva trattarsi dei vaneggiamenti della sua mente fu il fatto che sentiva cantare una vecchia canzone in gaelico che soltanto suo nonno gli cantava. Si sollevò sui gomiti e si rese conto di essere sdraiato su un letto. Lì vicino, un uomo stava alimentando una stufa sulla quale stava cuocendo uno stufato. Era un vecchio della statura di un dolmen (pp. 52-53).

Era davvero “tornato a casa”? L'immagine di santa Brigida era proprio “la stessa” che aveva sua madre? Quei libri erano proprio quelli del fratello perduto? La croce celtica rovesciata del rosario stava a indicare un rovesciamento metaforico, una cifra del testo e della sua contrapposizione nella quale ora si trovava a vivere... o a morire, come preannunciato dalla sua recente crocifissione? L'“unicità” della canzone in gaelico cantata dal nonno era sufficientemente sacra da non essere riproducibile altro che in sogno o, adesso, nella rievocazione di tutto il suo passato concentrato nella personificazione del dolmen “gigantesco, fiero e di un'indifferenza che sembrerebbe di pietra”? (p. 53) Aveva davvero rincontrato il fratello perduto?

Puoi considerarti fortunato. Hai solo una spalla e un ginocchio lussato, due dita fratturate, una costola incrinata, il naso rotto e qualche escoriazione. Io mi chiamo Sean Flanagan (...). Riguardo al tuo compagno, sono meno ottimista – disse il vecchio indicando alla destra di Rattaghan (ib.).

Nel sentirsi dire che i denti mancanti e le bruciate sui testicoli non potevano essere ferite di guerra, il giovane volontario può solo abbassare gli occhi. Tuttavia, di fronte ai denti che Flanagan estrae dal taschino della casacca del tenente, all'incomprensione del vecchio e poi al suo improvviso puntare una doppietta alla testa di Severino Sosa, Rattaghan decide infine di parlare:

Allora il soldato semplice Rattaghan raccontò quello che non aveva mai detto prima a nessuno. In un inglese impeccabile spiegò il motivo per cui non aveva potuto ucciderlo e della sua presenza in quella guerra. Per prima cosa raccontò di suo nonno, nato a Belfast e arrivato giovanissimo in Argentina (...). Poi raccontò di suo fratello maggiore, che si chiamava Patricio, Patricio Rattaghan, anche lui lettore di Joyce e Yeats, Synge e Burke, Goldsmith e Swift (...). Raccontò che, una notte del luglio 1976, davanti alla porta della loro casa, parcheggiò un autocarro militare dal quale saltarono fuori dieci uomini armati che lo trascinarono fuori e lo pestarono, mentre lui, il volontario Manuel Rattaghan, era nascosto dietro la porta in preda al panico, senza capirci niente; se l'era fatta letteralmente addosso dalla paura mentre assisteva alla scena con i suoi occhi di bambino e non si era mai perdonato per non aver fatto nulla; da quella volta non aveva più rivisto suo fratello. Disse che lo tormentava il fatto che, con il passare degli anni, il viso di suo fratello si andava cancellando dalla sua memoria ma c'era una faccia che non aveva mai dimenticato e che da quel giorno in poi lo aveva perseguitato come un tarlo, una mosca fastidiosa, disse di non aver mai dimenticato la faccia dell'uomo che dava gli ordini quando portarono via suo fratello. Disse che, da quel momento, non aveva fatto altro che andare in cerca di quella faccia. Sulla metropolitana, sugli autobus, tra i passanti, ovunque, finché, un giorno vide quella faccia in televisione, in un servizio sugli eroici soldati del battaglione 63.3, il primo a sbarcare sulle Isole riconquistate; era la faccia di uno che non riusciva a tenere a freno la sua brama di gloria e aveva pronunciato il suo nome guardando fisso nella telecamera: tenente Severino Sosa. E fu così che lui, il soldato semplice Manuel Rattaghan, aveva deciso di arruolarsi volontario per unirsi al battaglione 63.3. Quindi, indicando l'uomo che gli giaceva accanto, disse al vecchio: lui ha rapito mio fratello (...). Il vecchio alla fine parlò: capisco le tue ragioni, ma se vuoi il mio parere, penso che adesso dobbiamo ucciderlo (pp. 53-54).

Dopo aver raccontato la sua storia, per spiegare “che cosa ci faceva un irlandese in capo al mondo”, della sua fuga da Belfast, dei disordini e dell'uccisione di sua moglie e del suo unico figlio durante un bombardamento dei lealisti, lui, Sean Flanagan “quel gigante dagli occhi trasparenti, quell'enorme dolmen inespressivo”, scoppia a piangere inconsolabilmente prima di ribadire: “Penso che dobbiamo ucciderlo, *quello* non è un essere umano come noi” (p. 54).

Svegliandosi di soprassalto a mezzanotte con “l'assurda convinzione che il tenente non solo si fosse mosso, ma addirittura alzato”, Rattaghan

si persuase dell'irragionevolezza di quell'idea e cercò di rimettersi a dormire. Stava per rassegnarsi di nuovo ai suoi sogni, quando si sentì chiamare per nome. Era la voce inconfondibile del tenente Severino Sosa. Si sentì raggelare il sangue nelle vene (ib.)

Impedendo al vecchio di dare dell'acqua al tenente, il soldato semplice Rattaghan sussurra all'orecchio di Severino Sosa:

Allora, *hijo de puta*, adesso mi dirai che cosa hai fatto a mio fratello. Il tenente si limitò a chiedere dell'acqua in tono supplice (...). Tutt'a un tratto, il soldato semplice Rattaghan fu certo che il tenente non solo sapesse a che cosa si riferiva ma anche che aveva capito con chi aveva a che fare (...). Allora il volontario Manuel Rattaghan prese una ferma decisione: lo avrebbe torturato finché non avesse parlato. Si avvicinò alla stufa e mise l'attizzatoio di ferro ad arroventare sulle fiamme. Il vecchio, si era seduto sulla sedia a dondolo e stava bevendo con indifferenza. Il ferro si fece prima rosso e poi bianco. Rattaghan lo tolse dal fuoco e lo avvicinò alla faccia del tenente: ora mi dirai, *hijo de puta*, che cosa hanno fatto

a mio fratello. Severino Sosa negò ogni accusa e chiese dell'acqua. Mentre la sua rabbia cresceva, il soldato semplice Rattaghan si rese conto di essere incapace di torturare qualcuno. Non sapeva nemmeno da che parte cominciare, e anche se lo avesse saputo, non sarebbe stato capace di metterlo in pratica. Pianse, sentendosi impotente. “Posso farlo io al tuo posto” disse il vecchio senza guardarlo. “Ma questa è la tua guerra” (pp. 54-55).

La consapevolezza e l'impotenza dell'uno, il soldato semplice Rattaghan, non trovano un corrispondente nella consapevolezza e nella riassunzione del potere dell'altro, il tenente Severino Sosa:

Cominciò a parlare, in un insolito tono di voce calmo e affabile. Ti dirò, soldato, che cosa ne è stato di tuo fratello, ma prima voglio ringraziarti per avermi salvato la vita. Il cuore di Rattaghan ebbe un sussulto e poi accelerò ansiosamente il battito. Il vecchio balzò in piedi, colto da un'indefinibile inquietudine. Ti dirò che cosa è successo a tuo fratello, ripeté il tenente, ma voglio che tu sappia che non dimenticherò mai che se non fosse stato per te, soldato, adesso sarei morto. Il vecchio stava cercando disperatamente qualcosa. Soldato, ora ti dirò che cosa ne è stato di tuo fratello, ma prima sappi che ti sono debitore; si dà il caso, disse, che non mi piaccia essere in debito, fece scivolare il braccio da sotto le coperte ed estrasse la doppietta del vecchio, poi sollevò l'arma e, puntandola contro il petto del volontario Manuel Rattaghan, disse: ecco che cosa è successo a tuo fratello, e premette il grilletto. Nel momento in cui Sean Flanagan accorreva verso il soldato, Severino Sosa sparò di nuovo, stavolta in fronte al vecchio. L'uomo cadde come un dolmen... senza spezzarsi, e senza emettere un solo gemito (p. 55).

Il significato del testo si costruisce, un pezzo dopo l'altro, come un dolmen; tuttavia, non in uno spazio di appagamento, ma con rassegnazione, passivamente. I dolmen, infatti, solleciteranno, permetteranno e richiederanno sempre di essere re-interpretati, assumendo sulla propria apparenza pietrificata le proiezioni di innumerevoli e infiniti significati. Nella sua assenza di pienezza, il dolmen può nondimeno prestarsi a scopi diversi; può testimoniare, ma senza recarne traccia alcuna, tanto la realtà che il sogno, la giustizia o l'ingiustizia. Sempre nella differenza, sempre indifferente a qualsiasi proiezione.

Tecnicamente, l'efficacia di un racconto come *El dolmen* deriva dalla duplice traiettoria che immerge il lettore negli abusi inumani della guerra e contemporaneamente lo allontana. Tuttavia, il trattamento letterario della guerra da parte di Andahazi non assume una valenza trascendentale; al contrario, sia che la storia venga letta come la narrazione onirica di un combattente moribondo sul campo di battaglia o come la descrizione inattesa benché diretta di una brutalità assoluta, essa attesta piuttosto il fallimento di qualsiasi impresa trascendentale; l'inutilità della pretesa di una confessione riparatrice piuttosto che della punizione; la futilità di investire nel passato per cercare di risolvere i problemi del presente; l'insidia giudeo-cristiana del triplice, seppure invertito, diniego pernicioso; l'insensatezza della costruzione di qualsiasi identità basata soltanto sulla religione, sulla nazione, sulla letteratura o sul mito; la deliberata cecità nel vedere un “oltre” creato dai sin troppo familiari titoli della Bibbia e delle opere di Joyce e Yeats, Synge e Burke, Goldsmith e Swift, mentre non si riesce, o non si è in grado, perché riluttanti, a decifrare gli “altri volumi dal dorso marrone e illeggibile” (p. 53). Lungi dal fare assegnamento sul collasso delle diverse identità nelle somiglianze, il non-dolmen che non è un Juan, né un

John, ma uno *Sean* è singolarmente *discorde* dal suo quasi omonimo Rattaghan, dato che lui *avrebbe* ucciso Severino Sosa. E le parole con cui si giustifica sono “Eso no es un semejante”, ossia “quello non è un... *simulacro*”. Non è un caso che l’attante spersonalizzato di un militare abietto – Severino Sosa – sia definito dalle iniziali S. S. La criminalità esportata, nazista o di altro genere, può essere ri-cifrata ma non è accettabile, non può essere re-iscritta, in Argentina.

Non è soltanto la teoria ad adattarsi con difficoltà, ma anche la pratica. Quello di “verità e riconciliazione” è un ideale che non può verosimilmente funzionare in una società non (ancora) preparata ad affrontare, e tanto meno a cambiare, la sua continua brutalità, le sue cicliche e ripetute repressioni e uccisioni..., la *sua* percezione della verità, la *sua* “obbedienza dovuta” e il *suo* “punto finale”. Le leggi del 1987 sulla *obediencia debita* e il *punto final* decretate dal presidente Raul Alfonsin sollevarono, infatti, i militari argentini da ogni responsabilità legale. Perciò, la svolta radicale di Andahazi storicizza e nel contempo testualizza, fa emergere e mette in discussione l’impossibilità dell’impunità, il rapporto inadeguato tra giustizia e ingiustizia, l’incomprensibilità ma altresì la continua minaccia di disumanità. *El dolmen* costituisce una sfida per ogni elaborazione di pace e riconciliazione che, nella politica postbellica, si astiene dall’estirpare giuridicamente quel processo uniforme di un’ideologia militarista, o di altro tipo, per mezzo della quale l’essere umano è assoggettato all’interesse di uno Stato o di una nazione. Un simile dolmen – “gigantesco, fiero e di un’indifferenza che si direbbe di pietra” (p. 53) –, quella configurazione statica, immutabile, stoico-escapista di un’antica ma indecifrabile conoscenza, o saggezza, o venerabilità non è che un mito da sfatare.

Coda... decoder

Formate con le seguenti parole una frase o un detto noto

shell		exon		
				mobil
	jet			
q8				
		gulf		
	bp			
				total
	amoco			



Fig. 12. Prima pagina del «Daily Mirror», 6 gennaio 2003.

Adesso capite perché Margaret Thatcher era così impaziente di entrare in guerra contro l’Argentina?

Notizie dell’ultima ora.

Il governo argentino ha sospeso gli accordi di cooperazione petrolifera con il Regno Unito nell’arcipelago delle isole Falkland.

Il governo inglese ha definito ieri sera “deplorable” tale decisione, la quale contribuisce ad allargare ulteriormente il divario tra i due paesi circa la futura sovranità delle isole. («The Guardian», 29 marzo 2007).

A sentire i petrolieri, gli abitanti delle isole Falkland potrebbero diventare ben presto una delle popolazioni più ricche del mondo.

Nell’anno in cui le isole commemorano il XXV anniversario dall’invasione dell’Argentina, alcune compagnie petrolifere sono certe di stare per fare il colpo grosso.

Tra non molto sperano infatti di poter cominciare a trivellare nell’oceano del Sud Atlantico intorno alle Falkland, per provare una volta per tutte che la regione è ricca di riserve petrolifere. La scoperta di giacimenti petroliferi sconvolgerebbe indubbiamente il piccolo e remoto territorio britannico, la cui economia si basa attualmente in prevalenza sulla pesca e la pastorizia.

In caso di successo, la popolazione dell’isola, costituita da circa 2.800 abitanti, entrerebbe di colpo a far parte del gruppo ristretto delle nazioni produttrici di petrolio.

“Questa scoperta potrebbe trasformare gli abitanti delle Falkland nel popolo più ricco del mondo per reddito pro capite, molto più ricco della popolazione di Dubai” afferma Colin Phipps, presidente del Consiglio d’amministrazione della compagnia petrolifera Desire Petroleum.

Ma, se gli isolani stanno seguendo le vicende con vivo interesse, in realtà non c’è niente di nuovo («BBC News», 19 aprile 2007).



Fig. 13. Poster del «Socialist Worker», marzo 2003 – Non lasciate che Blair faccia la Thatcher.]

Troppo tardi? È sempre necessario essere in due per ballare il tango. Ma “non esiste la società, esistono solo uomini e donne” (Margaret Thatcher, 31 ottobre 1987) “Prego, sceglietevi il partner per la prossima danza (di guerra)”.

¹ Si allude al ritornello "The Mexicans dance on their hats", della canzone *Mexican Hat Dance*, con riferimento alla danza nazionale messicana *Jarabe tapatio* (N.d.T.).

² Le perdite ammontarono a un totale di 649 argentini (321 solo sull'incrociatore *General Belgrano*) e 255 soldati britannici nei settantaquattro giorni del conflitto. Le organizzazioni coinvolte nella gestione degli effetti devastanti di PTSD hanno registrato sui rispettivi versanti un totale di 350 e 300 suicidi.

³ Riproduzione autorizzata dell'artista (in Wilcox 1992, p. 67).

Riflessioni sul conflitto delle Falkland Malvinas a margine del saggio di Bernard McGuirk.

Alessandra Marzola

Nelle due parti del suo contributo Bernard McGuirk affronta problemi di rilevanza cruciale che, benché sviluppati in relazione al conflitto delle Falkland Malvinas, trascendono la specificità di questa guerra.

L'excurus di McGuirk nella tradizione vignettistica della guerra anglo-britannica mostra con chiarezza la divergenza tra i discorsi della politica istituzionale e le reazioni popolari al conflitto, una distanza che, come ben emerge dall'analisi degli sviluppi diacronici di questo particolare genere di configurazione discorsiva, denuncia, alla fine del percorso, e per entrambe le parti in causa, la implausibilità di ogni sentimento patriottico e identitario nazionale. Da tradizionale strategia di riduzione e impoverimento dell'alterità nemica, la satira si trasforma in un'arma puntata contro i paradossi e le contraddizioni del corpo identitario. L'impresa bellica emerge come una grottesca e tragica mistificazione, esposta al ludibrio di uno stile caricaturale che, sia in Argentina che in Gran Bretagna, ritrova, subito dopo il conflitto, tutto il suo potenziale più autenticamente critico. È questo l'inequivocabile senso del fotomontaggio di Michael Peel *Rejoyce Rejoyce II* (1982), che espone una Union Jack non solo materialmente ferita a dispetto della retorica ufficiale che la vorrebbe integra, ma anche ammorbata dalla sua stessa mistificazione, appesantita dal fardello della violenza che non ha solo subito, ma anche inferto. specularmente la *Grand Procession* di Horatius dello stesso anno restituisce l'immagine di un militarismo incongruo, inattendibile e platealmente disatteso, che sfila in una direzione di marcia invertita rispetto al passo e allo sguardo del popolo.

La campionatura di vignette scelte da McGuirk sembra insomma illustrare e documentare il progressivo svuotamento di sentimenti nazionalistici, adibiti a fungere come copertura di rigurgiti e/o nostalgie neoimperialisti. Nonostante la marcata specificità storica argentino-britannica di queste strategie rappresentative delle identità in guerra, la microstoria di queste vignette politiche ricalca uno schema generico, sostanzialmente invariato a partire dallo spartiacque della prima guerra mondiale: dalla accensione identitaria alla denuncia, alla critica e alla satira dell'ideologia nazionalistica e militarista. Da allora tuttavia nessuna guerra ha mai prodotto i suoi anticorpi. Al contrario, le guerre della modernità e della postmodernità sono diventate del tutto compatibili con l'indifferenza, l'apatia o persino con l'esplicito antimilitarismo dei combattenti. Lungi dall'inibire o dissuadere da ulteriori imprese militari, lo spegnimento del sentimento patriottico, e persino la critica dell'ideologia militarista, strategicamente messa al servizio di nuovi impegni bellici, hanno contribuito ad alimentarli¹ Prova ne sia che oggi, come nel 1982, una nuova impresa militare nelle Falkland Malvinas, acquisterebbe molto probabilmente plau-

sibilità, purché naturalmente se ne vedesse la opportunità politica. I *cartoons* britannici e argentini sulla guerra delle Falkland/Malvinas disegnano una storia rappresentativa che testimonia, ancora una volta, la distanza incolmabile tra rappresentazione e fatti, satira e scelte politiche, configurazione e realtà.

Proprio a questa distanza fanno cenno invece entrambe le rappresentazioni letterarie di questa guerra discusse da McGuirk.

Al di là del loro referente storico specifico, riconoscibile nel conflitto per la conquista delle isole Falkland/Malvinas, sia *Gurka*, l'atto unico di Vicente Zito Lema del 1988, che il racconto *El Dolmen* scritto da Federico Andahazi undici anni dopo, segnalano la complicità della parola con la violenza, denunciando implicitamente la presunzione di innocenza, e la illusorietà del potere redentivo che la letteratura si è attribuita. In entrambe la scrittura urta contro un residuo di violenza non significativa che disorienta e scardina il binarismo schematico delle configurazioni identitarie. È possibile che l'impatto con questa irriducibilità si sia presentato come l'elemento più immediatamente riconoscibile, per effetto della mia estraneità al contesto storico e culturale argentino, una imbarazzante lacuna che mi ha inizialmente disorientato, inducendomi a sospendere cautelativamente le mie considerazioni. Tuttavia, a distanza di tempo, dopo ulteriori riflessioni, e qualche utile lettura, mi sono persuasa che le informazioni contestuali che ritenevo indispensabili per cogliere il senso dell'analisi di McGuirk, non erano così decisive. Nondimeno, mi sembra utile e chiarificatore dar conto brevemente delle perplessità suscitate in prima battuta dall'ascolto della relazione di Bernard McGuirk. Per questo ripropongo qui il senso delle domande che ho formulato dal vivo, al termine della conferenza, per annodare dei fili che mi parevano sciolti. Ecco dunque i miei anelli mancanti. Come si collocano le due narrazioni nel panorama delle rappresentazioni letterarie argentine del conflitto? Esiste una intenzionalità polemica, oppositiva, da parte dei rispettivi autori nei confronti delle configurazioni identitarie testimoniate dalla tradizione dei cartoon politici? Inoltre, quali presupposti culturali consentono la straordinaria complessità rappresentativa dei *Gurka*, esposti come costrutti mitologici, nel monologo di Lema? Se, come McGuirk, ha così brillantemente dimostrato, il mito dei *Gurka* continua anche in tempi recenti a essere strumentalizzato per fini politici, persino nello stile apparentemente neutrale di uno storico impeccabile come Lawrence Freedman (*The Official History of the Falklands Campaign*), dobbiamo immaginare la presenza di un repertorio discorsivo consolidato sui *Gurka*, una mitologia alimentata dall'immaginario collettivo al quale Lema presumibilmente attinse quando iniziò a scrivere il suo play. A meno di non dare credito incondizionato alle dichiarazioni di Lema, e limitarci a ritenere che il monologo sia nato come messa in forma teatrale dell'esperienza di Miguel, lo studente del Laboratorio di Comunicazione che a Lema avrebbe confidato il suo terribile incontro con l'alterità dei *Gurka*. Ma anche volendo accogliere questa versione, rimane l'incognita sulle fonti discorsive che avrebbero consentito a Miguel di trasformare la sua esperienza in racconto. Da dove ha preso Miguel il materiale lessicale, e retorico su cui proiettare il suo terrore dei *Gurka*?

Se l'intervento di McGuirk lascia inevase queste questioni relative alla storia della cultura letteraria argentina, è perché, a me sembra ora di poter dire, esse debbono rimanere offuscate per lasciare spazio e visibilità alla valenza letteraria di due straor-

dinarie rappresentazioni della violenza e dell'alterità rispetto alle quali il contesto storico della guerra delle Malvinas assume la funzione di mero catalizzatore.

Più che far parte della letteratura della guerra delle Malvinas, *Gurka* ed *El Dolmen* si scrivono nell'area ben più estesa della letteratura di guerra², in cui il secondo piano dello specifico storico è il presupposto per dare risalto all'atavismo del terrore e della violenza, nonché alla loro non redimibilità, che in quella storia specifica si sono nuovamente ripresentati. Su questi aspetti la lettura di McGuirk continua a richiamare l'attenzione, come a rimarcare una sotterranea continuità tra la letteratura di questa guerra e la letteratura di guerra nel XX secolo nel segno di una violenza inestinguibile e non redimibile. Una letteratura di guerra postmoderna, in cui la testimonianza, destituita di senso etico e di funzioni risanatrici, è ridotta a una ottusa presenza oculare dimentica di affiliazioni o appartenenze identitarie nazionali. Esclusa dalla rappresentazione, la specificità del conflitto, la contesa con l'alterità di un nemico riconoscibile, è tutta interiorizzata, trasformata nel disagio psicotico della vita quotidiana e della condizione umana. La sindrome posttraumatica e schizo-paranoide di Miguel in *Gurka* mette in scena strategie e fantasie sadomasochiste che, nel corso del XX secolo, si sono insediate nella grana della vita civile, diffondendo nel corpo sociale una violenza endemica replicata, sull'esterno, nella perpetuazione di guerre incessanti.

E in *El Dolmen* Rattaghan, il soldato semplice irlandese, vittima masochista dell'ufficiale sadico Severino Sosa, non rinuncia a uccidere nel nome di una abdicazione alla violenza, ma solo per una inspiegabile e ingiustificata impotenza. È questa impotenza ottusa, priva di senso che il racconto espone senza darne conto, come un residuo pietrificato. Ed è in effetti l'orrore della pietrificazione, l'ottusità della cosa, ad accomunare queste due narrazioni postmoderne, configurandosi da un lato come forma sintomatica della guerra postmoderna, dall'altro come residuo di senso irriducibile alla semiosi. Nel monologo di Lema i *Gurka*, visti come proiezioni di un Grande Altro (cfr. Žižek 1993, pp. 200-219; 1999), sono vampiri esangui e sdentati, travestiti sodomizzati e sodomizzatori, esseri ossimorici che sfidano ogni interpretazione. Colpito a morte, *Gurka* si affloscia "come un cane", una materia resa disumana dalla impossibilità di significare il morire. E in *El Dolmen* la resistenza pietrosa del reale alla significazione, alla redenzione o alla vendetta, così come la conseguente illusorietà della memoria, sia privata che pubblica, iscritte nelle stesse lettere del titolo, sono ribadite con straordinaria efficacia nella conclusione del racconto. Non è l'improvviso rinvigorimento di Severino Sosa a vanificare e distruggere il ricordo privato di Rattaghan, la visione onirica allucinata di uno spazio familiare antico e rassicurante, quanto piuttosto lo stile meccanico, pietrificato che visualizza la morte di Sean Flanagan, come il rovinare al suolo di una materia resistente, inerte e silenziosa: "he fell like a dolmen would fall... without breaking, without emitting a single complaint". Sean Flanagan, il dolmen monolite, che avrebbe voluto uccidere Severino Sosa, e che da lui viene ucciso al posto di Manuel Rattaghan, adempie a un ruolo salvifico che è però svuotato dalla passiva neutra indifferenza del suo morire.

In entrambe queste narrazioni postmoderne è la impermeabilità alla significazione di una materia inerte e ottusa, a ricordarci, oltre allo scarto incolmabile tra la violenza e la sua rappresentazione, la presenza di un reale che elude, senza mai tra-

scenderli, i confini di ciò che è culturalmente rappresentabile e significabile, imponendoci un confronto/scontro continuo con i limiti che ci definiscono, e con ciò che non può essere ridotto/ricondotto entro gli schemi rappresentativi delle nostre culture³. A me pare che, proprio per la loro capacità di mettere a tema e in questione la pretesa di una conoscenza totale, esaustiva, il potere illimitato delle risorse della cultura, i due testi che Bernard McGuirk ci ha così efficacemente proposto, appartengano a una letteratura indispensabile alla nostra contemporaneità. E, alla luce di queste considerazioni, l'offuscamento del contesto storico trova forse una sua motivazione specifica, proponendosi come scelta deliberata, una mossa per far emergere appieno il

¹ Sulla connivenza dell'antimilitarismo con la violenza bellica nel XX secolo si vedano almeno tre contributi rilevanti: Scarry 1985; Bourke 1999, Hillman 2004.

Su questo stesso tema, ma con riferimenti specifici alla prima Guerra mondiale sui fronti occidentali si veda il volume 'seminale' di Fussell *The Great War and Modern Memory* (1975). Lo stesso tema, considerato nelle sue emersioni letterarie e in ambito britannico, è approfondito in Marzola 2005.

² Secondo Fussell (1975), tutta la letteratura del Novecento, dopo la prima guerra mondiale, sarebbe da recepire come letteratura di guerra. Si tratta di una ipotesi suggestiva e ancora condivisibile, confermata anche dagli esempi di McGuirk.

³ Per una rilettura critica provocatoria e stimolante del rapporto tra la cultura e il reale lacaniano cfr. Belsey 2005.

Strani transiti: tracce letterarie di *japanese-americans* dopo Pearl Harbour¹ Elena Lamberti

Henry andò alla Stazione di Controllo per registrare la famiglia. Tornò a casa con venti etichette, tutte numerate "10710", etichette da attaccare ad ogni bagaglio ed una da appendere ai nostri cappotti. Da quel momento in poi, diventammo la famiglia 10710.

I nippo-americani ritratti in fotografie in bianco e nero che documentano il viaggio che li porta verso i campi di transito o di lavoro rapidamente edificati in Nord America a partire dal 1942, raccontati in vari *memoirs* scritti prevalentemente da nippo-canadesi di seconda generazione non hanno numeri tatuati sul braccio e non indossano tristi uniformi a righe verticali; la loro situazione, così come si venne a delineare nel periodo 1942-45, non può essere sovrapposta tout court a quella degli internati di Auschwitz per contingenza storica e per l'etica che deve accompagnare il ricordo di quella contingenza storica o, meglio, di *quelle* contingenze storiche, coeve ma diverse. Esiste, infatti, una differenza fondamentale tra i campi di sterminio nazisti e i campi di internamento per nippo-americani (o nippo-canadesi) ed è bene averlo chiaro, senza ambiguità: la razionalizzazione del massacro, la programmazione scientifica organizzata su modello industriale – la famigerata "soluzione finale" – dello sterminio di massa di ebrei (e con loro di omosessuali, disabili e malati psichici, zingari, prigionieri politici) è qualcosa che non ha *mai avuto luogo in Nord America*. La "logica" nazista è un cancro a se stante.

Eppure, anche negli Stati Uniti (e in Canada) migliaia di persone sono state rinchieste per anni in campi disumani, di volta in volta definiti "di transito", "di assembramento", di "ricolloccamento", "di internamento" e posti sotto diverse autorità (l'esercito per quelli di assembramento, la *War Relocation Authority* per quelli di ricolloccamento, l'*Immigration & Naturalization Service* per quelli di internamento), sono state private di una identità, trasformate in numeri. I campi di internamento sul territorio nordamericano diventano una realtà negli anni della seconda guerra mondiale: per la contingenza bellica, i cittadini di origine italiana, tedesca e giapponese sono considerati *enemy aliens* e, dunque, nemici in patria. In realtà, lo status di *enemy aliens* non porta a un trattamento uniforme dei tre gruppi etnici, poiché la condizione dei cittadini o degli immigrati di origine giapponese è decisamente peggiore di quella dei cittadini o degli immigrati di origine italiana e tedesca. Se per questi due ultimi gruppi l'internamento si applica ai soggetti adulti prevalentemente di sesso maschile considerati potenzialmente pericolosi, per il primo l'internamento viene invece imposto all'intero nucleo familiare a partire dal 19 febbraio 1942 per effetto dell'Executive Order 9066, firmato dal presidente Roosevelt. Si tratta, dunque, di una discriminazione etnico-razziale che si iscrive nella storia dell'immigrazione giapponese verso gli Stati Uniti e che, implicitamente, porta a una sorta di tipizzazione del "nemico" fondata sulla costruzione di una idea di alterità (razziale) e di pericolosità funzionale più alle politiche interne dell'establishment americano

che giustificata dalla realtà della situazione nordamericana di quegli anni, anche dopo Pearl Harbour. La questione dei nippo-americani è questione che precede e di diverse decine d'anni il raid aereo del 7 dicembre 1941 che porta gli USA in guerra col Giappone: il primo gruppo di immigrati giapponesi si costituisce nel 1868, (Alameda County, California), il numero cresce rapidamente (dai 2.039 del 1890 ai 24.326 del 1900) e con esso cresce anche la discriminazione fondata su basi razziali e legata a logiche (e fobie) economiche e culturali. Discriminazione che porta alla segregazione (ad esempio scolastica), alla limitazione (ma meglio sarebbe dire proibizione) all'acquisto di proprietà (soprattutto terriere), al controllo ferreo dell'immigrazione (arrestata nel 1924 da un *Immigration Act* che non garantisce nemmeno più la quota minima stabilita per gli altri gruppi di immigrati europei); e, cosa importante, nel 1922 la corte suprema degli Stati Uniti conferma che "giapponesi e altri asiatici non possono essere naturalizzati 'per ragioni di razza'" (caso *Ozawa vs US*). Ecco dunque che negli USA, la contingenza bellica acuisce una situazione di discriminazione che è una realtà di fatto ormai dalla seconda metà dell'Ottocento; dopo Pearl Harbour, la minaccia di una possibile invasione giapponese del territorio della costa occidentale degli USA porta alla enfattizzazione del pericolo giallo e alla costruzione di una idea di *male* e di *nemico* che trova terreno fertile nella nazione anche perché già iscritta in una storia consolidata di discriminazione culturale e giuridica (cfr. Daniels, Taylor, Kitano, a cura, 1986).

Se l'internamento per italiani e tedeschi (sciagurato sì, ma circoscritto a una categoria ben definita di *enemy alien*, il potenziale soldato, la potenziale spia, il potenziale collaborazionista) si giustifica o almeno si comprende alla luce della guerra "giusta" contro il nazifascismo e fa parte della logica del conflitto che sconvolge gli assetti propri della società civile, quello dei nippo-americani (applicato su vasta scala, indiscriminatamente, a nuclei familiari estesi, spesso divisi nei vari campi) solleva invece una serie di questioni decisamente scomode per l'establishment americano, così come per la nazione tutta; questioni che, nel corso del XX secolo e a tutt'oggi, sono state affrontate in modo diverso in rapporto al divenire storico e alla costruzione simbolica che ha portato nel tempo a leggere le esperienze di discriminazione razziale e di segregazione in rapporto a quello che il teorico sociale Jeffrey J. Alexander (2003, cap. 1) ha definito come il "processo di universalizzazione dell'Olocausto" (un processo strettamente connesso alla concettualizzazione di universali "moralì", quali il bene e il male, cruciali per le geo-politiche del secondo Novecento e drammaticamente attuali per quelle del XXI secolo). Le ricerche di Alexander nel campo della sociologia della cultura sono particolarmente interessanti, sebbene a tratti problematiche (cfr. Lepre 2006), anche per chi si occupa di letteratura e, soprattutto, per chi si occupa di letteratura legata ai grandi eventi traumatici della Storia; dunque sono interessanti per chi si occupa di letteratura di testimonianza, un filone eterogeneo che va dalla memorialistica, alla narrativa, alla scrittura di diari, all'autobiografia. È in questo filone che si iscrivono anche le tracce letterarie degli ex internati nippo-americani (e quelle dei loro discendenti), a lungo neglette e recuperate a partire dagli anni Settanta, con enfasi crescente dalla metà degli anni Ottanta. Opere come *Citizen 13660* (Okubo 1946), *No-No Boy* (Okada 1977), *Nisei Daughter* (Sone 1979), *Through Harsh Winters* (Kikimura, a cura, 1981), *Desert Exile* (Uchida 1982) e altre, sono tracce

letterarie importanti di un grande trauma della storia nordamericana del xx secolo e, soprattutto, sono tracce letterarie che inducono a riflettere non solo su quel trauma specifico, ma anche, più in generale, sul rapporto tra evento traumatico, memoria culturale e storia, poiché la loro scrittura, ricezione, fortuna è stata (ed è) condizionata dalle successive ricostruzioni e riletture storico-culturali di quel trauma e delle sue conseguenze visibili e meno visibili; conseguenze complesse e diverse, nel tempo, per tutti gli *attori* (i singoli individui che quel trauma lo hanno esperito, la comunità dei *japanese-americans*, la società americana in senso lato, l'establishment statunitense, la comunità internazionale). Inevitabilmente, come accade per tutti i grandi eventi traumatici della Storia, anche l'esperienza traumatica connessa all'internamento dei *japanese-americans* durante la seconda guerra mondiale, è stata letta e connotata per tappe successive in rapporto al divenire di sistemi simbolici di riferimento e di interpretazione di quello stesso evento traumatico, a loro volta conseguenza del contesto storico, politico e culturale in cui si inscrivono, di volta in volta, le strutture di potere che controllano e definiscono la costruzione di quegli stessi sistemi simbolici e incidono sulla sedimentazione di memorie condivise o contese. In questo quadro socio-politico e culturale inevitabilmente complesso e dinamico, il segno letterario ha offerto una traccia importante per interpretare i meccanismi che condizionano la costruzione della memoria collettiva e individuale dell'evento traumatico e le sue significazioni per la tenuta o la messa in discussione di una collettività.

Per interpretare il segno lasciato sulla società americana dalle tracce letterarie scritte dai *japanese-americans* dopo Pearl Harbour, è importante ricordare il processo che, nell'analisi di Alexander, ha portato nel secondo Novecento alla universalizzazione del dramma dell'olocausto nel mondo occidentale, poiché è questo un processo che connota la costruzione e la definizione di *bene* e di *male* e, implicitamente, di *moralità*, così come pure illumina sui meccanismi che controllano la costruzione simbolica che trasporta e fissa tali concetti nell'immaginario e nella memoria dei singoli e dei gruppi sociali. È attraverso questo processo di universalizzazione simbolica che l'Olocausto diventa una sorta di scomoda "metafora ponte, di collegamento" tra drammi e traumi (Alexander 2003, p. 104), senza che per questo si tolga rilevanza allo specifico dell'Olocausto stesso (sebbene il rischio esista, soprattutto in una società mass-mediatica) (cfr. Demaria 2006). E il processo di universalizzazione di questo specifico evento traumatico si costruisce anche attraverso la produzione di diverse narrazioni della tragedia originaria. Alexander porta l'esempio dell'impatto avuto, negli anni Cinquanta, dalla pubblicazione del *Diario* di Anna Frank (e poi delle sue riduzioni teatrali e cinematografiche) per far emergere una nuova dimensione del trauma, definita come "il nuovo dramma del trauma" (Alexander 2003, p. 74), che porta alla "personalizzazione del trauma e delle sue vittime" (p. 75). Quelli che Aleida Assmann ha definito come "i mediatori della memoria" (1999, pp. 165 sgg.), le fonti letterarie, le rappresentazioni cinematografiche, quelle televisive, i repertori fotografici, le riduzioni teatrali, servono a "facilitare l'identificazione psicologica e l'estensione simbolica" (Alexander 2003, p. 77) dell'esperienza traumatica; ci si immedesima nella vittima, la vittima diventa una persona qualunque (può capitare, dunque, anche a noi), ma al tempo stesso si è inevitabilmente portati a riconoscere che il "male" è insito negli individui e nelle società:

Il messaggio del dramma del trauma, come quello di ogni tragedia, è che *il male è dentro di noi e dentro ogni società*. Se siamo tutti vittime e carnefici, allora non esiste più un pubblico che possa distanziarsi in modo legittimo dalla sofferenza collettiva, sia dalle sue vittime che dai suoi carnefici (...). L'identificazione psicologica con il genocidio degli ebrei e l'estensione simbolica delle sue implicazioni morali oltre le parti immediatamente coinvolte ha scatenato una *universalizzazione senza precedenti della responsabilità politica e morale* (pp. 71-72, corsivo mio).

In questa prospettiva, raccontare, ricordare un trauma risponde non solo a un *bisogno emotivo*, ma anche a una *ambizione morale*. E, infatti, nei primi anni del secondo dopoguerra, il ricordo e il racconto dell'olocausto si iscrivono nella visione di una guerra giusta, combattuta contro il male assoluto (il nazismo e la sua personificazione, Adolf Hitler); in quegli anni, la costruzione simbolica legata a questo trauma è dunque controllata *soprattutto dall'establishment* e poggia sulla definizione di categorie morali nette e condivise, associate all'evento specifico e funzionali al consolidamento di un modello sociale, di una idea di democrazia che si fonda proprio su questi valori. Negli USA, il processo di universalizzazione dell'Olocausto, che lo porta a divenire scomoda "metafora ponte" fra drammi e traumi, si attua piuttosto a partire dagli anni Sessanta, quando il controllo dei mezzi di produzione simbolica inizia a sfuggire all'establishment, insieme a una messa in discussione delle proprie ambizioni morali. È in questi anni che viene seriamente messa in crisi la *moralità* della leadership americana alla luce dei nuovi eventi storici (il Vietnam, gli scandali politici), documentati in tempo reale dai nuovi media che, in quegli anni, diventano sempre più forme di potere e di controllo dei meccanismi che reggono e condizionano il sistema di valori che caratterizza la società statunitense; negli stessi anni, la decostruzione della moralità dell'establishment americano porta anche a rileggere eventi del passato "attraverso una serie di analogie negative col nazismo" (p. 86). I bombardamenti di Dresda (al centro anche del noto romanzo di Kurt Vonnegut, *Mattatoio n. 5 [Slaughterhouse-Five]* del 1969) o le atomiche a Hiroshima e Nagasaki non sono più solo eventi iscritti acriticamente nella logica di una guerra "giusta" e di una punizione "morale", ma vengono percepiti sempre più come *tragedie umane di vasta portata*. Si attua, anche in questo caso, un processo di *identificazione con le vittime della tragedia, di personificazione del trauma che porta alla sua universalizzazione*. È in questo contesto che si iscrive anche il recupero delle tracce letterarie legate al dramma dei campi di internamento per nippono-americani. Tra le ragioni che, negli anni del secondo conflitto mondiale e nell'immediato dopoguerra, hanno portato a riconoscere e tipizzare il nazismo come male assoluto, vi è anche la condanna della discriminazione razziale che è alla base della logica di razionalizzazione del massacro che porta alla soluzione finale. E proprio la discriminazione razziale è al centro delle testimonianze letterarie che ricordano l'esperienza di internamento dei *japanese-americans*: sebbene nei campi nordamericani non si concettualizzi, né si pratici la soluzione finale, resta il fatto che un intero gruppo etnico viene discriminato, segregato, privato delle libertà civili in un modo che oggi viene riconosciuto essere stato parziale, arbitrario, *ingiusto, incivile, non democratico*. È proprio il diverso trattamento di questi *enemy aliens* rispetto agli altri due gruppi di *enemy aliens* (quello tedesco e quello italiano) che rafforza l'accusa di discrimina-

zione razziale e, dunque, macchia la moralità di un establishment che non può più giustificare quell'azione semplicemente adducendo lo stato di guerra.

Il dramma dei *japanese-americans* diventa così, nel tempo, non solo dramma di quello specifico gruppo di *enemy aliens*, ma anche vero e proprio trauma culturale per la nazione americana:

Un trauma culturale si verifica quando i membri di una collettività sentono di essere stati colpiti da un evento terribile che ha lasciato un marchio indelebile sulla loro coscienza di gruppo, segnando le loro memorie per sempre e mutando la loro identità futura in modi profondi e irreversibili (p. 129).

Nella *teoria profana del trauma* proposta da Alexander, dunque, la questione dei nippono-americani diventa trauma culturale della società americana, costretta nel tempo a ridefinirsi alla luce della messa in discussione dell'idea di moralità (e dunque dei principi di "bene" e di "male") che si attua dagli anni Sessanta in poi. E le suddette fonti letterarie, molte delle quali pubblicate già nell'immediato dopoguerra ma poi neglette per oltre due decenni, diventano strumenti importanti da un lato, per recuperare la traccia e il rimosso di quel trauma (tanto a livello individuale che collettivo); dall'altro, proprio perché recuperano quelle memorie, *esse partecipano anche al processo di recupero dell'equilibrio che la rivelazione del trauma ha rotto*. Le fonti letterarie diventano infatti testimonianze che inducono ad affrontare lo shock della rivelazione e, anche, mediatori strumentali all'ammissione della colpa collettiva, alla denuncia e, dunque, coadiuvano la definizione di processi culturali e politici di "giustizia" e di "compensazione". Come ha ricordato Kai Erikson in *Everything in Its Path* (1976), il dramma collettivo è:

un colpo ai tessuti di base della vita sociale che danneggia le dinamiche che tengono unite le persone e il senso di comunità. Il trauma collettivo si forma in modo lento, perfino insidioso, all'interno della consapevolezza di coloro che ne soffrono, di conseguenza *non ha la qualità dell'immediatezza normalmente associata con il trauma*. Ma è lo stesso una forma di shock, un modo di rendersi *gradualmente* conto che la comunità come effettiva sorgente di supporto non esiste più e che una parte importante del Sé è scomparsa (...). Il "noi" come relazione tra due o più cellule in collegamento tra loro all'interno di un più largo corpo non esiste più (pp. 153-154, corsivo mio).

Rispetto al riconoscimento dell'evento traumatico, al contesto che lo ha posto in essere, all'ammissione delle implicazioni che ne derivano per i singoli e per il gruppo, esiste, dunque, uno scarto tra soggetto e collettività; le fonti letterarie, testimonianze del trauma prima di tutto soggettivo, servono a far ritornare a poco a poco il ricordo del trauma culturale della e nella collettività (cfr. Friedländer 1975). Il recupero del rimosso attuato anche attraverso il recupero e la rivalutazione di fonti letterarie aiuta ad ammettere il trauma, poiché queste aiutano a manifestare in seno alla vita pubblica i residui della memoria fino a quel momento consciamente o inconsciamente rimossi e gli effetti nel tempo sul gruppo e sul patto sociale, civico e civile che lo tiene insieme (Alexander 2003, p. 135).

Prende forma così un nuovo "linguaggio del trauma", che è forse una delle situazioni che più caratterizzano la riflessione teorica del secondo Novecento e che porta

a definire, anche pericolosamente, il trauma come nuova “grande narrazione” capace di consolidare o mettere in crisi una collettività:

Lo status di “trauma” è attribuito a fenomeni reali o immaginari, non a causa della loro oggettiva immediatezza o della loro reale pericolosità, ma perché si crede che questi fenomeni abbiano avuto, in modo immediato e dannoso, effetti sull’identità collettiva. La sicurezza individuale è ancorata a strutture di aspettative culturali ed emotive che garantiscono un senso di protezione e di capacità. Queste aspettative e capacità sono a loro volta radicate nella forza della collettività di cui gli individui fanno parte... (pp. 140-141).

E ancora

“L’esperienza del trauma” può essere compresa come un processo sociologico che definisce il dolore inflitto alla comunità, identifica le vittime, attribuisce le responsabilità e stabilisce le conseguenze ideali e materiali. Nella misura in cui l’esperienza dei traumi è vissuta, e quindi i traumi sono immaginati e rappresentati in questo modo, l’identità collettiva verrà trasformata in modo significativo (p. 156).

Il trauma diventa così anche “atto linguistico” che mette in relazione il gruppo portatore del trauma, con una audience e con una data situazione storico-culturale: considerare il trauma come “grande narrazione” significa “in un certo senso (...) raccontare una nuova storia” (p. 144) che intreccia diversi elementi (la natura del dolore; la natura delle vittime; la relazione tra vittime del trauma con il pubblico più generale; l’attribuzione della responsabilità).

Non v’è dubbio che se, da un lato, la teoria che legge il trauma culturale alla luce del processo di universalizzazione dell’olocausto coadiuva la rilettura dei processi socio-culturali complessi che segnano il secondo Novecento, è pure vero, dall’altro lato, che la stessa porta invece alla decontestualizzazione del trauma originario, ovvero del dramma storico realmente esperito da singoli, gruppi e nazioni. Inoltre, espressioni come “linguaggio del trauma” o trauma come “grande narrazione” suggeriscono potenziali rischi di semplificazione del dramma e delle sue conseguenze traumatiche, offrendo un pretesto insidioso per operazioni di revisionismo storico che offendono la coscienza e l’etica di una società civile. Il dialogo tra storia, memoria e, in questo caso, sociologia, è dunque un dialogo molto difficile e sfaccettato, soprattutto oggi laddove il contesto massmediatico accelera i processi di appiattimento della ricezione degli eventi traumatici proprio per la facilità con la quale si possono individuare e per la ridondanza di informazioni, immagini e testimonianze sugli stessi. In questo contesto dinamico e accelerato, la letteratura può diventare un mediatore certamente utile per incoraggiare la riflessione e il recupero di rimossi traumatici per la collettività; in questo senso può anche recuperare una tradizionale funzione catartica; non deve, però, ridursi a mera forma di compensazione di un danno (in una logica di espiazione attuata attraverso il riconoscimento del trauma e, dunque, la denuncia – portata avanti in chiave narrativa o memorialistica – del male e dei cattivi). Al contrario, le fonti letterarie che portano, nel tempo, testimonianza di un evento traumatico innescano scomodi processi di rivelazione di memorie conflittuali in seno a uno stesso gruppo sociale. Così facendo, esse si rivelano tracce utili per mappare i processi socio-politici, oltre che culturali, che caratterizzano nel

tempo le dinamiche di costruzione e rimemorazione del trauma e, dunque, la ridefinizione dei meccanismi di potere in seno a una stessa collettività.

Nel caso dei *japanese-americans*, la letteratura porta testimonianza delle diverse forme di partecipazione e di comprensione di uno stesso trauma e acquistano valenza diversa se lette alla luce della “memoria individuale” o della “memoria collettiva”, anche se, in questo caso, è più corretto parlare di “memorie collettive”; esistono, infatti, diversi gruppi sociali che, nel tempo, si confrontano con le memorie dello stesso evento traumatico in un processo che complica il lavoro di rimemorazione, tanto in seno al gruppo nippo-americano, che nel contesto più ampio della società americana. Quest’ultima, negli anni Quaranta (e anche nell’immediato dopoguerra), non percepisce necessariamente l’internamento dei *japanese-americans* come grande trauma culturale della nazione: in quella contingenza storica, il dramma (e il conseguente trauma) è quello legato all’attacco di Pearl Harbour; è solo successivamente, quando inizia ad attuarsi il processo di universalizzazione dell’olocausto, che i *transit camps* per *japanese-americans* diventano emblematici del recupero di rimossi scomodi che inficiano l’immagine di una nazione buona e giusta e rivelano la crisi di una certa idea di moralità nazionale. In questo senso, vale quanto sostenuto da Alexander ovvero che

gli eventi non sono intrinsecamente traumatici. Il trauma è una attribuzione socialmente mediata. L’attribuzione può avvenire in tempo reale, nel momento in cui l’evento accade; ma può avvenire anche prima che l’evento abbia luogo, sotto forma di presagio, o anche dopo che l’evento si è concluso, sotto forma di ricostruzione formulata a posteriori... (p. 138).

Ma gli eventi traumatici che precedono il trauma culturale, esistono, sono esperiti e lasciano tracce fisiche ed emotive. Per la comunità dei *japanese-americans*, infatti, l’internamento è vero dramma individuale e, soprattutto, generazionale, poiché lascia tracce traumatiche diverse a seconda che a ricordare sia un issei (prima generazione), un nissei (seconda), un sansei (terza). In un percorso emotivo e culturale che sembra accomunare le memorie generazionali di eventi traumatici in diverse realtà nazionali (ho in mente il caso della Germania del secondo dopoguerra; cfr. Agazzi 2003; Calzoni 2005), anche in questo caso la prima generazione dimentica, rimuove, si rifugia nell’idea di un ritorno al Giappone, reale o metaforico, e si chiude, di fatto, alla società americana; la seconda è quella che vive lo shock maggiore, poiché è quella che ha investito culturalmente di più nel modello di vita americano, spesso in contrapposizione anche dura con la generazione dei padri: è questa la generazione tradita dall’establishment americano, quella che subisce lo scacco di una cittadinanza di serie B e che resta, nell’immediato e nel tempo, sospesa tra due estremi culturali. Non è un caso che le opere letterarie siano scritte soprattutto da Nissei, *japanese-americans* di seconda generazione: per loro, scrivere è al tempo stesso atto testimoniale e terapeutico dettato dalla responsabilità storica di lasciare traccia, raccontare, dire l’evento e il dramma subito dalla loro comunità, ma anche necessità individuale che rende la scrittura atto catartico per il soggetto. Le due dimensioni (quella collettiva e quella privata) sono connesse, poiché, nel tempo, sarà proprio l’identificazione col singolo (attuata anche a partire dal recupero delle fonti letterarie) che porterà alla identificazione simbolico-cognitiva da parte della società civile ame-

ricana nel suo insieme e, dunque, all'azione storico-politica. Sarà la terza generazione a innescare il processo di personalizzazione del dramma dei *japanese-americans* e, dunque, il processo di riconoscimento del trauma culturale; sarà la generazione dei sansei, che prende coscienza e matura negli anni in cui il termine "olocausto" è diventata metafora ponte per eventi traumatici diversi, a far affiorare il ricordo e a chiedere giustizia, "riparazione".

Ed è proprio nel concetto di riparazione, di *redress*, compensazione del danno subito a causa dell'evento traumatico che risiede forse la vera novità legata alla riflessione individuale e collettiva che, nel secondo Novecento, caratterizza la presa di coscienza dei grandi traumi culturali, anche attraverso le fonti letterarie. Come ha ricordato la teorica del diritto Martha Minow:

Un secolo contrassegnato da massacri e torture umane non è, tristemente, un secolo così unico nella storia umana. Forse ciò che contraddistingue questa era più dei genocidi e dei regimi di tortura, non così inusuali, è l'invenzione di nuove e distinte forme legali di risposta (in Alexander 2003, p. 101).

Si pone dunque, collettivamente, la questione di trovare una risposta civile e giusta ai drammi della Storia causati dalla sospensione dei diritti umani e conseguenza dell'odio etnico-razziale; i concetti di colpa, di ingiustizia, di discriminazione, di responsabilità si accompagnano così a quelli di verità, di giustizia, compensazione. Su questo, diverse sono le posizioni e le soluzioni proposte per arrivare ad attuare una forma di riconciliazione che riequilibri sia la sofferenza dei singoli e della comunità che ha vissuto il dramma in prima persona, che quella della comunità che ammette il dramma culturale e, dunque, l'esistenza di conflitti al proprio interno. In questo senso, l'idea laica e civile di *giustizia* è certamente un obiettivo da perseguire e da incoraggiare; eppure viene il sospetto che ogni "riparazione" porti a un equilibrio solo temporaneo, per quanto auspicabile, poiché nel tempo, le memorie si riconfigurano alla luce delle dinamiche che rimodellano costantemente l'identità collettiva e che modificano i rapporti tra ciò che si dimentica e ciò che diventa importante ricordare.

¹ Ringrazio Gilberta Golinelli per aver discusso con me l'interessante volume di Jeffrey C. Alexander, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre* (2003), fondamentale per la preparazione di questo intervento; ringrazio Matteo Bandini per avere condiviso con me i materiali sui campi di internamento per i *japanese-americans* raccolti durante la preparazione della sua tesi di laurea, per il reperimento delle fonti bibliografiche e fotografiche e per le conversazioni intelligenti e preziose.

Gli anni vissuti pericolosamente. L'Australia in Vietnam Matteo Baraldi

Nell'immediato dopoguerra la posizione strategica rispetto al Sud-Est asiatico, e il debito di riconoscenza che la vincolava agli USA, significarono per l'Australia un continuo coinvolgimento politico e militare. In quegli anni la politica estera australiana era guidata dalla *Domino theory*, cioè dall'idea che i paesi del Sud-Est asiatico capitolassero a uno a uno sotto i colpi dell'avanzata comunista, e che la caduta di ogni pedina comportasse quella delle altre a lei vicine. Il "pericolo giallo" si andava sommando al "pericolo rosso", e questa minaccia spingeva i governi australiani alla ricerca del coinvolgimento degli USA nel Sud-Est asiatico e alla positiva accettazione di un proprio coinvolgimento in tutti i casi che l'alleato americano ritenesse opportuni.

Fu questo timore a determinare, nel maggio del 1962, la decisione di inviare un gruppo di istruttori e consiglieri militari in appoggio alle forze armate del Vietnam del Sud. L'opposizione, guidata dal laburista e cattolico Arthur Calwell, si dichiarò contraria a questa iniziativa, ma, sia per timore del comunismo dilagante, sia perché il primo coinvolgimento non doveva riguardare che pochi volontari, l'opinione pubblica non si mostrò ostile a questa nuova impresa. Non ci si aspettava certo che quell'esperienza durasse quasi dieci anni e coinvolgesse 50.000 soldati australiani.

Infatti, nell'aprile 1965, Robert Gordon Menzies, il primo ministro australiano, annunciò che un intero battaglione sarebbe stato inviato in Vietnam per assicurare un maggiore apporto alla causa anti-comunista. Un annuncio che non riguardava soltanto i volontari o i soldati professionisti, ma tutti i giovani abili del paese, perché, a partire dal 5 novembre dell'anno precedente, era stato reintrodotta il servizio militare obbligatorio.

Una vera e propria opposizione di massa a questo provvedimento, o comunque un'ampia ostilità nei suoi confronti fu, però, tutt'altro che immediata. Nel maggio del 1967, un sondaggio condotto dalla Morgan Gallup confermava come il 62 per cento degli australiani fosse a favore dell'intervento armato e solo il 24 per cento dichiaratamente schierato per un ritiro delle truppe. Un appoggio popolare, questo, che si tradusse presto in una maggior presenza di truppe australiane in Vietnam, ma che, nel giro di due anni, si sarebbe ridotto fino a diventare minoranza del paese. Il medesimo sondaggio, effettuato nell'agosto del 1969 dalla medesima società, avrebbe infatti ribaltato l'esito precedente. Il 55 per cento si dichiarava favorevole al ritiro, mentre la quota di chi appoggiava il proseguimento delle ostilità scendeva al 40 per cento. Cosa era avvenuto nel volgere di un biennio, per modificare così radicalmente la coscienza australiana?

Per rispondere a questo cruciale interrogativo sarà bene tentare di analizzare una nuova tipologia sociale, precedentemente assai esigua, cioè quella degli studenti uni-

versitari. Tra il 1958 e il 1966, in seguito al crescente benessere della società australiana, il numero di iscritti agli atenei di questo paese era praticamente raddoppiato. E furono proprio gli studenti universitari, coinvolti in prima persona, in quanto passibili di chiamata alle armi, nonché dotati di una diversa e nuova sensibilità politica, a rendersi protagonisti e iniziatori dei movimenti di protesta. Per ottenere reazioni più forti sarebbe stata però decisiva l'ispirazione che questi movimenti trassero dai loro omologhi americani. Si giunse così al paradosso che, ad animare una protesta visceralmente anti-americana, fossero modalità mutate da una scena intellettuale eminentemente americana. Il dirompente effetto della contro-cultura, essenziale alla vitalità dei movimenti che si opponevano al Vietnam, era di fatto alquanto indebitato nei riguardi della contro-cultura statunitense ed è interessante notare come l'*escalation* di manifestazioni e iniziative seguenti al 1967 in Australia facesse da controcanto ad analoghe manifestazioni e iniziative già tenute negli Stati Uniti.

Obiettare a questo coinvolgimento militare non significava semplicemente contestare una scelta, ma tutte le basi morali su cui essa si fondava. Il "giro di vite vietnamita" impresso un'accelerazione fin lì impensata anche alla discussione di questioni precedenti o ne pose di nuove e inconcepibili prima di allora, come l'abolizione della pena di morte e della censura, un maggior rispetto per l'ambiente, i diritti degli aborigeni, il rinnovamento della morale sessuale o la protesta femminile e omosessuale e questa spinta investì, non per ultimo, anche il mondo letterario e culturale, portando alla luce istanze e modi già presenti, ma che fino allora erano appartenuti alla cultura *underground* di Sydney e Melbourne.

Il conflitto bellico del Vietnam si era così spostato e metaforizzato nella realtà australiana. Da uno scontro armato contro un popolo straniero si era arrivati a una dichiarata ostilità sociale, quasi un'ideale guerra civile sul fronte interno in cui da una parte si schieravano coloro che avevano in qualche modo determinato il coinvolgimento australiano nel Sud-Est asiatico e dall'altro tutta una nuova scena culturale e un nuovo modo d'intendere la propria partecipazione alle scelte che riguardavano la collettività. Il Vietnam divenne così la valvola di sfogo di contrasti sociali che altrimenti avrebbero impiegato più tempo per essere espressi o avrebbero comunque avuto una manifestazione meno radicale e pervasiva. Una manifestazione che passava anche e soprattutto attraverso pubbliche dimostrazioni di carattere artistico e letterario improntate a eventi-*happening* e a riti collettivi in cui istanze politiche, letterarie e libertarie si mescolavano senza una chiara distinzione, ma con il comune denominatore di un forte spirito di contestazione se non di sedizione.

Sebbene, paragonando l'apporto letterario australiano alla questione vietnamita a quello statunitense, si tenda spesso a sottolinearne l'esiguità, è opportuno affermare che le grida levate da quella che venne definita "letteratura sovversiva e sediziosa" abbiano ottenuto un effetto notevole, inaugurando un nuovo modo di scrivere, di pensare, di essere, in seno alla società australiana. Una serie di iniziative quali *reading* poetici e letterari, e l'adesione dell'intelligentsia australiana alle "Vietnam Moratorium", esercitarono un influsso potente sulla formazione di una nuova sensibilità comune.

Secondo Garrie Hutchinson, scrittore, poeta e giornalista, questo tipo di iniziative era da considerarsi analogo per importanza simbolica a quella che, negli Stati Uniti, poteva essere riconosciuta al concerto di Woodstock (Dobrez 1999, p. 251). Questo coinvolgimento ebbe indubbiamente una ricaduta sociale, così come ne

ebbe una artistica. L'influenza esercitata da questa partecipazione non modificava solo il modo di porsi della figura dell'intellettuale, ma implicava anche l'irruzione del politico nella dimensione artistica e dell'arte nella sfera politica. Come affermò uno dei poeti più attivi in questo scenario, Kris Hemensley: "La parola 'Vietnam' diventò una specie di simbolo per tutto ciò che appariva brutto, ingiusto e decrepito nel mondo. L'urgenza di una nuova prospettiva era avvertita da molti e in ogni possibile applicazione dal socio-politico al letterario" (Langley, a cura, 1992, p. 148).

Se le dimostrazioni pubbliche più notevoli per quanto riguardava il numero di manifestanti erano senza dubbio le "Vietnam Moratorium", l'appoggio letterario e artistico più forte a questo tipo di battaglia furono gli "Arts Vietnam", una serie di manifestazioni che andavano dall'installazione al *reading*, il primo dei quali si tenne a Sydney, il 6 ottobre del 1968.

L'esito sociale più rilevante scaturito dalla guerra in Vietnam, una guerra nata per arrestare l'avanzata comunista nel Sud-Est asiatico, fu così di assurgere a potente immagine di cambiamento e rigenerazione. Il Vietnam era un piccolo Stato post-coloniale che aveva sfidato due superpotenze, una delle quali, la Francia, era già stata vinta, mentre la seconda, la più importante forza politica ed economica del pianeta, si trovava allora in pessime acque. La forza emblematica di questo esito inaspettato non poteva sfuggire ai giovani australiani, abitanti di un paese postcoloniale tutt'altro che piccolo, ma del tutto marginale. Secondo Patricia Dobrez (1999, p. 252) la consapevolezza di questo scarto, tanto simbolico quanto decisivo, comportò l'ingresso dell'Australia nell'epoca postmoderna. Un'epoca in cui il Vietnam segnò l'acme, ma anche, per dirla con Fredric Jameson (1984b, pp. 207-208), il momento in cui l'utopia degli anni Sessanta, di illimitati orizzonti comunicativi, cominciò a declinare. Per molti australiani, così come per il resto del mondo occidentale, il Vietnam non era più una guerra, ma un fenomeno mediatico, il primo di queste proporzioni, in cui gli eventi prodotti si dissociavano dalla loro stessa natura di conflitto per farsi simulacri carichi di forza, ma in qualche modo privi di sostanza reale.

In questo scenario non stupisce che proprio coloro i quali, secondo lo stereotipo, erano più lontani dalla realtà, ovvero i poeti e gli scrittori, fossero tra i suoi interpreti più richiesti e ascoltati. E Frank Moorhouse, *enfant terrible* delle lettere australiane, ammette, non senza una certa crudezza, che non solo il Vietnam fu un evento in cui le nuove generazioni fecero sentire la propria voce per risvegliare una coscienza civile troppo a lungo sopita, ma che esse sfruttarono l'occasione per emergere, per affermarsi in una scena culturale che le aveva troppo a lungo ignorate.

In un suo articolo Elizabeth Webby (1981, p. 153) si domanda, a fronte dell'improvvisa e inaspettata fioritura seguita di lì a poco tempo e prodottasi anche grazie al "fattore Vietnam", dove mai si fossero nascosti precedentemente i "nuovi autori" australiani. Una risposta indiretta può essere trovata in un articolo di Michael Wilding apparso, come già quello della Webby, su «Australian Literary Studies». Qui Wilding afferma che, a quel tempo, l'unica possibilità di pubblicazione per scrittori emergenti e anticonformisti era offerta dai "*girlie magazines*", le riviste rivolte a un pubblico maschile che indulgevano nell'esposizione di corpi femminili discinti anche se non si spingevano fino al nudo integrale. L'onda nuova – e anomala – degli autori che si stavano affacciando sulla scena si trovava poco a suo agio all'interno di uno scenario alquanto cristallizzato per non dire ormai sclerotico e l'in-

disponibilità di approdi editoriali più comuni li aveva costretti a cercare visibilità laddove questa veniva concessa.

Il fatto di pubblicare per riviste erotiche impose quindi la trattazione di tematiche che erano state volutamente ignorate e soppresse nella letteratura precedente, contribuendo a imporre un'approfondita e inedita discussione sul ruolo della sessualità nella vita pubblica e nelle dinamiche sociali. Uno degli esempi più interessanti dell'importanza di questo tema all'interno della controcultura australiana è offerto da «Tharunka», la rivista studentesca della University of New South Wales, una pubblicazione che, proprio per il suo carattere quasi privato, aveva gioco facile nel passare attraverso le strette maglie della censura nazionale. Nel 1970 il comitato editoriale fu affidato a Wendy Bacon, Val Hodgson e Alan Rees che, nel giro di breve tempo, trasformarono questa pubblicazione nel giornale più libero stampato in Australia anche se i quaranta numeri della loro gestione riuscirono nella difficile impresa di accumulare altrettante denunce per divulgazione di materiale osceno. Il fenomeno degli *underground papers* era alla fine esploso anche in Australia con tutta la sua forza d'urto. Se i *quarterlies* letterari continuavano a mantenere il loro impianto tradizionale che li collocava fuori dal tempo assestandoli su una circolazione di 3.000 copie nel migliore dei casi, «Tharunka» poteva contare su una diffusione massima di circa 12.000 copie.

La questione al centro del dibattito era diventata la censura e l'antagonista contro cui combattere era lo Stato stesso e le sue leggi. Una delle iniziative più importanti in questa lotta fu quella di chiedere la collaborazione di autori già in parte affermati il cui unico comune denominatore era l'aver avuto problemi con l'istituto della censura. A scrivere per questo inserto letterario di sedici pagine, che ricevette l'esplicita denominazione di "Special Supplement of Unacceptable Literary Works", furono così chiamati Thomas Keneally, Michael Dransfield, Thomas Shapcott, Michael Wilding, Alexander Buzo, Peter Mathers e addirittura uno dei nomi più eminenti dell'empireo letterario nazionale quale A. D. Hope. L'introduzione venne affidata a Moorhouse, che fece assai chiaramente il punto sottolineando la valenza politica dell'atto censorio e quindi la funzione di resistenza del lavoro letterario di questi scrittori.

In realtà, il contenuto letterario di queste riviste si rivela non particolarmente importante in sé, quanto determinante nel suo essere parola urlata e agita, parola che si imponeva come provocazione e si aspettava un'opposizione dura e frontale. Il solo pensiero di essere parte di un processo hegeliano di azione e reazione destinato a una sintesi avrebbe probabilmente disgustato Bacon e soci. Essi si ponevano come guerriglieri di una battaglia culturale i cui soli esiti potevano essere o un fallimento totale o una perfetta palingenesi, ma niente che stesse nel mezzo di questi eclatanti risultati. Un orientamento, questo, che si rispecchiava nei criteri di selezione del materiale da pubblicare, fra i quali "l'oltraggiosità" occupava un posto ragguardevole. Tra le espressioni più frequenti nel dibattito suscitato da «Tharunka» si possono annoverare: *Unmasking*, *Demystifying* e *De-authorising*. In realtà questa triade, prima ancora di essere rivolta al mondo esterno, al potere politico e all'assetto sociale, era usata nello stesso ambito letterario. Gli scrittori e i giovani intellettuali coinvolti nell'impresa di questa pubblicazione universitaria svolgevano un'azione di disvelamento, demistificazione e, più pertinente di tutte dal nostro punto di vista, de-autorizzazione (da intendersi come ruolo nuovo da assegnare alla figura di intellettuale e di "autore").

La propulsione più forte a questa rivoluzione delle lettere – o *Rebellion of Words*, come la chiama Moorhouse – veniva proprio dall'uso anche smodato della rappresentazione del sesso in letteratura. Ciò che prima era stato volutamente nascosto, soppresso, si affermava ora con una forza nuova e scioccante, dovuta alla violenza di una rimozione lungamente subita. L'uso del sesso in letteratura – ma, vista la percezione collettiva, sarebbe più appropriato parlare di uso dell'oscenità –, finiva con l'essere il messaggio più forte e rivoluzionario. L'oscenità era l'elemento essenziale per smascherare quello che Hugh Duncan chiama il "mystery of rank" (1962, p. 178), per abbattere un sistema sociale e rivelare la nudità della monarchia imperante.

Per quanto alla rivista diretta da Bacon vada riconosciuto un indiscutibile merito letterario è difficile definire «Tharunka» come un *literary magazine* a tutti gli effetti. L'esperienza di questo foglio quasi sovversivo si era tuttavia rivelata assai preziosa per comprendere che si poteva "fare da soli". Se gli *established quarterly magazines* e le case editrici istituzionali non davano udienza a nuove voci, si rendeva opportuno fondare un proprio e alternativo sistema editoriale. Il formato tabloid delle riviste universitarie e della *underground press* si era dimostrato ottimale per ospitare non solo poesie e articoli, ma anche *short stories*. Perché, allora, non realizzare una pubblicazione interamente votata a ospitare racconti? In realtà il formato editoriale era solo uno degli aspetti di questa rivista, anche se così decisivo da entrare a far parte del suo stesso nome. Un altro elemento fondamentale fu quello di negarsi a una circolazione d'élite, eminentemente accademica o letteraria, per tentare invece l'incontro con un pubblico più vasto che Moorhouse e Wilding, i fondatori di «Tabloid Story», sapevano esistere al di fuori degli angusti steccati tradizionali. I racconti che questa rivista intendeva pubblicare dovevano rifiutare gli stilemi più vieti, essere nuovi e fieramente oppositivi rispetto alla tradizione precedente: "non più restrizioni alla tipica storia con un inizio, un corpo centrale e una conclusione coerente, non più il precetto del racconto 'ben temperato'" (Wilding 1978, p. 302). Reagire a questa tradizione letteraria, imporre un nuovo tipo di letteratura e, in special modo, un diverso approccio al "genere nazionale" della *short story* acquisiva il valore di una contestazione politica quasi eversiva, un attacco all'ordine costituito.

Le piccole riviste autoprodotte grazie all'innovazione tecnologica a bassissimo costo della stampa a ciclostile raggiunsero, tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, furono un numero davvero incensabile, anche perché la maggior parte di queste pubblicazioni non andava oltre il primo numero, e forse nemmeno ambiva a farlo. La ricostruzione di questa pagina della storia letteraria australiana, come di gran parte di quella europea e americana dello stesso periodo, non può che prendere a esempio alcuni dei modelli più importanti e durevoli, mancando così in gran parte di rendere un'atmosfera socio-culturale. È però importante sottolineare come la maggior parte di queste riviste, numeri unici o fogli ciclostilati che fossero, si ponessero come tentativi consapevolmente avanguardistici, di rottura, rispetto alle esperienze precedenti più istituzionalizzate e come tentativi consapevolmente partecipi di un decisivo cambiamento in atto nella letteratura, nell'editoria e nella società australiana (Pierce 1985, pp. 219-220).

«Tabloid Story» si rivelò infatti un'esperienza di estrema importanza per i futuri sviluppi letterari. Non solo essa era stata un luogo di dibattito e di scambio tra autori che già avevano ricevuto un battesimo del fuoco, come Moorhouse e Wilding, ma

anche una palestra essenziale per autori ancora alle prime armi, com'erano allora Peter Carey e Murray Bail. Il seme gettato in quel quinquennio di dissipazione e creatività produsse un frutto ancor oggi significativo e durevole nel mondo culturale australiano.

Non ci fu tuttavia solo un contributo letterario e culturale da parte di questi autori, ma anche un contributo politico, di più breve durata, eppure non meno significativo nel quadro della recente storia australiana. È difficile, infatti, comprendere l'ascesa al potere di uno statista quale Edward Gough Whitlam senza collocarlo nella temperie culturale che questi autori concorsero a formare. Oltre a essere il primo ministro che, nel dicembre del 1972, col suo avvento al potere, chiuse definitivamente il già declinante coinvolgimento australiano in Vietnam, questo uomo politico elaborò un ruolo nuovo per l'istruzione e la cultura nel suo paese. Non solo gli investimenti per la scuola pubblica passarono da 92 a 574 milioni di dollari, con l'ulteriore impegno di abolire le tasse universitarie, ma egli perseguì quella che Lindsay Barrett chiama una vera e propria "*politica del gusto*" (2001, p. 3). Non si trattava semplicemente di un articolato pacchetto di riforme e di una diversa concezione del ruolo australiano nel Sud-Est asiatico, ma anche di una diversa concezione dell'identità dell'Australia stessa. Non più identificata con la sua realtà rurale, ma con la sua dimensione urbana e suburbana, non più obbligata a un sentimento di deferenza nei riguardi dell'Ottocento pionieristico, ma proiettata verso qualcosa di nuovo e indefinito, qualcosa che risultava tanto seducente quanto inquietante. L'insediamento di Whitlam significò anche l'istituzione del Literature Board, un ente che patrocinò un'inattesa pioggia d'investimenti in campo culturale e contribuì a creare un nuovo corso estremamente proficuo. Lo Stato si assumeva la facoltà di essere un *literary patron* e questo non per un puro valore dell'arte, ma per la qualità educativa, di crescita e di consapevolezza di sé, che all'arte doveva essere riconosciuta. L'arte in generale, e la letteratura in particolare, dopo essere stata uno strumento oppositivo, di forte critica sociale, veniva quindi investita della formazione e dell'espressione di una identità nazionale nuova. La letteratura sovvenzionata dal Literature Board delineava invece un mondo oltremodo inquieto nella sua apparente immobilità, o un mondo attraversato da metamorfosi angoscianti, da scenari così alieni da risultare extra terrestri, fantascientifici. In realtà non poteva esistere un rapporto più stretto, più speculare, e perciò meno rassicurante, tra un gruppo di letterati che si ponevano come un'avanguardia artistica impaziente di scalzare un ordine costituito, e un'*avant-garde* politica, quale fu effettivamente, almeno fino al suo avvento al potere, la "dottrina Whitlam". Questo esecutivo durò solo tre anni e, fra i motivi più profondi del suo fallimento, vi fu anche quello, inevitabile, di portare su di sé il peso di aspettative eccessive e irrealizzabili. Non appena il progetto politico e culturale a cui molti giovani intellettuali e nuovi scrittori avevano dato un contributo determinante, aveva preso corpo e potere, ci si era scontrati con le necessità del pragmatismo, dell'ordinarietà che contrastavano con la creatività che le aveva precedute. Questi intellettuali si trovarono così costretti a identificarsi con un elemento istituzionale che, fino a poco tempo prima, avevano cercato di abbattere. Una dinamica di ribellione e protesta si era consumata non per il suo fallimento, che ne è forse l'esito più naturale, ma per il suo successo, che nasconde invece la sua più segreta contraddizione, e la sua vera sconfitta.

