

la rivista di **engramma**
marzo **2022**

190

**Figli di Marte 2022 |
Immagini in guerra**

La Rivista di Engramma
190

La Rivista di
Engramma

190

marzo 2022

Figli di Marte 2022 | Immagini in guerra

a cura di
Monica Centanni e della redazione
di Engramma

direttore

monica centanni

redazione

sara agnoletto, maddalena bassani,
maria bergamo, elisa bizzotto, emily verla bovino,
giacomo calandra di roccolino, olivia sara carli,
giacomo confortin, silvia de laude,
francesca romana dell'aglio, simona dolari,
emma filipponi, anna ghirdalini, ilaria gripa,
laura leuzzi, vittoria magnoler, michela maguolo,
francesco monticini, ada naval,
alessandra pedersoli, marina pellanda,
daniele pisani, stefania rimini, daniela sacco,
cesare sartori, antonella sbrilli, massimo stella,
ianick takaes de oliveira,
elizabeth enrica thomson, christian toson,
chiara velicogna, giulia zanon

comitato scientifico

anna beltrametti, lorenzo braccesi,
maria grazia ciani, victoria cirlot,
fernanda de maio, georges didi-huberman,
alberto ferlenga, kurt w. forster, maurizio harari,
fabrizio lollini, natalia mazour, sergio polano,
oliver taplin, piemario vescovo

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal

190 marzo 2022

www.engramma.it

sede legale

Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione

Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2022 edizioni **engramma**

Tutti i diritti riservati

ISSN 1826-901X

ISBN carta 978-88-31494-82-3

ISBN digitale 978-88-31494-83-0

finito di stampare luglio 2022

Si dichiara che i contenuti del presente volume sono la versione a stampa totalmente corrispondente alla versione online della Rivista, disponibile in open access all'indirizzo: <http://www.engramma.it/eOS/index.php?issue=189> e ciò a valere ad ogni effetto di legge.

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

Sommario

- 7 *Figli di Marte 2022 | Immagini in guerra. Editoriale di Engramma n. 190*
a cura di Monica Centanni e della redazione di Engramma
- 13 *Ares e quel terribile amore per la guerra. Una lettura di James Hillman*
a cura di Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco
- Appunti per una tavola warburghiana**
- 33 *Figli di Marte 2022. Immagini in guerra: una galleria Seminario Mnemosyne*
- 51 *Arruolare le icone*
a cura di Maria Bergamo
- 57 *Romanticismo pornografico*
a cura di Chiara Velicogna, con Giorgiomaria Cornelio e Christian Toson
- 71 *La crociata dei fanciulli*
a cura di Giorgiomaria Cornelio e Giulia Zanon
- 91 *Still dead*
a cura di Ilaria Grippa e Filippo Perfetti
- 101 *In hoc signo*
a cura di Damiano Acciarino e Christian Toson
- 125 *Immagini malgrado tutto*
a cura di Marco Lanzerotti, con Asia Benedetti
- Interventi**
- 141 *“Qualcosa del passato, non digerito dalla storia, erutta a sproposito”. Intervista a Nadia Fusini*
a cura di Christian Toson
- 157 *“Il pericolo gravissimo è la prospettiva immediata”. Intervista a Luciano Canfora*
a cura di Chiara Velicogna
- 151 *“L’impegno dello storico: attendere i dati e condannare la propaganda”. Intervista a Lorenzo Braccesi*
a cura di Christian Toson
- 155 *“Il buio di senso”. Intervista a Moni Ovadia*
a cura di Christian Toson
- 159 *“Europa 2022. Un altro capitolo della guerra civile europea”. Intervista a Massimo Cacciari*
a cura di Christian Toson
- 165 *“Sanzioni culturali contro Mosca. No a una scelta inaudita”*
Salvatore Settis

Figli di Marte 2022. Immagini in guerra

Editoriale di Engramma 190

a cura di Monica Centanni e della redazione di Engramma



Feri Mavortis imago – poche sillabe bastano a Stazio per descrivere l'apprendistato di Achille alla guerra, quasi un motto: “Tutte le immagini del feroce Marte: nessuna mi restò ignota” (*Achill. II*, 130-131: *Nec me ulla ferī Mavortis imago praeteriit*). Ma al poeta della *Tebaide* serve invece un alto numero di parole e di versi, un lussuoso repertorio di immagini, per raccontare lo strazio della guerra civile che insanguina, da sempre, la terra della città.

