

Capitolo primo

Lo statuto dell'oggetto-guerra

Le storie non sono che asce
di guerra da disseppellire
(Ravagli, Ming 2000).

Un fatto sociale totale

La questione della guerra si presenta in una tale ampiezza che sembrerebbe assurdo affrontarla come concetto unitario e senza ulteriori qualificazioni. L'estensione di una bibliografia anche sommaria dedicata all'argomento è controllabile a fatica e i settori di questa bibliografia sono innumerevoli¹. Tuttavia vi sono buoni motivi per cercare di trattare la questione nella sua globalità e complessità, innanzi tutto in relazione allo statuto del fenomeno-guerra. In questo capitolo cercheremo di trovare alcune definizioni della guerra come fenomeno globale, prendendo in considerazione alcuni studi che hanno analizzato la cultura della guerra da un punto di vista storico-antropologico, per poi confrontarli con gli strumenti della semiotica.

A questo proposito, la guerra può essere considerata – così come lo è stata da parte della tradizione antropologica e sociologica (a partire da Durkheim e Mauss fino a Lévi-Strauss) – come “fatto sociale totale”. Ma quali sono le caratteristiche di un fatto sociale totale, e per giunta così speciale come l'evento bellico? Possiamo innanzi tutto sottolineare come tipica della guerra sia la capacità di coinvolgere, attraversare e trasformare individui e gruppi, formazioni sociali a ogni livello: collettivo, psicologico, relazionale, percettivo, estetico. E ciò al di là del suo essere più o meno “limitata”: essa, in primo luogo, può toccare e trasformare tutto. Si avranno poi, in un momento successivo, la reazione e i diversi modi di metabolizzare l'evento bellico da parte dei

singoli e delle società, di abituarsi a essa, come al lutto e alla morte. Ma prima di tutto la guerra “tocca” e trasforma. In questo senso, ci pare utile riprendere la definizione di fatto sociale totale che propone Lévi-Strauss (1946, p. xxx):

Il fatto sociale si presenta, dunque, con un carattere tridimensionale. Esso deve far coincidere la dimensione propriamente sociologica con i suoi molteplici aspetti sincronici; la dimensione storica o diacronica; e, infine, la dimensione fisio-psicologica. (...) di conseguenza, la nozione di fatto totale è in relazione diretta con la duplice cura, che ci era apparsa unica finora, di collegare, da un lato, il fattore sociale e quello individuale, e, dall'altro, il fattore fisico (fisiologico) e quello psichico.

Dunque, un fatto sociale totale sembra assumere questo carattere multidimensionale: collegare la dimensione collettiva, quella storica a quella individuale. Queste, allora, non potranno più essere pensate come a sé stanti: è come se tutte le diverse componenti (percettive, psichiche, e infine persino fisiologiche) passassero attraverso la dimensione socio-culturale. In altri termini non si tratta di considerare questi diversi elementi in sé, ma di osservarli come rimodellati e filtrati attraverso il sociale e la storia. Tuttavia, non possiamo presupporre come dati per acquisiti un “Sociale” – o un “Contesto” sociale – e una “Storia”: quelle diverse materie vanno considerate esse stesse produttrici e trasformatrici della storia, della cultura e delle situazioni sociali. Ed è precisamente in ciò, come vedremo, che la semiotica dovrà esserci d'aiuto: proprio grazie agli strumenti di cui si è dotata, in grado di scandagliare le materie e sostanze in cui il senso si fa espressione e contenuto di una data cultura, in un certo momento storico. Aggiungiamo, in secondo luogo, che il fenomeno-guerra è da considerarsi come fatto sociale totale proprio per l'estrema variabilità e complessità delle relazioni che le sue componenti intrattengono fra loro. A questo proposito, è Clausewitz a coniare la nota definizione di guerra come “camaleonte”. Questa variabilità della guerra sarebbe con-

nessa proprio alla capacità delle sue componenti interne di riarticolarsi in modo sempre nuovo, a seconda delle culture e delle situazioni storico-sociali.

Una possibile obiezione potrebbe essere la seguente: visto che la guerra è fenomeno talmente cangiante, perché mai tenere dentro a un'unica macrocategoria un insieme di fenomeni e manifestazioni così diversi? La risposta – e la scommessa – è che, al contrario, a partire da questo campo di studi sia possibile rilevare una serie di forme culturali abbastanza generali, e soprattutto un “campo di variabilità” di queste forme, ma tale da non essere troppo ampio, in modo da poterne rintracciare i limiti. Tuttavia, non stiamo sostenendo l'esistenza di “prototipi universali” delle forme del conflitto e della guerra; oppure di una sorta di archetipo, o serie di archetipi, che si realizzerebbero nelle concrete pratiche del *warfare*. Al contrario: sulla base degli studi sia antropologici che di storia e di strategia, possiamo invece ipotizzare una sorta di matrice strutturale di tali forme, riarticolabile al suo interno attraverso l'attivazione di relazioni diverse fra le sue componenti.

Parliamo di matrice strutturale alla luce di alcuni snodi epistemologici e di metodo che si sono consolidati all'interno delle scienze umane e che specificheremo nel corso del lavoro. A ogni modo tocchiamo qui anche una questione più generale, fondamentale per le scienze umane: si tratta dell'opposizione fra due concezioni, l'una che pensa ai fenomeni culturali come articolati in trame e in reti di relazioni sovrapposte, e l'altra che pensa per elementi singoli. Due concezioni che paiono ripresentarsi assai di frequente e in diversi ambiti di ricerca e su cui vale la pena soffermarci con alcune considerazioni ed esempi. Per cominciare a trattare questo punto ci richiamiamo qui alle ricerche di Carlo Ginzburg. Nell'introduzione al suo *Storia notturna* Ginzburg (1989, pp. XXXII-XXXIII) sottolinea come la ricerca storica e quella antropologica – ma egli fa riferimento anche agli studi semiotici di Lotman e Uspenskij e in generale a quelli di derivazione strutturalista – possano convergere, pur con tutti i problemi di differenza di prospettive (ad esempio dopo aver superato

la tradizionale opposizione fra sincronia e diacronia), proprio nel reperimento di isomorfismi tra fenomeni distanti tra loro anche nello spazio e nel tempo. Ciò, tuttavia, non è da intendersi come pretesa possibilità di reperire o “afferrare intuitivamente i simboli immutabili – gli archetipi – in cui si esprimerebbero le epifanie dell’inconscio collettivo (...)”. Oggetto della polemica di Ginzburg sono gli orientamenti in particolare di Mircea Eliade (sull’idea di “manifestazioni primordiali del sacro”, da quest’ultimo considerate antecedenti alla cultura) da un lato e le teorie junghiane sugli archetipi e l’inconscio collettivo dall’altro. Tuttavia, al di là di questi bersagli, la sua proposta, sulla linea di Lévi-Strauss, è quella di lavorare alla storia – per fare riemergere questi isomorfismi e ricomporli grazie al lavoro di ricerca.

Si potrebbe pensare che oggi sottolineare questo punto equivalga a sfondare una porta aperta. Tuttavia, al contrario, ci pare che tale questione valga la pena di essere ripresa, proprio in vista di un dialogo fra semiotica, discipline storiche e antropologiche. Da una parte per il fatto che lo studio della guerra rischia a volte proprio di ricadere nelle trappole di un’origine, databile nella notte dei tempi: di una scena primaria che fonderebbe la guerra stessa. O, dall’altra, di precipitare in una sorta di relativismo storico – accompagnato però da una ricaduta in un rispetto “antiquario”, come direbbe Marshall Sahlins, per l’esclusività dei singoli fenomeni e dei momenti storici – che bloccherebbe in partenza qualunque tentativo d’indagine comparativa ad ampio spettro. L’insistenza su tale questione è dovuta anche al fatto che vi sono studi, i quali, occupandosi di guerra – delle forme della guerra contemporanea e in specifico della proliferazione di voci, dicerie, notizie, miti diffusi in tempo di guerra – insistono proprio su una spiegazione orientata al reperimento dei moventi inconsci, archetipici, o simbolici del conflitto e di queste sue forme all’interno di un inconscio collettivo.

Crediamo sia comunque importante discutere, a questo riguardo, i contributi provenienti dagli studi sulle mentalità collettive di guerra, per valutarne criticamente

gli esiti e i possibili rapporti con una semiotica della cultura. In secondo luogo, si presenta qui una questione teorica: ci pare fondamentale discutere in modo critico il problema degli archetipi; o meglio, non di archetipi dati una volta per tutte, ma dei processi che conducono a tali produzioni all'interno di una data cultura: processi di archetipizzazione; così come di stereotipizzazione e di prototipizzazione per poi valutarne l'efficacia in quel contesto culturale.

La guerra come generatore di leggende e miti

In effetti, una delle caratteristiche principali dell'evento bellico sembra essere quella di fungere da produttore e formidabile catalizzatore di leggende, voci, miti. Scrive a questo proposito Bonvecchio, all'interno di uno studio sul "simbolico" nella guerra (1999, pp. 82-83): "(...) preponderante – nei miti, racconti e leggende belliche – è la manifestazione di elementi provenienti dall'inconscio collettivo". Ossia, secondo l'autore, che cita Jung, "provenienti da quella dimensione universale che 'ha contenuti e comportamenti che sono gli stessi dappertutto e per tutti gli individui'". Prosegue inoltre: "l'inconscio collettivo è, infatti, la parte più arcaica della psiche e, di norma, non supera la barriera del conscio e l'ostacolo della coscienza, fatta eccezione per la sfera onirica e immaginativa, nonché per tutte quelle manifestazioni letterarie o iconiche a questa più prossime". Ora, che all'interno dell'universo bellico la presenza di un tale tipo di manifestazioni ("oniriche", "iconiche", "letterarie", come le chiama l'autore, o appartenenti alla sfera dell'"immaginazione") sia di grande rilevanza, è indubbio. Tuttavia, si tratta di andare a scomporre queste "immagini" e "visioni" – è l'obiettivo del presente lavoro – non di prenderle come tali, come elementi singoli, appartenenti a un presunto inconscio che, come affermava Ginzburg, diventerebbe altrimenti insondabile e ineffa-

bile, proprio perché posto nei termini di un mero repertorio di miti e di simboli.

Anche mettendo fra parentesi la questione dell'ineffabilità di un "inconscio collettivo", per chi si occupa di semiotica e di teoria della cultura tale questione appare assai prossima a quella, ben nota, della distinzione fra semiotica del "segno" e semiotica della "semiosi", vale a dire dei modi di produzione del senso, dei significati; o, ancora, fra semiotica del segno e semiotica dei testi (cfr., ad esempio, Eco 1984, pp. XIV-XV)². Se si opta per la seconda³, andranno studiati i sistemi di produzione del senso, considerando i "segni" appunto come spie di processi e strutture soggiacenti; o, al massimo, nei termini di una storia del pensiero (e dunque anche delle concezioni semiotiche, ma come un momento di questa storia)⁴. In secondo luogo, tale modo di avvicinare la questione dello studio delle pratiche culturali, attraverso "simboli" o "archetipi" o "immagini", è in generale impraticabile, proprio perché va a immettere in un unico calderone un'immensità di questioni e di elementi assai diversi fra loro⁵. Bisogna, appunto, non considerare questi simboli, immagini o miti come "gli stessi dappertutto e per tutti gli individui", ma perlomeno valutarne gradi di variazione, relazioni e ambiti d'uso.

Si tratta, attraverso il lavoro della comparazione e dell'estrapolazione – e soprattutto della ricombinabilità e possibilità di ridislocazione – di compiere dei "carotaggi", nel tempo e nello spazio, all'interno della storia, della cultura e, nel nostro caso, delle forme del *warfare*: cercando di ricostruirne modelli più generali di azione e di percezione; valutando se la semiotica sia in grado di offrire strumenti che possano lavorare questi materiali storico-culturali. In particolare, come cercheremo di mostrare, anche grazie alla semiotica si può tentare di scomporre questi elementi, articolandoli per livelli e per strati di sottocomponenti, tentando poi di ricostruire reti di rapporti fra essi. Dunque, non considerandoli come nuclei indecomponibili – simbolici o archetipici – di senso, ma cercando di farne emergere le connessioni con altri fenomeni o altri livelli di senso: cercando di ricostruire una trama dei mondi della cultura e senza far

ricorso a concetti come appunto quello di archetipo. Infatti, per Jung, citato in Bonvecchio (1999, p. 83), l'archetipo "sarebbe una sorta di 'parafrasi esplicativa dell'*éidos* platonico, sorta di tipi arcaici e primigeni cioè immagini universali presenti fin da tempi remoti".

Al contrario, proprio a partire dal materiale che, come vedremo, è a disposizione di chi si occupa di cultura e di memoria della guerra, si tratta di andare a ricostruire sistemi e processi propriamente *semiotici*, articolati al loro interno in reti di relazioni fra componenti (che possono essere sia gestuali, che verbali e, dunque, anche letterarie, a loro volta parti di una memorialistica o di una poetica della guerra, e racchiudenti al loro interno elementi percettivi, concetti, così come tratti di tipo affettivo-passionale).

Insomma, bisogna andare a ricercare la trama culturale che avvolge il fenomeno-guerra. E da questa, poi, potremo ricavare ipotesi sull'importanza dell'"immaginario", dell'"onirico" e del "visivo", senza porre questi elementi a priori, senza pensarli come nuclei inanalizzabili e già dotati di senso. Insistiamo su questo punto proprio perché, anche a partire da un lavoro come quello di Bonvecchio, rileviamo una tendenza, presente all'interno dello studio della cultura e delle mentalità concernenti la guerra e, talvolta, anche nell'ambito dello studio delle teorie strategiche e delle relazioni internazionali. Tendenza che, senza riconoscere e utilizzare l'apporto di un'analisi del senso, di una semiotica, di un'antropologia e pur senza, appunto, cercare di scomporne i meccanismi di produzione, sottolinea l'importanza del simbolico, dei miti all'interno di tali questioni. Ad esempio, in Bonvecchio (pp. 119-155) troviamo un interessante articolo di Fabio Mini, che studia la nuova figura del soldato *peacekeeper*, a partire da studi e sondaggi sulla percezione e autopercezione all'interno di reparti che sono stati impiegati nell'ambito di operazioni ONU o NATO, come in Bosnia, Somalia o Kosovo. La questione è interessante proprio perché, al di là che esso venga definito come "soldato simbolico", si affronta la composizione del mito del "soldato di pace": in

questo caso, in effetti, si insiste più sui concatenamenti di senso, vale a dire sulle diverse configurazioni che si sovrappongono e si sommano per formare la figura del soldato di pace. Innanzi tutto attraverso un nuovo “spettro della definizione di combattimento” e di guerra. Inoltre, attraverso la sovrapposizione e trasformazione o annullamento – per sommazione o compensazione – di stereotipi quali: “più umanitario”, “soldato duro ma puro”; “accorto e furbo”, ma non “razzista”, o con relativamente bassa “motivazione al denaro”. Si tratta di stereotipi ovviamente suscettibili di variare nel corso dell’addestramento e delle missioni. In più, oltre a tali mappature di tipo psicologico, la semiotica, come si vedrà in seguito, dovrebbe essere in grado di analizzare queste rappresentazioni (nella forma di enunciati complessi che vanno a costituire, una volta prodotti, veri e propri testi); in grado di ricomporre quel “macrotesto” eterogeneo che sono le attuali relazioni internazionali. Ci troviamo dunque di fronte a un caso in cui racconto, percezione e rappresentazione procedono di pari passo nel costituire l’evento-guerra; o l’evento “crisi internazionale”.

Miti, simboli e leggende di guerra

Tuttavia dobbiamo fare un passo indietro. Tentando di definire il rapporto fra “guerra moderna” e “guerra post-moderna” (ma dovremo chiederci ancora una volta, e lo faremo nell’ultimo capitolo, dove finisce, per la cultura della guerra, il “moderno” e dove comincia il “postmoderno”). Bonvecchio (1999, p. 83) riprende lo Jünger de *Nelle tempeste d'acciaio*: in particolare le tematiche del ritorno, in guerra, a uno stato “animale”, preculturale. Ritorno che si attua attraverso l’acuirsi dell’“istinto”, dei “sensi”, dell’“attenzione”; dei due sentimenti contrapposti in cui, secondo Jünger, si trema: quello de “l’emozione del cacciatore” e “l’angoscia della preda”. Come si diceva, Bonvecchio riprende anche tutto l’importante campo delle leggende e dei “miti di guerra”, spesso a carattere religioso, sacro o talvolta paranormale.