La rappresentazione dei conflitti africani nella letteratura francese e francofona a confronto: nuovi/arcaici linguaggi.

Nadia Valgimigli

Divergenze e parallelismi

Le rappresentazioni che gli autori francofoni e francesi offrono dei conflitti in Africa sono l'espressione di una tensione interpretativa opposta. Sbrigativamente, si può sostenere che la lettura francese, per non dire italiana o forse europea, adotta nei confronti di tutto ciò che è complesso in Africa il paradigma dell'arcaicità, secondo il quale l'origine di tali conflitti si perde nei secoli di cruenta battaglie tribali, che, dopo la parentesi "pacificatrice" coloniale, avrebbero ripreso virulenza manifestandosi in un ciclo di carneficine tanto prevedibili quanto inevitabili. La lettura attuata dagli autori africani francofoni tende, invece, a sostenere che in tali conflitti non ci sia nulla di arcaico, ma solo la famelica ricerca dell'Occidente di materie prime che la modernità industriale prima e tecnologica poi impongono a luoghi e comunità che, da soli, riuscirebbero a ricomporre i conflitti in modo autonomo. Secondo tale visione la superposizione coloniale ha provocato, a livello economico e culturale, fenomeni che continuano a riprodursi, visto che non diminuisce la dipendenza economica occidentale dalle materie prime africane. Gli eventi conflittuali sarebbero da inserire in una sostanziale continuità storica con forme di governo nate sulla base della tratta degli schiavi, trasformatesi in governi dittatoriali nella fase aperta alla fine della seconda guerra mondiale e che vede negli anni Sessanta l'indipendenza dei vari Stati dopo il riassetto geografico operato in ambito coloniale, con l'estensione a tutte le popolazioni di violente pratiche di gestione del territorio entro confini arbitrari. In questo senso si ripresenta in ambito letterario un paradigma già operante a livello di luoghi comuni diffusi nell'informazione e tramite i mezzi di comunicazione, in Europa e in Africa.

A tale proposito il caso del genocidio ruandese sembra esemplare. Per giorni e giorni nel 1994 le immagini terribili di corpi trucidati hanno raggiunto l'Europa, senza che si fornisse al telespettatore un minimo approfondimento, col risultato di confermare un luogo già comune, quello dell'atavica barbarie dei *negri*. Era frequente allora, per *spiegare* il genocidio subito dai tutsi, trovare dei giornalisti che, manifestando repulsione, giustificavano la povertà informativa dei loro commenti con la *lontananza culturale* che renderebbe incomprendibile lo scatenarsi di tale odio *etnico*: erano gli stessi che qualche anno prima si *stupivano* dei massacri in Bosnia ad opera di popoli così *vicini* a noi.

Si insiste su ragioni di differenza *etnica*, differenze che poco esistono fra i popoli della ex Jugoslavia e ancora meno in Ruanda. Infatti, la distinzione fra un'etnia origi-

narìa dei twa, nomadi e gli hutu, bantu coltivatori negroidi, entrambi dominati dai tutsi cacciatori nilotici calati dal Nord nei primi secoli dopo l'anno Mille, è un'ipotesi funzionale nel momento dell'occupazione coloniale del Ruanda, volta a *spiegare* l'esistenza di strutture sociali complesse come la monarchia, in mezzo a popoli negri per definizione *selvaggi*. Ciò non trova conferme storiche, ma rassicura l'immaginario coloniale: in effetti non si può accreditare la realtà di tre *etnie*, visto che tutti parlavano da secoli la stessa lingua, rispettavano una sola gerarchia, pregavano un Dio unico, poi sostituito dal Dio cattolico al momento dell'occupazione tedesca e poi belga.

Di fronte a certezze discordanti ma ancorate nella memoria collettiva occidentale e non solo, per primi gli autori africani hanno voluto prendere posizione proprio in qualità di scrittori. Nocky Djedanoum, direttore di Fest' Africa, ha chiamato alcuni colleghi per recarsi in Ruanda nel quadro del progetto *Écrire par devoir de mémoire*. Dal 1998 questa esperienza ha permesso loro di affrontare una tragedia che è tale in primo luogo per l'essere umano, e poi per ogni intellettuale africano¹. Come afferma uno dei partecipanti, il senegalese Boubacar Boris Diop (2003), la finzione letteraria è un mezzo efficace di confutazione della retorica che accompagna il genocidio:

la violenza delle guerre civili in Africa pone allo scrittore domande che esigono risposte immediate, il che sottopone la finzione, spesso vissuta con rimorso in quanto esercizio vano, alla pressione costante delle urgenze politiche (...). In questo senso, è un mezzo eccellente per contrastare il progetto di un genocidio. Essa rende un'anima alle vittime e anche se non restituisce loro la vita, ne rifonda l'umanità in un rituale di lutto che fa del romanzo una stele (...). Il romanzo, che scova l'assassino sul suo campo, quello dell'emozione e della falsificazione, mi sembra più adatto a realizzare un tale compito (p. 39).

I testi nati da questa esperienza letteraria additano il silenzio complice dei colleghi intellettuali francesi. Posta sotto il segno dell'*engagement* sartriano, la letteratura africana francofona ha sempre inteso rappresentare le società pre e postcoloniali, nell'intento di piegare lo strumento del realismo romanzesco alla descrizione minuziosa dei cambiamenti della società tradizionale, in termini di esaltazione di una ricchezza culturale, o di critica feroce. Ciò presuppone una presa di posizione dell'autore, che non di rado ha comportato, nell'Africa post-indipendente, la censura, l'esilio o la morte per molti scrittori, dato il carattere politico della parola letteraria. Tale ruolo appare in una relativa continuità con l'esigenza di rappresentazione della società nei suoi meccanismi anche devianti, che accomuna *Négritude* e letteratura francese. In realtà, nel momento in cui la letteratura francofona nasceva, a cavallo fra le due guerre mondiali, essa si situava in una tradizione francese d'impegno sociale che, secondo alcuni, risale ai primi scrittori di mestiere (cfr. Lepape 2003).

Gli intellettuali francesi rifiutano l'*engagement* letterario per evitarne forse il paradosso: "lo scrittore *engagé* è in trappola per la natura stessa del suo progetto e si trova costretto a una forma di slealtà costante: egli deve fingere di scrivere per i lettori che non lo leggono e mostrare di ignorare chi lo legge veramente" (Benoît 2000, p. 61). Lo scrittore francofono, da sempre a cavallo sulla duplicità di lingua madre e lingua di scrittura, non può sfuggire a tale paradosso.

Nel suo romanzo dedicato al genocidio ruandese Boubacar Boris Diop (2000) svela le complicità politiche francesi di cui si è servito il governo dittatoriale di Habyarimana prima, e dei genocidari in seguito, narrando nel dettaglio le atrocità che

furono commesse (p. 19). Prima del 1994 c'erano state avvisaglie di ciò che si stava preparando. Pubblicata in proprio, la novella del ruandese Ruti (1979) rappresenta eventi anteriori in tutto sovrapponibili ai fatti del 1994. Nel testo come sulla quarta di copertina si evita di pronunciare la parola Ruanda, mentre il titolo lascia intendere che *Nemo* è "la storia di... nessuno", "questo personaggio che è ovunque, sempre perseguitato ma sempre estraneo agli attacchi che subisce". Riflessione filosofica sull'origine del male nell'uomo, il valore di questo racconto è apparso solo dopo che l'operazione *écrire par devoir de mémoire* ha prodotto i primi risultati letterari.

Da parte francese un romanzo del belga Berenboom (1989), proponeva un riferimento al Ruanda prima del 1994, all'interno di un'umoristica riflessione sul funzionamento svizzero di multinazionali e associazioni umanitarie. Il racconto del dirottamento di un aereo dalla linea Ginevra-Roma prima su Kigali e poi su Accra, opera di terroristi palestinesi, mentre il Ruanda è solo una stazione di passaggio, è pretesto per una rappresentazione umoristica dell'europeo medio, in tutto il suo odio schifato per l'Africa cui è legato fisicamente (i terroristi lo hanno legato al passeggero nero che è a suo fianco, e insieme li fanno parlamentare con le forze dell'esercito ruandese schierate all'aeroporto) e psicologicamente, per la sua paura dell'odore, dei microbi africani, della maledizione di quella terra, e per la moglie che lo tradisce con un missionario in Africa. Se nel romanzo si mostra che la pretesa "lontananza" dell'Africa, geografica o umana, è illusoria, occorre attendere il poliziesco di Jody (2004)² per vedere nella letteratura francese la regione dei grandi laghi, e l'estrema facilità di movimento in Belgio, Francia e Olanda di militari, assassini e spie, mercenari, contrabbandieri e giornalisti, chiese e associazioni umanitarie. Questo mondo complesso si presta a essere svelato per mezzo del *noir*, ma soprattutto in questo romanzo colpisce, di fronte al silenzio sintomatico di un malessere riguardo alle ex colonie, la ricostruzione storica e l'impressionante bibliografia che, riportata alla fine del romanzo, forza il lettore a continuare l'indagine autonomamente al di fuori della finzione letteraria.

Engagement postcoloniale e romanzo poliziesco

Chiuso il periodo ufficialmente "coloniale", gli scrittori francesi sembrano subire il trauma della guerra franco-algerina senza consapevolezza di quanto gli interessi del governo francese, la cosiddetta *Françafrique*, imponessero una lettura deformata dei conflitti sul continente. Non si poteva che scegliere l'oblio o l'allusione discreta. Così *pieds-noirs* e *barkis* furono vittime di un imbarazzato silenzio fino alla fine del secolo. Tale oblio permette di affrontare una frattura del corpo coloniale che la storia impone, con l'effetto di provocare un vuoto di conoscenza nei confronti dell'Altro. L'Algeria e la storia comune in Africa scompaiono, cancellando l'identità meticcica degli europei che vi abitavano, degli ebrei nordafricani, poi degli immigrati ora confusi in una massa anonima e minacciosa nei non-luoghi delle *banlieues* francesi.

Partendo dai *polars* di Didier Daeninckx, in particolare *Meurtres pour mémoires*, pubblicato nel 1984, esaurito, ripubblicato significativamente nel 1999 con apparato didattico, testi e documenti d'approfondimento, il silenzio complice su vittime e carnefici del mondo politico è denunciato. L'inchiesta su di un crimine avvenuto durante

L'occupazione tedesca si lega a quello commesso a Parigi durante una manifestazione di emigrati algerini. Anche in questo caso la struttura del romanzo poliziesco permette all'autore di citare fatti autentici ma dimenticati, mentre il rapporto fra realtà e finzione letteraria tipico del genere invita il lettore a scoprire il verosimile in ciò che la narrazione insinua. Del 1958 sono gli attentati in Francia organizzati dal FLN e il 17 ottobre 1961 una manifestazione non violenta di algerini e francesi simpatizzanti viene repressa crudelmente, causando 300 morti che ufficialmente né la stampa né il governo francese hanno riconosciuto. Prefetto era Maurice Papon, giudicato nel 1998. Per reinserire nella Storia francese i legami fra collaborazione col nazismo e ideologia coloniale, Daenincks inserisce il primo delitto nel quadro della manifestazione. L'uccisione del professore di storia passa inosservato, il suo corpo si mescola a quello dei manifestanti caduti. Tutto viene occultato, così nulla può impedire che anche il figlio, giovane storico, 22 anni più tardi sia ucciso mentre ripercorre negli archivi la stessa ricerca del padre. L'inchiesta nel romanzo dovrà spiegare il legame fra i due delitti, mentre il lettore sa che una carriera mai disturbata all'interno dell'Amministrazione francese, un arresto tardivo, molteplici tentativi a vari livelli di lasciar cadere il caso fanno di Papon, su cui il criminale Veillut è ricalcato nel romanzo, un interrogativo sulla società francese posto agli storici, cui idealmente il romanzo è dedicato.

Daenincks così facendo alimenta l'elaborazione francofona del conflitto, che a sua volta ha dovuto superare l'eredità retorica di esaltazione della vittoria algerina contro il colonizzatore occidentale, imposta per dovere nazionale agli intellettuali africani. Nel 1990 la scrittrice algerina Malika Mokeddem in *Les hommes qui marchent* ripercorre tutta la storia fino alla lotta clandestina dei fratelli di Leila, gli attentati dell'OAS, la grande marcia del primo luglio 1962, giorno del referendum per l'autodeterminazione. In mezzo al popolo algerino in festa, l'ebrea Estelle è di fronte al dilemma, partire o restare? Si tratta, per colei che Leila considera più che sorella, di un dilemma che solo il suicidio chiude. La nonna Zohra inventa un lamento per celebrare la memoria della ragazzina, Nedjma, la stella spinta a Sud da un'invasione di "locuste" (gli europei) e che rimanda nel nome al testo fondatore della letteratura algerina, *Nedjma* di Kateb Yacine (cfr. Mokeddem 1990, p. 236). Leila s'informa sull'olocausto proprio nel momento in cui, con l'indipendenza, nota che il paesaggio sta cambiando: nelle ville dei coloni francesi occupate dagli algerini i muretti sono troppo bassi, le finestre, troppo grandi, il rischio che dall'esterno si vedano le donne li spinge a innalzare paraventi con materiale riutilizzato da altre costruzioni sventrate. Il luogo si trasforma in una bidonville (p. 246), simbolo di *Huria*, la libertà che non è per tutti se nascondere le donne, anche dietro un mucchio di spazzatura, è la prima preoccupazione degli uomini dopo l'indipendenza. Il filo narrativo lega la violenza coloniale, che in qualche modo comprende il riferimento all'olocausto, alla lotta sanguinosa per l'indipendenza, trasformata presto in abuso di potere. Nell'anniversario dell'Indipendenza Leila rischia di essere violentata sulla piazza gremita, solo perché lei e le sorelle non indossano il velo. Già si annunciano in questa violenza contro le donne gli anni della futura guerra civile, del FIS e della lotta dell'apparato militare algerino contro l'integralismo, fatta di carneficine, corruzione e compromessi pericolosi per la democrazia.

Anouar Benmalek pure descrive la violenza in Algeri nel parallelo storico fra gli integralisti islamici che in *Les amants désunis* (1998), separano per la terza volta i due

amanti ormai vecchi, lui algerino e lei europea, già ripetutamente separati anni prima nella lotta per l'indipendenza quando i guerriglieri del FLN fanno uccidere i bambini nati dall'unione della coppia, colpevole di tradimento per essere mista, e ancora prima avversata dai coloni francesi che denunciarono gli ebrei giunti in Algeria per cercare una salvezza dalla Francia occupata. Per quanto riguarda la fusione fisica oltre che culturale, di personaggi simbolici con identità meticce portatori di una Storia comune che per molto tempo fu negata, scrittori francesi come Maurice Attia (2006) o algerini come Boualem Sansal (1999), narrano, in uno stile che si rifà più o meno apertamente al poliziesco, alla violenza in Algeri tra il gennaio e il giugno del '62, alludendo a ciò che ne derivò in prospettiva.

Riformulazione del concetto di "lontananza"

La fedeltà alla Storia, una scrittura frutto di precise ricerche, sintonizzano dunque vari romanzi polizieschi francesi su modalità interpretative congeniali ai romanzi africani francofoni.

In tutti si tende ad annullare ciò che fa dei popoli africani realtà *altre*, inevitabilmente lontane.

I romanzi francesi che non adottano le forme del poliziesco, appaiono, in questo senso, pure esemplari. In *Onitsha* (1991) di Le Clézio, la finzione autobiografica, evidente se lo si rilegge alla luce di *L'Africain* (2004), pubblicato posteriormente, ripensa la guerra del Biafra che lacera la Nigeria all'indomani della seconda guerra mondiale. Molti i segni che lasciano presagire la fine dell'impero britannico, insieme all'inizio di un'epoca segnata comunque dalla violenza coloniale, che aprì la ferita "etnica" ricostruita storicamente dalla narrazione della spedizione inglese che nel 1902 portò alla distruzione completa della città sacra di Aro Chuku e al massacro di tutti gli abitanti con più di 10 anni (cfr. Le Clézio 1991, pp. 242-243). Le cicatrici della modernità già alla fine degli anni Quaranta sono presenti sotto forma di enormi gasdotti e navi petroliere che compaiono nel romanzo, in alternanza con la narrazione onirica del viaggio paterno sulle tracce delle rovine della città morta, per il fascino del mito che indica in quelli di Aro Chuku i discendenti dell'ultima dinastia egizia che, vinta nel IV secolo, avrebbe intrapreso una lunga migrazione a Ovest, per rifondare sul Niger la civiltà che fu un tempo sul Nilo. La necessità (che non riguarda solo il Ruanda), di trovare prestigiosi antenati nilotici appare legata al rimorso occidentale di fronte allo sterminio, in questo caso del Biafra, che nel 1968 il giovane protagonista avrebbe voluto "impedire" e dove l'amico d'infanzia Bony forse morirà, come tutti gli altri, di fame. Un conflitto in cui la Francia fu solo marginalmente (anche se ambiguamente) implicata, ciò che permette alla narrazione di decostruire semanticamente il concetto di barbarie, molto più di quanto sia accaduto per il Ruanda.

È infine opportuno alludere all'immigrazione, un fenomeno che solo ultimamente si va definendo come conflitto in entrambe le letterature, francese e francofona. Tournier (1985) già confrontava le modalità interpretative divergenti relative all'immagine, nell'Islam e nella società occidentale. Il protagonista andato a Parigi è un algerino che vuole recuperare l'anima rapita dalla foto della turista francese o un immigrato che cerca un lavoro? La reazione violenta delle forze dell'ordine mostra

che le due azioni non sono coniugabili. Più recentemente *Madame Ba* di Orsenna (2003) mostra come la militarizzazione del linguaggio burocratico relativo all'emigrazione porti ai convogli armati che lucrano sui clandestini nel Sahara. Se il concetto di lontananza culturale in questo romanzo è ribadito, nel poliziesco *Lumière noire* (1987) Daenincks già lavorava per attenuarlo: il testimone oculare dell'assassinio è un immigrato irregolare fatto rientrare *manu militari* in Mali con un charter "della vergogna". Nell'inchiesta il territorio francese si allunga dai *foyer* parigini fino alla periferia di Bamako. Reti internazionali permettono ai servizi francesi di eliminare in mezzo alla savana maliana le tracce di ciò che è avvenuto nell'aeroporto parigino, prova evidente di come il fenomeno migratorio richieda griglie concettuali ampie e non retoriche della sicurezza. In campo africano il viaggio verso la metropoli coloniale, e la conseguente disillusione sono alle origini della letteratura post-coloniale e riproposti in centinaia di modulazioni. Recentemente il tema si allarga a comprendere il fenomeno migratorio: romanzi come *Bleu, Blanc, Rouge* (1998) del congolese Mabanckou mostrano sia la vita braccata di chi cede al miraggio di un luogo in cui la ricchezza è spudorata, sia il disprezzo della comunità africana che pesa su chi non prova a emigrare o fallisce.

Per i lettori francofoni, è assurdo predicare arcaicità e lontananza come costitutive del continente africano. Tale ideale permette invece al cittadino francese (occidentale) di abolire la vicinanza dell'Altro e di tutto un periodo di storia coloniale comune. Il poliziesco appare più adeguato ad annunciare un'identità meticcica, in cui riaffiora la "partecipazione" alla base dell'*engagement* che da sempre fonda la scrittura dell'Africa francofona. Come afferma Benoît (2000, p. 37),

è più pertinente vedere nella letteratura *engagée* una letteratura della partecipazione, che si oppone ad una letteratura dell'astensione: è qui la tensione specifica che pesa sullo scrittore impegnato, nella scelta fra ritrarsi e implicarsi, se non compromettersi, nel mondo, inserendo la letteratura nella vita sociale e politica del proprio tempo.

Dovere di memoria significa anche riconoscimento identitario delle vittime, che abitano una cultura diversa ma definita entro i parametri di un'umanità comune. Il gibutiano Waberi in un recente romanzo parla di "quelle popolazioni dai costumi barbari, dai gesti brutali" che depredano le terre di "Auvergna, Toscana o Fiandra", quei "teutoni, guasconi e iberici arretrati" che senza motivo "versano il sangue dei loro atavici nemici", e che "attendono una pace di là da venire" (Waberi 2006, p. 13).

La storia della ragazza francese che, adottata da una famiglia africana benestante negli "Stati Uniti d'Africa", misconosce la povera famiglia europea in cui è nata, è narrativamente inesistente ma trova una forza umoristica nel semplice rovesciamento dei luoghi comuni. L'effetto di straniamento su cui gioca il romanzo funziona solo perché gli stereotipi conservano tuttora nell'immaginario occidentale un'efficacia terribile.

¹ Dopo qualche anno sono state pubblicate le opere di Boubacar Boris Diop (Senegal), di Koulsy Lamko e dello stesso Nocky Djedanoum (Ciad), Monique Ilboudo (Burkina Faso), Meja Mwangi (Kenia), Véronique Tadjou (Costa d'Avorio), Abderaman Waberi (Gibuti), Tierno Monenembo (Guinea), Jean-Marie Vianney Rurangwa e Venuste Kayimahe (Ruanda). Cfr. Valgimigli 2004-2005.

² Il romanzo ha vinto il Prix Polar de Cognac 2004.

"War Narratives": la letteratura nigeriana e la guerra di secessione del Biafra

Tiziana Morosetti

Nel suo *The Nigerian Civil War and the Evolution of Nigerian Literature*, il critico nigeriano Chidi Amuta, riferendosi alla "terza fase" delle letterature postcoloniali individuata da Frantz Fanon, sottolinea la rilevanza della guerra di secessione del Biafra nella formazione di una coscienza nazionale (cfr. Amuta 1983, p. 86). Sia prima che dopo il conflitto, il panorama nigeriano è caratterizzato da una fiorente produzione narrativa, poetica e teatrale in lingua inglese che, pur riunendo autori di diversa provenienza etnica, non comporta di per sé il superamento di quel tribalismo che Achebe, nel suo *The Trouble with Nigeria* (1983), individua come uno dei nodi insoliti della Nigeria contemporanea. Tuttavia, la speranza che, nonostante le divisioni etniche, la Nigeria potesse in ultimo impostare la propria esistenza all'insegna dell'unità nazionale rimane viva negli intellettuali durante i primi anni dell'indipendenza (cfr. Neogy [1968] 1997, p. 224). Il conflitto del Biafra (1967-70), con i suoi due milioni di morti e la devastazione dei territori orientali, pone invece radicalmente i nigeriani di fronte alla necessità di ripensare quella nazione – artificialmente creata dall'amministrazione britannica con l'intervento di Lord Lugard, formalmente sancita nel 1914 e mai tuttavia rispondente a una sostanziale unità della popolazione (cfr. Amoda 1972, pp. 16 e 47) – a cui pure continuavano a riferirsi i proclami dei governanti o aspiranti tali (cfr. Achebe 1983, pp. 15-17). Inoltre, lontano dall'aver solamente valore politico, l'impatto del conflitto sull'immaginario degli autori allora emergenti, profondamente colpiti dalla morte del poeta Christopher Okigbo (1932-67), nonché sulla ricchezza della letteratura nigeriana, rimane incalcolabile: in senso positivo, per le molte opere di rilievo che alla guerra del Biafra si ispirano¹, e in senso negativo soprattutto per la distruzione del mercato di Onitsha, dove si era sviluppata buona parte della letteratura popolare nigeriana. Quest'ultima, nell'analisi di Amuta e non solo (cfr. Obiechina 1973), rimane uno dei filoni centrali della letteratura nigeriana, e dunque sia la devastazione di Onitsha, sia la scomparsa di Okigbo, la cui la voce rappresenta invece quella produzione "alta" più volte accusata di essere eminentemente diretta a un pubblico straniero, non potevano che assumere contorni simbolici nella sensibilità degli intellettuali nigeriani².

Tuttavia, nonostante il corpus delle "war novels" rappresenti fra l'altro una fonte insostituibile di informazioni per ciò che concerne la quotidianità del conflitto (cfr. Wiseberg 1975, p. 118), la critica occidentale ha dedicato poca attenzione soprattutto ad autori come Elechi Amadi, Eddie Iroh e Chukwuemeka Ike, dei quali si vorrebbe dunque in questa sede discutere *Sunset in Biafra* (Amadi 1973), *Sunset at*

Dawn (Ike 1976), e *Forty-eight Guns for the General* (Iroh 1976). La rilevanza di queste tre opere risiede non solo nel valore documentario, ma anche nelle modalità di scrittura con cui affrontano il tema della guerra, poiché mentre la rielaborazione della memoria del conflitto è in Amadi affidata a un'autobiografia, *Sunset at Dawn* e *Forty-eight Guns for the General*, invece, sono rispettivamente un romanzo storico e un thriller. Questa varietà di generi, caratteristica delle "war novels", non implica che queste opere introducano novità stilistiche rilevanti, né che propongano nuovi modelli di scrittura; in questo senso, nonostante le "war novels" siano caratterizzate dalla necessità di formulare interpretazioni della realtà politicamente più stringenti, di confrontarsi con il problema della storia e di mediare fra il ruolo di testimoni e quello di "cantori" degli autori stessi, sarebbe senz'altro affrettato definirle qui postmoderne. Ma la difficoltà di applicare la nozione di postmodernismo alle "war novels" così come, in generale, alla letteratura africana senza quanto meno adattarne i contenuti (cfr. Appiah 1991), non implica a sua volta che questo corpus non costituisca un punto di rottura nella letteratura nigeriana, una svolta fondamentale per comprenderne lo sviluppo nel trentennio successivo.

Come dicevo, il valore storiografico delle tre opere qui in esame, influenzate dalle distanti posizioni politiche degli autori (Ike e Iroh hanno militato tra le fila dell'esercito biafrano, mentre Amadi si è battuto per la causa federale), consiste nel raccontare aspetti diversi del conflitto quali, da un lato, la quotidianità dei soldati federali (in *Sunset in Biafra*), e dall'altro, in *Sunset at Dawn*, la sopravvivenza dei civili biafrani, in particolare della classe media. Infine, l'utilizzo di truppe mercenarie da parte dell'esercito del Biafra è argomento portante di *Forty-eight Guns for the General*, nel quale Iroh contrappone un pugno di mercenari bianchi (le "quarantotto pistole", appunto) al nero esercito biafrano, che essi pretendono non solo di coadiuvare ma infine di soggiogare al proprio potere; aspetto, quest'ultimo, a mio avviso di grande rilevanza, e che verrà in particolare sottolineato nell'ultima parte di questo contributo.

La ricostruzione della memoria del conflitto nell'opera di Amadi, Ike e Iroh ci consente di comprendere più a fondo le cause e le dinamiche della guerra del Biafra, a lungo fraintese in ambito internazionale nel momento in cui questo conflitto, agli occhi dell'osservatore esterno, è apparso all'epoca come "tipicamente" africano: in primo luogo per la palese componente etnica (l'odio maturato nei confronti degli ibo da parte delle altre etnie)³, e in secondo luogo per la peculiarità politica del contesto storico, visto che la secessione del Biafra venne dichiarata successivamente al golpe dei militari del 1966 e all'insediamento del governo Gowon a metà dello stesso anno; in breve, l'ennesimo binomio dittatura-tribalismo destinato a confermare uno stereotipo della storia africana che ne polarizza il senso in questi due termini. In verità, occorre inquadrare il caso nigeriano nella cornice della precedente gestione coloniale britannica che, dopo aver applicato politiche eterogenee nei confronti dei vari gruppi, ha in ultimo preteso di unificarli tutti sotto un'unica bandiera (cfr. Amuta 1983, p. 87). Inoltre, la presenza in Nigeria di risorse come il petrolio ha innescato rapporti spesso poco trasparenti fra i governi nigeriani e le multinazionali presenti sul territorio, rendendoli invisibili alla popolazione. Per questo, sebbene il 1966 rimanga un anno nero nella storia nigeriana, ragionevolmente Nnoli sottolinea che "Il colpo di Stato del gennaio 1966 fu ben accolto da molti nigeriani"⁴ (1972, p.

121; cfr. anche Amuta 1983, p. 88), giacché esso sembrava, almeno a parole, mirare al benessere della popolazione e non già solamente all'arricchimento personale dell'apparato governativo.

Se da una parte, dunque, la guerra del Biafra può essere considerata quale esempio paradigmatico della triste eredità del potere coloniale e della ancor viva dipendenza dell'Africa dal Primo Mondo, ogni paragone che esuli dallo specifico contesto nigeriano rischia di condurre a percezioni errate di questo conflitto, come le molte sorte all'epoca da parte dell'opinione pubblica internazionale⁵. Fra queste, vi è l'idea che la richiesta di indipendenza del Biafra fosse la conseguenza di una sfiducia, da parte delle popolazioni orientali, nei confronti dell'unità del paese, laddove paradossalmente, come sottolinea Achebe, "In origine, l'idea di una Nigeria unificata era nata nei territori orientali (...). Erano i popoli della Nigeria orientale a premere per un'unica Nigeria" (Neogy [1968] 1997, p. 226). Piuttosto, il problema della conflittualità interetnica trovava motivo d'essere nello stesso assetto federale della Nigeria, nel momento in cui lo squilibrio fra le varie aree conduceva al timore condiviso che solo alcune etnie potessero in ultimo trarre giovamento dalla spartizione e gestione delle risorse economiche, timore ingigantito dalla tendenza di alcuni programmi governativi a evocare strumentalmente i diritti delle etnie "minori" al fine di contrastare il potere dei gruppi principali (cfr. Emiliani 2004, pp. 84-86). A questo quadro, si aggiunga infine l'esplicito e non sempre richiesto intervento di nazioni come la Gran Bretagna e l'Unione Sovietica che, preoccupate delle risorse petrolifere presenti in Nigeria, offrirono sostegno concreto alla causa federale, mentre al Biafra si allearono il Portogallo, in primo luogo, e successivamente la Francia (cfr. Nnoli 1972, p. 130).

La complessità della guerra torna con molta evidenza nelle opere di Amadi e Ike, che concretizzano la sconfitta dell'utopia di un Biafra autonomo, libero e democratico, nel "tramonto" che intitola le loro opere, ovvero l'immagine rovesciata di quel senso di speranza racchiuso nello stemma del Biafra indipendente, il "rising sun". Per quanto riguarda Amadi (1973, p. 23), si tratta piuttosto di una doppia sconfitta, non solo in senso locale, ma anche rispetto alle aspettative delle popolazioni africane nel loro complesso, che dovrebbero a suo avviso, piuttosto che combattersi in guerre fratricide, collaborare per arginare proprio quelle influenze esterne così rilevanti nel corso della guerra. Questa posizione di Amadi contribuisce a inquadrare meglio quella coscienza nazionale rilevata da Amuta e forgiata per il critico dalla guerra del Biafra, poiché questa ha in effetti anche concorso (paradossalmente, in apparenza) al rafforzamento di un'ottica transnazionale, che inserisce le priorità della nazione nel complessivo quadro africano. Come sottolinea Amuta (1983, p. 86), "nel riconoscere l'emergere delle letterature nazionali in Africa, non è nostra intenzione minimizzare la vitale coscienza panafricanista presente nella nostra letteratura". Il rinnovato interesse degli autori nigeriani per la storia non implica infatti il superamento di quel dualismo costituito, sia in ambito letterario che critico, dalla dicotomia occidentale/africano: una dicotomia che ha a lungo contrapposto coloro che difendevano la necessità di una lingua inglese comune, riconoscendo l'eredità coloniale come storia oramai irreversibile dell'Africa (fra gli altri, Chinua Achebe) e coloro che (come i critici Obi Wali e Chinweizu) si battevano invece per un ritorno a una "africanità" originaria dai contorni spesso imprecisati (cfr. Chinweizu 1984).

Piuttosto, gli autori si vedono costretti ad adeguare il proprio punto di vista, già da tempo impegnato sul fronte civile e politico, a una Nigeria non più, come all'alba dell'indipendenza, "semplicemente" suddivisa fra le sue varie eredità culturali e in attesa di una riorganizzazione, ma ora alle prese con problemi dapprima sopiti o addirittura sconosciuti: i repentini flussi migratori, la devastazione dei territori orientali, l'odio insanabile fra le varie etnie coinvolte nei massacri del 1966, e così via. Nazionalismo e maggiore attenzione per il dettaglio storico sono dunque elementi complementari, che, senza sostituire il quadro culturale precedente, al contrario lo arricchiscono.

Per quanto riguarda invece *Sunset at Dawn*, la necessità di conciliare un racconto storico documentato con quella di una trama fittizia caratterizza palesemente quest'opera (cfr. Amuta 1983, p. 94), nella quale l'autore effettua una ricostruzione attenta (e pensata, suggerisco, per lettori non nigeriani) delle tappe della guerra. Amuta, che riconosce nel romanzo di Ike un esempio lampante delle nuove priorità degli autori nigeriani, sorvola però sulla caratteristica principale di quest'opera, che è l'ironia. I protagonisti, docenti dell'Università della Nigeria a Nsukka in fuga mano che le truppe federali avanzano, vengono infatti presentati da Ike con tratti quasi caricaturali, come figure patetiche e senza nerbo, concretizzando la scelta dell'autore di aggiungere un sorriso, sia pure a denti stretti, a una realtà altrimenti disperatamente tragica. Questa scelta mi pare degna di nota laddove anch'essa, al pari del rinnovato scetticismo di Amadi nei confronti della sua terra, è significativa della svolta letteraria impressa dal conflitto, che si risolve in un distacco dell'autore dall'opera, in una rappresentazione più scientifica e meno filosoficamente o ideologicamente orientata di quelle che avevano caratterizzato la produzione dei primi anni dell'indipendenza.

Delle tre opere qui in esame, *Forty-eight Guns for the General* è invece la più imprecisa, sebbene a mio avviso la più interessante. Erroneamente Amuta la definisce *detective fiction* (p. 96), laddove successivamente la Ezeigbo (1991, p. 67) riconoscerà invece nel romanzo un eccellente esempio africano di thriller, genere che, parallelamente alla *detective fiction*, si afferma in Nigeria nel corso degli anni Sessanta del Novecento conseguentemente alla diffusione di autori come sir Arthur Conan Doyle, Edgar Wallace e Agatha Christie. Inoltre, "Gli eventi drammatici della guerra, il ruolo del soldato professionista (...) e l'introduzione della guerra meccanizzata (...) offrono agli scrittori la giusta atmosfera" (p. 68). Certamente, l'opera di Iroh, laddove ritenuta "popolare", potrebbe essere considerata un'eredità della letteratura di Onitsha. Ma a mio parere la sua rilevanza risiede piuttosto nell'essere conforme allo spirito di quella seconda generazione di autori, come Femi Osofisan e Buchi Emecheta, che viene usualmente opposta alla prima generazione (quella dei grandi maestri, da Achebe a Wole Soyinka) soprattutto per ciò che concerne il fine, spesso polemico, della loro opera, e una politicizzazione esplicita che deriva proprio dalle conseguenze sociali, economiche e culturali della guerra. Per quanto concerne Iroh, la Ezeigbo riconosce tale intento polemico solamente nella scelta dell'autore di rappresentare nello scontro fra il protagonista positivo, il colonnello Chukwemeka Chuma, e il negativo personaggio del mercenario Jacques Rudolf, le problematiche della guerra: "Iroh analizza il disastroso impiego dei mercenari da parte del Biafra, e nel fare ciò rivela la natura brutale, opportunistica e corrotta di *tutti* i soldati di

ventura" (Ezeigbo 1991, p. 69; corsivo mio). Tuttavia, mi pare tuttavia difficile prescindere dal fatto che i mercenari presentati da Iroh siano *bianchi*, particolare che la Ezeigbo non menziona mai. Molto correttamente, dunque, la critica mette in luce il rapporto dicotomico fra i due protagonisti, e sottolinea come il loro acerrimo scontro costituisca fra l'altro una modalità ricorrente del thriller (p. 71). Ma ignorare il tema del confronto razziale presente in Iroh significa sottovalutare due qualità essenziali del suo testo: la rilevanza, a livello storiografico, delle delucidazioni che esso fornisce sull'intromissione nel conflitto delle potenze occidentali; e l'importanza, a livello letterario, dei possibili riferimenti ad altri testi che tale tema suggerisce. I quarantotto avventurieri bianchi sono infatti convinti a priori, proprio in considerazione della loro supposta superiorità razziale, di poter contribuire alla guerra del Biafra in modo decisivo. Iroh non lesina infatti passaggi in cui i mercenari bianchi si rapportano in maniera apertamente sprezzante con l'esercito nero loro sottoposto, come quando si riconosce nel conflitto del Biafra una guerra "esoticamente" più complessa delle precedenti affrontate, visto che mentre in quelle regnava l'alta tecnologia, viceversa "Ciò risultava inappropriato nell'oscura Africa nera (...). Qui passava ancora tutto attraverso la canna del fucile. O forse, nell'Africa più nera, addirittura per il taglio affilato del machete, o per la punta avvelenata di una zagaglia" (Iroh 1976, p. 55). Tuttavia la scelta di Iroh di contrapporre una maggioranza nera a una minoranza bianca rimanda a un più vasto corpus letterario, che vede autori di entrambe le generazioni, come Achebe (in *Things Fall Apart*, 1957) o la Emecheta (in *The Rape of Shavi*, 1984) confrontarsi con il rapporto conflittuale e *numericamente impari* fra bianchi e neri. Questo rapporto è per molti autori nigeriani un argomento centrale della propria narrativa, dal momento che, anche quando ripensato alla luce di nuove prospettive, il più generale rapporto fra Africa e Occidente rimane il fulcro della

¹ Fra le "war novels" occorre menzionare *Casualties* (John Pepper Clark, 1970), *Madmen and Specialists* (Wole Soyinka, 1971), *Girls at War and Other Stories* (Chinua Achebe, 1972), *The Anonymity of Sacrifice* (I. N. C. Aniebo, 1974), *The Last Duty* (Isidore Okpewho, 1976), *Divided We Stand* (Cyprian Ekwensi, 1980) e *Destination Biafra* (Buchi Emecheta, 1982). Quest'ultimo rappresenta uno dei pochi esempi di scrittura femminile sulla guerra, e sintetizza l'assai meno retorico approccio delle donne al conflitto, dovuto non solo ai lutti sofferti ma soprattutto all'altissimo tasso di stupri del periodo (cfr. Bryce 1991, p. 30). Va infine segnalata una importante produzione poetica in lingua hausa fiorita nella Nigeria settentrionale in relazione alla guerra (cfr. Furniss 1991).

² Ciò non implica che questi ultimi siano stati esclusivamente vittime del conflitto; al contrario, in un'intervista del 1968, Achebe sottolinea come molti di loro avessero giustificato i linciaggi e le aggressioni avvenute all'epoca, sia nel Nord del paese che nella capitale, a carico degli ibo (cfr. Neogy [1968] 1997, pp. 222-224), rendendosi così colpevoli di sottovalutare l'impatto stesso di quegli orrori che pure, fra il maggio e il settembre 1966, provocarono già fino a centomila morti (cfr. Emiliani 2004, pp. 83-84).

³ In *The Trouble with Nigeria*, Achebe (1983, pp. 45-50) sottolinea come l'ostilità nei confronti degli ibo derivasse dal loro benessere economico, dalla loro proverbiale laboriosità e da un livello di istruzione superiore alla media, mentre Bamisaiye (1974, p. 31) la riconduce a una propaganda sostenuta, a suo avviso, anche dalla stampa internazionale.

⁴ La traduzione dall'inglese all'italiano delle citazioni sono a mia cura; i riferimenti bibliografici si riferiscono però all'edizione originale, non esistendo una edizione italiana di questi testi.

⁵ "Molti americani, ad esempio, tendevano a leggere il conflitto in analogia alla Guerra Civile Americana. I russi la comparavano a quanto era accaduto nel Congo-Kinshasa quando il Katanga aveva dichiarato la secessione dallo Stato unitario della Repubblica del Congo, e molti Stati africani discussero del conflitto tradendo una profonda paura per una possibile balcanizzazione" (Nnoli 1972, p. 119); errate percezioni della guerra derivavano anche dagli imprecisi reportage della stampa estera (cfr. Bamisaiye 1974).

Parte quinta
Strategie e linguaggi della paura

Parlare di linguaggi e strategie della paura significa indagare due piani strettamente correlati, in quanto la vita politica si nutre di rappresentazioni culturali, e in parallelo la cultura drammatizza le tensioni e gli enigmi del presente politico. Come noto, l'estetica della paura è già al centro della tragedia di orrori seneciana ed è discussa a livello teorico nella *Poetica* di Aristotele, dove la catastrofe tragica è definita come “un'azione che reca seco rovina o dolore, dove si veggono, per esempio, cadaveri sulla scena, si assiste a dolori strazianti, a ferite e ad altre e simili sofferenze” (1992, p. 216). Tali immagini ci conducono nel territorio dell'*orrore* piuttosto che del *terrore*: due termini su cui ha riflettuto di recente la filosofa Adriana Cavarero (2007, p. 17), ricordandoci che il terrore si lega etimologicamente all'atto del tremare e all'impulso di fuga, mentre l'orrore evoca il rizzarsi dei capelli, l'agghiacciarsi, la paralisi del corpo. Queste due parole denotano quindi esperienze per certi versi opposte: l'una dinamica e legata all'istinto di conservazione, l'altra statica e di annientamento interiore. Tuttavia, ai nostri tempi, come sottolinea Cavarero, le categorie dell'orrore e del terrore sono entrambe chiamate in causa – e diventano inseparabili – nelle strategie politiche dei conflitti e nelle loro rappresentazioni mediatiche. Alla paura è inoltre legata fin dall'antichità la categoria estetica del sublime, cui già nel primo secolo d. C. lo Pseudo Longino dedica il trattato *Del Sublime*, anche se per una analisi a tutto campo del sublime come “terrore dilettevole” (suscitato dall'oscurità, dall'immensità, dalle manifestazioni del potere...) dobbiamo aspettare il filosofo settecentesco Edmund Burke, con la sua *Inchiesta sul bello e il sublime* (1757)¹.

In anni recenti, i linguaggi e le strategie della paura si sono imposti come oggetto di studio anche in altri ambiti disciplinari: penso in particolare all'analisi della comunicazione politica e della rappresentazione mediatica di guerre e conflitti. Nel saggio che qui pubblichiamo, Paolo Fabbri e Federico Montanari si concentrano sul concetto di strategia per ricordarci che “lo stesso ricorso alla forza diviene ora soltanto una delle possibili opzioni, all'interno di un campo di manovre strategico che comprende anche ‘armi semiotiche’ come quelle della minaccia, della dissuasione, della manipolazione, della sanzione”. Fabbri e Montanari sottolineano il mutamento che nei conflitti internazionali si è verificato a partire dalla guerra fredda, in particolare attraverso l'uso strategico delle armi nucleari come minaccia e deterrente. Si è aperto così uno scenario di “guerra semiotica”, nel quale “lo spazio di interazione e di comunicazione con l'altro diviene un vero e proprio campo di manovra”.

Studiosi di varie discipline concordano oggi nell'affermare che il fenomeno guerra va rapportato a più ampi contesti conflittuali e concentrano la loro atten-

zione sui processi comunicativi che tali contesti implicano. Per sistematizzare il problema, elencherò alcune prospettive di studio, a partire dall'analisi del terrorismo. Gli esperti del settore studiano gli obiettivi che i gruppi terroristici si pongono, le strategie che utilizzano per raggiungerli e gli strumenti attraverso cui i governi possono rispondere agli atti terroristici evitando di cedere al ricatto della violenza. Andrew H. Kydd e Barbara F. Walter osservano in proposito che i regimi democratici sono più soggetti a certi attacchi terroristici rispetto ai regimi autoritari, sia perché i regimi democratici hanno più difficoltà nel raccogliere informazioni sulla popolazione sia perché sono più attenti ai diritti umani a livello di interrogatori e ritorsioni (cfr. Kydd, Walter 2006, p. 61). Lo stretto legame che nei paesi democratici unisce la classe politica all'opinione pubblica contribuisce di per sé a renderli vulnerabili al terrorismo, che può avere il preciso scopo di "disseminare sfiducia tra i moderati", provocando "una reazione che faccia apparire il nemico barbaro e infido" (pp. 78-79).

In parallelo, gli esperti di sociologia e comunicazione esaminano le strategie della paura che il potere costituito fa proprie nel confrontarsi col terrorismo. James P. McDaniel definisce "teo-politici" gli strumenti retorici con cui il governo statunitense concettualizza le minacce internazionali poste da "Stati canaglia" e gruppi terroristici. Attingendo al repertorio lessicale delle sacre scritture, la "retorica sublime del terrore" – anch'essa di stampo "fondamentalista" (McDaniel 2003, p. 539) – rischia di compromettere un esercizio autenticamente democratico della vita pubblica, finendo con l'"intensificare il potere esecutivo" (p. 540) e col minimizzare le opportunità di dibattito. Non manca poi chi esplora il potenziale ruolo dei leader politici nella costruzione sociale dell'insicurezza collettiva, ponendosi domande come: "Che rapporto c'è tra la paura e le politiche elettorali? In che modo i politici si servono della paura e dell'insicurezza, o comunque rispondono a questo stato di cose, per accrescere il loro sostegno popolare?" (Béland 2007, p. 318). Poste queste premesse, non stupisce che le "dietrologie" fioriscano, come mostrano *Fabrenheit 9/11* (2004) di Michael Moore o il documentario *Confrontando le prove* (2004), prodotto dal miliardario americano Jimmy Walter, due pellicole che rileggono gli attentati dell'11 settembre secondo diverse teorie del complotto.

Centrale è nei processi di rappresentazione dell'insicurezza e del nemico il ruolo dei media, le cui tradizionali asserzioni di obiettività e fattualità vengono oggi messe in discussione dagli stessi giornalisti, che denunciano pressioni di carattere politico ed economico. Consapevoli del ruolo che esercitano all'interno dei conflitti per il loro potere di "costruire" la notizia, influenzando l'opinione pubblica, alcuni giornalisti cercano la strada per costruire quello che il norvegese Johann Galtung ha definito "giornalismo di pace" (*peace journalism*) e che si contrappone in questi termini al "giornalismo di guerra":

Giornalismo di pace

Orientato verso la pace / il conflitto:
la guerra è il problema.
Orientato verso la verità: rivelare
le menzogne delle due parti.
Orientato verso la gente: mettere al centro
la sofferenza di chiunque, dare voce

Giornalismo di guerra

Orientato verso la guerra / la violenza:
"loro" sono il problema.
Orientato verso la propaganda: rivelare
le "loro" menzogne, coprire le nostre.
Orientato verso un'élite: mettere al centro
la "nostra" sofferenza, la presenza di un'élite

a chi non ce l'ha e fare i nomi dei malfattori
dalle due parti.
Orientato verso una soluzione.

maschile di uomini sani, dare un nome
ai "loro" malfattori.
Orientato verso la vittoria.

(Carpentier, Terzis, a cura, 2005, p. 14)

Questa nuova assunzione di responsabilità da parte dei giornalisti nel processo di costruzione della pace comporta il tentativo di superare la logica dicotomica – buono/cattivo, amico/nemico, civile/barbarico, organizzato/caotico... – che caratterizza troppo spesso i reportage sui conflitti (cfr. p. 7). I facili binarismi – e la retorica roboante che sostiene questa visione semplicistica del mondo – costituiscono un profondo ostacolo alla comprensione, come osserva Amos Oz quando scrive: "Nel conflitto tra ebrei e palestinesi non esistono buoni e cattivi, ma la tragedia di opposti diritti" (2002, p. 18). Non a caso, contro il fanatismo Oz propone antidoti come l'*umorismo* – che notoriamente implica una presa di distanza da se stessi – e la *letteratura*, che inietta "immaginazione nei suoi lettori" (p. 49). Calarsi in vari personaggi, sperimentando una condizione di pluralità, è di per sé un esercizio che facilita la *com-passione*, letteralmente il "sentire con l'altro". Non dobbiamo infatti dimenticare che la paura è spesso legata all'ignoranza (letteralmente, alla mancata conoscenza) e al pre-giudizio (quindi a una conoscenza infondata), e ancora che la paura è parente prossima dell'odio, una delle più potenti "emozioni distruttive" (cfr. Goleman 2003).

Nutrendosi di una retorica a forti tinte, dalle connotazioni spesso religiose, quindi assolute, i linguaggi della paura – siano essi utilizzati in comunicati terroristici, dalla propaganda di regime o da governi teo-conservatori – stigmatizzano il relativismo come un male, mentre ogni interrogazione critica sulla realtà e ogni tentativo di mediazione di un conflitto – fondato per sua natura su ragioni non facilmente conciliabili – comporta proprio una dose di relativismo. Un atteggiamento mentale che non coincide affatto, ricordiamolo, con una "de-responsabilizzazione" dell'individuo o con una concezione nichilista del linguaggio e dei "valori" che esso veicola. Il linguaggio, anzi, pesa oggi più che mai, e non è un caso che a riaffermare l'importanza del rapporto tra etica e letteratura sia stato in anni recenti il romanziere israeliano Abraham Yehoshua, che nel 1998 scriveva: "L'etica non è una stella la cui luce brilla debolmente a distanze infinite, ma è onnipresente, ovunque esseri umani entrino in relazione tra di loro" (Yehoshua 1998, pp. XVII-XVIII). In questo mondo globalizzato – in cui i mezzi di comunicazione permettono di coprire immense distanze, superando frontiere naturali e politiche – è oggi necessaria quella che potremmo definire un'etica della complessità, capace di rispettare le diversità culturali, ma anche di rifondare regole comuni in una prospettiva planetaria.

Complesso è dunque il bilancio della nostra epoca, segnata da un grande afflato transculturale – che si esprime a livello politico (la missione di dialogo e monitoraggio svolta da organismi internazionali come l'ONU), religioso (l'ecumenismo, il sincrismo), accademico (gli studi postcoloniali e culturali, il comparatismo, anche con ambizioni planetarie) (cfr. Adamo, a cura, 2007; Spivak 2003) – dietro cui si celano tuttavia nuove forme di imperialismo e omologazione, legate in particolare al processo economico di "globalizzazione" dei mercati. Non stupisce che un mutamento

così repentino suscitò reazioni in senso conservatore – dettate dalla paura del cambiamento – secondo le dinamiche culturali evidenziate da Ian Buruma e Avishai Margalit in *Occidentalismo* (2004):

I suoi nemici vedono l'Occidente come una minaccia non perché offra un sistema alternativo di valori, e meno che mai una strada diversa verso l'utopia. Esso costituisce una minaccia perché promettendo benessere materiale, libertà individuale e dignità a vite non eccezionali, le svuota di ogni ambizione utopica (p. 65).

È significativo che i due autori di questo libro utilizzino a più riprese il mito biblico di Babele/Babilonia per incapsulare lo sguardo dell'"altro" su un Occidente consumista, materialista, che trova in se stesso – nella propria organizzazione politica, economica e culturale – la ragione di esistere, a prescindere da ogni prospettiva trascendente.

Questo "Occidente" che fonda il suo presente politico-culturale sulle libertà dell'individuo, proponendosi come civiltà laica e suscitando scandalo nei custodi delle tradizioni teocratiche, comporta tuttavia fenomeni mass-mediatici che ne evidenziano il lato oscuro. Osserva Susan Sontag che nella nostra cultura "lo shock è divenuto uno dei più importanti criteri di valore e incentivi al consumo" (2003, p. 25). Questa considerazione ci riporta alla dimensione estetica che la violenza e la paura hanno nella cultura contemporanea, dove si legano al circuito commerciale, rafforzandosi attraverso le connotazioni erotiche del corpo martoriato (p. 41). Per indurci a ripensare criticamente il legame tra eros e thanatos – al centro del voyeurismo mediatico, confinante con la pornografia e i video-games – Cavarero ha coniato, come si diceva, il termine *orrorismo*. Mentre parole chiave dei nostri tempi come guerra e terrorismo riconducono al territorio dinamico della strategia, orrorismo evoca la paralisi di chi assiste a quelli che Cavarero (2007) definisce "crimini ontologici" perpetrati contro creature inermi: le vittime innocenti di genocidi, incursioni belliche e attentati terroristici, spesso donne e bambini.

Quello che Cavarero si propone con *Orrorismo* è farci vedere la storia dalla parte delle vittime. Attraverso questo neologismo la filosofa persegue una strategia di *straniamento* che ci permetta di uscire dalla prospettiva del "terrore dilettevole" in formato postmoderno – la sollecitazione "erotica" di un pericolo che esperiamo "a distanza di sicurezza", per così dire, come quando seguiamo le azioni di guerra attraverso uno schermo televisivo –, per restituirci il senso della vulnerabilità della carne e la speranza nella parola come strumento d'incontro, mentre l'orrore si condensa, secondo l'archetipo della Gorgone, in una sorta di grido muto e senza fine.

Proprio lo straniamento caratterizza – con modalità molto diverse – i fenomeni culturali analizzati in almeno due degli interventi raccolti in questa sezione del volume. Confrontandosi con la risposta etica di Simone Weil alla seconda guerra mondiale, Adriano Marchetti cita infatti un articolo di Weil intitolato *Non ricominciamo la guerra di Troia* in cui si preannuncia "la necessità di svuotare le parole dei nostri significati e delle nostre certezze di cui le avevamo rivestite". Contro i cliché di pensiero si schiera dunque Weil, che traduce questa posizione nel progetto di formazione di un corpo infermieristico chiamato a operare là dove la violenza della guerra è massima. La finalità del progetto non è tanto pragmatica, ovvero legata al numero di

vittime che queste infermiere potranno salvare, ma semiotica, nella misura in cui Weil – fiduciosa nell'"efficacia morale di un simbolo" – vuole contrapporre un eroismo di cura all'eroismo di morte delle truppe hitleriane.

Una diversa forma di straniamento emerge dall'intervento di Daniela Fortezza sul teatro di Caryl Churchill, autrice di una pièce distopica – venata di amara ironia – in cui una condizione di conflitto globale coinvolge umani, animali e altri elementi naturali. Fin dal contrasto tra il *Far Away – Lontano lontano* – del titolo e il carattere intensamente britannico di certi elementi scenici, il dramma rivela la sua prospettiva "straniante", con l'obiettivo di "destabilizzare lo spettatore" – come rileva Fortezza –, invitandolo a riconoscere l'effettiva prossimità di pericoli che ci rassicura immaginare distanti. Allo straniamento si può ricondurre in ultimo la copertina del graphic novel di Art Spiegelman *In the Shadow of No Towers* (2004; reso in italiano con *L'ombra delle torri*), al centro dell'intervento di Franco Minganti. Sostituendo al profilo familiare delle torri gemelle la loro "ombra" Spiegelman realizza un connubio impossibile tra presenza e assenza, restituendo nella sintesi di un'immagine il carattere paradossale del ricordo.

Come si vede, mentre i linguaggi della paura fanno leva sulla formula militante che previene il libero pensiero, l'antidoto contro la condizione di un conflitto permanente è il pensiero critico, la dis-locazione del linguaggio, un posizionamento culturale che ricerca l'universale nella comunione delle emozioni e delle esperienze fondanti l'umano. Solo la fiducia in questo incontro in un "oltre" comune può disinnescare la miccia della paura e dell'odio.

¹ Il fascino della paura e il suo rapporto con il "fantastico" sono stati esplorati da un'ampia messe di studi critici e di estetica, che analizzano le successive declinazioni culturali del termine – dal gotico settecentesco ai recenti sviluppi della cinematografia *horror* e *splatter* (cfr. Milani 1998).

Le forme nuove del *warfare* e la circolazione di modelli fra semiotica, strategica e letteratura spionistica¹

Paolo Fabbri, Federico Montanari

Studiare i sistemi di significazione, di produzione del senso, attraverso il metodo della semiotica vuole dire articolare, smontare processi di costruzione e di espressione del senso, all'interno dei diversi sistemi sociali e culturali (dalla politica, ai media, fino all'arte e alla letteratura). E non occuparsi solo di comunicazione nel senso abituale che viene attribuito a questo concetto – vale a dire dei modi di scambio e trasmissione di messaggi e contenuti – anche se evidentemente tale ambito della comunicazione non può non assumere una certa preminenza. La semiotica cerca invece di considerare anche la comunicazione come un insieme processo di senso: una pratica culturale che consiste nella *circolazione di modelli e di pratiche semiotiche*, che va analizzata nelle sue diverse componenti e nello statuto dei suoi diversi partecipanti.

È in questa direzione, allora, che la semiotica si interessa di problemi concernenti la strategia e le forme della guerra. Essa cerca di mostrare quali condizioni – costruzioni, categorie implicite, modi di vedere, di pensare o sistemi di attese – si attivino nel corso di una interazione, di una relazione con l'“*altro*”: sia esso avversario, nemico, partner.

Ma allora che cosa può dire e cosa ha detto la semiotica a proposito di conflitto e di “interazioni bellicose”? Prima di rispondere a questa domanda è necessario chiarirsi sulla definizione di *testo*. Per testo, come è noto, la semiotica, da tempo (e con essa tante altre discipline appartenenti al dominio delle scienze umane) non intende più soltanto testi letterari, scritti o verbali, ma, potremmo dire, porzioni di sistemi di significato situati all'interno di una data cultura. Forme di testualità diffusa che non si contrappongono affatto alle pratiche (modalità di agire e di produzione) all'interno di un ambito culturale sociale. Un testo può essere un dipinto, un testo letterario, così come un dato comportamento o stile di vita sociale; e, dunque, anche un certo modo di vedere, o fare, la guerra, in un dato periodo storico-culturale (cfr. Lotman 1984; 1985)².

Tuttavia, un modo di vedere, di rappresentare la guerra, da parte di una data cultura (con le sue forme testuali e letterarie) può produrre degli effetti all'interno di questa stessa cultura: divenire efficace addirittura sul piano strategico, fino a retroagire sulla stessa condotta di un esercito o di un conflitto. E di questo una semiotica della cultura – e della cultura strategica – deve saper rendere conto. A tale proposito, è un semiotico delle tradizioni culturali come Jurij Lotman a sottolineare, ad esempio, l'importanza di una “iper-estetizzazione” e teatralizzazione della guerra durante l'epoca napoleonica e in particolare nella Russia di Alessandro I³.

Dunque, ecco un caso in cui la guerra o l'esercito, vengono "rappresentati" e quindi percepiti in un certo modo all'interno di una data società, con una serie di effetti di senso che si riverberano dai testi letterari all'interno di quella stessa cultura e sulle sue pratiche, in particolare grazie a veri e propri "testi" sociali e rituali, quali possono essere il modo di marciare, le parate o il cambio della guardia a corte.

A proposito di questa concezione di testo come vera e propria "tessitura" del significato dei fenomeni sociali all'interno di una data cultura, è anche vero che effettivamente, oggi, l'antropologia e le altre scienze sociali condividono con la semiotica l'interesse per una tale concezione. Un antropologo come Geertz (cfr. 1983)⁴ sottolinea, proprio a proposito dell'atteggiamento verso la guerra depositato nella nostra cultura, in particolare in riferimento alla mentalità e alla memoria collettiva della grande guerra, l'idea secondo la quale i fenomeni culturali possono essere colti solo "in traduzione": vale a dire attraverso la comparazione che lo studioso compie fra diversi fenomeni; dunque, anche fra i diversi "testi", intesi come modi di apparire di quel dato evento attraverso descrizioni, visioni, resoconti. Ed è esattamente qui che si innesta il problema specifico del rapporto fra modelli semiotici, letteratura e strategia. La letteratura fornisce esempi di modelli strategici "potenziali" e di modi, non tanto o non solo di "rappresentare" la guerra, ma di "pensare e immaginare", concepire la guerra stessa: come modi del cogliere, intercettare i "segni di guerra" – e al tempo stesso produrli e disseminarli in una data opera – in un dato periodo (pensiamo ai casi sopra citati con Fussell, di Pynchon, di Lawrence; o di Lotman, con la letteratura russa e Tolstoj; per arrivare sino al Proust studiato da Gilles Deleuze).

Ma veniamo al problema specifico del rapporto strategia-letteratura e spionaggio. Innanzi tutto sottolineando ancora una volta come esso consista in una questione squisitamente culturale e culturologico-semiotica. Ovviamente non è pensabile analizzare un dato pensiero di tipo strategico, o una data condotta strategica di azione senza tener conto della cultura che l'ha prodotta. Tuttavia, come dicevamo sopra, per l'approccio semiotico non si tratta di dare per scontato il contesto o l'ambito socio-culturale, pensando che da quest'ultimo si possa far derivare una data concezione di azione o di strategia. Semmai si tratta, al contrario, di analizzare una condotta o concezione strategica per ricavarne la cultura o una "visione del mondo" soggiacenti.

A questo proposito forniamo un altro esempio. Studiare un modello di razionalità strategica – magari a partire da Lawrence d'Arabia – significa parlare di "cultura strategica" o di un'antropologia della strategia con lo scopo "di rendere conto delle differenti forme che la guerra adotta a partire dalla tradizione storica e culturale degli attori implicati" (Alonso Aldama 2003). Nello specifico, nel caso della guerriglia o "rivolta araba" di Lawrence, si tratta di una forma e di un modello strategico assai diverso da quello ordinario, e in cui prevale un'idea di "non-battaglia", di "linea di fuga" nel deserto, di condotta "flow" o "acentrata" dello scontro (concetti fra l'altro ripresi e sviluppati da teorici della strategia come Brossolet, Poirier [1997] o Joxe, o da filosofi come Deleuze e Guattari [cfr. 1980])⁵ e in cui l'avversario è paralizzato dalla sua stessa adesione a modelli "razionali", tipici della tradizione di guerra occidentale.

Gli arabi, per Lawrence, ignorano le lezioni della grande politica e della grande guerra: si trasformano in una sorta di "nuvola" che si muove nel deserto, rendendo

incerti gli stessi limiti di territorio da essi occupato; facendosi ubiquitari e mobili, provocando negli ufficiali nemici un senso di smarrimento, di "incoerenza" per l'incapacità di capire la loro logica, la logica dell'altro.

Ed è in un senso assai simile, anche François Jullien afferma la radicale alterità di un altro pensiero, di un'altra cultura strategica e di guerra: quella cinese (cfr. Jullien 1996). Pensiero in cui prevale l'idea di divenire come fluire continuo di trasformazioni e di adattamenti elastici alla condotta del nemico: in questo caso la guerra si vince proprio non entrando in battaglia, logorando l'avversario "lasciando che le cose accadano" (cfr. anche Fabbri 1999), dunque mettendo in campo un tipo particolare di soggetto agente, assai diverso da quello pieno, "attivo" e razionale della strategia occidentale.

D'altra parte, ciò che è avvenuto, questa volta nella cultura occidentale, più in generale, soprattutto negli anni successivi all'avvio della guerra fredda, è stata una trasformazione dell'idea di strategia, la quale, partendo dall'ambito specifico degli studi concernenti la guerra, si è via via allargata, assumendo il carattere di modello ampio; e che curiosamente sembra assomigliare ai modelli "orientali" di guerra sopra citati.

Se le cause di questo ampliamento del concetto di strategia sono da imputare alla percezione delle trasformazioni storico-politiche – la guerra è diventata via via guerra globale e "totale", tale da investire oramai tutte le strutture di una società, e sempre di più si è dilatata temporalmente e spazialmente, uscendo dai campi di battaglia tradizionali – ecco che, allora, il frutto di un tale cambiamento di percezione consiste in una trasformazione di pensiero e, potremmo dire, di punto di vista. Come afferma il generale Poirier, a partire dall'eredità culturale dei secoli passati, la strategia – intesa "come pensiero dell'agire e sull'azione" – non esisteva che a partire da, e nella guerra (cfr. Poirier 1997, pp. 32-33); ora, via via la funzione strategica si estende sempre di più: dapprima alle operazioni preparatorie alla guerra – organizzare e mobilitare le forze, saper prendere in considerazione le innovazioni tecniche –; successivamente, una tale concezione, per quanto ancora limitata, si protende al di là della guerra stessa. E ciò, soprattutto a partire dall'avvento della guerra fredda (cfr. ad es. Schelling 1963).

In cosa è consistito tale cambiamento veramente culturale? E inoltre, in che modo esso ha prolungato le sue conseguenze sino ai giorni nostri e agli anni successivi alla fine della guerra fredda con la guerra "al terrore", quella "globale permanente" e "dell'*enduring freedom*"? E infine e soprattutto come si lega tale trasformazione strategico-culturale con i modelli letterari?

Il concetto di strategia si è sviluppato sia in estensione che in profondità perché ha dovuto occuparsi non più della guerra ma della sua *virtualità*. Le armi nucleari ampliano sempre di più la possibilità di utilizzare non già il ricorso alla forza, ridotto nella sua praticabilità, ma la *minaccia*. Ecco allora aprirsi quel nuovo scenario che gli studiosi di conflitto, dallo stesso Poirier ad Alain Joxe, definiscono proprio come "guerra semiotica", arrivando sino al concetto di "gesticolazione strategica" (Joxe 1983, p. 24). La differenza consiste in questo: la guerra e il conflitto vengono ora considerate anche come un campo di possibilità per mostrare all'altro le proprie volontà, le proprie intenzioni o, al contrario, di dissimulare queste volontà e queste intenzioni; o, ancora, simulando certe intenzioni e azioni, per spingere l'altro a comportarsi di conseguenza.

Dunque, lo spazio di interazione e di comunicazione con *l'altro* diviene un vero e proprio campo di manovra. Ecco che si tratta d'ora in avanti di guerra per segni. Ed è per questo che, a detta degli stessi esperti militari, possiamo parlare di vera e propria semiotica di guerra: semio-guerra.

Una virtualizzazione della guerra ne trasforma le dimensioni e lo stesso senso: ora, la guerra, intesa in senso specifico, diventa solo uno dei possibili modi della violenza armata (cfr. p. 38). E pure lo stesso ricorso alla forza diviene ora soltanto una delle possibili opzioni, all'interno di un campo di manovre strategico che comprende anche "armi semiotiche" come quelle della minaccia, della dissuasione, della manipolazione, della sanzione. Tale dilatazione dell'idea di strategia avviene dunque non solo in estensione, ma anche in profondità: trasforma la natura stessa del concetto, oltre che la forma del conflitto.

Infatti, se proviamo a definire meglio queste armi semiotiche, vediamo che esse concernono soprattutto il campo, non dell'agire in senso stretto, ma della trasformazione e deviazione di questo agire: dallo "spingere a fare o a non fare" (manipolazione) all'"impedire di fare" (dissuasione), all'"obbligare a fare" (costrizione), alla seduzione (intesa come un "mostrare di essere in un certo modo, affinché l'altro faccia qualcosa"), e così via.

Si potrebbe replicare che tale dimensione, all'interno delle strategie e delle condotte belliche, è sempre esistita, un po' come oggi si discute tanto della novità nell'uso, all'interno dei conflitti, dell'arma della comunicazione. È chiaro che non si tratta di novità "in sé": l'innovazione consiste precisamente nel modo di pianificare l'uso di tali "armi"; dunque, si tratta, piuttosto, del cambiamento dei modi, o punti di vista, della stessa pianificazione strategica, e quindi di una logistica: si potrà parlare allora di una vera e propria logistica dei segni e della comunicazione.

D'altra parte, è anche vero che oggi, dopo la fine del ciclo della guerra fredda, l'uso delle armi, come sottolineano gli studiosi di strategia, è ridiventato chiaramente possibile e praticabile (cfr. Jean 1996). Ma ciò ha forse portato a un superamento della fase "virtuale" e "gesticolatoria" della guerra? Nient'affatto. Anzi, constatiamo come l'uso sempre più frequente di armi "reali" – anche all'interno di spazi geopolitici come l'Europa per lungo tempo considerati pacificati, o meglio "congelati", dal sistema bipolare USA-URSS – venga sempre più pianificato in accoppiamento strategico-tattico con le armi "virtuali" o semiotiche (sia "classiche" come la minaccia, la promessa, la sfida e la contro-sfida; sia attraverso l'uso, parrebbe, di logiche di tipo "arcaico", come quelle della vendetta⁶; in più, accompagnate dall'utilizzo massiccio delle armi tecnologiche dell'informazione e della comunicazione)⁷.

"Espressione" e "contenuto" dei "racconti" strategici

Si sta dunque parlando dell'introduzione, nel campo dei conflitti, di una dimensione nuova, in quanto osservabile come autonoma nel dispiegarsi tecnologico; ma da sempre presente nei campi di battaglia. Dimensione che diviene essa stessa campo di manovre strategico-tattiche e che, in prima approssimazione, potremmo definire "cognitiva". D'altra parte, è importante sottolineare come tale dimensione cognitiva venga intesa qui non in quanto dimensione meramente psicologica e di una

"capacità di conoscere" ma, appunto, concernente il dispiegarsi del senso, dei processi di significato in una data situazione: dimensione propriamente e pienamente semiotica.

Ma perché una dimensione strettamente psicologica non è sufficiente a definire il campo dell'interazione conflittuale e occorre proprio una semiotica? In primo luogo perché, in situazioni di conflitto, non ci si trova di fronte soltanto a soggetti singoli, individuali o ad attori isolati, dotati di loro istanze o motivazioni, ma a "*inter-attori*": soggetti che si costituiscono proprio in quanto sono gli uni in contatto con gli altri, gli uni di fronte al proprio avversario: legati a esso nelle varie forme del confronto. Un esempio classico di analisi semiotica è dato, a questo proposito, da "la sfida", figura semiotica analizzata da Algirdas J. Greimas in un suo articolo (1983). Questa figura, così come il duello – che, sulla scia di Clausewitz, viene considerato, da un punto di vista prasseologico, conflitto fra "stesso" e "altro", come la "cellula" di base di qualunque relazione fra attori socio-politici e, dunque, alla base di tutte le condotte strategiche (cfr. Poirier 1997, pp. 59-61) –, è una figura che si costruisce attorno a una struttura detta, in semiotica, "attante duale": struttura di senso che implica il riconoscimento dell'altro in quanto sfidante, e la partecipazione di entrambi alla disputa.

Scrive a questo riguardo Greimas: "il buon funzionamento della sfida implica una *complicità oggettiva* fra manipolatore e manipolato" (1983, p. 211)⁸. Per l'analisi semiotica delle strategie, la struttura fondante consiste in una configurazione di tipo polemico-conflittuale che starebbe alla base della comunicazione e dell'azione stessa. I soggetti si trovano a lottare per congiungersi con tali valori, a scontrarsi e incontrarsi con altri soggetti che lottano per essi, alle volte contrapponendo invece altri sistemi valoriali. Quindi, un soggetto, in queste "trame narrative" di azioni, si trova sempre di fronte a un "anti-soggetto", un "ostante" (sia esso incarnato in un nemico, in un'idea, o in una tentazione a cui resistere) e che va anch'esso a comporsi in programmi narrativi.

Dunque, per una semiotica della strategia, non si tratta soltanto di tener conto della storia e della cultura degli armamenti (Poirier), della loro dinamica e influenza, ma di comprendere la costruzione di quei veri e propri attori ibridi che sono i "partecipanti" a un conflitto. Attori ibridi, in quanto composti di "armi e uomini".

In questo senso, come si è visto riguardo alla sfida, o al duello, possiamo parlare di attante duale (tipo di attante collettivo), in quanto tale partizione (operata sulla base di criteri comuni fra gli attori, come il loro "campo funzionale" o le loro "qualificazioni specifiche")⁹ è condivisa dai due partecipanti a questa azione.

Il confronto fra semiotica e strategia

La semiotica contemporanea possiede un doppio codice genetico. Oltre alle sue ascendenze strutturaliste-continentali, vi è una tradizione filosofica di tipo soprattutto americano, in particolare derivante dal pragmatismo di Charles S. Peirce. Tale filone di studi (di cui Eco è stato il principale fautore) si concentra, in particolare, su di una concezione del senso e della produzione del significato di tipo interpretativo-inferenziale: il senso, il significato, si costituirebbe a partire dalle inferenze e

ipotesi che un interprete compie, grazie alla propria competenza culturale, a partire da fenomeni, oppure testi, da “leggere”, da interpretare, appunto, sulla base di un principio di tipo cooperativo¹⁰. Questo interprete compie una serie di “mosse” a partire dalle istruzioni che inferisce dal testo stesso. Ecco un altro punto di contatto con la questione strategica: cioè sui calcoli, sulle inferenze e le aspettative a partire da, e in “cooperazione” con, il comportamento dell’altro (che diviene anch’esso un “testo” da interpretare, testo che è perlomeno “pigro” nel cooperare con il lettore, se non addirittura determinato a resistergli); con un’idea di interpretazione delle mosse dell’altro, di cooperazione, pur tenendo conto che si tratta di rapporti di tipo conflittuale. Ad ogni modo, il punto nodale qui è la questione della razionalità strategica e narrativa (cfr. Parret 1990).