La terra della città è intrisa di sangue fraterno. Invece bastano tre versi a Eschilo per restituire l'immagine dell'esito della guerra civile – la prima, la più vera, la più violenta delle guerre – che ha il suo perfetto trionfo nel fratricidio incrociato di Eteocle e Polinice: “Severo, il ferro crudele / decide quanta terra tocchi a ciascuno, / quel tanto che occuperanno i loro corpi da morti (*Sept.*, 730-733: πικρός, ὠμόφρων σίδαρος, / χθόνα ναίειν διαπήλας, / ὀπόσων καὶ φθιμένοισιν κατέχειν). Eschilo era un guerriero – a Maratona, a Salamina ha combattuto in prima fila, da valoroso. Eschilo era un figlio di Ares, e per questo le parole più nette e più precise sulla violenza e sugli orrori della guerra – parole e immagini salve da ogni patetismo – sono le sue.

Feri Mavortis imago. Marzo 2022: guerra in Europa. E le immagini sono, nuovamente, in guerra. Feroce l'immagine della Madonna/Saint Javelin (la nostra immagine di copertina), che tra le braccia non tiene il bambino ma un lanciarazzi anticarro, arruolata come talismano, esibita come trofeo.

Feroce l'immagine del bambino che, giocando alla guerra, la fa. Feroce la deriva pornografica del pathos, dei corpi e delle macerie. Feroci le immagini da circo mediatico hollywoodiano, con il maschio gladiatore impettito al centro dell'arena. Feroce la giaculatoria verbale guerrafondaia dei signori del mondo che eruttano parole distruttive – parole impugnate come armi per demonizzare e non per tracciare una via alla ragione. Feroce l'esibizione di insegne e simboli, surrogati forti di assenza di idee, inventati al servizio di nuove religioni.

Fin dai suoi primi numeri Engramma ha cercato di fare i conti con le immagini in guerra.

Nel 2001, dopo l'attacco alle Twin Towers, Engramma pubblica il saggio corale *9.11.2001. 'Occidente' negli echi di guerra*. Scrivevamo allora: "Nel tempo precario della guerra, dopo l'attacco devastante contro i due simboli geometrici del potere occidentale – i parallelepipedi gemelli che disegnavano lo skyline di New York e il Pentagono – e dopo la conseguente strage di migliaia di vite, tornano prepotenti nel lessico del dibattito culturale coppie oppositive elementari come "noi" e "gli altri", "amico" e "nemico", "civile" e "barbaro". Si agita una temperie incandescente di ragionamenti e di passioni tenuti sopiti da cinquant'anni di "pace ufficiale": "Occidente", "tradizione occidentale" sono il tema teorico e il refrain retorico intorno a cui si riorganizza la sintassi dell'identità nel tempo della guerra [...]. Ma non c'è *polemos*, insegna il linguaggio tragico, che non riveli al fondo un grumo di *stasis*, di conflitto intestino irriducibile al gioco facilitato dell'identità/alterità. Il nemico, al di fuori di ogni schema retorico-belicista, non si mostra se non come figura del mio problema".

Dal 2008 in avanti Engramma ha ospitato vari contributi dedicati alla protezione del patrimonio culturale, alle distruzioni belliche, alla ricostruzione post-bellica, alle tracce che la guerra lascia e alla sua memoria. Tra i numeri della rivista dedicati specificamente al tema: *Hostium rabies diruit*. Distruzione di monumenti artistici in Italia 1942-1945 (gennaio 2008); Il volto e la massa. Guerre, morte e architettura in Italia nel XX secolo (dicembre 2011); Guerra e memoria. Monumenti in guerra (marzo-aprile 2012); Bombe sulle rovine. Bombardamenti dei siti archeologici in Italia (gennaio/febbraio 2013); Arte in guerra: Venezia 1797-1815 (novembre 2013); Architettura, guerra e

ricordo (gennaio-febbraio 2014); Architetture per la memoria (gennaio 2015), fino al recente *bā'ñkè / bũnkër* (ottobre 2021).