A questo proposito vi sono studi⁶ che, occupandosi della cultura e della mentalità “della grande guerra”, hanno trattato dell’emergere di un interesse diffuso per il paranormale e per le visioni a carattere sacro-religioso durante la prima guerra mondiale; fenomeni strettamente legati alla nascita e proliferazione di leggende e miti di guerra⁷. Uno dei casi più noti è, ad esempio, quello della leggenda degli “angeli di Mons”, i fantasmi degli arcieri di Azincourt, che sarebbero apparsi per difendere gli inglesi durante l’omonima ritirata nel ’14; esempio che riprenderemo fra poco, quando parleremo delle apparizioni e delle “voci” in tempo di guerra, in relazione a una teoria delle “mentalità” e delle “rappresentazioni”. Tuttavia il problema sta proprio in questo: è chiaro che elementi del genere sono presenti e in grande abbondanza nella letteratura e nella memoria di guerra. Tuttavia, una volta detto, come fa Bonvecchio, che essi “rispecchiano” un ritorno al “primitivo”, oppure al “prelogico”, o ancora al selvaggio e al belluino⁸, rischiamo di non aver fatto molti passi avanti nella comprensione di quella cultura, e ci siamo interdetti una possibilità di accesso a quell’universo.

Ancora, il riferimento va a temi – in Bonvecchio definiti “emergenze simboliche” – come ad esempio il “simbolismo apocalittico”, a fronte di una violenza percepita come estrema e insensata; o come la *coincidentia oppositorum* fra un tratto “femminile sanguinario” e quello “pacificatore”; oppure la presenza di una “cifra del caos”, che “simboleggia la belva apocalittica”, la percezione dell’essere precipitati in un mondo senza senso. Si tratta ancora una volta di temi presenti, importanti, spesso confermati da altri studi sulla letteratura e mitologia di guerra (Bonaparte o Fussell) o sul problema della percezione in tempo di guerra (Leed e più recentemente Winter). Tuttavia, per le ragioni sopra esposte, è importante considerare questi temi come spie di strutture e non essi stessi simboli del “profondo”; come effetti sulla superficie della cultura prodotti da processi di costruzione di significato.

A questo proposito, in Eco (1984, pp. 201-254) troviamo una discussione sull'idea di simbolo che ci pare utile per chiarire le questioni che stiamo qui trattando. Se nei lavori sulla cultura della guerra si fa ampio uso del termine "simbolo" come equivalente dell'idea di "archetipo", all'interno del saggio di Eco il riferimento va piuttosto ad antropologi come Mary Douglas – in cui spesso "simbolico" è invece sinonimo di "semiotico", vale a dire di sistema di elementi che uniti insieme producono un dato effetto di senso. Inoltre, si sottolinea come spesso il concetto di simbolo venga avvicinato dagli antropologi, dagli studiosi di folklore (come Aarne e Thompson) e dai teorici della letteratura (ad esempio Frye) all'idea di "motivo". Nozione che qui utilizzeremo trasformandola in direzione di un concetto assai più ampio e complesso: quello di *configurazione discorsiva*, che ci pare centrale, e che riprenderemo anche più avanti.

In effetti, il concetto di *motivo* (cfr. Ducrot, Schaeffer 1972, pp. 638-639), di origine soprattutto etnoletteraria, è stato dibattuto e criticato proprio per la sua varietà di utilizzo e genericità. Tale concetto si è sviluppato nel senso di un'analisi tematica; inoltre, a partire dai lavori di Propp, di Lévi-Strauss e di linguisti come Todorov, è stato rilevato come al suo interno si potessero ritrovare, magari nascosti da "eticchette lessicali", due ordini di problemi ben diversi: quello delle "funzioni", di tipo narrativo e sintagmatico, e quello dei "temi" in senso stretto, vale a dire di configurazioni paradigmatiche, cioè di sistemi di valori semantici, riconoscibili anche in ambiti testuali diversi e distanti fra loro.

La teoria semiotica, in particolare di taglio strutturale, da un lato ha superato tale concetto soprattutto attraverso lo studio narratologico: se per "motivo" intendiamo la persistenza e la diffusione di elementi minimali di un racconto, di micro-racconti riconoscibili, è chiaro che la grammatica narrativa è in grado di lavorare per unità di più alto livello di generalità, scomponendo e analizzando nelle loro componenti interne questi stessi micro-racconti⁹. D'altra parte, anche secondo quanto sostenuto dagli studiosi di semiotica narrativa, il concetto di motivo sembra essere inte-

ressante proprio per quanto riguarda la questione del *riconoscimento e diffusione di configurazioni discorsive* più complesse (di tipo sia tematico che figurativo), di cui si dovrà naturalmente cercare di rendere conto attraverso la ricostruzione delle loro strutture e dei processi di produzione (sul piano sia narrativo che dell'enunciazione). Dunque, per configurazione discorsiva intendiamo, innanzi tutto – a partire da Greimas e Courtés – micro-racconti, che portino con sé manifestazioni discorsive (sia tematiche che figurative) diverse e spesso composte di sostanze eterogenee (verbali e non verbali). Tali manifestazioni producono effetti di stereotipia di tipo socio-culturale, dovuti talvolta alle strutture modali interne a questi micro-racconti.

Comunque, ritornando al problema di una definizione di simbolico, per Eco sarebbe simbolico tutto ciò che produce un “senso indiretto”: un “*sentimento di sovrassignificazione*” (1984, p. 214). Questa definizione di simbolico come sovrapproduzione di senso indiretto potrebbe certo aiutarci su un piano generale, anche se, a ben vedere, per fenomeni complessi come le “voci” o le “apparizioni” in tempo di guerra, una produzione di senso “sovradeterminato” sembra così diffusa e generalizzata da rendere quasi inservibile tale concetto. A maggior ragione ciò vale per la nozione di simbolico junghiano, che Eco smonta proprio riguardo al fatto che per funzionare essa necessita di un substrato ineffabile e di “nebulose di contenuto” indecidibili: “contenuti dell'esperienza umana ultima, o visioni create col materiale primigenio della rivelazione” (pp. 226-228). Producendo naturalmente anche successive illuminazioni e rivelazioni.

Il problema che si pone è che certamente le “visioni” e le “immagini di guerra” o le “voci” cui facciamo riferimento, sono dotate proprio di questi tratti. Il simbolo, aggiunge Eco, oltre a essere caratterizzato da un certo rapporto speciale fra espressione e contenuto, in “una presunzione di analogia”, soprattutto “rimane simbolo quando è indecifrabile”. Tali immagini, infatti, funzionano *letteralmente* in questo modo. Tuttavia, si tratta di stabilire i meccanismi di produzione, di efficacia e di circolazione di tali “visioni”. Loro

caratteristica sembra essere, oltre che l'enigmaticità, l'eccezionalità, quindi anche il fatto di essere immediatamente "efficaci" per la comunità, l'ambito o momento sociale in cui si diffondono. A questo proposito, il concetto di "efficacia" assume un carattere peculiare, poiché esso non si esaurisce nei termini tradizionali del "produrre degli effetti accertabili"; né ci pare sia risolvibile nei termini di una "efficacia simbolica" per come è stata notoriamente definita da Lévi-Strauss, da intendersi come un insieme di pratiche magico-rituali accettate e credute efficaci da una data comunità e, per questo motivo, funzionanti, ad esempio, all'interno di rituali di cura (cfr., ad esempio, Severi 1993)¹⁰. Il problema per una semiotica della cultura è però il seguente. Si chiede Severi (pp. 241-242) dopo aver analizzato il rito e il linguaggio cerimoniale dello sciamano cuna:

chi sta cantando a chi? È chiaro ormai che ogni comunicazione tra lo sciamano e la persona che giace nell'amaca – su cui Lévi-Strauss aveva fondato le fortune della sua "efficacia simbolica" – è del tutto apparente. La persona sofferente, come chiunque non sia iniziato alla tradizione sciamanica, non capisce affatto quel che un canto enuncia. L'atto di cantare non è dunque un atto comunicativo diretto. La parola sciamanica è in parte taciuta, in parte *mostrata*, si direbbe, sulla scena rituale.

La questione in gioco è dunque quella dei modi di costituirsi di un "io enunciante" che partecipa a queste credenze efficaci: delle "condizioni di esercizio" di un rito, di una pratica rituale o di una credenza o mito collettivo. A maggior ragione dei miti o credenze di guerra.

La circolazione di credenze e false notizie

Cerchiamo di chiarire meglio questo punto. Ci pare che nel caso delle immagini e credenze di guerra si possa parlare forse più propriamente di "efficacia semiotica", o meglio "socio-semiotica": nel senso che, al di là del fatto che tali immagini, credenze o "simboli" circolino, e al di là del loro essere credute come vere, esse sono soprattutto *verosimili*, per

una comunità o un'opinione comune. Vale a dire che queste immagini non sembrano produrre effetti diretti: al massimo fungono, nelle interpretazioni che ne vengono date, da talismani o da segni di ventura o sventura. Tali visioni o miti hanno soprattutto la funzione di circolare e di fungere da messaggeri di buone (o più spesso cattive) notizie. Questo loro carattere così particolare, dato dalla diffusione e circolazione, unito a uno statuto di verità ibrido, di verosimiglianza, o meglio di mezza attendibilità – spesso si tratta di profezie e di “si dice” in continua circolazione, e “pare” sempre che qualcuno abbia sentito o visto tali “segni” da qualche parte – costituisce, più in generale, uno dei tratti fondamentali della comunicazione di guerra (cfr. Fabbri 1992, 1998b). Al di là di esempi e di casi specifici di circolazione e di trasformazione di queste voci-miti di guerra, che continuano a circolare, sotto diverse forme e in diversi momenti, nelle nostre società, sembra interessante il fatto che essi continuino a persistere nelle loro forme, e attraversino anche l'attuale sistema massmediatico. Essi inoltre sembrano essere costitutivi dei momenti immediatamente precedenti le guerre: ne marcano l'intensificazione emotiva¹¹.

A questo proposito anche Marc Bloch sottolinea – nel suo famoso scritto sulle “false notizie della guerra” (1921, p. 84) – come “solo grandi stati d'animo collettivi hanno il potere di trasformare in leggenda una cattiva percezione”. Bloch, considera anch'egli la grande guerra come una “sorta di vasto esperimento naturale” di psicologia sociale, in grado di sostituire il poco che ha da dire a questo riguardo la psicologia sperimentale, basata perlopiù su esperienze individuali. Oltre a insistere nel cercare di distinguere fra le “false notizie di stampa” (semplicemente un “oggetto fabbricato”, messe in circolazione per agire sull'opinione pubblica o per motivi retorici) dalle voci vere e proprie, Bloch sottolinea che tipico delle voci o false notizie di guerra è il sorgere delle voci o leggende parallelamente e contemporaneamente in luoghi diversi – a causa di forme e di elementi di percezione (“psicosi”) collettiva identica. L'origine è dunque quella degli stati d'animo collettivi in grado di produrre veri e propri cicli di leg-

gende (come quelle delle atrocità commesse dai franchi tiratori belgi, o come quelle che abbiamo riportato in nota).

In generale una falsa notizia nasce per Bloch: *a*) da rappresentazioni collettive precedenti; *b*) da forme narrative o temi precedenti e persistenti; *c*) da un “incidente” che deforma la percezione di un dato della realtà, spesso provocato; *d*) da situazioni di “soglia” o di limite fisico o percettivo o di tensione. Tuttavia, la “messa in moto di tali false notizie” ha luogo solo perché “le immaginazioni sono preparate e in silenzioso fermento” (p. 103). In sintesi, il venir meno del senso critico, ma anche il ruolo della censura – che, in modo apparentemente paradossale, rende più vero o verosimile tutto a eccezione di ciò di cui si autorizza a parlare – inducono l’avvio e la diffusione di leggende. Soprattutto in uno spazio e tempo particolari, quelli legati alle condizioni specifiche di una guerra: della sua peculiare forma spazio-temporale.

Nel caso della prima guerra mondiale – proprio per la sua specifica condizione semiotica spaziale e temporale – la “zona” in cui si sviluppano le leggende è quella immediatamente dietro al fronte; l’agorà sono retrovie e cucine: zone di socialità e di scambio, abbastanza vicine al fronte. Il tempo e ritmo di diffusione è dato dalla frammentazione di piccole cellule isolate fra loro (gli uomini nei loro diversi avamposti). Se, come dice Bloch, in altri momenti storici le dicerie utilizzavano come veicolo di contagio “vagabondi, frati questuanti, venditori ambulanti” (pp. 105-107), dato il carattere d’immobilità di tali cellule sociali tipico della prima guerra mondiale, questo ruolo veniva svolto da un lato da operatori tecnici (per esempio osservatori, telefonisti, che però avevano pochi contatti con i soldati semplici); dall’altro dagli stessi soldati che, una volta avuto il cambio, frequentavano “la zona di agorà”. Ciò avrebbe prodotto, secondo Bloch, un ritorno di tradizione orale – accompagnata da una massiccia diffusione della scrittura attraverso le corrispondenze – e una, possiamo aggiungere, intermittenza e frammentazione nei flussi di comunicazione.

Tutto questo ci dice dell'importanza del legame che s'instaura fra la guerra "percepita", la guerra combattuta – con le sue tecnologie e le sue pratiche di vita quotidiana – e la guerra raccontata e poi comunicata. Fino, forse, alla "neoguerra" attuale con le sue forme spazio-temporali che sono molto diverse, i suoi fronti che sono spesso evanescenti e spazialmente obliqui, ma anche in certo senso, ancora più prossimi: con le sue immagini TV, satellitari e web, di cui discuteremo nell'ultimo capitolo.

Gli studi sulla mentalità e sulla cultura della grande guerra

Diventa necessario soffermarci sui risultati di quegli studi che si sono occupati di storia della mentalità della guerra, e in particolar modo della prima guerra mondiale: considerata dagli studiosi un vero e proprio laboratorio privilegiato di studi culturali. Lo faremo in relazione soprattutto a questo problema delle immagini, leggende e profezie belliche.

La guerra è, per questi studiosi, caratterizzata da una serie di elementi specifici, dal punto di vista culturale. Questi elementi, tuttavia, sembrano essere spesso legati fra loro da una sorta di logica contraddittoria, contribuendo a costruire una "cultura del paradosso", dell'ossimoro e dell'esagerazione, che avrebbe caratterizzato la mentalità d'inizio secolo. Naturalmente, il rischio per affermazioni del genere è dato dalla generalizzazione; dal punto di vista semiotico ognuna di queste connotazioni va smontata e studiata, alla ricerca dei processi di costruzione di tali caratteri. Inoltre, un altro problema è quello di una ricaduta in una sorta di determinismo sociologico e culturale, con affermazioni tipo "la guerra provoca", oppure, "questi elementi (economici, sociali, tecnologici) sono causa di dati effetti culturali e di mentalità collettiva". Chiaramente bisogna tenere conto di tali rischi, ma dobbiamo "giocare" la questione a tutto campo, proprio mantenendo presente il concetto di guerra come fatto sociale totale. L'idea che sosteniamo è che tutti gli elementi di questo mondo – dalla vita nelle trincee all'uso delle tecnologie – diano luogo a

enunciati in grado di concatenarsi in produzioni di senso collettive, in quei testi eterogenei di cui si compone la cultura di guerra. Dunque, i diversi processi ed elementi interessano in quanto possibili prodotti di semiotiche specifiche all'interno della cultura del tempo: stratificati in forme e sostanze dell'espressione e del contenuto.