Caratteristica principale delle situazioni di interazione è quella di possedere da un lato una natura intrinsecamente polemico-conflittuale: sempre, quando ci si relaziona, si interagisce con un altro, si instaura una sorta di “lotta”, per quanto amichevole o, magari, amorosa; una disputa, perlomeno sulle proprie posizioni, sulle proprie idee e credenze, se non addirittura per convincere l’altro a cambiare le sue. O ancora, una lotta, più o meno implicita, sul controllo delle reciproche posizioni. Dunque, si viene a creare una vera e propria battaglia (fatta di segni verbali e non verbali).

In secondo luogo, la cooperatività evocata sopra, in relazione a una semiotica di tipo inferenziale, è l’altro carattere tipico delle interazioni. Tuttavia, anche in questo caso, cooperazione non significa “comprensione” né tanto meno “accordo”. Anzi, gli studiosi insistono su come spesso si tratti di situazioni di convivenza più o meno imposta e obbligata da fattori esterni (regole di etichetta e di ambiente sociale) o da fattori intrinseci alla interazione stessa (ad esempio, regole di convenienza o di convivenza)¹¹.

Al di sotto delle interazioni conflittuali, vi possono allora essere diversi modelli di “razionalità polemologica”, un po’ come si era visto all’inizio riguardo ai diversi modelli culturali di strategia, come quella “cinese” (lo si è visto del resto con Jullien), “orientale” o “araba” (con Poirier; e Alonso su T. E. Lawrence). E tali forme diverse di razionalità strategica comportano differenti modelli di “sintassi” dell’interazione: ovvero, diverse regole di organizzazione sequenziale delle dinamiche dell’interazione (attuate, ad esempio, con procedure di enfaticizzazione o, al contrario, di “sordina”, nel corso dell’interazione stessa).

La strategia si manifesta più come un insieme di “regolarità” nei comportamenti interattivo-conflittuali, che *non* di *norme* da seguire: si tratta piuttosto di vincoli, frutto anch’essi di negoziazioni da parte degli “inter-attori” dotati di un potere e di una competenza, soggetti essi stessi a calcoli e previsioni, prima, durante e dopo le situazioni di interazione.

Lo studio delle “molecole” dell’azione strategica: modelli spionistici di interazione

Ecco allora che torniamo alla questione del modello di analisi semiotica e nel vivo dell’approccio semiotico alla strategia. Per la semiotica i soggetti partecipanti a una interazione, o a uno scambio comunicativo, composti, come si diceva sopra, di fun-

zioni, sono soggetti “pieni”: queste funzioni si riempiono, si arricchiscono via via di un volere, dovere, potere, sapere, credere e far credere. Istanze modali suscettibili, naturalmente, di costituirsi nelle diverse combinazioni. Lo scambio polemico non avviene più allora fra attori “compatti” e monolitici; ma fra diversi livelli, o “strati” di queste soggettività composita.

Ecco allora che arriviamo all’importanza dei modelli spionistici.

Un soggetto qualunque – sia a livello “micro”, come un soggetto singolo, che a livello “macro”, come nel caso di un soggetto collettivo, ad esempio uno Stato, o, ancora, di un personaggio pubblico o politico – può esprimere, nel corso di un negoziato o di un conflitto, un “volere” qualcosa, ma, al contempo, “credere” che l’“altro” (il nemico, l’avversario, l’alleato) “voglia” qualcos’altro; o ancora, che “sappia”, “creda” o meno qualcos’altro.

In questa direzione l’intelligenza dei segni sta nel modo di osservarsi reciproco all’interno dei processi discorsivi. Chi enuncia non solo emette segni e significati, ma, nello scambio comunicativo, tenta di zoomare sulle immagini e sulle tracce dell’altro; in un continuo gioco e scambio tattico-strategico.

La guerra è al tempo stesso forma “di vita” alternativa a quella quotidiana ma anche potenzialmente presente nei momenti e nei luoghi dell’interazione comunicativa. In questo senso il terrorismo diventa davvero cosmopolita, nel suo manifestarsi (come del resto la mafia) nella sua rete al tempo stesso globale e inserito nei contesti. Ed è su questi terreni che tentano di inseguirlo. Di qui anche l’idea grandiosa portata avanti da studiosi di interazione sociale come Goffman; studiare l’ordine sociale è studiare il suo contrario o studiarlo per contrasto; l’ordine è una maschera che viene usata da chi lo attraversa e lo infrange (criminali, ma anche spie evidentemente). Vi è qui tutta una semiotica del non detto delle spie e dei rivelatori di senso; e in questa direzione, ancora una volta i “segni rivelatori” non sono elementi isolati ma strategie reciproche. Ed è per questo motivo che va studiato il regime del segreto e della allusione come nucleo centrale della competenza e delle pratiche comunicative, spesso anche quelle della vita quotidiana.

Dunque, a fronte dello status tipico delle ultime guerre (guerre condotte in forma “narrativa”, nel senso dell’apparente organizzazione e lucida e trasparente pianificazione comunicativa, e di dichiarate definizioni di scopi come “*Enduring freedom*” o “*War on terror*”) ecco che la pratica sporca della comunicazione spionistica torna come altro lato del campo di battaglia. Le spie sono veri e propri analisti dell’altro; controllano e osservano i punti di passaggio fra modelli culturali; sono infiltrati non solo in campo nemico ma anche nelle culture altre, non proprie. Gli agenti segreti, come è noto, devono sapersi perfettamente calare non solo nel ruolo ma negli ambienti culturali dell’avversario, sin nei più minimi dettagli. Ma questo è niente ed è quasi scontato; si tratta di un sapere che deve essere come “incarnato” per divenire efficace. Non solo non farsi sorprendere dall’altro ma saper praticare una doppiezza culturale; esser altro da sé; fino al conformismo.

Un esempio classico da *The perfect Spy* di John Le Carrè, è proprio questo: la spia deve assumere i tratti del conformista sottomesso. L’identità clandestina deve essere banale e “naturalizzata” (ad esempio, assumere un nome simile al proprio: è il mimetismo, alla lettera, a essere il tratto rilevante della spia, dell’infiltrato). In questo senso, ancora una volta, è interessante sottolineare l’importanza dei modelli narrati-

vi (anche della stessa letteratura spionistica) per le forme di guerra e di spionaggio “reale” (in una circolarità tale per cui gli scrittori di letteratura spionistica attingono essi stessi da repertori “reali” e storici). In tal senso un importante storico e studioso di guerra e di *intelligence* come John Keegan cita *Kim* di Kipling come luogo di studio della complicazione e ambiguità dei conflitti. Che sono fatti di zone di indecidibilità; di confusione e cecità (rumore di guerra e “*fog of war*”) in cui non sempre l’informazione è la carta vincente e molto spesso e persino nelle nuove moderne guerre iper-intelligente e sofisticate sul piano tecnologico e informativo diviene importante la capacità del “Humint” del cogliere l’intelligenza del sapere fatto da spie che conoscono modi di vestire, di mangiare e di comportarsi sul terreno; da veri esperti di *cultural studies*.

In particolare Keegan (2003) insiste sul fatto dell’ambiguità del concetto di rivoluzione dell’informazione nelle guerre e nel mondo contemporaneo: “La conoscenza di ciò che il nemico può fare o di quello che intende fare non è mai sufficiente per garantire la sicurezza, a meno che non si abbia anche il potere e la volontà di resistere e, preferibilmente, di anticiparlo” (p. 364).

In tale senso – per inciso, e anche da un punto di vista opposto – i movimenti pacifisti avrebbero forse dovuto pensare di più a strategie di “complotto” e di infiltrazione nella cultura della guerra, per produrre antidoti preventivi.

Non solo, Keegan insiste anche sul fatto che l’immaginazione e la letteratura popolare ha molto mitizzato la figura dell’agente come “eroe”, con il pericolo di tradimenti e di individuazione da parte del nemico, non considerando il “ben più opprimente peso”; l’attività penosa del capire e della fatica di comprendere e di scoprire “qualcosa che valesse la pena sapere”. Piccoli, sporchi, faticosi frammenti di sapere; mescolati alla quotidiana vita, faticosa, banale e al contempo pericolosa. Anche in questo caso è il miscuglio, e il “fog of war” a dominare.

Come vediamo, già in questa descrizione si manifesta una ricchezza di possibilità: due attori di un conflitto possono scontrarsi o negoziare per ottenere non solo un “sapere” qualcosa, o per indurre l’altro ad aderire a qualcos’altro; nella fatica e nel lavoro quotidiano e logorante in vista di questi piccoli frammenti di sapere; al tempo stesso, far credere, a un terzo, di stare lottando per un altro “oggetto di valore” (ad esempio per la giustizia, o per un dato scopo, risultato o premio). Questi diversi soggetti partecipanti – singoli, o collettivi – si compongono e ricompongono in diversi piani “modali”: e per ciascuno di essi, e fra di essi, si possono instaurare diverse forme di lotta e di confronto.

Il nucleo polemico-conflittuale dei meccanismi semiotici

La semiotica, in particolare quella di scuola francese, di orientamento strutturalista e facente capo al gruppo di ricerca che ha lavorato attorno a Greimas, ha mosso i suoi primi passi, oltre che dalla linguistica strutturale di Saussure, di Hjelmslev e di Jakobson, proprio dall’antropologia (Claude Lévi-Strauss) e dall’analisi del racconto. Da un lato, fin dalle sue origini, essa ha cercato di analizzare gli universi mitici e culturali (cfr. Greimas 1970), scomponendoli in sistemi di valori; dall’altra parte, ha sviluppato l’analisi narratologica, in particolare partendo dalle analisi del formalismo

russo (Propp) delle fiabe e dei racconti popolari. Essa è stata così in grado di sviluppare un modello di tipo narrativo: modello capace di essere sufficientemente ampio per poter fungere da griglia generale di analisi dei processi e delle dinamiche delle azioni.

Possiamo comunque affermare che la semiotica si interessa ai problemi della strategia e della guerra quasi per una sorta di “a priori epistemologico”, oltre che, evidentemente, con lo scopo di analizzare i fenomeni culturali e, nello specifico, la guerra: questa disciplina sembra portare al suo interno un modello, un cuore “agonistico”, polemico-conflittuale.

Da Saussure fino a Jakobson – e al di là dei differenti modi e sviluppi nell’intendere il binarismo, in senso più o meno categorico o oppositivo – la concezione binarista e strutturalista concepisce il costituirsi dei linguaggi, via via fino alla costruzione stessa del senso e della significazione, per differenze: il senso non sarebbe dato in maniera positiva e atomistica, ma per scarti e per rapporti differenziali. Come affermano Greimas e Courtés, una struttura è detta binaria quando, al minimo, si definisce come la relazione tra due termini.

In altre parole, qualunque valore, o componente che vada a costruire il significato – da una parola, a un testo – sarebbe data per scarto, per differenza rispetto a un altro valore.

Seguendo le parole di Greimas, è lo stesso universo che ci circonda, il mondo sociale delle cose e degli eventi, a essere da noi percepito in un tale modo, per scontri e scarti di differenze. Dunque, potremmo dire che, per la semiotica, *polémos* è davvero all’origine di tutte le cose; tuttavia, e vi è qui un’enorme differenza rispetto alla filosofia, o alla teoria tradizionale del conflitto (da Eraclito fino a Hegel e Marx) esso *non* si dà come *fondamento* dell’essere, o del divenire, *ma* si pone, seguendo ancora una volta l’epistemologia contemporanea¹², come *modo costitutivo di osservare il mondo*. Un mondo che non è dato una volta per tutte, ma che è composto di senso percepito e si costituisce nel procedere stesso di questa percezione; e, soprattutto, tale senso – tale “sostanza del mondo” – viene colta per differenze.

Dunque, orfani di una teoria del conflitto, e privati di un “motore dialettico” del cambiamento storico-sociale, possiamo comunque concepire le basi della significazione in un senso profondamente dinamico-conflittuale.

Le passioni del conflitto

Per finire, negli ultimi decenni, questo studio delle passioni in semiotica ha conosciuto un notevole sviluppo¹³, fino ad arrivare a considerare la componente passionale come l’altra faccia di quella dell’azione: tale dimensione fornirebbe il ritmo, la cadenza, il legame delle sequenze di azione, nonché la loro forza e intensità. Pensiamo all’esempio, classico, del “morale” dei combattenti o dei partecipanti a un conflitto. Tale concetto assume, evidentemente, una doppia valenza: etico-morale in senso stretto; “la moralità”¹⁴ cioè, in termini semiotici, l’adesione di un soggetto a certi valori, adesione che viene, come si è detto, “modalizzata” attraverso un “dover-fare” e un “dover-essere”). E passionale: il “morale” nel senso della forza dell’adesione alla lotta, con una sua più o meno intensa partecipazione; ed essa, dal punto di

vista semiotico, concerne processi passionali che “modulano” o deformano i sistemi modali di adesione o di credenza, conferendo forza e incisività alla decisione di partecipare, o di intervenire, a una lotta; come, l’abbiamo visto sopra, del resto affermava lo stesso Keegan, riguardo al potere dell’informazione in un conflitto. Un altro esempio dalla letteratura a tale riguardo è quello fornito da Marc Bloch, nel suo diario della sconfitta francese, all’inizio della seconda guerra mondiale (*L’Etrange défaite*): strana sconfitta, dice Bloch, dovuta, più che a mancanze di tipo materiale, a motivi legati al “morale” dell’esercito francese; incapacità legate alla sua demotivazione, così come al contrapposto “ritmo” (intensivo e passionale) conferito dall’avversario tedesco al suo “dover fare” e “dover essere”, ed espresso dai nuovi dispositivi tattici e dalle nuove condotte strategiche.

Vediamo, concludendo, quanto cruciale possa essere questa scomposizione e ricomposizione semiotica dell’azione. Tali componenti si ricompongono, nei diversi spazi, tempi e attori, per rendere conto – nella loro diversa variabilità e incidenza – di quelli che possono venire considerati come veri e propri “atti semiotici”; o, come afferma anche Joxe, figure, “molecole” di azione a statuto semiotico, “stratagemmi” o “tattemi”: figure di base, costitutive di configurazioni e condotte strategiche più ampie, come la minaccia, la promessa, la sfida o l’ultimatum (cfr. Joxe, Dobry, Fabbri 1985; Joxe 1997, pp. 10-11).

Si ha conflitto quando vi è soprattutto *confronto* fra due volontà; ecco allora l’importanza di cogliere, attraverso questo modello semiotico-culturale e letterario, le diverse maniere in cui questi “voleri” si costituiscono e si affermano: si nascondono, si inseguono e lottano.

¹ Questo saggio è frutto sia della rielaborazione, dell’aggiornamento e della sintesi di un precedente articolo, scritto congiuntamente dai due autori (in una prima versione del 2001 e poi pubblicato on line sulla rivista di semiotica «E/C», www.associazionesemiotica.it) che degli interventi di Paolo Fabbri e di Federico Montanari al convegno *Conflitti: strategie di rappresentazione della guerra nella cultura postmoderna*. Questo testo è stato concepito congiuntamente, anche se l’elaborazione dei §§ 1, 5, 6 è di Federico Montanari, mentre quella dei §§ 2, 3, 4 è di Paolo Fabbri. La responsabilità della redazione è di Federico Montanari.

² A proposito di guerra e di strategia, della loro percezione e rappresentazione e degli atteggiamenti culturali verso di esse in una data epoca, Lotman sottolinea come ad esempio “l’epoca napoleonica introdusse nelle azioni militari, accanto ai momenti ad esse inerenti, un inequivocabile elemento estetico. Solo se terremo conto di questo ci sarà possibile capire perché gli scrittori della generazione successiva – Merimée, Stendhal, Tolstoj – dovettero impiegare tante delle loro energie creative per deestetizzare la guerra, per liberarla dai voli di una belluria teatrale. Nel sistema della cultura del periodo napoleonico la guerra era un enorme spettacolo...” (Lotman 1984, p. 146).

³ A questo proposito, Alessandro I, vedendo le proprie truppe marciare vittoriose per le strade di Parigi, affermò: “La guerra mi ha rovinato l’esercito” (Lotman 1994, pp. 39-40).

⁴ Geertz riporta come esempio di fenomeno studiato “in traduzione” proprio il caso della guerra, facendo riferimento allo studio sulla mentalità e la memoria della prima guerra mondiale – a partire dal noto lavoro di Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory* (1975) –, in cui la guerra diventa “una struttura simbolica” e “mentale” che ci giunge attraverso una serie di immagini e di sensibilità diverse: ci giunge “tradotta”, ad esempio, da descrizioni letterarie.

⁵ Lo stesso Poirier si è occupato di cultura strategica comparativa (cfr. Poirier 1997, pp. 159-163), lavorando anche su T. E. Lawrence.

⁶ L’uso e l’adesione a logiche di vendetta è una delle critiche mosse da Alain Joxe alla NATO nel caso del Kosovo, al di là, ovviamente, delle responsabilità di Milosevic e della dirigenza serba (cfr. Joxe 1999).

⁷ A proposito delle info-tecnologie – delle tecnologie di pianificazione dell’informazione e della comunicazione nelle nuove forme di conflitto (della *cyberwar* e dell’*infowar*) – cfr. Stoker, Schöpf 1998; Virilio 1998.

⁸ Tale articolo è stato ripreso da A. Joxe come esempio di analisi semiotica di discorso strategico.

⁹Cfr. le voci “collettivo” e “attante” in Greimas, Courtés 1979.

¹⁰ Cfr. Eco 1979, in particolare pp. 111-119 sulle “passeggiate inferenziali”, le ipotesi interpretative e le strategie che il lettore mette in atto per comprendere un testo, ma che il testo, spesso mette in atto per “resistergli”.

¹¹ Cfr. Berrendonner, Parret, a cura, 1990, pp. 6-9, in cui si fa riferimento anche agli sviluppi della pragmatica e della linguistica americane in quanto da lungo tempo (ad esempio con autori come Grice) si sono occupate del rapporto fra norme e interpretabilità. L’altro riferimento importante è uno degli autori classici della sociologia, Erving Goffman (cfr. ad es. 1969), soprattutto per l’importanza attribuita ai rituali per la gestione delle situazioni in cui il rischio è quello “di perdere la faccia”, e in cui il conflitto consiste, spesso, proprio nel negoziare i mezzi stessi di cui ci si può servire in tali rituali; laddove, come evidenzia lo stesso Parret (Berrendonner, Parret, a cura, 1990, p. 51), la “faccia” non è altro che l’immagine, l’inter-faccia pubblica, di un “sé” (sia esso individuo, gruppo o comunità). Ricordiamo che, significativamente, i lavori di Goffman partono dagli studi di letteratura spionistica e da resoconti di agenti dei servizi segreti.

¹²A questo riguardo, cfr. ad esempio Bateson 1979. In esso egli sottolinea come gli atti stessi della percezione e della cognizione si costruiscano sempre a partire da tale atto del “cogliere differenze”. Su un’idea differenziale e costruttivista del senso e del modo di percepire il mondo che ci circonda, cfr. anche Luhmann 1984; Watzlawick, a cura, 1981.

¹³ Per gli sviluppi di una semiotica delle passioni cfr. Fabbri, Pezzini, a cura, 1987; Greimas, Fontanille 1991; Fabbri 1998, in part. pp. 26-28.

¹⁴ Cfr. ad es. Pavone 1991, per un ampio studio dei processi etico-morali che portano ad aderire alle motivazioni di un conflitto.

Simone Weil e la guerra: letture della posterità
Adriano Marchetti

Simone Weil ha orientato la propria attenzione sulla questione della guerra fin dall'infanzia. Simone Pétrement, sua coetanea e biografa, riporta che la sua prima lettera e prova di scrittura, del gennaio 1916 (Simone aveva appena cinque anni), pone alla zia Gabrielle, cui l'aveva inviata, la seguente domanda: "Cosa pensi della situazione (riguardo alla guerra)?" (Pétrement 1973, p. 33, vol. I). Nello stesso periodo, insieme al fratello André, Simone inizia una corrispondenza con alcuni figliocci di guerra. A undici anni compone una fiaba, *Les lutins du feu (I folletti del fuoco)* (cfr. Weil 1968, pp. 7, 64-65), in cui le fiamme di un camino suggeriscono la fantasmagoria di personaggi che lottano, svaniscono e si rianimano.

In seguito, riferendosi all'Exposition Coloniale di Vincennes del 1931, Simone Weil scrive: "Mai dimenticherò il momento in cui, per la prima volta, ho sentito e compreso la tragedia della colonizzazione (...). Da quel giorno non posso incontrare un Indocinese, un Algerino, un Marocchino senza provare il bisogno di chiedergli perdono" (1989b, p. 341). Più tardi, tra il 1937 e il 1939 redigerà una dozzina di articoli, denunciando il governo francese e mettendo a nudo le false ragioni finalizzate solo a nascondere i disegni del potere di Stato. Il colonialismo è la malattia principale dei paesi europei e la responsabilità è fatta ricadere anche sulle parti a lei più vicine, come la sinistra francese, i sindacati, la classe operaia, il Fronte popolare nonché i partiti che teorizzano l'internazionalismo proletario. La Weil pensa che il dramma coloniale potrebbe trovare una soluzione equa solo se l'Europa fosse capace di riconoscersi "media proporzionale tra l'America e l'Oriente, essendo convinta che dopo la guerra l'americanizzazione dell'Europa costituirebbe 'un gravissimo pericolo'" (1960a, p. 371; cfr. Marchetti 1990).

Allieva prediletta, al liceo Henri IV, di Alain di cui condivide il pacifismo radicale, aveva teorizzato la propria posizione in un articolo del 1933 apparso su «Critique Sociale» (cfr. Weil 1988b), in cui si condanna qualsiasi guerra straniera, assunta come una prova incomparabile per il funzionamento dell'apparato dello Stato. Anche una guerra rivoluzionaria, pur provocando una viva ostilità contro il capitalismo e lo Stato borghese, finirebbe per volgere tale ostilità a profitto della macchina statale. Se la guerra risulta essere una realtà costitutiva dello Stato – nemico del popolo –, allora una rivoluzione sociale sarebbe legittima se fosse capace di rinunciare a ricorrere alla guerra. Perché sotto tutti i nomi di cui si riveste – fascismo, democrazia o dittatura del proletariato – il nemico capitale resta "l'apparato amministrativo, poliziesco e militare"; non quello di fronte, che è nostro nemico solo in quanto lo è dei nostri fratelli, ma quello che, proclamandosi nostro difensore, ha fatto di noi i suoi "schiavi".

Simili argomentazioni appaiono presto insufficienti di fronte alla situazione creata in Spagna. La questione della guerra s'impone in tutta la sua urgenza e contraddittorietà. In un progetto d'articolo si legge: "Dall'inizio della politica di non-intervento, una preoccupazione mi pesa nel cuore" (Weil 1989a, p. 43). Simone Weil, che aveva avuto fiducia in Léon Blum e approvato la sua politica, ora teme che egli non sia coerente con se stesso. Quella logica che gli ha permesso di sacrificare minatori, contadini operai spagnoli dovrebbe essere la stessa a guidarlo in caso di aggressione contro il territorio o i territori garantiti dalla Francia. "Nulla, né l'Alsazia-Lorena, né le colonie, né i patti" e quindi neppure il patto di assistenza che la Francia aveva stipulato con la Cecoslovacchia, e nient'altro al mondo dovrà essere "più caro della vita del popolo spagnolo" (p. 64). Tale fermezza denuncia in realtà l'esigenza di un rigoroso ripensamento del suo pacifismo.

Dopo la sofferta partecipazione alla guerra civile spagnola, l'impatto in Catalogna con l'orrore dell'eccidio e l'interruzione causata da una grave ustione al corpo da olio bollente, in una lettera a Georges Bernanos, di cui aveva letto *Les Grands cimetières sous la lune*, scrive:

Ho lasciato la Spagna mio malgrado e con l'intenzione di farvi ritorno; in seguito non ho fatto nulla. Non sentivo più alcuna necessità interiore di partecipare a una guerra che non era più come mi era apparsa all'inizio, una guerra di contadini affamati contro i latifondisti e un clero complice dei proprietari, ma una guerra tra la Russia, la Germania e l'Italia (1960b, p. 221).

Dopo la lezione tratta dalla esperienza della guerra civile spagnola, sembra essere approdata a un punto morto, a una lucida disperazione aggravata ancor più dal volgere della politica tedesca. Ma non resta inattiva. Il 1937, anno in cui compie anche un viaggio, decisivo, in Italia, è un anno di riflessioni, di difficili conversazioni con gli amici e d'interventi su alcune riviste come «La Flèche», «Esprit», «Vigilance» e «Nouveaux Cahiers». Pacifista, è impegnata nel dibattito suscitato da quelle riviste e sostanzialmente radicato, a partire da quell'anno, in due punti: la pace e la decolonizzazione.

Attratta, ormai da tempo, da quel "miracolo greco" che ha prodotto il teatro immobile dei tragici, Simone Weil era rimasta colpita dalla tragedia di Jean Giraudoux, *La Guerre de Troie n'aura pas lieu*, andata in scena a Parigi nel novembre del 1935, due anni prima dell'ascesa di Hitler al potere. Il titolo di per sé annunciava l'ironia della sorte: Ettore, malgrado i suoi sforzi pacifisti, e proprio quando era sicuro di aver evitato al suo popolo la guerra, è lui stesso all'ultimo momento e involontariamente, a provocare il tanto temuto conflitto. Alla sentenza di Andromaca giubilante: "Non ci sarà la guerra di Troia", con cui si apre la prima scena, fa eco, nell'ultima, quella di Ettore disilluso: "Ci sarà".

Le due dichiarazioni contraddittorie e riflettenti, secondo l'intenzione del drammaturgo, speranze e timori dei suoi contemporanei, possono essere assunte come il paradigma della posizione della Weil di fronte alla guerra. Se nel 1937 la vediamo impegnare tutta la sua intelligenza critica affinché "non si ricominci la guerra di Troia", nel 1939, di fronte al dato irreversibile, troverà proprio nella lettura del poema omerico la parola chiave per leggere l'essenza metafisica della guerra: la

forza. Eppure già nell'articolo *Ne recommençons pas la guerre de Troie* (1937)¹, provocato dalla tragedia di Giraudoux, possiamo cogliere un'intonazione che preannuncia la necessità di svuotare le parole dei nostri significati e delle nostre certezze di cui le avevamo rivestite. L'articolo, pubblicato nel 1937, illustra una rubrica dei «Nouveaux Cahiers» dal titolo molto significativo: *Pouvoir des mots*². La tesi che legava la guerra all'esistenza degli Stati e delle ingiustizie sociali deve ora confrontarsi con qualcos'altro, con ciò che la pensatrice chiama "la nube delle entità vuote".

L'oggetto ora non è solo il potere dello Stato (o meglio lo è obliquamente); è anche il potere delle parole, il suo nesso con il dominio della tecnica e la materia inerte. I gruppi umani si battono per delle parole veicolanti "astrazioni cristallizzate" che a forza di essere riempite di significati assoluti finiscono per essere insensate. Ma è proprio intorno all'uso assoluto di termini come nazione, sicurezza, capitalismo, comunismo, fascismo, ordine, autorità, proprietà, democrazia che si schierano "vere e proprie organizzazioni". Le parole divenute entità, "stupiscono le menti; non solo provocano la morte, ma fanno dimenticare il valore della vita"; finiscono per perdere la loro concretezza, il loro rapporto reale e diventare nefasti fantasmi; come Elena, servono da pretesti agli Stati per giustificare il loro bisogno di guerra per il loro bisogno di pace e viceversa. Diventa inimmaginabile che sarebbe più ragionevole ottenere un armistizio in Spagna che dissanguare il paese nel nome di "vuote entità"; che sarebbe più efficace favorire in Germania un "relativo rilassamento dell'autoritarismo statale" che versare il sangue dei Tedeschi in nome della democrazia. Tanto più che non esiste nessuna entità nazionale che incarni in assoluto la libertà, la democrazia, tanto meno la Francia con le sue colonie.

Nell'insieme lo scritto sembra difendere la ragionevolezza dello *statu quo* internazionale di fronte all'assurdità di una guerra mondiale. Al di là delle indicazioni di "ragionevolezza", del tutto improbabili se confrontate con gli sviluppi successivi e il tragico epilogo, ma non per questo prive di una loro verità, una riflessione s'impone sulla questione centrale che è all'origine del testo stesso. Che cosa ha voluto suggerire Simone Weil nell'indicare fra le priorità del momento "l'opera urgente di risanamento pubblico" attraverso "la "caccia alle entità" cristallizzate in un "vocabolario artificioso" (Weil 1937, p. 49)?

Nell'epoca in cui la nostra scienza accumula i più raffinati meccanismi atti a risolvere i problemi più complessi, le parole si mostrano non essere altro che il riflesso dei nostri pregiudizi, delle nostre passioni, della nostra volontà di dominio. Ciò che si annuncia attraverso le parole sono le nostre verità precostituite. Nell'illusione di piegare ciò che incombe, abbiamo velato il male con il bene, ridotto il bene a entità rappresentabile e definibile, degradandolo a forza. Invece di disporci al reale che si annuncia nel linguaggio, abbiamo ceduto alla tentazione di dominarlo; invece di soffrire la forza e di affidare all'ascolto e all'annuncio delle parole il senso della nostra sventura abbiamo usato il linguaggio per nasconderla e obliarla. Una "relativa sicurezza" ci è garantita dal predominio tecnico sulla natura. Per comprendere questo nuovo orizzonte della tecnica, occorre risalire alle origini della nostra civiltà, alla sua poesia inaugurale. Per ciò Simone Weil è ricondotta ad attingere al genio della Grecia "non risorto nel corso di venti secoli", attraverso la rilettura dell'*Iliade*, "la sola autentica epopea che l'Occidente possieda". *L'Iliade ou le poème de la force* (1940-41), redatto tra il 1938 e il 1939, offre una delle interpretazioni più originali

del poema omerico e insieme del destino umano. L'*Iliade* è “un quadro uniforme di orrore” dove nulla sfugge alla forza che trascina tutto quanto incontra nella caduta, nella sua gravità; visione tragica, non temperata da alcun conforto, né immaginazione consolatrice, né speranza d'immortalità, né “scialba aureola di gloria o di patria”. Tutti, anche quelli che non lo sanno ancora, sono sottomessi alla forza, tutti condannati a “essere ridotti a cosa, a cadavere”. Tutto è destinato a perire, anche le vane glorie di cui sono rivestiti gli eroi. Solo l'equità e la purezza della poesia poteva guardare in faccia la guerra, senza velarne le atrocità, senza prendere partito per l'un o l'altro campo, senza disprezzare né vinti né vincitori. L'amore del poeta traspare solo negli accenti della sua amarezza suscitata dal destino di cui gli dei non sono che la figura e per il quale tutto è sottomesso alla materia e alla sua forza di gravità.

Ma lo spirito di “purezza e semplicità” in cui bagna l'*Iliade* non è sopravvissuto alla civiltà greca; dopo la distruzione della Grecia, non ne restano che “riflessi”. La dialettica occidentale di guerra e pace rivela un'incapacità di guardare la sventura con “semplicità e purezza”, ossessionata dal desiderio, una volta che della guerra e della pace ne ha fatto due entità, di sopprimere l'una attraverso l'altra. L'*Iliade* è una “cosa miracolosa” perché il poeta, rinunciando a disporre della forza, rinunciando all'uso delle parole, cioè a proiettare in esse i suoi timori e le sue speranze, ha potuto amare “dolorosamente” ciò a cui nessun mortale può sottrarsi: il destino. “L'uomo che non è protetto da una menzogna non può subire la forza senza esserne colpito in fondo all'anima. La grazia non può impedire che tale attentato lo corrompa, ma può impedire la ferita” (pp. 227, 253). Tale è la serenità tragica del genio epico. Potranno gli uomini dell'Occidente ritrovarla? Forse, risponde Simone Weil, quando sapranno “non ritenere nulla al riparo della sorte, non ammirare mai la forza, non odiare i nemici e non disprezzare gli sventurati” (ib.).

Luttons pour la justice? (1953) è il titolo di uno dei vari scritti redatti nell'ultimo periodo londinese, tra il dicembre 1942 e l'aprile 1943. In queste pagine la questione della guerra in atto è affrontata con estrema lucidità sullo sfondo del celebre testo di Tucidide. Nell'anno 416 a.C. gli ateniesi, al culmine ormai della loro potenza, attaccano la piccola isola di Melo che si era dichiarata neutrale e v'impongono con la forza il loro dominio. L'isola è conquistata e i suoi abitanti sono uccisi o deportati. Su questo fatto storico, Tucidide compone il *Dialogo dei Meli e degli Ateniesi* che egli immagina svolgersi tra i rappresentanti delle due parti prima del disastro. Le parole ruotano intorno al nodo insolubile del diritto alla neutralità, della guerra necessaria e della guerra giusta. Atene non potrebbe riconoscere le ragioni dei Meli senza rischiare di offuscare la propria immagine di grande potenza, per questo la guerra diventa inevitabile. Se i più deboli sono condotti dalla loro scelta alla disfatta, la vittoria dei più forti aleggia come un triste presagio sul declino ormai prossimo (404 a.C.) del loro impero.

Simone Weil scarta le polemiche disquisizioni, filologiche e psicologiche, le premesse canoniche che hanno da sempre accompagnato le discordanti interpretazioni nobilitanti o ferine del testo cruciale. Non si tratta di sapere se sia giusto prendere le difese dei meli, e quindi condannare la politica di sopraffazione perseguita dagli ateniesi, questo è l'atteggiamento che generalmente ha prevalso nelle letture, antiche e moderne, del dialogo. In realtà la lettura weiliana si concentra tutta sulla questione della giustizia in un mondo subordinato alla forza. La storia

umana è un succedersi di delitti orrendi, e questa è forse la stessa visione della realtà che lampeggia nel racconto del polemologo greco. Non c'è alcuna esaltazione della forza nel riconoscerla come la legge irrimediabile che domina sovrana l'esistenza stessa. Atene, edotta sulla “verità del male” e in guerra contro Sparta, non tollera la neutralità nella propria area di dominio o influenza. I più forti s'immaginano sicuri di poter manipolare senza limiti la forza ed esercitare un potere di vita o di morte sugli alleati “disertori”. I più deboli, avendo esaurito gli argomenti etico-politici a loro difesa, finiscono con l'appellarsi alla speranza e infine, persuasi di essere nel giusto, si affidano alla probabilità di un intervento divino in loro favore. Entrambi sono immersi nel sogno dell'irrealtà. Soltanto un atto di follia potrebbe sospendere quel sogno, soltanto un'ispirazione che agisca al di fuori dei meccanismi delle compensazioni e dell'immaginazione, un'attenzione pura che consumi l'illusione in passione e traduca la sventura in “conoscenza soprannaturale”.

Al centro della riflessione di Tucidide è la guerra, ma al suo orizzonte è la questione della politica, la *rathymia* degli ateniesi celebrata da Pericle, la terribile serenità e indifferenza di Atena che conduce senza odio e senza amore verso la regione della sottomissione al principio di realtà. La pace è ciò che si ottiene con la guerra. Se nella guerra si ammettesse la legittimità dei ragionamenti dei meli, si cadrebbe in una irrealtà peggiore. La natura è una necessità, ha leggi intrinseche, quelle della *pesanteur* (la forza di gravità). Il Bene è una necessità di un altro ordine e insieme l'aspirazione universale incancellabile nel cuore dell'uomo.

Le parole, fintantoché velano questo rapporto irriducibile fra la necessità e il bene, non riescono a dire la giustizia e neppure a indicarla: “Ci sono tre misteri quaggiù, tre cose incomprensibili. La bellezza, la giustizia e la verità” (1950, p. 258).

Dagli Stati Uniti Simone Weil aveva raggiunto “France Libre” (l'organizzazione politica capeggiata da De Gaulle, esiliato in Inghilterra), con la ferma volontà di realizzare il “Progetto per una formazione di infermiere di prima linea”. Il “Progetto” coglieva con grande lucidità il significato profondo dell'“eroismo della brutalità”, cui attingeva energia la guerra hitleriana come a un surrogato di “spirito religioso”, e si fondava sulla ferma convinzione che occorresse opporvisi, oltre che con le armi, con una “tutt'altra ispirazione”, quella che avrebbe dovuto animare un pugno di donne disposte a correre il rischio della morte. L'idea venne sempre respinta e considerata da De Gaulle stesso una “follia”. Le si chiedeva invece, nella sua qualità di redattrice, di esaminare i documenti politici che giungevano dalla Francia, selezionarli e annotarli criticamente al fine di facilitare l'attività delle Commissioni Nazionali istituite dal generale per definire i principi che avrebbero dovuto rifondare la Francia dopo la guerra.

In uno schizzo incompiuto di quel periodo possiamo leggere: “Una dottrina non serve a nulla, ma è indispensabile averne una, non foss'altro per evitare di essere ingannati dalle false dottrine” (1957a, p. 151). In realtà, le riflessioni di Simone Weil, orientate a illuminare di senso il radicamento – “il bisogno più importante e misconosciuto dell'anima umana, e tra i più difficili a definire” – scartavano la nozione di diritto elaborata dalla moderna tradizione giuridica e dovettero apparire ai capi dei servizi della Francia combattente privi di ogni concretezza nell'ordine di una qualche progettazione politica.

L'epoca in cui "si è perduto tutto" (1994, p. 118) appariva agli occhi di Simone Weil anche la più favorevole per una conoscenza lucida del male, base essenziale per tendere a una politica ispirata al bene. Tale consapevolezza non è separabile da quel sapere tragico che alcuni anni prima, nel 1937, dopo le tristi premonizioni ricavate dal suo viaggio in Germania, il periodo di lavoro in fabbrica, il fallimento della sua partecipazione alla guerra civile in Spagna e il "punto morto" cui era pervenuta, aveva trovato espressione nello scritto *Méditation sur l'obéissance et la liberté*. "La forza sociale non agisce senza menzogna. Così tutto quanto esiste di più alto nella vita umana, ogni sforzo di pensiero, ogni sforzo d'amore è corrosivo per l'ordine. (...). L'ordine sociale, per quanto necessario, è essenzialmente malvagio, qualunque esso sia" (1991, pp. 132-133).

La giustizia è uno dei "logoi alogoi, gli invarianti innominati" (p. 186). Nel mondo regna una necessità meccanica, assolutamente vuota di bene, ma per la purezza di questo vuoto, in cui tutto esiste allo stesso titolo, è "materia pura", indifferente, "specchio di giustizia". L'esperienza di questo vuoto di bene è la cognizione del dolore e della sventura, e insieme una sorta di redenzione naturale. Desiderare la giustizia, senza rifugiarsi nell'utopia "sociale" e neppure in quella spirituale, non è separabile dal patire tragico. Ogni volta che si esercita un potere o si ha l'illusione di esercitarlo, si è dalla parte della forza. Non so se qualcuno ha temuto più di Simone Weil tutte le forme del potere, anche spirituale. Aveva già severamente accusato il proprio pacifismo riconoscendolo come il "meccanismo indiretto di un crimine", la "colpa di negligenza criminale verso la patria", pacifismo integrale e tenacemente espresso fino al giorno in cui la Germania ha occupato la Cecoslovacchia. Nella persuasione che la forza potesse distruggere i valori spirituali, si era resa conto che accanto a un'abile politica di negoziazione diplomatica era necessaria una strategia offensiva, ma non sul terreno della violenza o dell'appetito del potere. La necessità d'intervenire da parte della Francia e dell'Inghilterra rendeva ancora più urgente in lei la necessità di avere la coscienza di difendere una causa assolutamente giusta, assolutamente pura. Per questo la questione coloniale doveva costituire il tormento necessario della coscienza dell'Occidente; ma l'argomentazione socratica secondo cui è "meglio subire l'ingiustizia che commetterla" (*Gorgia*, 474 b5), non ha avuto una posterità nella storia della filosofia morale antica o moderna.

Se l'affermazione per cui "il potente domina dove può", appare scandalosa (eppure non contiene nulla d'incoerente nella realtà sociale), per Socrate, che vuole convincere Callicle, la sventura del colpevole impunito è uguale, se non superiore, a quella della vittima. Ogni organizzazione sociale non può eludere la questione della giustizia. Gli editori alessandrini le avevano assegnato alla *Repubblica* di Platone come sottotitolo *Della giustizia*. Eppure Platone – la voce politica più importante dell'antichità con cui il pensiero di Simone Weil dialoga ininterrottamente – scarta tutte le definizioni della giustizia relative all'organizzazione sociale, alla natura e alle convenzioni. Vorrebbe far dipendere la nozione direttamente dalla realtà della forma del bene. Non si riferisce tanto al rispetto dei "diritti", quanto piuttosto all'ordine della città. Aristotele ha criticato questa concezione nel libro II della *Politica*. La visione della città ideale ha finito poi per spingere il pensiero recente a far risalire a Platone le origini dell'ontoteologia occidentale. Alla certezza platonica che la politica e le leggi possono perseguire, attraverso l'educazione che rende i cittadini virtuosi,

si, già Aristotele obiettava che i mali continueranno a sussistere in quanto costitutivi dell'uomo, e che nessuna realizzazione politica potrà mai porvi rimedio.

Il compimento morale dell'individuo è possibile solo nell'ordine politico, ma mentre per Platone la moralità è una realtà sostanziale (l'equilibrio creato nell'anima tramite la giustizia), per Aristotele è l'attualizzazione della virtù nel senso che il compito della vita morale viene affidato alla *polis*. La *politeia* sarebbe impossibile senza un accordo sulla giustizia.

Simone Weil, sembra assumere una posizione singolare, in cui, anche nel loro scontro frontale, Platone e Aristotele non si escludono, allo stesso modo in cui le figure del giusto, quella biblica di Abramo che obbedisce all'ordine di sacrificare e l'altra, quella greca di Antigone che agisce contro l'ordine della legge e della politica, nella loro opposizione s'incontrano in ciò che fa essere giusti. La follia di entrambi i personaggi è postulata dall'attenzione. "Si è cercato di affidare la giustizia a certi meccanismi per evitare l'attenzione umana. Non è possibile... (...). L'attenzione umana sola esercita legittimamente la funzione giudiziaria" (Weil 1950, p. 323).

Se non è morta in circostanze di guerra, o di resistenza (Simone Weil è morta a Londra di privazioni volontarie), la sua morte sconcerata poiché appare come una risposta alla impossibilità di partecipare fisicamente alla resistenza, impossibilità che era vissuta come un fallimento. Al momento della guerra civile spagnola si era arruolata nelle Brigate internazionali. "Non amo la guerra", scriveva in seguito a Bernanos, "ma ciò che mi fa più orrore nella guerra è la situazione di coloro che si trovano nella retroguardia" (1960b, p. 221).

Nel 1943, a Londra, Simone Weil si sente nella retrovia, non ottenendo di essere integrata ai combattenti come aveva ottenuto da Durruti nella guerra di Spagna. Le viene richiesto di servire la causa di France Libre come redattrice. Si sa con quale ostinazione avesse reclamato di essere sottratta a tale occupazione da intellettuale e di essere paracadutata in Francia per congiungersi alla Resistenza. Questa linea di condotta appariva inconfondibile fin dal periodo dell'École Normale in cui era soprannominata "la vergine rossa" e nel 1934 quando, insegnante liceale di filosofia, aveva chiesto un congedo per studio che in realtà le doveva permettere di farsi assumere come operaia non qualificata. Dalla protesta contro "la degradante divisione del lavoro in lavoro manuale e lavoro intellettuale" (1988b, p. 279) si matura la volontà di congiungere l'atto alla parola. Così anche a Londra, per Simone Weil non è possibile pensare la guerra, le sue cause, i suoi effetti e le augurabili prospettive – ciò che le veniva richiesto di stendere per iscritto – restando nella retrovia.

Fino all'occupazione tedesca di Praga nel 1939³, Simone Weil è risolutamente pacifista. Il suo pacifismo aveva subito una flessione nel 1936 con la sua partecipazione alla guerra di Spagna. Ma occorre precisare, come lo testimonia la lettera a Georges Bernanos, che questa esperienza aveva suscitato in lei un profondo disgusto, se non per la causa che aveva creduto di difendere, almeno per ciò che la guerra aveva fatto dei suoi commilitoni aragonesi (1960b, p. 223). In quell'occasione l'esperienza del fronte mostra la guerra come una situazione in sé che corrompe. Lezione di pacifismo integrale, probabilmente, se fino ad allora non ci sono guerre giuste. Date queste condizioni, perché questo accanimento nel 1943 a voler essere sul fronte?

La risposta all'interrogativo si trova nel testo che Simone Weil da New York invia a Maurice Schumann per convincerlo a fornirle i mezzi per raggiungere Londra. Il

testo è stato pubblicato postumo col titolo di *Projet d'une formation d'infirmières de première ligne* (1957c). Si tratta di costituire un corpo d'infermiere, cioè di persone non combattenti, destinate a intervenire in prima linea, ossia sul luogo stesso del combattimento.

Simone Weil vuole innanzitutto che il progetto sia considerato e analizzato in termini di strategia. È questo un punto essenziale che segna una svolta delle interpretazioni (politica e religiosa) dagli anni Cinquanta agli anni Settanta e che è messo in luce da Michel Narcy nel saggio *Simone Weil dans la guerre ou la guerre pensée* (1990). L'utilità del progetto si evince dall'essere confrontato con la strategia dell'avversario, nel caso specifico con i procedimenti di Hitler. La Weil sostiene che l'efficacia militare delle truppe hitleriane dipende dall'importanza che "Hitler è stato il primo a capire", la funzione dei "fattori morali" nella guerra (Weil 1957c, pp. 190-191).

Se il successo dell'avversario dipende dalla sua capacità di suscitare, in coloro che utilizza come strumenti, un eroismo che giunge fino al sacrificio della loro vita, tale eroismo resta un "eroismo della brutalità" (p. 192). All'eroismo della brutalità occorre opporre "un coraggio che non sia animato dalla volontà di uccidere" ed è quello che manifesterebbero queste donne immaginate da Simone Weil, presenti nel punto di maggior pericolo: non per uccidere, ma per soccorrere i feriti e assistere gli agonizzanti: "In effetti queste donne sarebbero una manopola e il numero di soldati di cui potrebbero occuparsi sarebbe proporzionalmente esiguo: ma l'efficacia morale di un simbolo è indipendente dalla quantità" (pp. 192-193).

All'inizio del 1940, Simone Weil pubblicava la prima parte di un articolo intitolato: *Quelques réflexions sur les origines de l'hitlérisme*^A. In questa analisi del nazismo, è tracciata un'analogia fra il regime nazista e l'antica Roma, e con dettagliate e documentate argomentazioni storiche è messo in luce l'identico "strumento incomparabile di dominio": la crudeltà utilizzata come mezzo per manipolare gli spiriti; una forma di propaganda. È la supremazia totale dello Stato che si ritrova all'epoca nelle dittature totalitarie tedesca e russa e che Simone Weil vede come "un fenomeno inerente alla struttura dello Stato moderno" (p. 215).

La sua conclusione è la seguente: si può, facendo leva su un sentimento nazionale, resistere alla Germania: ma non è così, lascia intendere la Weil fin dai testi del 1940, che si potrà resistere al sistema hitleriano, perché il sentimento nazionale è, nel suo principio, della stessa natura. Tale posizione deriva direttamente dalla critica che la Weil aveva fatto allo stalinismo: le cause dell'oppressione non vanno cercate nella dominazione di classe, o nel modo della produzione capitalistica, ma nella forma dello Stato.

Prese le distanze dal movimento militante rivoluzionario, né la rivoluzione, né il patriottismo sono adeguate risposte ai pericoli del momento. Nel 1943 redige a Londra uno degli ultimi testi: *Luttons-nous pour la justice?* (1957b) in cui sostiene che il patriottismo "non potrebbe nutrire le popolazioni disperate di oggi" (p. 54).

È possibile che ancora oggi, in cui il pianeta non è meno tormentato di ieri da guerre e da "folle disperate" questi testi ispirino la lingua che ci manca e offrano orientamenti nelle scelte urgenti al pensiero che s'interroga sui conflitti contemporanei alla base dei quali sta un'intollerabile ingiustizia sociale e al disopra dei quali aleggiano ideologie propagandistiche che oggi, come allora, ricorrono a parole d'ordine come Stato, nazione, patria, etnia, bene, religione, libertà, giustizia, in realtà pe

¹ Il testo, la cui prima redazione portava come titolo: *Pour un peu de clarté*, venne probabilmente ultimato durante il soggiorno a Montana in Svizzera, dove Simone Weil si era recata nel marzo del 1937 per tentare una cura contro le sue emicranie. Apparve in due volte nei «Nouveaux Cahiers» del 1937, rispettivamente nei numeri 2 e 3 del primo e del 15 aprile. Successivamente in Weil 1960, pp. 256-272; ora in *Œuvres complètes*, t. II, vol. 3, pp. 49-66.

² Jean Paulhan non tarderà a lanciare i suoi strali. Il critico, considerato in quegli anni l'"eminenza grigia" delle lettere francesi, contesta che si possa attribuire alle parole altrettanto potere contenuto nelle idee che esse rivestono. Il testo della Weil sarà citato, con una certa parzialità, nella sua requisitoria alla *Terreur dans les lettres* (Paulhan 1941).

³ Lei stessa, quando nel 1939 la guerra appare ineluttabile, dovrà ammettere, in un lungo saggio, *Réflexions en vue d'un bilan* (1989c), che le tesi del pacifismo integrale possono essere eliminate da uno studio della società presente; nel 1943 giungerà ad accusare severamente il proprio pacifismo come il "meccanismo indiretto di un crimine", la "negligenza criminale verso la patria" (1950, p. 317).

⁴ Pubblicato per la prima volta nella rivista «Nouveaux Cahiers» (n. 53, 1 gennaio 1940), è stato ripubblicato in *Œuvres complètes*, t. II, v. 3 (1989), con il seguito che all'epoca era stato censurato.

Da Ofelia a Maria Stuarda: l'iconizzazione di Ulrike Meinhof
Matteo Galli

1. *Mito RAF*

Molti ricorderanno il grande scalpore suscitato sulla stampa internazionale, nell'estate del 2003, dalla notizia che una galleria di Berlino stesse preparando un'esposizione che recava il titolo provvisorio di "*Mythos RAF*". Gli allestitori divennero oggetto di un'autentica campagna diffamatoria, la mostra venne congelata e con la denominazione *Zur Vorstellung des Terrors: Die RAF-Ausstellung (La rappresentazione del terrore: l'esposizione sulla RAF)* si tenne soltanto un anno e mezzo dopo, fra il gennaio e maggio del 2005. Anche adesso a due anni dalla conclusione della mostra, l'interesse politico, mediatico e culturale nei confronti della RAF non accenna a diminuire: che si parli della richiesta di grazia di Christian Klar, che si recensisca il fondamentale volume, uscito nel 2006, a cura di Wolfgang Kraushaar e dall'amburghese Institut für Sozialforschung, che si parli dell'ennesimo film in preparazione sul tema (lo sta girando Andres Veiel ed è tratto dal volume di Gerd Koenen intitolato *Vesper, Baader, Ensslin*) che si dia spazio alle prese di posizione di Bettina Röhl, la figlia di Ulrike Meinhof (vedi sotto), non c'è mese che gli organi di stampa non tornino a confrontarsi con questo nodo irrisolto della storia tedesca occidentale. Al momento della stesura di questo saggio (luglio 2007) si può soltanto immaginare quale valanga mediatica si riverserà fra pochi mesi, nell'ottobre del 2007, allorché ricorrerà il trentesimo anniversario dell'autunno tedesco.

Nelle pagine che seguiranno fornirò qualche breve cenno sul ruolo svolto dalla figura di Ulrike Meinhof all'interno di quel controverso fenomeno che passa sotto la definizione di "mito RAF". Le mie considerazioni saranno precedute da un succinto riepilogo di quelle che ritengo le componenti decisive di tale mito così come esso è stato creato e recepito dapprima nella sfera pubblica e poi soprattutto nelle arti (al riguardo cfr. soprattutto Galli 2004a; 2006, Kraushaar 2006).

Le principali componenti sono sostanzialmente quattro. La prima si basa sull'omologia talora esplicita ma il più delle volte implicita fra il radicalismo del gesto artistico e il radicalismo del gesto politico. In quelle stesse settimane del giugno 1972 in cui, con un'operazione di *intelligence* che non avrà eguali né prima né dopo, le forze dell'ordine mettevano a segno, nell'arco di soli quindici giorni, un colpo dopo l'altro, catturando rispettivamente a Francoforte, Amburgo e Hannover, le quattro figure di massimo spicco della prima generazione della RAF, Andreas Baader e Holger Meins, Gudrun Ensslin, Ulrike Meinhof, Joseph Beuys espone a Kassel un'opera fortemente provocatoria: un paio di ciabatte di feltro, slabbrate, aperte, piene di

margarina, in ciascuna di esse è infilato un lungo gambo di rosa rinsecchito con un cartello di protesta e con su scritto: “Dürer, io guido di persona Baader+Meinhof attraverso Documenta v”. Non è questa la sede per analizzare le caratteristiche di questa complessa opera. Quel che importa è che Beuys ha inaugurato una tradizione: da allora, tramite una serie di strategie testuali, para-testuali e iper-testuali, gli esempi volti a creare l’omologia di cui dicevo sono stati innumerevoli. Ne cito alcuni: il quadro di Vlado Kristl intitolato *Die Verhaftung von Ulrike Meinhof* (*La cattura di Ulrike Meinhof*) che sconvolse nel 1976 a Mannheim l’esposizione della *Lega degli artisti tedeschi*, il film *Moses und Aron* (*Mosè e Aronne*) del 1974 di Jean Marie Straub e Danielle Huillet, dedicato a Holger Meins morto nel novembre di quell’anno per le conseguenze dello sciopero della fame, il progetto cinematografico *Deutschland im Herbst* (*Germania in autunno*) coordinato da Alexander Kluge e – l’esempio forse maggiormente noto – il ciclo intitolato *18. Oktober 1977* (*18 ottobre 1977*) di Gerhard Richter, quindici opere, ora di proprietà del MoMa di New York, nelle quali l’artista utilizza le foto dei principali esponenti della RAF – prima della cattura, durante la prigionia in carcere e soprattutto alla faticosa data di cui al titolo – trattandole, trasformandole e sfuocandole, secondo una tecnica di cui si è frequentemente servito. Altri esempi li vedremo più avanti.

In parallelo a questa componente, anzi, forse, a ben vedere a essa preesistente, è quella che si potrebbe definire l’isotopia pop interna al mito RAF, un’isotopia che nasce già prima della fondazione della RAF, ossia negli anni 1968-69, in occasione dei primi attentati incendiari nell’aprile del 1968 ai grandi magazzini di Francoforte da parte di Andreas Baader e Gudrun Ensslin, iconizzati come novelli eroi maledetti alla Bonnie e Clyde, celebrati da famosissime foto apparse sulla stampa tedesca: nell’atto di guardarsi, sorridenti e casual, sul banco degli imputati al processo oppure personaggi para-godardiani protagonisti di una serie di foto, rese note solo in seguito, scattate in un bar parigino, durante la temporanea fuga dalla Germania in attesa della revisione del processo. Tali foto e più in generale le gesta della generazione dei fondatori della RAF hanno alimentato un diffuso interesse quando non un’autentica mitologia nella cultura popolare: si pensi a Joe Strummer, il leader dei Clash, che si esibiva con T-Shirt con sopra il logo della RAF (e anche delle BR) ma pensiamo anche a un musicista raffinato come Brian Eno, che incise un pezzo intitolato *RAF*. Ciò ha permesso a Thomas Elsaesser di giocare sull’ambiguità del termine “Band”/“Bande” e di parlare della RAF altrimenti detta “Baader-Meinhof-Bande” come della unica vera *band* tedesca, l’unica vera espressione politica, culturale e mediatica uscita dalla rivolta del ’68, altrimenti, per quanto attiene alla Germania, così astratta, così cerebrale, insomma l’unico vero equivalente tedesco degli “street fighting men” evocati dai Rolling Stones nel loro famoso album del 1968, *Beggar’s Banquet*. Tecnicamente la gran parte dei fenomeni risale all’epoca in cui ancora la RAF non era stata fondata (la fondazione risale al 1970), ma l’idea di Elsaesser (2000), seppur da applicarsi alla fase precedente, quella degli attentati incendiari, non è priva di un suo fondamento. Se in quegli anni ispirarsi alla RAF o a ciò che presto sarebbe diventata la RAF significava in qualche modo dividerne il disegno politico, a partire dal 1998, allorché l’isotopia pop è tornata brutalmente ad affermarsi, la ri-contestualizzazione è avvenuta nel segno di una totale spoliazione della carica rivoluzionaria di quel disegno politico.

Perché dal 1998? Il ’98 è l’anno di scioglimento della RAF, ed è l’anno in cui di fatto si poteva considerare conclusa quella lunga marcia attraverso le istituzioni auspicata trent’anni prima da Rudi Dutschke, nel ’98 saliva infatti al governo Gerhard Schröder, un governo che vedeva come ministro degli Interni, Otto Schily, ex avvocato della RAF, e come ministro degli Esteri Joschka Fischer, una delle figure di spicco dell’azionismo di piazza di Francoforte soprattutto all’epoca degli sgombri coatti delle case occupate. La fin da subito marcata componente pop del mito RAF, che – per così dire – aveva per anni continuato a covare sotto la cenere, scalzata da altri ben più vistosi *Diskurse*, come quello di cui tra un attimo dirò, è tornata da allora prepotentemente a farsi largo, dando luogo a una serie di prodotti letterari, artistici e di costume che hanno appunto delineato una sorta di ri-contestualizzazione di quelle antiche icone. Anche qui ricorderò qualche esempio: il famoso servizio di moda del 2001 uscito su una rivista di tendenza che indusse lo «Spiegel» a ribattezzare la RAF come “Prada-Meinhof-Bande”), postumi inni alla RAF da parte di numerosi gruppi rock composti da musicisti magari all’epoca delle gesta terroristiche appena nati, il *biopic* dedicato a *Baader* dal regista tedesco Christopher Roth, uscito nel 2002 (Galli 2004a; Kreimeier 2006).

Ai due elementi costitutivi del mito visti fin qui – la RAF come paradigma del radicalismo e, fin dai tempi delle azioni incendiarie di Francoforte, come icona pop – ne va aggiunto un terzo che potremo definire come l’elemento sacrificale. A differenza dell’ultimo aspetto trattato, che è situabile soprattutto negli anni di formazione del gruppo, nel periodo della clandestinità, questo si cristallizza, invece, negli anni della prigionia, soprattutto nel triennio che va dal novembre del 1974 all’ottobre del 1977, segnato, com’è noto, dalla tragica morte – nell’ordine – di Holger Meins (novembre 1974), Ulrike Meinhof (maggio 1976), Gudrun Ensslin, Andreas Baader e Jan-Carl Raspe (ottobre 1977). Le circostanze altamente drammatiche che hanno presieduto alla morte dei principali esponenti della RAF (come detto, Holger Meins muore per uno sciopero della fame, Meinhof e Ensslin morte impiccate, Baader a colpi di pistola), la mai del tutto chiarita dinamica dei fatti hanno costituito materiale primario per la creazione di una mitologia appunto sacrificale, una mitologia del lutto. Pur non ancora direttamente “artistiche” le prime manifestazioni in tal senso risalgono già al 1974; si tratta di immagini di clamoroso impatto mediatico relative alla morte di Holger Meins: le foto del cadavere composto nella bara, con il viso coperto da un’enorme barba che conferisce al defunto un’iconicità profetica e sacrale e le immagini, trasmesse da tutti i telegiornali, del funerale con il primo piano sul futuro ministro degli Interni Otto Schily, e Rudi Dutschke che alza il pugno chiuso sulla tomba di Meins esclamando: “Holger, der Kampf geht weiter!” (“Holger, la lotta continua”). Di lì a tre anni si compie il passo verso la trasfigurazione stavolta apertamente artistica e (mito)-poetica del sacrificio; ciò avviene nel film collettivo *Germania in autunno* uscito nel 1978, a cui parteciparono alcuni fra i massimi registi dell’epoca (da Kluge a Reitz, da Schlöndorff a Fassbinder). Fra le molte di cui si potrebbe parlare ricorderò soltanto la sequenza conclusiva, quella del funerale dei terroristi, che, pur ricca di tutte le più collaudate tecniche di straniamento a cui ci ha abituati Alexander Kluge sancisce, nei minuti finali quando attacca *Here’s to you* di Joan Baez, la colonna sonora di *Sacco e Vanzetti* di Giuliano Montaldo, che i terroristi morti, di cui adesso si sta celebrando il funerale, sono i nuovi martiri (“that agony is

your triumph”, così suona il verso più forte della canzone di Joan Baez), le vittime di una palese ingiustizia, che, al pari dei due anarchici giustiziati in America, sono stati anch'essi brutalmente “liquidati”.

La quarta e ultima isotopia non è di tipo strettamente tematico ma attiene – si potrebbe dire – al *genus*, alla *Gattung*. La RAF è stata spesso oggetto di dissacrazione parodistica, ciò che per certi aspetti non ha fatto altro che esaltarne ulteriormente lo statuto mitico. Nel 1978, l'anno in cui esce nelle sale *Germania in autunno*, Fassbinder gira *Die dritte Generation* uno dei tre titoli di film diventati di fatto idioma: è da allora che si parla di una non si sa fino a che punto realmente esistita “terza generazione” della RAF, dopo la prima dei “fondatori” e la seconda, quella che nel 1977 aveva rapito Schleyer, così come è diventato idioma, dopo il film di Kluge & Co il “deutscher Herbst”, l'autunno tedesco, così come è diventata idioma dopo il film di Margarethe von Trotta la “bleierne Zeit” (“gli anni di piombo”). Il film, incentrato su un gruppo eterogeneo di sedicenti e velleitari terroristi, ormai privi di qualsivoglia progetto politico, racconta le loro schermaglie, i preparativi di fantomatiche azioni, tutto un complesso intreccio di delazioni, connivenze, secondo le tipiche perverse dinamiche di gruppo e di coppia che ben conosciamo nei film di Fassbinder. Commettendo un grave errore strategico e risultando alla fine le marionette di un disegno che non sono mai riusciti a manovrare i terroristi decidono di rapire un industriale di computer (interpretato da Eddie Constatine, il *Lemmy Caution* di una serie di film di spionaggio francesi e, opportunamente rivisitato, di Jean-Luc Godard) e mettono in opera materialmente tale azione nelle scene finali del film, quando, l'ultimo giorno di carnevale, travestiti e mascherati in modo ridicolo, danno l'assalto all'automobile con a bordo la vittima. La sequenza del rapimento e successivamente le numerose ed estenuanti prove per il video da far pervenire ai familiari del rapito rappresentano un ricalco parodistico del rapimento Schleyer, intendono decostruire la scena primaria dell'“autunno tedesco”, volgere in farsa la tragedia della Germania.

2. Martiri e regime

Studiando l'eterogeneo materiale disponibile è possibile, riguardo a Ulrike Meinhof, rintracciare a ben vedere esempi testuali che delineano ciascuno dei quattro aspetti segnalati; troviamo ad esempio una Ulrike Meinhof in versione pop in uno spettacolo del 2002, intitolato *Alzheimer 2000* ideato e allestito all'opera di Bonn dal batterista del gruppo *industrial* “Einstürzende Neubauten” Frank Martin Strauß e da Andreas Ammer, in cui il personaggio della Meinhof, interpretato dalla nota cantante rock di origine iraniana Jasmine Tabatabai recita e soprattutto canta dei *songs*, fra i quali spicca quello intitolato *Burn warehouse burn*, che riprende un famoso slogan in voga sul finire degli anni Sessanta, inneggiante alle gesta incendiarie di Baader e Ensslin e riferito in verità dunque a una fase in cui la Meinhof ancora non si era unita al gruppo. È solo a prezzo di clamorose sconfessioni della verità storica che sono possibili rappresentazioni come quelle di Ammer e Strauss, autori qualche anno prima di un assai più significativo radiodramma intitolato *Deutsche Krieger (Guerrieri tedeschi)*, la cui terza parte era tutta dedicata alla figu-

ra e alle opinioni della guerriera e guerillera Meinhof. Più in generale tuttavia l'itinerario intellettuale, la severità e irriducibilità morale della Meinhof mal si prestano all'iconizzazione pop, prova ne sia che il cinema, senza dubbio l'ambito artistico in cui la RAF ha riscosso più attenzione e che talora ha finito per indulgere a trasfigurazioni pop, si è tutto sommato disinteressato della Meinhof (la troviamo solo in contesti rigorosamente documentari come nel film di Reinhard Hauff intitolato *Stammheim* del 1986).

Troviamo una Meinhof parodizzata in una pièce grottesca del 1999 intitolata *Rinderwahnsinn (Mucca pazza)*, opera del drammaturgo John von Düffel, una sorta di rivista postmoderna in cui si racconta di una specie di *Addams family* in versione post-unitaria, in cui la madre si chiama Muttermeinhof (Mammameinhof, scritto tutto insieme) che passa il suo tempo a costringere il figlio fascistoide a scrivere su dei documenti di rivendicazione in bianco con il vecchio logo della RAF, per cento volte “der Kampf geht weiter” la frase di Dutschke al funerale di Holger Meins frase che il figlio non esita a smontare e rimontare esplorando tutte le possibili varianti, esasperando la madre.

Molti dei testi incentrati sulla figura della Meinhof, inoltre, possono essere comodamente considerati testi ad alto tasso sperimentale e a loro modo radicali, a cominciare con quello che va visto come lo *Urtext* ossia la *Hamletmaschine* di Heiner Müller del 1977 che, come dimostrano i corposi materiali da cui è stato distillato il brevissimo testo finale, ha molto scritto e trascritto sul complesso RAF, e in particolare, come vedremo tra un attimo, sulla figura da lui ritenuta come la più significativa, ossia appunto Ulrike Meinhof. Peraltro Müller avrebbe voluto che la casa editrice Suhrkamp, cui la *Hamletmaschine* era in origine destinata, riproducesse una foto del cadavere di Ulrike Meinhof; l'indisponibilità da parte di Siegfried Unseld, il titolare di Suhrkamp, fece saltare la pubblicazione che uscì in prima battuta presso il Rotbuch Verlag. Una qualche traccia della presenza della Meinhof si trova ancora nei due monologhi di Ofelia, rispettivamente la seconda e la quinta parte del testo. Cito dal secondo:

Io sono Ofelia. Quella che il fiume non ha trattenuto. La donna con la corda al collo. La donna con le vene tagliate. La donna con l'overdose. SULLE LABBRA NEVE. La donna con la testa nel forno a gas. Ieri ho smesso di uccidermi. Sono sola con i miei seni, con le mie cosce e con il mio grembo. Faccio a pezzi gli strumenti della mia prigionia la sedia il tavolo il letto. Distruggo il campo di battaglia che era la mia dimora. Strappo le porte perché possa entrare il vento e il grido del mondo. Mando in frantumi la finestra. Con le mani insanguinate strappo le fotografie degli uomini che ho amato e che mi hanno usato a letto a tavola sulla sedia per terra. Do fuoco alla mia prigionia. Getto nel fuoco i miei vestiti. Mi strappo l'orologio dal petto che era il mio cuore. Esco sulla strada vestita del mio sangue.

Tramite la ribellione di Ofelia Müller intende alludere a donne che si fanno soggetto rivoluzionario con un atto di violenta emancipazione che può trasformarsi anche in autodistruzione sacrificale, come appare chiaro al più tardi nell'episodio finale dove Ofelia torna in scena in carrozzella, tutta fasciata, a proclamare il proprio credo nichilista sotto le spoglie di Elettra: “Viva l'odio, il disprezzo, la rivolta, la morte”.

È appunto soprattutto l'elemento sacrificale quello per il quale Ulrike Meinhof riveste un significato centrale all'interno del complesso tematico-mitologico sulla RAF. Esso trova sicuramente il suo momento di fondazione in due discorsi pubblici, il primo pronunciato dall'editore Klaus Wagenbach in occasione del funerale della giornalista e terrorista al cimitero di Berlino (Mariendorf). Wagenbach, nel ricordare che Ulrike Meinhof era morta impiccata alla data fatidica dell'8 maggio 1976, 31 anni esatti dopo la resa incondizionata della Wehrmacht, afferma: "Ciò che ha ucciso Ulrike Meinhof sono state le condizioni della Germania. L'estremismo di coloro che considerano come estremistico tutto ciò che si limita anche soltanto a porre in discussione il cambiamento delle condizioni". Nove anni dopo ancora Heiner Müller ricorderà nel vertiginoso discorso in occasione della consegna del premio Büchner la "figlia di Prussia e sposa postuma di un altro trovatello della letteratura tedesca che si è sepolto al Wannsee, protagonista nell'ultimo dramma del mondo borghese, (...) è una sua sorella col collare di sangue di Marie", menzionando Ulrike Meinhof tutta d'un fiato insieme a Heinrich von Kleist e alla Marie appunto del *Woyzeck* di Büchner.

Il testo che mette in scena in modo più elaborato e dialettico il sacrificio di Ulrike è lo spettacolo di teatro-danza allestito da Johann Kresnik a Brema nel 1990. Lo spettacolo è diviso in tre parti, Ulrike Meinhof è interpretata e/o "danzata" da tre diverse attrici che talora sono presenti sul palcoscenico contemporaneamente. Introdotta dal rumore di una macchina da scrivere, sulla quale una prima Ulrike con la pettinatura e gli occhiali tipici della Meinhof anni Sessanta batte nervosamente le dita scagliando poi rabbiosa e inorridita dall'alto le pagine fitte di scrittura, la prima parte, situata nel 1990, ci presenta una seconda Meinhof *revenant*, pallida, emaciata à la *Pina Bausch* e stranita di fronte alle manifestazioni quasi cannibalistiche dei suoi connazionali appena riuniti tutti presi da un'orgia consumistica e intenti a divorare e poi vomitare enormi quantità di cibo da fast food. La seconda parte è suddivisa in 11 sequenze: dalla cella di Stammheim Ulrike ripercorre alcune tappe della propria esistenza nel periodo precedente la clandestinità, l'infanzia e l'adolescenza segnate dalla perdita di entrambi i genitori, l'incontro con il futuro marito Klaus Rainer Röhl, il fondatore della rivista «Konkret» di cui Ulrike Meinhof diventerà la prima e più nota firma, l'ingresso negli ambienti *radical-chic* di Amburgo, la nascita delle gemelle, l'incontro con Baader, un itinerario che descrive al contempo l'acquisizione progressiva di una coscienza politica sempre più radicale ma anche un doloroso percorso di violenze e prevaricazioni subite da uomini, dalla società e dai *media* che viene a marchiare in modo indelebile il corpo martoriato della donna. La celebrazione di Ulrike Meinhof vittima sacrificale dei "deutsche Verhältnisse" avviene soprattutto nella terza parte beffardamente intitolata *Modell Deutschland* (il titolo riprende uno slogan usato dalla SPD nel corso della campagna elettorale del 1976) dove Kresnik racconta per allusioni il periodo della clandestinità e successivamente tutte le tragiche fasi della prigionia: il "toter Trakt", il braccio morto della prigione, lo sciopero della fame, le torture dell'isolamento (culminanti in una scena in cui il corpo di Ulrike viene appeso a dei ganci da macelleria), fino ad arrivare all'ultima sequenza dal significativo titolo *Tod und Verklärung* (*Morte e trasfigurazione*, ispirato all'opera di Richard Strauss), dove, sulle stridenti note dell'inno tedesco cantato da Heino, uno dei più celebri e *kitsch* cantanti tedeschi di musica melodica, assistia-

mo contemporaneamente al suicidio di Ulrike che qui avviene tramite un agghiacciante taglio della lingua, e a due soldati/macellai che schiacciano il corpo della donna fra due lastre di plexiglas, in un gesto che è a un tempo un'impiccagione e un'iconizzazione visto che Ulrike viene trasformata in una sorta di poster in carne e ossa. Lo spettacolo rappresenta non solo il primo esempio nel teatro tedesco di esplicita celebrazione in chiave sacrificale del mito Meinhof ma anche un'attenta e reiterata riflessione su quella deriva iconizzante che di fatto rischia di svuotare il potenziale rivoluzionario, una deriva che avrebbe raggiunto il proprio massimo dispiegamento nel decennio successivo.