Nel 2015, Engramma dedica un numero agli “abecedari” della guerra, con particolare riferimento al trauma che colpì l’Europa con la guerra 1914-1918: il titolo “Figli di Marte. Warburg, Jünger, Brecht” è lo stesso di una mostra allestita a Venezia (luav, spazio Gino Valle (28.4.2015 / 8.5.2015). Il tema veniva così introdotto: “I figli del pianeta divengono, secondo la felice definizione warburghiana, gli ‘sbandati figli di Marte’ (si veda la Tavola C del suo *Bilderatlas*). In Warburg stesso, per altro, si potrebbe riconoscere quello spirito inquieto, sconvolto dal trauma della Prima guerra mondiale (che oppone la Germania, sua patria di nascita, all’Italia, sua patria di elezione), proprio degli ‘sbandati figli di Marte’ nell’età contemporanea”. Nell’esposizione e nel numero della rivista la scelta era stata mirata: “Convocare tre straordinari protagonisti del Novecento europeo, come Aby Warburg, Bertolt Brecht, Ernst Jünger, a intrecciare i loro sguardi e i loro pensieri sulla guerra, sulla memoria e sul potere delle immagini. I tre intellettuali tedeschi, diversi e distanti per formazione culturale e impronta ideologica, reagiscono al cataclisma fisico e geopolitico indotto dal conflitto mondiale, con le stesse due mosse: l’investimento sull’immagine, come risposta all’afasia della guerra; il progetto di ricominciare ad articolare parole per il ‘mondo mutato’ iniziando dal sillabario”.

Alla fine del 2015, Engramma dedicava un numero al martirio di Palmyra considerando la guerra in Siria “un tragico avamposto del sommovimento che sta sconvolgendo la geopolitica del Mediterraneo e dell’Europa”. L’Editoriale di quel numero, in cui sono pubblicati anche stralci dello spettacolo “Omaggio di Venezia a Palmyra تدمر . Canto per immagini, parole suoni”, finiva con una testimonianza dell’ultimo difensore della città, l’archeologo Khaled Al Asaad:

“Sarebbe ridicolo e vile andarmene da Palmyra”: le parole di Khaled Al Asaad sono semplici e perfette. E se forse è vero che, come scrisse Bertolt Brecht in *Vita di Galileo*, “Unglücklich das Land, das Helden nötig hat”, in questo tempo segnato dalle contraddizioni e dal conflitto abbiamo davvero bisogno di parole e di esempi eroici come quelli di cui l’archeologo di Palmyra ci ha

lasciato testimonianza: di quello stile di coraggio civile che, direbbe Hannah Arendt, è “virtù politica per eccellenza”, avvertiamo l’urgente necessità.

In chiusura della presentazione di quel numero, rispondendo all’abusato aforisma di Bertolt Brecht, scrivevamo: “Ma felice è il popolo che può annoverare fra i suoi eroi l’archeologo Khaled Al Asaad”.

Marzo 2022, ed è di nuovo tempo di guerra. Questa volta la guerra è molto più vicina, non solo per la geografia ma per la titanica invasione mediatica e per la violenza dell’occupazione dello spazio del pensiero. La guerra ci fa orrore ma la risposta non può essere un facile pacifismo, né si può essere pacificati o arresi allo stato delle cose. Una definizione di pace al negativo, come assenza di conflitto, non serve a impedire le stragi e le distruzioni. Questo numero di Engramma nasce come risposta all’attacco che la guerra sempre muove alla ragione e all’intelligenza critica: perciò ospita una serie di interventi di figure rilevanti nel panorama culturale italiano, ma il suo motore è un altro, ovvero l’urgenza di articolare una viva forma della militanza psichica in un lavoro scientifico svolto in forma corale.