Si tratta di rivedere questi studi alla luce di alcuni concetti semiotici e, successivamente, di discuterne i punti critici, sia nei risultati che nel metodo. In primo luogo, quello che pare emergere da ricerche come quelle di Fussell, o di Leed o Winter (tenendo anche conto degli studi italiani come quelli di Gibelli o di Isnenghi, o di quelli, più recenti, francesi sulla memoria collettiva della guerra) consiste nel sottolineare il rapporto fra "linguaggio ed evento, fra strategie del racconto e natura dell'esperienza compiuta", come afferma Gibelli (2000, p. XXIII). Anche se, per Gibelli, le lettere dei soldati restano ancora in gran parte un'enorme miniera inesplorata, in ogni caso, grazie a questi studi pure in Italia sono state avviate ricerche in tale direzione (cfr., ad esempio, Procacci 1993)¹². La loro importanza consiste nell'aver lavorato, pur con differenze di valutazione e di prospettiva, prima di tutto sulla memoria narrata e raccontata dai partecipanti. Fussell (ed è anche una delle critiche che gli sono state mosse, cfr., ad esempio, Gibelli 2000) aveva, ad esempio, privilegiato il campo della memorialistica anglosassone, soprattutto quello della memorialistica "colta" e della letteratura, con un'enorme serie di riferimenti che vanno da Sigfried Sassoon a Robert Graves fino a Wilfred Owen (sino a numerosi scrittori, anche non appartenenti al genere e talvolta nemmeno contemporanei agli eventi in questione, ma che hanno utilizzato il "teatro di guerra" e l'"evento-guerra" nelle loro opere: da Orwell a D. H. Lawrence, a Keats e a contemporanei come Pynchon).

Invece per Leed, e successivamente per Winter, il lavoro si è esteso non soltanto alla memorialistica¹³ non anglosassone, ma ha cercato anche di allargarsi a uno studio fenomenologico e antropologico della stessa percezione dei combattenti. Il lavoro di Leed si è concentrato soprattutto

sull'esperienza temporale della guerra: considerando l'evento guerra come discontinuità per un'intera generazione (la cosiddetta "comunità d'agosto") e avente effetti di costruzione dell'"ineluttabile" – del "nulla sarà mai più come prima" –; rilevando, anche a questo livello, quella forma di logica paradossale alla quale accennavamo sopra. Con la contemporanea presenza, da un lato, della percezione che "si stesse entrando in un mondo altro", arcaico, oscuro – quello appunto, della "terra di nessuno" e delle trincee –, accompagnato tuttavia dal persistere di "aspettative per il futuro" dall'altro, di un orizzonte che era anche quello della modernità, con le sue tecnologie e le sue promesse di progresso.

Tale sorta di cortocircuito emotivo e temporale è molto importante ai fini di formulare ipotesi più generali sull'esperienza e sul racconto di guerra (e per questo motivo riprenderemo l'argomento anche in un capitolo dedicato ai diari di guerra). Inoltre Leed, lo studioso che più si spinge avanti nel costruire il concetto di "evento come testo", fa riferimento anche a Ricoeur (1986): l'azione, attraverso quella che lo studioso chiama la sua "oggettivazione" grazie alla narrazione, diviene qualcosa di diverso da un semplice operare. Secondo Ricoeur si trasforma in un vero e proprio modello, che costituisce sue proprie coerenze interne, sue "specifiche connessioni"; quindi in un modello di produzione testuale. In termini semiotici possiamo già considerare il concetto di oggettivazione come equivalente a quello di enunciazione, vale a dire di messa in discorso di produzione discorsiva. Dobbiamo sottolineare questo problema poiché si tratta di un punto fondamentale, concernente la questione di un'istanza che non è più solo "individuale" – ad esempio riguardo alla scrittura diaristica –, ma di produzione collettiva, poiché come afferma Leed (1979, p. 51)

Proprio come il significato di un testo può non collimare con i propositi dell'autore, bensì con l'immaginario di chi ne penetra la scrittura, il significato profondo della guerra era percepito

nell'auto-consapevolezza, nella coscienza delle paure e delle fantasie che essa generava in coloro che erano costretti a vivere in un universo d'inaudita violenza di cui non erano artefici.

Anche in questo caso la guerra viene colta come liminarietà: come situazione paradossale in cui si era costretti a subire in modo passivo una violenza terribile; in cui si doveva stare immobili per ore, per giornate e notti intere, per poi essere costretti all'azione sapendo che in questo modo si andava a morire. In questo senso Leed sottolinea, riprendendo anche gli studi dello storico della guerra Keegan, la "percezione" diretta, sensoriale e visiva del combattente¹⁴.

Più in generale, gli approfondimenti concernenti il "campo di esperienza" e di "percezione" collettivo sembrano essere una delle più importanti acquisizioni apportate da tali studi. Lavoro accompagnato, come si diceva, anche dalle parallele ricerche di Keegan (1976, p. 15) volte finalmente a introdurre in questi studi lo sguardo di "chi combatte" e, di conseguenza, a rimarcare il fatto che è "un vero peccato che gli storici ufficiali ignorino deliberatamente la questione dell'affettività", vale a dire ciò che un soldato nel corso dell'azione prova e sente, e ciò a cui, non dimentichiamolo, il più delle volte si attribuisce la vittoria in una battaglia: per "lo scarso morale delle truppe" o, come ricorda lo stesso Keegan, per il fatto che un dato battaglione "si esponeva a uno scacco" dovuto alle "motivazioni" dei combattenti. Questo è dunque un altro punto fondamentale introdotto da questo insieme di lavori.

Dalle trincee il cielo è più intenso (Fussell 1975, p. 57) e i tramonti della grande guerra, dipinti e raccontati dai soldati, contribuiranno a creare un'oleografia diffusa del conflitto. Anche in ciò si manifesta un ulteriore tratto paradossale di questa guerra. Il fatto che essa più in generale propone immediatamente, oltre che la lontananza, l'idea di una vicinanza "ridicola" del conflitto. Fussell (p. 85) ricorda a questo proposito, che quando esplose una mina a Messines pare che a Downing Street e nel Kent si fosse sentito il rumore e l'onda d'urto. O nel Sussex l'offensiva dei cannoni

di Passchendaele. Dunque la spazialità e la temporalità che delimitano l'orizzonte di un dato evento, e a maggior ragione dell'evento bellico, vengono, secondo questi autori, rimescolate all'interno del contesto culturale – lo scenario europeo – e rese in termini che possiamo definire complessi e, appunto, paradossali, se non assurdi: vicino è lontano, qui è là, allora è adesso; domani è già stato. A questo proposito anticipiamo un punto che tratteremo di nuovo più avanti – nel capitolo dedicato ai diari di guerra – in relazione alla spazialità e alla temporalità della guerra.

A partire da questi studi possiamo infatti sottolineare come all'evento e alla memoria dell'esperienza della prima guerra mondiale corrisponda una particolare costruzione del tempo storico, stando alle testimonianze qui riportate della generazione che ne fu investita. E a questo proposito, prima di continuare con la rassegna dei risultati degli studi sulla mentalità di guerra, proviamo a incrociare tali caratteristiche del “tempo di guerra” con alcune categorie semiotiche. La temporalità potremmo qui definirla come una sorta di “nostalgia d'attesa”, una sorta di prefigurazione di un futuro dal quale ci si immagina che si scruterà il tempo passato: è la questione del “futuro passato”, oggetto di importanti ricerche di semantica storico-culturale, come quelle di Koselleck (1979).

Attesa e nostalgia

Dunque, in termini semiotico-strutturali, potremmo dire che si tratta dell'unione di due “passioni fondamentali” e in apparenza contraddittorie. Infatti, secondo l'ipotesi di Greimas (1983, 1986; cfr. anche Greimas, Fontanille 1991), l'attesa e la nostalgia si collocherebbero appunto ai due poli opposti della scala delle conformazioni passionali, e in questo senso sembrerebbe trattarsi di configurazioni passionali “di base”¹⁵. Tali configurazioni passionali vanno considerate come organizzazioni e percorsi semio-narrativi, i quali non starebbero solo alla base delle “azioni”, ma anche delle passioni. Tanto che Fontanille (1993) ha proposto uno “schema dei percorsi passionali” parallelo allo schema

narrativo canonico. Più precisamente, le passioni non vanno considerate nel modello “come scarto o residuo del modello narratologico”, ma vanno integrate come se si trattasse di un altro punto di vista sulla produzione del senso; punto di vista che si fa carico della natura dinamica dei rapporti e delle trasformazioni valoriali e delle tensioni, cercando di ricostruire le sintagmatiche di trasformazione delle passioni, oltre che le loro registrazioni lessicali (cfr. Fontanille, Zilberberg 1998, pp. 222-223).

L’“attesa”, a partire dallo studio di Greimas sulla collera (1986; cfr. anche Pezzini 1999, p. 82), può essere definita in termini semiotici come caratterizzata, in senso narrativo, da un “soggetto inquieto” – vale a dire da un “soggetto di stato” –, che delega a un “soggetto del fare” la congiunzione con un dato oggetto di valore. Tale soggetto è quindi “portato a costruire simulacri sull’andamento futuro del programma narrativo all’interno del quale si trova, e che, si potrebbe dire, desidera *credere* a questo mutamento” (ib.). Chiaramente, questo tratto euforico – di un soggetto che spera e pensa che accadrà qualcosa – si può tuttavia accompagnare non solo a elementi euforici ma anche al “timore”, al turbamento che questo qualcosa possa accadere.

D’altra parte, secondo Greimas, la “nostalgia” può essere a sua volta scomposta in uno stato iniziale marcato in modo disforico, “di deperimento e languore” dato da un rimpianto più o meno ossessivo. Tale stato passionale può essere visto come l’autopercezione di uno stato di dolore: dunque un’operazione, dice Greimas, cognitiva, anzi, si può aggiungere, metacognitiva, poiché si tratta di un’operazione di “autoosservazione”. Vedremo poi quanto un tale tipo di cognizioni-percezioni sia importante riguardo al problema della “rappresentazione” degli eventi, siano essi individuali o collettivi, in particolare riguardo all’azione e alla guerra; e quanto tale idea consenta di collegare la semiotica all’ambito delle ricerche sociologiche sull’azione collettiva e sui sistemi sociali.

A ogni modo, questa autopercezione cosciente coglie, come afferma Greimas, la “prensione della perdita”; e – questione assai rilevante per quanto riguarda la guerra – tale

“perdita” non può che essere scomposta, dal punto di vista semantico-narrativo, in una vera e propria “struttura del confronto”, quindi diremmo, di “scontro” valoriale organizzato su di un piano della temporalità. Ciò, per inciso, ci pare assai suggestivo; quasi si trattasse del fatto che forse, anche nei fenomeni della significazione, il “micro” ripropone ed è simile alle “macrostrutture”: lo scontro, in questo caso è a livello di componenti valoriali di base, e al tempo stesso è anche quello in cui si entrerà: il grande scontro della guerra.

Il passato, secondo questa interpretazione della passione della nostalgia, viene percepito come momento in cui il soggetto era congiunto con l’oggetto di valore; e il presente come il momento in cui è avvenuta la perdita, la disgiunzione dal valore. Dunque, è proprio il sentimento della perdita che, pur essendo questa già avvenuta, persiste. Anche in questo senso, Greimas sottolinea un altro punto importante: una componente della “nostalgia” è data dalla “detemporalizzazione”; si tratta di un passato che viene “presentificato”, mantenuto al presente; ed è anche in questo senso che l’attesa viene opposta alla nostalgia (cfr. Fontanille 1993), rispettivamente come “una presenza che viene resa assente” e una “assenza che viene presentificata”. Questo concerne proprio la questione del “confronto”: il soggetto costruisce un simulacro della perdita e lo pone in un tempo presente, qui e ora. Così facendo si crea la tensione del confronto con “il valore perduto”. Più in generale, tale effetto di senso sarebbe dovuto anche all’associazione di una componente categoriale-semantica (nel senso stretto di valori semantici fondamentali) come “vita” e “morte” e di una componente aspettuale, che produce una gradualità decrescente, espressa nel “deperimento”, nello “spossarsi” e nella “diminuzione” fino all’esaurimento delle intensità valoriali: si tratta di una “duratività” che via via si distende, rallenta, e svanisce, come nella morte. Ci si potrebbe domandare se questo modello non sia troppo generico (perdita di “cosa”? quale “vita” si associa alla durata?); ma crediamo consista proprio in questo il sentimento della nostalgia e dell’attesa: il

“generico”, l’ indefinito, l’ attesa per “x” (sentire che “qualcosa deve arrivare”), nostalgia per “y” (sentire che “qualcosa è andato perduto”): l’ x e l’ y sono il “generico”, il cui riempimento è tutto sommato secondario, dal momento che prevale il “sentire”.

Nel caso della guerra possiamo dire: il soggetto sa che “qualcosa accadrà di sicuro” (sta per scoppiare la guerra, la mobilitazione è in atto, e le persone sono prese dall’ entusiasmo e al tempo stesso dalla paura che possa accadere qualcosa di male) e che si entrerà in un “altro tempo”, che qualcosa sta accadendo; qualcosa di tanto grande, che indietro non si potrà tornare. La proiezione che può avvenire allora consiste nel pensare che “vi sarà un momento in cui ricorderemo quanto sta accadendo”. Certo, in apparenza sembra trattarsi di qualcosa di tutto sommato banale: chiunque di fronte all’ avvicinarsi di un evento che sa che potrà cambiargli la vita o, peggio, portargliela via, si pone nei termini di fiducia e speranza. Tuttavia, quello che sembra funzionare, perlomeno a partire dagli elementi raccolti da questi studi, è l’ insieme di “un’ atmosfera collettiva” indotta da una data “disposizione modale” (che concerne il disporsi a un volere, a un dover essere, a un dover compiere date azioni).

In tale senso Pezzini (1999, p. 97) afferma che riguardo alle passioni dell’ attesa, il cui carattere è quello dell’ inquietudine, ci si troverebbe spesso di fronte a una sorta di “vertigine modale”. A questo proposito, Pezzini cita Caillois relativamente al fatto che l’ attesa, così come del resto la paura, è al tempo stesso diffusiva ed espressiva. Tale diffusione è quindi comunitaria e collettiva.

Passioni come dispositivi di costruzione dell’ immaginario bellico

Più in generale, se l’ inquietudine, l’ attesa, la nostalgia – e a quanto pare la stessa paura – sono passioni diffuse e contagiose che si “agganciano facilmente ad altre passioni”

(p. 68), trattandosi allora di dispositivi “meta-passionali”, possono forse aiutarci a capire uno dei possibili funzionamenti di quel grande meccanismo comune che, secondo gli studiosi, è stata la “grande guerra”.

Grande collettore non solo di passioni, ma anche di “figure del mondo”. In questo senso, si potrebbe forse fornire una spiegazione parziale di quel carattere “paradossale” proprio dell’evento bellico. E soprattutto del fatto che la guerra, secondo l’interpretazione di uno storico come Mosse (1990), avrebbe veicolato, anche attraverso la costruzione del mito dei combattenti delle trincee, percorsi valoriali opposti: dalla rivolta, fino al fascismo e al nazismo. A questo proposito, lo stesso Leed (1979, p. 152) rileva che non si trattò tanto di “autopercezione”, nella costruzione della mitologia del reduce: non solo, chiaramente, “si era creata la diffusa convinzione post-bellica che la guerra fosse stata per milioni di uomini scuola nell’arte della violenza”, ma “il timore proiettato sul reduce e il sospetto che i veterani fossero alla base dell’“ondata criminale” che spazzò l’Europa post-bellica, erano il prodotto di immagini preesistenti circa il tipo di personalità generabile fuori della civiltà”. Questo tipo di “immagini” e di percezioni, più che preesistere, ci pare si possano essere create o perlomeno riattivate proprio all’interno di quel crogiuolo valoriale e passionale di cui dicevamo sopra. Poiché, a quanto pare, l’effetto sui combattenti della prima linea fu più quello dello “smussamento” e dello sfinimento che della furia che, una volta uscita dalle trincee, si sarebbe riversata nel mondo.