Sono molti i testi dei tardi anni Novanta e dei primi anni del nuovo secolo di cui potremmo parlare, oltre a quelli già citati ma mi soffermerò brevemente per concludere sul testo che negli ultimi due anni ha costituito una di quelle ricorrenti riattualizzazioni, anche mediatiche, del "mito-RAF", di cui parlavo all'inizio. Dal giugno del 2005 è presente sull'aggiornatissimo e ricchissimo sito di Elfriede Jelinek (premio Nobel del 2004) un testo di circa sei pagine tratto da un dramma intitolato *Ulrike Maria Stuart*. Il testo nella sua forma completa è stato presente sul sito soltanto 48 ore, alla fine di febbraio del 2006. La casa editrice Rowohlt interpellata direttamente da me ha affermato all'incirca un anno fa che il testo della pièce, per volontà dell'autrice non sarebbe stato per il momento pubblicato, e infatti a tutt'oggi la pièce è inedita. Il 28 ottobre 2006 ha avuto luogo la prima rappresentazione del lavoro al Thalia Theater di Amburgo con la regia di Nicolas Stemmann. Alla prima rappresentazione amburghese hanno fatto seguito allestimenti in altre città tedesche: Hannover; Berlino, Monaco. La prima rappresentazione è stato in dubbio fino all'ultimo perché come già in altre occasioni nella vicenda si è intromessa la figlia di Ulrike Meinhof, Bettina Röhl, da sempre in rotta di collisione con i media tedeschi, ritenendosi di fatto l'unica legittimata a parlare sul conto della propria madre. Stavolta, per soprammercato, Bettina Röhl riteneva che si configurasse anche il reato di lesione dei cosiddetti *Persönlichkeitsrechte* (*i diritti della persona*), una fattispecie che nei media tedeschi viene evocata sempre più spesso. Il reato nascerebbe dal fatto che tra i vari personaggi della prima parte della pièce ve ne sono anche alcuni denominati "Die Prinzen im Tower", i "principi nella torre" (evocativi del *Riccardo III* di Shakespeare), che possono presentare alcune analogie con le gemelle Bettina e Regina Röhl, le figlie di Ulrike e del marito Klaus Rainer Röhl, abbandonate dalla Meinhof in una baraccopoli nel Belice, allorché la madre a partire dal 1970 scelse la via della clandestinità e riaccuffate per conto del padre dal giornalista e storiografo della RAF Stefan Aust.

Suddivisa in tre parti la pièce reca come sottotitolo *Königinnendrama* (*Dramma di regine*), ciò che da un lato insieme al titolo collega il testo alla *Maria Stuarda* di Schiller e dall'altro a una precedente pièce della Jelinek, *Der Tod und das Mädchen I-V* (*La morte e la fanciulla*, in cui echeggia il titolo d'un quartetto di Schubert), uscito nel 2003 e sottotitolato *Prinzessindrama* (*Dramma di principessa*). La macrostruttura ricorda, in piccolo, quella del dramma di Schiller: lì cinque atti, di cui il primo e il quinto con protagonista Maria, il secondo e il quarto dedicati a Elisabetta e il terzo, quello drammatico dell'incontro-scontro fra le due regine. Qui invece il primo dedicato a Ulrike/Maria, il secondo dedicato a Gudrun/Königin, e il terzo, fatto salvo come al solito lo stile rigorosamente monologico del testo della Jelinek, presenta gli unici momenti di incontro-scontro fra le due regine della RAF. Altri per-

sonaggi sono nella prima parte, come detto, “Die Prinzen im Tower” e il “Chor der Greise”, il coro degli anziani, mentre nella prima, nella seconda e nella terza parte a prendere la parola è un “Engel”, un angelo della Storia, come direbbe Benjamin, o anche un angelo della Rivoluzione, angelo sterminatore che interviene in tutto cinque volte ma parla per un totale di almeno un quinto del testo, soprattutto un lunghissimo monologo con il quale si chiude la seconda parte.

A suo modo, come nel modello schilleriano, anche una pièce sulla rivalità fra due primedonne per un uomo (qui Baader) e per l’egemonia all’interno del gruppo, il dramma si svolge a Stammheim, il carcere di massima sicurezza dove, a distanza di un anno e mezzo l’una dall’altra le due primedonne del terrorismo tedesco si suicideranno, entrambe impiccandosi. Il tempo dell’azione è, come spesso accade nei testi sulla RAF, contestualmente un allora e un ora che continuamente si intrecciano, si intersecano, si confondono. L’allora sono i brevi momenti che precedono il suicidio di Ulrike/Maria; l’ora è una non meglio precisata era post-terroristica, post-unitaria, post-moderna in cui le due donne monologanti sono chiamate a trarre un bilancio delle loro imprese, di quel che resta delle loro utopie, delle loro azioni, delle loro gesta. Vuoi che a parlare sia Gudrun, la regina, vuoi che sia Ulrike/Maria, qui Jelinek rivela tutta la sua appartenenza a quello che Hans-Thies Lehmann ha chiamato “post-dramatisches Theater”, il teatro post-drammatico. Il bilancio è un disastro, una landa desolata costellata di macerie in cui trionfa la stupidità, la televisione, il mercato, la borsa, il capitalismo, verso cui Jelinek, secondo una linea che soprattutto in Austria ha ormai da almeno cento anni tradizione (da Kraus a Bernhard), rovescia la sue inesauste invettive, decretando, attraverso uno dei monologhi dell’angelo, l’ineluttabile oblio cui le imprese delle due regine andranno incontro

fra trent’anni o quaranta ancora forse si parlerà di voi, si faranno mostre o convegni o congressi e workshops, tuttavia la vostra memoria non vivrà affatto nella sua ghignante penuria, perché non vive nemmeno in voi, sarà morta finalmente, così come voi siete state ammazzate, da voi stesse e l’oblio insieme a voi, solo l’oblio sarà dalla vostra parte, ah, poco importa quanto voi desideriate restare, non vi sarà dato e anch’io non posso farvene dono, non posso far diversamente, è finita, la risposta è semplicissima eppure non ve la do, dovete trovarla da sole la risposta, la vita come la scrittura è solo un vuoto frastuono (Jelinek 2003).

Pur nel suo desolante nichilismo, questo bilancio non è privo di tratti sublimi, se si tiene conto che le due regine, Ulrike/Maria soprattutto, scandiscono il loro fallimento attraverso virtuosistiche esternazioni giambiche, secondo un artificio di cui Jelinek, già nel 1990 si era servita allorché nel monologo *Wolken. Heim* aveva decostruito e ricomposto alcune tappe e alcuni testi della storia dell’idealismo tedesco e delle sue irriducibili aberrazioni, della sua fiera e talora aggressiva non omologabilità. Già in quel contesto oltremodo composito avevano trovato spazio, accuratamente dissimulate e pressoché irriconoscibili insieme a testi di Hölderlin, Kleist, Fichte, Heidegger, anche le lettere dei detenuti della RAF risalenti al periodo 1973-77, col che Jelinek aveva perseguito il duplice scopo di situare, da un lato, la vicenda della RAF nel solco di una tradizione di tragiche aberrazioni e, dall’altro, di decretare in fondo gli originari nobili e alti intenti che muovevano la loro azione politica, non foss’altro in virtù del fatto che le testimonianze dal carcere risultavano li scandite dal sublime metronomo innico holderliniano.

“It caught fire”. La fine del mondo vista da Marte: colonia, conflitto e redenzione in *Cronache Marziane* di Ray Bradbury

Arianna Maiorani

Earth changed in the black sky.

It caught fire.

Part of it seemed to come apart in a million pieces, as if a gigantic jigsaw had exploded. It burned with an unholy dripping glare for a minute, three times normal size, then dwindled.

“What was that?” Sam looked at the green fire in the sky.

“Earth”, said Elma, holding her hands together.

(Ray Bradbury)

Introduzione

In *The Off Season*, uno degli episodi delle *Cronache Marziane* di Ray Bradbury, Sam Parkhill e sua moglie Elma osservano la fine del mondo “dal di fuori”. Come molti altri personaggi di questo composito romanzo a episodi, i coniugi Parkhill erano volati via dalla Terra in cerca di un “nuovo mondo” su Marte.

Profetizzando un ritorno ciclico ai tempi del viaggio e della scoperta, come pure della guerra e della distruzione, Bradbury si concentra sulla storia americana passata e presente e trova in un fittizio pianeta Marte il campo neutro perfetto dove è possibile sviluppare ed esporre la sua visione della società contemporanea.

Durante la prima metà degli anni Cinquanta, sia la fantascienza di matrice inglese che quella americana erano profondamente influenzate dagli scenari apocalittici evocati dai due conflitti mondiali, nonché dalla minaccia incombente di una nuova arma totale, la bomba atomica. Inoltre, la guerra fredda stava raggiungendo il suo momento più drammatico. Le trame dei racconti e dei romanzi scritti dai più importanti autori di quel periodo “si dibattevano”, per così dire, tra due fondamentali poli tematici: il viaggio spaziale d’esplorazione e di conquista e le visioni apocalittiche di un pianeta distrutto dai conflitti atomici. Naturalmente, la Luna e Marte erano i mondi più vicini alla Terra, le destinazioni più credibili per astronauti guidati dai pionieri del futuro, i colonizzatori di quello che sarebbe stato letteralmente un “nuovo mondo”.

Cronache Marziane fu pubblicato per la prima volta nel 1950 e riscosse un immediato successo sia tra gli appassionati del genere fantascientifico che tra i lettori meno esperti. In questo romanzo si racconta l’immaginaria e progressiva colonizzazione del “pianeta rosso” attraverso una serie di episodi i cui protagonisti sono quasi sempre gente comune: operai, negozianti, insegnanti; persino i membri della prima missione esplorativa non hanno nulla a che fare con lo stereotipo del supereroe.

Sono proprio i personaggi a rendere i paesaggi marziani realistici e alcuni di loro accompagnano il lettore da un episodio all’altro. Persino i marziani stessi, che all’inizio non riescono a credere all’arrivo degli umani sul loro pianeta e poi uccidono i primi visitatori per tentare di scoraggiare quelli venturi, presentano un comportamento che a ben guardare è piuttosto umano.

Fondamentalmente, Bradbury concepisce la colonizzazione di Marte per “ondate” di americani; come era accaduto alle popolazioni native del Nord, Centro e Sud America all’epoca dell’arrivo dei primi coloni europei, i marziani vengono quasi completamente cancellati dalla faccia del loro pianeta dalla varicella, una malattia che viene da un altro mondo. La loro cultura, che solo pochi esseri umani sembrano interessati a conoscere, sembra seguire la stessa sorte, ignorata e trascurata dai primi coloni.

Marte diventa quindi sia colonia che “ultima spiaggia”, uno specchio della società umana (e più specificamente americana) che riflette gli errori e gli orrori della guerra che avvelena la Terra, come anche il “miraggio” di un mondo migliore; uno specchio che riflette anche la doppia natura degli esseri umani, dominata da una tendenza all’autodistruzione e dall’istinto di conservazione, perennemente combattuta tra l’amore per la propria dimora e la curiosità per i nuovi mondi.

In un’intervista realizzata nell’aprile 2001 Ray Bradbury spiega: “Io sono circondato dalle metafore (...). Tutto ciò che mi circonda è simbolico, è metaforico”. L’analisi linguistica di tipo sistemico-funzionale che ho svolto su alcuni brani cruciali del romanzo, è tesa a dimostrare come i “pezzi del puzzle” di questo lavoro si ricompongano perfettamente in un romanzo che rivela una riflessione continua sulla natura e il destino dell’uomo.

L’uomo comune nel periodo della guerra fredda: l’uso simbolico del pronome “he”

In *Cronache Marziane* gli episodi più lunghi si alternano a racconti talvolta brevissimi, nei quali si descrive un momento preciso, una situazione simbolica che mette ancor più in risalto lo sfondo sul quale si svolgono le trame più salienti, quelle che coinvolgono i personaggi principali. Questi episodi sono spesso caratterizzati da personaggi senza nome, quasi sempre maschi e definiti dal lavoro che svolgono o da un particolare tipo di comportamento, linguisticamente rappresentati dal pronome *he* (“egli”).

In “*The Taxpayer*”, ad esempio, Bradbury ritrae un *contribuente* nell’atto di protestare contro l’impossibilità di salire su un razzo per Marte. Egli, come tutti gli altri nella sua stessa condizione, teme la guerra totale e vuole fuggire su un pianeta “più sicuro”, lontano dalla follia che sta per imperversare sulla Terra. Quasi l’intero racconto si sviluppa attraverso il discorso indiretto e il discorso indiretto libero e il *contribuente* appare sempre sotto forma del pronome personale “*he*”. Un’analisi della progressione tematica dell’intero testo¹, illustrata di seguito, rivela alcune caratteristiche importanti (tutti i Temi sono in neretto):

He wanted to go to Mars on the rocket.
He went down to the rocketfield in the yearly morning and
[he] yelled in through wire fence at the men in uniform
that he wanted to go to Mars.
He told them
he was a taxpayer,
his name was Pritchard,
and he had a right to go to Mars.
Wasn’t he born right here in Ohio?

Wasn’t he a good citizen?
Then why couldn’t *he* go to Mars?
He shook his fists at them
and [he] told them
that he wanted to get away from Earth;
anybody with any sense wanted to get away from Earth.
There was going to be a big atomic war on Earth in about two years,
and he didn’t want to be here when it happened.
He and thousands of others like him, [...], would go to Mars.
if they had any sense
See

Si noti come la progressione tematica definisca chiaramente la struttura di questo breve racconto: questa prima parte è caratterizzata da una progressione detta *parallela*, in cui il pronome “*he*” appare ripetutamente come Tema. Bradbury sembra utilizzare questo particolare strumento coesivo del testo per costruire un monologo in discorso indiretto e indiretto libero, trasformando così il suo personaggio in una figura simbolica e il suo punto di vista nel punto di vista dei “thousands of others like him”, le altre migliaia di *contribuenti*. Il Tema “*he*” cambia solo nelle frasi interrogative o dove si fa entrare nel discorso il “resto del mondo”, o dove si ribadisce l’imminenza di una guerra nucleare.

Lo schema che segue mostra come, sempre attraverso una progressione tematica parallela, il discorso si sposti progressivamente sui capitoli precedenti, quelli in cui si narra delle spedizioni già effettuate:

if they wouldn’t! To get away from wars and censorship and statism and conscription and government control of this and that, of art and science!
You could have Earth!
23. **He** was offering his good right hand, his heart, his head, for the opportunity to go to Mars!
What did you have to do,
what did you have to sign,
whom did you have to know, to get on the rocket?
They laughed out through the wire screen at him.
He didn’t want to go to Mars,
they said.
Didn’t he know
that the First and Second Expeditions had failed,
[that the First and the Second Expeditions] had vanished;
[that] the men were probably dead?
But they couldn’t prove it,
they didn’t know for sure,
he said, clinging to the wire fence.
Maybe, it was a land of milk and honey up there,
38. **and Captain York and Captain Williams** had just never bothered to come back.

È interessante notare come, laddove si pongono delle domande, l’autore tenda a usare il pronome “*you*” per coinvolgere e allineare il lettore al punto di vista di “*he*”. In questa seconda sezione discorsiva appare l’altro contendente di questa “disputa

monologica”: gli uomini di potere, i politici che decidono chi può andare su Marte e chi no, chi si salverà e chi no; costoro sono rappresentati dal pronome “they” che acquista anch’esso una forte valenza simbolica. Lo schema seguente mostra come alla fine l’episodio si sviluppi sul conflitto tra questi due contendenti, linguisticamente realizzato attraverso serie di progressioni tematiche parallele:

Now were they going to open the gate and let him in to board the Third Expeditionary Rocket,
or was he going to have to kick it down?
They told him to shut up.
He saw the men walking out to the rocket.
‘Wait for me!’
he cried.
‘Don’t leave me here on this terrible world,
 I’ve got to get away;
there’s going to be an atom war!
Don’t leave me on Earth!’
They dragged him, struggling, away.
They slammed the police wagon door
and [they] drove him off into the early morning, his face pressed to the rear window,
and just before they sired over a hill, he saw the red fire
and [he] heard the big sound
and [he] felt the huge tremor
as the silver rocket shot up and left him behind on an ordinary Monday morning on the ordinary planet Earth.

La struttura discorsiva di questo racconto può così essere riassunta:

“he” protesta e difende il suo diritto a prendere un razzo per Marte per scappare dalla guerra imminente ^ “he” ricorda le spedizioni precedenti sul pianeta rosso nel momento in cui si confronta con “they” ^ “he” e “they” in conflitto: “they” vince e impedisce a “he” di partire.

È evidente che nella sua retorica discorsiva questo breve racconto, che funge da “interim” tra storie più lunghe, rappresenta non solo la lotta di un uomo che simboleggia la volontà di molti contro il potere di pochi ma anche l’inevitabilità di un conflitto che dipende proprio da questi pochi, un conflitto al quale si potrebbe sfuggire solo su un altro pianeta. L’intero racconto potrebbe essere letto come un ritratto postmoderno dell’uomo spaventato e impotente nel periodo della guerra fredda.

“We are a lost people”: considerazioni sull’arte, la religione e la scienza

Nei momenti più “epici” delle *Cronache Marziane*, l’esodo dei terrestri verso il pianeta rosso viene rappresentato nel suo “moto marino” anche nella costruzione linguistica, come mostra il brano seguente, che prende ad esempio la progressione tematica del breve racconto *The Shore (La Spiaggia)*:

Mars was a distant shore,
and the men spread upon it in waves.

Each wave was different,
and each wave [was] stronger
The first wave carried with it men accustomed to spaces and coldness and being alone,
 (...)
 They were the first men.
Everyone knew
who the first women would be.
The second men should have travelled from other countries with other accents and other ideas.
But the rockets were American
and the men were American
and it stayed that way,
while Europe and Asia and South America and Australia and the islands watched the roman candles leave them behind.
The rest of the world was buried in war or the thoughts of war.
So the second men were American also

Ondate di americani, dunque: Bradbury si concentra molto, nei suoi racconti, sulla cultura americana contemporanea. In uno degli episodi centrali, che riporta la lunga conversazione tra due personaggi, lo scrittore mette in scena una discussione sull’arte, la scienza e la religione umane, sulla loro natura e i rapporti che ognuna intrattiene con le altre, sui loro rispettivi significati, in particolar modo in ambito americano (leggasi statunitense). I due interlocutori sono Jeff Spender, un membro della quarta spedizione su Marte e il capitano Wilder. Spender, disgustato dalla mancanza di rispetto che il resto dell’equipaggio mostra di avere nei confronti dei resti della civiltà marziana e dell’ambiente stesso, decide di ammutinarsi e comincia a minacciare i suoi ex compagni se essi persisteranno nel loro comportamento. Il capitano Wilder, che riesce a leggere le buone intenzioni che animano l’ammutinamento di Spender, cerca di riportare l’uomo alla ragione ascoltandolo. Le tavole che seguono mostrano i risultati dell’analisi svolta sul momento culminante della conversazione tra i due personaggi; i livelli d’analisi si riferiscono alle strutture che, nella grammatica funzionale, realizzano i tre principali tipi di significati linguistici: ideazionale (con la struttura transitiva che definisce il tipo di processo in corso e i relativi partecipanti), interpersonale (che definisce il tipo di rapporto esistente tra gli interlocutori attraverso la struttura Soggetto/Verbo finito detta *Mood*) e testuale (analizzabile secondo la struttura Tema/Rema e le concatenazioni che essa crea all’interno di un testo tra le varie frasi e a vari livelli):

Faith	had	always	given	us	answers to all things
Actor				Beneficiary/ Recipient	Goal
Subject	Finite	Pr: material Mood adjunct			RESIDUE
MOOD BLOCK Theme	Rheme				

But	it all	went	Down the drain	with Freud and Darwin
Actor		Pr: material	Circ.: location/space	Circ.: accompaniment
Subject	Finite (simple past)			
MOOD BLOCK			RESIDUE	
Theme	Rheme			

We	were	and	[we]	still	are	a lost people
Identified	Pr: relational/identifying		Identified		Pr: rel./id.	Identifier
Subject	Finite			[Subject]	M. ad.	Finite
MOOD BLOCK			MOOD BLOCK	RESIDUE		
Theme	Rheme	Theme			Rheme	

Si tratta di una vera e propria definizione della condizione umana postmoderna; una definizione che nasce dall'incontro con l'*altro* più altro, l'alieno. Si noti che tutte le frasi sono al passato e che l'essere umano viene costruito linguisticamente come Beneficiario della Fede, che qui si realizza come un'essenza Attrice di un processo materiale. Si sottolinea anche come l'avvento della scienza moderna, della psicanalisi e del Positivismo (Freud e Darwin appaiono qui come significativi elementi circostanziali) segnino l'inizio dello "smarrimento" umano.

Questa visione tanto negativa della società e della cultura umana (e implicitamente americana) scaturisce dal confronto con la cultura *altra* dei marziani, che rappresentavano invece il raggiungimento di una cultura ideale, come si vede dagli esempi che seguono:

They	(-ed)	blended	religion and art and science
Actor		Pr: material	Goal
Subject	Finite (simple past)		
MOOD BLOCK		RESIDUE	
Theme	Rheme		

because,	at the base,	science	is	no more than an investigation of a miracle [[we can never explain]],
	Circ.: location/space	Identified	Pr: rel/identify.	Identifier
		Subject	Finite	
		MOOD BLOCK		
		RESIDUE		
Theme		Rheme		

and	art	is	an interpretation of that miracle
	Identified	Pr: relational/identifying	Identifier
	Subject	Finite	
	MOOD BLOCK		
	RESIDUE		
Theme		Rheme	

Si noti che tutte le definizioni di arte e scienza marziane sono al tempo presente; particolare interessante, l'arte è anaforicamente identificata da un gruppo nominale che racchiude un termine religioso come "miracle". Il modo di vivere marziano viene così proposto da Spender (e da Bradbury) come l'unica via per l'umana redenzione. Inutile dire che questo personaggio verrà eliminato da un membro della spedizione.

Da umani a marziani: la via verso la redenzione

Negli ultimi racconti del volume si fa sempre più aspra la critica a una società occidentale contemporanea (e, ancora una volta, soprattutto americana) che non si occupa di ciò che avviene "oltre i confini del giardino di casa", come se il resto del mondo non esistesse. In *The Luggage Store*, il racconto che precede *The Watchers*, dove i coloni guardano la Terra prendere letteralmente fuoco nel cielo di Marte, Bradbury costruisce un significativo parallelo tra la Terra e la Cina che veniva percepita dall'Occidente quando lui stesso era ancora un ragazzo. A parlare è padre Peregrine, un religioso dal nome altamente evocativo, che ricorda le "cronache cinesi" della sua giovinezza: "We heard about wars in China. But we never believed them. It was too far away. And there were too many people dying. It was impossible".

Attraverso il discorso di questo personaggio, lo scrittore costruisce un parallelo metaforico tra quella Cina tanto lontana da sembrare impossibile e la Terra vista dai coloni; si noti l'utilizzo della progressione tematica parallela e di un processo relazionale identificativo ("la Terra è la Cina") seguito da processi relazionali di tipo attributivo che rafforzano questa identificazione:

Earth	is	China
Identified	Pr: relational/identifying	Identifier
Subject	Finite	
MOOD BLOCK		RESIDUE
Theme	Rheme	

It	's	so far away
Carrier	Pr: relational/attributive	Attribute
Subject	Finite	
RESIDUE		
MOOD BLOCK		
Theme	Rheme	

it	's	ubelievable
Carrier	Pr: relational/attributive	Attribute
Subject	Finite	
MOOD BLOCK		RESIDUE
Theme	Rheme	
It	's not	here
Carrier	Pr: relational/attributive (circumstantial)	(Circumstance as) Attribute
Subject	Finite	
MOOD BLOCK		RESIDUE
Theme	Rheme	

Le *Cronache Marziane* si chiudono con la ripetizione del gruppo nominale “The Martians” che funziona da soggetto co-estensivo (logico come primo partecipante della struttura transitiva, grammaticale come soggetto del *Mood*, e psicologico come Tema, che si riferisce ai superstiti umani fuggiti su Marte:

The Martians were there. Timothy began to shiver. The Martians were there – in the canal – reflected in the water. Timothy and Michael and Robert and Mom and Dad. The Martians stared back at them for a long, long silent time from the rippling water...

In questo modo, Bradbury trasforma anche linguisticamente gli esseri umani in nuovi marziani: è questa l'unica via per la sopravvivenza indicata dall'autore. Marte resterà l'unico posto dove uomini e donne, come novelli Adamo ed Eva, avranno una possibilità di iniziare una nuova vita.

Cronache Marziane si apre, si svolge e si chiude come un romanzo plurivocale e variegato sulla condizione umana nel periodo della guerra fredda e della minaccia di un conflitto totale. Più specificamente, *Cronache Marziane* si può leggere come una complessa metafora dell'America durante questo periodo. La critica ha spesso taciuto questo lavoro di mancanza di coerenza sia formale che narrativa, definendolo piuttosto come una raccolta di racconti. Questo breve saggio intendeva dimostrare attraverso alcuni esempi d'analisi linguistica, come questo lavoro possieda invece una coerenza di fondo data proprio dalla trattazione di tematiche tipicamente postmoderne, come la discussione sulla legittimità del processo coloniale, il concetto di guerra e le sue motivazioni, la paura dell'*altro*, la tendenza alla distruzione e all'autodistruzione, l'incubo dell'annientamento totale, la ricerca della redenzione e la speranza, nonché da un continuo interrogarsi sul concetto americano di arte e sulla possibilità di una riconciliazione tra scienza e religione.

Come lo stesso Bradbury afferma nell'intervista sopra menzionata, *Cronache Marziane* è una raccolta di racconti che si è “inconsiamente” fusa in un romanzo: l'uso della lingua attraverso tutto il lavoro lo dimostra. Questo breve lavoro ne vuole essere, seppure in piccola parte, testimonianza esemplare.

¹ Il Tema di una frase può essere definito, in senso hallidayano, come il punto di partenza del messaggio che essa comunica. Nella sua accezione più tipica, il Tema coincide con il primo elemento della Struttura Transitiva della frase stessa. La progressione tematica di un testo definisce il suo sviluppo discorsivo in base alla sequenza dei Temi delle varie frasi che lo compongono (cfr. Halliday, Matthiessen 2004).

Il paesaggio bellico secondo Hollywood. Iconografia e immaginario culturale della seconda guerra mondiale

Sara Pesce

Come in altri ambiti dell'espressione per immagini, nel cinema il paesaggio si costruisce a partire da uno sguardo percepibile: una "veduta" che il film offre di uno spazio o un territorio. La configurazione di un "teatro di guerra" dipende da questo sguardo. Esso contiene ed esprime un'esperienza collettiva, nonché l'immaginario e le implicazioni narrative a essa connessi. A partire da questa *vista* possiamo fare delle riflessioni su un sistema rappresentativo: operare una critica alla cultura.

La costruzione di uno sguardo è un fatto seminale nella relazione tra lo spazio filmico e i motivi culturali a esso sottesi. Il punto di vista, la durata dell'inquadratura, l'enfasi che scaturisce da un gesto, dalla recitazione e da tutti gli apparati di commento, musica, pause e silenzi, rendono il paesaggio ricettacolo di significati profondi. Nel ribadire che "il motivo dell'uomo che guarda uno scenario naturale" è una delle più rappresentative forme simboliche della società occidentale, Sandro Bernardi afferma, che "il paesaggio è considerato per tradizione come trionfo della cultura, dello sguardo sovrano che ha dato forma al *kaos*, che ha trasformato il mondo in uno spazio definito, luogo di piacere e di contemplazione visiva". Allo stesso tempo l'autore mette in evidenza come proprio il paesaggio racchiude in sé gli aspetti più fragili di questo principio di sovranità dell'uomo, del suo mettere ordine, della sua tensione conoscitiva (cfr. Bernardi 2002, pp. 15-16).

Quanto al film bellico, in esso troviamo espressa in modo eclatante questa fondamentale necessità di dare una forma al caos. Consideriamo qui il genere *combat* americano come luogo in cui si costruisce un immaginario culturale relativo alla guerra, che varia al mutare delle stagioni del cinema e della vita sociale americana. All'interno di questo genere scegliamo il film sul secondo conflitto mondiale, poiché si tratta del più codificato tra i racconti bellici della tradizione hollywoodiana, sia in ragione dell'immensa mole numerica, sia perché esso costituisce un sistema narrativo e iconografico che sopravvive nei decenni rappresentando un modello (o un anti-modello) per la rappresentazione di altri conflitti.

Si noti, tuttavia, che la necessità di codificare cinematograficamente il territorio di combattimento non nasce subito, ossia nel corso della seconda guerra mondiale. La lettura del paesaggio di guerra varia infatti al mutare del clima ideologico nazionale. Si può osservare un'oscillazione da un "grado zero" del paesaggio nei primi film degli anni Quaranta, all'estremo sforzo della sua ricostruzione e spettacolarizzazione delle differenti epoche successive.

È inoltre importante precisare che quando si analizzano film bellici hollywoodiani che rappresentano il fronte occidentale o quello orientale emergono enormi differenze. I due esempi su cui ci concentriamo riguardano il fronte europeo. Quando

si tratta del fronte asiatico, l'immaginario bellico metabolizza i concetti di mistero e barbarismo, facendo i conti con i propri pregiudizi razzisti. Lasciamo così da parte i contesti esotici, gli ambienti naturali estremi, minacciosi, come la giungla che, in una tradizione che va da *Obiettivo Burma* a *La sottile linea rossa*, simboleggiano le forze primordiali e maligne di un nemico archetipo, o le oscure profondità dell'animo umano¹. Il fronte europeo rappresenta invece un territorio in qualche modo familiare, perché già filtrato dalla letteratura, dall'arte e, proprio dopo il secondo conflitto mondiale, dalla nascita di una relazione diversa tra Europa e America, che, come tutti sappiamo, si è espressa in termini politici, commerciali e culturali.

Nel film di guerra il paesaggio può quindi svolgere una funzione ausiliaria all'intreccio, e avere un ruolo di sfondo o addirittura non comparire per niente, perché immerso nelle tenebre o perché escluso dall'intreccio, che si svolge invece all'interno di un aereo, di un sottomarino, di una base militare, di un carro armato (*Arcipelago in fiamme*, *Destinazione Tokyo*, *Cielo di fuoco*, *Sabara*). Tuttavia, il *combat* hollywoodiano contiene anche una tradizione che attribuisce al paesaggio un significato speciale e che ne fa l'oggetto di uno sguardo esplicito. Si tratta generalmente del pretesto per richiamare l'attenzione a uno spazio più importante, che viene costantemente rievocato, quello statunitense. Se il soldato si ferma a contemplare il paesaggio straniero, lo fa per rievocare le verdi praterie, le fattorie o le città del suo paese. È principalmente un'esigenza di normalità a intervenire in questi momenti. Il *combat* americano infatti fa appello a una necessità fondamentale, ripristinare un ordine. Il paesaggio partecipa degli espedienti che innescano questo meccanismo di genere, fa emergere la nostalgia, il desiderio di casa.

Esiste, inoltre, un altro modo di intendere il paesaggio: ciò che Bernardi (p. 37) definisce paesaggio *pittorico*. Esso non dipende necessariamente da uno sguardo diegetico, ossia non è reso significativo unicamente da un personaggio che guarda o da un'enfasi posta dall'intreccio. Il paesaggio *pittorico* apre allo spettatore altre dimensioni o altre storie, lo induce ad attingere alla propria immaginazione, alla memoria. Gli aspetti stilistici della resa dello spazio assumono un valore significante forte. Nel *combat* classico questo aspetto è meno evidente o addirittura nullo (sempre che non vogliamo considerare significativo lo spazio *immaginabile*, ossia mai mostrato, in un film come *Arcipelago in fiamme*: i cieli attraversati dagli eroi dell'aeronautica, sono un richiamo ai vasti territori selvaggi e minacciosi del genere western, densi di insidie, che gli eroi tentano di mantenere il più possibile al di fuori di una diligenza che vi corre attraverso, qui emblematicamente evocata dall'aereo militare). Nel film bellico successivo al Vietnam, invece, il cinema si apre al simbolismo, alla stilizzazione. Il paesaggio diventa contesto per mettere in scena una crisi di identità, in un cinema che pone il problema della moralità della stessa cultura delle immagini. Il film sulla seconda guerra mondiale è stato influenzato dal conflitto in Estremo Oriente, specialmente per quanto concerne l'etica del cinema e la sollecitazione dello spettatore. Il Vietnam ha messo in discussione la responsabilità del film bellico e dell'immagine documentaria di guerra, mutando la relazione tra il film e il suo referente, e chiamando in causa l'arbitrarietà dell'immagine e la sua funzione ideologica.

Gli esempi che facciamo in questa sede mirano dunque a sintetizzare alcune tendenze predominanti della raffigurazione del paesaggio di guerra nel cinema americano post-Vietnam. Possiamo dire che le stagioni belliche più rappresentate

a Hollywood restano la seconda guerra mondiale e il Vietnam, recuperate e rivisitate nelle diverse fasi di crisi della auto-rappresentazione nazionale, ivi compresa la più recente, e irrimediabilmente protratta, della politica bellica nel Medio Oriente, del cosiddetto anti-terrorismo. Per ovvie ragioni di economia del discorso lasciamo da parte la fase formativa del *combat* sulla seconda guerra mondiale, ossia il periodo degli anni Quaranta. Superata tale fase sono due le epoche seminali della rivisitazione dell'immaginario bellico relativo agli anni 1941-45: 1) gli anni della protesta giovanile, della sfiducia, cominciati con la seconda metà dei Sessanta; 2) gli anni della politica post-reaganiana, del nuovo expansionismo e delle tecnologie di guerra.

La fase formativa del genere *combat* sulla seconda guerra mondiale era coincisa con il consolidarsi di alcune esigenze dell'auto-rappresentazione americana. Questa tipologia di film presentava infatti una serie di caratteristiche che in ultima analisi offrono una fotografia della comunità ideale: un gruppo di combattenti con abilità differenti (il cui affiatamento può essere messo in discussione ma in finale viene sempre ripristinato), l'obiettivo bellico, il senso del sacrificio finalizzato alla buona riuscita dell'azione, la figura del leader evocatrice del padre, la nostalgia di casa. Nel corso dei decenni questo modello è andato via via modificandosi, corrodendosi, talvolta diventando un anti-modello, talvolta un oggetto della nostalgia. La guerra di Corea per esempio ha messo in crisi per la prima volta alcuni presupposti del comportamento integerrimo e della psicologia limpida del combattente. La messa in discussione dell'eroismo del soldato americano, è un fatto che ha preso forma nel racconto bellico hollywoodiano con la Corea di Sam Fuller (*Corea in fiamme*), ossia fin da quando nell'opinione pubblica americana si è insinuato il dubbio che la politica estera potesse significare combattere per cause oscure o ingiuste. Progressivamente, nel cinema si è approfondito anche l'ascendente antimilitarista derivante dal romanzo sulla prima guerra mondiale. Con il Vietnam, poi, l'America fa i conti con il fatto che i

“bravi ragazzi” americani avevano non solo commesso delle atrocità, ma, cosa ancor più sconcertante, malgrado la loro presunta virtù e abilità in combattimento, avevano perso! E gli americani non sono abituati a pensare a loro stessi come perdenti, ma come vincitori (Fiedler 2005, p. 60).

Questo senso della sconfitta si riverbera, come vedremo, anche sui film della seconda guerra mondiale.

Il film di guerra è stato da sempre luogo di negoziazione di un'immagine nazionale di potenza e di valore. L'uomo che combatte è figura simbolica dell'identità nazionale. Nel conflitto, osserva Lesile Fiedler in un saggio, tra quelli recentemente raccolti, sulla guerra nella cultura americana, trova origine l'identità americana. Esso è il luogo dell'affermazione di potenza dell'americano archetipo. Secondo questo archetipo la potenza maschile non passa attraverso l'esperienza sessuale, bensì consiste nell'abilità di uccidere. Secondo tale modello di mascolinità, che affonda le radici in una tradizione letteraria autoctona, la potenza dell'individuo è riposta nella tecnologia bellica. Facendo riferimento alla narrativa di James Fenimore Cooper, e al personaggio da lui creato, Fiedler commenta:

Qualunque potere fallico sia in lui, risiede non nei genitali ma nel suo fucile... Per diventare americano, quello che è il frutto maschio di un padre europeo senza nome, dimenticato, deve imparare a uccidere piuttosto che a riprodurre, come pure deve imparare a rimanere per sempre fedele ai suoi compagni maschi e rifiutare tutte le donne (p. 51).

Non a caso, nelle epoche qui prese in esame, che corrispondono a periodi di grossa messa in discussione della politica estera americana, si mettono in crisi non solo e non tanto i modelli narrativi (il *combat* sopravvive, deformato, trasformato, ripristinato, a tutte le stagioni), quanto il potere stesso delle immagini. Subentrano quindi regimi di scrittura filmica dominati dall'alterazione, dal simbolismo, dall'estasi dell'accentuazione realistica.

Veniamo dunque ai nostri esempi. Si tratta di *Ardenne 44. Un inferno*, Sydney Pollack (1969), e *Salvate il Soldato Ryan*, Steven Spielberg (1998). Essi ci servono a stabilire alcune tendenze di carattere generale del "modo americano popolare" di metabolizzare i conflitti in alcune epoche. A questi esempi aggiungiamo riferimenti a opere più recenti, in particolare le due ultime fatiche di Clint Eastwood: *Flags of our Fathers* e *Lettere da Iwo Jima* (entrambi del 2006). Sono film la cui invenzione paga un tributo al *combat* classico, e lo fa secondo modalità assai diverse, sintetizzabili, per quanto riguarda Pollack e Spielberg, nella parodia e nell'iperbole. Il primo è un esempio di come l'immaginario bellico cinematografico possa fare appello a un linguaggio poetico. Il film crea un'atmosfera onirica, e proprio lo spazio è il referente di un gioco continuo tra reale e surreale. Il castello di Maldorais nelle Ardenne, in cui si insediano i soldati americani per costruire un avamposto di resistenza all'avanzata dei tedeschi, ha evidenti connotazioni irreali, fuori dal tempo, fatto evidenziato dalla truppa medesima, che rimane attonita di fronte alla maestosità di un luogo di antiche e nobili glorie.

Nel caso di Spielberg la scelta stilistica va nella direzione di una esasperazione dell'estetica realistica, che si traduce in estrema sollecitazione visiva. La rappresentazione del combattimento produce un'esperienza sensoriale quasi intollerabile per lo spettatore. Lo stesso Spielberg commenta in proposito: "la tecnica serve a farti sentire come se fossi in mezzo alla battaglia e non come un civile seduto in poltrona" (in Pizziello 1998, p. 48). La lunga sequenza dello sbarco a Omaha Beach sancisce il carattere di ogni successivo sguardo del film sul paesaggio di guerra. L'espressione spaventata dei soldati, il loro modo di guardare, sono uniformi stilisticamente alla visualizzazione nervosa, frammentata, limitata, dello spazio del combattimento. Questo fatto è funzionale alla resa della paura, dell'incombere casuale della morte, all'idea della enorme perdita inflitta all'esercito americano. La rappresentazione del paesaggio è concentrata sulla percezione di chi sbarca e perfino le soggettive della mitragliatrice tedesca non introducono una prospettiva differente da quella dell'esercito alleato. Del resto questa sequenza è stata annunciata da quella precedente: da un primo piano di Ryan, che si conclude con il dettaglio degli occhi, dello sguardo. Il teatro di guerra che il film ci mostra è l'oggetto di quello sguardo, quello che vediamo è un paesaggio ricordato da un soldato americano.

In questo film il paesaggio di guerra rappresenta infatti una sorta di sito archeologico virtuale: qualcosa che si può ricostruire con i mezzi di un'accurata operazione filologica (nella ricostruzione dell'arsenale bellico, delle strategie, delle condizio-

ni meteorologiche, nel ricorso a fonti orali e scritte ecc.). Il luogo del combattimento ha la funzione di dato, di informazione precisa ed efficace. Siamo all'interno di un'estetica che riduce il paesaggio principalmente a circostanza. Ciò è vero anche quando si percepisce chiaramente uno sguardo, che sia interno o estero alla diegesi. Questo avviene quando il film offre una *vista* sul teatro di guerra, come l'elegante inquadratura del bombardamento notturno, avvistato all'orizzonte, dove una colonna di militari attraversa il quadro da parte a parte, sullo sfondo delle luci fiammeggianti dei bombardamenti. Si tratta di un paesaggio inteso in senso classico, in cui le informazioni sono ordinate da un'istanza narrativa esterna, onnisciente, che svolge sapientemente la propria funzione organizzativa. In altri casi viene data una particolare enfasi a un soggetto che osserva la battaglia: l'esempio è quello del caporale Timothy Upham (Jeremy Davies), il soldato timoroso che si tiene in disparte, che osserva a debita distanza l'attacco al bunker usando il visore del fucile. Viene così tematizzato l'atto di osservare il paesaggio di guerra, iscrivendo nel film una funzione essenziale del racconto bellico per immagini: lo sguardo attonito. Questo sguardo tuttavia, poiché nel personaggio di Upham è disgiunto dall'azione eroica, ha il compito di iscrivere nel film un elemento tanto più significativo perché lasciato in sordina: un'ambiguità del tutto contemporanea, un'ambivalenza del soldato, che non è semplice esitazione, ma cattiva coscienza, e lo spinge da un lato a parlare con il nemico, e dall'altro a ucciderlo paradossalmente quando la partita è ormai finita (cfr. Fornaia 1998, pp. 6-7).

Nel caso di Pollack la distanza critica tra lo sguardo del film e quello del personaggio è più evidente. In *Ardenne 44* uno scarto percepibile divide ciò che i soldati guardano e commentano e ciò che mostra la macchina da presa. Essi sono sottoposti a un occhio esterno che li espone a un giudizio, mentre gli *stranieri*, ossia, il conte e la contessa di Maldorais, non sono mai "oggettificati" dallo sguardo del film, ma si presentano come personaggi tridimensionali. Il castello è contemporaneamente ricettacolo di una cultura millenaria e luogo emblematico di una bellezza irraggiungibile, territorio in declino, privato di un'autorità forte. Su di esso incombe la minaccia della distruzione, l'impossibilità da parte dei militari di difendere un patrimonio inestimabile: non è possibile, e tanto meno auspicabile, istituirci un nuovo ordine, americano.

Sulla base di questi esempi possiamo affermare che il paesaggio di guerra diventa il luogo per un risveglio del senso morale e nazionale americano, un'occasione per celebrare, e talvolta deporre le spoglie di, un sentimento collettivo, mettendo in discussione la dimensione storica dell'individuo. È interessante osservare come questa funzione venga svolta in modo marcato laddove il contesto sia direttamente imparentato alla codificazione proveniente da una tradizione letteraria e artistica che pone l'Europa come cultura antesignana rispetto all'America (si vedano i riferimenti all'arte pittorica contenuti nel romanzo di Eastlake, *Castle Keep*, cui Pollack si ispira, concedendo nel proprio film ampio spazio al potere poetico ed evocativo dell'opera d'arte antica e moderna). Altri paesaggi (l'Estremo Oriente in particolare) sono connotati dal cinema bellico come primitivi, privi di cultura e a-storici. Il paesaggio di guerra europeo, al contrario, è meta-storico: è sufficiente citarlo per chiamare in causa la Storia. All'operazione "archeologica" di Spielberg abbiamo accennato; quanto a Pollack, si consideri il tema della guerra come difesa di un patrimonio cul-

turale e il motivo del confronto tra soldati americani e cultura aristocratica (“ci fanno combattere in un giardino” dicono i soldati mentre si approntano allo scontro nel parco di Maldorais).

L'inizio di *Ardenne 44* contiene un momento emblematico. Il drappello di soldati raggiunge un punto di osservazione rispetto al castello: è il primo avvistamento del luogo che li vedrà protagonisti della battaglia finale. La macchina da presa riprende frontalmente gli uomini, che le si avvicinano e si fermano attoniti a osservare ciò che deduciamo essere uno scenario inatteso e stupefacente. In questo momento di contemplazione l'enfasi è posta sul maggiore Falconer (Burt Lancaster), rapito dalla visione. Nel suo sguardo, tanto più ambiguo perché contemporaneamente penetrante e opaco, si annida un complesso meccanismo di sorpresa e desiderio. Successivamente ci accorgeremo che ciò è collegato a un motivo caratteristico del personaggio: la scomparsa di un tipo umano, resa nel film con la metafora del “bisonte in estinzione”. Falconer è un personaggio decadente, segnato. È stato notato che la benda sull'occhio è una reminiscenza puritana (cfr. La Polla 1978, p. 49) marca indelebile del castigo divino. Immagine ed emblema di un passato che appartiene anche alla memoria degli spettatori, egli è contemporaneamente personificazione di un tipo filmico (l'eroe del genere bellico, d'azione, del western) e di un'America tramontata. Il personaggio è posto di fronte a una minaccia, che proviene dal superamento di una soglia. Questa soglia è costituita dal paesaggio, e dalla sua contemplazione.

Il paesaggio architettonico, artistico e naturale di Maldorais, trasformato in teatro di guerra, è il limite fisico che induce l'eroe a percepire un baratro, a prendere coscienza di una dimensione altra rispetto al proprio comportamento e al proprio mondo. Per Falconer l'esito sarà di trasformare quel sublime spazio straniero in un oggetto di amore e distruzione: il castello verrà annientato dall'offensiva tedesca proprio perché egli non lo risparmia allo scontro terminale. Il paesaggio di guerra è quindi un territorio su cui viene proiettato un desiderio: il parallelo tra Maldorais e la donna è evidente in *Ardenne 44*, reso attraverso il motivo dello sguardo, con paralleli tra la visualizzazione della contessa e il ritratto pittorico. L'una e l'altro si presentano, solenni e fragili, al cospetto dell'emblematico maggiore, un Burt Lancaster che invece non intende e non può vedere.

Simile a questo baratro, fatto precipitare in Pollack dalla caduta del gigantismo americano, della monumentalità dell'eroe nazionale è, in Spielberg, il senso di perdita, e la volontà di arginare una frattura con il passato. In un film nient'affatto onirico come *Soldato Ryan* questi motivi sono alla base del paesaggio di guerra. Lo sguardo del personaggio, orientato in direzione del pubblico in conclusione della prima sequenza (nel cimitero americano ai caduti, al giorno d'oggi: 1998) invoca intensamente la visualizzazione di uno spazio che sostenga e giustifichi un'intensa emozione. La Normandia come teatro di battaglia è la circostanza per un desiderio di ricomposizione tutto nazionale: ricongiungersi con i padri, con il passato, con l'idealismo americano.

Oltre allo sguardo del maggiore, *Ardenne 44* tematizza altri punti di vista: quello candido e infantile della truppa e quello ammirato e nostalgico del capitano Beckman, il dilettante storico dell'arte. Lo spazio del castello solleva infatti il problema della coscienza di sé, dei limiti del sapere e del vedere, e in ultima analisi un

problema etico. L'occhio mancante di Falconer è qui una chiave di lettura. Non possiamo trascurare come essa faccia direttamente appello a un fatto della percezione, chiamando in causa, in ultima analisi, la comprensione di sé. Le Ardenne sono infatti l'occasione per l'eroe americano di vedere, o rivedere, se stesso, e questa occasione si sbriciola e si annienta di pari passo con la dissoluzione di Maldorais.

Nessuno dei personaggi del film è in grado di percepirsi in una prospettiva critica, ma è il film nel suo complesso che ha questo potere. Dopo quel primo sguardo rapito al castello di Maldorais è principalmente il punto di vista del film a divenire responsabile del discorso sul paesaggio di guerra. Il film non salva nemmeno l'elemento consapevole del gruppo, il capitano Beckman, che apprezza autenticamente il valore artistico di Maldorais e cerca, da un lato di educare i soldati, dall'altro di ammansire la ferinità di Falconer. Un punto di vista esterno organizza e contrappone le prospettive dei diversi personaggi intessendo un discorso più complesso di quello di ciascuno di essi.

Ovvero, non conta tanto lo sguardo degli uomini quanto quello del cinema. Uno sguardo insistito, consapevole, che risponde a un impulso irresistibile di dare forma. L'occhio della macchina da presa riscatta i limiti degli uomini, e lo fa proprio attraverso l'atto di mostrare, con movimenti maestosi quanto il luogo che descrive, offrendo vedute dall'alto, usando sapienti movimenti di macchina, prospettive complesse. Da un lato il film domina la realtà, dall'altro ostenta la fragilità di tale operazione. Infatti, mano a mano che il paesaggio prende una forma complessa la minaccia della sua distruzione diventa concreta. La precarietà di questa azione, il suo illusionismo, la qualità onirica, si mostrano continuamente, grazie alla espressività autoriflessiva della fotografia di Henri Decaë e a una macchina da presa che fa sentire continuamente la propria presenza.

La guerra, la circostanza che induce i personaggi a osservare, studiare, ammirare, il giardino e il castello, rappresenta la condizione per una presa di coscienza. Accettare l'incombere della fine non è un fatto legato soltanto all'impossibilità di sottrarre la bellezza all'incedere della storia. Lo stupore per il paesaggio di guerra serve a ricomporre gli elementi di un quadro umano e sociale, identificabile con una cultura, americana, ormai sorpassata, fondata sulla *wilderness* (il film iscrive, consegnandolo alla voce greve di Falconer, un momento di rievocazione di un luogo archetipo dell'immaginario bucolico americano, la fattoria immersa nella pianura immensa e tranquilla) e su una mascolinità incorruttibile e dominatrice. Il film di Pollack è sintomatico di una poetica della nostalgia, di un cinema autoriflessivo che attraversa l'America dalla seconda metà degli anni Sessanta.

A partire da questa stagione, dalla rivoluzione formale e generazionale della cosiddetta New Hollywood, e dalla guerra in Vietnam, fino ai giorni nostri il cinema bellico pone implicitamente e immancabilmente il quesito del proprio potere mitopoietico. Il cinema bellico risponde sempre al bisogno di riconfermare un'ideale di collettività. Quanto più questo fatto diviene una meta difficile da raggiungere tanto più, nella vita culturale americana, perde vigore il discorso dell'unità di un popolo sotto la guida di un individuo rappresentativo e forte. Mano a mano che si insinua la via dei non ideali (si veda lo scandalo Watergate), facendosi avanti lo spettro degli insabbiamenti, è messa in crisi la fiducia stessa in una verità costituita e univoca. La messa in crisi dell'amore per la verità innesca il racconto di *Flags of Our Fathers*,

imperniato sui risvolti etici della divulgazione di un'immagine arcinota come quella dell'alzabandiera a Iwo Jima, notoriamente un artefatto a scopo estetico-celebrativo. Questa sfiducia intacca la stessa ricezione delle immagini. È un fenomeno che affonda le radici nell'assassinio Kennedy, trauma che innesca un cambiamento nel modo di recepire, e quindi comprendere, l'evento (come ci mostra Oliver Stone in *JFK*, in cui la presa di coscienza dell'assassinio del presidente è imprescindibile dalla sua traduzione in immagini televisive).

Proprio nella configurazione del paesaggio questo genere accoglie il bisogno profondo di un cambiamento nella percezione. Alla necessità di un nuovo sguardo risponde immancabilmente con una tensione stilistica orientata in direzione di un rinnovamento dell'immagine. In alcuni casi Hollywood partorisce mirabili esempi di spostamento onirico rispetto a un modello inveterato (non è casuale che Pollack scelga Lancaster per il suo "bisonte in estinzione"), o alterazioni esibite della visione canonica dello scenario di guerra (e gli esempi spaziano evidentemente oltre l'ambito della seconda guerra mondiale, uno per tutti *Apocalypse Now*). Talvolta lo sforzo sortisce gli effetti di una *mise en abîme* dell'immaginario culturale, come dimostrano chiaramente le due fatiche di regia di Clint Eastwood (*Flags Of Our Fathers* e *Lettere da Iwo Jima*).

Nel primo, *Flags*, la storia ruota proprio intorno alla fotografia dell'alzabandiera scattata da Joe Rosenthal, divenuta una delle immagini più pervasive della storia americana, e ai soldati coinvolti in quella fotografia, fatti simboli, a loro volta "sventolati", da un'operazione mirata a rimpinguare i forzieri dello Stato in un momento in cui, in modo simile alla situazione del governo Bush riguardo all'Iraq, dal fronte non potevano giungere notizie positive e i bilanci dello Stato non erano adeguati ai bisogni della guerra. L'operazione di Eastwood, tuttavia, non è iconoclasta, e di quella storica fotografia si celebra il potere semantico, emozionale, patriottico in maniera nostalgica. Non sono mancate certo a Bush le immagini da sventolare agli americani in nome della guerra in Medio Oriente. Mi riferisco ovviamente alle torri gemelle dell'11 settembre. Ma in quel caso si tratta di un immaginario di vulnerabilità. Non è casuale, quindi, che un'operazione di testimonianza come quella di Eastwood, che impone a se stessa un angolo di osservazione della guerra "ad altezza uomo", che mette a nudo le fantasie eroiche nazionali (sia di parte americana – *Flags* – che di parte giapponese – *Letters*) condannando il modo in cui ciascun mito nazionale ha calpestato la verità e concretezza della guerra, scelga di raccontare la storia di una fotografia tanto celebrativa dello sforzo di un gruppo di eroi da costituire un emblema della auto-rappresentazione americana. Quella fotografia di Rosenthal congela il momento dello sforzo collaborativo di un gruppo eterogeneo che corre un enorme rischio per mettere bene in vista un'effigie, la bandiera, simbolo della conquista di un territorio, e della nazione. Il cinema bellico hollywoodiano dedica così un suo estremo colpo di coda a caldeggiare, amaramente, il ripristino, di un ordine perduto.

Analoga l'operazione iconografica fatta nel *Soldato Ryan*, questa volta tutta interna a un immaginario specificamente cinematografico. Resuscitare, e non solo metaforicamente, l'immagine cinematografica, è, infatti l'operazione ontologica di Spielberg: egli ricrea le immagini e i miti che hanno consacrato il *combat* classico. Lo sforzo è anzi di ottenere un effetto di sorpresa nello spettatore analogo a quello che

sortiva il cinema delle origini. La sua opera è tesa, in ultima analisi, a riscoprire il cinema come mezzo per risvegliare la percezione che il mondo ha di sé.

Se rappresentare la guerra chiama sempre in causa l'autocoscienza di una nazione (Bernardi 2002, p. 16), raffigurare un paesaggio bellico costituisce un atto di auto-percezione storicamente radicata e orientata culturalmente. Da molto tempo ormai nel *combat* hollywoodiano sulla seconda guerra mondiale il paesaggio bellico diventa il pretesto per strutturare, tentare, una nuova visione dell'America, il luogo attraverso cui la nazione si guarda allo specchio e osserva il proprio declino nel momento in cui scopre la propria capacità di sorprendersi (Pollack). Negli ultimi decenni il paesaggio di guerra si è fatto sempre più stilizzazione, a cui ancorare una immensa nostalgia; che si esprime sia nel recupero dell'immagine (si vedano le citazioni di Eastwood dalla fotografia popolare e dal cinema, o il ripristino spielbergiano della tradizione iconografica del *combat* classico) sia una profonda necessità di ricordare: il proprio passato eroico, i propri miti e le immagini intramontabili a essi legate.

¹ Per una riflessione sul ruolo del paesaggio ne *La sottile linea rossa*, cfr. Arecco 2001.

Filmografia

- Arcipelago in fiamme* (*Air Force*), H. Hawks, 1943
Destinazione Tokio (*Destination Tokyo*) D. Daves, 1943
Cielo di fuoco (*Twelve O'Clock High*) H. King, 1949
Sabara Z. Korda, 1943
Obiettivo Burma (*Objective Burma!*) R. Walsh, 1945
La sottile linea rossa, (*The Thin Red Line*) T. Malick, 1998
La sottile linea rossa, (*The Thin Red Line*) A. Marton, 1964
Apocalypse Now F. F. Coppola, 1979
Flags of our Fathers K. Eastwood, 2006
Lettere da Iwo Jima (*Letters from Iwo Jima*) K. Eastwood, 2006
Corea in fiamme (*The Steel Helmet*), S. Fuller, 1951
JFK Un caso ancora aperto (*JFK*), O. Stone 1991

Ma da che parte stanno i gatti? Genocidi e presagi di guerra totale in *Far Away* (2000) di Caryl Churchill
Daniela Fortezza

Quale pittore ritrarrà i deserti vetrificati dai nostri giochi di strategia? Quale poeta chiaroveggente si lamenterà dell'aurora ignobile dalle dita insanguinate? (M. Serres)

Da che parte stanno i gatti? È presto detto: i gatti stanno con i francesi, e poiché i francesi stanno dalla stessa parte degli inglesi, i protagonisti di *Far Away* possono stare tranquilli. Se non fosse che uno dei personaggi riferisce di aver sentito dire in TV che in Cina i gatti ammazzano i neonati nelle culle; ma dopotutto questo non è un problema, perché – anche se la Cina è vicina, come la cronaca recente ci ha assicurato – dalle nostre parti, cioè in Europa, per la gente comune la Cina è ancora “far away”, lontana da noi, e quindi quello che accade ai neonati cinesi, anche se drammaticamente insensato, ci riguarda fino a un certo punto.

Lo scenario in cui si ha luogo questa singolare conversazione non appartiene, ovviamente, alla realtà, ma al territorio della finzione teatrale. L'autrice è Caryl Churchill, che si è imposta sulla scena internazionale come una delle figure più originali e innovative del teatro contemporaneo e che, fin dagli esordi della sua carriera – nei primi anni Settanta – non ha mai smesso di reinventare il mezzo drammatico sfidandone le convenzioni sia tematiche che formali. Tuttavia, pur sfuggendo a facili classificazioni, le pièce della commediografa britannica presentano numerosi caratteri distintivi che sono diventati la cifra del suo paesaggio teatrale: varietà di interessi, impegno politico, serietà, ironia, humour, comicità e, soprattutto, una non comune qualità profetica (cfr. Patterson 2003, p. 4).

Questo saggio ha come oggetto la commedia con la quale Caryl Churchill ha inaugurato il terzo millennio, *Far Away* (2000)¹, che, anticipando il clima del post 11 settembre, rappresenta una realtà distopica, corrotta, avida e violenta. *Far Away* è anche un'opera profetica, non perché predice la catastrofe, ma perché mette in scena i danni che l'umanità ha già prodotto, senza essersene assunta la responsabilità (cfr. Solomon 2002, p. 1). Nella parte conclusiva di questa commedia marcatamente pacifista, i personaggi si trovano coinvolti in un conflitto colossale, di cui hanno perso il controllo e al quale partecipano tutte le creature del pianeta, compresi gli elementi naturali: esseri umani, animali, piante, fiumi e perfino il tempo meteorologico. Nel mondo deteriorato che Churchill rappresenta succedono cose insensate e stravaganti: oltraggio e violenza sono considerati fatti normali, non ci si può fidare di nessuno – neppure dei propri familiari – i cocodrilli e perfino i “bambi” sono malvagi, e “i gatti si sono alleati con i francesi” (Churchill 2000, p. 35).

L'obiettivo di Churchill è quello di inscenare una drammatizzazione della nostra attuale realtà, che impone di accantonare la vecchia ideologia della distanza, così ben espressa da Lucrezio² e ripresa da Blumenberg (1979, p. 7), secondo la quale la gente tende a sottovalutare o a fingere di non vedere, tutto ciò che viene percepito come

“lontano” e “distante”. Così facendo, riesce a suggerire – in modo indiretto – che incapacità di vedere e mancanza di responsabilità sociale (e come vedremo anche ambientale) conducono al caos e potenzialmente a un conflitto totale.

Nel contesto di questo volume, *Far Away* è interessante perché, nonostante i riferimenti alla contemporaneità, la denuncia nei confronti delle atrocità commesse in guerra è riferibile a molti dei conflitti storici che conosciamo. Tra i temi, evocati nella commedia, spiccano l'Olocausto, la pulizia etnica, i danni dei totalitarismi, l'ambientalismo, come pure la brutalità dell'individuo nel vivere quotidiano. Questo saggio si propone di decostruire le scelte strategiche che inducono lo spettatore a impegnarsi attivamente per decifrare il senso delle fosche profezie incapsulate in una pièce teatrale della durata di circa cinquanta minuti.

Tra queste opzioni strategiche, spicca in primo luogo l'economia, cioè l'aver condensato in un solo dramma il contenuto di numerosi drammi possibili. Risultato ottenuto mediante la tecnica – tipica del teatro churchilliano – di non presentare l'azione in modo lineare e continuo.

La commedia, che ha tre soli personaggi, oltre a un numero indeterminato di comparse, è composta da tre scene, il cui elemento unificatore è dato dalla presenza in ognuna di esse della protagonista, Joan, che nella prima scena è una quasi adolescente, nella seconda una giovane donna e nella terza una donna adulta e sposata. La zia, Harper, è presente soltanto nella prima e nella terza scena, mentre Todd – prima collega di lavoro, quindi marito di Joan – recita solo nella seconda e nella terza scena. Il luogo della prima e della terza scena è la casa di Harper, mentre la seconda si svolge in un laboratorio di modisteria dove vengono realizzati vistosi e stravaganti cappelli. La localizzazione geografica è imprecisata: non mancano indizi che fanno pensare all'Inghilterra, ma potrebbe essere qualunque luogo. Tra l'una e l'altra intercorrono parecchi anni. L'epoca in cui si svolge la prima scena – di stile realista/naturalista – potrebbe essere qualunque momento dal secondo dopoguerra in poi; la seconda – di tipo fantastico/surreale, con reminiscenze beckettiane e orwelliane – contiene riferimenti ai media: TV e giornali; la terza – che si richiama al genere catastrofico/fantascientifico addolcito da pennellate di umorismo nero – presenta tratti riferibili a un prossimo futuro.

Prima di entrare nel merito delle singole scene, merita soffermarsi su un elemento scenico, un sipario insolito, che in tutte le produzioni della commedia ha avuto un forte impatto, contribuendo a integrare il senso dei dialoghi. Sappiamo che di norma nel teatro moderno il sipario ha la sola finalità pratica di nascondere il palcoscenico per permettere il cambio delle scenografie. In *Far Away*, il sipario, che nella prima produzione fu ideato da Alistair Brotchie, riproduce un tipico paesaggio inglese – volutamente artificiale – in cui spicca, in primissimo piano, un cottage bianco con accanto un laghetto. A completare l'effetto, la riproduzione registrata di suoni quali il cinguettio degli uccelli e lo sciabordio dell'acqua. Gran parte dei recensori che hanno assistito alle varie produzioni hanno sottolineato l'effetto claustrofobico prodotto sul pubblico da quel paesaggio incombente, in primo piano, anziché sul fondale del palcoscenico (cfr. Dymkowski 2003, p. 56; Aston 2003, p. 117). Effetto esasperato dalla prossimità del sipario al pubblico, date le piccole dimensioni del Royal Court Upstairs e in generale di tutti i teatri alternativi che solitamente ospitano questo genere di rappresentazioni.

Lo scopo di questa scelta strategica è chiaramente quello di destabilizzare lo spettatore, mettendolo inaspettatamente a disagio, ancor prima dell'inizio dello spettacolo. Inoltre, all'alzarsi del sipario, una voce proveniente dal palcoscenico intona una canzone che inizia con le parole: “C'è una terra felice lontano, molto lontano” (Dymkowski 2003, p. 56). La voce è quella di Harper, seduta in poltrona sulla destra del palcoscenico. A questo punto, lo spettatore subisce un ribaltamento di prospettiva, perché in stridente contrasto con il paesaggio del sipario la prima scena presenta un interno molto spartano: un tavolo, una lampada, e una poltrona, stagliati contro un fondale nero, come fosse una cornice (Aston 2003, p. 117). La prima battuta, “Non riesco a dormire” (Churchill 2000, p. 9), viene pronunciata da Joan bambina mentre scende, in camicia da notte bianca e un peluche in mano, da una scala sulla parte sinistra del palcoscenico.

Evidentemente, il disagio del pubblico dipende in parte dalla impossibilità di stabilire se le rassicuranti parole della canzone, accoppiate al paesaggio idilliaco del sipario, siano da riferirsi alla scena appena iniziata, oppure se sia vero il contrario, cioè che quell'interno fosco e minimalista sia, in realtà, distante e lontano dal luogo familiare e rassicurante del sipario. A questo proposito, è stato giustamente osservato che

il contrasto tra la visione del sipario e l'atmosfera cupa delle scene non produce soltanto un effetto ironico (...) ma incapsula la “distanza” tra il mondo che abbiamo ancora caro [“the near and dear”] e l'orrore che noi lo abbiamo fatto diventare (Chaudhuri 2003, p. 132).

Questo messaggio, fin qui indiretto, verrà successivamente intensificato e complicato dall'uso strategico dei dialoghi: conversazioni, all'apparenza normali, ma gradualmente sempre più cariche di dettagli sinistri, che renderanno sempre più difficile la fruizione passiva e obbligando lo spettatore a collaborare attivamente nel processo di costruzione del significato della commedia. A conferma del fatto che lo scopo di un'artista politicamente impegnata come la Churchill è, in questo caso, quello di far sì che lo spettatore lasci il teatro con la consapevolezza che, come Blumenberg (1979) insegna, “siamo tutti imbarcati”, e tutti egualmente responsabili degli orrori che abbiamo prodotto. Se questo intento è stato raggiunto, ciò è senza dubbio merito dei dialoghi, efficaci da un lato per la naturalezza della parlata – che associa al linguaggio dei valori borghesi, espressioni tristemente prosaiche di accettazione dell'orrore – e dall'altro per la studiata gradualità delle inquietanti rivelazioni.

Ciò vale soprattutto per la prima scena, quella più scarna e priva degli effetti spettacolari e della fantasiosa originalità delle altre. Alle domande sempre più incalzanti della nipote – che nel cuore della notte ha spiato, non vista, lo zio mentre colpiva con una spranga di ferro un gruppo di persone, uomini, donne e bambini, rinchiusi nella rimessa dietro casa, dopo essere stati scaricati da un misterioso furgone – Harper risponde con bugie sempre più inaccettabili. Lo svelamento graduale della verità induce nello spettatore – che si rende conto che qualcosa non funziona in quella casa, senza però capire di che cosa si tratta – uno stato di crescente tensione emotiva. Finché, dopo varie congetture, che non escludono né la violenza sessuale,

né la pedofilia, il pubblico deve fare i conti con l'inimmaginabile: un piccolo sterminio programmato, del quale anche Harper è complice, nel garage dietro casa. Poiché non vengono forniti dettagli circa le motivazioni del massacro, né l'identità etnica o razziale delle vittime, si può dedurre che l'obiettivo della Churchill sia quello di smascherare le tante microforme di violenza di cui la società è spesso testimone acquiescente e quindi complice, in nome del mantenimento dello status quo e del bene delle generazioni a venire.

Va sottolineato che sia qui, che nelle altre scene, il momento culminante non coincide con la rivelazione dell'orrore, ma con le argomentazioni che giustificano l'orrore; è raggelante il modo in cui Joan accetta la spiegazione finale di Harper, diventando complice e strumento di perpetuazione di un sistema corrotto e violento. Le parole lapidarie e retoriche con le quali Harper mette fine ai dubbi di Joan, sintetizzano atteggiamenti che hanno segnato la nostra storia recente:

Tu adesso sei parte di un grande movimento che vuole migliorare le cose. Devi sentirti orgogliosa per questo. Potrai guardare le stelle e pensare: "eccoci qui, nel nostro piccolo spazio, ed io sono dalla parte di quelli che vogliono mettere le cose a posto", e la tua anima si espanderà fino al cielo (Churchill 2000, p. 20).

"Posso aiutare anch'io?", chiede allora Joan. E alla domanda di Harper: "Puoi aiutarmi a pulire domani mattina. Te la senti?", Joan risponde, "Sì", senza più domande, né esitazioni (p. 21).

La stessa strategia caratterizza i dialoghi della seconda scena, suddivisa in sei segmenti corrispondenti al succedersi di cinque giornate. Il quinto segmento, privo di dialoghi, consiste in una singolare "parata", che vede sfilare sul palcoscenico un serie di comparse – uomini, donne, bambini – vestiti di stracci, incatenati gli uni agli altri, e con in testa grandi e stravaganti cappelli.

La scenografia, sempre minimalista, mostra l'interno di un laboratorio di modisteria, dove Joan in veste di apprendista e il collega Todd stanno confezionando dei cappelli fantasiosi e coloratissimi. Dai loro dialoghi, improntati alla tecnica della rivelazione graduale, di cui si è detto, apprendiamo che i cappelli sono destinati a sfilate la cui frequenza, nel mondo distopico della commedia, è in costante aumento.

Lo scambio di informazioni personali tra Joan e Todd fornisce al pubblico una serie di indizi oscuri e sconcertanti, che suggeriscono altrettanti aspetti di una realtà sociale inquietante, una realtà chiaramente totalitaria che si serve di metodi di sfruttamento subdoli, al punto che anche l'arte è involontariamente asservita al potere, e i cui membri – tanto sensibili ai propri problemi personali, quanto ignari del proprio disimpegno sociale – assistono alla quotidiana spettacolarizzazione della violenza come se fosse un fatto normale. Lo spettatore apprende, ad esempio, che Todd sta alzato fino alle quattro del mattino "a guardare i processi" in TV, che Joan, "si sta cercando una stanza in un sotterraneo", e ancora che Todd è intenzionato a fare rivelazioni a un giornalista, pur rischiando il suo posto di lavoro, perché ha scoperto che c'è qualcosa di "corrotto" nel modo in cui vengono fatti i contratti per la fornitura dei cappelli. Motivazione apprezzabile quest'ultima, se non fosse che poco oltre si

apprende che, a motivare l'azione di Todd, non sono ragioni morali, ma prosaiche rivendicazioni salariali.

Il dialogo alternano momenti assurdi e surreali ad altri normali e anche divertenti. Nel corso della scena, gli atteggiamenti dei due giovani cambiano, passando dall'indifferenza all'aggressività e alla noia, segnalata da scambi di battute incongruenti, fino a un'affettuosa complicità.

Il momento più spettacolare è quello in cui viene fatta sfilare sul palcoscenico: "una processione di prigionieri in catene, in marcia verso l'esecuzione. Sono laceri e stremati, e ognuno di loro indossa un cappello. I cappelli sono più grandi e più ridicolmente assurdi di quelli visti nelle sezioni precedenti" (p. 30).

Come già sperimentato nella prima scena, lo spettatore si trova a fare i conti con una rivelazione peggiore delle congetture indotte dai dialoghi. I termini in cui viene evocato l'Olocausto, e in particolare il contrasto tra l'iconografia che ci è diventata drammaticamente familiare – corpi nudi e teste rasate – e i cappelli esageratamente colorati e stravaganti, si prestano a scomode riflessioni sull'esasperato livello di spettacolarizzazione della violenza, cui nostro malgrado i media ci hanno abituati.

Tra gli obiettivi di Caryl Churchill, però, non vi è soltanto un attacco al sistema, ma soprattutto un forte richiamo alla coscienza e al senso di responsabilità individuale. Ancora una volta, il climax non coincide con la sfilata, ma con le considerazioni incastonate nel dialogo successivo. La frase "È così triste pensare che vengano bruciati insieme ai corpi" (p. 31), pronunciata da Joan – che si rammarica per la distruzione dei cappelli, senza preoccuparsi della fine degli esseri umani che li indossano – enfatizza in modo agghiacciante l'indifferenza dilagante nella nostra società rispetto al valore della vita. Ma non è tutto. Vediamo le battute immediatamente seguenti, che non sono certo da meno:

Todd: No, è proprio lì che sta il bello. I cappelli sono effimeri. È come una metafora (...).

Joan: Intendi dire, della vita.

Todd: Della vita, certo (...) tu crei bellezza e la bellezza sparisce, mi piace quest'idea (ib.).

Il modo in cui Todd mette astrattamente in relazione l'arte con la vita sarebbe accettabile, se non fosse che, nel contesto di riferimento, suona stridente, perché non tiene conto delle vite umane bruciate insieme ai cappelli. L'autrice di una esaustiva analisi critica di *Far Away*, ha notato come la scena dei cappelli sia carica di implicazioni metaforiche complesse, che ci invitano a riflettere sul nostro modo, in qualche caso altrettanto distorto, di scindere l'arte dalla vita: "Quante volte", ha osservato, "nel venire a conoscenza di qualche disastro naturale – come ad esempio il terremoto del 1997 ad Assisi – ci siamo almeno momentaneamente rammaricati della perdita di alcuni tesori artistici – come gli affreschi di Giotto – con maggiore partecipazione che non per le vite umane perdute insieme a quei tesori? Si tratta di mera di insensibilità, o c'è qualcosa di naturale e di scusabile in questo genere di reazione (cfr. Dymkowski 2003, p. 60)?"

Nella terza parte, lo scenario si dilata e la situazione si presenta ancora più sinistra. La gente vive barricata in casa, anche se nemmeno quella è sicura, e non ci si può fidare di nessuno, neppure dei propri familiari. Mentre Joan – che adesso è una guerrigliera appena rientrata da una pericolosa missione – è a letto a riposare, nella

stessa stanza della prima parte ha luogo una bizzarra conversazione, non priva di numerosi spunti umoristici, tra Harper e Todd, circa una guerra di proporzioni colossali, dove tutto e tutti – uomini, animali, elementi naturali – sono in guerra contro tutto e tutti, e quel che è peggio, sembra che i personaggi della commedia si siano tanto abituati alla loro condizione, da considerarla un fatto normale.

In questo scenario di conflitto totale, fioriscono alleanze tanto stravaganti quanto instabili, sulle quali i due si scambiano informazioni, senza mostrare sorpresa per la loro illogicità. Il lungo elenco, sciorinato con la massima serietà, è esilarante nella sua stravaganza e rivela il talento straordinario di Churchill nell'alternare le associazioni più improbabili e originali ad altre che si richiamano a stereotipi della cultura popolare. Le vecchie distinzioni tra gruppi sociali, adulti e bambini, nazioni, esseri umani e animali, si sono disintegrate e proliferano i tribalismi professionali. I gatti, già lo sappiamo, si sono alleati con i francesi, i marocchini stanno con le formiche, i canadesi con i venezuelani e le zanzare, mentre gli ingegneri stanno con i cuochi, i bambini sotto i cinque anni, i musicisti, i venditori d'auto portoghesi, i nuotatori russi, i macellai thailandesi e i dentisti lettoni. I momenti più significativi del dialogo, sono quelli che alludono in chiave parodica ai meccanismi di costruzione, in questo caso "dell'amico". Ne è un esempio lo scambio di battute sui cervi, che dapprima vengono descritti come vittime, quindi come carnefici e infine, dopo la notizia di un recente rovesciamento di alleanze, giudicati buoni e amichevoli.