La prima sezione di questo numero speciale è dedicata a James Hillman al quale, per le sue riflessioni su Ares, abbiamo affidato il ruolo di Arianna, per avere un filo da seguire in questo nostro labirinto contemporaneo. Ares e quel terribile amore per la guerra. Una lettura di James Hillman mette insieme una presentazione del volume dedicato al “terribile amore per la guerra” pubblicata in Engramma (n. 45, 2005) al momento della sua pubblicazione italiana e una silloge di passi del capitolo dedicato a Ares nel volume *Figure del mito*.

La terza sezione del numero raccoglie interviste e interventi di intellettuali italiani che parlano con voci dissonanti rispetto ai cori da stadio che inquinano i sensi e ottendono l’intelligenza critica. In un dialogo a distanza che si può intrecciare tra i contributi che abbiamo raccolto, Nadia Fusini vede con orrore che “Qualcosa del passato, non digerito dalla storia, erutta a sproposito”; Luciano Canfora ribatte: “Il pericolo gravissimo è la prospettiva immediata”; e come ci ricorda Lorenzo Braccisi: “L’impegno dello storico: attendere i dati e condannare la propaganda”. Moni Ovadia afferma che questa è la stagione in cui prevale “Il buio di senso”; Massimo

Cacciari riconosce nello scontro in atto “Un altro capitolo della guerra civile europea”. E infine Salvatore Settis pronuncia il suo No deciso e argomentato sul tema cruciale per l’“avvenire delle nostre scuole” e, più in generale, per l’etica e i fondamenti della cultura europea: “Sanzioni culturali contro Mosca. No a una scelta inaudita”.

Il cuore del numero di Engramma è però la Galleria di immagini, a cura del Seminario Mnemosyne, divisa in capitoli e introdotta da una presentazione che segna i bordi e intona il registro del nostro gioco. *Feri Mavortis imago*: il volto del feroce Marte fa mostra di sé nei cadaveri e nelle macerie che occupano il paesaggio fisico e mentale di questi giorni; il fronte della battaglia prende i nomi delle città e dei territori da difendere, o da annettere, o da riconquistare, o da liberare; l’armamentario bellico è fatto della sempre nuova e variegata gamma di macchine per la distruzione di vite e di monumenti che l’uomo, con macabra fantasia, continua a inventare. Ma il vero campo di battaglia, il fronte condiviso e conteso dagli schieramenti belligeranti, è il territorio dell’immaginario, l’obiettivo primo e ultimo che va espugnato e invaso con ogni mezzo. Perciò l’arsenale bellico è fatto anche e soprattutto di immagini: è una gara ad arruolare le icone sacre, a sfogare il pathos in cartoline di pornografico romanticismo, a reclutare eserciti di bambini deportati *recta via* dai video-game a nuove crociate di fanciulli, a comporre ‘nature morte’ di corpi e di oggetti tradotti in istantanee pubblicitarie, a inventare nuovi simboli e nuove insegne (I. Arruolare le icone; II. Romanticismo pornografico; III. La crociata dei fanciulli; IV. Still Dead; V. In hoc signo). L’ultimo capitolo, e l’ultima domanda, è se le immagini fanno comunque segno, e se possono tornare utili all’esercizio della storia e della memoria: un caso specifico – la morte nel 2014 del giornalista Andrea Rocchelli, reporter nel Donbass – è la testimonianza di una potenza e di un’energia dell’immagine non liquidabile e non censurabile (VI. Immagini malgrado tutto).