Comunque Mosse (1981) sottolinea anche come, grazie alla grande guerra e ai suoi processi di costruzione mitica, si sarebbero anche prodotte vere e proprie “figure del mondo”, trasformate poi in luoghi simbolici e della memoria. Queste figure, secondo Mosse, vengono letteralmente “catturate” alla natura e – aggiungiamo noi – semiotizzate e culturalizzate: pensiamo ad esempio al mito delle Alpi in Italia, divenute anche luogo memoriale della guerra, o a certe idealizzazioni della natura, e in particolare della foresta in Germania, fatte proprie dalla macchina nazista.

All'interno della "comunità d'agosto", perlomeno a partire dagli studi sulla cultura di guerra che abbiamo citato, ciò che sembra emergere è il senso collettivo di qualcosa che non solo accadrà, ma verso cui, in gruppo, si sta andando (la guerra): verso cui talvolta si sceglie di andare. Se all'inizio l'attesa della guerra era anche "un'esplosione di follia che infuriò per le strade" e per cui "vi fu un tuffo da un mondo noto in uno completamente diverso" (Leed 1979, p. 60), successivamente il logoramento tocca anche la stessa "capacità di attesa", trasformando in banalità e casualità la morte:

Soldati privi del piacere di combattere, essi aspettano. Aspettano cosa? Tutto e niente, poiché la morte può seppellirli in un qualunque momento (...) una morte casuale e stolido (...) non è affatto l'avventura di un solo eroico momento, l'esaltante passaggio dell'eroe di qui all'eternità, la sublime vocazione del guerriero. È molto meno solenne; coglie chi vuole (...) (dalle memorie di Henri Massis, in Leed 1979, p. 149).

Dall'iniziale euforia – e al tempo stesso timore di un'altra dimensione – si passa poi a una "sposatezza" valoriale. In questo senso la dimensione nostalgica assume anche un altro carattere, non più legato a un tratto "malinconico" o romantico, ma, appunto di "svuotamento".

Tuttavia, vogliamo ribadirlo, non dobbiamo pensare che si tratti solo di "temi". Come abbiamo avuto modo di vedere sopra, e come sottolineeremo più volte, anche se molti degli studi che si occupano di memoria e percezione della guerra sembrano orientati soprattutto verso una descrizione tematica di questo mondo e della sua letteratura, noi dobbiamo insistere proprio sul fatto che si tratta invece, in modo molto più generale e radicale, di vere e proprie "formazioni discorsive collettive". Se i grandi temi concernono "l'attesa", "la morte", "la fuga" dal mondo o il "precipitare in un altro mondo"; oppure le forme della guerra "vissuta", "percepita", "immaginata"; la guerra come "farmaco" o cura (cfr. Isnenghi 1970), la guerra fonte d'ispirazione estetica;

o, ancora, la guerra come “festa” e come “rito” (cfr. Cortellessa, Isnenghi); o infine la loro articolazione in forma retorica, come “l’ironia” (Fussell), o il burlesco (Kaempfer 1998); tutti questi nuclei tematici saranno suscettibili di dispiegarsi ed espandersi per livelli e per processi di significazione sovrapposti e interrelati. E, in questo senso, Leed parla caso mai di “processi mitici”: da intendersi, a partire da Lévi-Strauss, ancora una volta non come nuclei di significato a sé stanti, ma come modi di produzione di un “ragionamento implicito” caratterizzato, com’è noto, dalla sua capacità esplorativa e speculativa: non dalla sua “rispondenza” alla realtà, ma dalla sua virtualità; dalla sua capacità di esplorare “latenze” semiotiche. Una forma “di speculazione inconscia che intrattiene una relazione complessa con la cultura della guerra” (Leed 1979, pp. 162-163).

Lo “sfinimento” valoriale

Riprendendo la questione posta sopra, relativa alla percezione di uno “svuotamento valoriale”, possiamo aggiungere che tale dimensione, oltre che temporale, sarà spaziale. Dal punto di vista semiotico, lo spazio appare infatti non solo formato e distribuito in luoghi di messa in scena narrativa, ma anche composto per stratificazioni, grazie all’operare di tutta una tipologia di osservatori (cfr. Cavicchioli 1996, pp. 3-43). Questi osservatori vanno considerati come emanazioni del soggetto enunciatore, che attraverso di essi mette in campo le proprie competenze e i diversi modi di valorizzare anche passionalmente lo spazio. Dunque, potremmo pensare a forme di “attesa-spazio”, o di “nostalgia-spazio”. Per quanto riguarda la grande guerra, il patrimonio iconografico sembra costituirsi proprio per grandi figure del languore e della perdita, dell’attesa e della stasi: la *no man’s land*, i cieli di cui accennavamo sopra, visti “dalle trincee” (si veda, a proposito dei “pittori di guerra”, Harries 1983). D’altra parte, secondo i resoconti riportati, la stessa sostanza delle cose sembra anch’essa trasformarsi e disfarsi: sotto l’immensa pressione della guerra tecnologica e attraverso la percezione quotidiana di questo disfacimen-

to, nel fango e nella putredine. E al tempo stesso agganciarsi a un altro tipo di percezioni: questa volta non caratterizzate da continuità, ma da rotture improvvise e puntuali, anche se è la noia che pare prevalere. Scrive Céline (1930, p. 26) a tale proposito:

Si rimise a piovere, i campi delle Fiandre sbavavano acqua sporca. Ancora per un bel po' non ho incontrato nessuno, solo il vento e poi poco dopo il sole. Di quando in quando, non sapevo da dove, una palla, così attraverso il sole e l'aria mi cercava, tutta vispa decisa ad accoppiarmi, in quella solitudine, a me. Perché Mai più, fossi anche vissuto cent'anni ancora, sarei andato a passeggio per la campagna. Promesso...

Come si vede, vi è la presenza di figure assai spesso ibride, mescolate – e ancora qui riemerge quel tratto del paradosso e della coesistenza di opposti – anche a causa dell'irruzione puntuale e momentanea di elementi che spezzano tali stasi. Ma esso è prodotto da condizioni di significazione.

Seguendo i lavori sulla percezione e i racconti dei soldati, si trattava di una guerra in cui per ore, per giorni, si stava in attesa, spesso noiosa, senza fare nulla – salvo *corvées* e servizi di routine o scaramucce (cfr. Leed 1979). Questo tratto ancora una volta si lega a quello dello “spossamento”, della degradazione fisica e valoriale. E soprattutto, cosa assai significativa, tale sfiaccamento e sfinimento passa poi sia nella descrizione e nella percezione della stessa figura del combattente ma, infine, nella forma stessa della guerra: nella sua stessa condotta strategica. In questo senso anche la costruzione fisica dell'ambiente di guerra si trasforma in qualcosa di sempre più “inerte”, pesante, faticoso e passivo. Nata come guerra non di posizione ma di prima linea, la grande guerra, per effetto, come è noto, delle concezioni strategiche e dell'immensa potenza distruttiva delle armi – in particolare dei grossi cannoni, che potevano colpire da parecchio fuori dell'orizzonte visivo degli avversari – si trasforma in guerra di inutili e massicce offensive, fatte di “sanguinosissime e completamente futili battaglie” (p. 134),

di stasi e di piccoli e logoranti colpi. Si trattava di una vera guerra d'“impantanamento” strategico e concettuale, oltre che materiale e percettivo, per i singoli combattenti. Che poi, per inciso, provocò solo verso la fine del conflitto la nascita di concezioni tattico-strategiche di nuovo tipo, più duttili, non più “di linea”, come ad esempio la “difesa in profondità”, per piccoli nuclei autonomi e distribuiti in rete e non per linee, la difesa elastica contro il concentramento. Scrive ancora Leed (pp. 134-135), a questo proposito:

La contraddizione centrale della guerra di trincea, una contraddizione che permeò le reazioni emotive di coloro che vivevano all'interno del sistema difensivo, sorse da problemi inerenti la tecnologia della guerra. In questa guerra i mezzi per ottenere specifici obiettivi militari apparvero non funzionali: causavano più problemi di quanti non ne risolvessero.

E poco sopra, sottolinea come:

Più pesante era il bombardamento impiegato per creare una breccia e più difficile risultava muovere le masse di fanteria e gli equipaggiamenti necessari allo sfondamento sul terreno sconvolto e pieno di crateri.

Tattica e percezione

Vediamo quindi come percezione e pianificazione, sistema tattico-strategico e sensazioni e metafore percettivo-spaziali dei corpi e degli uomini si tocchino e interagiscano fra loro. Fino a provocare, secondo gli studiosi, vere e proprie trasformazioni antropologiche, come la fine del “soldato-guerriero”: d'ora in poi sempre più di rado il combattente vedrà in faccia il nemico, sempre di più avrà a che fare con “mediatori” “impersonali” (o comunque senza volto umano) e delegati “tecnici” insidiosi e per i quali prepararsi a subire gli attacchi (come gas, granate devastanti, mortai), con tutte le implicazioni per il morale (e “la morale” della guerra, pensiamo ai casi dei giorni nostri) che ciò comporta. Di qui l'idea

di “personalità difensiva” e di forma della battaglia oramai totalmente senza centro; di “caos totale” e di “cecità”, per come viene raccontata da parte dei combattenti – e, sottolinea Leed, tutti i racconti sembrano ribadire lo stesso tipo di sensazioni – ad esempio una battaglia come Verdun. Combattente che è in grado oramai di percepire a malapena quello che gli accade, a pochi metri dalla buca in cui si trova, in uno spazio che è quello della tana e del formicaio, delle rovine, degli smottamenti e del fango e di chilometri di linee in continuo scavo e interruzione.

In un’accurata e impressionante descrizione di una grande battaglia della prima guerra mondiale, quella della Somme, nel 1916, lo storico Keegan (1976) sottolinea precisamente questi punti: una battaglia devastante di materiali, in cui gli uomini all’attacco dovevano seguire a pochi metri il ritmo impetuoso del fuoco di sbarramento amico che avanzava, e si trovarono poi presi fra le linee nemiche e annientati, fino alla fine dell’offensiva per “esaurimento” di uomini e di morale. I morti fra gli inglesi furono 419.654 e fra i francesi più di 200.000, riguardo ai tedeschi ancora oggi il numero è oggetto di discussioni. Keegan afferma che dopo la Somme la battaglia in qualche modo ha “cominciato a divorare se stessa”. La percezione era caratterizzata da un lato da questa limitatezza visiva e dall’altro da una sorta di sovraesposizione sonora. Carattere che sembra poi passare e venire rielaborato nella letteratura e nei resoconti di guerra. Di qui poi l’idea di processi repentini e momentanei di ristetizzazione, descritti dagli scrittori, così come raccolti nei diari di tanti soldati (cfr. Leed 1979, pp. 138-142). Scrive in questo senso Blaise Cendrars (1946, pp. 54-55):

Il cannoneggiamento ininterrotto che veniva da Nord aveva davvero la vastità, il brontolio continuo, il ritmo eterno e sempre rinnovato, l’ansito dell’oceano. Era una cosa grandiosa e primordiale come la manifestazione di una forza della natura. Peccato che il cielo fosse coperto e che la pioggia sferzante ci costringesse a tenere la testa bassa. La cresta che occupavamo doveva formare una specie di sperone giacché, a ferro di cavallo attorno a noi e a distanze più o meno ravvicinate e a intermit-

tenza, si alzavano razzi luminosi il cui paracadute, aprendosi, liberava una luce bianca e abbagliante, razzi che venivano a morire ai nostri piedi ricadendo lentamente una decina di metri più giù, permettendoci poi di scorgere in un batter d'occhio, e come al lampo del magnesio, fitti reticolati di filo spinato, file aggrovigliate di trincee gessose, un pezzo di camminamento a zigzag attraverso i campi, un prato, la svolta d'una strada, l'angolo d'una frustaia, le cime d'un bosco stranamente vicino e pettinato. Tutto ciò sapeva di melodramma e di prestidigitazione. Di prestidigitazione per la lestezza del trucco e di melodramma per la musica d'accompagnamento, giacché ciascuno di quei razzi era accompagnato dal tatatà d'una mitragliatrice, da scariche di fucileria più o meno precipitose e più o meno nutrite, dallo scoppio come in un'acqua profonda di bombe a mano o di mine, e, quando la luce s'era spenta, dall'esplosione d'un grosso petardo o dalla detonazione d'una bomba a scoppio ritardato.

Descrizioni simili a queste hanno fatto dire ad alcuni studiosi (cfr. Kern 1983) che si sia trattato di una "guerra cubista": nel senso che furono tante e talmente innovative le esperienze propriamente percettive dei combattenti, che esse avrebbero inciso sull'estetica e la percezione della cultura contemporanee. Al di là di queste generalizzazioni, è indubbio che è l'esperienza percettiva collettiva a essere qui fondamentale; ma essa ancora una volta va vista in termini di composizioni e costruzione di coerenze fra livelli di senso, rovesciando quindi, in un certo modo, la questione: si tratta di vedere come il piano narrativo si colleghi alla percezione ed essa all'azione; di come questa si faccia racconto; e come il racconto si trasformi, attraverso le diverse forme di discorso in rappresentazione culturale, e infine di come quest'ultima circoli e si renda poi "disponibile" per nuove forme e produzioni di senso. Senza poterci qui soffermare notiamo solo come, sul piano degli attori implicati e dei tempi, nel caso del testo di Cendrars siano i "percetti" (il rumore del cannone, i razzi che si alzano, fino alla figure del paesaggio) a essere i soggetti di enunciati di micronarrazioni; essi stessi creano le azioni, non i soldati, non i nemici o i combattenti. Tutto si svolge sotto gli occhi di

un “noi” passivo, che non può far altro che osservare. Fino al commento finale sulla natura quasi di artificio, di esagerazione, ma proprio a causa dei caratteri di questa scena, degli accompagnamenti musicali dei suoi diversi momenti.

Percezione di azione: rapporti con la strategia

Proprio su queste tematiche, un altro studioso come Winter (1995) allarga l'analisi, correlando la cultura e la mitologia di guerra allo studio della rappresentazione della guerra nel cinema e nelle arti figurative. Ambito di studi, quest'ultimo, di estremo interesse proprio per il particolare carattere d'innovazione antropologica che sembra avere portato l'introduzione del “cinematografo al campo”, fino a essere considerato una nuova forma d'arma (cfr. AA.VV. 1993d), così come l'utilizzo sistematico della fotografia sui campi di battaglia. Tale questione è stata considerata di grande importanza dagli studiosi, per le sue ricadute in relazione non solo al modo di ricordare e raccontare la guerra, ma sullo statuto della stessa “rappresentazione dell'evento storico”¹⁶.

Studiosi come Winter sottolineano ciò che le “immagini hanno fatto alla guerra”, e “della guerra”. Esse, innanzi tutto, si sono mescolate a commemorazioni, a monumenti, ad altri tipi di immagine (talvolta a fotomontaggi, ad esempio di “visioni spiritiche” che cercavano di mostrare le anime dei soldati morti); fino all'intervento dei grandi registi del nascente cinema (Winter 1995, pp. 128-129). Ecco alcuni esempi celeberrimi, in parte riproposti dallo stesso Winter. Abel Gance con il *J'accuse*, del 1922 – interpretato fra l'altro, anche dal veterano Blaise Cendrars – e nel 1918, *Hearts of the World* in cui, come noto, Griffith, ricostruisce in parte il set della battaglia; senza scordare ovviamente *Westfront* di Pabst. Secondo Winter, grazie all'intreccio di questa molteplicità di linguaggi e di prodotti si costruisce anche il primo grande spettacolo popolare di massa (e diremmo oggi multimediale) della storia. Non solo, se è Virilio (1991) a ricordare l'importanza del “mutamento di sguardo”, ad esempio con la fotografia aerea, introdotto grazie alla prima guerra mondiale – e spesso su spinta di uffici come *Ufficio Informazioni militari* sia in

Italia che in Francia, o del *War Office* inglese) – gli studiosi di cinema concordano nel sottolineare che fu proprio il mescolarsi di effettistica (con, ad esempio, mascherine che simulavano lo “sguardo dalle feritoie”), di documentarismo¹⁷ e di finzione, a determinare un’accelerazione sia nel costituirsi del linguaggio cinematografico, che dei modi di raccontare “la realtà” o meglio, di trovare nuove forme di racconto.