Vi sono momenti, nel corso della terza scena, in cui è difficile trattenere la risata, ma per lo spettatore, ormai coinvolto emotivamente e razionalmente nel gioco strategico della Churchill, è difficile non cogliere l'allusione ai tanti pregiudizi etnici e razziali, tipici della nostra contemporaneità, come ad esempio quella nei confronti delle lobby ebraiche americane. Il bersaglio che la commedia intende colpire non è, però, soltanto il pregiudizio, quanto l'incontrollabilità e la potenziale distruttività di atteggiamenti irrazionali e insensati, che spesso sfuggono alle logiche, tutto sommato controllabili, di carattere sociale o politico.

La commedia si conclude con un lungo monologo, l'unico di tutta la commedia, in cui Joan racconta il suo fortunoso rientro a casa. È un pezzo magistrale che dipinge uno scenario apocalittico, meno lontano da noi di quanto possa sembrare. Oltre agli effetti di un conflitto totale, vi si colgono chiari riferimenti ai danni ambientali – come ad esempio al buco dell'ozono – causati da negligenza, interessi economici, consumismo, e in generale a uno stile di vita che, puntando in modo esasperato alla eliminazione dei rischi per il nostro benessere e la nostra salute, alimenta allarmi e paure che possono avere effetti devastanti. In questa ottica, la motivazione apparentemente assurda, come il non sapere da che parte è schierato il fiume, per cui Joan si sofferma esitante sulla riva, appare quasi realistica se letta in chiave ambientalista: il fiume è mio nemico, perché è inquinato:

c'erano cumuli di corpi e se ti fermavi per capire cosa era successo, scoprivi che uno era stato ucciso dal caffè, un altro dagli spilli, altri ancora dall'eroina, dalla benzina, dalle motoseghe, dalla lacca per i capelli, dalla digitalis purpurea... I boliviani stanno lavorando con la gravità... ma noi ci stiamo facendo più avanti con i rumori e ci sono migliaia di morti a causa della luce in Madagascar. Chi deciderà di mobilitare il buio e il silenzio?... Ero riuscita ad arrivare al fiume... ma non sapevo da che parte stava, poteva aiutarmi a nuotare o farmi annegare... sono rimasta ferma sulla riva per un bel po'. Ma sapevo che

quella era l'unica strada per arrivare qui, così alla fine misi un piede nel fiume. L'acqua era molto fredda, ma niente di più. Appena metti i piedi nell'acqua, non sai cosa succederà dopo. Comunque vada, senti l'acqua che ti scorre attorno alle caviglie (Churchill 2000, pp. 43-44).

Per dare risalto ai risvolti ecologisti del finale, il regista Daldry fece ricorso a questo stratagemma: finito di parlare, Joan guarda il bicchiere d'acqua che Todd le sta offrendo, lo annusa prima di bere, poi, mentre manda giù, le luci si spengono e il sipario cade di colpo (Dymkowski 2003, p. 65).

Qualcuno (cfr. Chaudhuri 2003, p. 132) ha intravisto una interessante analogia tra il messaggio finale di questa commedia e quello del filosofo francese Michel Serres, che nel suo *Contratto Naturale*, ha scritto: "Dobbiamo decidere la pace tra noi per salvaguardare il mondo e la pace con il mondo per salvaguardare noi stessi" (1990, p. 37). È difficile non essere d'accordo, anche perché *Il Contratto Naturale* inizia con una affascinante analisi di un famoso dipinto di Goya, quello che rappresenta due contendenti mentre si prendono ferocemente a bastonate, senza accorgersi che il terreno paludoso, in cui sono già affondati fino alle ginocchia, li sta inghiottendo entrambi. Il dipinto, del 1820, si chiama *Duelo a garratozas* e compendia in modo ideale il messaggio più importante di *Far Away*, cioè l'assurdità e l'insensatezza della guerra.

¹ *Far Away* è stato rappresentato per la prima volta a Londra, al Royal Court Theatre Upstairs, il 24 novembre del 2000. Cast: Annabelle Seymour-Julen nella parte della giovane Joan, Linda Bassett nella parte di Harper, Kevin McKidd nella parte di Todd e Katherine Tozer, nella parte di Joan adulta. Regista: Stephen Daldry. Scenografo: Ian MacNeil. Luci: Rick Fisher. Suoni: Paul Arditti. Sipario: Alistair Brotchie.

² Cfr. Lucrezio, *De Rerum Natura*, l. II, vv. 1-4: Bello, quando sul mare si scontrano i venti / e la cupa vastità delle acque si turba, / guardare da terra il naufragio lontano: / Non ti rallegra lo spettacolo dell'altrui rovina, / Ma la distanza da una simile sorte.

In the Shadow of No Towers: l'arte grafica di Art Spiegelman come contro-narrazione di 9/11
Franco Minganti

1. Mano a mano che il tempo passa e si è ormai celebrato anche il quinto anniversario di 9/11, la contro-narrazione – anzi, il “racconto-contro” – di Art Spiegelman concretizzatosi nell’oggetto-libro *In the Shadow of No Towers* (2004) – inspiegabilmente proposto da noi come *L'ombra delle torri*, traduzione che tradisce decisamente il senso di un originale quantomeno velato – si rivela sempre più pregnante ed efficace. Soprattutto in relazione alla messe ipertrofica, pervasiva, financo compulsiva di frammenti di immaginario e di intrecci di discorso intorno all’evento epocale in assoluto più mediatizzato, rimbalzato come è, ossessivamente, nelle parole della gente e nelle immagini televisive.

Più passa il tempo e più l’avvenimento viene triturato, derealizzato, così che ci allontaniamo da esso e dalla sua realtà, dato che pare restare sul terreno solo quella retorica che lo ha quasi trasformato, come si è scritto, in “una litania, uno iato, un’invocazione taumaturgica o blasfema” (Canova 2006, p. 7). L’aggiunta di sempre nuovi tasselli – libri, film, testimonianze, canzoni e quant’altro, un tutto che si eleva di rado da un deludente orizzonte di mediocrità tra il trito, il sensazionalistico-a-tutti-i-costi, il personale-a-rischio-narcisismo – fa aumentare il sospetto del parassitismo del mercato (prima ancora che del mondo dei media) e non sembra farci uscire dai binari dell’accumulazione “originaria” per avvicinarci a qualche brandello di verità in più¹.

Eppure, l’“attrazione del fuoricampo”, come l’ha definita Gianni Canova, quella funziona: “il desiderio di vedere le zone oscure della tragedia, quel *non visibile* che aleggia e serpeggia dentro e oltre la pletora di immagini e visioni con cui l’11 settembre si è consegnato alla nostra memoria mediatica e al nostro ricordo personale” (ib.).

Le immagini televisive degli aerei – che, leggeri, si incuneano nelle torri trovando all’improvviso il peso della gravità, ovvero imponendo la gravità del loro peso –, delle fiamme, dei voli umani, degli schianti e dell’immane nuvola di polvere, replicate all’infinito da una sorta di eterno replay, paiono aver assorbito *tutto* 9/11, facendolo quasi implodere. Così che galleggia in una specie di vuoto pneumatico del nostro vedere e della nostra percezione: la documentazione visiva mostra solo quello, non c’è verso, e nemmeno la fedele replica on line della giornata fatale da parte della CNN può offrire di più... il senno di poi non serve a catturare la *ratio*, dato che è quanto accade – è accaduto – fuori scena o, meglio, fuoricampo – “con tutta la sua opacità, con tutto il suo enigmatico silenzio, a dominare ciò che invece sta in campo, ciò che si mostra e si offre allo sguardo dello spettatore” (ib.).

Se è vero che il fuoricampo non ha immagine, probabilmente lo si può, anzi lo si deve, interrogare, o forse provocare e stanare, soprattutto là dove l’indicibile, l’impensabile, il mostruoso – da noi prodotti – paiono annidarsi.

Come il cinema, la letteratura e la televisione, anche il fumetto ha cercato dunque di fornire le immagini di quel fuoricampo, con risultati contrastanti. Il panorama dei contributi è amplissimo e non accenna a esaurirsi: si va dalla pletora di *editorial cartoons* agli *instant comics* sul 9/11, dalle raccolte come *Heroes* (Marvel 2001), *9-11: Emergency Relief* (Alternative Comics), *9-11 Artists Respond Volume One* o *9-11 The World's Finest Comic Book Writers & Artists Tell Stories to Remember Volume Two* (entrambi DC Comics 2002) alle strisce (come l'impareggiabile *This Modern World* di Tom Tomorrow), dai numeri "speciali" di talune testate (come *Spiderman* o *Captain America*), alle miniserie come *The Call of Duty* (Marvel 2002), all'unicum costituito dal deludente *The 9/11 Report. A Graphic Adaptation* (2006), tanto atteso quanto appiattito sul documento ufficiale denominato *Final Report of the National Commission on Terrorist Attacks Upon the United States*.

2. Su un tale sfondo il contributo di Art Spiegelman si è rivelato particolarmente efficace. C'è indubbiamente una quinta terapeutica su cui si proietta il lavoro, o meglio il *lavorio*, di Spiegelman, il suo attivismo, la sua capacità di mobilitazione, anche internazionale. È da questo che si evince l'atto di una presa di parola reattiva, spesso viscerale, magari ripescata dai recessi oscuri del subconscio, eppure nel senso di quel "testimoniare, nel tempo, l'evoluzione di un cuore spezzato" di cui qualcuno ha detto.

Ma c'è anche un'altra quinta, non meno importante, costituita dalla sfida dell'arte che si fa carico del discorso politico, non solo della sfuriata etica o, peggio, dagli intenti moralizzatori. Viaggiamo ai limiti di quella versione dell'estasi per cui, *ex statici*, usciamo fuori di noi per la rabbia e il dolore, come scrive Judith Butler in *Violenza, lutto, politica* (2003, p. 52), e, come scrive Bruce Bond (2002, p. 55),

la sfida di tutta l'arte impegnata politicamente consiste nel fatto che l'autorità dell'opera non sta semplicemente nella situazione, carica com'è del suo pathos bell'e pronto, ma nella qualità della spontanea partecipazione immaginativa alla situazione, ciò che ci invita a riavvolgere il film fino ai recessi dell'inconscio, per far sì che un'autenticità piena di passione si congiunga con la libertà espressiva.

Insomma, lavoro e lavorio di Spiegelman in *In the Shadow of No Towers* si segnalano proprio per autenticità, appassionata e passionale, e per libertà espressiva. Ma soprattutto per *urgenza*.

Joseph McElroy, critico del «Village Voice», parla del fumetto di Spiegelman come di una "democrazia dello shock" (2004), là dove le torri diventano il grande vuoto simbolico del nostro inconscio urbano entro cui implodono anche tutte le contraddizioni della guerra di Bush – oltre alla confusione di Art che, direttamente coinvolto sul piano personale, deve trascinarsi appeso al collo questo "dannato albatros" di coleridgiana memoria e sente il dovere di "continuare a raccontare e riraccontare, compulsivamente, le calamità" (Spiegelman 2004).

Certo, l'inconscio collettivo rischia di essere falsificato dalla messa in cornice dello *storytelling*, forse stimolato – sia pure in tutta onestà – dallo shock, poi però incanalato e igienizzato nei modi e nelle retoriche di genere. Un atto programmati-

co che, di fatto, vanifica la raccolta di dati attendibili circa l'idea di un "inconscio al lavoro". È un fenomeno che spesso associamo alla *commodification*, al mercato, alle politiche del profitto, ma talvolta – la cosa è davvero paradossale – sottovalutiamo le conseguenze di un'arte che si dichiara, o si spaccia per, appunto, "inconscio al lavoro", denegando la propria verità in quel senso.

Al contrario, proprio una cultura o, ancora meglio, un'arte ("vera") che muove dalla *necessità*, dall'urgenza e che sposta alla sfera estetica l'"etica (artistica)" è ciò che, mi pare, muove Spiegelman e che l'ha sempre mosso, sin dal lavoro editoriale con «Raw Magazine», fino a *Maus*. Ed è curioso che «McSweeney», esperienza di punta nel panorama della scrittura americana contemporanea, nel numero curato dal fumettista Chris Ware, ripercorra e riproponga oggi, nel contenitore della rivista *letteraria*, percorsi, autori e sensibilità di quella testata («Raw»), oltretutto dedicando il progetto antologico non a Spiegelman personalmente, ma a Spiegelman & (Françoise) Mouly, moglie di Art, condirettrice di «Raw», colei che ne aveva condiviso il lavoro editoriale e distributivo (cfr. Ware, a cura, 2004).

Insomma, è proprio alla scelta di campo della propria arte, della cultura del fumetto (qui rigorosamente americano – *whatever it means*, naturalmente, dato che alcuni tra gli autori più classici amati e citati da Spiegelman sono immigrati dalla Vecchia Europa), dunque della *forma* artistica, e non alla selezione e all'esaasperazione dei contenuti o del *mood*, che Spiegelman si appella per articolare la propria invettiva e la propria personale discesa agli inferi di 9/11 e dei mesi che sarebbero seguiti.

Allora è proprio la circonlocuzione *intorno* all'11 settembre, il girare intorno a un evidente vuoto, che risulta al centro del libro; non importa tanto l'evento in sé, quanto interessano le conseguenze "intorno". E questo nonostante il *fil rouge* tematico, l'immagine che (com)muove – che letteralmente trascina l'occhio del lettore su e giù per la pagina o ne orienta almeno qualche tragitto di lettura – resti l'icona sensibile dell'evento nelle tavole di Spiegelman, modulata in chiave anti-realistica: scheletri incandescenti tratteggiati dal retino come in una nebbiolina di fumo e forse fiamme, significativamente mai ritratti nella loro interezza attraverso la memoria fotografica pre-crollo o pre-implosione, appropriatamente il segno del vuoto simbolico di cui si diceva.

3. Spiegelman apre "l'inserito a fumetti" con cui completa *In the Shadow of No Towers* – ennesima cornice metalinguistica, di metafumetto, fumetto nel fumetto... tutti aspetti che lo avevano fatto conoscere come un innovatore, all'epoca dei suoi esordi e, più tardi, con *Maus* – con un'autocitazione dal decimo "capitolo", l'ultima tavola del suo lavoro. L'epigrafe recita: "Subito dopo l'11/09/01, aspettando che cadessero altre scarpe terroriste, molti si sono rifugiati nella poesia. Altri hanno cercato sollievo nei vecchi fumetti dei quotidiani". Echeggiando le valutazioni del Robert Pinsky di "*Enormity and the Human Voice*" (cfr. 2002)², Art continua:

In seguito all'11 settembre, i reading di poesia erano diventati frequenti quanto l'ululato delle sirene della polizia. I newyorkesi avevano bisogno della poesia per dare voce al loro dolore, della cultura per riaffermare la loro fede in una civiltà ferita. In quelle settimane

credo di aver sentito leggere una dozzina di volte “1 settembre 1939” di W. H. Auden, ma la mia mente continuava a vagare. La musica non mi era di alcun conforto, anzi sembrava troppo schifosamente deliziosa. Le vecchie strisce a fumetti, così vitali e modeste, stampate all'alba ottimista del XX secolo e subito dimenticate, erano gli unici manufatti culturali che riuscissero a superare le mie difese per riempirmi gli occhi e il cervello con immagini che non fossero quelle delle torri in fiamme. Il fatto che venissero realizzate con grande abilità e vigore, pur avendo una vita limitata al solo giorno di pubblicazione nel quotidiano, attribuiva loro una grande intensità. Erano proprio quello che ci voleva in un momento da fine del mondo (Spiegelman 2004).

Nella testata della sua tavola 8 – segnalata come “A. S. out of A. S.!” –, chissà, forse concepita e disegnata in una sorta di lunghissima trance tra il 29 aprile e il 27 maggio del 2003 – si legge:

L'esplosione che ha disintegrato le torri di Lower Manhattan ha riesumato i fantasmi di alcune star degli inserti domenicali nati lì vicino, a Park Row, quasi un secolo prima. Sono tornati per tormentare un abitante del quartiere confuso da quant'era successo fino ad allora (ib.).

Spiegelman mette bene in prospettiva le cose: a due isolati di distanza da Ground Zero, un centinaio di anni prima, Joseph Pulitzer e William Randolph Hearst avevano fatto da balie al fumetto quale *by-product* della loro sfida: il «New York World» contro il «New York Journal». La guerra di testate giornalistiche fu persino concausa di una guerra vera, quella tra Spagna e Stati Uniti intorno a Cuba – prima (dis)avventura coloniale americana –, condotta attraverso campagne sensazionalistiche di disinformazione che, aggiunge Spiegelman, avrebbero inorgogliato il canale televisivo Fox News.

La ricapitolazione della storia del fumetto da lui operata nelle due pagine del saggio che fa da cuscinetto tra le sue dieci tavole e le otto dei fumetti “storici” non disegnati da lui è persino commovente; mette in prospettiva (*storicamente*) e seleziona (*affettivamente*) i materiali costruendo, di fatto, un *fil rouge* che diventa una sorta di ipertesto virtuale, dove singoli dettagli minimi si offrono come importanti link associativi con altri paradigmi, ponti lanciati verso altri universi di consapevolezza, come quando l'ossessione per *twin & towers*, interiorizzata e avviata al subconscio – eppure per ora un passaggio del tutto razionale –, “chiama” frasi come “così i Kid gemelli torreggiavano sullo skyline di New York” per descrivere la clonazione dell'anonimo Yellow Kid di *Hogan's Alley*, la strip di Richard Outcault del «World», nel nuovo supplemento fumetti del «Journal», ora reintitolata *McFadden's Row of Flats* e sempre disegnata da Outcault, mentre *The Yellow Kid* continua a vivere sul «World» a opera di George Luks. Nella tavola 5 (15-30 novembre 2002) i vari gemelli “storici” del fumetto – da Max und Moritz alla progenie susseguente, cloni e variazioni – si trasformano nei *Tower Twins*, i “Gemelli Torre”, qui in una vera e propria strip dopo che già nella tavola 2 (concepita e disegnata tra il 20 febbraio e il 2 maggio 2002) avevano fatto la loro comparsa come singoli ‘fotogrammi’ della vicenda raccontata da Art. Lì i due gemelli erano mescolati alle “fotografie”, in fuga in preda al terrore in uno scenario astratto, ognuno con la sua brava torre fumante in testa, le loro immagini regolarmente corredate dalle didascalie del racconto di Art³.

O come quando Happy Hooligan (da noi diventato Fortunello) viene dipinto come “un precursore della vittima chapliniana”, attivando le sinapsi e facendole flirtare con l'idea del Chaplin antimilitarista, se non proprio pacifista.

O come quando il “vaudeville di stampo nichilista” – altrove nello stesso saggio associato all'aggettivo “terroristico” – dei protagonisti del fumetto americano delle origini viene messo in luce in quell'energia giovanile e anti-istituzionale che sarebbe stata ferocemente stigmatizzata dai sociologi reazionari degli anni Cinquanta e che ironicamente Spiegelman battezza “una trama anarchica”...

O come l'Ignatz della striscia *Krazy Kat* di George Herriman – una sorta di semipiterna metafora aperta, uno straordinario “contenitore umano” capace di “contenere contemporaneamente TUTTE le storie” – che alla luce di 9/11 comincia ad assomigliare tremendamente a Osama Bin Laden.

O come tutte le torri che compaiono “antologizzate” nel supplemento spiegelmaniano, i grattacieli di New York di Little Nemo come la torre pendente di Pisa di *Bringing Up Father*, l'Arcibaldo e Petronilla di George MacManus. Oppure il “mondo alla rovescia” (tavola 7, datata 11 marzo-2 aprile 2003) ispirato direttamente al Gustave Verbeck di *Upside Downs of Little Lady Lovekins and Old Man Muffaroo*, fumetto poco noto, dalla vita piuttosto breve, eppure totalmente significativo per quello Year Zero – l'ennesima assonanza con Ground Zero –, l'anno zero di quel primo decennio di fumetti americani che Spiegelman (2004) vede come “il momento in cui tutto è ancora possibile e regna un senso di euforico disorientamento, tutte condizioni che, inevitabilmente, cederanno il passo alle costrizioni man mano che la forma andrà ad autodefinirsi”.

Ma oltre alla grazia – anzi, allo stato di grazia – di tutti questi personaggi, è tuttavia la grandezza dell'arte dei loro autori a esplicitarsi: da George Luks destinato a diventare uno dei pittori della Ash Can School a Lionel Feininger divenuto un “celebre esponente del cubismo di seconda generazione, uno dei ragazzi della Bauhaus” (oltre che uno dei geni assoluti dei primi anni dell'animazione), anche se Spiegelman non avrebbe certo bisogno di essere così didattico in questi suoi passaggi nello spostare verso l'alto di *rankings & ratings* la statura artistica di geni assoluti – e tutto sommato riconosciuti – come Winsor McCay o George Herriman. Categorie critiche come “Vulgar Modernism” e “Avant-Pop”, o agende culturali contrassegnate da marchi come “High & Low”, sono divenute palestra ormai abituale di dibattito, rilettura e storicizzazione culturale.

4. La copertina di *In the Shadow of No Towers* riprende il famoso bozzetto “tutto nero” concepito da Art per il «New Yorker». A questo proposito, credo valga la pena citare il suo autore per esteso, soppesando le parole che ricapitolano le tensioni emotive del momento e il percorso realizzativo del progetto:

Non essendo particolarmente attrezzato per essere d'aiuto nella ricerca di sopravvissuti, mi dedicai a cercare un'immagine che illustrasse la catastrofe. Nonostante quella che sentivo essere l'irrelevanza del compito, la cosa mi diede modo di neutralizzare il trauma e di concentrarmi su qualcosa. È stato doloroso riconciliarmi con il nuovo vuoto. Volevo vedere il vuoto, e volevo trovare l'immagine terribile, quella che ispira lo sgomento, di

ogni cosa che è scomparsa quella mattina. Il surrealismo era inadeguato e, dopo aver disegnato diversi simil-Magritte a colori brillanti⁴, doveti indirizzarmi verso i quadri nero-nero di Ad Reinhardt per trovare una soluzione. Françoise – a lei il mio eterno apprezzamento – risistemò le mie silhouette in modo che l’antenna della torre nord spezza la “W” della testata della rivista.

Ciò che appare sullo schermo del computer ricorda molto rozzamente la copertina che verrà poi stampata. Greg Captain, capo del comparto immagini del «New Yorker», mi aiutò a individuare il modo migliore per stampare l’immagine e si fece quattordici ore di auto per recarsi in tipografia a supervisionare la delicata operazione. In un certo senso, la copertina stampata, come un’incisione, è l’unico “originale” possibile. I profili di quelle torri erano stampati in pentacromia, a inchiostro nero, su una campitura nera ottenuta con i quattro inchiostri base. Una finitura lucida sovrastampata contribuisce alla persistenza dell’effetto spettrale delle sagome, dato che sottolinea la loro presenza attraverso l’oscurità (cfr. Spiegelman 2001).

La quarta di copertina del volume non è meno importante dell’immagine delle Twin Towers “nere”. Anch’essa in nero, stilizza corpi in caduta libera, anzi come sospesi nell’aria – ma le silhouette, glossate come quelle delle torri, sono quelle dei personaggi dei fumetti – Fortunello, Arcibaldo, Yellow Kid, Braccio di Ferro, Ignatz, Offissa Pup, Zoe, Charlie Brown, Snoopy, Dick Tracy, Li’l Abner, The Gumps, Alley Oop, e diversi altri. Per la verità, essa riprende il motivo in copertina, che a sua volta riproduce la già citata testata della tavola 8: guardando bene l’inserito a colori, collocato a mezz’aria tra le torri – una finestra di luce sull’abisso – appare evidente l’ennesimo processo trasformativo: una classicissima “capra scalcante” dei fumetti fa volare per aria i vari personaggi. In una lettura retrospettiva – l’immagine la si vede meglio, ingrandita, in quarta di copertina, unica a colori “contro” il resto nero e le silhouette dei personaggi – il ghigno dell’animale, la barbetta e un curioso copricapo, associati naturalmente alle corna, fanno pensare ben più esplicitamente a una caricatura di Osama Bin Laden, “diavolo d’un arabo”...

5. In una didascalia del fumetto Art dice che le torri gemelle “sembrano farsi ogni giorno più piccole”: l’“emozione globale” del 9/11 – il termine è quello usato da Paul Virilio nel suo *L’accident originel* (2005) –, catastrofe mediatizzata in qualche modo “obbligata”, spinge l’immagine verso una sorta di punto zero. La crisi di Spiegelman potrebbe allinearsi su certe domande che non sono nuove, anzi sono ricorrenti, anche a distanza di decenni: “come riuscire ancora a raccontare?”, “come porsi verso l’atto di raccontare?”, “in che modo sperimentare la durata e l’istante?”. Sono le stesse che l’autore si era dovuto porre all’epoca di *Maus*: la loro articolazione – delle domande, *non* delle risposte – lo aveva tratto dall’impasse. Se l’oscuro e l’indicibile della Shoah erano stati bypassati, se – in altro ambito, e l’accostamento non suoni blasfemo – la morte del romanzo e quella del cinema tra gli anni Sessanta e Settanta avevano innescato l’ulteriore produzione di libri e film, allora il 9/11 dell’era televisiva pare autoconsumarsi in una spirale di show televisivi cui pure gente come Spiegelman, ora metamorfizzato nei panni di un Fortunello ribattezzato Sfortunello, viene invitata ma da cui viene (regolarmente) cacciata a pedate⁵.

Se il tempo si era fermato l’11 settembre 2001, già il giorno dopo gli orologi avevano ripreso a ticchettare, anche se – ci dice dalla tavola Spiegelman, ritornato con le fattezze di Art – tutti erano consapevoli che quello era il ticchettio di una bomba a orologeria. Persino i newyorkesi più ansiosi, come appunto Art, esaurita l’adrenalina, paiono esplodere con la bomba, ma dopo il *boom*, tutt’altro che fatale, finiscono – di nuovo con la faccia di Sfortunello – per tornare a pensare di essere praticamente immortali.

Per l’elaborazione del lutto, si sa, serve tempo e ricorrenze e anniversari si succederanno, mentre le torri, subito torreggianti *larger-than-life*, paiono già rimpicciolirsi e poi svanire, come suggerisce Spiegelman nell’ultima striscia della tavola 10 (l’ultima del lavoro, terminata il 31 agosto 2003), che si chiude con la scritta “Buon Anniversario” che innerva una dissolvenza al nero.

L’aver saputo dare unità di disegno e di intenti agli impulsi irrazionali di ansia e rabbia colloca Spiegelman tra i terapeuti potenziali del trauma di 9/11. In effetti, egli riesce a coniugare la monumentalità, la tragica spettacolarità e le dimensioni dell’evento con un senso delle cose del mondo che tratteggia la vita come fragile, pericolosa, transitoria; qualcosa che ci fa venire in mente i genitori di Art, sopravvissuti alla Shoah, che in *Maus* consigliano al figlio di tenere sempre le valigie pronte.

Chissà, magari anche un “contro-racconto” di 9/11 come *In the Shadow of No Towers*

¹ Per “accumulazione originaria” intendo qui quella forma narrativa convenzionale retoricamente igienizzata e consolatoria che da un inizio-shock, attraverso la “risposta”, l’orgoglio ferito, la solidarietà, l’eroismo, il tormentone più o meno patriottico del “perché ci odiano?”, costruisce una parabola fino a una conclusione che, come ha scritto Michiko Kakutani sul «New York Times», “implica guarigione o trascendenza” (2004).

² “In buona misura, questo profluvio [di poesie nei giorni immediatamente successivi alle nefandezze dell’11 settembre] ha ridotto l’arte poetica a reparto-rime della clinica psichiatrica, ovvero ad alternativa laica al conforto religioso. Ma alcune poesie sono parse semplicemente e terribilmente appropriate” (Pinsky 2002, p. 303).

³ Qui Spiegelman “si registra” in terza persona, anche se nella striscia in basso della tavola le vignette tornano subito alla prima persona, più autorevolmente, ovvero normativamente, autobiografica – e, relativamente al fumetto, autoreferenziale, dal momento che, con grande efficacia, alcune vignette leggibili verticalmente in totale autonomia dal resto, nella stessa tavola, sostanziano l’agenda artistica di Spiegelman, là dove il suo viso davanti allo specchio si tramuta in quello del topo di *Maus*, rubricando il tutto con il *balloon* “Non ne posso più della questione dell’autorappresentazione”.

⁴ Vale la pena sottolineare che uno di questi bozzetti è diventato poi la copertina di *110 Stories. New York Writes after September 11* (Baer, a cura, 2002).

⁵ Nel testo si fa riferimento a *Concert for America*, con gli interventi di “Bush e Laura”, l’esibizione di Plácido Domingo e Tom Brokaw che – dice Françoise ad Art – “vuole proprio te” per un collage di interviste “con newyorkesi doc”.

⁶ Il riferimento è naturalmente all’episodio di Flitcraft in *The Maltese Falcon* (1929) di Dashiell Hammett, a “Wakefield” (1834) di Nathaniel Hawthorne e a “Bartleby, the Scrivener” (1853) di Herman Melville.

Parte sesta
Propaganda e censura

Introduzione TITOLO?????
Valerio Viviani

Sera. Vento quasi in bonaccia. Su una barca all'ancora nei pressi dell'estuario di un grande fiume, ci sono cinque amici.

Osservando l'andirivieni delle luci delle barche che percorrono il fiume e, a ponente, "la città più vasta e potente del mondo"¹ – il centro politico, militare, economico di un impero vastissimo –, uno degli uomini a bordo non può non fare a meno di pensare alla grandezza di quella stessa metropoli e a tutti coloro che partono e sono partiti da qui verso luoghi lontani e sconosciuti facendosi messaggeri della potenza di questa terra e depositari di una scintilla del sacro fuoco della civiltà.

Sembra che tutto sia sempre stato così e che così sarà sempre: che la civiltà qui abbia sempre avuto la propria dimora.

All'improvviso però, inaspettatamente, un altro rompe il silenzio con questa affermazione: "E anche questo è stato uno dei luoghi tenebrosi delle terra". E continua... Si pensi per esempio all'epoca in cui i romani giunsero su queste sponde – ormai fanno tanti secoli, ma nella breve storia dell'uomo è come se fosse *l'altro ieri*. Immaginatoli qui, al limite della terra conosciuta, di fronte a un mare color del piombo e a un cielo color del fumo, e banchi di sabbia, acquitrini, foreste, selvaggi, e freddo, nebbia, tempeste, malattie... Poco da mangiare adatto al palato di uomini raffinati e civilizzati qual erano. Immaginiamo i loro rimpianti, la voglia di fuggire, il disgusto, l'odio per questi luoghi che ora, a distanza di secoli, appaiono così luminosi.

La cosa può anche non risultarci gradita, ma, è vero, la storia dell'uomo e di quelle città che sono gli emblemi concreti della sua potenza è un alternarsi di luce e tenebre: ce lo hanno insegnato gli storici sin dai tempi remoti. Scriveva Erodoto:

Poiché quelle [città] che un tempo erano grandi, ora per lo più sono diventate di scarsa importanza; mentre quelle che ai tempi miei sono grandi, prima erano trascurabili (...). La prosperità non rimane mai fissa nello stesso luogo (*Storie*, I, 5, 2001 p. 32).

L'essere umano però – è cosa nota – ama vivere nel *qui e ora*, e quando si trova all'apice delle proprie fortune non spera soltanto che tutto rimanga sempre così com'è – il che potrebbe apparire legittimo –, ma si illude anche che tutto sia sempre stato così, e non sopporta che gli vengano ricordate le proprie oscure origini.

Ma come fa a ignorare le parole autorevoli di Erodoto? o quelle dell'uomo sulla barca che, non a caso, narra una storia *che a nessuno piace ascoltare?*

Semplice, ricorre a un'operazione di censura e propaganda, ovvero ad altri narratori capaci di presentargli una vicenda che illumini, occultandole, quelle tenebre

che lo avvolgevano nel passato. Non importa che gli eventi narrati siano privi di qualsiasi fondamento storiografico; basterà che li si riesca a rendere verosimili.

Allo scopo, per esempio, si potrà prendere un poeta di comprovata fama e affidargli il compito di scrivere un poema nazionale, sperando che la sua immaginazione concepisca magari un illustre antenato – meglio se di discendenza divina – proveniente da una di quelle metropoli che in tempi passati ha avuto altrettanta potenza, da una di “quelle città che erano grandi un tempo”. Se si vuole poi si ci si potrà anche rivolgere a uno scultore che ribadisca il concetto sui pannelli a rilievo di un altare della pace.

Ed ecco allora che, al culmine della sua gloria imperiale, Roma diventa l’erede della maestosa e celebrata Ilio, e i romani i diretti discendenti dei valorosi troiani.

In tempi remoti sulle sponde selvagge del Tevere poteva pur regnare la tenebra più fitta, ora però domina Ottaviano Augusto, che da queste stesse sponde porta la luce dell’impero e della civiltà nei luoghi più barbari e remoti, prendendo saldamente in mano, a mo’ di testimone, la fiaccola che gli porge l’antenato Enea, figlio di Venere e progenitore della *gens Iulia*.

Altri luoghi e altri tempi, la formula censorio-propagandistica non cambia. Qualche secolo dopo, e con un pizzico in più di fantasia, anche Londra – quella metropoli che si intravede dalla barca all’ancora – potrà fregiarsi di un simile pedigree e sorvolare sulla propria storia di tenebra e barbarie. Certo, sulle sponde del Tamigi non arriva Enea: lui ha già assolto al suo compito. Vi giunge però – stando a varie leggende medievali² – attorno al 1100 a. C. un altro troiano suo diretto discendente, Bruto, primo sovrano dell’isola che da lui prende il nome e fondatore, sulle rive del Tamigi, della città di Troia Nova, ovvero Trinovantum ovvero Londra. Così, fra viaggi epici, eroi leggendari e lotte contro giganti, i primordi della Britannia vengono ricollegati ai miti del mondo classico. E non importa che nella zona visse la tribù celtica dei trinovanti, e neppure che questo civilizzatore troiano sia giunto molto prima di quei romani cui si riferisce l’uomo sulla barca, che hanno trovato questi luoghi così tenebrosi e selvaggi. Si sa, il tempo del mito e della leggenda non è scandito dal ritmo del cronometro della storia. E si sa anche che spesso la propaganda è più allettante della verità, anche perché è semplice, più chiara e senz’altro più gratificante; e che la censura le si allea in questo senso, eliminando ogni possibile complessità che confonderebbe le menti. È innegabile: è assai più bello essere i discendenti di un eroe troiano – uno che ha avuto a che fare con Ettore, Achille, Ulisse, Paride e chissà chi altri – che non, per esempio, di uno scimmione, a meno di non essere un fervente devoluzionista e pensare che le scimmie siano derivate dall’uomo a seguito di particolari e sfortunate circostanze.

Ma sentiamo che ha da aggiungere a proposito delle operazioni di censura e propaganda un personaggio che ha sempre smascherato le umane debolezze senza peli sulla lingua:

quegli altri intanto, al colmo della beatitudine, gongolano fra se stessi e si applaudono, talché tutti presi come sono, giorno e notte, dalla dolcezza di queste cantilene, non resta loro un po’ di tempo per sfogliare, anche una sola volta, il Vangelo o le *Epistole* di san Paolo. E blaterando con siffatte vuotaggini per le scuole, si illudono che, altrimenti, la Chiesa universale crollerebbe e che son essi a sorreggerla col sostegno dei loro sillogismi

(...). Credete poi che sia poca felicità plasmare e riplasmare a piacimento le sacre scritture come fossero cera? (...) Se, per disgrazia, c’è qualcosa che non s’accorda, punto per punto, con le loro conclusioni esplicite e implicite, essi, quali censori dell’universo mondo, costringono l’imprudente alla palinodia, pronunziando come per bocca dell’oracolo la sentenza: “Questa proposizione è scandalosa, quest’altra poco reverenziale, questa puzza di eresia, quest’altra suona male” (...). E chi avrebbe liberato la Chiesa dalle tenebre di tanti errori, di cui nessuno mai si sarebbe neppure accorto alla lettura, se costoro non l’avessero proclamati (...)? Ma poi... non son essi gli uomini più felici di questo mondo, ciò facendo? E... quando poi dipingono con tanta precisione ciò che avviene a casa del diavolo, come se avessero abitato parecchi anni negli stati di costui? O quando a lor talento si fabbricano nuove sfere, aggiungendone infine una, l’Empireo, che è la più ampia e più bella, evidentemente, perché non manchi dove le anime dei beati possano comodamente andar a spasso o banchettare o anche giocare a bocce? (Erasmus, LIII)

Possiamo anche non prendere sul serio queste parole – è la Follia a parlare! – ma non si può non ammettere che siano condivisibili: propaganda e censura sono due facce della stessa medaglia. Ciò che le accomuna sono inoltre *semplicità* e *chiarezza*: in modo semplice e chiaro la propaganda propina quel che intende propinare con “dolci cantilene” e, altrettanto semplicemente e chiaramente, la censura “emette sentenze”. Non è un mistero che la semplicità sia l’arma migliore della propaganda e della censura: l’espressione di certi principi e l’eliminazione di altri deve essere chiaramente recepita. Meglio che il dubbio non entri in gioco. Già, perché il loro scopo è quello di far passare per assolute o assolutamente vere le proprie argomentazioni, e la complessità, si sa, porta a pensare, e, pensando, può anche venirci in mente – specialmente a noi che viviamo in epoca postmoderna – che ci possano anche essere altre verità – magari censurate – oltre a quelle “plasmate e riplasmate” a proprio “piacere” da chi ha interesse a farlo.

Comunque sia, la storia sta a testimoniare che abili maestri di propaganda e censura sono riusciti a imporci le proprie opinioni senza trovare, molto spesso, che pochissimi ostacoli, e a volte nessuno.

Che questo desiderio di semplicità e chiarezza abbia a che fare con la prospettiva infantile con cui il nostro Super-Io ama trasfigurare la realtà?

Forse sì, perché la storia insegna pure che coloro che sono capaci di presentare la realtà rendendola dorata, anche quando (ovvero sempre) non lo è, eliminando quello che non ci fa piacere sentire o vedere; di farci credere che siamo eroi, i più forti e i più potenti (per forza siamo troiani o romani o britanni o chissacché...); o di farci andar fieri di imporre la nostra cultura e visione del mondo censurandone altre altrettanto degne o forse più: ebbene, questi fanno sempre proseliti.

Mi viene in mente un professore inglese di scuola superiore, tale Tom Crick, che mette in guardia i propri alunni dai rischi dell’abitudine a non farsi domande complesse, spiegando loro quanto molto spesso sia nefasta la voglia acritica di chiarezza e semplicità:

Ragazzi non smettete mai di chiedere perché. Non cessate la vostra domanda, Perché, signore? Perché signore? Anche se diventa più difficile ogni volta che la domandate, anche se diventa sempre più inesplicabile, più penoso, anche se la risposta non sembra mai avvicinarsi, non tentate di sfuggire a questa domanda, Perché (Swift 1983).

E ancora: “Ragazzi, siate curiosi. Non c’è niente di peggio di quando viene a mancare la curiosità. Niente è più repressivo della repressione della curiosità (...). La gente muore quando si spegne la curiosità”, ovvero giunge al grado ultimo della censura.

Una volta usciti dal sistema chiuso in cui il senso delle cose era dato dal rapporto diretto e univoco fra referente e segno, una volta che il pensiero poststrutturalista ha mostrato come il senso sia sempre in continuo movimento, non è più possibile accettare la nozione della “verità una volta per tutte”. In un mondo fatto di segni che si moltiplicano, in cui i significanti si sono ormai staccati dal loro referente per dar vita a nuovi, autonomi, arbitrari e sempre differiti significati, il desiderio di giungere a possedere il senso ultimo, chiaro, assoluto delle cose non può che essere, per l’appunto, nient’altro che un desiderio nostalgico, spesso nefasto e ideologicamente viziato, di chi vuole, con forza e ostinazione, imporre la assolutezza della propria idea.

L’unico modo per evitare le tragiche conseguenze di questo nefasto desiderio nostalgico è quello di cercare di indagare più a fondo i complessi meccanismi della storia e della realtà.

Qui di seguito si parlerà di regimi, di guerre, di fatti tragici in cui emerge il desiderio di semplicità, chiarezza, purezza e assolutezza nella sua espressione più cruenta; ovvero di quelle situazioni in cui censura e propaganda mostrano il loro volto peggiore: casi limite come quello di Rudolf Hess o, per esteso, del nazismo o quello di altre espressioni di potere in altri tempi e luoghi, che hanno propagandato cose assai aberranti, censurando non solo i libri o le idee, ma anche le persone; anche perché la propaganda, in casi come questi, si mette molto spesso al servizio di assassini, e, come ebbe a notare al solito molto acutamente George Bernard Shaw, “l’assassinio è la forma estrema di censura”.

¹ Com’è facilmente intuibile, sto citando dalle pagine iniziali di *Cuore di tenebra*.

² Per esempio nella *Historia Brittonum* (IX secolo), attribuita a Nennio, e nella *Historia Regum Britanniae* scritta nel XII secolo da Geoffrey of Monmouth.

Il caso Rudolf Hess: riflessioni sulla psicoanalisi, la politica e il super-io *Daniel Pick*

Si trattò dell’episodio più singolare della seconda guerra mondiale. Questo almeno fu il giudizio espresso in seguito dall’ufficiale dei servizi segreti britannici, nonché storico, Hugh Trevor-Roper (2002).

Il volo solitario del delfino del führer, Rudolph Hess, in Gran Bretagna avvenne il 10 maggio 1941, epoca in cui Londra era soggetta a regolari attacchi aerei e i piani di Hitler per l’invasione della Russia erano a uno stadio avanzato di preparazione. Come è noto, Hess salutò la moglie Ilse e il figlioletto Wolf Rüdiger annunciando che si sarebbe assentato per il fine settimana. In realtà si recò in macchina agli stabilimenti Messerschmitt di Augusta, dove indossò una tenuta da aviatore e salì a bordo di un aeroplano. Aveva imparato a pilotare durante la prima guerra mondiale ma nessun elemento nel suo addestramento, nella sua attività recente o nei suoi disegni manifesti avrebbe potuto indurre i suoi camerati ad aspettarsi quella partenza improvvisa e irrevocabile. Era una serata serena e luminosa quando Hess prese il volo sul suo Messerschmitt 110. Attraversò senza problemi il Mare del Nord, diretto in Scozia. Intorno alle 23, mentre sorvolava le pianure scozzesi, non lontano da Glasgow, si lanciò con il paracadute (procurandosi una piccola frattura a una gamba). Fu così che ebbero inizio gli anni di prigionia di Hess.

Le ripercussioni politiche, legali e diplomatiche del volo di Hess, della sua prigionia in Inghilterra, del trasferimento a Norimberga per essere processato e condannato (all’ergastolo, non alla pena capitale), così come la sua lunga detenzione a Spandau prima del presunto suicidio nel 1987, sono state ampiamente prese in esame nell’estesa letteratura secondaria a tutt’oggi esistente. Meno chiaro è il modo in cui questo gerarca nazista divenne, dal momento del suo arrivo in Inghilterra, un esemplare caso medico-psichiatrico.

Il periodo di prigionia in Inghilterra segnò l’inizio delle famigerate affermazioni di perdita della memoria da parte di Hess e della sua totale amnesia per quanto riguardava il suo ruolo nel Terzo Reich. Il suo rifiuto – o la sua incapacità – di conservare memoria di quel passato fu a lungo oggetto di dibattito da parte di psichiatri e avvocati, e talora fece notizia. L’amnesia era una finzione? Un’esagerazione? Una perversa sceneggiata? Questo atteggiamento tradiva intenzioni apertamente ostili o l’esistenza di un conflitto inconscio? Clamorosamente, a guerra finita, durante il processo di Norimberga, Hess dichiarò di aver riacquisito la memoria e di avere orchestrato una burla ingegnosa, ma a quel punto era difficile essere sicuri di che cosa significasse realmente quell’improvvisa “ripresa” delle facoltà mnemoniche o di quello che Hess cercasse di dire sia *tramite* l’amnesia sia con l’ultimo voltafaccia.

“Matto da legare”, come lo definirà Rebecca West nelle sue memorie del dopoguerra, *A Train of Powder* (1955), Hess fu memorabile, malgrado la fuga, nel mantenere il suo ruolo di fedelissimo di Hitler, addirittura compiacendosene, benché psicologicamente assente. Davanti ai giudici di Norimberga fu irremovibile: “Non ho nessun rimpianto”. La sua follia lo trasse d’impaccio in svariate circostanze. Albert Speer, il quale si presta a un interessante confronto psicologico, evitò a sua volta la condanna alla pena capitale, assumendo una linea di condotta opposta in tribunale e durante gli interrogatori, imperniata sul dubbio e il pentimento. Le tortuosità e le doppiezze di Hess erano di un altro genere. Dopo la sconfitta del nazismo, Hess rimase apparentemente un autentico fanatico benché nessuno potrà mai averne la certezza. Smessi i panni di maestro delle cerimonie, che aveva talvolta indossato durante i raduni a Norimberga negli anni Trenta, forse era ancora convinto della sua fondamentale virtù nazista e della sua imperitura dedizione. Nello stesso tempo, continuò a insistere candidamente di non ritenersi personalmente responsabile di alcun crimine. Smemorato o meno, Hess si presentava immune da qualsiasi colpa. Eppure, i suoi sintomi sembrano raccontare una storia diversa.

Rudolf Hess sarebbe stato sottoposto a una minuziosa osservazione nel 1941 e dopo. Il suo comportamento e le sue asserzioni chiaramente incuriosirono, e a volte sconcertarono, i dottori che lo esaminarono e il suo caso fu “trascritto” a beneficio dei posteri. A quanto pare, era possibile studiare Hess e ricavare qualche insegnamento dai suoi pensieri inconsci. Più problematicamente, alcuni immaginarono persino che il “caso” Hesse potesse servire a fornire alcune chiavi di lettura di un certo tipo di personalità fanatica. Non solo i diplomatici, ma gli stessi psichiatri e psicoanalisti si posero la domanda: chi rappresenta davvero Hess? In particolare, i medici erano interessati a dimostrare che il delfino del führer viveva sotto l’influenza di un inflessibile Super-io e a capire in che modo avesse eluso, introiettato o negoziato con questa “istanza”.

Finora, l’analisi clinica emersa dalla prigionia di Hess è stata di per sé oggetto di scarsa considerazione. Gli storici si sono concentrati su altri aspetti della sua storia. Nondimeno, il caso Hess, come osservò in seguito G. M. Gilbert, il principale psicologo americano del processo di Norimberga, fu probabilmente il più illustre degli ultimi cinquant’anni (in Miale, Selzer 1975, p. 109): il ritratto avvincente e circostanziato di un singolo nazista “psicopatico” prefigurava future influenti valutazioni psichiatriche o psicanalitiche dell’alto comando nazista, compreso Hitler¹.

Ma torniamo alla sera del volo di Hess. Alcuni commentatori hanno avanzato l’ipotesi che l’Intelligence britannica e/o Hitler stesso fossero stati informati in anticipo ma questa eventualità sembra altamente improbabile, per le ragioni che Ian Kershaw espone in maniera convincente altrove (2000, pp. 572-587). Comunque sia, il pilota fu immediatamente localizzato. Un bracciante del posto, Donald McLean, lo raggiunse mentre si stava ancora dimenando per liberarsi dall’imbracatura del paracadute. L’uomo disse di chiamarsi Hauptmann Alfred Horn e di avere un messaggio importante per il duca di Hamilton. Come emerse in seguito, l’intento di Hess era di stringere un accordo di pace con la Gran Bretagna – in linea con quelli che considerava essere i desideri più profondi di Hitler – ed evitare così alla Germania di azzardare l’apertura di un secondo fronte di guerra. In realtà, Hess fu arrestato dagli uomini della Milizia Territoriale locale giunta a dare man forte a McLean (brandendo una vecchia pistola della prima guerra mondiale).

Ben presto, la vera identità di Horn fu svelata da un accorto ufficiale dell’esercito. Dopo un colloquio inconcludente con il prigioniero, il duca di Hamilton, comandante di stormo della RAF, volò a Ditchley Park, la sontuosa residenza settecentesca nell’Oxfordshire dove Churchill trascorreva il fine settimana. All’arrivo del duca, il primo ministro britannico si trovava nel bel mezzo di una cena formale. Per la serata era in programma la proiezione del film *I cowboy del deserto* (*The Marx Brothers Go West*). Non appena Hamilton fece il suo ingresso nella sala da pranzo, Churchill esclamò: “Avanti, sentiamo questa storiella”. Ma, per un rapporto approfondito bisognò attendere fino dopo la mezzanotte. Infatti, Churchill annunciò: “Hess o non Hess, io me ne vado a vedere i Fratelli Marx” (p. 575)². Se è vero che l’intera faccenda non fu mai del tutto esente da un’aria di comicità surreale le circostanze del momento non avrebbero potuto essere più spaventose.

Il lunedì 12 maggio, un alto diplomatico del Foreign Office, Ivone Kirkpatrick (già primo segretario d’ambasciata a Berlino) fu tra coloro che furono incaricati di interrogare il singolare emissario tedesco a Buchanan Castle, nei pressi di Loch Lomond. Fu subito evidente che Hess non stava agendo su ordine di Hitler e in effetti si rivelò un portavoce inaffidabile. Per motivi tattici – volti essenzialmente a mantenere Stalin nell’incertezza rispetto a quanto stava accadendo – gli inglesi mandarono segnali confusi e si mostrarono alquanto evasivi circa lo status del loro ospite. D’altro canto, Hess stesso sembrava mandare segnali confusi e si dimostrò un soggetto sempre più difficile da gestire per carcerieri e dottori. Sminuita la sua portata di intermediario politico, aumentò la sua importanza in quanto “caso clinico”.

L’idea che dai colloqui con Hess si potesse ricavare del materiale psicologico, se non addirittura specificamente psicanalitico, va ricondotta nel giusto contesto culturale. Prima e durante la seconda guerra mondiale, la psichiatria e la psicanalisi, da entrambe le sponde dell’Atlantico, avevano prospettato una varietà di descrizioni della personalità nazista, allo scopo – almeno nella letteratura di diretta derivazione freudiana – di capire la struttura *intrapsichica* degli accoliti nazisti, insieme alle relazioni *interpersonali* di Hitler, la sua cerchia e le masse.

I primi ritratti caratteriali di Hitler, in chiave freudiana e non, avevano cominciato ad apparire negli anni Venti per poi proliferare copiosamente nel corso degli anni Trenta. In particolare, la formulazione da parte di Freud dell’esistenza di un severo Super-io inconscio che osserva e giudica l’Io, esposta nel saggio *L’Io e l’Es* del 1923, divenne il catalizzatore di una serie di importanti sviluppi clinici e pratici del pensiero psicanalitico durante i due decenni successivi, e un punto di riferimento in svariate e significativi approcci metodologici alla psicopatologia del nazismo.

Una gamma intera di idee nuove stravolse il panorama della psicanalisi durante la prima guerra mondiale e nell’immediato dopoguerra; l’accento posto sulla ripetizione e la pulsione di morte, l’insistenza sul fatto che la “psicologia del gruppo” non è marginale rispetto alla psicologia dell’individuo ma fondamentale nella costituzione dell’io, il tendere verso un modello di ‘relazioni oggettuali’, tutte queste idee ebbero delle conseguenze nell’operato clinico così come negli approcci psicanalitici alla storia e alla politica. Non è questa la sede adatta per addentrarci nell’analisi di questi complessi sviluppi teorici, se non per far notare l’accento insistente su un dramma intrapsichico che implica una relazione verso degli “oggetti”, amati o odiati, assaliti, placati, distrutti, ricostruiti, fatti a pezzi o peggio ancora³. Gli esegeti freu-

diani svilupparono inoltre una crescente propensione a considerare le ideologie politiche contemporanee come l'espressione di forme di relazioni oggettuali più o meno primitive e più o meno punitive.

In particolare, penso alle applicazioni che di queste idee freudiane vennero fatte nell'ambito della British Psychoanalytic Society tra le due guerre, ma va altresì ricordato che il tentativo più autorevole di studiare il fenomeno della demagogia fascista in chiave psicanalitica proviene dalla Germania. Mi riferisco a Wilhelm Reich e al suo *Psicologia di massa del fascismo* (1933). Nel caso di Reich, l'accento viene posto in particolare sullo spostamento della sessualità nella politica, sull'identificazione inconscia con la figura "eroica" del tiranno e la sottomissione a essa con la conseguente abdicazione della volontà personale. Reich riteneva il capitalismo responsabile dello schiacciante senso di colpa, della repressione sessuale, dell'idolatria inconscia e del pensiero paranoide che portò al fascismo. Nell'analisi di Reich confluirono alienazione marxista e nevrosi freudiana.

Ad ogni modo, a prescindere dagli orientamenti politici, simili incursioni nella vita psichica dei nazisti nel periodo tra le due guerre ebbero in genere un taglio speculativo, frutto di un'estrema "psicanalisi selvaggia". Essenzialmente, non si trattava di "annotazioni cliniche" raccolte nel corso delle sedute con un paziente ma di elucubrazioni sulle potenziali attrattive inconscie del fascismo, condotte consapevolmente da una posizione esterna ai fenomeni in questione e talora a considerevole distanza dagli eventi stessi. In un modo o nell'altro, tali analisi tendevano a essere contrassegnate da problemi (ormai ampiamente riscontrati dagli storici critici) di astrazione, congetture fantasiose e puro e semplice determinismo. Ciò che mi interessa, tuttavia, non è tanto ripercorrere gli evidenti limiti metodologici di una modalità sorpassata di psico-storia o di psico-biografia, quanto sostenere che tali imprese necessitano di una contestualizzazione e di una disamina storica "caso per caso".

La peculiarità del caso Hess consisteva nel fornire le condizioni per un'esplorazione *clinica* più immediata e intima della vita psichica di una figura dell'alta gerarchia dell'entourage hitleriano. Questo non significava che tale studio fosse esente dai problemi metodologici di cui sopra, ma vale la pena esaminare con maggiore attenzione che cosa effettivamente accadde e quali erano gli scopi che si prefiggevano i medici implicati. Un'importante fonte di informazioni utile a comprendere la natura del trattamento riservato a Hess e delle teorie psicologiche implicite dei medici curanti fu la documentazione raccolta e pubblicata nel 1947 da John Rawling Rees⁴. Questo volume conteneva i rapporti e le osservazioni dei vari medici militari che si erano occupati di curare Hess, tra i quali, in particolare, il dottor Henry Dicks, che dedicò una vita intera allo studio della psicologia del fascismo⁵. Al pari di Rees, Dicks (1970) avrebbe svolto un ruolo importante nell'ambito della Clinica Tavistock, al punto da scriverne la storia.

Lo scopo di questa ricerca su Hess veniva esposto nelle pagine introduttive del volume. Al lettore si spiega che è importante studiare uomini del genere dato che l'azione di una piccola combriccola può avere conseguenze catastrofiche. Il che elude la questione riguardante il ruolo che una popolazione più ampia ha nell'appoggiare e perdonare le azioni di tale combriccola, portandola di fatto al potere, ma alcuni autori dello studio, come per esempio Dicks, si interessarono altrove dei rapporti tra psicologia delle masse, storia, economia e politica del fascismo⁶.

Al testo era anche acclusa una lettera di Hess, nella quale il gerarca nazista giustificava confusamente la pubblicazione del fascicolo che riguardava il suo caso al fine di illustrare al pubblico il ruolo che poteva avere la "seduzione" nelle questioni politiche. Hess parlava di ipnosi o suggestione post-ipnotica. I fedelissimi di Hitler, sosteneva, subirono "la cancellazione della loro volontà, presumibilmente senza rendersene conto". Altri imputati al processo di Norimberga sostennero questa tesi, la quale faceva appello, implicitamente o esplicitamente, all'idea dell'irretimento dello schiavo sottomesso al carisma imperscrutabile del padrone quale spiegazione sufficiente: l'ovvio beneficio che comportava questo vago riferimento all'inconscio era di attenuare o addirittura rimuovere la responsabilità personale del singolo, come se le varie questioni morali e legali potessero risolversi in una discussione psicologica sull'attrazione inconscia verso l'onnipotente Hitler. Diversi psicologi presenti al processo di Norimberga, come Gilbert e Goldensohn, avrebbero in seguito documentato dettagliatamente l'utilizzo da parte dei prigionieri nazisti di questa psicologia d'accatto a mo' di alibi o, almeno, come un modo per sottrarsi al senso di colpa (cfr. Gilbert 1947; Goldensohn 2004).

Nella sua lettera e in altre testimonianze raccolte nel volume, Hess sembrava accettare, se non addirittura goderne narcisisticamente, la sua condizione di caso speciale nell'ambito dell'élite nazista. Per via di quel volo in Inghilterra, Hess fu considerato un individuo affetto da disturbi mentali tanto dai nazisti quanto dagli alleati, anche se alla fine non fu ritenuto sufficientemente pazzo per essere esentato dal processo. Alcuni giorni dopo la sua partenza nel 1941, la radio tedesca cominciò a diffondere alcuni comunicati che decretavano la pazzia del camerata Hess, in modo da screditarlo e spiegare così il suo folle gesto⁷. Al suo arrivo in Inghilterra, Hess divenne immediatamente un caso clinico, e non solo per le ferite relativamente leggere riportate alla gamba in seguito al lancio con il paracadute. Come abbiamo già anticipato, il suo ricovero prese rapidamente anche una piega psichiatrica.

Hess si preoccupava più ogni altro della propria salute. Al suo arrivo, aveva le tasche piene di rimedi omeopatici e medicine naturali, tra cui un elisir (a quanto pare per curare problemi di cistifellea) che gli aveva dato il dottor Sven Hedin, l'esploratore svedese e simpatizzante nazista, il quale lo aveva a sua volta ricevuto in un monastero tibetano. Hess disponeva inoltre di un assortimento di preparati vitaminici, tavolette di glucosio e sedativi, come era normale aspettarsi da un noto frequentatore abituale di medici alternativi e chiromanti.

Nel giugno del 1941, dopo che Hess saltò da una balaustra, forse in un tentativo di suicidio, si rese necessario rafforzare ulteriormente la sorveglianza. Insomma, la natura esatta del suo stato psicologico, della sua capacità o meno di raziocinio e della comprensione del passato, del presente o del futuro, fu un'incognita sin dai primi mesi della sua prigionia. Naturalmente, nel giro di vite a cui fu sottoposta la sorveglianza di Hess entrarono in gioco anche calcoli politici. Si temeva infatti che la sua eventuale morte in prigionia avrebbe potuto volgersi a favore della propaganda tedesca.

Gli anni di prigionia di Hess in Gran Bretagna sarebbero stati contrassegnati da una continua osservazione clinica e da occasionali bollettini, dibattiti medici e curiosità psichiatrica o psicanalitica. I medici descrissero l'ipocondria del paziente, le tendenze isteriche e la megalomania dietro cui si celava un "complesso di inferiorità" e

fornirono un resoconto dettagliato delle sue anticonvenzionali credenze mediche e psicologiche nei riguardi di se stesso e degli altri. Non si limitarono a registrare le loro personali osservazioni circa il suo comportamento, ma altresì le varie interpretazioni da parte del paziente del significato delle cure che stava ricevendo.

Dal verbale di quel primo tentativo di suicidio del giugno 1941, ci si può fare un'idea dell'interazione di osservazioni e interpretazioni reciproche intercorsa tra Hess e i suoi medici. Stando al rapporto accluso agli atti ufficiali, questo è quanto accadde: mentre la sentinella di guardia fuori dalla stanza di Hess si faceva da parte per lasciar entrare il dottor Dicks, Hess sbucò fuori con indosso la divisa della Luftwaffe e gli stivali da aviatore. Il dottor Dicks notò la sua espressione stravolta, oltre all'aspetto trasandato. Temendo un'aggressione da parte sua, Dicks si preparava a bloccarlo, quando il prigioniero scavalcò inaspettatamente la balastra e precipitò sul pavimento dell'ingresso, iniziando subito a lamentarsi. Persino il resoconto di questo grave episodio è permeato da una certa vena comica e da un senso dell'assurdo. Nel rapporto, infatti, Dicks precisa che il secondo sergente di guardia stava portando al primo una tazza di tè quando scoppiò il putiferio. Nella confusione, la tazza di tè cadde per terra, la sentinella estrasse un revolver e Dicks dovette intimargli di non fare fuoco. Un attimo dopo, Hess si stava contorcendo sul pavimento, reclamando della morfina. Da un primo esame medico risultò che si era fratturato il femore sinistro, ma che per il resto era incolume. Gli venne portata una tazza di tè e somministrata un'iniezione di morfina subito prima di essere affidato alle cure di un chirurgo ortopedico.

Il pomeriggio del giorno seguente, dopo una radiografia, al paziente fu praticata un'anestesia a base di Evipan e la frattura ricomposta. L'arto fu quindi immobilizzato e messo in trazione e il paziente sistemato in una struttura provvista di pesi e pulegge. Il suo letto si trasformò in un letto d'ospedale e si chiamarono ad assisterlo inservienti esperti. Accusando segni di ritenzione urinaria, Hess richiese l'applicazione di un catetere. Mentre Dicks stava per iniziare la procedura, Hess chiese di essere anestetizzato con la cocaina. Quando gli fu detto che non era possibile, si mise a gridare "aiuto! aiuto!" (Rees, a cura, 1947, p. 50)⁸.

Si osservò che Hess mantenne un atteggiamento piuttosto ambiguo rispetto alla sua lesione: da una parte, mostrava un'apprensione da "scolareto" e, dall'altra, sembrava irritato dal fallimento del suo tentativo di suicidio. Cercò inoltre di piegare i carcerieri alle sue volontà e di istruire i medici. Quando il chirurgo ortopedico lo informò che sarebbe stata necessaria una radiografia, Hess replicò che i raggi X potevano causare sterilità e quindi si servì del coperchio dello sterilizzatore per ripararsi i genitali durante l'esposizione alle radiazioni (p. 60). In seguito dichiarò di essere convinto di essere stato torturato con polveri che gli provocavano un prurito alla gamba fratturata, o che contribuivano ad "avvelenargli il cuore". Si lagnò delle escursioni durante le quali era costretto a camminare in salita e persino a scarpinate in montagna. Il medico che gli aveva raccomandato di fare esercizio fisico dichiarando che il suo cuore era in perfette condizioni, secondo Hess aveva un "tipico sguardo inespressivo". Obiettò che le domande sulla salute dei suoi familiari miravano espressamente a turbarlo, che gli venivano somministrati dei farmaci al fine di provocargli mal di denti e lassativi e "veleni" che gli irritavano l'intestino e le vie respiratorie. Era convinto che le sue sofferenze procuravano una soddisfazione sadi-

ca ai dottori. Si può discutere sino a che punto Hess avesse potuto effettivamente scorgere desideri di vendetta o sentimenti violenti da parte di alcuni o di tutti i suoi custodi, ma ciò che emerge chiaramente è la sua generale convinzione che la maggioranza di loro avesse intenzioni malvagie o sadiche nei suoi confronti e che fossero incapaci di sottrarsi all'"ipnosi" esercitata su di loro da forze aliene. Parlando in seguito delle circostanze in cui si ruppe la gamba, Hess tralasciò di dire che era stato lui stesso il principale responsabile (pp. 118-11828, 199).

Hess lanciò spesso accuse contro gli ufficiali inglesi incaricati di assisterlo, lamentandosi di essere stato avvelenato o addirittura soggiogato. In realtà, il regime a cui fu sottoposto sorprende piuttosto per la sua liberalità. I suoi custodi hanno più volte sottolineato l'ampia discrepanza che c'era tra il trattamento di cui godeva e quello riservato dai nazisti alle loro vittime, ma Hess non faceva una piega. Benché nutrisse dei profondi sospetti circa i motivi che animavano il personale medico, in genere sosteneva che un dottore in particolare (la cui identità variava di volta in volta) era benevolo mentre gli altri erano odiosi e, secondo lui, in uno stato ipnotico. Dato il ritratto dei suoi guardiani come spietati aguzzini o babbei inetti, chissà come avrà considerato gli occasionali inviti a cena nella mensa ufficiali o le passeggiate all'aperto e le scampagnate che, nello spirito di quell'atmosfera surreale di cui ho parlato sopra, venivano talvolta organizzate a suo beneficio. Quando la notizia di queste escursioni trapelò, la stampa reagì con un certo scalpore.

I medici attirarono sempre più l'attenzione sul fatto che il soggetto con cui avevano a che fare era una figura patetica più che autorevole. Da temibile spauracchio, Hess si trasformò via via in un individuo irrimediabilmente inadeguato, seppure estremamente sgradevole, affetto da paranoia, isteria, ipocondria e nevrosi ossessiva. Ciò non significa negare che professasse idee sinistre né affermare (con buona pace di Hannah Arendt) che esemplificava la banalità del male. Ciò che interessava profondamente i suoi analisti era individuare certi caratteri salienti ed estremamente idiosincratici della sua mondo inconscio. Ancora una volta, va sottolineato che, malgrado i loro limiti in quanto analisti politici, osservatori come Dicks non erano così ingenui da ritenere che il resoconto di una "psicopatologia" potesse spiegare il sorgere del Terzo Reich. Quello che cercavano di ottenere, attraverso una stretta osservazione clinica, era piuttosto qualche informazione supplementare che potesse servire a far luce sulla particolare attrattiva ideologica e psichica che il fascismo esercitava su certi tipi di personalità; e, in aggiunta, studiare in che modo un modello particolare del mondo interiore fosse iscritto nell'ideologia del fascismo.

Il rapporto più significativo che Hess strinse in Inghilterra fu forse quello con Dicks, il quale cercava di esplorare non solo la storia psichiatrica ma altresì l'esperienza del rapporto con il paziente. Il processo del colloquio clinico assunse un ruolo centrale nell'indagine stessa; l'atteggiamento quotidiano del paziente verso l'analista e dell'analista verso il paziente venne registrato, studiato e utilizzato a sua volta per interpretare il mondo interiore del paziente. Tale approccio implicava prendere degli "appunti di lavoro" e le osservazioni che ne derivavano attingevano evidentemente al concetto freudiano di *trasfert*. Il lavoro che Dicks attuò con Hess, e in seguito con altri prigionieri tedeschi, si prestò meno all'accusa di essere tacciato di mera speculazione a tavolino di quanto non accadesse per altre indagini psicanalitiche

del fascismo. Il suo lavoro si basava, almeno in parte, sul “fatto” clinico, sull’osservazione e l’interpretazione che avvenivano *hic et nunc* in una stanza.

Per esempio, in un paio di occasioni, Dicks tentò di sottoporre a Hess certe interpretazioni riguardo alle sue difese contro il senso di colpa, per vedersele immediatamente respinte. Gli ebrei, sosteneva con insistenza Hess, si erano attirati addosso il loro destino per via delle loro stesse forze psicologiche maligne: loro avevano ipnotizzato i tedeschi affinché li maltrattassero. Persino davanti alle atrocità commesse nei campi di concentramento, Hess continuò a sostenere che i carnefici dovevano essere stati ipnotizzati dai prigionieri ebrei che li avevano spinti ad agire così efferatamente, e pertanto non erano da ritenersi responsabili. Dicks fece notare a Hess che le sue giustificazioni rappresentavano un evidente tentativo di razionalizzazione per sottrarsi allo schiacciante senso di colpa che provava. Hess negò questa tesi, accusando gli ebrei di essere dei criminali e di esercitare un malefico potere di influenza. In seguito osservò:

Il dottor Dix [sic] mi ha detto che le mie fissazioni mentali erano una conseguenza della mia coscienza sporca riguardo al trattamento riservato agli ebrei, del quale ero responsabile. Io ho risposto che non rientrava nelle mie competenze decidere che cosa fare degli ebrei. E comunque, se anche fosse, avrei fatto qualsiasi cosa per proteggere il mio popolo da questi criminali e mai avrei potuto avere la coscienza sporca (Rees, a cura, 1947, p. 126).

Il resoconto clinico studiò le figure simboliche che popolavano il mondo interiore di Hess attraverso la natura della sua “recita”. Risultò che era “un appassionato di marchingegni che si divertiva a immaginare comandi nascosti che azionavano porte scorrevoli segrete radiocomandate e dispositivi di illuminazione”. Il medico era interessato ai significati inconsci di questa attività e lasciò intendere che non avrebbero “potuto sfuggire a uno psicopatologo”. “La fantasia di una casa inviolabile nella quale poteva condurre e plasmare la propria esistenza a suo piacimento costituì forse il suo principale sostegno morale durante questa fase della sua prigionia”. (Nella prigionia di tutt’altro genere nel suo bunker, anche Hitler si abbandonò di frequente a disegnare architetture grandiose, persino con l’Armata Rossa alle porte di Berlino.) Nei suoi disegni, Hess creò una sorta di “casa dei sogni”. Fu notato che si trattava di

un progetto molto egocentrico, nel quale il suo studio e le stanze di rappresentanza avevano un ruolo molto maggiore rispetto alla camera da letto della moglie o alla cameretta del figlio. Si aveva la continua impressione che, malgrado fosse un padre di famiglia esemplare, non nutrisse in realtà un grande interesse nei confronti della moglie, né come amante, né come oggetto d’amore (p. 36).

Le caratteristiche della rappresentazione di Hess – limitazioni rigide e inflessibili, asservimento incondizionato a un sistema, il senso di un’efferata brutalità sul corpo – furono annotate e riferite al ritratto di un uomo nella morsa di un Super-io crudele e spietato che cercava, tramite le sue affiliazioni politiche, di placare, servire e ingraziarsi un padrone implacabile, attribuendo tutta l’abiezione all’oggetto vituperato, ossia gli ebrei.

Hess sosteneva di essere privo di una propria volontà, la quale era stata “soppressa” senza che se ne rendesse conto. Nondimeno, se talora appariva passivo, noncurante e apatico, in altre occasioni era tremendamente agitato. Quando gli fu chiesto se l’entrata in guerra dell’America avrebbe potuto avere conseguenze fatali per la Germania, Hess rispose con noncuranza: “Tutto calcolato”. Messo davanti alle atrocità commesse nei campi dei concentramento, Hess commentò spavalamente: “Dovreste conoscerle, le avete inventate voi”, riferendosi al comportamento degli inglesi nella guerra dei boeri. Ma del resto concedeva ai suoi carcerieri le stesse attenuanti che concedeva a se stesso: qualunque azione criminosa da parte di un inglese o di un tedesco non poteva che essere la conseguenza di un avvelenamento tramite “sostanze chimiche segrete” per mano degli ebrei. Le affermazioni o i comportamenti di Hess furono sempre imprevedibili per i suoi osservatori. A volte insisteva per cenare da solo, rifiutando di unirsi agli altri alla mensa ufficiali, altre volte, se lasciato da solo, richiedeva insistentemente compagnia. Per lo più si asteneva dal bere alcolici, ma poteva capitare che chiedesse improvvisamente del whisky all’interdetto ufficiale di servizio, nel timore che i servizi segreti stessero cercando di distruggerlo con le tossine, per ordine di una “cricca di guerrafondai” che lo aveva segregato in quel luogo per indurlo alla pazzia o al suicidio.

Hess si lamentò dei piani diabolici orditi contro di lui per impedirgli di dormire la notte per via di continui rumori: porte che sbattevano, passi sulle scale, ticchettii di tacchi, rombi di motociclette e continui ronzii di aeroplani. A un certo punto, pretese di essere trasferito in una clinica in Svizzera; esigeva di essere ricoverato in un istituto sicuro, dal momento che i suoi sorveglianti erano in balia di forze sinistre che sfuggivano al loro controllo.

I suoi guardiani furono certamente tenaci nello scavare nei suoi pensieri più reconditi e si servirono di una varietà di tecniche per tirargli fuori la “verità”. Visto il fallimento degli altri metodi, i dottori si videro costretti a ricorrere a “sieri della verità” (un’invenzione farmaceutica degli anni Venti) nel tentativo di vincere l’amnesia di Hess o, com’era opinione di alcuni, la sua resistenza attiva a parlare⁹. Nello stesso tempo, gli inglesi erano riluttanti a procedere per questa via senza il consenso del paziente, nel timore che tali metodi potessero essere portati ad esempio di maltrattamento da parte della propaganda nemica. Dopo un iniziale rifiuto, Hess acconsentì a farsi fare un’iniezione di Evipan. Ciononostante, le sue affermazioni evasive continuavano a confondere i suoi inquisitori. Quello che segue è un brano della trascrizione che rende un’idea del tono delle sue risposte sotto effetto dei farmaci. Ancora una volta, Hess si prende gioco dei medici. Non c’è nessuna “verità” da ricercare, con o senza l’aiuto di droghe, dietro quella elaborata cortina fumogena. Al contrario, i medici affondarono ancor più nella fitta “nebbia” della sua mente:

[Dicks] Che cosa la tormenta?