Azioni-percezioni e cinema di guerra

Apriamo una breve parentesi su tale questione delle immagini di guerra, anche se essa richiederebbe ben altro spazio. Innanzi tutto, non si tratta tanto di considerare l’introduzione di un mezzo in sé, ad esempio il cinema. Come sottolinea Puisseux (1997) in un ampio studio storico-antropologico sulle “immagini della guerra” – sullo sviluppo delle rappresentazioni sia pittoriche, che teatrali e poi fotografiche e filmiche della guerra – è importante cercare, anche in questo caso, i tratti di continuità, le persistenze, la lunga durata. Si tratta, per la studiosa, di valutare la questione teorica della rappresentazione della guerra pensando, innanzi tutto, che guerra e sua rappresentazione sono, per statuto, da sempre legate (ed è questa anche l’ipotesi che stiamo portando avanti in questo lavoro).

Nella ricostruzione di questo “mosaico evolutivo” delle immagini di guerra, secondo Puisseux, vanno fatte emergere persistenze e sedimentazioni, a volte eterogenee, che passano spesso da un linguaggio all’altro (dal teatro alla pittura e viceversa); fino addirittura, ed è questa una valutazione vicina alla semiotica, dalla letteratura alla pittura e al cinema. È il caso, secondo la studiosa, di quello da lei definito “paradigma di Fabrizio a Waterloo” (p. 9), ovvero il luogo per eccellenza della visione interna alla guerra, alla battaglia: quella stendhaliana. Essa, secondo Puisseux, sarebbe “un enfant de l’espace, du cadrage et du mouvement”. Ciò che è molto interessante di tale studio è l’idea secondo cui l’accoppiamento guerra-rappresentazione, nel corso della sua evoluzione storico-culturale, e ovviamente tecnica, avrebbe prodotto un deposito culturale di quelli che potremmo

chiamare veri e propri “enunciati di azione e di percezione dell’azione”. Spesso, naturalmente, con la costruzione di stereotipie o, altre volte, di nuove grammatiche, che sono talvolta, come sottolinea lo stesso Deleuze (1983), grammatiche percettivo-temporali: pensiamo alle avanguardie storiche, all’idea, ad esempio, di “simultaneismo” con i futuristi, non a caso strettamente legata, com’è noto, alla guerra mondiale (cfr. Isnenghi 1989; Cortellessa, 1998, con il problema della “guerra come percezione” che si fa fonte d’ispirazione appunto per i futuristi).

Rimandiamo una trattazione più completa di tale tema, rimarcandone però ancora una volta alcuni tratti fondamentali, proprio per la nostra questione concernente il legame intrinseco fra azione e visione, guerra e rappresentazione. In tal senso l’idea di Puiseux, seppure dal punto di vista di una “storia della cultura”, è assai prossima all’idea di Deleuze (1985) di cinema “come pensiero” sull’azione e sulla percezione. Sottolineiamo soltanto questo punto, e con un pensiero all’esperienza della guerra attuale (di cui discuteremo nell’ultimo capitolo).

Si può pensare che il “successo” di un’immagine, come l’“icona” oramai classica della guerra televisiva (quella della notte dell’attacco all’Iraq all’inizio della prima guerra del Golfo), non consista tanto nella capacità evocativa o nella strana presentazione fantasmagorica di una guerra, quanto in “micromotivi”, in tratti “invisibili”, che sottostanno e informano tali caratteri che ci hanno così impressionato. Troppe volte, in questi anni, ci siamo trovati ad assistere con uno sguardo un po’ attonito e un po’ perverso allo *spettacolo* delle “guerre in diretta”. Il nostro occhio è dunque oramai abituato a questo mescolarsi del “grido lacerante”, della “corsa precipitosa”, dello scopio nella città di notte e del planare di “una solitaria meteora”, come recita Melville in una poesia. La nostra iconologia da TG si è arricchita – è banale ricordarlo – dell’immagine fantasmagorica della “notte di Baghdad”. Quell’immagine irreali, quasi in un ambiente liquido, essa stessa prodotto di tecnologie militari (apparecchi a in-

tensificazione di luce, pellicole all'infrarosso), si è rapidamente riprodotta, appunto, in una vera e propria icona della guerra. È stata successivamente citata visivamente nei reportage dalla ex Jugoslavia, così come per il Kosovo o per l'Afghanistan; è stata utilizzata e rivista infinite volte nei *Blob* così come nei servizi sui più diversi conflitti.

Crediamo allora che la potenza di un'immagine del genere abbia a che fare con un'intrinseca "fotogenia" o "telegenia" della guerra. Seguendo gli studi di Virilio (1991) è possibile affermare come vi sia un legame profondo e radicale fra guerra e cinema; tuttavia, il fatto importante e tutt'altro che ovvio è che tale legame non si esplica soltanto nello spettacolo della guerra. La fotogenia della guerra non si ridurrebbe alla sua "bellezza" o "spettacolarità", ma a un suo carattere particolare, che la legherebbe da sempre al cinema: un carattere avente a che fare con la percezione. Fin dalla sua invenzione la macchina da visione del cinema è intrinsecamente macchina da guerra; il suo sviluppo socio-tecnologico si accompagna allo sviluppo delle tecnologie belliche; e il suo impiego successivamente sarà di tipo bellico. Propaganda, *detection*, *intelligence*: dall'uso strategico del cinema proclamato da Hitler¹⁸, da Goering, da Speer, dalle prime riprese aeree nella prima guerra mondiale, alle avanzatissime tecniche impiegate dagli aerei alleati durante la seconda guerra mondiale. Dunque, con l'avanzamento tecnologico, nello spettacolo e nella guerra si opera una nuova congiunzione: la "*guerre-lumière*" è dichiarata, come afferma Virilio. Essa ha luogo a partire da una svolta percettiva, e a questo proposito Virilio parlerà dell'avvento di nuove strategie e di una nuova logistica: quella che, appunto, presiede alla visione e che ci condurrà alla guerra per il controllo dell'informazione in tempo reale e della stessa percezione dell'immagemovimento e dell'immagine-tempo.

Così, per Virilio, le apparecchiature di tele-sorveglianza e le nuove armi tenderanno sempre di più a confondersi: la microtelecamera piazzata in cima a una "*smart-bomb*" diverrà strumento di attacco e al tempo stesso utopia realizzata (Abel Gance) del far cadere infinite macchine da presa sul campo

di battaglia e di visione (Virilio 1991, p. 140). Tuttavia, tale fenomeno è d'importanza fondamentale dal punto di vista di una storia, di un'antropologia e di una politica delle tecnologie e delle immagini (De Landa 1991), e ciò per tutta una serie di implicazioni. Da un lato, quelle legate alla possibilità della "tele-perlustrazione" e della "tele-visione" attraverso i *displays* dei centri di controllo, comando, comunicazione e *intelligence* ("C3I"), i cui sensori sono comunque sempre basati su tecnologie "della luce". Dall'altro, tutto questo pare assumere una ben maggiore importanza a livello di "usi sociali" delle immagini; di sviluppo di un'estetica diffusa, relativa ai modi di apprezzamento e di percezione delle immagini, anche in relazione alla loro trasformazione e utilizzo nel passaggio dai "vecchi media" ai nuovi. Pensiamo solo, per inciso, a quali differenze si stiano oramai da tempo producendo con l'uso delle immagini in Internet e con la loro elaborazione, *editing* e distribuzione attraverso l'utilizzo della rete e dei computer. E questo non solo dal punto di vista della natura informativa di tali immagini. Velocità, miniaturizzazione, giustapposizione, rapidità di scambio e di confronto fra immagini: sono questi solo alcuni dei caratteri che stanno in qualche modo trasformando l'utilizzo e la fruizione delle immagini grazie ai nuovi media. Producendo naturalmente nuove forme di percezione e di estetica, che inevitabilmente vanno a incidere anche sui contenuti informativi di tale sistema di "*imagery*": di produzione non solo immaginativa bensì, diremmo, letteralmente "immaginaria".

Ma tornando al nostro tema del rapporto fra guerra e percezione, in quale modo si approfondisce il legame del cinema, delle immagini, con la guerra? In cosa consiste tale legame? L'esperienza della guerra moderna è consistita soprattutto nell'obbligare milioni di uomini a vivere in un campo percettivo allucinatorio, fatto di lampi che illuminano l'ambiente, lo saturano di luce, lo "sovra-espongono" rendendolo surreale¹⁹; e al contempo l'azione in guerra e l'azione di guerra è sempre azione punteggiata, episodica, fatta – come si diceva sopra – di lunghe e squallide attese, di infiniti istanti dilatati dal terrore monotono.

Il cinema in campo

Fin dalle sue origini il cinema entrerà *nel* campo di battaglia, si porrà *dal* punto di vista del combattente. Ed è così che, ad esempio (AA.VV. 1993d, p. 50),

la specificità della rappresentazione filmica della Grande guerra si basa, in primo luogo, sulla sua capacità di restituire immagini in condizioni simili a quelle della percezione diretta (largo uso di piani sequenza e di panoramiche orizzontali che “focalizzano” lo sguardo dello spettatore fondendolo, in un certo senso, con quello del soldato che osserva lo spazio dalla sua trincea).

Tuttavia, gli studiosi sottolineano che, fin dall'inizio, non è il registro “realistico” a prevalere: per quanto si possa cercare di ricostruire uno “sguardo da dietro al fucile”, molto più spesso verrà colta l'impossibilità intrinseca di tale sguardo: si tratti di un Griffith costretto, nelle trincee della Somme, a ricostruire finte-vere azioni di guerra per l'impossibilità (logistica e percettiva) di riprendere i “veri” combattimenti; si tratti del soldato obbligato a vivere in una situazione di deprivazione sensoriale, e il cui unico campo percettivo possibile è fatto di un quadrato di cielo e dell'alternarsi di rombo assordante e di silenzio, nell'immobilità terrorizzata che la morte, rapida, possa arrivare (cfr. Leed 1979).

Possiamo allora considerare quello che, forse, è un primo legame profondo fra guerra-percezione e cinema: la guerra è percezione-limite (quasi allucinazione) e azione-limite (quasi impossibilità dell'agire); il cinema, nel cominciare a sondare i limiti della rappresentazione dell'azione e della percezione, si ricongiunge alla guerra, in questo “viaggio lungo i limiti”; “un viaggio ai bordi della notte della percezione”, per ricalcare Céline. E tutto questo grazie alla tecnologia ma, evidentemente, al di là della tecnologia stessa: il cinema crea un proprio campo di azione-percezione, un proprio campo di battaglia, a partire dalla constatazione dei limiti della rappresentabilità dell'azione. Ed è appunto all'interno del genere “film di guerra”, quasi ai suoi limiti, che ad esempio con Fuller si perviene a questa constatazione. Se l'azione è in se

stessa un duello con gli altri, con un ambiente, con il proprio io, con una situazione che la precede (Deleuze 1983, p. 168), il portare all'estremo, il frammentare, lo scomporre tale azione e la sua rappresentazione filmica – grazie anche al film di guerra “con le attese interminabili (...) da una parte, e dall'altra con le esplosioni brutali e gli *acting-out* che gli sono propri” (ib.) – significa rendere questa azione impossibile, ma anche non più rappresentabile.

L'esplosione dell'azione in “cristalli-azione” – direbbe Deleuze, in lampi-azione – ci riporta con forza a questa metafora del fuoco-lampo della guerra: ancora una volta all'idea non di un “simbolo” della guerra (o del film di guerra); ma del segno, di una traccia – che però è trasformatrice – del modo stesso di pensare all'azione, e ai suoi blocchi, le sue deviazioni, e dell'impossibilità di essere rappresentata, di “farsi riprendere”. Ecco il problema della fiamma, e del fuoco che squarcia l'oscurità. E non si tratta certo di arrestarci alla banale metafora dello “scontro a fuoco” o del “fuoco nemico” o “amico”, sempre comunque rappresentati dal cinema.

Superare i limiti dell'azione movimento, dice Deleuze, è giungere per il cinema (per il pensiero filmico) nei territori dell'“immagine-tempo”, alla ricerca dei diversi modi in cui si generano il tempo stesso e gli eventi, e il loro divenire immagine. Per Kubrick, ad esempio, il penetrare nell'azione non è più solo condurre l'azione stessa agli estremi limiti: è distruggerla, è scomporla – si diceva – in termini deleuziani, in cristalli-azione, cristalli di senso. Ovverosia, nelle sue microcomponenti.

Vorremmo, a tale proposito, e per cercare di chiarire, utilizzare due esempi tanto noti da risultare forse banali, ma fondamentali per il nostro discorso: si tratta della sequenza finale di *Full Metal Jacket* (1987) e di alcuni tratti del “viaggio” in *Apocalypse Now* (1979). È però necessaria una precisazione: appena sopra abbiamo parlato del “genere” film di guerra, ma è evidente che tali film non possono evidentemente essere considerati come film “di genere”. Infatti è importante sottolineare come vi siano perlomeno due modi di considerare l'idea di genere; da un lato in senso tradizio-

nale e conservativo: “la buona storia” che conferma e mantiene le regole che si sono via via stabilizzate. La seconda accezione è quella di un “divenire genere”: divenire che scardina i generi stessi, esso ha a che fare con il costituirsi di una dimensione che va al di là del singolo film, del singolo testo. Già Barthes aveva individuato questa dimensione diffusiva ed “effusiva” della testualità, come di una dimensione che attraversa i singoli e chiusi oggetti filmici, di una dimensione di metodo e di sperimentazione: “anziché assegnare sensi pieni agli oggetti che scopre cerca piuttosto di sapere come il senso è possibile, a che prezzo e secondo quali procedimenti” (Barthes, in *Termine* 1995, p. 112):

il *testo* – prosegue Barthes (p. 113) – non dev’essere inteso come un oggetto computabile. Sarebbe vano tentare di dividere materialmente le opere dai testi... La differenza è la seguente: l’opera è un frammento di sostanza, occupa una porzione dello spazio dei libri (per esempio di una biblioteca). Il *testo*, per contro, è un campo metodologico... L’opera si tiene in mano, il testo si tiene nel linguaggio: il suo movimento costitutivo è l’attraversamento (può, in particolare, attraversare l’opera, più opere).

È su questa linea, ci pare, che Ghezzi proprio riguardo a Kubrick, può parlare della sua *Odissea* come di un “metatesto” (Ghezzi 1995, pp. 14-20), che attraversa e informa le altre opere di Kubrick; quelle precedenti e quelle che seguiranno, potremmo dire, così come Jorge Luis Borges può parlare di “Kafka e dei suoi precursori” come degli scrittori che, dopo Kafka, potranno essere letti solo attraverso la sua opera: è Kafka stesso che crea i suoi precursori. È *2001: Odissea nello spazio* che crea lo spazio testuale che ci consentirà la sua visione anche nelle opere precedenti e seguenti.

L'azione erosa dal tempo: il film di guerra

Il testo, lo spazio testuale può essere pensato come zona di “*dispatching*”²⁰, vale a dire di scambio e traduzione fra diversi stili e discorsi. Possiamo applicare al genere, e in particolare al genere “film di guerra” una tale idea di te-

stualità, sottolineandone tuttavia con forza l'accezione non normativa ma dinamica di cui dicevamo sopra? Possiamo pensare che il "film di guerra", così come ne abbiamo accennato riguardo a Fuller – per ciò che concerne il punto estremo, di non ritorno, di "film di azione" e della fine della stessa di rappresentabilità dell'azione – possa introdurre dinamiche innovative? In Kubrick pare proprio esserci tale spinta appunto nel suo lavoro sul "film di guerra", e grazie a esso; anzi grazie alla guerra, al pensiero sulla guerra.