[Hess] Dolori! Allo stomaco! (forte gemito). Oh, come vorrei stare bene! Che mal di pancia (gemiti). Acqua! Acqua! Sete!

[Dicks] Tra poco avrà dell’acqua. Ci dica quello che ha dimenticato.

[Hess] Oh, non lo so! Che dolore! Sete!

[Dicks] Adesso ci dirà che cosa ha dimenticato.

[Hess] Acqua! Che male! Una nebbia...

Un altro sistema a disposizione dei medici per cercare di aprirsi un varco in quella confusione era ricorrere alla vecchia e forse più rassicurante psichiatria tradizionale, che partiva dalle apparenze esteriori per risalire alla mente. Certi brani della relazione, curiosamente in conflitto con il colloquio psicanalitico, sembrano infatti rifarsi alla vecchia psichiatria “vittoriana”. Alcune osservazioni che pongono l’accento sull’aspetto degenerare dell’individuo pazzo o criminale sembrano tolte di peso dai trattati di Maudsley o di Lombroso¹⁰.

La documentazione raccolta da Rees illustra la natura fluttuante delle cure e delle teorie dell’epoca, a metà strada tra la psichiatria positivista e i diversi filoni della psicanalisi. Il viso di Hess era descritto “pieno” e tale da “dare l’impressione di una forza malevola”; il suo profilo “mostrava una fronte sfuggente, un’arcata sopraccigliare molto sporgente e ricoperta da sopracciglia folte, cavità orbitali infossate, dentatura irregolare che tende a rimanere scoperta sul labbro inferiore, sporgente come quella di certi animali, mento e mascella inferiore sfuggenti”. Le orecchie erano “deformi e collocate troppo in basso rispetto all’altezza degli occhi”. Il palato era “stretto e arcuato”. In sintesi: “nel complesso, è un uomo che dà l’impressione di essere uno scimmione in gabbia, dal quale “trasuda” ostilità e diffidenza (cfr. Rees, a cura, 1947, pp. 28-29). Ma, a questo punto della descrizione medica, il glossatore prende inaspettatamente in considerazione i sentimenti, in particolare le emozioni suscitate nei dottori dal paziente. A quanto pare, Hess induceva nell’intervistatore, nel migliore dei casi, una sorta di “tensione spiacevole” e, altre volte, una profonda confusione. Senz’altro, la questione era molto più complessa.

Come ho fatto notare, la documentazione non è basata su un unico linguaggio psicologico ma ce ne sono diversi in gioco. Si tratta di un lavoro composito, al crocevia di saperi psichiatrici e psicanalitici. Un registro mirava a valutare Hess sotto l’aspetto giudiziario: il soggetto era innocente o colpevole di determinate accuse ed era in grado di essere sottoposto a processo (dilemma cruciale dopo la guerra, nel contesto di Norimberga)? Un altro registro metteva in primo piano la questione clinica rispetto a quella del crimine o della colpevolezza. I dottori erano interessati a ricostruire una “anamnesi”, risalendo al contesto familiare, alle condizioni mediche, allo sviluppo infantile, attraverso l’accertamento delle condizioni mentali del paziente nel presente. Si fecero delle congetture sull’intrinseca natura biologica di Hess e la sua maniera di interagire con l’ambiente: quale combinazione di ereditarietà, ambiente sociale e casualità lo aveva formato? Era un individuo “tarato”, un degenerato, un essere affetto da atavismo, uno psicopatico incapace dell’esercizio del libero arbitrio? In un terzo registro, di ispirazione freudiana (in particolare il “modello strutturale” del 1923), Hess era considerato in termini di pulsioni psichiche e processi inconsci: i suoi comportamenti avrebbero potuto essere la conseguenza non di una “tara” ereditaria ma del paesaggio devastato del suo Io, Es e Super-io. In un quarto registro, meno esplicito ma abbastanza evidente in alcuni documenti, la vera questione era la natura delle *relazioni oggettuali* di Hess (secondo la tradizione psicanalitica inaugurata da Melanie Klein). È innegabile che dalla documentazione emerge, a tratti, l’influenza significativa non solo di Freud ma altresì di Klein e dei suoi allievi, il cui notevole lavoro aveva inciso in maniera decisiva sulla teoria psicanalitica e la pratica clinica in generale in Gran Bretagna, a partire dagli anni Venti. La Clinica Tavistock, dove lavoravano sia Dicks sia Rees, era sem-

pre stata aperta ai vari approcci psicoterapeutici e teorici ma sarebbe diventato un centro sempre più importante per l’applicazione delle idee kleiniane nell’ambito della salute pubblica.

Alla fine, a Norimberga, gli psichiatri provenienti da Gran Bretagna, Francia, Stati Uniti e Russia avrebbero dedicato tutte le loro risorse a stabilire l’“adeguatezza” di Hess a subire il processo, per concludere all’unanimità che era perfettamente in grado di essere chiamato a rispondere delle sue azioni, benché tutti concordassero che fosse un soggetto affetto da tutta una serie di turbe psichiche. Forse si deve al fatto che tali indagini divennero in seguito banalità (seppure spesso derise) se le profonde ambizioni di questi osservatori degli anni Quaranta che si dedicarono a studiare il nazismo e la mentalità dei gerarchi nazisti sono oggi troppo facilmente trascurate o considerate in blocco senza troppo riguardo.

Trevor-Roper aveva ragione a sottolineare la natura singolare del volo del delfino del führer in Gran Bretagna, ma con questo mio breve intervento, mi auguro di essere riuscito a dimostrare che il discorso psichiatrico e psicanalitico sul caso Hess era più complesso e interessante di quanto inizialmente non lasciasse supporre.

¹ L’indagine più estesa della psiche hitleriana in tempo di guerra, ma non per questo meno problematica, fu compiuta attraverso l’Office of Strategic Services (Ufficio per i Servizi Strategici) statunitense. Il direttore dell’OSS, un certo colonnello William J. Donovan, noto nell’ambiente con il soprannome di *Wild Bill*, aveva incaricato uno psicanalista di Harvard, Walter Langer, di condurre uno studio, con l’assistenza di altri psicanalisti, tra cui Ernst Kris. Langer e la sua équipe passarono mesi a intervistare diverse persone che avevano avuto un contatto diretto o indiretto con Hitler. Il risultato di questo lavoro, centinaia di pagine di appunti sulla personalità di Hitler, consultabile presso i National Archives di Washington, costituisce una consistente documentazione “complementare”. Langer non aveva nessun paziente da psicanalizzare ma tentò, nondimeno, di descrivere la psicologia del Führer sulla base dei dati raccolti. Il suo rapporto, *The Mind of Adolf Hitler*, steso in fretta nel 1943 per le esigenze del committente, sarebbe rimasto un documento riservato per molti anni successivi al 1945. Una volta pubblicato, nel 1972, raramente fu letto con attenzione, benché l’approccio che lo caratterizzava condusse molti storici accreditati a liquidarlo come un esempio lampante di psico-storia, genere un tempo in voga (in particolare nell’America degli anni Cinquanta, annoverando tra gli appassionati il fratello di Langer, William Langer, presidente dell’American Historical Association) ma ormai largamente screditato.

² In realtà, Churchill non ebbe nessuna parte negli interrogatori, ma secondo una barzelletta ampiamente diffusa in Germania, Churchill avrebbe chiesto a Hess: “Dunque, lei sarebbe il pazzo?”, “Oh no”, avrebbe risposto Hess, “solo il suo vice”.

³ Per un utile resoconto delle “relazioni oggettuali” e il particolare sviluppo clinico che si ebbe in Gran Bretagna cfr. Bronstein, a cura, 2001.

⁴ Rees fu primario alla Clinica Tavistock e divenne, in seguito, il primo presidente della Federazione mondiale per la salute mentale (World Federation for Mental Health), fondata nel 1948. Fu uno dei medici di Hess in Inghilterra e fece parte della delegazione di vari psichiatri inviati a Norimberga dopo la guerra per studiare lo stato mentale del gerarca nazista.

⁵ Dicks continuò a interessarsi di psicologia e nazismo anche dopo la guerra. Collaborò a un progetto della Commissione di controllo alleata per la denazificazione in Germania, fu consulente all’UNESCO per una serie di iniziative volte alla riduzione della tensione internazionale e, negli anni Sessanta, si dedicò a uno studio di taglio psicoanalitico dei carnefici nazisti, basato su interviste effettuate nelle prigioni tedesche. I risultati di questa ricerca furono pubblicati con il titolo di *La libertà di uccidere* (1972) in una collana di volumi su fascismo e genocidio, coordinata dallo storico medievalista Norman Cohn, autore di *I demoni dentro* (1975). Un altro importante volume della stessa collana fu *Il mito ariano* (1974) di Léon Poliakov.

⁶ Stando a quanto sostenuto da coloro che appoggiarono la sua candidatura a un posto di alto funzionario all’UNESCO dopo la guerra, uno dei punti forti di Dicks era il suo sforzo volto a integrare gli esiti della storia, della politica e dell’economia con introspezioni psicanalitiche. Si vedano i vari giudizi, datati 22 giugno 1947, sulle credenziali di vari candidati, tra cui Dicks, al posto di direttore del progetto dell’UNESCO, “*Tensions Affecting International Understanding*”, archivi dell’UNESCO, “*International tensions*”, fascicolo 327.5, parte II (1 giugno 1947-30 ottobre 1947).

⁸ Per i dettagli sui comunicati tedeschi che insistevano sulla sua follia e la sua confusione mentale, cfr. Kershaw 2000, pp. 577-578. Goebbels non sembrò convinto da queste interpretazioni e commentò che se davvero Hess era il pazzo che si voleva far credere, c'era da chiedersi come mai fosse stato consentito a un uomo ritenuto mentalmente instabile di rimanere così a lungo nella cerchia dei fedelissimi di Hitler.

⁹ L'ipotesi che Hess sia stato effettivamente drogato, avvelenato e/o deliberatamente torturato da alcuni dei medici e dei custodi in Inghilterra è stata avanzata altrove. Nel suo resoconto dettagliato l'autore di estrema destra, David Irving, si sofferma a lungo sulla crudeltà e la cattiveria dei carcerieri di Hess, in particolare di Dicks (cfr. Irving 1987). Secondo Irving, Dicks agiva per ordine dei servizi segreti e il trattamento riservato a Hess risultava crudelmente in contrasto con l'approccio di medici più benevoli. Ne consegue dunque che Hess sarebbe stato spinto alla pazzia. Tuttavia, dato il sistematico discredito di cui è stato oggetto il lavoro di Irving (cfr., ad esempio, Evans 2001), l'affidabilità del suo racconto e della sua interpretazione della prigionia di Hess in Inghilterra va considerata con estrema cautela.

¹⁰ Per un inquadramento storico, cfr. Winter 2005.

¹¹ Alcune considerazioni del testo del 1947 ricordano il materiale clinico analizzato brillantemente da Foucault nel ciclo di lezioni tenute al Collège de France, *Les anormaux (1974-1975)*. Foucault fa persino riferimento agli innumerevoli "piccoli Hitler" ritratti nella letteratura psichiatrica.

Commento psicanalitico alla relazione di Daniel Pick *Alberto Schön*

Il caso Hess, così ampiamente illustrato da Daniel Pick, si presta bene a confermare molte teorie psicologiche e psicopatologiche. Commenterò questa strana storia clinico-politica solo dal punto di vista che conosco, quello psicoanalitico, ben sapendo che molti altri approcci sono interessanti. Il *paziente* è un alto gerarca nazista, che dimentica e ricorda in modo molto strano, non si sente in colpa, ma diventa coerente nel tentativo di evitare quella condanna a morte che non ha certo risparmiato a milioni di vittime. Dice cose confuse e quasi contagia gli inglesi che ne dicono altrettanto.

Mi pare giusto che resti aperta la domanda: questo gerarca fuggitivo quanto è davvero patologico e quanto invece simula la patologia per trarne benefici? La stessa domanda, appena modificata, si può ripetere per tanti nazisti, attivi o spettatori, perché, come vedremo dopo, dice bene Nielsen (2004), la mente nazista contiene una componente mimetica, presente in ogni essere umano, ma che i nazisti hanno saputo intenzionalmente potenziare con un uso mirato della propaganda.

Nel caso Hess si è molto discusso sulle funzioni del Super-Io. Cerco di riassumere il pensiero psicoanalitico in proposito.

Nella mente umana il Super-Io rappresenta la funzione normativa, ma anche auto-osservativa (Freud 1932, p. 172), e si considera il prodotto dell'introiezione delle successive immagini dei genitori, in specie nella loro funzione di autorità. Non coincide con la coscienza morale, perché il Super-Io è una figura della meta psicologia e non dell'etica, perché è in parte inconscio, mentre la coscienza morale è in gran parte nell'area della consapevolezza e pronuncia principi legati a esperienze del presente. Il Super-Io invece si forma nell'infanzia e quindi raccoglie esperienze del passato che possono non essere più coerenti con il presente ed entrare con esso in conflitto.

Nel Super-Io le immagini dei genitori non corrispondono alla loro struttura reale, ma a come sono state percepite e trasformate nella memoria fin dall'infanzia, quando essi appaiono necessariamente molto potenti. Il bambino in principio ha necessità di identificarsi con figure ben note, ma le vede dalla sua prospettiva infantile. Ciò spiega come figure almeno in parte modeste e ridicole, come oggi appaiono Hitler e Mussolini, possano essere state considerate potenti e affidabili da parte di milioni di nostri nonni e genitori (con qualche residuo infantile). Lo stesso fatto è la causa della rigidità e intolleranza così frequente nelle persone che non hanno potuto criticare e correggere la propria struttura superegoica, un'evoluzione maturativa necessaria per diventare degli adulti tolleranti e con una buona integrazione tra la diverse funzioni mentali.

In altre parole la psicoanalisi ritiene che il Super-Io, come molta parte della nostra mente, sia una struttura plastica, capace di apprendere e migliorare, e quindi possa maturare, correggere il proprio “fondamentalismo” originario e trasferire alcune sue funzioni al più ragionevole Io. Questa possibilità trova ostacoli diversi, sia nello sviluppo del mondo interno legato alla qualità degli oggetti interni, sia nei processi gruppali che comportano sempre una regressione, almeno nelle fasi iniziali.

Mi rendo conto che quest’ultima affermazione richiederebbe chiarimenti, che però ci porterebbero fuori tema e a lungo.

È evidente anche oggi l’attrattiva esercitata da comportamenti arcaici e imitativi di riti tradizionali, come piercing, tatuaggio, magia, induzione della trance attraverso il ritmo. Possiamo chiamare fascinazione un motore di questo processo e definirlo come l’attrazione esercitata da una persona o un gruppo, a volte una fazione non numerosa, che dichiara di essere stata nel luogo che io ho sognato e di essere capace di portarmici davvero. Melandri e Secchi (1994) ne hanno parlato con competenza. La fascinazione può arrivare all’eliminazione del proprio volere, che è sostituito dalla dichiarata potente volontà del capo e del suo gruppo, col vantaggio di uno scarico di responsabilità propria. Un processo così riesce facilmente in persone poco mature, propense al pensiero magico. Hess ne è un buon esempio, se è vero che credesse a rimedi tibetani, medicine *omeopatiche* e pareri di imbroglioni. È frequente l’osservazione che nella mente di persone, per vari aspetti adeguate e funzionanti, restino aree immature. Non è quindi così incoerente Hess quando dichiara al dottor Dicks che erano stati gli ebrei con malefici e pratiche ipnotiche a indurre i tedeschi a maltrattarli. Egli sembra attribuire proiettivamente agli ebrei le intenzioni malevole e i metodi di convincimento subliminale che sono caratteri tipici dell’apparato nazista. Appare chiaro che la persecuzione serve a attribuire all’altro gruppo i contenuti cattivi, perciò disturbanti nel gruppo, e a sollevare il proprio dal senso di colpa. Non è sorprendente che delinquenti e pregiudicati di ogni ceto cerchino di attribuire colpe e difetti ai magistrati.

Forse è utile indicare qualche linea di pensiero nell’area dell’aggressività, senza sviluppare tutta la teoria. Sarebbe lungo e noioso. E potrei diventare io stesso bersaglio di comportamenti aggressivi.

Per cominciare: a proposito di conflitti, abbiamo paura del buio e quindi di non sapere, ma anche di certi chiarimenti che possono darci certezze sgradite. Quando abbiamo paura, la tensione fa aumentare le risposte aggressive.

Il campo delle considerazioni è davvero molto ampio. Vedeva bene Freud quando annotava: “L’uomo normale non è soltanto molto più immorale di quanto egli creda, ma anche molto più morale di quanto egli sappia”. Forse è in *Totem e Tabù*.

Fatta questa premessa, possiamo chiederci: i criminali nazisti e anche le molte persone che li hanno sostenuti, erano individui normali immersi nella *banalità del male* o erano delle persone un po’ nate e un po’ diventate per forza portatrici di patologia? Sono temibilmente come noi, o possiamo concederci il sollievo di essere diversi da loro?

In pochi decenni del XX secolo si sono svolte vicende di enorme portata per le conseguenze sul pensiero, la storia, l’economia e la politica: due guerre mondiali, l’atomica, la Shoah, l’uomo nello spazio, progressi tecnici e medici, il web, il mercato globale. Tutti fatti che modificano il materiale e lo stile con cui costruiamo le fanta-

sie e le angosce. Questa trasformazione comprende il pensiero psicoanalitico, che a sua volta esprime un cambiamento culturale che ha ampiamente colonizzato la cultura occidentale. Ciò vale anche per il pensiero nazista, ma direi meno, a dispetto del fatto storico che il nazismo ha prodotto una montagna di morti e la psicoanalisi pochi. Qui ricordo quanto dice Canetti in *Massa e potere* (1960): il potere del tiranno si misura sull’altezza raggiunta dalla catasta di cadaveri dei nemici.

Daniel Pick è interessato a come il pensiero nazista abbia influenzato il nostro modo di pensare. Si possono fare alcune considerazioni.

La propaganda razzista, le leggi razziali, la Shoah, eventi terribili e a lungo incomprendi in quanto *impensabili*, possiamo pensarli anche come una conferma storica del pessimismo freudiano e della teoria che ipotizza un istinto di morte.

La psicoanalisi, lo disse già Freud “è un affare ebraico”. Logico che la *cosa ebraica* piacesse poco ai nazisti. I due modelli di pensieri, così poco paragonabili, possono avere in comune un’area, usata in direzioni opposte: noi evitiamo per quanto possibile la suggestione, il nazismo intenzionalmente l’ha molto usata. La psicoanalisi cerca di comprendere e trasformare l’aggressività in forme utili di energia, come la competizione, l’ironia e la legittima difesa, il pensiero nazista predilige l’azione aggressiva, secondo un modello arcaico che non contempla ragionamenti. Questo modo grossolano di procedere portò lutti terribili e però anche il fallimento del progetto espansionistico. La Germania fu impoverita non solo dei beni concreti, ma anche di una parte colta della popolazione, costretta a emigrare. Si può affermare che il nazismo sia (stato) un caso estremo di prevalenza dell’istinto di morte.

L’antisemitismo nazista costrinse Freud a trasferirsi a Londra e molti analisti europei ebrei a emigrare negli Stati Uniti, in Argentina, in Brasile. Non solo si spostò il centro della riflessione psicoanalitica, ma essa fu influenzata dagli eventi e dalla cultura delle nuove nazioni in cui gli europei erano emigrati. La Germania e l’Austria, luogo di origine della psicoanalisi e di tanti altri movimenti culturali, si trovarono superate da tante altre nazioni, proprio in conseguenza della distruttività dell’ordinamento nazista.

Allora torno alla domanda: i criminali nazisti e le molte persone che li hanno sostenuti, erano individui normali immersi nella *banalità del male* o erano delle persone un po’ nate e un po’ diventate per forza portatrici di patologia? Ci fanno tremare per la possibilità che ci somiglino o possiamo concederci il sollievo di essere diversi? Uno psichiatra, Niels Peter Nielsen che opera in Italia nonostante il nome straniero (capita anche al mio cognome), in anni recenti ha pubblicato interessanti riflessioni, prima da solo (2004) poi in collaborazione con Salvatore Zizolfi (2005), suo collega a Como. Da questi scritti posso trarre importanti riflessioni.

L’universo mentale nazista può essere osservato da tanti punti di vista: politico, storico, antropologico, culturale, mitologico, come anche nella dialettica tra rivoluzione e restaurazione. Ma per quanto lo si studi e se ne possano comprendere varie parti, tuttavia resta sempre un’area non compresa, perché *non pensabile*. Una parte del progetto nazista si situa al di fuori della comune pensabilità e infatti per anni non è stato facile credere alle modalità dello sterminio e tuttora vi sono persone, non necessariamente tutte in malafede, che non riescono a rappresentarsi chiaramente questo orribile capitolo della *nostra* storia, per poterlo pensare.

Dell’universo mentale nazista Nielsen (2004) dà la seguente definizione:

Si tratta di un'organizzazione mentale mimetica, instabile e tendenzialmente reversibile, che, partendo dall'uccisione dell'anima e da un'educazione alienante, attraverso la distorsione dell'identità e la corruzione superegoica, porta il soggetto verso un assetto perverso della mente grazie al quale si può liberare della sua stessa violenza senza doverla riconoscere.

Qui credo che con *uccisione dell'anima* sia opportuno intendere la soppressione del senso di Sé, la cancellazione dell'identità a favore dell'appartenenza al gruppo tribale, ma anche la soppressione di ogni coscienza morale, anche perché l'autorità si assume ogni responsabilità, anzi ne chiede la delega con giuramento, salvo poi al processo dichiararsi innocente, per aver *solo* eseguito gli ordini. Una forma di circolarità perversa, che appare molto più organizzata del nostro italico, noto e più quotidiano scaricabarile, ma gli somiglia molto.

Il comportamento umano mimetico può portare a simili aberrazioni. Sì, anche la psicologia sperimentale lo dimostra. Questa *mimesis*, e chiedo scusa al maestro Auerbach, si attua con una forma di insegnamento e insieme propaganda che mira alla trasformazione dell'identità e del Super-Io in direzione di una struttura perversa di gran parte della popolazione. Come accade nelle perversioni il proprio comportamento aggressivo non è collocato nell'area del Male.

La buona notizia è che questa organizzazione è reversibile. Meno male.

Dunque una patopedagogia può produrre effetti deleteri. Qui si inserisce un capitolo di storia della teoria psicoanalitica. Nella seconda metà dell'ottocento Daniel Gottlob Moritz Schreber (1808-61), fu un medico e ortopedico famoso in Sassonia e oltre. Aveva messo a punto un metodo pedagogico di Ginnastica medica da camera. Ebbe un figlio, che presumo educato secondo i principi paterni, il quale divenne presidente della Corte di Appello di Dresda, e fu anche a lungo ricoverato per paranoia. Pubblicò nel 1903 le sue *Memorie di un malato di nervi*. Freud (1910) ne trasse un celebre studio sui meccanismi della psicosi paranoidea, dove l'identificazione con il potente padre conduce sia a una scelta di oggetto omosessuale, sia a un delirio mistico in cui il rapporto con il dio-sole è un nucleo importante. La svastica è stata un simbolo solare. L'epoca è quella dei prodromi del nazismo, la tematica incentrata su riscatto, disciplina, propaganda e perfezionamento fisico, lo ritroveremo pochi decenni dopo. Il dramma del rapporto padre-figlio cambierà di poco. I padri morti nella prima guerra mondiale, ma anche i reduci sarebbero stati esautorati dai figli, che poi sarebbero diventati ancora più grossolanamente bellicosi. Freud era e rimase pessimista riguardo alla capacità umana di governare bene l'aggressività.

Il pensiero nazista include un programma di espansione, prevaricazione, di profonda ipocrisia che mente sulla morte e sulla vita, misconosce e insieme autorizza la violenza. Nel segreto dell'organizzazione perversa del mondo interno, in ogni vero nazista si agita l'illusione di un nuovo mondo: ma è solo un mondo alla rovescia, un mondo di morte anziché di vita.

Posso aggiungere qualche dettaglio personale: a me la persecuzione non ha causato danni. È stata una concausa dell'apprendimento proprio della lingua tedesca, durante la permanenza come rifugiato in Svizzera, e più tardi della motivazione a essere analizzato e poi analista.

So bene che in queste occasioni sarebbe illusorio cercare conclusioni. Posso sintetizzare qualche idea così: Hess rappresenta il caso della patologia. Eichmann la normalità, la banalità del male.

Hess pensava che qualche medico intendesse corrompere le sue viscere. Sembra un pensiero nato a cavallo tra una depressione maggiore e una difesa paranoidea, con ideazione di frammentazione, putrefazione. Una piccola isola nel mondo interno di questo gerarca sembra aver capito e rappresentato in metafora il destino fallimentare delle idee grandiose e onnipotenti del governo di cui faceva parte. Egli stesso persecutore di sé.

Guerra reale e guerra simulata: Orwell illustra Baudrillard
Beatrice Battaglia

L'accadere è in se stesso irrilevante. Un fatto può avvenire ed essere tutt'una bugia; un altro può non avvenire ed essere più vero della verità ... È tutto costruito. Dal principio alla fine. Ogni dannato particolare (*Tim O'Brien*)

Sono ormai alcuni decenni che la vicenda critica di *1984* si va evidenziando come un ambiguo caso di rimozione: l'atteggiamento attuale della critica va infatti dall'imbarazzo all'acidità, da un'inconscia autodifesa alla riluttanza a entrare nel merito del suo messaggio. È tuttavia sotto gli occhi di tutti che, accanto al silenzio della critica accademica, le citazioni del mondo immaginato da Orwell continuano a ricorrere nella stampa, in rete, nel discorso sociologico e politico. Credo sia incontestabile che Big Brother sia divenuto ormai una figura dell'immaginario collettivo del calibro di Frankenstein o di Jekyll/Hyde e che il termine *orwelliano* sia usato (in svariati contesti) anche da chi non ha mai letto *1984*.

Il fatto che, per riprendere un'espressione divenuta banale, lo spettro di Orwell si aggiri con tanta stabilità nel *English speaking world* e non solo, è certamente dovuto alla profondità e alla pertinenza della sua analisi della cultura occidentale o, per meglio dire, della sua critica e autocritica della nostra cultura; ma è dovuto soprattutto, come sottolineava Lyotard (1986 p. 150), alla sua capacità di *rappresentare* questa sua critica, al linguaggio e alla scrittura, al realismo fantastico con cui dà corpo alla realtà psicologica e sociale da lui immaginata (cfr. Battaglia 2006, p. 111).

“Non dico che un mondo simile [a quello di *1984*] si realizzerà certamente, ma è molto probabile che si realizzi”, scriveva Orwell a metà del secolo scorso¹.

Ebbene al centro di questo mondo c'è la guerra, il fuoco della sua analisi e del suo pensiero. Il rapporto di Orwell con il tema della guerra è quindi lungo e complesso, e attraversa e pervade tutta la sua opera, come forse in nessun altro scrittore, nemmeno in quei *war writers* più recenti che, come Tim O'Brien, hanno messo la guerra al centro della propria narrativa.

Orwell appartiene, come osserva Hynes (cfr. 1976, pp. 17-21), a quella generazione nata agli inizi del Novecento, cresciuta nella retorica della guerra, frustrata per non aver potuto partecipare alla prima guerra mondiale. La sua produzione letteraria riflette il lungo percorso dall'entusiasmo ed esaltazione dell'adolescenza alla scoperta che la guerra è qualcosa di sporco e doloroso – non solo *distruzione*, ma soprattutto un *inganno*, uno strumento per un fine diverso da quello asserito.

Nei saggi e nei romanzi la guerra è presentata sotto tutti i punti di vista, da tutte le angolazioni, dalla realtà più cruda della sofferenza e della distruzione fisica agli effetti psicologici più sottili. La sua opera è nel suo insieme una rappresentazione impressionistica della guerra: scorci realistici, analisi razionale, rappresentazioni allegoriche, *flash* simbolici, in una quasi spasmodica ricerca di sempre ulteriori eloquenti inquadrature.

Come la sua opera in generale, così il suo capolavoro *1984*, che è appunto, sul piano del linguaggio narrativo, un *pastiche*, un'autobiografia in terza persona che mescola la narrazione realistica, con il saggio politico, il sogno con l'allegoria drammatica, la satira con l'autosatira. Dunque, un linguaggio postmoderno in cui affiora e prende corpo la consapevolezza di descrivere un *monstrum* di cui si fa parte, da cui non si è diversi e che, nel tentativo stesso di denunciarlo descrivendolo, si contribuisce a rafforzare: il che significa, come spiegheranno poi Barthes e Jameson, farsi strumento della prosperità e della vittoria del nemico, sempre che il nemico esista ancora davvero! Nel sogno – che è la dimensione in cui affiora quel poco di realtà che rimane — il protagonista di *1984* si descrive “sperduto in un mondo mostruoso in cui proprio lui era il mostro” (Orwell 1949, p. 29) e tutto il romanzo esprime questa consapevolezza di inevitabile corresponsabilità (con lo sdoppiamento dell'autore nei due protagonisti antagonisti, Smith e O'Brien, e lo sdoppiamento dello stesso protagonista in due parti in un conflitto che si chiude solo nell'ultima frase del racconto). È questa ammissione di corresponsabilità dell'intellettuale Orwell che tanto irrita i critici *con* e *neocon*, ma anche certe *views from the left* (cfr. Norris, a cura, 1984), perché, infatti, la corresponsabilità mina alla base lo *hate*, l'odio, ossia lo stato d'animo che deve alimentare la guerra. Tutto il mondo di Oceania è pervaso dall'odio, una *war hysteria* (cfr. Orwell 1949, p. 187) che va dall'interiorità individuale ai rapporti familiari e sociali e che aumenta con il livello culturale e intellettuale. “Più sono intelligenti, meno son sani” (p. 216). Tutta la critica/autocritica di Orwell all'individualismo borghese e alla cultura occidentale si riassume nell'accusa di essere *la cultura della guerra* e questo, da buon intellettuale *guerriero*, si sforza di rappresentare in *1984*, ricorrendo a tutti i registri di scrittura in suo possesso.

Anche senza il Libro di Goldstein (due capitoli di saggio inseriti in *1984*) che funge da esplicita didascalia, il lettore si renderebbe conto che *il conflitto perenne* è il congegno vitale che alimenta il mondo di Oceania, infatti tutto all'insegna della vittoria (*Victory mansions, victory cigarettes, coffee, gin* ecc, il nome stesso del protagonista Winston, la conclusione del romanzo con la trionfale *vittoria* di Big Brother che anticipa il bollettino finale del generale Schwarzopf, e poi la *vittoria* di Winston su se stesso). Un congegno vitale che viene oliato con periodici riti come i *Two Minutes Hate*, con proiezioni cinematografiche come quella del bombardamento di profughi in fuga (uno splendido esempio di linguaggio doppio, realistico e costruito allo stesso tempo: da un lato potrebbe illustrare l'ultima guerra in Iraq e dall'altro ha tutti gli effetti meccanici di un moderno videogiochetto, con l'aereo che si avvicina fino a riprendere la mano del bambino che schizza nell'aria), con bombardamenti reali (le strade per cui cammina Winston dopo il bombardamento potrebbero bene essere quelle di Bagdad), con la paura costante, e soprattutto con l'invenzione del terrorismo (la voce di Goldstein, il mitico capo della *Brotherhood*, il Bin Laden di Oceania, altro non è che quella di O'Brien, il massimo rappresentante di Big Brother: O'Brien dichiarerà alla fine di essere lui l'autore del famigerato libro sacro dei terroristi) e con la tortura (da Yale, a metà degli anni Ottanta, si criticava, anzi irrideva, le scene della tortura di Winston e la stanza 101 come gratuita archeologia: Guantanamo o le reate dei *contractors* di Abhu Graib, timorosi di restare senza *lavoro*, sono una rettificazione di cui avremmo fatto volentieri a meno).

Non potendo soffermarmi qui sulla cura e la completezza dell'analisi che Orwell fa dei *modi* in cui si costruisce questo terreno di coltura della guerra che è la paura, mi limito a ricordare che mai come in questi ultimi tempi ci sono stati studi su questo argomento, soprattutto per quello che riguarda il fenomeno negli Stati Uniti a partire dalla fatidica data (11 settembre), che a quanto pare, ma di preciso “orwellianamente” non si potrà mai sapere, era già destinata a essere tale, ancor prima di arrivare. Giornalisti ed esperti di vari ambiti hanno messo in rilievo l'importanza fondamentale dei *media* nella costruzione di quella simulazione che doveva produrre e alimentare la guerra o le guerre, ossia le varie fasi della guerra *tout court*, della guerra continua, proprio come prevedeva Orwell nel libro di Goldstein, quando motiva la guerra continua come una necessità vitale per il Potere (proprio come Baudrillard dirà per l'Occidente). Orwell ci presenta la simulazione della guerra come il nuovo, ultimo modo di fare la guerra: anche la guerra simulata è dunque guerra, non meno reale, nella sua simulazione, della guerra reale. Baudrillard, quasi mezzo secolo dopo, ha sorprendentemente una posizione simile a quella di Orwell per quanto riguarda il presupposto della sua diagnosi, ossia l'ostinato e disperato attaccamento alla “realtà”: nel suo provocatorio *La guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Baudrillard non vuol negare che nel Golfo ci siano state morte e distruzione, ma semplicemente che la guerra come ci è stata raccontata e come molti di noi l'hanno quindi vissuta, non è mai accaduta *in realtà*. Il fatto che la simulazione della guerra abbia preso il posto della guerra reale vuol dire che la simulazione ha ucciso, assorbito la vecchia guerra reale, e quindi nel Golfo c'è stato un *altro* fenomeno (cfr. Baudrillard 1991, p.17), ma non la vecchia, *cara* guerra, ossia la guerra com'è stata concepita per secoli.

Tutto il discorso del filosofo francese sulla guerra virtuale s'impenna sulla ben nota tesi di *Simulacres et simulation* che la realtà tradizionale sia scomparsa, morta: nell'Oceania orwelliana lo scopo primo del Potere (ripetutamente ribadito da Winston nelle sue meditazioni) è proprio la negazione della realtà, “the denial of reality”, o il controllo della realtà, “the control of reality”. Si controlla la realtà quando la si può costruire in funzione delle proprie esigenze².

Se la prima guerra del Golfo è, come scrivono Baudrillard e Norris, la prima guerra postmoderna nel senso che è un simulacro di guerra, una guerra costruita, una rappresentazione, “un esercizio in retorica della manipolazione di massa e tecniche di persuasione ‘iperreale’ che conferma l'acuta diagnosi di Baudrillard” (Norris 1992, p. 25), ebbene non è difficile riconoscere che *1984* la rappresenta e la illustra con un congruo anticipo. Nella citazione che segue si evidenzia la qualità della rappresentazione: la costruzione dell'atmosfera della guerra, vista attraverso gli occhi di Winston, si realizza permeando la vita quotidiana dei cittadini:

Manifestazioni, incontri, parate militari, conferenze, esibizioni di cere, mostre, spettacoli cinematografici, programmi televisivi – era tutto da organizzare. C'era da montare gazebo, erigere ritratti, coniare slogan, scrivere canzoni, diffondere notizie, adattare e montare fotografie. Nel Reparto Narrativa la sezione di Julia aveva sospeso la produzione di romanzi e stava lanciando una marea di opuscoli di atrocità. Winston, oltre al suo regolare lavoro, passava parecchie ore al giorno a rileggere vecchi articoli del «Times» e a modificare e abbellire notizie che sarebbero poi state citate nei discorsi ufficiali. A tarda notte, quando i *proles* a frotte girovagavano spavaldi per le strade, la città aveva un'aria

curiosamente febbrile. I razzi scoppiavano con più frequenza del solito e spesso si udivano in distanza enormi deflagrazioni che nessuno sapeva spiegare e su cui correvano le più strampalate dicerie.

La nuova aria che doveva diventare la canzone tematica della Settimana dell'Odio era già stata composta (*Hate Song*, come si chiamava) e veniva suonata e pubblicizzata per televisione in continuazione. Aveva un ritmo selvaggio ed abbaiente che non si poteva propriamente chiamare musica, ma assomigliava piuttosto a quello del tamburo; urlata da centinaia di voci e accompagnata dal rimbombare del passo di marcia, faceva paura. Aveva attecchito tra i *proles* e per le strade di notte entrava in concorrenza con la popolare canzone "Era solo una vuota fantasia...". I piccoli Parson, con un pettine e un pezzo di carta igienica, la suonavano a tutte le ore del giorno e della notte in maniera insopportabile (...).

Un nuovo manifesto era apparso all'improvviso in tutta la città. Non aveva scritte e rappresentava semplicemente la mostruosa figura di un soldato eurasiatico, alto tre o quattro metri, che avanzava con una faccia mongola senza espressione e stivali enormi, e sul fianco il mitra puntato. Da qualsiasi angolo lo si guardasse, la bocca del fucile, ingrandita dal primo piano sembrava puntata direttamente su di voi. Il manifesto era stato incollato in tutti gli spazi vuoti su tutti i muri e superava di numero perfino quello di *Big Brother*. Si stava di nuovo inducendo nei *proles*, di solito abbastanza apatici riguardo alla guerra, uno dei loro periodici attacchi di frenesia patriottica. Come in armonia con l'atmosfera generale, le bombe razzo ammazzavano più gente del solito. Una era caduta su di un cinema a Stipney seppellendo centinaia di vittime tra le macerie. Tutta la popolazione del posto era uscita per le strade dando vita a un lungo funerale che si era protratto per ore ed era infatti una manifestazione di protesta. Un'altra bomba cadde in uno spiazzo usato di solito come un campetto da gioco e parecchie decine bambini furono fatti a pezzi. Ci furono altre indignate proteste, fu bruciato il ritratto di Goldstein, centinaia di manifesti del soldato eurasiatico furono strappati e dati alle fiamme e dei negozi furono saccheggianti durante i disordini. Si diffuse poi la voce che erano delle spie a guidare i razzi con un sistema di onde radio, e un'anziana coppia, sospettata di essere di origine straniera ebbe la casa incendiata e morì di asfissia (Orwell 1949, pp. 149-151).

Accurata la costruzione del simulacro del nemico, che deve generare paura e *bate*, ma si tratta di un simulacro *vuoto* a cui associare la paura, le bombe, i morti. La principale caratteristica della guerra virtuale, sostiene Baudrillard, consiste nella mancanza di un nemico reale, che deve essere costruito di volta in volta perché possa avere luogo la rappresentazione: la guerra del Golfo infatti senza un nemico effettivo è unicamente procedura di affermazione del proprio potere, della performance del proprio apparato, sistema di persuasione dell'intero mondo sull'infallibilità della propria Macchina. Il nemico, come riassume Segneri (1999-2000, p. 130), sarà "identificato in tutti coloro che opporranno resistenza alla realizzazione dell'Ordine mondiale della gestione economica globale nelle mani dei paesi ricchi".

Come in uno strano gioco di specchi tra *fiction* e analisi teorica, se Orwell illustra Baudrillard, Baudrillard chiarisce passi oscuri dell'allegoria orwelliana, come per esempio l'ambiguo rapporto di complicità che il lettore di *1984* avverte fin dall'inizio tra il torturatore O'Brien e Winston, la vittima, quando O'Brien dice: "Per anni ti ho osservato, coltivato con cura (...) tu l'hai sempre saputo come sarebbe finita" (Orwell 1949, p. 240); o quando Winston si rivolge a O'Brien: "Ma se, come dici, tu hai già vinto in partenza e io sono un *non-esistente*, perché ti ostini a torturarmi?"

Cosa mi torturi a fare?" (p. 255) "Per curarti", risponderà O'Brien, "per guarirti, per fare di te uno di noi":

Winston, tu *sei un difetto nel disegno. Sei una macchia che deve essere cancellata* (...). Noi non distruggiamo l'eretico perché ci resiste: finché lui ci resiste, noi non lo distruggiamo mai. Lo convertiamo, conquistiamo la sua coscienza, lo rimodelliamo. Lo purifichiamo da ogni male e da ogni illusione e lo riportiamo dalla nostra parte, non in apparenza ma di fatto, anima e cuore. *Ne facciamo uno di noi*, prima di eliminarlo. Ciò che ci è intollerabile è che un pensiero sbagliato, per quanto nascosto e debole, possa esistere in qualche parte del mondo (p. 256).

Come nella comunicazione moderna non c'è più un interlocutore, chiosa Baudrillard, così nella guerra moderna non c'è più il nemico – "Quello che non esiste più è l'avversità degli avversari, la realtà delle cause in antagonismo, la serietà ideologica della guerra" (Baudrillard 1981, p. 90) –, ma solo un elemento refrattario che deve essere neutralizzato e consensualizzato. L'unico obiettivo, di cui gli americani si sono fatti missionari, è quello di allineare tutti nel minimo comune denominatore democratico. Inoltre tutti giacciono sotto il minimo comune multiplo dell'informazione che, estendendosi all'infinito, si approssima al grado zero dei contenuti, e al grado zero della democrazia consensuale e "televisuale".

Le nostre guerre hanno così meno a che fare con il confronto di guerrieri che con l'adomesticamento (o civilizzazione) delle forze ostinate sul pianeta, quegli elementi incontenibili, come direbbe la polizia, ai quali non appartiene solo l'Islam nella sua interezza, ma gruppi etnici selvaggi, minoranze linguistiche ecc. Tutto ciò che singolare e irriducibile deve essere ridotto e assorbito. Questa è la legge della democrazia e il Nuovo Ordine Mondiale (p. 86).

Anche gli slogan del Partito come *War is peace* e *Peace is war* riassumono in fondo la tesi esposta in *Simulacres et simulation*, quando spiega che la pacificazione che domina le nostre società non è che uno stadio al di là della guerra e della pace in cui guerra e pace si equivalgono. "I due poli differenziali implodono l'uno nell'altro, oppure si riciclano a vicenda – simultaneità delle contraddizioni, che è allo stesso tempo la parodia e la fine di ogni dialettica" (p. 90).

Anche da questi pochi esempi è evidente la contiguità e la continuità tra il narratore intellettuale distopico e il filosofo. Perfino il titolo provocatorio di Baudrillard, *La guerra del Golfo non è avvenuta*, ha la sua anticipazione in *1984*, dove però tale acuta osservazione è affidata, non a complicate dimostrazioni, ma all'intuizione di Julia, ossia alla visione femminile.

In un certo qual senso lei era molto più acuta di Winston, e molto meno sensibile alla propaganda del Partito. Una volta che, durante una conversazione, gli era capitato di nominare la guerra con l'Eurasia, lei lo aveva stupito osservando distrattamente che *secondo lei non c'era proprio nessuna guerra in corso. I razzi che ogni giorno cadevano su Londra erano con tutta probabilità lanciati dallo stesso Governo di Oceania, "solo per far paura alla gente"*. A lui non era mai venuta in mente un'idea simile. Un'altra volta gli aveva fatto venire una specie d'invidia dicendo che per lei la cosa più difficile era riuscire a trattenersi dal mettersi a ridere durante i Due Minuti d'Odio (Orwell 1949, pp. 154-155).

Il titolo provocatorio di Baudrillard (secondo il suo traduttore inglese, Patton) s'iscrive in una strategia di comunicazione in cui la scrittura diventa uno strumento fondamentale. Come il racconto *The Machine Stops* di Forster (1909) illustra e comunica più facilmente del saggio di Jameson parecchi aspetti della logica culturale postmoderna (cfr. Battaglia 2006, pp. 41-58), così *1984* esemplifica intere pagine della Arendt sul totalitarismo e di Baudrillard sulla simulazione. Come ha spiegato Lyotard, questa capacità di comunicazione e divulgazione dipende nel caso di Orwell proprio dal linguaggio fantastico che gli consente di “prolungare la linea del corpo nella scrittura” (Lyotard 1986, p. 109) e di evocare il disagio, il malessere, la sofferenza fisica, e quindi di rendere l'atmosfera, la sensazione fisica, l'odore della guerra, il frutto concreto di un'enorme simulazione. Come *Erewhon*, il prototipo del genere distopico, *1984* è un imbarazzante e irritante specchio che riflette le dinamiche profonde che agitano il nostro presente.

¹ Lettera a L. Moore, 17 aprile 1948 (Orwell, in Crick 1980, p. 713)

² Questo lo scopo principale del *doublethink* – ossia la capacità di intrattenere due convinzioni opposte e di accettarle entrambe o, come si dice oggi, di “affermare e sovvertire al tempo stesso” (Hutcheon 1988, p. 123), *realizzando* la contraddizione – lo strumento adeguato alla classica *stance* postmoderna. “Per *doublethink* [pensiero doppio] s'intende la capacità di avere simultaneamente due visioni contraddittorie e di mantenerle entrambe (...). Dire deliberatamente delle bugie e crederci al tempo stesso, dimenticare tutto ciò che non ci conviene e poi ricordarcene, quando ci serve di nuovo, ma solo fin che ci serve, negare l'esistenza della realtà oggettiva mentre si continua a basarsi sull'esistenza di quella stessa realtà che si nega (...) usare la logica contro la logica stessa (...). Il *doublethink* è il cuore di un sistema di pensiero in cui entrambe le condizioni esistono simultaneamente...” (Orwell 1949, pp. 215, 237).

La rappresentazione dei *piqueteros* nella stampa argentina Irene Theiner

Presentazione

Il 26 giugno 2002, durante un'azione di protesta vicino a Buenos Aires, due *piqueteros* furono uccisi dalla polizia. Colpisce che due giornali, ideologicamente opposti, abbiano titolato con simili echi cassandreschi due loro commenti: “*Crónica de una violencia anunciada*”, «La Nación» e “*La masacre anunciada*”, «Página 12».

La domanda da porsi è se nei discorsi giornalistici vengano costruite rappresentazioni di nuovi movimenti sociali che diano conto delle trasformazioni in corso nella società, oppure se prevalga una resistenza a riconoscere la loro specificità e attualità, attingendo le categorie interpretative solo dalla memoria.

L'ipotesi è che mezzi di stampa assai diversi, non rappresentino i *piqueteros* come agenti di trasformazioni sociali.

Analizzerò come esempio le rappresentazioni che tre editorialisti costruirono dei fatti del 26 giugno.

L'approccio teorico-metodologico sarà quello dell'analisi critica del discorso, che studia l'attività discorsiva come elemento costituente le reti di pratiche che modellano gli avvenimenti sociali (cfr. Fairclough 2003, p. 25), e s'interessa in particolare modo del rapporto tra discorso e potere (cfr. Wodak, Mayer, a cura, 2001). Lo strumento specifico sarà l'“insieme di categorie rilevanti nell'analisi della rappresentazione degli attori sociali nel discorso” proposto da Van Leeuwen (cfr. 1996).

I piqueteros e i media

La specificità del movimento piquetero

Negli anni Novanta le politiche neoliberiste introdotte in Argentina dalla dittatura militare nel '76, si consolidano ulteriormente e il processo di decolettivizzazione¹, che colpisce grandi masse, si accelera. Tuttavia dalla decomposizione sociale emergono anche elementi di ricomposizione che superano le forme tradizionali d'azione collettiva associate ai sindacati, non più in grado di rappresentare la protesta sociale.

I primi picchetti segnalano il

punto iniziale nel quale una nuova identità – i *piqueteros* –, un nuovo formato di protesta – il blocco delle strade –, una nuova modalità organizzativa – l'assemblea – e un nuovo tipo di domanda – il lavoro – vengono definitivamente associati, dando origine ad un'im-

portante trasformazione nei repertori di mobilitazione della società argentina (Svampa, Pereyra 2003, p. 25).

Il *piquete*, restituisce sicurezza e dignità, è un ambito-momento dove si esperimenta un'identità controegemonica che compensa la disaffiliazione sociale e sostituisce all'immagine del bisognoso, del paziente, quella di un soggetto dall'agentività positiva (cfr. Massetti 2004)².

Tuttavia, non si tratta di un movimento omogeneo. Mentre alcune organizzazioni di *piqueteros* centrano la loro azione su progetti produttivi autogestiti, altre contrattano con lo Stato l'erogazione di sussidi, intrecciando rapporti di tipo clientelare.

In misure differenti, i vari gruppi sono oggetto di una campagna che tende a ridurre il conflitto sociale a questione giudiziaria, quando non criminale (Svampa, Pereyra 2003, p. 17).

La ricezione mediatica dei piqueteros

L'azione di protesta acquisisce un senso politico quando irrompe sulla scena pubblica avanzando le proprie istanze. I blocchi stradali costituiscono una delle poche risorse degli esclusi per rendersi visibili e aprire con i poteri decisionali canali di trattative, che sono tanto più efficaci, quanto più questa visibilità viene diffusa dai media (cfr. Giarracca et al. 2001).

I media – essi stessi attori sociali – costruiscono la propria visione e il senso degli avvenimenti in un duplice processo di semiotizzazione, fatto di trasformazione e di transazione. Trasformare il mondo significa attribuire agli esseri nomi, proprietà, azioni e valori. Il processo di transazione consiste nel costruire il rapporto con l'altro-destinatario, formulando ipotesi sulla sua identità e definendo l'influenza che si vuole esercitare su di lui (cfr. Charaudeau 1997). Il discorso giornalistico gioca, pertanto, un ruolo nella disputa per il diritto di cittadinanza di un attore sociale all'interno di uno spazio pubblico. Diventa, così, fondamentale, analizzare come i media rappresentino la distribuzione dei ruoli nei conflitti.

Il massacro di puente Pueyrredón sulla stampa

Il 26 giugno 2002 Maximiliano Kosteki e Darío Santillán furono uccisi a freddo durante un corteo di protesta nelle vicinanze del *puente Pueyrredón*, uno degli accessi alla città di Buenos Aires. Il giorno dopo «Clarín» non poté fare a meno di pubblicare – disordinatamente e corredate da didascalie fuorvianti³ – le foto scattate da un suo reporter. Il 28 finalmente «Clarín» uscì con la sequenza ordinata cronologicamente, mentre «Página 12» a sua volta pubblicava una sequenza diversa ma coincidente. Entrambe, non solo impedirono la funzionalizzazione dei fatti come “scontro armato” – così come diverse testate avevano inizialmente tentato in piena sintonia col governo –, ma contribuirono in sede giudiziaria a provare le responsabilità.

Fatti posteriori smentirono la stampa che aveva presagito un ritorno alla violenza dilagante: nell'immediato, le massicce manifestazioni pacifiche di protesta portarono alla destituzione dei vertici della polizia e all'anticipazione delle elezioni presidenziali. Il 9 gennaio 2006 due colpevoli materiali furono condannati all'ergastolo, mentre il processo per scoprire i mandanti è ancora richiesto da più parti della società.

Studio di caso

I tre articoli analizzati furono pubblicati dai giornali di maggiore tiratura di Buenos Aires, «Clarín», «La Nación» e «Página 12»⁴, il 27 giugno 2002, quando le foto erano già in circolazione.

Analisi comparativa dei tre articoli

I tre articoli sono commenti firmati della sezione di politica interna.

Come vedremo in seguito, le categorie proposte da Van Leeuwen permettono di individuare e di raffrontare la rappresentazione dei seguenti attori sociali nei tre esempi: l'istanza mediatica, le forze dell'ordine, i *piqueteros*, i poteri decisionali e, per ultimo, la cosiddetta società civile, nei termini della loro (s)personalizzazione e della loro agentività. L'istanza mediatica si autorappresenta anche attraverso il modo in cui s'impegna alla verità e alla necessità (modalità) e attraverso il modo di valutare (cfr. Fairclough 2003, p. 164).

Bonasso, Miguel, La masacre anunciada, in «Página 12»⁵

L'istanza mediatica è qui un enunciatore omodiegetico, funzionalizzato⁶ e spesso agente: “a chi può denunciare questo cronista...”. Usando un registro popolare, “qualche quattrino”, si mischia ai “manifestanti”. Va ancora più lontano, esplicitando che il “giornalista deve cedere il passo al cittadino” per diventare parte del collettivo “noi”-“compatrioti”, che alterna ruoli passivi e attivi. L'enunciatore è implicito nelle valutazioni: “purtroppo”, “genocidio silenzioso”, e si rappresenta come legittimato a proferire sia asserzioni fattuali (p. 168): “la democrazia non è un gioco di bari, né un film di gangster”, sia asserzioni normative, prescrivendo o proscrivendo comportamenti agli altri attori sociali: “fatevi da parte per sempre e lasciate parlare le urne”. Non solo, ma il cronista si attribuisce anche il potere socialmente ratificato di predire (p. 167): “O la Nazione affonderà, senza rimedio, in una nuova tragedia”.

I *piqueteros* non sono individualizzati per nome, ma classificati per la loro appartenenza politico-sociale e – sia semanticamente che sintatticamente – rappresentati come pazienti-vittime delle altrui azioni: “caduti nella repressione”, “i *piqueteros* sono stati uccisi”. L'enunciatore sottolinea questo ruolo, associandoli ad altre categorie di vittime, sia del passato che del presente: “generazione (annichilita per ordine del decreto di Italo Luder)”⁷; “esclusi”, “gli umili”. E l'unica volta in cui appaiono come soggetti attivi “manifestanti popolari che scendono in strada a urlare la loro fame...” sono soltanto agenti resistenti e non trasformati delle condizioni sociali.

Collettivizzate e funzionalizzate (“polizia”, “personale di sicurezza”), le forze dell'ordine sono sempre agenti: “uccisero manifestanti”. L'associazione ai finanziari delinquenti dell'epoca menemista, rimasti impuniti, le installa in una rete più vasta di responsabilità sociali della crisi. La memoria degli anni Settanta emerge sotto forma di sovradeterminazione anacronistica⁸ imputando loro le stesse “procedure della dittatura militare”.

I poteri decisionali vengono solitamente rappresentati da un individuo, spesso funzionalizzato e nominato “il segretario di Sicurezza Juan José Alvarez”. Tuttavia non mancano le spersonalizzazioni oggettivanti – una strumentale⁹ “le attive fabbri-

che di intelligenza di questo Governo”, una spaziale “la provincia di Buenos Aires” – oppure, astrattizzanti, “la Giustizia”. All’opposto della determinazione per funzione o per nome, l’indeterminazione “chi” rappresenta quest’attore sociale come sfuggente o incapace di recepire le denunce: “Dinnanzi a chi questo cronista può presentare una denuncia...”. La sovradeterminazione è sia simbolica “centurioni della democrazia”, sia anacronistica, associando l’attore al “decreto di Italo Luder”¹⁰.

I poteri decisionali e le forze dell’ordine, attori qualche volta associati, altre differenziati, sono quasi in tutti i casi agenti espliciti delle loro azioni, in netto contrasto con il ruolo di paziente attribuito ai *piqueteros*.

Laborda Fernando, Crónica de una violencia anunciada, in «La Nación»¹¹

L’istanza mediatica non è mai personalizzata, bensì oggettivata “i media, come la televisione”, spesso come enunciato¹²: “L’analisi della notizia”, “la cronaca”. In un gioco ambiguo, l’enunciatore si nasconde nelle frasi impersonali, ma lascia la sua traccia modalizzandole: “ciò che stupisce di questo caso non dovrebbe essere...”. L’enunciatore si autorappresenta come fonte autorevole, legittimata a definire e a giudicare: “Più di una manifestazione della crisi sociale, il movimento *piquetero*, è una manifestazione limite – e certamente violenta e inaccettabile – della politica”.

I *piqueteros* sono solitamente personalizzati, classificati per la loro appartenenza socio-politica: “i *piqueteros*”, “i disoccupati” e (s)valutati: “pescatori nel torbido”. Vengono anche collettivizzati: “il movimento *piquetero*”, oppure astrattizzati: “fenomeno” e spinti sullo sfondo delle azioni nominalizzate: “il blocco delle strade”, “manifestazione”, “protesta sociale”. Sono generalmente agenti di soprusi, perché si arrogano “la facoltà di privare altre persone...”. L’enunciatore evita di presentarli come vittime di azioni violente della polizia: “due persone morirono”. Vengono sovradeterminati anacronisticamente associandoli alla “sovversione degli anni Settanta”, e forse è funzionale a questa rappresentazione l’insistenza sulla loro militarizzazione, che in precedenti occasioni “contribuì ad evitare scontri con la polizia”, come se fossero loro i responsabili dell’ordine pubblico.

Le forze dell’ordine sono quasi assenti dall’articolo; tutt’al più “due poliziotti” sono tra i feriti. L’uccisione di Kosteki e Santillán e il ferimento di una settantina di manifestanti si rappresentano come azioni senza agenti responsabili: “tragici fatti avvenuti”, “si registrarono gli incidenti più gravi”. Semmai si suppone che: “quel livello di disordine e di ribellione sia stato provocato dalle differenze tra le varie organizzazioni”, vale a dire, che i responsabili sono le stesse vittime.

I poteri decisionali vengono rappresentati come astrazioni dalla incerta agentività: “la crisi della rappresentanza politica e sindacale”, “il sistema politico”, oppure oggettivati come enunciato: “l’avvertimento ufficiale”.

Molti degli enunciati dell’attore-giornalista, includono in modo piuttosto vago e ambiguo parti della società civile, che non rientrano nelle categorie precedenti. Nella seguente frase, chi sono le vittime, i *piqueteros*, le forze dell’ordine oppure altri soggetti della società civile?

Ciò che stupisce veramente è che da quando nel 1997 cominciarono a verificarsi blocchi di strade statali e urbane come nuove forme di protesta sociale fino all’attualità, si siano

verificate ca. 4.000 manifestazioni di questo tipo in tutto il paese, senza che si siano generate (*sic*) molte più vittime.

Blanck Julio, Una escalada de violencia que vuelve más frágil a la democracia, in «Clarín»¹³

Questo articolo è strutturato intorno all’opposizione violenzademocrazia. L’enunciatore eterodiegetico osserva gli avvenimenti a una distanza tale da interpretare l’uccisione di due persone come “parte di una equazione politica”, costruendo, infatti, un complicato intreccio con molte incognite spesso difficili da scoprire.

L’istanza mediatica si rappresenta come legittimata non solo a stabilire i termini della questione, ma anche a predire il futuro:

Non si tratta della forza o della debolezza di un governo... È molto più di questo: la minaccia che nuovamente turba gli argentini come a dicembre scorso, è quella di una spirale di violenza senza controllo, un orizzonte di sangue che solo può dare alla luce una democrazia più ristretta o, ancora peggio, una fase di autoritarismo – tradizionale o truccato – che non ricupererà la giustizia perduta e che, inoltre, restringerà drammaticamente la libertà.

Modalizzando frasi impersonali orienta da dietro le quinte il modo di leggere gli avvenimenti, costruendo così il suo lettore: “Il sangue versato ieri... può guardarsi come parte di un’equazione politica”. L’enunciatore è colui che sa come stanno le cose e chi decide di volta in volta quanto del suo sapere condividere con il suo lettore e quando renderlo copartecipe del giudizio emanato da un “noi” inclusivo:

siamo di fronte ad uno Stato inefficiente nel controllo dei gruppi violenti e antidemocratici, o siamo di fronte ad uno Stato macchiato dalla delinquenza se le uccisioni di Santillán e Costequi¹⁴ dovessero essere opera di poliziotti.

L’articolo si chiude con un’asserzione, doppiamente modalizzata da “forse”, che pone nuovamente il governo e la democrazia al centro della questione: “Il problema, comunque, non è il Governo, bensì quanto rappresenta: un tentativo, forse l’ultimo, di conservare una democrazia che, forse un giorno sarà capace di migliorare se stessa”.

I morti appaiono individualizzati e nominati, ma doppiamente defocalizzati, in quanto si tematizzano l’interpretazione che propone l’enunciatore e la loro morte: “chi ci guadagna con le morti di Darío Santillán e Maximiliano Costequi”. L’enunciatore, stempera l’identità dei *piqueteros* non rappresentandoli mai come gruppo o insieme di gruppi che si identificano con tale nome. Al contrario, li astrattizza: “tragedia umana”, “povertà”, e li oggettiva: “sangue versato”; oppure, li rende attori invisibili della “protesta”. In questo modo nega una delle specificità del movimento, cioè la costruzione identitaria come risposta alla disaffiliazione.

Le forze dell’ordine si rappresentano esplicitamente soltanto una volta: “poliziotti”, come possibili assassini di Santillán e Kosteki, trattandosi in quel caso di “delinquenza”, ma non di repressione.

I poteri decisionali sono l’attore più presente, solitamente collettivizzato come “lo Stato”, “il governo”, o astrattizzato da “politica”. Viene rappresentato come agente che fino a quel momento era stato capace di controllare “la protesta sociale”,

ma si esplicita la sua responsabilità, sia negli “episodi di ieri” che nello “sviluppo generale della crisi economica, sociale e politica”. Tuttavia, subito dopo l’enunciato sottolinea che l’inefficienza dello Stato consiste nel non sapere più controllare i “gruppi violenti e antidemocratici” e non nell’incapacità di rispondere adeguatamente alle istanze avanzate dai movimenti. Di fronte alle manifestazioni di violenza o alle pressioni esercitate da non meglio specificati “fattori di potere”, il governo è la vittima minacciata.

“La società” una volta sembra includere i protagonisti del conflitto sociale ed escludere i politici, un’altra, invece esclude chi provoca “caos”, ne è “impaurita e (richiede) ordine a qualsiasi prezzo”.

Molti enunciati, alquanto ambigui, lasciano aperta la questione di chi siano gli attori astrattizzati: “la violenza”, “conflitto sociale”, o indeterminati: “coloro”, “chi”. Soltanto i *piqueteros* e/o alcuni gruppi (politici, sindacali) loro vicini o anche i repressori? Comunque, sono questi gli agenti che minacciano il governo e la società.

Conclusioni

Premetto che le conclusioni si riferiscono ai tre articoli analizzati e non possono essere estese *in toto* a ciascuno degli organi di stampa che li ospitano.

Tutti e tre si arrogano il potere, socialmente ratificato (cfr. Fairclough 2003), di predire il ritorno a situazioni precedenti manipolando la memoria per diffondere il senso di minaccia (dittatura militare/sovversione degli anni Settanta su «Página 12» e su «La Nación» rispettivamente; l’insurrezione che cacciò il presidente De la Rúa – dicembre 2001 – per «Clarín»). Dai titoli di «Página 12» e di «La Nación» l’azione violenta si “annuncia”, e quasi tutti gli articoli di «Clarín» di quei giorni recano nell’occhiello “ancora una volta la violenza”, come se fosse un destino ineluttabile dell’Argentina.

Bonasso vittimizza i *piqueteros*, Laborda li criminalizza, mentre Blanck stempera la loro identità. In ogni caso, non riconoscendo loro una capacità di azione positiva, “la macchina che fabbrica il senso sociale” (Charaudeau 1997, p. 25) non recepisce la costruzione controegemonica dell’

⁶ La categorizzazione funzionale consiste nel rappresentare un attore sociale per l’attività che realizza, ad esempio, per la sua occupazione (cfr. Van Leeuwen 1996, p. 54).

⁷ In quanto presidente del Senato, fu presidente della nazione durante un viaggio all’estero di Isabel Martínez de Perón. Fece sancire un decreto che aprì le porte alla repressione indiscriminata.

⁸ Van Leeuwen chiama “sovradeterminazione” la rappresentazione simultanea dell’attore sociale come partecipante a due pratiche. La pratica sociale che si vuole legittimare “può essere vista come ‘naturale’, in grado di trascendere storia e cultura: la sovradeterminazione è uno dei modi in cui i testi possono legittimare le pratiche” (1996, p. 62).

⁹ L’oggettivazione è un modo di spersonalizzare l’attore sociale rappresentandolo attraverso un luogo, uno strumento strettamente legato alla persona o alla attività dell’attore, oppure attraverso un suo enunciato (p. 59).

¹⁰ Cfr. nota 7.

¹¹ http://www.lanacion.com.ar/archivo/nota.asp?nota_id=408813&origen=acumulado&acumulado_id=

¹² “L’autonomizzazione degli enunciati (...) conferisce una sorta di autorità impersonale nei confronti degli enunciati” (p. 60).

¹³ *Un’escalation di violenza che rende più fragile la democrazia*, in <http://www.clarin.com/diario/2002/06/27/p-00501.htm>

¹⁴ Nei primi giorni si osserva una certa esitazione nella grafia del cognome della prima vittima: Costequi, Costeki, Kosteki...

¹ Decollettivizzazione è per Svampa e Pereyra (2003, p. 30) “la perdita di quei supporti collettivi che configuravano l’identità del soggetto (soprattutto, quelli riferiti al mondo del lavoro) e, di conseguenza (...), l’ingresso in un periodo di ‘individualizzazione’ del sociale”.

² È emblematico il titolo di un volume curato da Toty Flores, *De la culpa a la autogestión*. Così come la parola d’ordine della CTA (il sindacato a loro più vicino) – “la nuova fabbrica è il quartiere” –, rappresenta bene l’ancoraggio territoriale come risposta allo sradicamento.

³ La stessa fotografia reca il 27 la didascalia: “Poliziotti arrestano uno dei manifestanti”, e il 28, quella veritiera: “Ferito. Santillán è già caduto, raggiunto dai proiettili...”.

⁴ «La Nación» è un giornale conservatore, nato nel 1870, periodo fondazionale dell’Argentina. «Clarín», fondato nel 1946, è più difficile da definire forse perché pratica il “cerchiobottismo” e, infine, il più recente, fondato negli anni Ottanta – dopo la fine dell’ultima dittatura – è «Página 12», si vuole vicino alla sinistra, ma fa parte attualmente del Grupo Clarín.

⁵ <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/elpais/1-6854-2002-06-27.html>

“Surrender pronto, or we’ll level Toronto!”. Guerre immaginarie a confronto nel cinema americano di fine millennio

Alessandra Calanchi

La storia delle battaglie è innanzitutto quella della metamorfosi dei loro campi di percezione (*P. Virilio*).

Nell’ambito dei film di guerra, può sembrare decisamente fuori luogo o di cattivo gusto inventare guerre a scopo *fictional* quando le guerre vere non mancano affatto e anzi ce n’è un ampio repertorio a cui attingere, nel passato come nel presente. Ciononostante, il cinema americano ha fatto anche questo, creando una sorta di sottogenere del *war movie* che non ha niente a che fare con mitologie *fantasy* o scenari di invasioni aliene, ma si basa su alcune ipotesi di realtà alternative in cui una guerra – verosimile a tutti gli effetti – potrebbe effettivamente essere dichiarata e combattuta dagli americani nella nostra contemporaneità.

I tre film di cui si parlerà in questa sede appartengono tutti all’ultimo scorcio del primo millennio, dal 1995 al 1997 (in piena presidenza Clinton, 1993-2001), un periodo relativamente pacifico della storia statunitense in cui poco si parlava di terrorismo e molto spazio si concedeva alla figura del presidente. Sono anni, infatti, che vedono una democratizzazione e perfino una demistificazione della figura presidenziale, che viene progressivamente privata della sua immagine magico-sacrale (Alonge, Menarini, Moretti 1999, p. 124). Questo si traduce nel cinema in personaggi che sono amorevoli padri di famiglia come in *Independence Day*, o nella loro controparte parodica come in *Mars Attacks* (rispettivamente di Ronald Emmerich e Tim Burton, entrambi del 1996).

Il 1996 sembra essere un anno cruciale, non solo nel mondo del cinema ma anche in quell’altro *show* che è la politica: il 1996 vede infatti svolgersi sotto gli occhi della *audience* mondiale lo scandalo Lewinsky. Nello stesso anno il presidente aveva scritto un libro che si intitolava *Between Hope and History*: un omaggio al grande poeta irlandese e premio Nobel Seamus Heaney (di cui riporta nel titolo, appunto, i versi “once in a lifetime (...) hope and history rhyme”, ovvero “capita una volta nella vita che la parola *speranza* e la parola *storia* facciano rima”). Il suo libro voleva infondere negli americani un senso di ottimismo unito a un grande senso di responsabilità collettiva nel raccogliere le sfide poste dall’imminente nuovo millennio, e trasmettere la necessità di rispettare i valori del passato senza perdere di vista la visione del futuro (cfr. Clinton 1996).

Lo stesso anno esce un altro libro, *Clinton: The President They Deserve*: una biografia politica scritta da un non-elettore, il giornalista britannico Martin Walker, corrispondente del «Guardian». Fra i numerosi argomenti che affronta, i media occupano un ruolo di prima importanza. Per esempio, Walker osserva che quando Clinton fa il suo ingresso alla Casa Bianca i mass media hanno già subito una vera e propria rivoluzione, imparando a reagire alle emergenze globali nel tempo brevissi-

mo di uno spot pubblicitario, e che durante la campagna elettorale Clinton era solito rilasciare interviste a TV locali via satellite (cfr. Walker 1996, p. 195).

Vediamo bene da questi esempi come si sia costruita in quegli anni la simultaneità dell'informazione-ricezione e la (falsa) familiarità presidente: *audience*, falsa, un *disembodied affair*, in quanto *local* e *global* non sono compatibili e difatti "Clinton parlava nel buco nero della lente di una telecamera, senza vedere mai in faccia l'interlocutore a cui pure si rivolgeva con tanta familiarità" (ib.). Tutto questo determinò inevitabilmente nel pubblico un senso di *overconfidence* mediatico, un eccesso di confidenza, fiducia e familiarità col mondo (e il mercato) dei mass media (p. 196). Allo stesso tempo, la popolarità di Clinton, la sua posizione nella costruzione di una nazione democratica e il suo impegno nelle riforme sociali fanno di lui "l'archetipo americano del dopoguerra" (p. 347). Ma i tempi sono maturi per un *postwar cinema*?

Si è detto che la guerra del Vietnam è stata la prima guerra postmoderna; più difficile è dire quale sia il primo film postmoderno sulla guerra, Vietnam o qualunque altra. Forse *Apocalypse Now* di Coppola? O piuttosto *1941: Allarme a Hollywood* di Spielberg, entrambi del 1979? O bisogna andare ancora più indietro?... Certo non *I berretti verdi* di John Wayne e Ray Kellogg (*The Green Berets*, 1968), ma piuttosto *Amore e morte* di Woody Allen (*Love and Death*, 1975); oppure *M.A.S.H.* di Altman (1969)... ma allora, perché non *Il dottor Stranamore* di Kubrick (*Dr Strangelove or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1964)? E poi, se da un lato la guerra del Vietnam è stata la prima guerra postmoderna, si è detto anche che la guerra del Golfo è stata la prima guerra mediatica o televisiva o teletrasmessa, e la guerra del Kosovo la prima guerra del *web*. E quali sono stati i primi film che hanno interpretato queste nuove forme dello spettacolo bellico di massa?

Nello sterminato panorama del *war movie*, mi è parso di poter individuare nei tre film di cui parleremo un modo assolutamente unico e veramente postmoderno di porsi nei confronti della rappresentazione della guerra. Oltre a inserire una guerra inventata in un ampio contesto multi-etnico e multiculturale reale che rende il senso di frammentazione della contemporaneità, questi film compiono infatti tre operazioni importanti: la decostruzione dell'evento bellico in sé, la denuncia del legame fra politica e media, e lo smascheramento della retorica del potere. Nel far ciò si confrontano continuamente col problema del rapporto fra vero, reale e falso; con la riscrittura della Storia; col rapporto fra centro e margini.

I film in questione sono: *Operazione Canadian Bacon* (*Canadian Bacon*, Michael Moore 1995), *La seconda guerra civile americana* (*The Second Civil War*, Joe Dante 1997) e *Sesso e potere* (*Wag the Dog*, Barry Levinson 1997). Tre registi diversi: documentarista e dissidente Moore; proveniente dalla *science fiction* e dall'animazione Joe Dante; legato al mondo delle serie TV Levinson che ha prodotto anche *La seconda guerra civile americana*.

Operazione Canadian Bacon, diretto da Michael Moore, è una commedia satirica che immagina uno scenario diverso. Finita la guerra fredda e caduto il Muro di Berlino, occorre un nuovo nemico per gli Stati Uniti, un nemico che possa rimpiazzare quell'Unione Sovietica che Reagan definì "l'impero del male"; un nemico che minacci la patria, affinché lui possa difenderla; e, soprattutto, un nemico a cui dichiarare guerra così che il presidente possa recuperare la sua popolarità in ribas-

so, ed essere rieletto alle prossime elezioni. Così, dopo un lungo *brain storming*, il presidente (Alan Alda) ordina al Pentagono: "Se proprio non trovate niente di meglio... invadete il Canada, almeno è vicino!". Basandosi sullo stereotipo che "tutti odiano i canadesi", parte la campagna dei media, contrastata paradossalmente dallo sceriffo di una località di confine (Bud B. Boomer, interpretato da John Candy, che per colmo d'ironia è canadese), che combinerà solo guai.