Quando Kubrick afferma che guerra e cinema sono vicini, ciò non è solo vero in relazione alla questione tecnologica e del problema dei cambiamenti percettivi e sociali indotti dalla tecnologia (cfr. Virilio 1991) – Kubrick a questo proposito dichiara di essere feticisticamente innamorato delle tecnologie, delle lenti, delle macchine fotografiche ma anche esperto di armi (Ciment 1980, p. 42) –; non solo per questo interesse alle tecnologie, ma per il fatto che la costruzione di un film, con tutti i problemi logistici che comporta, pare essere vicino alla preparazione di un'azione militare (Ghezzi 1995, p. 44). Ancora una volta l'azione: da *Fear and Desire* (1953), a *Orizzonti di gloria* (1958) fino al *Dottor Stranamore* (1963) e *Barry Lyndon* (1975), è l'azione di guerra che viene filmata dal di dentro (dal Kubrick che si lancia all'assalto fuori delle trincee in *Paths of Glory*, con la camera a mano, alle soggettive con immagine mossa con camera a mano "da reportage", nell'assalto alla base del *Dr. Strangelove*, al *Barry Lyndon*).

Tuttavia se il limite della rappresentazione dell'azione è segnato, grazie al cinema di Kubrick si compie un destino delineato ancora una volta dalle analisi di Deleuze: la via di Kubrick, il suo stile rispetto ad altri possibili percorsi, sarà quella del passaggio al *cinéma-pensée*, al "cinema-cervello" (Deleuze 1985, pp. 267-268). Esso non significa certo cinema "astratto": "non c'è meno pensiero nel corpo che choc e violenza in un cervello", afferma Deleuze; piuttosto, c'è il tentativo di costruire un mondo autonomo (il "mondo-cervello", afferma ancora Deleuze, un mondo prodotto dal pensiero) nel quale sia possibile come "filtrare" e rendere pure e visibili

nella loro struttura le dinamiche, gli eventi del “mondo dei corpi”. Il penetrare nell’azione è per Kubrick non più solo condurla agli estremi limiti: è distruggerla, è scomporla, si diceva, in cristalli-azione, cristalli di senso: ora questi cristalli sono particelle che generano nuove strutture ritmiche, di percezione, di pensiero e di azione.

E l’azione di guerra ne è il paradigma, il modello – e non, come sottolinea Ghezzi (1995), “la metafora romantica” del cinema o, peggio dell’“autore” –, proprio per il suo praticare (e teorizzare) tempi e controtempi, attese, spasmi, riprese, accelerazioni: fino al giungere del cinema moderno alla presentazione di una dimensione “pura” del tempo e del ritmo. È in questo senso che, per Deleuze, il cinema e il pensiero sono alla ricerca di tali strutture dinamiche del tempo (egli arriva a parlare di “kinostrutture” e di “cronogenesi”). E il fuoco? Il fuoco “reale”, che produce effetti? Intendiamo dire non l’“immagine”, ancora una volta, non la “metafora bellica”. Il fuoco, fuoco di guerra, sarà una figura-prototipo di queste “cronogenesi”, di tali germi di ritmo e di tempo.

E ora cerchiamo di evidenziare – per larghi tratti – attraverso i due esempi sopra accennati tale potenza di figura della fiamma, sottolineando come due film così diversi per pensiero e concezione sembrano ritrovare alcuni punti in comune proprio, possiamo dire, per l’“uso” del fuoco. Per quanto riguarda *Apocalypse Now*, il fuoco punteggia i momenti salienti del film. Esso lo apre, nelle prime scene, quelle del dormiveglia del capitano Willard: fra le prime immagini abbiamo quella dell’incendio/esplosioni nella giungla; anzi, sulla giungla, nel senso che quest’immagine – immagine eidetica e mentale che ricompare varie volte, nel momento conclusivo del famoso attacco al villaggio, e in tutta la sequenza finale, quando oramai scorrono i titoli di coda – è composta di una *silhouette* degli alberi, quasi per sovrapposizione con le fiamme che squarciano la densità del buio. Già, poiché uno dei tratti tipici di questo tipo di fuoco è veramente questo squarciare il buio denso, e saturare la retina con lampi rapidi, ritmati, improvvisi e in successione, alternati a momenti di spettacolo pirotecnico. Questi momenti

hanno, fra l'altro, una vera e propria funzione nella struttura narrativa del film. L'iniziazione; l'aprirsi del viaggio; l'arrivo al luogo "da dove non si può più tornare indietro" (uno strano ponte, si ricorderà, con luminarie e fuochi di razzi); l'arrivo al villaggio di Kurtz in fondo al fiume; il finale.

Dunque, vi è come una "punteggiatura" fatta di lampi, di esplosioni, sia nel corso della storia che all'interno di singole scene. Essa opera per saturazioni improvvise e non intensificando gradualmente. Ciò avviene a ogni livello: percettivo, saturando (con improvvisi guizzi) la percezione di un campo buio, di una dissolvenza "in nero"; ma anche a livello di storia e di costruzione dei dispositivi dell'enunciazione. Infatti, nel film non si gioca tanto con meccanismi passionali, come l'attesa: si tratta, potremmo dire, di un fuoco "freddo", mentale, con un finale in cui, ad esempio e significativamente, sparisce pure la componente musicale, che per tutto il film era stata presenza fondamentale. E tutto ciò nel corso di un viaggio segnalato da questi fuochi presenti in acqua, in cielo, nella giungla, fino al "cuore di tenebra" abitato dalla testa (illuminata da fiamme) di Brando-Kurtz.

È stata sottolineata l'estrema complessità di questo film (cfr. ad esempio Zagarrìo 1995, pp. 80-85): complessità delle tecniche narrative ed enunciative, dei livelli, delle citazioni e riferimenti letterari, della costruzione delle immagini per sovrapposizioni e stratificazioni, fino a parlare (per il cinema di Coppola) di eccesso. È chiaro che il nostro discorso – limitandosi a una ricognizione su di una sorta di "fenomenologia" del fuoco e del lampo in relazione alla questione del rapporto fra percezione e azione – rischia di semplificare troppo e in modo presuntuoso. Tuttavia vogliamo sottolineare tale ruolo del fuoco-lampo e fiamma come vero e proprio "attore", che al tempo stesso ha funzione sintattica nel punteggiare e ritmare il film nel suo insieme.

Carattere simmetrico rispetto a questo pare invece avere il ruolo del fuoco in *Full Metal Jacket*. Se in *Apocalypse Now* esso era distribuito lungo tutto il film punteggiandolo, si diceva, per costruirne il ritmo e la storia, nel film di Kubrick, al contrario, abbiamo tutta un'allucinatoria prima parte di

“iniziazione” (si ricorderà che l'unica fiammata, fulminea, è quella dell'omicidio/suicidio del soldato Palla di lardo). Nessuna azione, solo preparazione, addestramento, sincronizzarsi di corpi e menti nella luce verdognola delle camere e dei cessi della base. Il fuoco è tutto nella seconda parte del film ed è concentrato, delimitato, in uno spazio suo proprio. Ecco che accade un cambiamento fulmineo: vi è una prima “azione” di guerra (l'attacco dei guerriglieri alla base dei *marines*), tanto rapida da parere assurda e irrealistica. Infine, il gruppo di uomini che “entra” nell'“azione”; sono di perlostrazione, perdendosi, in uno scenario fatto di macerie tanto desolato, vuoto, da sembrare finto; con allucinatoria ripetizione una alla volta gli uomini escono allo scoperto e vengono uno a uno colpiti; la luce, l'ambiente sono ancora algidi e freddi, le fiamme sono solo nello spazio che circonda i palazzi diroccati; brucia solo l'interno del magazzino in cui si nasconde il cecchino (è una ragazza); gli uomini entrano in questo fuoco; entrano nel fuoco, il fuoco si trova soltanto all'interno di questo spazio chiuso (lo spazio cerebrale di cui si parlava sopra? Lo spazio dell'Overlook hotel?). Ecco, il fuoco di Kubrick delimita uno spazio – lo spazio chiuso – in cui l'unico scampolo di azione possibile è quello dei topi impazziti in un labirinto; un labirinto in fiamme, senza scampo.

Il fuoco-lampo di Coppola, invece, serviva a segnalare un cammino, un viaggio nelle tenebre, circondato da ciò che restava dell'azione degli uomini (gli scheletri degli elicotteri e dei bombardieri sugli alberi, lungo il fiume). Due modi per urlare, o sussurrare, la stessa impossibilità dell'azione e del suo senso.

Dunque questi cristalli di spazio-tempo di cui parlava Deleuze – qui esemplificati nella figura dei fuochi e della fiamma – sarebbero le strutture che generano nuove forme ritmiche, di percezione, di pensiero e di azione. E che il cinema (certo cinema) è in grado di cogliere e di isolare. A questo riguardo Gil (2000), rifacendosi a Deleuze e Guattari, ipotizza che sia possibile concepire, all'interno delle strutture di azione, delle “micropercezioni”, le “piccole percezioni” di cui parlava Leibniz. Tali micropercezioni avrebbero a

che fare con l'idea di "atmosfera", che si produce nel corso di un'azione (ma questo studioso fa riferimento anche all'esperienza artistica). In specifico, Gil parla di effetti "infrasemiotici", che consisterebbero fondamentalmente in tutti quei fenomeni caratterizzati da transizioni e passaggi di stato (intervalli, passaggi, mescolarsi di materie, sfumature, sfocature, diminuzioni, e così via).

Questi concetti non sono interessanti solo per una teoria estetica, o per il cinema: concernono, appunto, anche una teoria dell'azione. Tenerli presenti per uno studio delle azioni sociali, significa poter valutare queste ultime anche in termini estesico-percettivi; nella loro gradualità, intensificazione e sfumature, oltre che nei termini discreti, dei differenti atti. È in questo senso che per Deleuze il cinema e il pensiero sono alla ricerca di tali strutture dinamiche del tempo: ed è per questo che appunto egli arriva a parlare di "kinostrutture" e di "cronogenesi": di Immagini-tempo. E l'azione di guerra (filmata o no), secondo questo modo di vedere, ne sarebbe il caso esemplare, in quanto estremo: dunque il paradigma, il modello.

Mitopoiesi e pratiche belliche

Riprendiamo ora il problema dei miti di guerra. Più in generale, dagli studi che abbiamo visto sopra sulla mentalità della guerra, emergono elementi che vengono accorpate per ampie tematizzazioni, che sembrano porsi in un legame, talvolta di tipo oppositivo, talvolta di affinità e congiunzione (come natura vs tecnologia; vicinanza vs lontananza, tempo del prima della guerra dell'attesa e tempo della nostalgia ecc.) e che noi abbiamo provato a riarticolare con categorie semiotiche.

Come sottolineano gli studiosi (cfr. Fussell 1975, p. 80; Keegan 1998; Gibelli 2000), la grande guerra, da un punto di vista socio-culturale, sembra essere stata anche caratterizzata da una stupefacente produzione – e circolazione – di una grande quantità di "scrittura". Fenomeno, quello della scrittura, non certo elitario e riservato agli ufficiali, ma generalizzato fino a diventare un potente strumento anche di accultu-

razione. Si tratta di un vero e proprio fenomeno di massa che concerne la diffusione delle pratiche di corrispondenza e memorialistica (lettere, diari, cartoline, ma anche articoli e, indirettamente, produzioni propriamente letterarie e poetiche). La posta nelle trincee arriva e parte regolarmente; persino le riviste vengono regolarmente recapitate: “bastava indicare il cambio di indirizzo” (Fussell 1985), di trincea o di reparto²¹. Tutti scrivono e tutti leggono²².

D'altra parte, questo fenomeno non produce solo effetti macroculturali (creando un ambiente sociale in cui la pratica della scrittura e della lettura erano inaspettatamente diffuse), ma anche a livello di pratiche di vita quotidiana. In questo senso, sono importanti gli studi di tipo letterario sul “mito della grande guerra” (cfr. Isnenghi 1970), non tanto per un problema di genere, quanto perché mettono in luce delle emergenze (sia valoriali e semantiche che stilistiche) che, anche se colte e lavorate su di un livello di “letteratura alta”, sembrano il prodotto di uno straordinario crogiolo collettivo. In ogni caso, si diceva nelle pagine precedenti che uno dei punti rilevanti in tale cultura della guerra è il diffondersi di immagini, di miti e di “visioni”. Queste “visioni di guerra” sembrano possedere un carattere ibrido. Se spesso – come sottolinea Eco (1984) – i simboli mistici sono “privati”, qui ci troviamo di fronte ad apparizioni mistiche la cui caratteristica consiste nell'essere sia private che, almeno in parte, collettive, sul tipo di quelle di Fatima (nel 1917), o pensiamo a quelle più recenti di Medjugorje (nella ex Jugoslavia, a cavallo fra gli anni Ottanta e Novanta).

A questo proposito, proprio studi più recenti sulla mentalità della guerra e della cultura del lutto (Winter 1995) sottolineano la vicinanza temporale fra guerra e apparizioni mistico-religiose, aggiungiamo noi, di tipo “ibrido”: appunto private, ma al tempo stesso collettive. Secondo l'ipotesi di Winter, la guerra avrebbe fatto da catalizzatore e moltiplicatore di istanze magico-religiose di tipo spirituale e “arcaico” (con ricadute anche su una nuova moda legata allo spiritismo, immediatamente dopo la guerra). Si potrebbe replicare che è ovvio che un conflitto dalle proporzioni im-

mense come la prima guerra mondiale, con le sue ricadute enormi sulla società civile, non possa che indurre una “cultura della morte” e del lutto. A ogni modo, vale la pena di ripercorrere il lavoro di Winter e degli altri studiosi della mentalità di guerra per vedere se le cose non siano un po’ più complesse. In particolare a causa del formarsi di quella che proprio Winter chiama “comunità del lutto” (quasi in contrapposizione con quell’idea di comunità euforica che avevamo visto sopra). Le visioni e le apparizioni sono più di frequente raccontate da chi non ha avuto contatto diretto con la morte e con il fronte; e spesso i soldati e i combattenti non ne subiscono particolarmente l’influenza. Dunque, se non è l’idea della morte a creare queste ondate di spiritismo e di produzione di immagini sacre e soprannaturali, è forse la reazione alla perdita, il lutto? Ma perché in questi termini? E anche se fosse, sta di fatto che conta il prodotto, la circolazione di queste immagini, e l’effetto che esse hanno generato sul sociale e sulla storia a venire.

Dal punto di vista dell’analisi letteraria, Fussell (1985) ad esempio sottolinea – come si diceva, – la presenza di una “macro-tematizzazione” (che funziona anche come macro-cifra stilistica) nella letteratura e memorialistica di guerra inglese del ’14-18: si tratta dell’uso della satira, della cifra ironica, espressione della “fine dell’innocenza” (per una generazione, anche di giovani artisti e per un’intera epoca). Per Fussell, tale retorica viene utilizzata come strategia linguistica di sopravvivenza collettiva all’assurdo, al non senso della guerra. Tuttavia, possiamo anche dire che al tempo stesso essa viene percepita come isotopia, vale a dire come configurazione coerente di senso, che si diffonde a tutti i livelli di linguaggio e di discorso prodotti dalla guerra: dal linguaggio militare, a quello dei giornali, sino al parlare comune e infine alla letteratura e alla poesia. Si tratta di quella che Gibelli (2000), nella sua introduzione all’edizione italiana del lavoro di Fussell, sottolinea essere la “procedura retorica” o lo stile discorsivo dell’“eufemismo pubblico” (ad esempio nel trasformare “le spaventose carneficine in ‘robuste resistenze’”). Secondo Fussell, questo tipo di retorica nasce e si sviluppa anche gra-

zie all'enorme diffusione dei giornali e delle corrispondenze pubbliche e private di guerra, proprio negli anni del '14-18.

Ancora, Fussell rileva tale presenza nell' "assurda vicinanza" sia geografica, che, soprattutto – diremmo noi – semiotica e culturale, ai luoghi dei massacri; ad esempio attraverso la produzione, subito dopo la fine della guerra, di guide illustrate (Michelin) per la visita ai campi di battaglia. Si tratta, certo, dei segnali dell'avvento della "società di massa" e della "mediatizzazione" del mondo. Ma dietro queste vi è quella: vale a dire la costruzione semantica e di percezione messasi in moto con la grande guerra. A proposito di percezione, è nei resoconti stessi delle condizioni di vita e ambientali in cui gli uomini si trovarono a combattere, che si producevano questi stessi ossimori: il vivere condizioni terrificanti, a contatto con la morte, la devastazione, il fango e la putrefazione e al tempo stesso la possibilità di ritrovare piccoli luoghi, rifugi talvolta dotati di comfort, in cui la vita quotidiana scorreva spesso in modo noioso, come ricorda anche Jünger, citato dallo stesso Fussell (1975, p. 57).

Infine, dal punto di vista letterario e poetico, lo stesso concetto di "satira di circostanza" viene ripreso da Fussell dal titolo di una raccolta di poesie di Thomas Hardy, le quali svolgono una funzione quasi profetica per gli eventi che di lì a poco avranno luogo. E, ancora, è nella poesia che assai spesso viene a manifestarsi tale coesistenza ironica di valori opposti.

Ma allora ecco che, ancora una volta, diventa necessario lavorare su configurazioni complesse: non su "temi" o su "simboli" isolati. Si tratta di valutare in modo articolato tali "temi" o "motivi": *scomponendoli e ridistribuendoli* secondo i diversi processi che essi possono attivare. Ed è in questo che la semiotica ci può aiutare: proprio nel riconoscere e distinguere fra un piano di organizzazione dei valori semantici di base (assiologie oppure organizzazioni valoriali di tipo ideologico profondo, come l'opposizione fra bene e male, vita o morte); loro organizzazione sia narrativa che discorsiva, all'interno dei diversi testi prodotti entro il macro-universo della guerra; infine diverse forme della manifestazione (nelle

pratiche e nei comportamenti, nelle rappresentazioni verbali o visive, nelle diverse produzioni testuali).

Forniamo un altro esempio, sempre sul tema del “ritorno del belluino”, dell’animalesco. Esso va valutato all’interno di articolati concatenamenti di senso, di forme discorsive eterogenee, stratificate, e che si presentano in varie circostanze e si esprimono in diverse semiotiche. Si tratta, a volte, di dicerie, voci e leggende su “soldati selvaggi”, che escono la notte dalle loro tane, nella terra di nessuno, e compiono attacchi come branchi di lupi o di cani affamati. Altre volte le leggende riguardano veri reparti animali, di cani d’attacco che sarebbero stati allenati alla massima ferocia. I temi e le configurazioni narrative che si attivano e s’incrociano sono qui molteplici: da un lato, la muta e le sue trasformazioni; dall’altra, il motivo folklorico del combattimento folle e dell’alterità della figura del guerriero (nelle società indoeuropee e in particolare germaniche) studiata, lo abbiamo ricordato, da Dumézil (1969). O ancora, il tema di un “altro esercito” (esercito, di volta in volta, di fantasmi, di angeli, di morti, di soldati perduti nella terra di nessuno) che combatte a fianco di quello “ordinario”. A ogni modo, si tratta di vedere cosa passa e cosa si trasforma.

Quello che ci preme sottolineare qui è, ancora una volta, l’importanza della scomposizione di questi temi in livelli e piani semiotici, e il far emergere, come si diceva, il loro tessuto connettivo culturale, la loro capacità di correlarsi ad altri elementi (modi di fare, emozioni, percezioni, individuali e collettive). Questi temi, e questi “archetipi”, divengono allora qualcos’altro: non più prototipi, come si diceva all’inizio, e nuclei mitico-fondativi, ma emergenze e manifestazioni di pratiche semiotiche narrative e discorsive, da disvelare.

Il concetto di configurazione discorsiva

Per precisare meglio, avevamo precedentemente accennato al concetto di “configurazione discorsiva”. Crediamo

sia proprio questo concetto a poterci aiutare nello smontare e poi sostituire l'idea di "motivo" e nel contrastare l'idea di archetipo. Anche perché ci pare che sia abbastanza elastico da essere ulteriormente espandibile alla luce delle novità e delle problematiche che la ricerca semiotica ha via via introdotto (la prima definizione che trattiamo qui è proposta in Greimas, Courtés 1979, pp. 72-73) e alla luce di alcune valutazioni critiche e di apporti che cercheremo di tenere presenti nel corso del lavoro.

Come abbiamo detto sopra, una configurazione discorsiva è in primo luogo costituita da un vero e proprio micro-racconto, da un nucleo narrativo composto di una sequenza di enunciati in grado di organizzare e trasformare valori di un dato universo semantico; vale a dire di un'organizzazione sintattico-semantica, affermano Greimas e Courtés, "autonoma e suscettibile di integrarsi in unità discorsive più ampie, acquistando allora significazioni funzionali corrispondenti al dispositivo d'insieme". In secondo luogo, come già accennato, questa configurazione è legata alla problematica dei motivi (intesi sia in senso etno-letterario e folklorico che in quello utilizzato in storia dell'arte, come appunto configurazioni riconoscibili) e ne vuole rappresentare uno sviluppo: si tratterebbe di forme narrative e figurative *autonome* e *mobili*. Questo ci pare un punto degno di nota, poiché chiaramente importante per la questione della diffusione e circolazione di questi micro-racconti, di cui ipotizza "focolai" antropologici di emissione o di amplificazione.

Tale definizione di "configurazione discorsiva" – che ci sembra, per inciso, non sia stata particolarmente utilizzata e approfondita dalle ricerche semiotiche successive – per esplicita affermazione di Greimas e Courtés, proponeva un collegamento e un'apertura in direzione di una semiotica della ricezione, e quindi dell'interpretazione. Tale punto d'incontro sarebbe dato non già, evidentemente, da un ritorno a una teoria delle "influenze", quanto dall'ipotizzare strutture sintattico-semantiche di ricezione che potremmo definire "inglobanti" microstrutture

dette propriamente motivi, suscettibili di migrare e di circolare all'interno di queste strutture inglobanti.

Greimas e Courtés aggiungono che una ricerca sistematica sulle strutture di configurazione resta da fare: sostengono che “esso costituisce anzi uno dei compiti urgenti della semiotica discorsiva” (p. 73). Tuttavia vi sono altri elementi che ci paiono ancora utili per approfondire la questione di queste configurazioni. Da un lato l'idea che, anche in questo caso, le macrostrutture ripeterebbero in qualche modo le microstrutture: così queste macro-configurazioni di tipo discorsivo e, aggiungiamo noi, culturale, composte sia da elementi tematico-paradigmatici che sintattici, funzionerebbero in un modo simile sia a livello di racconto (ad esempio in un universo etnoletterario o culturale dato) che nella grammatica frastica di una lingua. Questo per dire che a qualunque livello, sia micro che macro, troveremmo dei sistemi (siano essi una grammatica narrativa che una più ampia semiotica di una data cultura) che lavorano per integrazioni di componenti sia morfologiche che sintagmatiche. Se questo può apparire ovvio per una grammatica della frase, risulta forse meno ovvio per universi di discorso più ampi, come appunto una porzione di una data cultura.

D'altro lato, questi micro-racconti si possono manifestare attraverso vari tipi di messa in discorso, più o meno sovrapposti e in possibile sincretismo fra loro e in cui, inoltre, potranno essere riconosciuti diversi livelli di organizzazione: seguendo le indicazioni previste dal modello standard della semiotica greimasiana potranno, ad esempio, essere di tipo sia propriamente tematico, sia figurativo (Greimas e Courtés, parlano di “configurazioni tematiche” e di “configurazioni figurative”), così come, aggiungiamo noi, sul piano delle strutturazioni narrative, andrà preso in considerazione un piano delle strutture modali. Dunque, per tentare di chiarire, potremmo definire queste configurazioni discorsive come “pacchetti” stratificati di elementi presenti e circolanti all'interno di una data cultura (stratificati nel senso che possiedono un nucleo narrativo, ricoperto di elementi sia tematici che figurativi, e in grado di manifestarsi attra-

verso diversi linguaggi); formazioni discorsive riconoscibili attraverso una loro coerenza complessiva e dunque, in certo modo, estrapolabili da un contesto predeterminato.

Proviamo allora a continuare con l'esempio di quello che abbiamo definito il motivo dell'"altro esercito". Una delle leggende più diffuse e tipiche della prima guerra mondiale – ma il cui motivo è generalizzato al di là di questo momento e luogo storico – è quella dell'"esercito dei morti" che combatte a fianco di quello dei vivi. Ora, è ovvio che tale "visione" può essere definita come "irruzione e ritorno del soprannaturale", ma questo non aggiunge nulla: anzi toglie alla ricchezza interpretativa e strutturale di quella che è una vera e propria configurazione semiotica e discorsiva assai complessa. Innanzi tutto si tratta di una forma narrativa e di un "motivo" antropologico molto diffuso e tradizionale, che a seconda delle situazioni e dei contesti può essere attivato e assumere forme diverse, pur mantenendo un nucleo narrativo comune.

Tale racconto mitico, tale "motivo", è ben noto; esso ricompare e viene utilizzato in moltissimi contesti e da vari autori²³. Fra i tanti, ricordiamo l'esempio del racconto di Rigoni Stern in *Storia di Tönle* (1978) (commentato anche in Fabbri 1998b) sull'incontro notturno con un esercito di poveri soldati morti; o l'episodio *Il tunnel*, nel film *Sogni* (1990) di Kurosawa. Tuttavia, il problema che si pone qui è quali componenti si attivino all'interno di un tale tipo di racconti e testi, e a quali contesti e situazioni di diffusione essi si leghino. Ad esempio, si tratta di vedere, dal punto di vista narrativo, il ruolo svolto da questa presenza, da questa apparizione collettiva: possiamo ipotizzare che si tratti di "aiutanti magici", anche se di tipo assai particolare. Aiutanti in qualche modo non dissimili da un dio che in un campo di battaglia, ad esempio nell'*Iliade*, discenda in aiuto degli eroi impegnati in combattimento? Probabilmente no, poiché sembra rivestire anche il ruolo di una sorta d'"informatore", a titolo però di presagio (un qualcuno che preannuncia un qualche avvenimento o preavverte di un pericolo).

Queste "apparizioni", inoltre, vanno collocate dal punto di vista discorsivo, tenendo conto che innanzi tutto esse so-

no solitamente notturne e, dicevamo, collettive (trattandosi ovviamente di un esercito). Poi esse non sono mai isolate, bensì oggetto di diffusione, di voci e di commenti, come accade ad esempio per gli “angeli di Mons” sulle riviste e giornali dell’epoca. Val la pena allora ricordare ancora una volta il resoconto del caso di Mons, per come è stato ricostruito in particolare da Winter (1995, pp. 98-105)²⁴, ma anche, come dicevamo, studiato da Fussell. Dice Winter che sin dai primi giorni di guerra cominciarono a diffondersi notizie di fenomeni soprannaturali sul campo di battaglia. La più celebre è appunto quella già accennata degli angeli, a proposito della quale, lo scrittore Artur Machen sostenne di essersela inventata in sogno, prima che essa fosse poi pubblicata sull’«Evening News». Tuttavia, al di là di ciò, essa s’inseriva nella circolazione di leggende sul tema del “ritorno dei morti”, in varie forme e spoglie. Winter, lo ripetiamo, spiega questa fenomenologia con l’idea di “spiritismo e fuga”. Al contrario, come abbiamo sostenuto sopra, l’idea di una semiotica delle “visioni di guerra” consiste anche nel capire perché certe immagini, idee, leggende, al di là che siano frutto della fantasia di qualche burlone, siano in grado di circolare.

A questo proposito, se Bloch (1921), come abbiamo detto in precedenza, sosteneva che una voce, o una leggenda, o una falsa notizia, nasce da un “brodo di coltura” che le preesiste – e quest’ultimo è dato da “rappresentazioni collettive” e stati d’animo collettivi “intensi”, i quali fanno da innesco a questi sciami di leggende di guerra, “immenso laboratorio, affermava, di psicologia sociale” – tuttavia per noi si tratta di capire come si producano a loro volta tali rappresentazioni, quali siano i meccanismi interni di tipo semiotico-testuale. In questa direzione, ci pare che il concetto di configurazione discorsiva, per come l’abbiamo visto sopra, possa essere utilizzato in modo utile.

Cerchiamo dunque, al di là degli esempi, di cogliere una questione che ci pare rilevante. Non si tratta di presupporre un contesto (sociale, culturale), ma di vedere come gli stessi “testi” (discorsi, rappresentazioni, produzioni culturali di vario tipo) “attivino”, per così dire, le circostanze e le situa-

zioni che li rendono narrabili ed enunciabili. Insomma, sulla scia di uno storico come Ginzburg, degli studi semiotici (cfr. Fabbri 1999), e di uno studioso interessato a un'epistemologia delle scienze umane come Latour (1999), possiamo sostenere che il contesto "è come l'etere per i fisici": un concetto inutile. Anzi, è proprio l'idea di fatto sociale totale che ci conduce in questa direzione. Il contesto sarebbe secondo questa concezione ciò che il testo attiva, appunto, e consente di mostrare: in un certo senso il suo "cotesto". In questo senso Fabbri, a partire da Latour e da studiosi di sociologia della scienza, che utilizzano concetti semiotici, come Michael Lynch – e che si occupano dell'uso delle immagini nei laboratori e nella ricerca scientifica – sottolinea come i testi siano "delle lenti", delle retine artificiali e culturali, e come solo attraverso essi possiamo osservare le culture. E Ginzburg (2000, p. 46) ribadisce che "*l'hors-texte*", in quanto passa e si annida anche nel testo, va fatto, in qualche modo, parlare attraverso il testo stesso.

Per finire, in questa direzione riprendiamo ancora una volta la definizione di fatto sociale totale. Lévi-Strauss (1946), a partire da Mauss, afferma:

Il problema etnologico è dunque, in ultima analisi, un problema di comunicazione; e questa constatazione deve bastare per separare radicalmente la via seguita da Mauss, identificando inconscio e collettivo, da quella di Jung, che si potrebbe essere tentati di definire in modo simile. Non è, infatti, la stessa cosa definire l'inconscio come una categoria del pensiero collettivo o distinguere in settori secondo il carattere individuale e collettivo del contenuto che gli si attribuisce. In entrambi i casi si concepisce l'inconscio come un sistema simbolico; ma per Jung l'inconscio non si riduce a sistema: è tutto pieno di simboli nonché di cose simbolizzate che formano una specie di substrato. O questo substrato è innato, ma senza l'ipotesi teologica è inconcepibile che il contenuto dell'esperienza preceda l'esperienza stessa (...).

Dunque, si tratta di ribadire l'ipotesi strutturale proprio per la sua capacità di rendere conto di fenomeni, la cui complessità non può essere ridotta a un inventario di simboli, fi-

gure o temi. Tuttavia, prima di continuare con l'approfondimento delle *culture* della guerra, è importante cercare, anche attraverso un salto abbastanza brusco, di ricomporre innanzi tutto un quadro di teoria dell'azione; proprio per poter valutare il rapporto fra *azione percepita* e *azione effettuata* e vissuta: fra evento e ciò che gli attori fanno e ritengono giusto fare nel corso dell'azione. Poiché la guerra, crediamo, è soprattutto esempio – estremo e per eccellenza – di questo rapporto.

¹ Per avere anche solo un'idea della vastità del campo degli studi strategici si veda la bibliografia sistematica e di riferimento contenuta in Coutau-Bégarie (1999, pp. 858-959): un repertorio bibliografico di più di cento pagine che lo stesso autore riconosce essere soltanto una prima possibile cernita.

² Oltre che fra semiotica del "segno" e semiotica della "semiosi", un'ulteriore opposizione all'interno della disciplina è quella, come è noto, sotto un diverso punto di vista (cfr. Eco 1984, pp. XIV-XV), fra semiotica della "semiosi" e una semiotica "delle strutture"; qui intendiamo la prima come quella di derivazione peirciana (per la seconda vedi la nota seguente), con gli sviluppi nella semiotica interpretativa, interessata a una concezione del senso in cui la semiosi va considerata come processo interpretativo-inferenziale attraverso catene di interpretanti di segni. Secondo Eco "per dirla con Peirce, è vero che la semiosi è 'un'azione o influenza che è, o implica, una cooperazione di tre soggetti, il segno, il suo oggetto e il suo interpretante, tale che questa influenza relativa non si possa in alcun modo risolvere in azioni tra coppie' [*Collected Papers* 5.484]; ma – aggiunge Eco – questa definizione della semiosi si oppone a quella di segno solo se si dimentica che, quando in questo contesto Peirce parla di segno, non lo intende affatto come entità biplanare, ma come espressione, come *representamen* (...)".