La seconda guerra civile americana è una *black comedy* frutto della collaborazione fra il regista Joe Dante, lo scrittore canadese Martyn Burke e il produttore Barry Levinson. Realizzata per l'emittente televisiva HBO, fu poi portata anche nelle sale cinematografiche dalla Mikado e presentata in anteprima alla 54^a Mostra del Cinema di Venezia. Questa la trama. In un vicino futuro, Farley (Beau Bridges), il governatore dell'Idaho, decide di chiudere le frontiere a un gruppo di orfani pakistani sfuggiti a una guerra nucleare tra l'India e il Pakistan, che chiedono asilo politico. Senza pensare al proprio interesse personale (è innamorato lui stesso di una giornalista di origini messicane che lavora per un importante network televisivo) e contro ogni logica democratica e multiculturale, la sua decisione si allarga alla chiusura dei confini a chiunque non sia "americano": immigrati, clandestini, chiunque abbia origini non *wasp*. Mentre le truppe dell'Idaho si schierano ai confini dello Stato, i media si scatenano: e di notiziario in notiziario enfatizzano, distorcono e manipolano la situazione fino ad aggravarla al di là di ogni possibilità di ritorno. La deflagrazione etnica coinvolge tutto il paese, inchiodando milioni di telespettatori alla poltrona durante il *prime time* e trascinando altrettante persone sull'orlo della seconda guerra civile. Sarà la fine del *melting pot* e del Sogno Americano?

Sesso e potere, girato come un *instant-movie* in soli 29 giorni e costato 15 milioni di dollari (contro un budget medio di 100) vanta una sceneggiatura di David Mamet e Hilary Henkin (dal romanzo *American Hero* di Larry Beinhart), musiche di Mark Knopfler e Willie Nelson, e un cast d'eccezione che comprende Robert De Niro e Dustin Hoffman. La situazione descritta è per certi versi analoga ai film precedenti: è necessario creare un diversivo per distrarre l'elettorato da uno scandalo che coinvolge il presidente, mettendone a repentaglio la rielezione. Il tempo a disposizione è esiguo: 15 giorni. Viene così chiamato alla Casa Bianca un esperto di manipolazione dei media, lo *spin doctor* Conrad Brean (Robert De Niro), il quale, dopo aver suggerito al presidente di prolungare un viaggio in Cina, contatta il celebre produttore hollywoodiano Stanley Motss (Dustin Hoffman) e insieme creano il diversivo di una guerra con l'Albania. "Se ne accorgeranno", replica qualcuno, dubbioso. "E chi glielo dirà?", risponde lui.

Anche se nel romanzo il presidente è esplicitamente George Herbert Walker Bush e l'operazione bellica è, altrettanto esplicitamente, *Desert Storm*, nel film la guerra contro l'Albania è dunque una *fake war*, una guerra totalmente fasulla, combattuta solo sugli schermi: non può mancare un riferimento alla lezione provocatoria di Jean Baudrillard (1991) sulla guerra come frutto di un'illusione mediatica. Negli anni a venire, il tema della *fake war* o della guerra in *ucronia* (un luogo-tempo narrativo dove tutto è possibile, anche un passato diverso da quello che conosciamo) continuerà a destare interesse, come si può vedere da due esempi recenti: il romanzo di Harry Turtledove *How Few Remain* (1997), dove sono gli Stati del sud a vincere la guerra di secessione americana e, nei primi anni del nuovo millennio, un

videogame prodotto e commercializzato dalla Pop Top Software, che reca un nome significativo: *Shattered Union*.

Le guerre fittizie create dai tre film qui esaminati si svolgono in un contesto reale e verosimile, senza alcun *displacement* geografico o storico: non hanno nulla a che fare con mitologie *fantasy* o scenari di invasioni aliene, ma si basano su alcune ipotesi di realtà alternativa in cui una guerra – verosimile a tutti gli effetti – potrebbe effettivamente essere dichiarata e combattuta dagli americani *qui e ora* – anche se “dichiarare” non è forse il verbo più adatto, poiché, come ci ricorda lo *spin doctor* in *Sesso e potere*, è dalla seconda guerra mondiale che gli Stati Uniti non dichiarano più guerre ma “sono” semplicemente in guerra.

Tutti e tre i film citati si muovono nell’ambito della satira e del genere grottesco, con spunti di minore o maggiore comicità mescolati a effetti drammatici. Alcune scene in particolare danno ragione del perché questi film siano “spariti” nel vero senso della parola negli ultimi anni. Basti pensare che in *Sesso e potere* la bara contenente il cadavere di un falso eroe nazionale viene mostrata su tutti gli schermi d’America, accolta da una folla di bandiere, mentre in *La seconda guerra civile americana* un telecronista viene assassinato in diretta e un gruppo di sedicenti “patrioti” danno fuoco alla Statua della Libertà, uno dei massimi simboli dell’America e del Sogno Americano. Se in *Independence Day* (1996) è Capital Hill a essere distrutta dagli alieni, qui è la Statua della Libertà a bruciare a opera di un gruppo di terroristi-patrioti, una scena che dopo l’11 settembre e Ground Zero acquisirà tinte più inquietanti, dando a queste scene un impreveduto senso di realismo che le renderà non più “sostenibili” come *fiction*.

Scene del genere non saranno dunque più *vedibili* dopo l’inizio della guerra in Iraq, ma negli anni della presidenza Clinton erano invece assolutamente giustificate: questi film infatti, pur attraverso la leggerezza tipicamente postmoderna della riscrittura, del gioco “what if...”, del ribaltamento della Storia, mettono in guardia contro la manipolazione dei media che, così come sono capaci di inventare, sono capaci anche di cancellare, modificare, ricombinare, e sembrano quasi presagire i tempi in cui le guerre non si potranno più *inventare* e soprattutto non si potrà più sorriderne.

La presenza dei mass media in questi film è predominante e devastante. I media sono al servizio del potere a tal punto che le due entità vengono a confondersi, e la guerra diventa una delle possibili arene su cui esercitare il controllo dell’individuo, della società, e della Storia. Sbaglia il presidente in *La seconda guerra civile americana*, quando afferma che se Mosè avesse avuto i media tra i piedi non sarebbe riuscito a portare il suo popolo fuori dall’Egitto; in realtà, come viene più volte ripetuto nel corso del film, “l’immagine è qualcosa di più importante della realtà”. Tant’è che il problema principale legato all’attesa della scadenza dell’ultimatum pronunciato dal presidente è la coincidenza con l’ultima puntata di una soap opera.

I tre film ci dicono che i media sono al servizio del potere, e fin qui niente di nuovo; ma nel momento in cui i tre registi si spingono a indagare le dinamiche estreme che sottendono al raggiungimento e al mantenimento del potere emerge una comune verità angosciata: ciò che viene offerto al cittadino/spettatore è il privilegio di assistere al combattimento, piangere insieme alla vittima, acclamare l’eroe.

Che la Casa Bianca e il potere politico fossero legati a doppio filo al mondo dello spettacolo, e che anzi Hollywood rappresentasse una delle punte dell’egemonia poli-

tica non rappresenta certo un’affermazione originale, e anzi era già ben chiaro da tempo; e non sto pensando a Marilyn Monroe, a Ronald Reagan, o alle liste nere del maccartismo, ma a una celebre battuta di un film *1941: Allarme a Hollywood*. Dopo l’attacco di Pearl Harbor, il comandante del sottomarino giapponese interpretato da Toshiro Mifune chiede: “Cosa vale la pena bombardare a Los Angeles?”. E gli viene risposto: “Hollywood!”. Bombardare Hollywood era non solo lo spunto per una gag, ma il riconoscimento che proprio in quegli anni si stava entrando (il film è del 1979) in un’era dominata dalle immagini, dove la stessa posizione della Casa Bianca al centro del potere politico mondiale e la nozione di America-mondo (cfr. Valladao 1993, p. 150) poteva essere mantenuta solo a patto che fosse sostenuta da un’industria cinematografica e televisiva adeguate. Pensiamo che poco più di un decennio più tardi l’industria cinematografica avrebbe costituito il secondo prodotto d’esportazione degli Stati Uniti e i ? delle immagini guardate ogni giorno dagli abitanti del pianeta sarebbero stati *made in USA* (p. 192).

Legata all’idea di manipolazione c’è naturalmente l’alterazione della nozione di vero e di falso. In un altro film interessante, più o meno coevo di *1941: Allarme a Hollywood, Capricorn One* (Peter Hyams, 1978), per “salvare” una fallimentare missione su Marte questa viene filmata a terra da cineprese e trasmessa come se fosse vera. Vero e falso si intrecciano continuamente nei film presi in esame: per esempio in *La seconda guerra civile americana* viene fatto notare come usando un grandangolo anziché un teleobiettivo gli orfani sembrano essere di numero molto inferiore, e a un certo punto alcuni personaggi concordano che se ci fosse stato John Wayne la guerra del Vietnam sarebbe finita dopo una settimana. E il pensiero corre al consulente del Pentagono Edward Luttwak che, alla vigilia dell’invasione dell’Iraq, profetizzò incautamente: “Sarà la guerra dei sette giorni... durerà una settimana al massimo” (de Carlo 2003, p. 5). Una curiosità: al termine del film una voce *off* informa che a tutti gli effetti la guerra è durata una settimana: dunque il nome di John Wayne non è stato pronunciato invano.

Anche in *Operazione Canadian Bacon* la guerra dovrebbe durare sette giorni: “Una settimana, Presidente: una settimana”. Il film è una satira che si avvale, per costruire la sua comicità, dello stereotipo del canadese pacifista, disarmato, fin troppo educato e politicamente corretto, per cui la gag nasce dalla distorsione mediatica che “reinventa” i canadesi e incrina i rapporti di buon vicinato fra Canada e Stati Uniti. In tutti i programmi televisivi si insiste sul fatto che fra Stati Uniti e Canada corre il confine più lungo e meno protetto del mondo, e una delle frasi della propaganda anti-Canada è questa: “Come scioppo d’acero l’infausto canadese cola lentamente sugli Stati Uniti”. I canadesi sono da evitare, come il loro paese, freddo e inospitale.

È interessante anche sottolineare che la guerra, che all’inizio dovrebbe restare una guerra *fredda*, rischia di trasformarsi in una guerra vera e propria per colpa di alcuni fanatici capeggiati da uno sceriffo estremista. Fra una battuta e l’altra arriva puntuale la denuncia di Moore: un ex generale confessa per esempio che anche la guerra del Vietnam iniziò così, inscenando un falso attacco a una nave americana nel golfo del Tonchino quando in realtà si trattava del lago Eire.

Sesso e potere è l’unico dei tre film che racconta una storia in cui la guerra non scoppia veramente, ma viene solo girata in studio. Il film si basa sul principio per cui

lo spettatore crede a tutto quello che vede sullo schermo: “Alle volte una guerra la si inventa davvero: non viene mai combattuta, ma alla TV si vede. Per cui esiste” (Alonge, Menarini, Moretti 1999, p. 113). Si tratta dunque, in questo caso, di una doppia “mise en abîme”, ovvero della rappresentazione di una guerra immaginaria girata in *studio* per essere teletrasmessa come documentario nei *notiziari*.

Il regista che Brean interpella è Stanley Motts, famoso fra l'altro (nuova ironia) per aver “rifatto *Moby Dick* dal punto di vista della balena”. L'idea che egli propone a Brean è che un terrorista albanese abbia introdotto una bomba atomica in Canada dentro una valigia. L'Albania viene scelta in quanto “terreno fertile per il terrorismo internazionale”, mentre il Canada ben si presta (ancora il Canada!) a essere descritto come un luogo ostile, brullo, ventoso, ghiacciato. Tramite vari provini si sceglie una ragazza per girare un servizio per il telegiornale, e intanto il pubblicitario della squadra crea una serie di *gadgets*: cosicché, a otto giorni dalle elezioni, compaiono le prime t-shirt con scritto: “Fuck Albania”. Si inventa perfino una canzone, che ripete “proteggiamo i confini americani” ed è cantata dal *country singer* Willie Nelson, e il gioco è fatto: tutta l'America crede di essere minacciata dall'Albania (del resto, le prove generali le aveva già fatte Orson Welles nel 1938, quando col suo radiodramma *La guerra dei mondi* aveva fatto credere a mezza America che i marziani fossero atterrati nel New Jersey).

A un certo punto l'intervento della CIA (la quale sa che l'Albania *non* possiede l'atomica) fa cessare il conflitto, ma paradossalmente la gente si lamenta perché “la guerra è finita troppo presto”. Che fare? Il passo successivo è inevitabile e consisterà nella creazione dell'eroe nazionale: un soldato rimasto prigioniero dietro le linee nemiche, lasciato lì “come una scarpa vecchia”. Una curiosità: l'anno successivo (1988) uscirà sugli schermi *Salvate il soldato Ryan*, di Spielberg.

L'idea della “scarpa” (*shoe*) si raffina man mano che i persuasori occulti elaborano i dettagli del progetto. Il soldato dovrà chiamarsi “Schumaker”, o ancor meglio “Schuman”. Il soldato si trova (Woody Harrelson). Sulla sua maglietta viene ritagliata coi caratteri Morse la frase Courage Mom (“coraggio, mamma”), e viene creato di sana pianta un falso: un “vecchio” successo, un *blues*, intitolato naturalmente *Old Shoe*. Intorno al soldato si costruisce dunque in modo assolutamente artificiale tutta la retorica dell'eroismo: l'apoteosi viene raggiunta quando i due “registi” della guerra iniziano a lanciare scarpe vecchie su un albero, e di lì a poco lanciare scarpe su alberi e tralicci diventa un rituale patriottico condiviso dall'intera nazione.

Uniti dalle scarpe? Anche in *La seconda guerra civile americana* la scarpa ha un carattere simbolico, infatti è proprio esaminando gli stivali dei soldati che il cronista si accorge che quelli che sta intervistando (e le cui immagini stanno guardando milioni di spettatori) non sono soldati dell'esercito degli Stati Uniti ma “irregolari” della Guardia Nazionale del Montana. È il primo sintomo che la guerra è sfuggita di mano, che da questo momento si combatteranno Stato contro Stato, che una nuova guerra “civile”, tra fratelli, sta per scoppiare.

L'importanza dell'unità nazionale riporta alla “guerra sbagliata” del Vietnam, “sbagliata” non solo per la poca chiarezza delle informazioni e il crescente dissenso nell'opinione pubblica, ma “perché attorno ad essa il paese non riesce a trovare l'occasione per riconfermare la propria unità e la propria identità nazionale” (Antonelli 2001, p. 38). In questi film è chiaro che l'unità e l'identità si creano

anche a partire dai media, e che proprio a questi spetta il compito di costruire la retorica del consenso.

Tornando a *Sesso e potere*, vi troviamo un ultimo colpo di scena: l'eroe, prelevato per essere portato in trionfo, si rivelerà un pericoloso psicopatico, ex detenuto in carcere di sicurezza, e verrà ucciso nel tentativo di stuprare una donna. Dopo un primo attimo di smarrimento, il regista e lo *spin doctor* hanno una nuova idea: sarà la sua salma, circondata da mille bandiere sventolanti, a entrare in tutti gli schermi televisivi ed essere salutata, nella commozione generale, dalle lacrime degli spettatori.

Anche in questo film non mancano i toni di denuncia. Per esempio, lo *spin doctor* profetizza che le guerre del futuro saranno combattute non contro le nazioni ma contro piccoli gruppi di terroristi non necessariamente legati ai loro governi. Non è una novità: già in *Ritorno al futuro* (Zemeckis 1985) e in *True Lies* (Cameron 1994) aveva fatto il suo ingresso il terrorismo arabo. Questo film, però, si conclude inaspettatamente con la notizia che alcuni terroristi albanesi hanno di fatto rivendicato un attentato. La notizia di un *vero* attentato, unitamente alla morte del regista (che viene “eliminato” perché non sveli la verità) significa che la guerra deve andare avanti: “the show must go on”, lo spettacolo deve continuare, si trasforma in un ordine più inquietante: “the war must go on”. In conclusione, questi film creano di fatto una sorta di guerra-che-non-c'è, una *never war* nello stile di Peter Pan, dove, a una lettura approfondita, l'isola-che-non-c'è non rappresenta una fuga dal reale o un desiderio di non misurarsi con le proprie responsabilità sociali, ma al contrario una delle metafore più riuscite degli orrori del *reale*: un quadro che ci svela l'assurdità di una guerra che non solo “c'è”, ma è *never-ending*.



Fig. 1. Operazione Canadian Bacon (*Canadian Bacon*, Michael Moore 1995). Un manifesto del film.



Fig. 2. La seconda guerra civile americana (*The Second Civil War*, Joe Dante 1997). Un manifesto del film.



Fig. 3. *Sesso e potere* (*Wag the Dog*, Barry Levinson 1997). Un manifesto del film.

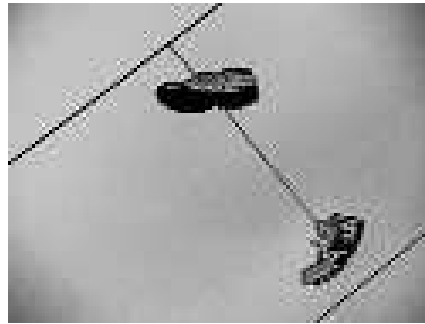


Fig. 4. *Sesso e potere* (*Wag the Dog*, Barry Levinson 1997). Una scena del film.

L'immagine del nemico nella rappresentazione della guerra cecena nel cinema russo

Larisa Poutsileva

La rappresentazione del nemico si attualizza generalmente nell'opposizione dicotomica: *noi* e gli *altri*. Nell'immaginario collettivo il nemico è tradizionalmente uno degli *altri*, uno venuto da oltre frontiera e che rappresenta l'antica paura: dove finisce il *nostro* ambito culturale inizia l'*altro*, sconosciuto e ostile. La rappresentazione del nemico nel linguaggio cinematografico si svincola raramente dai principali archetipi culturali e dai retaggi ideologici che la proiettano.

E quanto più il nemico è visibile, identificabile, tanto più è facile contrapporgli un'identità antitetica: *i nostri, noi*. Non a caso, i mass media sovietici hanno a lungo proposto come elemento unificante dell'identità nazionale un nemico comune definito tramite la categoria archetipa dell'"oltre frontiera" e la categoria sociologica della "lotta di classe". Questa visione "semplice" del nemico come avversario sempre esterno trova il suo apogeo nella ricca produzione cinematografica sulla grande guerra patriottica (1941-45). Il nemico è "evidente", facile da individuare in quanto straniero, aggressore e invasore. Mentre la guerra fredda non ha lasciato nel cinema sovietico alcuno stereotipo forte del nemico americano, la guerra in Afghanistan ha invece creato una situazione di evidente smarrimento. I motivi della guerra trasmessi dai media venivano percepiti come poco chiari: compiere il "dovere internazionale", sostenere il "popolo afgano", cui si deve essere fraternamente legati. Il patriottismo ufficiale e mediatico non ha avuto successo e di conseguenza sullo sfondo della guerra afgana un *rambo* russo non è mai apparso.

Ma è stata la guerra di Cecenia a ribaltare per i popoli della Federazione russa la percezione abituale del nemico: all'improvviso uno dei "nostri", un "ex amico" è diventato nemico. Esaminiamo come varia la rappresentazione del conflitto ceceno; l'oggetto della nostra analisi sarà in particolar modo la trasformazione della figura del ceceno nel cinema russo.

Il ceceno nel cinema sovietico

Il tema del Caucaso e dei ceceni è radicato da tempo nella cultura russa. I primi contatti con i ceceni risalgono probabilmente al Cinquecento, durante le contemporanee migrazioni dei cosacchi russi dal Nord verso le pianure precaucasiche e dei vajnachi-ceceni dal Sud verso le zone montuose dell'attuale Cecenia.

La figura del ceceno appare nel cinema sovietico già a partire dagli anni Venti sull'onda del pathos rivoluzionario teso all'abbattimento dell'Impero, la cosiddetta "prigione dei popoli". Non rappresentava allora il nemico ma l'eroe romantico,

combattente per l'indipendenza contro i cosacchi dello zar. La demarcazione tra *noi* e gli *altri* seguiva il principio di classe e pretendeva di proporre l'universale soluzione marxista anche per le società più arcaiche. Il vero nemico quindi era la classe degli sfruttatori indipendentemente da nazionalità e religione. Esempio classico di questo atteggiamento il film *Ultimi crociati* (1929) del regista Siko Dolidze.

A partire dagli anni Trenta il motivo dell'*amicizia dei popoli* diventa dominante nel cinema russo. Nei film – alcuni artisticamente di buona fattura – fa la sua comparsa l'immagine affascinante del “caucasico generico” (senza sottolineare i tratti etnici diversificanti dei numerosissimi popoli caucasici). Esempio brillante è il musical del regista Ivan Pyr'ev *L'allevatrice di maiali e il pastore* (1936) sull'amore di due contadini – una russa e un caucasico – che si incontrano alla Fiera contadina di Mosca.

In seguito per tanti anni ancora il romanticismo “decorativo” di tale stereotipo è stato per il pubblico di massa quasi l'unico contenuto informativo sul Caucaso. A questo immaginario hanno dato il loro contributo anche numerosi gruppi folcloristici provenienti da tutte le regioni caucasiche che moltiplicavano l'immagine degli audaci *džigit* (“cavalieri”) con i loro attributi immancabili: *papacha*, *burka*, *āerkesska* (elementi del costume tradizionale) e la sciabola.

La tradizione del bel mito sulla fraternità dei popoli è stata bruscamente interrotta dal regista Leonid Gajdaj. Nella sua brillante commedia, tuttora di successo, *La prigioniera del Caucaso* (1966) troviamo infatti la parodia di tutti gli stereotipi della mitologia caucasica del modello sovietico. Tuttavia nella mentalità collettiva russa il mito dell'*amicizia dei popoli* continuerà a sopravvivere a lungo e a livello inconscio forse sopravvive tuttora.

Di fatto il colpo definitivo al mito viene inferto a meta degli anni Novanta. Cambia in Russia la semiotica tradizionale: la gente scopre nuovi significati associati a lemmi già conosciuti: *terakty* (“atti di terrorismo”), *beļency* (“profughi”), *zalōniki* (“ostaggi”). La sensazione di subire il tradimento passa attraverso il prisma della rabbia e l'immagine del nuovo nemico si cristallizza nella figura del ceceno per assumere poi tante sfaccettature.

Il prigioniero del Caucaso

Uno dei primi film sulla guerra cecena, *Il prigioniero del Caucaso* (1996) di Sergej Bodrov, girato all'inizio della prima guerra cecena (1994-96), ha ricevuto l'alto apprezzamento della critica e ha avuto una nomination all'Oscar.

Il tema dei “prigionieri nel Caucaso” ha una lunga tradizione nella letteratura russa a partire ancora dalle prime guerre caucasiche nell'Ottocento. Nel 1815 per la prima volta la prigionia del generale russo Delpozzo, di origine italiana, rapito dai ceceni è stata descritta dai Xavier de Maistre, emigrato dalla Francia e ufficiale dell'esercito russo nel Caucaso. Sono stati peraltro i poemi romantici, dal medesimo titolo *Il prigioniero del Caucaso*, di due grandi poeti russi Aleksandr Puškin (1821) e Jurij Lermontov (1828) a creare il codice culturale nella rappresentazione del Caucaso. *Il prigioniero del Caucaso* di Lev Tolstoj (1872) ne dà una visione più realistica nella descrizione della vita quotidiana, ma romantica nella sostanza. In tutte e tre queste opere, nell'affare sanguinoso della guerra si introduce o l'amore (Puškin e Lermontov) o l'amicizia (Tolstoj), che risulta più forte dei tabù religiosi e militari.

Il regista Sergej Bodrov dichiaratamente allude a Tolstoj. Il protagonista principale porta infatti lo stesso nome, e lo stesso è anche il tipo di prigionia abbastanza tradizionale in quei monti: una buca scavata nella terra, la stessa è la bella cecena, ma cambia la motivazione della prigionia. Il conflitto non è tra il russo e il suo nemico ceceno, ma tra due tipi di mentalità: avventuriero-militare e patriarcale-pacifico. Questo conflitto si realizza su tutti i livelli: sia i russi che i ceceni si differenziano al loro interno in base a questo criterio. Abdullāh, un contadino ceceno, padre di un combattente, tiene prigionieri nella buca due giovani russi, per poterli scambiare con suo figlio, che l'esercito federale tiene prigioniero in città.

Lo sguardo etnografico del regista sulla popolazione locale denota una linea tra i *nostri* e gli *altri* per adesso ancora poco visibile. Sia russi che ceceni popolano l'unico spazio dello schermo, le loro strade si intrecciano: il padre ceceno e la madre russa uniti dallo stesso amore per i figli, che cercano di aggirare le strutture ufficiali per salvarli, sono le figure tipiche del primo periodo del cinema russo su questa guerra. Caratteristico il dialogo nella scena del loro incontro. La madre per addolcire il cuore di Abdullāh dice: “Ho sentito che vostro figlio è un maestro, anche io sono una maestra”. Abdullāh risponde: “Adesso questo non ha importanza, adesso siamo nemici”.

Abdullāh si proclama “nemico”, ma tutta la scenografia del film lo disegna più come una vittima. Non è riuscito a salvare suo figlio, ma non ha punito la figlia, che ha liberato il soldato russo dalla buca, né ha ucciso il suo prigioniero.

Nel film esistono tuttavia tracce del vero nemico crudele: i combattenti-separatisti che costringono Abdullāh a “prestare” i prigionieri per disinnescare le mine. Ma anche questo nemico senza pietà al mattino mostra rispetto per i prigionieri che hanno rischiato la vita e sono riusciti a bonificare il prato. Tutta la scena della festa con i balli, il tradizionale montone arrostito allude ai film sovietici sul Caucaso folcloristico.

L'altra immagine del nemico è la figura di un altro padre che arriva in città per uccidere suo figlio che considera traditore in quanto poliziotto fedele al potere federale. Ma si tratta ancora di un'immagine nobile carica di dolore. Ciò che oggi la critica russa definisce “correttezza politica” si manifesta appieno nel film di Sergej Bodrov. La fotografia stupenda della montagna, la bellezza solenne dei paesaggi e la poeticità del paesino, i visi ispirati dei contadini, la nobiltà dei costumi tradizionali contrastano con le tute mimetiche, i camion militari sporchi: tutti gli attributi antiestetici della guerra. La verità del regista è che il nemico se lo si guarda da vicino ha un volto umano. La vita pacifica, con la sua spontanea capacità di riprodursi, è l'antidoto alla guerra.

I film girati dopo la prima guerra cecena, sull'onda dell'orrore degli atti terroristici che hanno provocato la seconda campagna militare (1999-2001), abbandonano questa posizione pacifista, anche se in misura diversa l'uno dall'altro.

L'immagine polivalente del nemico alle soglie del Duemila e oltre

Il film *Il Purgatorio* (1997) di Aleksandr Nevzorov ha decantato del conflitto solo la lotta sanguinosa; è un inno di violenza da tutte le parti. La trama ricostruisce un

avvenimento vero: il combattimento per la liberazione degli ostaggi nell'ospedale di Groznyj. Ne è stata conservata tutta la topografia, i personaggi del film portano i nomi dei personaggi reali. Ma poi tutto il film è una battaglia senza regole. Il nemico di questo film è senza pietà come si evince dalla crudezza delle immagini: primi piani di teste e genitali tagliati, l'intestino avvolto sul cingolo del carro armato ecc. Qui per la prima volta appaiono i mercenari stranieri: africani, donne-cecchino lituane, narcotrafficanti afgani.

Il film *Posto di blocco* (1998) di Aleksandr Rogoĭkin è stato girato dopo il cessate il fuoco quando sembrava che gli accordi di Chasan-Jurt (1996) potessero avere sviluppi positivi. Il regista ci mostra la "guerra pigra" in un posto di controllo militare in un luogo sperduto in Cecenia: di tanto in tanto le abituali dimostrazioni di aggressività dei ceceni si inseriscono nella quotidianità della vita in caserma. E, come richiamo alla tradizione letteraria russa, al centro della narrazione vive la storia d'amore tra il soldato (questa volta ebreo russo) e la bella cecena.

Proprio in questo quotidiano descritto lentamente e dettagliatamente si nascondono le cause della guerra e del fatto che essa non finisca mai. I soldati federali parlano con i ceceni nella stessa lingua russa ma non si capiscono assolutamente a livello profondo. Il messaggio del film implica che questa guerra sia soltanto conseguenza di una vita quotidiana nella quale si sacrificano in continuazione valori appena dichiarati alla logica della situazione. Il nemico, per il regista, si differenzia dal suo protagonista solo per il fatto che non essendogli rimasta più la quotidianità pacifica, si sente autorizzato a giustificare in modo più convinto e deciso questo tipo di vita senza regole.

A cavallo del secolo, nella mentalità collettiva della società russa gli stereotipi del passato comune sovietico, del romanticismo caucasico, lasciano spazio ai concetti nuovi. Dopo la seconda guerra cecena, e soprattutto dopo l'11 settembre, i media introducono nuove parole con cui definire il nemico: terrorista, mercenario internazionale, islamico, ceceno. Anche la comunità internazionale l'ha fatta finita con le doppie definizioni. Il termine "guerra" viene sostituito con il termine "lotta contro il terrorismo". Si rafforza l'idea che nonostante la "storicità" del conflitto con i ceceni, il suo carattere adesso sia cambiato. Sempre più spesso i media russi parlano di complotto, non da parte di tutti i ceceni, bensì da parte degli "estranei" (*altri*), i ceceni-vachabiti che si sono stabiliti relativamente da poco in Cecenia. Dopo una lunga serie di atti terroristici e soprattutto dopo gli avvenimenti al teatro *Nord-Ost* a Mosca e alla scuola di Beslam l'aspetto terroristico di questa guerra ha completamente cancellato il primo aspetto anticoloniale che inconsciamente era ancora presente nella mentalità russa.

Da qui deriva la presa di posizione caratteristica degli ultimi film e delle serie televisive: contro un nemico ben preparato e armato, sostenuto dal terrorismo internazionale ogni mezzo deve essere lecito.

Il regista Aleksej Balabanov nel suo film *Guerra* (2003) fa volutamente saltare la dicotomia "arretratezza patriarcale del paese ceceno"/"progresso tecnico della città russa" caratteristica dei primi film del genere. Il suo nemico ceceno è attrezzato di tutti i mezzi: da internet ai collegamenti satellitari. È un nemico senza pietà che già all'inizio del film taglia la testa al suo soldato, un giovane mercenario. Gli eroi-protagonisti sono due: un russo e un inglese rapiti, liberatisi dalla solita buca cecena si

recano in Inghilterra a recuperare il riscatto per la fidanzata inglese ancora in prigionia. È caratteristico che il nemico ceceno li lasci andare per raccogliere in qualsiasi modo i soldi, dimenticati gli obiettivi patriottici.

Nel film la verità del regista parla anche con la bocca del nemico ceceno Aslan, che impartisce una lezione ai federali ed esalta con orgoglio la crudeltà dei suoi antenati nei confronti dei nemici, parla della debolezza del potere federale in Russia. E proprio lui definisce l'opposizione "bianco/nero" unendo la Russia con l'Europa: "Perché venite qui? Voi vivete al Nord, e il vostro mare è Bianco, noi viviamo al Sud, e il nostro mare è Nero".

Rappresentando così la "guerra dei mondi" – Occidente *vs* Oriente – su scala locale il regista vuole unire l'universale con il locale, lo slogan con la cronaca, e la propaganda con la fiaba. E bisogna riconoscere che riesce a commuovere lo spettatore di massa.

Il concetto della guerra tecnologica visto come parte e prassi permanente della vita, è un dato nuovo nell'immaginario del conflitto ceceno, sempre più spesso confortato dalla sua evidenza in varie serie televisive. In uno dei primi *Divisione speciale* (2001-2002) si rivela la novità del *trend* alla citazione costante dai *serials* americani di ultima scelta (ne sia esempio la battuta: "la risposta è sbagliata: uccidere"). Un ulteriore nuovo stereotipo si realizza nel fatto che le parti in conflitto si definiscono reciprocamente "avversari veri", "veri soldati" con i quali è quasi sportivamente interessante risolvere i problemi strategici: un ovvio tentativo di banalizzare la guerra e includerla nello svolgimento della vita naturale.

Oggi gli avvenimenti degli ultimi anni – il referendum (2003), le elezioni presidenziali e soprattutto le elezioni parlamentari nella Repubblica Autonoma Cecena (2005) svolti sotto il controllo della comunità internazionale – hanno contribuito alla stabilizzazione della situazione politica.

Nella nuova produzione cinematografica l'idea dell'unificazione nazionale contro il terrorismo internazionale comprende e include anche i ceceni pacifici. Lo straniero, il terrorista internazionale, torna a occupare in qualche modo la figura del nemico nel cinema di questo periodo; tra gli stessi combattenti ceceni non c'è più la solidarietà di una volta, non più tanto ideali ma bassi scopi di interesse privato.

Il recente film di Vitalij Lukin – *Attacco* (2006) – è ispirato a un fatto reale: la battaglia in Cecenia dei paracadutisti della divisione di Pscov contro un nemico che li superava 100 volte; morti tutti. Nel film, della verità storica rimane poco, c'è allusione alla grande guerra patriottica, il tentativo di eroicizzare ad ogni costo i soldati, contro l'immobilità dei loro superiori che aspettano a mandare i rinforzi.

Quanto al nemico stesso, non è più così facilmente identificabile. Ce n'è per tutti i gusti: mercenari stranieri (bianchi e di colore), nonché russi e ucraini. C'è anche il ceceno-traditore Ruslan (con tutti gli attributi del "cattivo": isterico, arrogante, tossicodipendente) e il dignitoso comandante ceceno, ex ufficiale sovietico Murat. E mentre si incontrano le due figure positive, i due comandanti degli opposti eserciti, che tra l'altro avevano studiato insieme all'Accademia militare e insieme avevano combattuto nel passato in Afganistan, Ruslan ordina al cecchino di ucciderli entrambi. I due muoiono abbracciati e il fatto dovrebbe simboleggiare la loro unità. La figura dell'anziana guida dei guerrieri ceceni richiama, ma solo come una copia schematica, Abdullah, protagonista del film di Bodrov, ed esprime, per volontà del regista,

la saggezza del popolo ceceno. La sua figura rappresenta la transizione dal nemico al potenziale amico.

Concludendo, possiamo constatare che nelle rappresentazioni cinematografiche russe della guerra cecena l'immagine del nemico ha subito varie trasformazioni. L'immagine del nemico e quella dell'eroe del cinema d'azione si avvicinano a quelle *bollywoodiane*. Osservando il modo in cui la rappresentazione della guerra cecena e del nemico si evolvono, si può notare che gradualmente si rafforza il motivo della "guerra dei mondi" oltre il confine nazionale della Federazione russa.

Bibliografia

a cura di Francesco Cattani

Nel testo, l'anno che accompagna i rinvii bibliografici secondo il sistema autore-data è sempre quello dell'edizione in lingua originale, mentre i rimandi ai numeri di pagina si riferiscono sempre alla traduzione italiana, qualora negli estremi bibliografici qui sotto riportati vi si faccia esplicito riferimento.

- Achebe, C., 1965, *English and the African Writer*, «Transition», n. 18, pp. 27-30.
 Achebe, C., 1983, *The Trouble with Nigeria*, London, Heinemann.
 Achmatova, A., 1986, *Soāinenija v dvuch tomach*, Moskva, Chudoĭestvennaja Literatura.
 Adamo, S., a cura, 2007, *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Roma, Meltemi.
 Adamoviā, A., Granin, D., 1982, *Blokadnaja kniga*, Leningrad, Sovetskij pisatel'; trad. it. 1992, *Le voci dell'assedio*, Milano, Mursia.
 Adams, K. L., 1999, *Deliberate Dispute and the Construction of Oppositional Stance*, «Pragmatics», 9, 2, pp. 231-248.
 Adorno, T. W., 1949, *Philosophie der neuen Musik*, Tübingen, Mohr; trad. it. 1959, *Filosofia della musica moderna*, Torino, Einaudi.
 Adorno, T. W., 1952, *Versuch über Wagner*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1966, *Wagner Mabler. Due studi*, Torino, Einaudi.
 Agamben, G., 1998, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati-Boringhieri.
 Agazzi, E., 2003, *La memoria ritrovata. Tre generazioni di scrittori tedeschi e la coscienza inquieta di fine Novecento*, Milano, Bruno Mondadori.
 Agazzi, E., Fortunati, V., a cura, 2007, *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi.
 Agnese, B., 1996, *Der Engel der Literatur. Zum philosophischen Vermächtnis Ingeborg Bachmanns*, Wien, Passagen Verlag.
 Akinyemi, A. B., 1972, *The British Press and the Nigerian Civil War*, «African Affairs», n. 71, ottobre, vol. 285, pp. 408-426.
 Albertazzi, S., 2004, «Postcoloniale/postmoderno», in S. Albertazzi, R. Vecchi, a cura, *Abbecedario Postcoloniale I-II*, Macerata, Quodlibet, pp. 233-241.
 Albertazzi, S., 2006, *In questo mondo, ovvero quando i luoghi raccontano le storie*, Roma, Meltemi.
 Albertazzi, S., Maj, B., 2004, «Memoria/Storia», in S. Albertazzi, R. Vecchi, a cura, *Abbecedario Postcoloniale I-II*, Macerata, Quodlibet, pp. 169-178.
 Alexander, J. C., 2003, *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology*, Oxford-New York, Oxford University Press; trad. it. 2006, *La costruzione del male. Dall'Olocausto all'11 settembre*, Bologna, il Mulino.
 Alexander, J. C., et al., 2004, *Cultural Trauma and Collective Identity*, Berkeley, University of California Press.
 Almeyra, G., 2004, *La protesta social en Argentina*, Buenos Aires, Ediciones Continente.
 Alonge, A. G., Menarini, R., Moretti, M., 1999, *Il cinema di guerra americano 1968-1999*, Genova, Le Mani.
 Alonso Aldama, J., 2003, *Modèles sémiotiques et rationalité et rationalité stratégique chez Lawrence d'Arabie*, «Modèles linguistiques», n. 47.
 Alvarez Teijeiro, C., Farré M., Fernández Pedemonte, D., 2002, *Medios de comunicación y protesta social*, Buenos Aires, La Crujía.
 Amadi, E., 1973, *Sunset in Biafra*, London, Heinemann.

- Amado Suárez, A., a cura, 2005, *Información: ¿se puede saber lo que pasa?*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- Amoda, M., 1972, "Background to the Conflict: A Summary of Nigeria's Political History from 1914 to 1964", in J. Okpaku, a cura, *Nigeria: Dilemma of Nationhood. An African Analysis of the Biafran Conflict*, New York, The Third Press, Westport (Conn.), Greenwood Publishing Company, pp. 14-75.
- Amuta, C., 1983, *The Nigerian Civil War and the Evolution of Nigerian Literature*, «Canadian Journal of African Studies», n. 17, vol. 1, pp. 85-99.
- Amuta, C., 1988, "Literature of the Nigerian Civil War", in Y. Ogunbiyi, a cura, *Perspectives on Nigerian Literature: 1700 to the Present*, Lagos, Guardian Books Ltd, vol. 1, pp. 85-92.
- Andahazi, F., 1999, *El dolmen*, «Blanco y Negro», 28 marzo, pp. 50-55.
- Anderson, B., 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso; trad. it. 2005, *Comunità immaginate: origini e fortuna dei nazionalismi*, Roma, manifestolibri.
- Antonelli, S., 2001, *Dai Sixties a Bush Jr.: la cultura USA contemporanea*, Roma, Carocci.
- Appadurai, A., 1996, *Modernity at Large: Cultural Dimension of Globalization*, Minneapolis-London, University of Minnesota Press; trad. it. 2001, *Modernità in polvere. Dimensioni culturali della globalizzazione*, Roma, Meltemi.
- Appiah, A. K., 1991, *Is the Post- in the Postmodernism the Post- in the Postcolonial?*, «Critical Enquiry», n. 2, vol. 17, pp. 336-357.
- Arblaster, A., 1992, *Viva la Libertà: Politics in Opera*, London, Verso.
- Arecco, S., 2001, *Il paesaggio del cinema. Dieci Studi da Ford a Almodóvar*, Genova, Le mani.
- Arendt, H., 1945, "German Guilt", in id., 2006, *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, Milano, Feltrinelli, pp. 38-48.
- Arendt, H., 1951, *The Origins of Totalitarianism*, New York-Cleveland, The World Publishing.
- Arendt, H., 1960, "Gedanken zu Lessing. Von der Menschlichkeit in finsternen Zeiten", in id., 1989, *Menschen in finsternen Zeiten*, München, Piper, pp. 17-48; trad. it. 2006, "L'Umanità in tempi bui. Riflessioni su Lessing", in *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, Milano, Feltrinelli, pp. 210-234.
- Arendt, H., 1963, *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, London, Faber & Faber; trad. it. 1964, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Milano, Feltrinelli.
- Arendt, H., 2006, *Antologia. Pensiero, azione e critica nell'epoca dei totalitarismi*, Milano, Feltrinelli.
- Aristotele, *Poetica*; nuova ed. it. 1992, in *Opere*, vol. X, *Retorica, Poetica*, Roma-Bari, Laterza.
- Artz, L., Kamalipour, Y. R., 2005, *Bring 'em on - Media and Politics in the US. War on Iraq*, Lanham (Mar.), Rowman & Littlefield.
- Asquith, M., 2002, *Wagner Mania: The Early Reception of Wagner's Aesthetics in England*, «Wagner», n. 2, vol. 23.
- Assmann, A., 1999, *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung; trad. it. 2002, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino.
- Assmann, A., Harth, D., a cura, 1993, *Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Frankfurt am Main, Fischer.
- Assmann, J., 1988, "Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität", in J. Assmann, T. Hölscher, a cura, *Kultur und Gedächtnis*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 9-19.
- Assmann, J., 1992, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München, Beck; trad. it. 1997, *La memoria culturale: scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi.
- Aston, E., 2003, *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Attia, M., 2006, *Alger la noire*, Paris, Actes Sud.
- Austin, J. L., 1962, *How to Do Things with Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, London, Clarendon Press.

- Bachmann, I., 1961, "Unter Mördern und Irren", in id., 1978, *Werke*, a cura di I. von Weidenbaum, C. Münster, München-Zürich, Piper, vol. 2, pp. 159-186; trad. it. 1985, "Tra pazzi e assassini", in *Il trentesimo anno*, Milano, Adelphi, pp. 89-117.
- Bachmann, I., 2005, *Kritische Schriften*, München, Piper.
- Baer, U., a cura, 2002, *110 Stories. New York Writes after September 11*, New York, New York University Press.
- Bakhtin, M., 1935, "Slovo v romane"; trad. it. 2001, "La parola nel romanzo", in *Estetica e romanzo*, Torino, Einaudi, pp. 67-230.
- Baldry, A., Thibault, P. J., a cura, 2006, *Multimodal Transcription and Text Analysis: A Multimedia Toolkit and Coursebook*, London, Equinox.
- Ballard, J. G., 1975, *High-Rise*, London, Jonathan Cape; trad. it. 2003, *Condominio*, Milano, Feltrinelli.
- Ballard, J. G., 1996, *Cocaine Nights*, London, Flamingo; trad. it. 1999, *Cocaine Nights*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Ballard, J. G., 2000, *Super-Cannes*, London, Flamingo; trad. it. 2002, *Super-Cannes*, Milano, Feltrinelli.
- Ballard, J. G., 2003, *Millennium People*, London, Flamingo; trad. it. 2006, *Millennium People*, Milano, Feltrinelli.
- Ballard, J. G., 2006, *Kingdom Come*, London, Fourth Estate; trad. it. 2006, *Regno a venire*, Milano, Feltrinelli.
- Bamisaie, A., 1974, *The Nigerian Civil War in the International Press*, «Transition», n. 44, pp. 30-35.
- Barenboim, D., Said, E. W., 2002, *Parallels and Paradoxes: Explorations in Music and Society*, New York, Pantheon; trad. it. 2004, *Paralleli e paradossi. Pensieri sulla musica, la politica e la società*, Milano, il Saggiatore.
- Barnes, J., 1989, *A History of the World in 10 ? Chapters*, London, Cape; trad. it. 1990, *Una storia del mondo in 10 capitoli e ?*, Torino, Einaudi.
- Barrett, L., 2001, *The Prime Minister's Christmas Card. Blue Poles and Cultural Politics in the Whitlam Era*, Sydney, Power Publications.
- Barthes, R., 1980, *La Chambre claire: note sur la photographie*, Paris, Gallimard-Éditions du Seuil; trad. it. 1980, *La camera chiara: nota sulla fotografia*, Torino, Einaudi.
- Barthes, R., 1982, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1985, *L'ovvio e l'ottuso, Saggi critici III*, Torino, Einaudi.
- Basinger, J., 1986, *The World War II combat film. Anatomy of a Genre*, New York-Guildford, Columbia University Press; trad. it. 2003, Middletown (Conn.), Wesleyan University Press.
- Bateson, G., 1979, *Mind and Nature: A Necessary Unity*, London, Wildwood House; trad. it. 1984, *Mente e natura: un'unità necessaria*, Milano, Adelphi.
- Battaglia, B., 1998, *Nostalgia e mito nelle distopia inglese*, Ravenna, Longo.
- Battaglia, B., 2006, *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica inglese*, Ravenna, Longo.
- Baudrillard, J., 1981, *Simulacres et simulation*, Paris, Ed. Galilée; trad. it. 1980, *Simulacri e impostura: bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Bologna, Cappelli.
- Baudrillard, J., 1991, *La Guerre du Golfe n'a pas eu lieu*, Paris, Galilée.
- Baxter, J., 2004, *Age of Unreason*, «The Guardian», 22 giugno (<http://books.guardian.co.uk/departments/sciencefiction/story/0,6000,1245664,00.html>).
- Bayley, P., a cura, 2004, *Cross-Cultural Perspectives on Parliamentary Discourse*, Amsterdam, Benjamins.
- Béland, D., 2007, *Insecurity and Politics: A Framework*, «Canadian Journal of Sociology/Cahiers canadiens de sociologie», n. 3, vol. 32, pp. 317-340.
- Bell, A., 1991, *The Language of News Media*, Oxford, Basil Blackwell.
- Bell, A., Garrett, P., 1998, *Approaches to Media Discourse*, Oxford-Malden (Mass.), Blackwell.
- Belsey, C., 2005, *Culture and the Real: Theorising Cultural Criticism*, London, Routledge.

- Benjamin, W., 1936, "Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit", in 1955, *Schriften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1966, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- Benjamin, W., 1997, *Sul concetto di storia*, Torino, Einaudi.
- Benmalek, A., 1998, *Les Amants désunis*, Paris, Calmann-Lévy.
- Benoît, D., 2000, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil.
- Berenboom, A., 1989, *La Position du missionnaire roux*, Bruxelles, Le cri.
- Berger, J., 1985, *The Sense of Sight: Writings*, New York, Pantheon.
- Berger, J., Mohr, J., 1982, *Another Way of Telling*, London, Writers and Readers.
- Bermbach, U., 1997, *Über den Zwang, Richard Wagner immer wieder zu nazifizieren*, «Musik & Ästhetik», n. 3, vol. 1, pp. 82-90.
- Bernardi, S., 2002, *Il Paesaggio nel cinema italiano*, Venezia, Marsilio.
- Berrendonner, A., Parret, H., a cura, 1990, *L'Interaction communicative*, Berne-Frankfurt-New York-Paris, Peter Lang.
- Biber, D., Conrad, S., Reppen, R., 1998, *Corpus Linguistics: Investigating Language Structure and Use*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Bierce, A., 1911, *The Devil's Dictionary*; trad. it. 1985, *Il dizionario del diavolo*, Milano, Longanesi.
- Bloom, H., 1987, "Introduction", in *George Orwell's 1984*, New York, Chelsea House Publishers.
- Blumenberg, H., 1979, *Schiffbruch mit Zuschauer: Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1985, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell'esistenza*, Bologna, il Mulino.
- Bolhafner, S. J., 1991, *Art for Art's Sake: Spiegelman Speaks on RAW's Past, Present, and Future*, «The Comics Journal», n. 145, ottobre (<http://geocities.com/Area51/Zone/9923/ispieg2.html>).
- Bonanate, L., 1998, *La guerra*, Roma, Bari, Laterza.
- Bond, B., 2002, "The Language of Disaster", in W. Heyen, a cura, *September 11, 2001. American Writers Respond*, Silver Springs (Mar.), Etruscan Press.
- Bourke, J., 1998, *An Intimate History of Killing: Face to Face Killing in Twentieth Century Warfare*, London, Granta.
- Bradbury, R., 1950, *The Martian Chronicles*, New York, Doubleday; trad. it. 1968, *Cronache Marziane*, Milano, Mondadori.
- Bradbury, R., 2001, *At Home with Ray* (<http://www.raybradbury.com>).
- Briggs, R., 1984, *The Tin-Pot Foreign General and the Old Iron Woman*, London, Hamish Hamilton.
- Bronstein, C., a cura, 2001, *Kleinian Theory: A Contemporary Perspective*, London, Whurr.
- Brothers, C., 1997, *War and Photography, a Cultural History*, London-New York, Routledge.
- Brown, J., 1988, *Of Mice and Memory* (<http://voyager.learntech.com/catalog/maus/indepth/mau-essay.html>).
- Bryce, J., 1991, *Conflict and Contradiction in Women's Writing on the Nigerian Civil War*, «African Languages and Cultures», n. 4, vol. 1, pp. 29-42.
- Burke, P., 2001, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books.
- Buruma, I., Margalit, A., 2004, *Occidentalism*, New York, The Penguin Press; trad. it. 2004, *Occidentalismo: l'Occidente agli occhi dei suoi nemici*, Torino, Einaudi.
- Busch, W., 2007, "Testimonianza, trauma e memoria", in E. Agazzi, V. Fortunati, a cura, *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, pp. 547-564.
- Butler, J., 2003, *Violence, Mourning, Politics*, «Studies in Gender and Sexuality», n. 4; trad. it. 2003, "Violenza, lutto, politica", in D. Daniele, a cura, *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, Torino, Einaudi.
- Calsamiglia Blancafort, H., Tusón Valls, A., 1999, *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*, Barcelona, Ariel.
- Calzoni, R., 2005, *Walter Kemposkwi, W. G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Udine, Campanotto Editore.

- Canetti E., 1960, *Masse und Macht*, Hamburg, Claasen; trad. it. 1981, *Massa e potere*, Milano, Adelphi.
- Canetti, E., 1973, *Die Provinz des Menschen. Aufzeichnungen 1942-1972*, München, Hanser; trad. it. 1978, *La provincia dell'uomo*, Milano, Adelphi.
- Canetti, E., 1976, *Das Gewissen der Worte*, München, Hanser; trad. it. 1984, *La coscienza delle parole*, Milano, Adelphi.
- Canova, G., 2006, *L'attrazione del fuoricampo*, «I duellanti. Mensile di cinema e incubi», n. 27, giugno/luglio.
- Carpentier, N., Terzis, G., a cura, 2005, *Media Representations of War and Conflict*, A Workshop organised on March 18, by the KUB-Center Communication for Social Change, the Communications Department of the Vesalius College (VUB) and the Pascal Decroos Fund for Investigative Journalism, Brussels (http://www.warandmedia.org/documents/war&media_finalreport.pdf).
- Caruth, C., a cura, 1995, *Trauma: Explorations in Memory*, Baltimore-London, John Hopkins University Press.
- Cavalli, A., 2007, "Memoria e guerra: la ricomposizione della memoria divisa", in E. Agazzi, V. Fortunati, a cura, *Memoria e saperi: percorsi transdisciplinari*, Roma, Meltemi, pp. 67-79.
- Cavarero, A., 2007, *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte*, Milano, Feltrinelli.
- Celan, P., 1960, "Der Meridian"; trad. it., 1993, *La verità della poesia – "Il meridiano" e altre prose*, Torino, Einaudi, pp. 1-22.
- Césaire, A., 1950, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Réclame; nuova ed. 1955, Paris, Présence Africaine.
- Cesbron, G., Jacquin, G., a cura, 1999, *Vercors, Jean Bruller, et son œuvre*, Paris, L'Harmattan.
- Charaudeau, P., 1997, *Le Discours d'information médiatique. La construction du miroir social*, Paris, Nathan-INA.
- Chasbulatov, R., 2003, *Razmyšlenija o vojne i mire. Krem' i rossijsko-äeänskaja vojna*, Moskva, Graal.
- Chaudhuri, U., 2003, *Different Hats*, «Theater», n. 3, vol. 33, pp. 132-134.
- Childs, S., 2004, *A Feminised Style of Politics? Women MPs in the House of Commons*, «British Journal of Politics & International Relations», n. 6, 1, pp. 3-19.
- Childs, S., 2006, *The Complicated Relationship between Sex, Gender and the Substantive Representation*, «European Journal of Women's Studies», n. 13, pp. 7-21.
- Chinweizu, 1984, "The Responsibilities of Scholars of African Literature", in B. Lindfors, a cura, *Research Priorities in African Literature*, München-New York, Hans Zell Publishers, pp. 13-19.
- Churchill, C., 2000, *Far Away*, London, Nick Hern; nuova ed. 2003.
- Clark, C., (in stampa)a, "Dodging the Bullets and the Brickbats: The Embedded Voice in the Iraq War", in J. Bernardo, G. López, P. Sancho, a cura, *Análisis crítico del discurso de los medios de comunicación de masas*, Valencia, Universidad de Valencia.
- Clark, C., (in stampa)b, "A war of words: a linguistic analysis of BBC embed reports during the Iraq conflict", in N. Fairclough, G. Cortese, a cura, *Discourse Analysis and Contemporary Social Change*, Bern, Peter Lang.
- Clinton, W. J., 1996, *Between Hope and History: Meeting America Challenges for the 21st Century*, New York, Times Books.
- Coates, J., Cameron, D., a cura, 1988, *Women in their Speech Communities*, London, Longman.
- Connerton, P., 1989, *How Societies Remember*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Conoscenti, M., 2004a, *Language Engineering and Media Management Strategies in Recent Wars*, Roma, Bulzoni.
- Conoscenti, M., 2004b, "Virtual Diplomacy: a Case Study of Conversational Practices in an Intercultural Setting", in C. N. Candlin, M. Gotti, a cura, *Intercultural Discourse in Domain-specific English*, Bern, Peter Lang, pp. 343-360.
- Conoscenti, M., 2005, *Media in the Mediterranean Area: Communication Codes and Construction of Dialogue. Problems and Outlook*, La Valletta, Midsea Books.

- Conoscenti, M., c.d.s., "Visions of India: (Self)representations of a (Re)emerging Culture. An Interim Report", in G. Di Martino, M. Solly, a cura, *Atti del convegno: Identity and Culture in English Domain-specific Discourse: Methodological Issues and Preliminary Studies*.
- Corner, J., 1995, *Television Form and Public Address*, London, Edward Arnold.
- Creekmur, C. K., 1996, "Lost Objects: Photography, Fiction, and Mourning", in M. Bryant, a cura, *Photo-Textualities. Reading Photographs and Literature*, Newark-London, University of Delaware Press-Associated Press, pp. 73-84.
- Crick, B., 1980, *George Orwell: a Life*, Harmondsworth, Penguin; trad. it. 1991, *George Orwell*, Bologna, il Mulino.
- Crigler, A., Just, M., Neuman, W. R., 1994, *Interpreting Visual versus Audio Messages in Television News*, «Journal of Communication», n. 44/4, pp. 132-149.
- da Cunha, E., 1902, *Os sertões. Campanha de Canudos*; trad. it. 1953, *Brasile ignoto (L'assedio di Canudos)*, Milano, Sperling & Kupfer.
- Daeninckx, D., 1984, *Meurtres pour mémoires*, Paris, Gallimard; nuova ed. 1999.
- Daeninckx, D., 1987, *Lumière noire*, Paris, Gallimard.
- Dalmaso, M. T., Boria A., 2004, *Discursos e identidades en la Argentina reciente. Desplazamientos, permanencias y transformaciones*, Córdoba, Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Daniel, C., a cura, 2000, *20th Century Day by Day*, London, Dorling Kindersley.
- Daniels, R., Taylor, S. C., Kitano, H. H. L., a cura, 1986, *Japanese Americans. From Relocation to Redress*, Seattle-London, University of Washington Press.
- Darcy, W. J., 1994, *The Metaphysics of Annihilation: Wagner, Schopenhauer, and the Ending of the "Ring"*, «Music Theory Spectrum», n. 1, vol. 16, pp. 1-40.
- Deathridge, J., 1991, *The Thinking of the Master*, «The Times Literary Supplement», 29 novembre.
- Deathridge, J., 1992, *Wagner and the Post-Modern*, «Cambridge Opera Journal», n. 2, vol. 4, pp. 143-161.
- de Carlo, C., 2003, "Sarà la guerra dei sette giorni". *L'intervista: parla Luttwak*, «Quotidiano Nazionale», 19 marzo, p. 5.
- Dei, F., 2005, "Descrivere, interpretare, testimoniare la violenza", in id., a cura, *Antropologia e violenza*, Roma, Meltemi, pp. 7-75.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*, Paris, Éditions de Minuit.
- De Luna, G., 2006, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi.
- Demaria, C., 2006, *Semiotica e memoria. Analisi del post-conflitto*, Roma, Carocci.
- Demaria C., Wright C., 2006, "What is a Post Conflict Culture?", in id., a cura, *Post-Conflict Cultures. Rituals of Representation*, London, Zolus Press, pp. 5-14.
- Dicks, H. V., 1970, *Fifty Years of the Tavistock Clinic*, London, Routledge e Kegan Paul.
- Dicks, H. V., 1972, *Licensed Mass Murder: A Socio-Psychological Study of Some ss Killers*, London, Chatto; trad. it. 1974, *La libertà di uccidere: studio socio-psicologico sulla criminalità delle ss*, Milano, Rizzoli.
- Didi-Huberman, G., 2003, *Images, malgré tout*, Paris, Éditions de Minuit; trad. it. 2005, *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Diop, B. B., 2000, *Murambi, le livre des ossements*, Paris, Stock; trad. it. 2004, *Rwanda: Murambi, il libro delle ossa* Roma, E/O.
- Diop, B. B., 2003, "Écrire dans l'odeur de la mort. Des auteurs africains au Rwanda", in C. Coquio, A. Kalisky, *Rwanda 2004: Témoignages et littérature*, «Lendemain», n. 28, pp. 39-48.
- Dobrez, P., 1999, *Michael Dransfield Lives Michael Dransfield's Lives. A Sixty Biography*, Carlton South, The Miegunyah Press-Melbourne University Press.
- Doherty, T., 1993, *Projections of War. Hollywood, American Culture and World War II*, New York, Columbia University Press.
- Drüner, U., 2003, *Schöpfer und Zerstörer. Richard Wagner als Künstler*, Köln-Weimar-Wien, Böhlau.

- Dufiet, J.-P., 1999, *Novembre 1943 "Le Songe" de Vercors*, «Roman 20-50», n. 28, pp. 115-127.
- Duncan, H. D., 1962, *Communication and Social Order*, New York, Bedminster Books.
- Duranti, A., 1997, *Linguistic Anthropology*, Cambridge, Cambridge University Press; trad. it. 2000, *Antropologia del linguaggio*, Roma, Meltemi.
- Dymkowski, C., 2003, *Caryl Churchill: Far Away... but Close to Home*, «European Journal of English Studies», n. 1, vol. 7, pp. 55-68.
- Eco, U., 1979, *Lector in fabula: la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani.
- Elam, K., 1980, *The Semiotics of Theatre and Drama*, London, Methuen; trad. it. 2004, *Semiotica del teatro*, Bologna, il Mulino.
- Elsaesser, T., 2000, "From Censorship to Over-Exposure. The Red Army Fraction", in L. Quaresima, A. Raengo, L. Vichi, a cura, *I limiti della conoscenza/ The Bounds of Representation*, Udine, Forum, pp. 289-308.
- Emiliani, M., 2004, *Petrolio, forze armate e democrazia. Il caso Nigeria*, Roma, Carocci.
- Engel, V., 1995, "Silence sur l'horreur: Vercors, ou le songe d'une nuit d'hiver", in id., a cura, *La Littérature des camps: la quête de la parole juste, entre silence et bavardage*, «Les Lettres Romanes», numero fuori serie, pp. 107-112.
- Erasmus da Rotterdam, 1509, *Elogio della pazzia*, nuova ed. it. 1981, Torino Einaudi.
- Erikson, K., 1976, *Everything in its Path*, New York, Simon & Schuster.
- Erodoto, *Storie*, nuova ed. it. 2001, Milano, Mondadori.
- Eroles, C., Gagnetten, M., Sala, A., 2004, *Antropología, cultura popular y derechos humanos*, Buenos Aires, Espacio.
- Evans, M. P., 2008, "Academic and Pedagogical Issues: The Impact of Digital Imaging on Photographic Education", in M. R. Peres, et al., a cura, 2008, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, Amsterdam-Boston, Elsevier, Focal Press, pp. 213-220.
- Evans, R., 2001, *Lying About Hitler: History, the Holocaust and the David Irving Trial*, New York, Basic Books.
- Ezeigbo, T. A., 1991, *War, History, Aesthetics, and the Thriller Tradition in Eddie Iroh's Novels*, «African Languages and Cultures», n. 4, vol. 1, pp. 65-76.
- Fabbri, P., 1998, *La svolta semiotica*, Roma-Bari, Laterza.
- Fabbri, P., 1999, "Introduzione", in F. Jullien, *Elogio dell'insapore*, Milano, Raffaello Cortina.
- Fabbri, P., Pezzini, I., a cura, 1987, *Affettività e sistemi semiotici. Le passioni del discorso*, «Versus», nn. 47-48.
- Fairclough, N., 1995, *Media Discourse*, London, Edward Arnold.
- Fairclough, N., 2003, *Analysing Discourse*, London-New York, Routledge.
- Felman, S., 2002, *The Juridical Unconscious: Trials and Traumas in the Twentieth Century*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press.
- Felman, S., Laub, D., 1992, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, London-New York, Routledge.
- Ferrari, M., Tobin, J., a cura, 2003, *Reporting America at War – An Oral History*, New York, Hyperion.
- Fiedler, L. A., 2005, *Arrivederci alle armi. L'America, il cinema, la guerra*, Roma, Donzelli.
- Fleckner, U., 1995, *Die Schatzkammern der Mnemosyne. Eine Lesebuch mit Texten zur Gedächtnistheorie von Platon bis Derrida*, Dresden, Sarkis von Philo Verlagsgesellschaft.
- Flores, M., a cura, 1999, *Verità senza vendetta. L'esperienza della Commissione Sudafricana per la Verità e la Riconciliazione*, Roma, manifestolibri, pp. 21-22.
- Flores T., a cura, 2002, *De la culpa a la autogestión. Un recorrido del MTD de La Matanza*, Buenos Aires, MTD Editora.
- Fornaia, B., 1998, *I cespugli di rose del capitano Miller*, «Cineforum», n. 379, pp. 3-7.
- Fortunati, V., 2005, "Iceland as Utopia in William Morris's Work", in R. Langen Moen, a cura, *Emigrant Literature and Emigrated Authors: The Nordic Countries in a World Perspective*, Atti del Convegno Internazionale di studi, Rimini, 30 agosto-5 settembre 2003, Rimini, Panozzo, pp. 43-56.

- Fortunati, V., 2007a, "L'etica della Memoria nel dibattito sulla riconciliazione", in H. van Der Heide, T. Montone, a cura, *Sessant'anni dopo. L'ombra della seconda guerra mondiale sulla letteratura del dopoguerra*, Atti della giornata di studi tenuta a Biologna tenuta il 5 aprile 2005 alla Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna, Bologna, CLUEB.
- Fortunati, V., 2007b, "The Rhetoric Dissent in William Morris' Utopianism. A Controversial Dialogue between Aesthetics and Ideology", in M. G. Kemperink, W. H. S. Roenhorst, a cura, *Visualizing Utopia*, Leuven-Paris, Peeters.
- Fortunati, V., 2008, "Le memorie controverse nella narrativa europea della seconda guerra mondiale: il caso italiano", in M. Fabbri, a cura, *Luoghi e voci della memoria: riflessioni sulla Shoah e dintorni. Giorno della memoria 2006*, Rimini, Panozzo.
- Fortunati, V., Golinelli, G., Monticelli, R., a cura, 2004, *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, Bologna, CLUEB.
- Foucault, M., 1999, *Les Anormaux: cours au Collège de France (1974-1975)*, Paris, Gallimard.
- Fowler, R., 1981, *Literature as Social Discourse. The Practice of Linguistic Criticism*, London, Batsford Academic and Educational Ltd.
- Fowler, R., 1991, *Language in the News. Discourse and Ideology in the Press*, London, Routledge.
- Franceschi, C., 2007, "La memoria immunologica come paradigma delle memorie biologiche", in Agazzi, Fortunati, a cura, 2007, pp. 243-266.
- Freedman, L., 2005, *The Official History of the Falklands Campaign*, London, Routledge.
- Freud S., 1910, *Psychoanalytische Bemerkungen über einen autobiographisch beschriebenen Fall von Paranoia*; trad. it. 1978 "Osservazioni psicoanalitiche su un caso di paranoia descritto autobiograficamente", in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 6, Torino, Bollati Boringhieri, pp. 339-408.
- Freud S., 1932, **tit. orig. ???**; trad. it. 1978, "Introduzione alla psicoanalisi (nuova serie di lezioni)", in *Opere di Sigmund Freud*, vol. 11, Torino, Bollati Boringhieri.
- Friedländer, S., 1975, *Histoire et Psychanalyse: essai sur les possibilités et les limites de la psychobistoire*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. 1977, *Storia e psicoanalisi: saggio sulle possibilità e sui limiti della psicostoria*, Roma, Il pensiero scientifico.
- Friedman, L. B., Notbohm, B., a cura, 2000, *Steven Spielberg Interviews*, Jackson, University Press of Mississippi.
- Fubini, E., 1964 (2001), *L'estetica musicale dal Settecento a oggi*, Torino, Einaudi.
- Furniss, G., 1991, *Hausa Poetry on the Nigerian Civil War*, «African Languages and Cultures», n. 4, vol. 1, pp. 21-28.
- Fussell, P., 1975, *The Great War and Modern Memory*, New York-London, Oxford University Press.
- Gakaev, D., 2001, *ĕĕĕĕĕĕ: ot konfliktĕ k stabilnosti*, Moskva, Edizioni dell'Accademia delle scienze.
- Galli, M., 2004a, "Das blutige Halsband der Marie: il mito della 'Rote Armee Fraktion' nel teatro tedesco", in H. Dorowin, R. Svandrlik, U. Treder, a cura, *Il mito nel teatro tedesco*, Perugia, Morlacchi, pp. 385-413.
- Galli, M., 2004b, "Parallelo Biografico - Andres Veiel, Black Box BRD (2001)", in id., a cura, *Da Caligari a Goodbye, Lenin! Storia e cinema in Germania*, Firenze, Le Lettere, pp. 539-557.
- Galli, M., 2006a, "Mit dem Einkaufswagen durch den Geschichts-Supermarkt? Zu einigen Bestandteilen des so genannten Mythos RAF in den Künsten: Entstehung, Entwicklung und Neukontextualisierung", in M. Galli, H.-P. Preußner, a cura, *Mythos Terrorismus. Vom deutschen Herbst bis zum 11. September*, Heidelberg, Carl Winter Verlag, pp. 101-116.
- Galli, M., 2006b, "Vom Denkmal zum Mahnmal: Kommunikatives Gedächtnis bei Uwe Timm", in F. Finlay, I. Cornils, a cura, *(Un-)erfüllte Wirklichkeit'. Neue Studien zu Uwe Timms Werk*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 162-172.
- García Canclini, N., 2005, *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- García Ortega, A., 2002, *El comprador de aniversarios*; trad. it. 2006, *L'inventore di compleanni*, Casale Monferrato, Piemme.
- Gargarella, R., 2006, *Carta abierta sobre la intolerancia. Apuntes sobre derecho y protesta*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores.

- Garscha, K., Gelas, B., Martin, J. P., a cura, 2006, *Écrire après Auschwitz. Mémoires croisées France-Allemagne*, Lyon, Presses Universitaires.
- Gasiorek A., 2005, *J. G. Ballard*, Manchester, Manchester University Press.
- Gasparov, B., 1994, *On 'Notes from the Leningrad Blockade'*, «Canadian American Slavic Studies», nn. 2-3, vol. XXVIII.
- Geertz, C., 1983, *Local Knowledge: Further Essays in Interpretative Anthropology*, New York, Basic Books; trad. it. 1988, *Antropologia interpretativa*, Bologna, il Mulino.
- Giarracca, N. et al., 2001, *La protesta social en Argentina. Transformaciones económicas y crisis social en el interior del país*, Buenos Aires, Alianza Editorial.
- Gilbert, G. M., 1947, *Nuremberg Diary*, New York, Farrar, Strass & Co; trad. it. 2005, *Nelle tenebre di Norimberga*, Torino, SEI.
- Ginzburg, C., 2006, *Il filo e le tracce. Vero falso finto*, Milano, Feltrinelli.
- Ginzburg, L., 1984, *Zapiski blokadnogo ĕeloveka*, «Neva», n. 1; in id., 1989, *ĕelovek za pis'mennym stolom (Una persona alla scrivania)*, Leningrad, Sovetskij pisatel', pp. 517-578.
- Goffard, C., *The Man Behind Maus. Art Spiegelman in his Own Words* (<http://arts.ucse.edu/derek/Art.html>).
- Goffman, E., 1969, *Strategic Interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- Goffman, E., 1979, *Footing*, «Semiotica», n. 25, pp. 1-29.
- Goldensohn, L., 2004, *The Nuremberg Interviews. Conversations with Defendants and Witnesses*, New York, Knopf; trad. it. 2005, *I tacquini di Norimberga*, Milano, il Saggiatore.
- Goleman, D., 2003, *Destructive Emotions and How We Can Overcome Them: A Dialogue with the Dalai Lama Narrated by Daniel Goleman*, London, Bloomsbury.
- Graber, D. A., 1984, *Processing the News: How People Tame the Information Tide*, White Plains (N.Y.), Longman; nuova ed. 1988.
- Graber, D. A., 1990, *Seeing Is Remembering: How Visuals Contribute to Learning from Television News*, «Journal of Communication», n. 40, pp. 134-155.
- Graddol, D., 1994, "The Visual Accomplishment of Factuality", in D. Graddol, O. Boyd-Barrett, a cura, *Media Texts: Authors and Readers: A Reader*, Clevedon, Multilingual Matters and The Open University, pp. 136-157.
- Gramsci, A., 1971 (1975), *Quaderni dal carcere*, vol. II, Torino, Einaudi.
- Granin, D., 2003, "Istorija sozdaniĕ Blokadnoj knigi" (Storia della composizione de "Il libro dell'assedio"), in A. Adamoviĕ, D. Granin, *Blokadnaja kniga* (Il libro dell'assedio), Moskva, Nezavisimoe izdatel'stvo "Pik".
- Greatbatch, D., 1998, "Neutralism in British News Interviews", in A. Bell, P. Garrett, a cura, *Approaches to Media Discourse*, Oxford-Malden (Mass.), Blackwell, pp. 163-185.
- Greimas, A. J., 1970, "Les Jeux des contraintes sémiotiques", in *Du sens*, Paris, Seuil; trad. it. 1974, "Interazioni delle costrizioni semiotiche", in *Del Senso*, Milano, Bompiani, pp. 143-159.
- Greimas, A. J., 1983, "Le Defi", in *Du Sens 2. Essais sémiotiques*, Paris, Seuil; trad. it. 1984, "La sfida", in *Del senso 2*, Milano, Bompiani, pp. 205-215.
- Greimas, A. J., Courtés, J., 1979, *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette; trad. it. 1986, *Semiotica. Dizionario ragionato della teoria del linguaggio*, Firenze, La casa Usher.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions: des états des choses aux états d'âme*, Paris, Seuil; trad. it. 1997, *Semiotica delle passioni: dagli stati di cose agli stati d'animo*, Milano, Bompiani.
- Grekova, I., 1985, *Proza uĕenogo*, «Oktjabr'», n. 2.
- Grimson, A., 2000, *Interculturalidad y comunicación*, Buenos Aires, Norma.
- Grimson, A., 2004, *La cultura en las crisis latinoamericanas*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Groth, G., Fiore, R., a cura, 1988, *The New Comics*, Berkley, Berkley Books.
- Grünbein, D., 1995, "Wir Buschmänner. Erinnerungen an einer Lektüre", in M. Krüger, a cura, *Einladung zur Verwandlung Essays zu Elias Canettis Masse und Macht*, München, Hanser, pp. 29-37.

- Grundberg, A., 2005, *Point and Shoot: How the Abu Ghraib Images Redefine Photography*, «American Scholar» n. 1, vol. 74, in «Questia online» (<http://www.questia.com>).
- Haarman, L., Morley, J., Partington, A., 2002, "Habeas Corpus: Methodological Reflections on the Creation and Use of a Specialised Corpus", in C. Gagliardi, a cura, *Quantity and Quality in English Linguistic Research: Some issues*, Pescara, Libreria dell'Università Editrice, pp. 55-119.
- Hartley, J., 1982, *Understanding News*, London, Methuen.
- Hahn, B., Knott, M. L., 2007, *Hannah Arendt - 'Von den Dichtern erwarten wir die Wahrheit'. Ausstellung Literaturhaus Berlin*, Berlin, Matthes + Seitz.
- Halbwachs, M., 1950, *La Mémoire collective*, Paris, Presse Universitaire de France; trad. it. 1987, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli.
- Halliday, M., 1985, *An Introduction to Functional Grammar*, London, Edward Arnold; nuova ed. 1994.
- Halliday, M. A. K., Matthiessen, M. I. M., 2004, *An Introduction to Functional Grammar (3rd edition)*, London, Arnold.
- Hallin, D. C., Mancini, P., 2004, *Comparing Media Systems: Three Models of Media and Politics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hartman, G., 1996, *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Bloomington, Indiana University Press.
- Hartman, G., 2002, *Scars of the Spirit: The Struggle against Inauthenticity*, New York-Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Hartman, G., a cura, 1994, *Holocaust Remembrance. The Shapes of Memory*, Oxford-Cambridge, Blackwell.
- Hartwich, W.-D., 2005, *Romantischer Antisemitismus. Von Klopstock bis Richard Wagner*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht.
- Henderson, M., 1988, *Dear Allies. A Story of Women in Monklands and Besieged Leningrad*, Monklands District Libraries.
- Hillman, J., 2004, *A Terrible Love of War*, New York, Penguin; trad. it. 2005, *Un terribile amore per la guerra*, Milano, Adelphi.
- Hirsch, J., 2004, *Asterimage. Film, Trauma, and the Holocaust*, Philadelphia, Temple University Press.
- Hirsch, M., 2001, *Surviving Images: Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, «The Yale Journal of Criticism», n. 14, vol. 1, pp. 5-37, (http://muse.jhu.edu/journals/yale_journal_of_criticism/v014/14.1hirsch.html).
- Hirsch, M., Smith, V., a cura, 2002, **tit. ???** «Signs», n. 28, 1.
- Hoey, M., 1993, *Data, Description, Discourse: Papers on the English Language in Honor of John McHysinclair on His Sixtieth Birthday*, London, Harper Collins.
- Hoey, M., 2000 (2001), *Textual Interaction: An Introduction to Written Discourse Analysis*, London-New York, Routledge.
- Hoey, M., 2005, *Lexical Priming: A New Theory of Words and Language*, Abington-New York, Routledge.
- Höller, H., 1999, *Ingeborg Bachmann*, Reinbek-Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Höller, H., 2003, *Schreiben gegen den Krieg. Ingeborg Bachmann. Einführung in eine Ausstellung*, «Cultura Tedesca», n. 25, pp. 47-57.
- Holmes, J., Meyerhoff, M., a cura, 2003, *The Handbook of Language and Gender*, Malden, Blackwell.
- Holmes, J., Stubbe, M., 2003, " 'Feminine' Workplaces: Stereotypes and Reality", in J. Holmes, M. Meyerhoff, a cura, 2003, *The Handbook of Language and Gender*, Malden, Blackwell, pp. 573-599.
- Hooper, W., 1996, *C. S. Lewis: A Companion and Guide*, London, HarperCollins.
- Hunston, S., 2002, *Corpora in Applied Linguistics*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hunston, S., Francis, G., 2000, *Pattern Grammar: A Corpus-Driven Approach to the Lexical Grammar of English*, Amsterdam, John Benjamins.
- Hunston, S., Thompson, G., 2001, *Evaluation in Text: Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Oxford, Oxford University Press.

- Hutcheon, L., 1979, *Sublime Noise for Three Friends: Music in the Critical Writings of E. M. Forster, Roger Fry and Charles Mauron*, «Modernist Studies: Literature and Culture 1920-40», n. 3, vol. 3, pp. 141-150.
- Hutcheon, L., 1988, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London-New York, Routledge.
- Hutcheon, L., Hutcheon, M., 1996, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln, London, University of Nebraska Press.
- Hutcheon, L., Hutcheon, M., 1998, 'Alles was ist, endet': *Living with the Knowledge of Death in Richard Wagner's Der Ring des Nibelungen*, «University of Toronto Quarterly», n. 4, vol. 67.
- Hutcheon, L., Hutcheon, M., 2004, *Opera: The Art of Dying*, Cambridge (Mass.), London, Harvard University Press.
- Hynes, S., 1976, *The Auden Generation. Literature and Politics in England in the 1930s*, London, Boston, Faber and Faber.
- Iedema, R., Feez, S., White, P., 1994, *Media Literacy*, Erskville (NSW), Disadvantaged Schools Programme, NSW Dept. of School Education.
- Ike, C., 1976, *Sunset at Dawn*, London, Collins.
- Inber, V., 1946, *Poäti tri goda. Leningradskij dnevnik* (Quasi tre anni. Diario leningradese), Moskva, Sovetskij pisatel'.
- Iroh, E., 1976, *Forty-eight Guns for the General*, London, Heinemann.
- Irving, D. J. C., 1987, *Hess: the Missing Years 1941-1945*, London, Macmillan.
- Jakobson, R., 1960, "Closing statement: Linguistics and Poetics", in T. A. Sebeok, a cura, *Style in language*, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 350-377.
- Jameson, F., 1984a, *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, «New Left Review», 146, pp. 53-92; trad. it., 1989, *Il postmoderno, o la logica culturale del tardo capitalismo*, Milano, Garzanti.
- Jameson, F., 1984b, "Periodizing the 60s", in S. Sayres, A. Stephenson, S. Aronowitz, F. Jameson, a cura, *The Sixties Without Apology*, Minneapolis, Minnesota University Press, pp. 178-209.
- Jameson, F., 1991, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London, Verso.
- Jean, C., 1996, *L'uso della forza: se vuoi la pace comprendi la guerra*, Roma-Bari, Laterza.
- Jenkins, K., 1991, *Re-Thinking History*, London, Routledge.
- Jodelet, D., a cura, 1989, *Les représentations sociales*, Paris, Presses Universitaires de France; trad. it. 1992, *Le rappresentazioni sociali*, Napoli, Liguori.
- Jody, J.-P., 2004, *La position du missionnaire*, Paris, Les contrebändiers éditeurs.
- Joxe, A., 1983, *Stratégie de la dissuasion nucléaire*, «Actes Sémiotiques», n. 25.
- Joxe, A., 1997, *Vocabulaire des armes, phrasé militaire, langages stratégiques*, «Mots/Les langages du politique», n. 51.
- Joxe, A., 1999, *Représentation des alliances dans la nouvelle stratégie américaine*, «Le Monde», 23 aprile.
- Joxe, A., Dobry, M., Fabbri, P., 1985, *Dissuasion infra-nucléaire: Principes de dissuasion civique*, «Cahiers d'études stratégiques», n. 6.
- Jullien, F., 1996, *Traité de l'efficacité*, Paris, Grasset.
- Kakutani, M., 2004, *Portraying 9/11 as a Katzenjammer Catastrophe*, «The New York Times», 31 agosto.
- Kaplan, J., 2008, "Ethical Photojournalism: Its Authenticity and Impact", in Peres, et al. 2008, pp. 220-228.
- Karasev, A. V., 1959, *Leningradcy v gody blokady, 1941-1943 (I leningradesi negli anni dell'assedio, 1941-1943)*, Moskva, Nauka.
- Kardiner, A., 1945, *The Psychological Frontiers of Society*, New York, Columbia University Press; trad. it. 1973, *Le frontiere psicologiche della società*, Bologna, il Mulino.
- Katz, J., 1985, *Richard Wagner. Vorbote des Antisemitismus*, Königstein-Taunus, Jüdischer Verlag Athenäum.
- Keegan, J., 2003, *Intelligence in War: Knowledge of the Enemy from Napoleon to al-Qaeda*, London, Hutchinson; trad. it. 2007, *Intelligence: storia dello spionaggio militare da Napoleone ad al-Qaeda*, Milano, Mondadori.

- Kershaw, I., 2000, *Hitler: 1936-1945 Nemesis*, London, Allen Lane, pp. 370-381; trad. it. 2001, *Hitler (1936-1945)*, Milano, Bompiani, pp. 572-587.
- Kikumura, A., a cura, 1981, *Through Harsb Winters: The Life of a Japanese Immigrant Woman*, Novato (Cal.), Chandler & Sharp.
- Köhler, J., 1997, *Wagners Hitler. Der Prophet und sein Vollstrecker*, München, Blessing.
- Konstantinovič, R. D., 1969, *Vercors écrivain et dessinateur*, Paris, Klincksieck.
- Kracauer, S., 1927, *Die Photographie*, «Frankfurter Zeitung».
- Kraushaar, W., 2006, «Mythos RAF im Spannungsfeld von terroristischer Herausforderung und populistischer Bedrohungsphantasie», in id., a cura, *Die RAF und der linke Terrorismus*, Hamburg, Hamburger Edition, pp. 1186-1210.
- Kreimeier, K., 2006, «Die RAF und der deutsche Film», in W. Kraushaar, a cura, *Die RAF und der linke Terrorismus*, Hamburg, Hamburger Edition, pp. 1155-1170.
- Kress, G., 1983, «Linguistic and ideological transformations in news reporting», in H. Davis P. Walton, a cura, *Language, image, media*, Oxford, Basil Blackwell, pp. 120-139.
- Kress, G., van Leeuwen, T., 2001, *Multimodal Discourse: The Modes and Media of Contemporary Communication*, London, Arnold.
- Kuraev, M., 1994, *Blok-ada*, «Znamja», n. 7.
- Kydd, A. H., Walter, B. F., 2006, *The Strategies of Terrorism*, «International Security», n. 1, vol. 31, pp. 49-80.
- Labov, W., 1972, *Language in the Inner City*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- LaCapra, D., 2001, *Writing History, Writing Trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- Lakoff, G., 2002, *Moral Politics: How Liberals and Conservatives Think (Second Edition)*, Chicago, University of Chicago Press.
- Langer, W. C., 1972, *The Mind of Adolf Hitler: The Secret Wartime Report*, New York, Basic Books; trad. it. 1975, *Psicanalisi di Hitler: rapporto segreto del tempo di guerra*, Milano, Garzanti.
- Langley, G., a cura, 1992, *A Decade of Dissent*, Sydney, Allen & Unwin.
- La Polla, F., 1978, *Sydney Pollack*, Milano, Il Castoro.
- La Polla, F., 1997, *Sydney Pollack: Cineasta e gentiluomo*, Torino, Lindau.
- Le Clezio, J.-M., 1991, *Onitsba*, Paris, Gallimard.
- Le Clezio, J.-M., 2004, *L'Africain*, Paris, Mercure de France.
- Lepape, P., 2003, *Le pays de la littérature*, Paris, Seuil.
- Lepre, A., 2006, *Il male, favola nera creata dall'Occidente*, «Corriere della Sera», 15 giugno, p. 35.
- Levi, P., 1947, *Se questo è un uomo*, Torino, De Silva; nuova ed. 2002, Roma, La Biblioteca della Repubblica.
- Levi Strauss, D., 2004, «Breakdown in the Gray Room: Recent Turns in the Image War», in *Abu Ghraib: The Politics of Torture*, Berkeley, North Atlantic Books, pp. 87-101.
- Levinson, S., 1988, «Putting Linguistics on a Proper Footing: Explorations in Goffman's Concepts of Participation», in P. Drew, A. Wootton, a cura, *Erving Goffman: Exploring the Interaction Order*, Cambridge, Polity.
- Lewis, C. S., 1950, *The Lion, the Witch and the Wardrobe: A Story for Children*, London, Geoffrey Bles; nuova ed. 1959, London, Penguin.
- Lewis, C. S., 1960, *The Four Loves*, London, Geoffrey Bles.
- Lindenberger, H., 1984, *Opera: The Extravagant Art*, Ithaca-London, Cornell University Press; trad. it. 1987, *L'opera lirica: musa bizzarra e altera*, Bologna, il Mulino.
- Lippman, E., 1992, *A History of Western Musical Aesthetics*, Lincoln-London, University of Nebraska Press.
- Lipson M., 2007, «The Ubiquitous Machine: Visual Texts in the BBC Coverage of the Iraqi Conflict», in N. Fairclough, G., Cortese, P. Ardizzone, a cura, *Discourse Analysis and Contemporary Social Change*, Bern, Oxford, Peter Lang.
- Lodge, D., 1977, *Modernism, Antimodernism and Postmodernism*, «The New Review», n. 38, pp. 39-44.
- Lotman, J. M., 1984, «Il decabrista nella vita. Il comportamento quotidiano come categoria storico-psicologica», in *Da Rousseau a Tolstoj: saggi sulla cultura russa*, Bologna, il Mulino.

- Lotman, J. M., 1985, *La semiosfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*, Venezia, Marsilio.
- Lotman, J. M., 1994, *Cercare la strada: modelli della cultura*, Venezia, Marsilio.
- Lotman, J. M., Uspenskij, B. A., 1975, *Tipologia della cultura*, Milano, Bompiani.
- Lorusso, A. M., Violi, P., 2004, *Semiologia del testo giornalistico*, Roma-Bari, Laterza.
- Luhmann, N., 1984, *Soziale Systeme: Grundriss einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt, Suhrkamp; trad. it. 1989, *Sistemi sociali: fondamenti di una teoria generale*, Bologna, il Mulino.
- Lukács, G., 1916, *Die Theorie des Romans*; nuova ed. 1971, Neuwied-Berlin, Luchterhand.
- Lyotard, J.-F., 1979, *La Condition postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- Lyotard, J.-F., 1986, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée; trad. it. 1987, *Il postmoderno spiegato ai bambini*, Milano, Feltrinelli.
- Maalouf, A., 1998, *Les identités meurtrières*, Parigi, B. Grasset; trad. it. 2005, *Identità*, Milano, Bompiani.
- Mabanckou, A., 1998, *Bleu, Blanc, rouge*, Paris, Présence Africaine.
- Magee, E., 1990, *Richard Wagner and the Nibelungs*, Oxford, Clarendon Press, 1990.
- Magid, R., 1998, «Blood on the Beach. Director Steven Spielberg and his Platoon of Effects Experts Discuss the Visceral Impact of Saving Private Ryan's D-Day sequence», «American Cinematographer», dicembre, pp. 56-64.
- Magris, C., 1984, «Der Schriftsteller, der sich versteckt. Canetti als unerreichbarer Autor und als konzilianter Interpret der Blendung», in S. H. Kaszynski, a cura, *Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, München, Hanser, pp. 21-33.
- Mallimaci, F., Salvia, A., a cura, 2005, *Los nuevos rostros de la marginalidad. La supervivencia de los desplazados*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires-Instituto Gino Germani/Editorial Biblos.
- Mancini, P., 1985, *Videopolitica: telegiornali in Italia e in USA*, Torino, Edizioni RAI.
- Mann, T., 1939, «Einführung in den 'Zauberberg'. Für Studenten der Universität Princeton», in 1960, *Gesammelte Werke*, Frankfurt am Main, Fischer, vol. XI.
- Marafioti, R., 2005, *Sentidos de la comunicación. Teorías y perspectivas sobre cultura y comunicación*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Marafioti, R., a cura, 2004, *Recorridos semiológicos. Signos, enunciación y argumentación*, Buenos Aires, Eudeba.
- Marchetti A., 1990, *Réflexions de Simone Weil sur le colonialisme*, «Francofonia», n. 19, pp. 23-41.
- Marcuse, H., 1965, *Kultur und Gesellschaft*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1969, *Cultura e società*, Torino, Einaudi.
- Martin, J. R., Rose, D., 2002 (2003), *Working with Discourse: Meaning beyond the Clause*, London, Continuum.
- Martin, J. R., White, P. P. R., 2005. *The Language of Evaluation: Appraisal in English*, Basingstoke, Palgrave Macmillan.
- Marzola, A., 2005, *Guerra e identità. Percorsi nella letteratura inglese nel Novecento*, Roma, Carocci.
- Massetti, A., 2004, *Piqueteros. Protesta social e identidad colectiva*, Buenos Aires, De las Ciencias.
- Mausch, K., 1984, «Überlegungen zu den Essays von Elias Canetti», in id., a cura, *Elias Canettis Anthropologie und Poetik*, München, Hanser, pp. 163-176.
- McArthur, J. R., 1992, *Second Front. Censorship and Propaganda in the Gulf War*, New York, Hill and Wang.
- McClary, S., 1991, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- McClatchie, S., 1992, *Towards a post-modern Wagner*, «Wagner», n. 3, vol. 13.
- McDaniel, J. P., 2003, *Figures of Evil: A Triad of Rhetorical Strategies for Theo-Politics*, «Rhetoric and Public Affairs», n. 3, vol. 6, pp. 539-550.
- McElroy, J., 2004, *Fading Footprints. Post-9-11 Art Reels in the Past; An Architect Looks Forward*, «The Village Voice», 7 settembre (<http://www.villagevoice.com/books/0436,mcelroy,56530,10.html>)

- Melandri R., Secchi C., 1994, *La fascinazione*, Parma, Pratiche.
- Menarini, R., 1999, *Tu non hai visto niente a Omaha Beach*, «Segnocinema», n. 95, pp. 8-11.
- Miale, F. R., Selzer, M., 1975, *The Nuremberg Mind: The Psychology of the Nazi Leaders*, New York, Quadrangle-The New York Times Book Co.
- Milani, R., 1998, *Il fascino della paura*, Milano, Guerini e Associati.
- Miller, D. R., 1999, "Meaning up for Grabs: Value Orientation Patterns in British Parliamentary Debate on Europe", in J. Verschuere, a cura, *Language and Ideology: Selected Papers from the 6th International Pragmatics Conference*, vol. 1, Antwerp, International Pragmatics Association, pp. 386-404.
- Miller, D., Johnson, J., in corso di stampa, *Corpus-Assisted Study of Speaker Evaluation and Positioning in Parliamentary Debate: From Theory to Practice – and Back Again*, «TEXTUS».
- Minganti, F., 1990, "Some Jewish-American Comics Today: un'agenda di considerazioni intorno ai fumetti di Art Spiegelman e dei fratelli Friedman", in G. Morisco, G. Fink, a cura, *Memoria e tradizione nella cultura ebraico-americana*, Bologna, Clueb, pp. 351-374.
- Mokeddem, M., 1990, *Les Hommes qui marchent*, Paris, Grasset.
- Monticelli R., 2007, "Contronarrazioni e memorie ri-composte negli studi di genere e delle donne", in Agazzi, Fortunati, a cura, 2007, pp. 605-624.
- Monticelli, R., 2008, "Lo spostamento della realtà nelle fotografie": tecnologie e trasmissioni della memoria", in S. Albertazzi, F. Amigoni, a cura, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Meltemi, pp. 279-294.
- Müller, H., 1977, *Hamletmaschine*, Berlin, Rotbuch Verlag.
- Narcy, M., 1990, *Simone Weil dans la guerre ou la guerre pensée*, «Cahiers Simone Weil», t. XIII, n. 4, dicembre, pp. 413-423.
- Nattiez, J.-J., 1987, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois; trad. it. 1987, *Il discorso musicale: per una semiologia della musica*, Torino, Einaudi.
- Nattiez, J.-J., 2004, *Les Esquisses de Richard Wagner pour Siegfried's Tod (1850). Essai de poïétique*, Paris, Société Française de Musicologie.
- Neher, A., 1970, *L'Exil de la parole. Du silence biblique au silence d'Auschwitz*, Paris, Éditions du Seuil.
- Neogy, R., 1968, *On Biafra: A Conversation with Chinua Achebe*, nuova ed. 1997, «Transition», n. 75/76, The Anniversary Issue: Selection from Transition 1961-1976, pp. 222-231.
- Nielsen, N. P., 2004, *L'universo mentale "nazista"*, Milano, Franco Angeli.
- Nielsen, N. P., Zizolfi S., 2005, *Rorschach a Norimberga. I gerarchi nazisti a processo tra memoria storica e riflessione psicoanalitica*, Milano, Franco Angeli.
- Nietzsche, F., 1873, "Unzeitgemäße Betrachtungen Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", in 1988, *Sämtliche Werke*, München, DTV, vol. I; trad. it. 1973, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita. Considerazioni inattuali II*, Milano, Adelphi.
- Nnoli, O., 1972, "The Nigeria-Biafra Conflict. A Political Analysis", in J. Okpaku, a cura, *Nigeria: Dilemma of Nationhood. An African Analysis of the Biafran Conflict*, New York-Wesport (Conn.), The Third Press-Greenwood Publishing Company, pp. 118-151.
- Norris, C., 1992, *Uncritical Theory: Postmodernism, Intellectuals and Gulf War*, London, Lawrence and Wishart.
- Norris, C., a cura, 1984, *Inside the Myth. Orwell: Views from the Left*, London, Lawrence and Wishart.
- Norris, P., Lovenduski, J., 2003, *Westminster Women: The Politics of Presence*, «Political Studies», n. 51, 1, pp. 84-102.
- Nwahunanya, C., 1996, *A Harvest from Tragedy*, Owerri, Springfield Publishers.
- Nyoku, H.M., 1987, *A Tragedy Without Heroes*, Enugu, Fourth Dimension.
- Obiechina, E., 1973, *An African Popular Literature: A Study of Onitsba Market Pamphlets*, Cambridge, Cambridge University Press.
- O'Hagan, A., 1997, *Sudafrica. Perdonare per non dimenticare*, «Internazionale», n. 211, pp. 17-24.
- O'Halloran, K. L., a cura, 2004, *Multimodal Discourse Analysis. Systemic-Functional Perspectives*, New York-London, Continuum.

- Okada, J., 1977, *No-No Boy*, Seattle-London, University of Washington Press.
- Okubo, M., 1946, *Citizen 13660*, New York, Columbia University Press.
- Orsenna, E., 2003, *Madame Ba*, Paris, Fayard-Stock.
- Orwell, G., 1949, *Nineteen Eighty Four*, London, Secker & Warburg.
- Oz, A., 2002, *The Tübingen Lectures: Three Lectures*; trad. it. 2004, *Contro il fanatismo*, Milano, Feltrinelli.
- Parret, H., 1990, "La Rationalité stratégique", in A. Berrendonner, H. Parret, a cura, *L'Interaction communicative*, Berne-Frankfurt-New York-Paris, Peter Lang, pp. 47-69.
- Partington, A., 1998, *Patterns and Meanings: Using Corpora for English Language Research and Teaching*, Amsterdam, John Benjamins.
- Partington, A., 2002 (2003), *The Linguistics of Political Argument: the Spin Doctor and the Wolf Pack at the White House*, London, Routledge.
- Partington, A., 2003, *Political Argument: The Spin-Doctor and the Wolf-Pack at the White House*, London, Routledge.
- Paschalidis, G., 2003-2004, *Images of History and the Optical Unconscious*, «historein», vol. 4, pp. 33-44.
- Patterson, M., 2003, *Strategies of Political Theatre. Post-War British Playwrights*, Cambridge-New York, Cambridge University Press.
- Paulhan, J., 1941, *Les Fleurs de Tarbes ou la Terre dans les lettres*, Paris, Gallimard.
- Pavone, C., 1991, *Una guerra civile: saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Peitsch, H., Burdett, C., Gorrara, C., a cura, 1998 (1999), *European Memories of the Second World War*, Oxford-New York, Bergahan.
- Peres, M. R., Osterman, M., Grant, B. R., Stuart, N. M., Lopez, J. T., a cura, 2008, *The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution*, Amsterdam-Boston, Elsevier-Focal Press.
- Pétrément, S., 1973, *La vie de Simone Weil*, I, Paris, Fayard.
- Pierce, P., 1985, "Little Magazines in the 1970s", in B. Bennett, a cura, *Cross Currents. Magazines and Newspapers in Australian Literature*, Cheshire, Longman, Melbourne.
- Pinsky, R., 2002, "Enormity and the Human Voice", in W. Heyen, a cura, *September 11, 2001. American Writers Respond*, Silver Springs (Mar.), Etruscan Press, pp. 303-306.
- Pizziello, S., 1998, *Five-Star General. Steven Spielberg Answers AC's Questions about Cinematic Battle Plan for 'Saving Private Ryan'*, «American Cinematographer», agosto, pp. 44-51.
- Plazy, G., 1991, *À Dire vrai*, Paris, François Bourin.
- Poirier, L., 1997, *Le Chantier stratégique*, Paris, Hachette.
- Politkovskaja, A., 2002, *Vtoraja äëäenskaja*, Moskva, Zacharov.
- Portelli, A., 2003, "The Massacre at the Fosse Ardeatine: History, Myth, Ritual and Symbol", in K. Hodgkin, S. Radstone, a cura, *Contested Pasts: The Politics of Memory*, London, Routledge.
- Rahola, F., 2008, "Il grado zero delle immagini. Note sulla costruzione visiva della memoria", in G. Procacci, M. Silver, L. Bertucelli, a cura, *Le stragi rimosse. Storia, memoria pubblica, scritture*, Milano, Unicopli.
- Raiter, A., Szretter Noste, M., 2002, *Representaciones sociales*, Buenos Aires, Eudeba.
- Razbojnikova-Frateva, M., 1997, "Die Essays von Elias Canetti – Eine Biographie des Geistes, Versuch einer Annäherung", in *Schriftenreihe der Elias Canetti Gesellschaft. Band 1*, St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, pp. 63-73.
- Recuperati, G., a cura, 2006, *Fucked Up*, Milano, Rizzoli.
- Rees, J. R., a cura, 1947, *The Case of Rudolf Hess: A Problem in Diagnosis and Forensic Psychiatry*, London-Toronto, William Heinemann.
- «Re/search», 1989, *J. G. Ballard*, n. 8/9.
- Ricoeur, P., 1998, *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern, vergessen, verzeihen*, Göttingen, Wallstein; trad. it. 2004, *Ricordare, dimenticare, perdonare: L'enigma del passato*, Bologna, il Mulino.
- Ritchie, D. A., 2003, *Doing Oral History: A Practical Guide*, Oxford, Oxford University Press.

- Rose, P. L., 1992, *German Question Jewish Question. Revolutionary Antisemitism from Kant to Wagner*, Princeton, Princeton University Press.
- Rose, P. L., 1999, *Richard Wagner und der Antisemitismus*, Zürich, Pendo Verlag.
- Rushdie, S., 1991, *Imaginary Homelands*, London, Granta Books.
- Ruti, A. M., 1979, *Nemo*, Paris, La Pensée universelle.
- Sabin, R., 1993, *Adult Comics. An Introduction*, London, Routledge.
- Said, E. W., 1994, *The Pen and the Sword. Conversations with David Barsamian*, Edinburgh, A. K. Press.
- Samuel, R., 1994, *Theatres of Memories*, London, Verso.
- Sansal, B., 1999, *Le Serment des barbares*, Paris, Gallimard.
- Scannell, P., Cardiff, D., 1991, *The Social History of British Broadcasting 1922-1939. Serving The Nation*, vol.1, Oxford, Basil Blackwell.
- Scarry, E., 1985, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York-Oxford, Oxford University Press.
- Schelling, T., 1963, *Strategy of Conflict*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Scollon, R., 1998, *Mediated Discourse as Social Interaction, a Study of News Discourse*, London, Longman.
- Scott, M., 1998, *WordSmith Tools*, Oxford, Oxford University Press.
- Scott, M., 1999, *Wordsmith 3.0*, Oxford, Oxford University Press.
- Scott, M., 2004, *Wordsmith 4.0*, Oxford, Oxford University Press.
- Searle, J. R., 1995, *The Construction of Social Reality*, Allen Lane, The Penguin Press.
- Seear, M., 2003, *With the Gurkhas in the Falklands. A War Journal*, Barnsley, Pen and Sword.
- Segneri, G., 1999-2000, *Baudrillard e l'etica dell'eccesso: il conflitto nell'epoca della simulazione*, (<http://www.studiperlpace.it>).
- Selby, K., Cowdery, R., 1995, *How To Study Television*, Basingstoke, Macmillan.
- Sel'janov, S., 1998, *Eto-kino*, «Iskusstvo kino», n. 7, pp. 75-81.
- Seoane, M., 2003, *El saqueo de la Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Seoane, M., 2004, *Argentina. El siglo del progreso y la oscuridad (1900-2003)*, Buenos Aires, Crítica.
- Serres, M., 1990, *Le Contrat Naturel*, Paris, François Bourin; trad. it. 1991, *Il contratto Naturale*, Milano, Feltrinelli.
- Simmons, C., 1998, *Lifting the Siege: Women's Voices on Leningrad (1941-1944)*, «Canadian Slavonic Papers», nn. 1-2, vol. XL.
- Simmons, C., Perlina, N., 2002, *Writing the Siege of Leningrad. Women's Diaries, Memoirs, and Documentary Prose*, Pittsburgh, University of Pittsburg Press.
- Solomon, A., 2002, *When We Dread Awaken*, «The Village Voice» (<http://www.villagevoice.com/theater/0246.solomon,39819,11.html>).
- Sone, M., 1979, *Nisei Daughter*, Seattle-London, University of Washington Press.
- Sontag, S., 2003, *Regarding the Pain of Others*, New York, Picador; trad. it. 2006, *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Mondadori.
- Sontag, S., 2004, *Regarding the Torture of Others*, «The New York Times», 23 maggio (<http://www.nytimes.com/2004/05/23/magazine>).
- Spiegelman, A., 1986, *Maus. A Survivor's Tale: My Father Bleeds History*, New York, Pantheon Books; trad. it. 1995, *Maus. Racconto di un sopravvissuto*, Milano, Rizzoli.
- Spiegelman, A., 1991, *Maus. A Survivor's Tale: And Here My Troubles Began*, New York, Pantheon Books; trad. it. 1995, *Maus. Racconto di un sopravvissuto*, Milano, Rizzoli.
- Spiegelman, A., 2001, *How It Came to Be*, Steven Barclay Agency, (http://www.barclayagency.com/spiegelman_wtc.html).
- Spiegelman, A., 2004, *In the Shadow of No Towers*, New York, Pantheon Books; trad. it. 2004, *L'ombra delle torri*, Torino, Einaudi.
- Spivak, G. C., 2003, *Death of a Discipline*, New York, Columbia University Press; trad. it. 2003, *Morte di una disciplina*, Roma, Meltemi.
- Stoker, G., Schöpf, C., 1998, *Infowar: Infomation. Macht. Krieg*, Wien-New York, Springer.

- Stoll, A., 1991, «*Erinnerung und Schreibprozess – Zur ästhetischen Relevanz subjektiver und kollektiver Erinnerungsformen im Werk Bachmanns*», in D. Götsche, H. Ohl, a cura, *Ingeborg Bachmann - Neue Beiträge zu ihrem Werk, Internationales Symposium Münster 1991*, Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 225-238.
- Stubbs, M., 1996, *Text and Corpus Analysis: Computer-Assisted Studies of Language and Culture*, Oxford, Blackwell Publishers.
- Stubbs, M., 2005, *Conrad in the Computer. Examples of Quantitative Stylistic Methods*, «Language and Literature», n. 14, 1, pp. 5-24.
- Stubbs, M., 2006, «*Corpus Analysis: The State of the Art and Three Types of Unanswered Questions*», in G. Thompson, S. Hunston, a cura, *System and Corpus: Exploring Connections*, London, Equinox, pp. 15-36.
- Suleiman, S. R., 2006, *Crises of Memory and the Second World War*, Cambridge (Mass.)-London, Harvard University Press.
- Svampa, M., Pereyra, S., 2003, *Entre la ruta y el barrio. La experiencia de las organizaciones piqueteras*, Buenos Aires, Editorial Biblos.
- Swift, G., 1983, *Waterland*, London, Heinemann; trad. it. 1986, *Il paese dell'acqua*, Milano, Garzanti.
- Tagg, J., 1988, *The Burden of Representation: Essays on Photographies and Histories*, Basingstoke, Macmillan.
- Thompson, J., 2004, *Introducing Functional Grammar* (2 ed.), London, Arnold.
- Thompson, G., Hunston, S., 2006, «*Introduction. System and Corpus: Two Traditions with a Common Ground*», in id., a cura, *System and Corpus: Exploring Connections*, London, Equinox, pp. 1-14.
- Timm, U., 1993, *Erzählen und kein Ende. Versuch zu einer Ästhetik des Alltags*, Köln, Kiepenheuer & Witsch.
- Timm, U., 2003, *Am Beispiel meines Bruders*, Köln, Kiepenheuer & Witsch; trad. it. 2005, *Come mio fratello*, Milano, Mondadori.
- Tižkov, B., 2001, *Občestvo v voočlenom konflikte. etnografija äeäenskoj vojny*, Moskva, Nauka.
- Tolkien, J. R. R., 1937, *The Hobbit: Or There and Back Again*, London, George Allen & Unwin.
- Tolkien, J. R. R., 1954-55, *The Lord of the Rings*, London, Allen & Unwin.
- Tournier, M., 1985, *La Goutte d'or*, Paris, Gallimard.
- Trevor-Roper, H., 2002, «*Rudolf Hess: The Incurable Intruder*», in D. Stafford, a cura, *Flight from Reality: Rudolf Hess and his Mission to Scotland 1941*, London, Pimlico, pp. 153-172.
- Triulzi, A., a cura, 2005, *Dopo la violenza. Costruzioni di memoria nel mondo contemporaneo*, Napoli, l'ancora del mediterraneo.
- Trotta, R., 1977, *Sydney Polack*, Milano, Moizzi.
- Tscherkaski, O., 2003, *La ocupación. Información y guerra: un nuevo totalitarismo mundial*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora.
- Tumber, H., Palmer, J., 2004, *Media at War – The Iraq Crisis*, London, Sage.
- Turtledove, H., 1997, *How Few Remain*, New York, Ballantine, Del Rey.
- Uchida, Y., 1982, *Desert Exile: The Uprooting of a Japanese American Family*, Seattle, University of Washington Press.
- Uraizee, J., 1997, *Fragmented Borders and Female Boundary Markers in Buchi Emecheta's Destination Biafra*, «The Journal of the Midwest Modern Language Association», n. 30, vol. 1/2, primavera, pp. 16-28.
- Valgimigli, N., 2004-2005, *Mostri, vittime, complici o amnesiaci. Raccontare il conflitto in Africa subsabariana*, «Afriche e Orienti», n. 4/n. 1, pp. 6-23.
- Valladao, A. G. A., 1993, *Le XXI siècle sera américain*, Paris, Éditions La Découverte; trad. it. 1994, *Il XXI secolo sarà americano*, Milano, il Saggiatore.
- van Dijk, T., 1988, *News as Discourse*, Hillsdale (N. J.), Lawrence Erlbaum Associates.
- van Dijk, T., 1998, «*Opinions and Ideologies in the Press*», in Bell, Garrett, a cura, 1998, pp. 21-63.

- Van Leeuwen, T., 1996, "The Representation of Social Actors", in C. R. Caldas-Coulthard, M. Coulthard, a cura, *Texts and Practices*, London, Routledge.
- Vasilachis de Gialdino, I., 2003, *Pobres, pobreza, identidad y representaciones sociales*, Barcelona, Gedisa.
- Vasta, N., 2004, "Consent and Dissent in British and Italian Parliamentary Debates on 1998 Gulf Crisis", in Bayley, a cura, 2004, pp. 111-150.
- Vattimo, G., 1989, *La società trasparente*, Milano, Garzanti.
- Vercors, 1951a, "Au Lecteur de l'édition collective", in id. 1997, *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Seuil.
- Vercors, 1951b, *Les armes de la nuit et La puissance du jour*, Paris, Michel; nuova ed. 1997, Paris, Seuil.
- Vercors, 1951c, *Plus ou moins hommes*, Paris, Albin Michel.
- Vercors, 1978, *Sens et non-sens de l'histoire*, Paris, Galilée.
- Vercors, 1986, *Le Tigre d'Anvers*, Paris, Albin Michel.
- Vercors, 2002, *Les Silence de la mer et autres œuvres*, Paris, Omnibus.
- Virilio, P., 1984, *Guerre et cinéma. Logistique de la perception*, Paris, Éditions de l'Étoile; trad. it. 1996, *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau.
- Virilio, P., 1998, *La Bombe informatique*, Paris, Galilée.
- Virilio, P., 2005, *L'Accident originel*, Paris, Galilée.
- Vonnegut, K., 1969, *Slaughterhouse-Five*, New York, Delacorte Press.
- Waberi, A., 2006, *Aux États-Unis d'Afrique*, Paris, J.C. Lattès.
- Wagner, R., 1887a, "Oper und Drama", in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Fritsch, voll. III-IV.
- Wagner, R., 1887b, "Die Walküre", in *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig, Fritsch, vol. VI.
- Wallis, R., Baran, S., 1990, *The Known World of Broadcast News*, London, Routledge.
- Wali, O., 1963, *The Dead End of African Literature?*, «Transition», n. 10, pp. 13-15.
- Walker, M., 1996, *Clinton: The President They Deserve*, London, Fourth Estate; nuova ed. 1997, London, Vintage.
- Ware, C., a cura, 2004, *An Assorted Sampler of North American Comic Drawings, Strips, and Illustrated Stories*, «McSweeney», n. 13.
- Watzlawick, P., a cura, 1981, *Die erfundene Wirklichkeit. Wie wissen wir, was wir zu wissen glauben? Beiträge zum Konstruktivismus*, München, Piper; trad. it. 1988, *La realtà inventata: contributi al costruttivismo*, Milano, Feltrinelli.
- Webby, E., 1981, *Australian Short Fiction from While the Billy Boils to The Everlasting Secret Family*, «Australian Literary Studies», n. 10, v. 2, pp. 144-160.
- Weigel, S., 1999, *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien, Paul Zsolnay Verlag.
- Weil, S., 1937, *Ne recommençons pas la guerre de Troie*, «Nouveaux Cahiers»; nuova ed. 1989, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 3, pp. 49-66.
- Weil, S., 1940, *Quelques réflexions sur les origines de l'hitlérisme*, «Nouveaux Cahiers», n. 53, gennaio; nuova ed. 1989, in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 3, pp. 168-219.
- Weil, S., 1940-41, *L'Iliade ou le poème de la force*, «Cahiers du Sud», n. 230, vol. XX, dicembre, n. 231, vol. XXI, gennaio; 1989, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 3, pp. 227-253.
- Weil, S., 1950, *La connaissance surnaturelle*, Paris, Gallimard.
- Weil, S., 1953, *Luttons pour la justice?*, «Preuves», n. 28, giugno; nuova ed. 1957, in *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, pp. 45-57.
- Weil, S., 1957a, "Fragments et Notes", in *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard.
- Weil, S., 1957b, "Luttons-nous pour la justice?", in *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, pp. 44-57.
- Weil, S., 1957c, "Projet d'une formation d'infirmières de première ligne", in *Écrits de Londres et dernières lettres*, Paris, Gallimard, pp. 187-195.
- Weil, S., 1960a, "À propos de la question coloniale", in *Écrits historiques et politiques*, Paris, Gallimard.

- Weil, S., 1960b, "Lettre à Georges Bernanos", in *Écrits historiques et politiques*, Paris, Gallimard.
- Weil, S., 1968, *Poèmes*, Paris, Gallimard; trad. it. 1993, *Poesie e altri scritti*, Milano, Crocetti.
- Weil, S., 1988a, "Perspectives. Allons-nous vers la révolution prolétarienne?", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 1.
- Weil, S., 1988b, "Réflexions sur la guerre", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 1, pp. 288-299.
- Weil, S., 1989a, "Non-intervention généralisée", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v.3.
- Weil, S., 1989b, "Qui est coupable des menées françaises?", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 3.
- Weil, S., 1989c, "Réflexions en vue d'un bilan", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 3, pp. 99-116.
- Weil, S., 1991, "Méditation sur l'obéissance et la liberté", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. II, v. 2.
- Weil, S., 1994, "Cahier 7", in *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, t. IV, v. 1.
- Weiss, P., 1965, *Die Ermittlung. Oratorium in 11 Gesängen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1966, *L'istruttoria*, Torino, Einaudi.
- Weiss, P., 1967a, "Che Guevara.", in 1971, *Rapporte 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 82-90.
- Weiss, P., 1967b, *Diskurs über die Vorgeschichte und den Verlauf des lang andauernden Befreiungskrieges in Viet Nam als Beispiel für die Notwendigkeit des bewaffneten Kampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker sowie über die Versuche der Vereinigten Staaten von Amerika die Grundlagen der Revolution zu vernichten* (abbreviato in *Viet Nam Diskurs*), Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1968, *Discorso sul Viet Nam*, Torino, Einaudi.
- Weiss, P., 1967c, *Gesang vom Lusitanischen Popanz. Stück mit Musik in 2 Akten*, Frankfurt am Main; trad. it. 1968, *Cantata del fantoccio lusitano*, Torino, Einaudi.
- Weiss, P., 1968, "Gespräch über Dante", in *Rapporte*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 142-169.
- Weiss, P., 1971a, "10 Arbeitspunkte eines Autors in der geteilten Welt", in *Rapporte 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. it. 1976, "10 note di lavoro di un autore nel mondo diviso", in *Critica e lotta*, Milano, Feltrinelli.
- Weiss, P., 1971b, "Notizen zum dokumentarischen Theater", in *Rapporte 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 91-104; trad. it. 1976, "Appunti sul teatro documentario", in *Critica e lotta*, Milano, Feltrinelli, pp. 120-128.
- Weiss, P., 1981, *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Weiss, P., 1982, *Notizbücher 1960-1971*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Welzer, H., 2001, *Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, Hamburg, Deutsche Bibliothek.
- Welzer, H., 2002, *Das kommunikative Gedächtnis. Eine Theorie der Erinnerung*, München, Beck.
- Welzer, H., Moller, S., Tschugnall, K., 2003, "Opa war kein Nazi". *Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag.
- Wessling, B. W., a cura, 1983, *Bayreuth im Dritten Reich. Richard Wagners politische Erben*, Weinheim-Basel, Beltz.
- West, R., 1955, *A Train of Powder*, London, Macmillan.
- White, H., 1973, *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- White, H., 1978, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Baltimore, New York, John Hopkins University Press.
- White, H., 1980, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, «Critical Inquiry», n. 1, vol. 7, pp. 5-27; trad. it. 2006, "Il valore della narrazione nella rappresentazione della realtà", in *Forme di storia: dalla realtà alla narrazione*, Roma, Carocci, pp. 37-60.
- White, H., 1998, *Historiography and Historiophoty*, «American Historical Review», n. 5, vol. 93, pp. 1193-1199.
- White, P. R. R., 2003, *Beyond Modality and Hedging: a Dialogic View of the Language of Intersubjectivity Stance*, «Social Perspectives on Evaluation», 23, 2, pp. 259-284.

- Wieviorka A., 1998, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon; trad. it. 1999, *L'era del testimone*, Milano, Raffaello Cortina.
- Wilcox, T., 1992, "We are all Falklanders Now': Art, War and National Identity", in J. Aulich, *Framing the Falklands War: Nationhood, Culture and Identity*, Milton Keynes, Open University Press.
- Wilding, M., 1978, "The Tabloid Story", in id., a cura, *The Tabloid Story Pocket Book*, Sydney, Wild & Woollet, pp. 295-307.
- Winter, A., 2005, *The Making of "truth serum"*, «Bulletin of the History of Medicine», vol. 79, pp. 500-533.
- Wiseberg, L. S., 1975, *An Emerging Literature: Studies of the Nigerian Civil War*, «African Studies Review», n. 18, vol. 1, aprile, pp. 117-126.
- Witek, J., 1989, *Comic Books as History. The Narrative Art of Jack Jackson, Art Spiegelman and Harvey Pekar*, Jackson, The University Press of Mississippi
- Wodak, R., Meyer, M., a cura, 2001, *Methods of Critical Discours Analysis*, London, Sage.
- Wohlheim, P., 2004, *The Red Badge of Authenticity: A Review of Regarding the Pain of Others by Susan Sontag*, «Questia on line» (<http://www.questia.com>).
- Wolzogen, H. von, 1876, *Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagners Festspiel "Der Ring des Nibelungen"*, Leipzig, Schloemp; trad. it. 1897, *L'anello del Nibelungo*, Torino, Bocca.
- Yehoshua, A., 1998, *The Terrible Power of a Minor Guilt*; trad. it. 2000, *Il potere terribile di una piccola colpa. Etica e letteratura*, Torino, Einaudi.
- Zelinsky, H., 1976, *Richard Wagner – ein deutsches Thema. Eine Dokumentation zur Wirkungsgeschichte Richard Wagners 1876-1976*, Frankfurt am Main, Zweitausendeins.
- Zito Lema, V., 1990, *Gurka. Voces en el hospicio*, Buenos Aires, Fin de Siglo.
- Zito Lema, V., 1999, *Delirium teatro. obra teatral completa*, La Plata, de la Campana.
- Žižek, S., 1993, *Tarrying with the Negative*, Durham, Duke University Press.
- Žižek, S., 1999, *Il Grande Altro. Nazionalismo, Godimento, Cultura di Massa*, Milano, Feltrinelli.
- Žižek, S., Dolan, M., 2001, *Opera's Second Death*, New York-London, Routledge.

Gli autori

Silvia Albertazzi dirige il Centro interdipartimentale di Teoria e Storia Comparata della Letteratura all'Università di Bologna. Tra i suoi lavori: i volumi *Lo sguardo dell'Altro* (2000); *Il romanzo new global* (2003); i capitoli su Sette e Ottocento della *Breve storia della letteratura inglese* (2004); le cure di *Abbecedario postcoloniale* (2001, 2002; II ed. 2004) con R. Vecchi e di *Periferie della storia* (2004) con Vecchi e B. Maj. Per i tipi di Meltemi ha pubblicato *In questo mondo* (2006), premio Alziator per la saggistica 2007 e ha curato con F. Amigoni *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori* (2008).

Maurizio Ascari è ricercatore di Letteratura Inglese presso l'Università di Bologna. Tra le sue aree di ricerca si segnalano il romanzo poliziesco e anarchico (*La leggibilità del male*, 1999; *A Counter-History of Crime Fiction*, 2007), la dialettica canone/anticanone nella cultura inglese (*I linguaggi della tradizione*, 2005), il romanzo vittoriano e modernista (*In the Palatial Chamber of the Mind*, 1998) e la letteratura di viaggio (*Sites of Exchange*, a cura di M. Ascari e A. Corrado, 2006).

Matteo Baraldi, insegnante, si occupa prevalentemente di letteratura e cultura australiana e di immaginario legato all'infanzia e all'adolescenza. Ha pubblicato un testo divulgativo dal titolo *L'ultima terra. La cultura australiana contemporanea* (2002) e uno studio dedicato al mito dei feral children: *I bambini perduti. Il mito del ragazzo selvaggio da Kipling a Malouf* (2007).

Beatrice Battaglia è professore associato all'Università di Bologna. Studiosa di narrativa inglese, nell'ambito degli studi utopici ha pubblicato *Nostalgia e mito nella distopia inglese* (1998) e *La critica alla cultura occidentale nella letteratura distopica* (2006); ha collaborato alle collane "Forme dell'Utopia" (Longo), "L'Utopia" (Dedalo), al *Dictionary of Literary Utopias* (2000), *Histories of the Future* (2000) e *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme* (Champion, in stampa)

Cinzia Bevitore è ricercatore e docente di Lingua e Linguistica Inglese presso il Dipartimento SITLEC e la Facoltà di Scienze Politiche "Roberto Ruffilli", Università di Bologna-Forlì. Principali interessi di ricerca riguardano l'analisi del discorso istituzionale, la linguistica dei corpora e la linguistica sistemica-funzionale. Fra le sue più recenti pubblicazioni: *"Just War", or just "war": Arguments for doing the "right thing"* (con P. Bayley, in stampa); *Engendering conflict? A corpus-assisted analysis of women MPs positioning on the war in Iraq* (2007).

Carminella Biondi insegna Letteratura Francese all'Università di Bologna. Ha lavorato sulla letteratura schiavista e abolizionista (*Ces esclaves sont des hommes. Lotta abolizionista letteratura negrofila nella Francia del Settecento*, 1979), sull'opera di Yourcenar (*Marguerite*

Yourcenar ou la quête de perfectionnement, 1997), sulla cultura francese a Parma (*La Francia a Parma nel secondo Settecento*, 2003) e sugli scrittori delle Antille francofone (con E. Pessini, *Rêver le monde. Écrire le monde. Théorie et narrations d'Édouard Glissant*, 2004). Dirige la rivista «Francofonia».

Andrea Birk è collaboratore ed esperto linguistico presso il Dipartimento di Lingue Letterature Straniere Moderne dell'Università di Bologna. I suoi interessi di ricerca riguardano vari aspetti dell'interculturalità: il suo fondamento filosofico, il suo possibile inserimento nell'ambito della scienza della cultura e le sue applicazioni didattiche. Ha pubblicato un libro nell'ambito della filosofia del linguaggio (*Vom Verschwinden des Subjekts. Eine historische-systematische Untersuchung zur Solipsismusproblematik bei Wittgenstein*, 2006). Ulteriori pubblicazioni sull'argomento riguardano la teoria della memoria e la comunicazione interculturale.

Alessandra Calanchi è ricercatore confermato presso l'Università di Urbino "Carlo Bo", dove insegna Letteratura e Storia della Cultura Angloamericana. Si occupa prevalentemente di letteratura ebraico-americana e di narrativa di genere (fantascienza, *detection*). È autrice di *Vicini lontani. Solitudine e comunicazione nel romanzo americano* (1990); *Quattro studi in rosso. I confini del privato maschile nella narrativa vittoriana* (1997) e *Dismissing the Body. Strange Cases of Fictional Invisibility* (1999). Ha curato con M. Ascari *Stanze segrete* (1998) e con G. Morisco *Le Corti e la Città Ideale/Courts and the Ideal City* (2004). Ha curato inoltre la raccolta di racconti di Arthur Conan Doyle *221B Baker Street. Sei ritratti di Sherlock Holmes* (2001), tradotto la prima edizione italiana annotata de *La maledizione dei Baskerville* (a cura di P. Weller, 2003) e curato la raccolta di saggi *American Sherlockitis. Ovvero, come Sherlock Holmes conquistò il Nuovo Mondo* (2005).

Gabriella Catalini si è laureata in Legge all'Università di Bologna. In seguito, avendo compreso l'errore, ha preso una seconda laurea – con lode – in Lingue e Letterature Straniere, sempre a Bologna, con una tesi su Jane Austen. Ha insegnato inglese in scuole statali e private, e ha quindi ottenuto un dottorato in Letterature Compare all'Università di Bologna. La sua tesi di dottorato affronta il tema della narrazione imperialista per ragazzi tra Italia e Gran Bretagna. Ha poi ottenuto il diploma SSIS per l'insegnamento della Lingua e della Letteratura inglese. Attualmente insegna inglese come lingua straniera e Letteratura inglese in un Liceo Scientifico ed è coinvolta in veste di traduttrice e studiosa nell'organizzazione del progetto tematico europeo ACUME2, coordinato dall'Università di Bologna.

Caroline Clark è ricercatore presso il Dipartimento LLSM, e la Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Bologna. I suoi interessi scientifici riguardano l'analisi del discorso politico e mediatico e la Linguistica dei Corpora. Attualmente è impegnata in un progetto di ricerca relativo al reportage televisivo della guerra in Iraq. È autore del volume *Views in the News* (2006) e ha inoltre pubblicato vari articoli che riguardano il linguaggio giornalistico e politico.

Michelangelo Conoscenti è professore straordinario di Lingua Inglese e Traduzione all'Università degli Studi di Torino. I suoi attuali interessi di ricerca mirano a integrare gli aspetti teorici e pratici della comunicazione mediata insieme ai processi di negoziazione interculturale. I suoi più recenti contributi in quest'area sono *Favouring Intercultural Dialogue: towards a Multimodal Discourse Analysis of Satellite TVs in the Mediterranean Area* (2007) e *Media in the Mediterranean area: communication codes and construction of dialogue. Problems and outlook* (2005). Ha pubblicato su diverse riviste internazionali ed è l'autore della monografia *Language Engineering and Media Management Strategies in Recent Wars*

(2004). È "expert evaluator" (nomina EAC/60/02/533) presso la Commissione Europea, Directorate-General for Education and Culture. È membro del comitato scientifico della rivista elettronica «Corriere Asia» e dell'*Enciclopedia del Mediterraneo*.

Carla Consolini è docente di Letteratura Tedesca presso la Facoltà di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Bologna. I suoi principali campi di interesse e di ricerca vertono sul Settecento con particolare attenzione al tardo Illuminismo e alla classicità di Weimar. In questo ambito ha pubblicato vari saggi su Goethe, Moritz, Forster, letteratura giacobina, letteratura di viaggio. Nell'ambito della letteratura mitteleuropea si è occupata di Grillparzer, Sacher-Masoch ed Elias Canetti.

Paolo Fabbri insegna Semiotica dell'Arte presso lo IUAV di Venezia. Ha scritto libri, articoli, edito e tradotto libri in più lingue sui problemi della semiotica, del linguaggio e della comunicazione. Ha svolto un'attività nazionale e internazionale di pubblicazioni e di ricerca. Fa parte del comitato scientifico o editoriale di numerose riviste e istituzioni nazionali e internazionali. Ha fondato il Centro di Semiotica di Urbino. Ha diretto dal 1992 al 1996 l'Istituto Italiano di Cultura a Parigi. Direttore dal 1997 al 1998 del Mystfest di Cattolica. Consigliere scientifico del Prix Italia (RAI-TV) dal 1999 al 2001. Presidente del Festival dei Popoli di Firenze dal 2001 al 2004. Membro del Consiglio di Amministrazione del Festival Santarcangelo dei Teatri. È chevalier des palmes académique et officier des arts et des lettres. Tra le pubblicazioni recenti si segnalano *Tactica de los signos* (1996); *La Svolta Semiotica* (1998); *Elogio di Babele* (2000); *Segni del tempo* (2004). Ha curato l'antologia in due voll. *Semiotica in nuce* (con G. Marrone, 2000).

Marcello Flores è professore di Storia Contemporanea e di Storia Comparata presso l'Università di Siena. Tra le sue ultime pubblicazioni: *1917. La Rivoluzione* (2007); *Il genocidio degli armeni* (2006). Ha curato l'opera in più volumi *Diritti Umani. La cultura dei diritti e la dignità dell'uomo nell'epoca della globalizzazione* (2007) e fatto parte del Comitato editoriale di *Storia della Shoah* (2005).

Daniela Fortezza è professore di Letteratura Inglese presso l'Università di Bologna. Ha pubblicato un volume su Alexander Pope (*Saggio su un Uomo. Alexander Pope: le Epistole Etiche*, 1986), e uno sul romanziere americano Walker Percy (*Verso Omega: Walker Percy e il Mistero Infinito*, 1990). Ha curato e tradotto un'antologia di poesie della canadese Miriam Waddington (*Cercando Fragole in Giugno e altre Poesie*, 1993). Tra le sue pubblicazioni figurano anche articoli e saggi su Mazo de la Roche, K. Mansfield, M. Spark, N. Levine, M. Drabble, A. Michaels, J. Austen, E. Bowen e C. Adderson.

Vita Fortunati si interessa di studi comparati ed europei all'Università di Bologna. Ha scritto saggi e monografie nei seguenti campi di ricerca "Gender Studies", l'utopia, il rapporto tra parola e immagini nel modernismo, la rappresentazione del corpo nella vecchiaia. Recentemente ha scritto saggi sul tema della testimonianza nella narrativa europea della prima e seconda guerra mondiale, sulla memoria, sulla nostalgia critica e sul tema della riconciliazione. Ha curato i due volumi: *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory* (2004) e con E. Agazzi, *Memoria e Saperi - Percorsi Transdisciplinari* (2007). Attualmente coordina un progetto europeo di reti tematiche sull'interfaccia tra scienza e studi umanistici: ACUME2 – Interfacing Sciences and Humanities.

Matteo Galli insegna Letteratura Tedesca all'Università di Ferrara. Ha scritto libri su Elias Canetti (1986), Thomas Mann (1994), E. T. A. Hoffmann (1999) ed Edgar Reitz (2006)

e numerosi saggi sulla letteratura e sul cinema tedeschi. Per la casa editrice Le Lettere di Firenze cura una collana di narrativa tedesca contemporanea. Ha curato insieme a H.-P. Preußer *Mythos Terrorismus. Vom Deutschen Herbst bis zum 11. September* (2006).

Maurizio Giani è professore associato di Estetica Musicale nella Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna; è membro del Comitato direttivo del «Saggiatore musicale». Il suo volume *Un tessuto di motivi. Le origini del pensiero estetico di Richard Wagner* (1999) ha vinto il XXXV Premio Iglesias per la saggistica nel 2000. Al centro dei suoi interessi stanno la drammaturgia di Wagner, l'analisi del Lied romantico, i rapporti tra estetica e analisi musicale nell'Otto e Novecento. Ha pubblicato tra l'altro *Once more Music and the Social Conscience: Reconsidering Liszt's "Lyon"* (in *Franz Liszt and the Birth of Modern Europe*, 2003) ed *Erpresstes Verstummen. Zu Claude Debussys Wagnerkritik*, «wagnerspectrum» n. 2, 2007. Lavora attualmente a una monografia su Johannes Brahms.

Louann Haarman è professore di Lingua Inglese e di Linguistica presso la Facoltà di Scienze politiche dell'Università di Bologna, dove dirige la sezione di Lingue Moderne. È stata coordinatrice del gruppo di ricerca bolognese per il progetto di ricerca inter-universitario "Corpora, Politics and Media Discourse", da cui derivano i corpora utilizzati in questo volume. È membro dello Steering Committee e del Media Linguists Working Group 2005-2009 del sesto progetto quadro della Unione Europea: "Integrated and United? A quest for citizenship in an ever closer Europe". I suoi interessi di ricerca riguardano il campo dei "corpus-assisted discourse studies" e della "discourse analysis", con particolare riguardo al discorso dei media. È co-curatrice del volume *Evaluation and stance in war news* (2008), basato sulla ricerca qui presentata.

Michael e Linda Hutcheon sono una coppia di coniugi ed entrambi insegnano all'Università di Toronto. Linda ha una cattedra di Inglese e Letteratura Comparata, e Michael è professore di Medicina e responsabile del Toronto Health Network. Nonostante la diversità delle loro discipline, hanno lavorato insieme sull'intersezione tra studi medici e culturali, usando l'opera lirica come comune terreno di ricerca. Finora hanno pubblicato congiuntamente numerosi articoli e tre volumi: *Opera: Desire, Disease, Death* (1996); *Bodily Charm: Living Opera* (2000); *Opera: The Art of Dying* (2004). Attualmente stanno studiando il rapporto tra creatività e invecchiamento attraverso l'analisi della produzione più tarda e della biografia dei compositori d'opera tra Otto e Novecento.

Gabriella Elina Imposti è professore associato di Letteratura Russa presso l'Università di Bologna. Si è occupata di futurismo russo e del confronto con il futurismo italiano, degli studi sulla versificazione russa agli inizi dell'Ottocento (*Aleksandr Christoforovič Vostokov. Dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, 2000), di romanticismo russo, con diverse pubblicazioni sulle traduzioni russe da autori inglesi e tedeschi, di scrittrici russe contemporanee, di *gender studies* nella Federazione russa, e infine ha scritto alcuni saggi sulla cinematografia di Andrzej Wajda.

Elena Lamberti insegna Letterature Anglo-Americane all'Università di Bologna. Ha pubblicato saggi sul modernismo anglo-americano e sulla cultura canadese del Novecento. Tra i suoi volumi si ricordano: *Marshall McLuhan. Tra letteratura, arti e media* (2000); *Interpreting/Translating European Modernism. A Comparative Approach* (a cura, 2001); *Il senso critico. Saggi di Ford Madox Ford* (con V. Fortunati, 2001), *Ford Madox Ford and The Republic of Letters* (con V. Fortunati, 2002); *Memories and Representations of War in Europe: The Case of WW1 and WW2* (con V. Fortunati, in corso di stampa). Le sue aree di ricerca inclu-

dono, inoltre, studi sulla memoria culturale, "media theories", studi interdisciplinari tra forme letterarie e nuove tecnologie.

Maxine Lipson è ricercatrice di Lingua e Traduzione Inglese presso la facoltà di Lingue e Letterature Straniere, della Università di Bologna. I suoi campi di ricerca sono il linguaggio dei mass-media e le applicazioni pedagogiche della grammatica funzionale. Come membro di un gruppo di ricerca nazionale che mira alla creazione di corpora rappresentativi di diverse tipologie del linguaggio politico e mediale durante il periodo del conflitto in Iraq, studia in particolare il linguaggio visivo giornalistico televisivo, rappresentato da campioni tratti dai telegiornali BBC e CBS.

Arianna Maiorani insegna attualmente Lingua Inglese e Linguaggi Specifici all'Università di Bologna. I suoi campi di ricerca sono l'applicazione dell'analisi linguistico-funzionale a vari tipi di testo, in particolar modo al testo letterario, in una prospettiva culturale, e la semiotica multimodale, con particolare riferimento al linguaggio pubblicitario e cinematografico. Su queste tematiche ha pubblicato numerosi articoli in volumi e riviste sia in Italia che all'estero.

Adriano Marchetti insegna Letteratura Francese all'Università di Bologna. Alcune sue recenti pubblicazioni – Saggi: *Prédilections. Incursions en Belgique* (2002); *Scritture brevi e discontinue. Poetiche del pensiero nella letteratura francese* (2003); *La notte. Invenzioni e studi sul nero* (2004); *Scritture di passaggio* (2007); *Rapsodia selvaggia* (2008). Curatele: M. Jacob, *Carnet. Viaggio in Italia* (2004); *Littératures du Pacifique* (2004); *Utopia e primitivismo* (2007). Traduzioni: P. Oster, *Allogamie* (2002); M. Loreau, *Opera da camera* (2005); Rimbaud, *Illuminations/Illuminazioni* (2006); M. de Guérin, *Quaderno verde* (2007); R. Caillois, *Arte poetica* (2008).

Alessandra Marzola insegna Letteratura Inglese all'Università di Bergamo. Sui temi discussi in questo volume ha curato *Englishness. Percorsi nella cultura britannica del novecento* (1999). È inoltre autrice di *Guerra e Identità. Percorsi nella letteratura inglese del Novecento* (2005).

Bernard McGuirk è professore di Letterature Romanze e di Teoria Letteraria all'Università di Nottingham, dove dirige anche il Centro di studi sulle culture del post-conflitto. Ha pubblicato numerosi saggi sulle letterature di lingua inglese, francese, spagnola, portoghese e italiana. Tra i suoi libri si segnalano: *Latin American Literature: Symptoms, Risks and Strategies of Poststructuralist Criticism* (1997), *Falklands-Malvinas An Unfinished Business* (2007), *Haroldo de Campos in Conversation* (2007).

Franco Minganti insegna Letteratura Americana all'Università di Bologna. Co-autore della *Storia della letteratura americana* (1991), è autore dei saggi *X-Roads* (1994) e *Modulazioni di frequenza* (1997). Tra i volumi curati figurano *Jazztoldtales* (1997); *Hammitt. Romanzi e racconti* (2004) e *Amiri Baraka. Ritratto dell'artista in nero* (2007). La sua ricerca è incentrata sulle trasformazioni dello *storytelling* americano alle prese con i media della comunicazione e dell'intrattenimento (radio, cinema, TV, musica, fumetto).

Federico Montanari si è laureato in Scienze Politiche (indirizzo sociologico) presso l'Università di Bologna con P. Bellasi. Ha poi conseguito un DEA (Diplôme d'Études Approfondies) in Sciences du Langages, in Francia con J. Fontanille, Università di Limoges. Ha proseguito i suoi studi con il conseguimento del dottorato in Semiotica, Università di

Bologna (sotto la direzione di U. Eco e P. Fabbri). Svolge attività di docenza e di ricerca in Semiotica e in Analisi del Discorso Politico presso le Università di Bologna, IULM Milano, Politecnico di Milano, IED Milano, dopo aver avuto incarichi di insegnamento anche presso l'Università di Roma, La Sapienza, Isia (Roma e Firenze). Si occupa di semiotica applicata allo studio dei conflitti e della guerra, della loro rappresentazione estetica e mediatica; di semiotica della percezione (anche in riferimento allo studio degli spazi urbani); e del rapporto fra studi semiotici e pensiero filosofico-politico moderno e contemporaneo, in particolare attraverso gli esiti del post-strutturalismo (Deleuze, Guattari, Foucault). È autore di numerose pubblicazioni su questi temi, fra le quali, *Linguaggi della guerra* (2004); *Conflitto/conflitti. Le forme delle dispute e le loro molteplici strategie* (in Demaria, Nergaard, a cura, *Studi culturali*, 2008).

Rita Monticelli insegna Letteratura Inglese e Critiche Postcoloniali presso l'Università di Bologna. Le sue aree di ricerca comprendono la letteratura di viaggio, l'orientalismo, l'utopia, le teorie degli studi di genere, gli studi postcoloniali e quelli sulla memoria culturale, sul trauma e sulla cultura visuale. Ha pubblicato sul viaggio come genere letterario: *Lo stupore della differenza. Anna Jameson e la tradizione del racconto di viaggio* (2000). Oltre a numerosi saggi ha curato diversi volumi, tra cui *Travel Writing and the Female Imaginary* (2003), con V. Fortunati e M. Ascari, e *Studi di genere e memoria culturale. Women and Cultural Memory*, con V. Fortunati e G. Golinelli.

Tiziana Morosetti. Nel 2006 ha conseguito il dottorato di ricerca in Letterature e Culture dei Paesi di Lingua Inglese presso l'Università di Bologna, con una tesi sull'opera del drammaturgo nigeriano Femi Osofisan. Ha curato i volumi *Metamorfosi della città. Spazi urbani e forme di vita nella cultura occidentale* (con M. Rocca, 2003) e *W. H. Auden. Nel trentennale della scomparsa, 1973-2003* (2003), e pubblicato diversi contributi sia sulla letteratura inglese che sulle letterature africane anglofone, fra cui: *"How to Answer a Hanging in Nigeria". Censura e letteratura nell'Africa postcoloniale di lingua inglese* (in Morini, Zacchi, *Forme della censura*, 2006); *PANAFEST 2005. A Review of Ben Abdallah's The Slaves Revisited* (in corso di stampa su *Research in African Literatures*) e *Making the Essay More Accessible. Femi Osofisan and Nigerian Criticism* (in corso di stampa su *Englishes*). È caporedattrice della rivista «Quaderni del '900» e attualmente titolare di borsa di studio post-dottorato presso l'Università di Bologna, con un progetto sulle letterature utopiche africane.

Sara Pesce insegna Analisi di Film al Dipartimento di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna. Si è occupata di letteratura e cinema, di memoria culturale e di film bellico in ambito americano e italiano. È autrice (2005) di uno studio culturale sulla minoranza ebraica nel mondo dello spettacolo americano: *Dietro lo schermo. Gli immigrati ebrei che hanno inventato Hollywood (1924-1946)*; e curatrice di un'opera sul melodramma cinematografico: *Imitazioni della vita. Il melodramma cinematografico* (2007). Ha recentemente concluso una monografia sul cinema italiano e la memoria della seconda guerra mondiale.

Daniel Pick è storico della cultura e psicoanalista. È professore di Storia al Birkbeck College (University of London) e membro dell'Istituto di Psicoanalisi di Londra. Fa inoltre parte del comitato di redazione dello «History Workshop Journal». Tra le sue recenti pubblicazioni si segnalano *Dream and History: The Interpretation of Dreams from Ancient Rome to Modern Psychoanalysis* (a cura, Pick e Roper, 2004) e *Rome or Death: The Obsessions of General Garibaldi* (2005).

Larisa Poutsileva è professore di Lingua e Letteratura Russa nell'URSS e in Algeria come inviata dal Ministero russo; in Italia dal 1989, ha insegnato russo e traduzione presso

l'Università di Perugia, la SSLMIT di Forlì e l'Università di Bologna. Ha partecipato a numerosi convegni internazionali, ha pubblicato articoli e libri nell'ambito della linguistica, della letteratura contemporanea russa, della didattica delle lingue straniere (in Italia e all'estero) nonché traduzioni poetiche dal russo e dall'italiano.

Roberto Rizzo è professore ordinario di Letteratura Tedesca all'Università di Bologna. Tra le sue principali pubblicazioni le edizioni italiane delle *Opere* di W. Borchert, della novella *Lenz* di G. Büchner, del *Teatro* e dell'*Autobiografia psichica* di H. Broch, del *Carteggio 1946-1951* tra H. Arendt e H. Broch; monografie critiche su J. M. R. Lenz e P. Weiss; e altri saggi dedicati alla letteratura della DDR, al Pietismo nel Baltico, a Goethe, a Kafka, a Brecht, a E. Schiele e a C. F. Meyer.

Cristina Saffiotti, dottore di ricerca in Anglistica, è docente di Letteratura Anglo-Americana all'Università di Bologna. Autrice di saggi su W. Faulkner, V. Nabokov, V. Woolf, O. Wilde e sul neostoricismo, ha inoltre tradotto racconti cyberpunk e curato una traduzione italiana di *Mumbo Jumbo* di I. Reed.

Gino Scatasta insegna Letteratura Inglese presso l'Università di Bologna. Si è occupato principalmente di studi irlandesi, del romanzo contemporaneo inglese e della letteratura tardo-vittoriana. Ha pubblicato *Il teatro di Yeats e il nazionalismo irlandese* (1996) e diversi saggi in volumi collettivi e riviste. Ha curato inoltre l'edizione italiana di opere di W. B. Yeats, di M. Beerbohm, una raccolta di poesia irlandese contemporanea e una selezione di scritti dallo «Yellow Book».

Alberto Schön si è interessato prevalentemente di psicoanalisi clinica e applicata alla creatività e all'esperienza estetica; in particolare nel campo della musica, perché in grado di suonare uno strumento, e meno nel campo della letteratura, perché si diverte a scrivere (*Vuol dire. Dal diario di uno psicoanalista*, 1997; *Vizi, virtù & Co*, 2002; *Infallibili errori. Disforismi: pernisi su mondi vari e psicoanalisi*, 2006). Ha studiato alcuni nessi verbali e non verbali della mente nell'esperienza musicale. Collabora alla rivista «Il Ruolo Terapeutico» con una rubrica fissa di commenti e aforismi. Si occupa di teoria psicoanalitica dell'umorismo: una funzione complessa della mente, un altro campo dove è evidente la connessione tra verbale e non verbale.

Thomas Seifert è membro dello staff editoriale (Sezione affari esteri) di «Die Presse», Vienna. Oltre ai suoi articoli sulla guerra in Iraq, dal 2006 è autore di reportage su Corea del Nord, Iran, Arabia Saudita, Cambogia e Brasile.

Irene Theiner, laureata all'Università di Buenos Aires, continuò gli studi presso il Groupe d'Anthropologie Historique dell'École des Hautes Études en Sciences Sociales a Parigi. In Italia si è laureata in DAMS, con una tesi sulle rappresentazioni discorsive degli spazi culturali novoispanici. Insegna Lingua Spagnola alla Facoltà di Scienze Politiche dell'Università di Bologna. Ha pubblicato numerosi articoli sulle applicazioni dell'analisi critica del discorso nelle ricerche in scienze sociali.

Nadia Valgimigli è docente a contratto di Letterature Francofone presso l'Università di Ferrara dal 2000. Dottore di ricerca in Letterature Francofone con una tesi sulla letteratura della Guinea francofona, è membro fondatore dell'Associazione che pubblica la rivista «Afriche e Orienti», e primo presidente della stessa, e membro del Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte dei paesi Extra Europei dell'Università di Bologna dalla sua crea-

zione. Dal 2004 coordina le attività del progetto interculturale “Ti conosco perché ti ho letto”, finanziato dalla ONG italiana CEFA, che tende a diffondere in scuole secondarie di Bologna, Ravenna, Parma e Modena la conoscenza delle opere di grandi scrittori provenienti dall’Africa e dall’Asia, attraverso la lettura guidata di romanzi e *pièces* teatrali e l’incontro con gli stessi autori da parte degli studenti coinvolti. Nel 1997 ha pubblicato un articolo, *La Letteratura dell’Immigrazione*, che è uno dei primi contributi critici pubblicati in Italia sulla giovane letteratura africana italoфона.

Roberto Vecchi insegna Letteratura Portoghese e Brasiliana presso le Università di Bologna e di Milano. Si occupa di storia e teoria delle culture di lingua portoghese ed è responsabile scientifico del Centro Studi sulle Letterature Omeoglotte presso l’ateneo bolognese. È ricercatore associato presso il Centro de Estudos Sociais della Università di Coimbra dove si occupa di trauma e rappresentazione ed è ricercatore del Consiglio Nazionale delle Ricerche brasiliano (CNPQ) con una ricerca su scrittura e violenza.

Valerio Viviani è professore associato di Letteratura Inglese presso l’Università della Toscana. Il suo interesse si è concentrato prevalentemente sull’opera di autori elisabettiani e contemporanei con vari studi su sir P. Sidney, T. Nashe, C. Marlowe, I. McEwan, G. Swift, K. Ishiguro. Ha pubblicato i volumi *Il gioco degli opposti: modelli neoplatonici nella drammaturgia di Christopher Marlowe* (1998) e *La storia e le storie: quattro romanzi contemporanei* (2002). Ha tradotto, per la prima volta in italiano, *Lenten Stuff* di T. Nashe (*Piatto di quaresima*, 1994) e curato la versione italiana di *The Changeling* di T. Middleton e W. Rowley (*I lunatici*, 2004). È redattore della «Rivista di Letterature Moderne e Compare».

Maria Luisa Wandruszka insegna Letteratura Tedesca presso l’Università di Bologna. Tra le sue pubblicazioni: *Orgoglio e misura* (B. Brentano, A. v. Droste-Hülshoff, E. Laskerschüler, I. Bachmann); *Mettere insieme i frammenti – Da Caroline Schlegel a Robert Altman; Der Abenteurer und die Sängerin – Über H. v. Hofmannsthal*. Recentemente è ritornata a occuparsi di Lessing (commentando la *Minna von Barnhelm* per Suhrkamp), di Brecht, e della Ebner-Eschenbach, della quale sta preparando una monografia.