³ Invece questo secondo tipo di semiotica è quella di tipo strutturale, di scuola europea e in particolare francese, il cui interesse è orientato ai sistemi di significazione e le cui unità di analisi sono i testi. Tuttavia è bene ricordare da un lato che vi è, come è noto, anche in Hjelmslev una definizione di semiosi, da intendersi come produzione di segni a partire dall'instaurarsi di una relazione di presupposizione reciproca fra piano dell'espressione e piano del contenuto: dunque una concezione dinamica e, appunto, produttiva del senso (cfr. Hjelmslev 1943; Greimas, Courtés 1979, voce "*semiosi*"). Dall'altro che la semiotica più recente (cfr., ad esempio, Fontanille, Zilberberg 1998) tende sempre più ad attenuare, riguardo alla problematica della produzione del senso, l'opposizione fra tradizione strutturalista europea e filosofia semiotica peirciana, proprio perché interessata più alla produzione del senso e alla dinamica, che alla statica dei sistemi.

⁴ Per quanto riguarda poi la nozione di segno, sappiamo che essa, dal punto di vista teorico e metodologico, è stata superata in direzione di una no-

zione di testo e di produzione testuale. Tuttavia è proprio per questo che tale nozione rimane, crediamo, interessante per una *storia* dei modi di concepire la produzione di senso, all'interno dei diversi momenti culturali, delle diverse "epistemi", nonché, evidentemente, per la storia della stessa disciplina semiotica, "osservata" all'interno di questi diversi paradigmi culturali. Cfr., a proposito di superamento della concezione di segno e di "autoservazione" di una disciplina come la semiotica all'interno di una cultura data, Luhmann (1992, p. 132); Fabbri (1998a). A proposito della storicità della scienza dei segni, Eco sottolinea ad esempio come "la scienza dei segni è la scienza di come si costituisce storicamente il soggetto" (1984, p. 54, in riferimento allo scritto di Peirce su "Il pensiero segno-uomo"). Il problema è di vedere allora come, per continuare con l'esempio, una concezione di "segno" o di "inferenza" presso gli stoici, per quanto da noi ancora riconoscibile e inscrivibile all'interno della storia del nostro pensiero, possa essere coerente con la concezione che essi possedevano di una qualche forma di "soggettività"; soggettività che, ad esempio secondo ricerche come quelle di Foucault (*L'usage des plaisirs* e *Le souci de soi*), e la cui ricerca è dedicata a quelli che egli definisce appunto "processi di soggettivazione", ma si veda più avanti, anche con Vernant 1989, a proposito della costruzione della soggettività del guerriero nell'antica Grecia, sembra assumere nell'antichità e nella cultura classica un carattere totalmente diverso dal nostro, ad esempio per quanto riguarda i meccanismi di gestione e controllo delle passioni.

⁵ Riguardo invece al concetto di segno, lo ribadiamo, esso può essere utile all'analisi solo come sinonimo di "spia" di superficie di sistemi di senso, uso che ci pare vicino anche al concetto di "spia" utilizzato, com'è noto, dallo stesso Ginzburg (1983).

⁶ Cfr. Winter 1995, Leed 1979, o in Italia, Bermani 1996, o ancora, l'oramai classico e pionieristico Fussell 1975; cfr. anche Bonaparte 1950 e Tuchman 1962.

⁷ Bonaparte (1950) nel suo classico studio psicoanalitico sui miti di guerra – studio che conserva ancora un certo interesse – ripreso poi da Bermani (1996) e dal già citato Bonvecchio, elenca una serie di miti di guerra "classici", e significativamente circolanti alla fine della seconda guerra mondiale, momento in cui la studiosa compila il suo lavoro, ma talvolta provenienti dalla grande guerra. Notiamo come alcuni di questi miti siano poi trasmigrati spesso sotto mentite spoglie nelle moderne leggende metropolitane, quasi a conferma di una trama strutturale, e anche dell'idea lévi-straussiana secondo la quale un mito è l'insieme delle sue varianti. Fra l'altro il libro, appunto all'indomani della sconfitta dei nazisti si apre con un prologo sulla "mitologia germanica" che suona come monito: come Sigfrido anche Hitler sopravviverà in quanto mito: "car il ne suffit pas de tuer l'ennemi pour qu'il ne soit plus: il survit dans la légende". Forniamo qui di seguito un esempio dei miti in questione, miti che sono tuttavia riferiti soprattutto alla seconda guerra mondiale. A parte i miti di tipo più generale come quelli a carattere antisemita o di leggende sulle crudeltà degli occupanti tedeschi, sembra abbastanza interessante per la nostra questione delle leggende di guerra "il mito del cadavere nell'auto". Un giovane richiamato, la notte prima della partenza si trova in auto quando dà un passaggio a una vecchia signora, la quale lo tranquillizza (in una delle va-

rianti del mito, a fianco dell'uomo c'è la fidanzata piangente) e gli consiglia, prima di prendere congedo da lui, di non caricare nessun altro, poiché altrimenti, in questo modo, si sarebbe ritrovato con un morto a bordo. E puntualmente la profezia si avvera. In alcune varianti la signora preannuncia la fine della guerra o (riguardo alla seconda guerra mondiale) la morte di Hitler. Marie Bonaparte fornisce qui un'interpretazione di tipo freudiano; ma si rifà anche allo schema tripartito del sacrificio a partire da Hubert e Mauss, simile allo schema propiano: inizio del sacrificio, sacrificio, uscita e conclusione.

⁸ Un altro esempio fra gli innumerevoli, secondo numerose voci circolanti fra i soldati e sulla stampa dell'epoca: i tedeschi erano dotati di baionette a sega e riutilizzavano i cadaveri umani (1999, p. 84).

⁹ Ad esempio, in diversi programmi narrativi – di base o d'uso – vale a dire (cfr. le omonime voci in Greimas, Courtés 1979) in sintagmi elementari composti dei due tipi di enunciati diversi, “di fare” e “di stato”.

¹⁰ Severi riprende il concetto di “efficacia simbolica” a partire dal classico articolo di Lévi-Strauss, ampliando il lavoro in direzione di una ridefinizione dello sciamanismo e dei suoi rituali, in particolare presso le culture amerindie. Il lavoro di Severi è particolarmente interessante per la semiotica poiché, proponendo un modello generale di rito sciamanico, anche in relazione a tecniche mnemoniche e artistiche all'interno di queste culture, introduce il concetto di enunciazione: di “io enunciante” come strettamente legato a quelle che egli chiama “condizioni di esercizio” di un rito o di una pratica rituale; ed è per questo che i riti sono dotati di strutture così rigidamente codificate: esse devono prevedere in modo ben fissato anche le circostanze di enunciazione.

¹¹ Sembra a questo proposito interessante il legame con il caso sottolineato da Keegan (1998), riguardante la percezione dei momenti precedenti lo scoppio della grande guerra; con persone in preda a una sorta di euforia “numerologica”: di una sorta di enorme lotteria collettiva, in cui ognuno è preda di divinazioni e di indovini; come riporta Keegan (p. 90): i parigini che parlavano, fra perfetti estranei come personaggi di Alice: “che giorno sei?”, “io sono nel primo”, “io sono l'undicesimo” (alludendo chiaramente ai giorni in cui i diversi contingenti venivano richiamati).

¹² Gibelli fa notare come in effetti vi sia stato, in Italia, ma anche ad esempio in Germania e in Francia, un lavoro parallelo, stimolato dagli studi di Fussell e di Leed, in direzione di uno studio della “cultura di guerra”, e sulla storia e la memoria dei combattenti; soprattutto in quanto storia sociale, storia dei “dimenticati”; e storia di fonti orali, con lavori, oltre a quelli di Proccacci, anche, ad esempio, quello, precedente, sulla letteratura italiana riguardante la costruzione del “mito della grande guerra”, di Isnenghi (1970); in Francia, fra gli altri, ad esempio con Becker (1994); per uno sguardo più ampio, cfr. Rousseau (1998), Audoin-Rouzeau, Becker (2000); riguardo al problema, di recente tornato d'attualità, degli ammutinati della grande guerra cfr. Offenstadt (1999). A proposito di studio delle arti figurative in quanto forme di “memorialistica”, cfr., in campo anglosassone, Harries (1983).

¹³ Gibelli ricorda, inoltre, il pionieristico lavoro di Spitzer (1921), sulle lettere dei prigionieri di guerra italiani, di cui lo stesso Gibelli tratta, proprio nel suo lavoro (1991) sulla guerra come “campo di sperimentazione psichica”

(anche per quanto riguarda il campo di studio e di terapia della medicina e della psichiatria). Riprenderemo lo studio di Spitzer nel capitolo dedicato ai “racconti di guerra”. Infine, Isnenghi, nella prefazione all'ultima edizione del suo lavoro sulla costruzione del mito della grande guerra, sottolinea invece un'originalità della ricerca storiografico-sociale italiana in materia, sottovalutata dall'effetto “esterofilo” dovuto alla pubblicazione a metà degli anni Ottanta dei testi di Fussell e Leed; naturalmente non vogliamo e non possiamo entrare nel merito di un dibattito interno alla storiografia ma, come sottolinea anche Gibelli (2000, p. XXXIII), ci pare che l'approccio di Fussell e di Leed fosse sostanzialmente innovativo, proprio per le aperture verso gli studi antropologici, in particolare di uno studio delle culture da intendersi anche come percezione “interna” degli eventi.

¹⁴ Dunque possibili “vie di fuga” dalla guerra sono rappresentate oltre che dalla morte, dalla nevrosi. La nevrosi di guerra, come testimoniano gli studi di Freud, viene codificata proprio in questo periodo (cfr. Gibelli 1991): tali esperienze sarebbero frutto della percezione di un “disfacimento” del mondo e della soggettività, sia dei significati, dei valori, sia propriamente, nel fango delle trincee; delle sue stesse materie. Cfr., a proposito di “traumatismo”, anche Zajde 1998, proprio in riferimento agli studi sul “traumatismo di guerra” avviati e condotti durante la prima guerra mondiale.

¹⁵ Sottolineiamo che secondo l'ipotesi greimasiana – le cui articolazioni e sviluppi discuteremo di nuovo più avanti – anche le passioni, come tutti i fenomeni semiotici, sarebbero caratterizzate da una serie di processi stratificati, il cui modello generale è quello che procede da sistemi di valori di una semantica profonda alla loro organizzazione in strutture narrative, via via arricchite da configurazioni modali; questi sistemi e processi complessi del piano semio-narrativo verrebbero enunciati, quindi attivati, prodotti e messi in discorso da istanze dell'enunciazione che si costituirebbero poi in diversi attori manifestati in diverso modo all'interno dei discorsi; e infine dei testi, complessi ed eterogenei, nelle loro sostanze dell'espressione. Riprenderemo tali questioni proprio in relazione a una teoria dell'azione – e di una concezione, anche filosofica, che non pone in contrapposizione azione e passione – nel capitolo seguente.

¹⁶ Riguardo al problema epistemologico della costruzione e uso delle fonti visive nelle scienze storico-sociali, cfr. Sorlin 1999, il quale accenna all'utilizzo dei film di guerra, come modi per scoprire come vengono guardati, in un dato periodo, gli eventi.

¹⁷ Cfr., fra i tanti esempi, la *Raccolta di documentari della prima guerra mondiale*, fronte austro-italiano del Trentino, 1915, citato in bibliografia.

¹⁸ È Virilio che sottolinea come Hitler avesse bisogno sì di uomini di spettacolo e di cineasti per aiutarlo nelle sue “capacità ipnotiche”, ma “gli occorrevano ancora di più uomini capaci di fare del popolo tedesco una massa di visionari comuni, ‘obbediente a una legge che essi non conoscono ma che potrebbero recitare in sogno’ (Goebbels 1931)” (Virilio 1991, p. 100).

¹⁹ Si tratta delle esperienze dei combattenti, così come vengono riportate dai diari e dagli studi sulla percezione, le nevrosi e la mentalità di guerra (cfr. Fussell 1975, Leed 1979): “Dans la guerre, écrit le général Gambiez, sugge-

stions et hallucinations foisonnent... la recherche des facteurs psychologiques (dépressifs ou toniques) contribue à restituer aux batailles leur physionomie véritable” (Virilio 1991, p. 7).

²⁰ A tale proposito ricordiamo come Paolo Fabbri, nei primi anni Settanta, parlasse della nascente semiotica come di una “transdisciplina”, capace di creare zone di “dispatching concettuale”, vale a dire di traduzione fra altre discipline e diversi testi.

²¹ Organizzazioni transnazionali, come la Croce Rossa, si dedicano non solo all’aiuto dei feriti ma soprattutto alla costruzione di una rete logistico-umanitaria di comunicazione. Anzi, secondo alcuni studiosi delle odierne forme di “guerra etica”, sarebbe proprio grazie al costituirsi di tali organizzazioni internazionali che si sarebbe prodotta l’odierna messa in forma della guerra, con le sue regole e le sue semiotiche (cfr., ad esempio, Ignatieff 1998). Secondo Ignatieff esse sono soggetti produttori di sistemi etici, di nuove forme giuridiche del diritto internazionale, e in particolare dello *Ius in bello*, dunque vere e proprie produttrici semiotiche in quanto capaci di mettere in circolazione nuovi sistemi valoriali (l’“umanitario” e successivamente la “guerra umanitaria”), nuove forme di codificazione del confronto armato (con il rispetto, ad esempio, per la convenzione di Ginevra o la sua attuale, sistematica violazione) e infine esse stesse, come si diceva, in grado di divenire sistemi di comunicazione e di logistica, con la gestione, nel caso della grande guerra, dell’enorme quantità di posta scritta dai combattenti e dai prigionieri di guerra.

²² O si fanno aiutare. Le cifre sono davvero impressionanti. Gibelli (2000, p. XXXV), a questo riguardo, sottolinea, riprendendo fonti specialistiche: “Basti pensare che la corrispondenza movimentata in Italia nel periodo della guerra ammontava a circa 4 miliardi (...), quella francese a circa 10 miliardi (...), quella tedesca a quasi 30 miliardi (...).”

²³ Il tema dell’“esercito dei morti” è un vero e proprio “motivo” folklorico ed etnoletterario, presente in molte tradizioni e la cui origine pare perdersi nella notte dei tempi. Dalle “masnade” descritte per la prima volta dal monaco anglo-normanno Orderico Vitale (1075-1142), ai “phantasma” che accompagnano spesso le spedizioni militari soprattutto nella tradizione anglosassone e nordeuropea. Per arrivare sino alla trasposizione di questo tema nella letteratura moderna e contemporanea, sino, appunto, al cinema, non solo con Kurosawa, ma, ad esempio, con la trasposizione del filone letterario *Fantasy* (ad esempio con l’ultimo episodio de *Il signore degli anelli: Il ritorno del re*) o a quello dell’orrore, o al fumetto. Un caso curioso di contaminazione e di passaggio di tale motivo è quello dato dai racconti dello scrittore nordamericano Ambrose Bierce, delle sue storie fantastiche ambientate nel mondo della frontiera e della guerra civile americana, ripreso da vari autori di fumetti, fra i quali, un episodio di *Martin Mystère* del 1988.

²⁴ La produzione e circolazione di immagini, più o meno sacre (così come quello delle leggende) è enorme: si va, secondo Winter, da immagini sacre, a quelle diaboliche a “images d’Épinal” di guerra, con tutto il repertorio dagli atti eroici all’abbraccio dei fidanzati, dalle candide suore fino al nascere di una vera industria del “sacro di guerra”. Che si rivolgerà poi ai mutilati e ai reduci. Cfr. De Mauro (1963), a proposito degli effetti sull’unificazione linguistico-sociale dell’Italia, dovuti all’esperienza, anche epistolare, della Grande guerra.