Tutti appunti per una tavola warburghiana che ruota intorno alle immagini e alle figure del potere. La luce di Marte che brilla su questa guerra illumina chiaramente quale sia il teatro, quali il genere e la scena: i signori della guerra sono la compagnia di giro di un circo che sarebbe comico, se non fosse macabro. Titani, ballerini (aspiranti titani ed ex ballerini) e a completare la terna – profetizzava James Hillman – sta “il Vecchio Re dal cuore raggelato, malato di senescenza, disseccato dal consumo di vita. Il

Vecchio Re ha solo paura – paura di cambiare. Guardalo in viso: il Vecchio Re ha paura!”. Sulla scena del teatro del potere, un corpo gonfio di narcisismo o rinsecchito per senilità. Feroce è lo show di personaggi da avanspettacolo che fanno a gara con ringhi sbraiti proclami, cercando soltanto di far saltare il tavolo – per interesse, per corruzione, per paranoica irresponsabilità, per demenza. O semplicemente perché non sanno fare altro. Il titano, il ballerino e il re decrepito: è l’eterna, e sempre interscambiabile, trinità caricaturale – tronfia di *hybris*, tronfia di esibizionismo, tronfia di boria monarchica.



Ma per comporre una tavola warburghiana è necessario, prima di tutto, lasciare tempo al pensiero. Ritmare, prima di tutto, distanze e spaziature. Per questo, per ora, questi materiali – la Galleria e gli approfondimenti – sono solo Appunti per una tavola di Mnemosyne.

English abstract

Since its first issues, Engramma has come to terms with images in war. In 2001, after the attack on the Twin Towers; in 2015, an issue dedicated to the abecedaries of Aby Warburg, Bertolt Brecht, and Ernst Jünger; at the end of 2015, an issue on the martyrdom of Palmyra, dedicated to the archaeologist Khaled Al Asaad. But already since 2008 Engramma has hosted various contributions and devoted several monographic issues to the protection of cultural heritage, wartime destruction and post-war reconstruction. March 2022 – and it is war time again. The first section of this special issue is dedicated to James Hillman and his reflections on Ares and the "terrible love of war". The third section collects interviews and interventions by Italian intellectuals who speak with voices that are dissonant with the stadium choirs that pollute the senses and dull critical intelligence: Nadia Fusini, Luciano Canfora, Lorenzo Braccesi, Moni Ovadia, Massimo Cacciari, and Salvatore Settis. At the heart of this issue of Engramma, you can find an Image Gallery, edited by Seminario Mnemosyne in six chapters: I. Enlisting Icons; II. Pornographic Romanticism; III. The Crusade of the Children; IV. "Still Dead"; V. In hoc signo; VI. Despite everything, Images.

keywords | Ukraine War; Images and War; Sons of Mars.

Ares e quel terribile amore per la guerra

Una lettura di James Hillman

a cura di Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco*

Il terribile amore per la guerra è il titolo di un libro di James Hillman, uscito per Penguin nel 2004 e tradotto in italiano da Adelphi nel 2005. Lo studioso americano, principale erede di Carl Gustav Jung, ha sovente attraversato nelle sue opere il concetto di “politeismo poetico”, accogliendone il senso con cui lo intendeva Johann Wolfgang Goethe (“Siamo panteisti come naturalisti, politeisti come poeti e monoteisti nella morale”, n. 807 delle *Massime e riflessioni*), e lo ha affermato come imperativo da perseguire in grado di aprire l’esperienza estetica del mondo alla doverosa inclinazione etica. Per Hillman, una sfida paradossale, connessa in particolare al suo cielo astrologico (ma anche etico e caratteriale) di “figlio di Marte”. Le biografie lo danno nato ad Atlantic City, nel New Jersey, il 12 aprile 1926, alle ore 9.05 antimeridiane, segno Ariete e ascendente Gemelli. Politicamente scorretto? Teoreticamente scorretto? Scorretto e basta?

In questo volume dedicato alla guerra, Hillman invita a smascherare la finzione prospettica delle guerre “giuste”, “necessarie”, e magari anche “preventive”. Una riflessione che troviamo anche nel capitolo, dedicato a Marte del suo *Figure del mito* ([2007] 2014, 111-128) – *Guerre, armi, arieti, Marte*. Esiste, e sarebbe sbagliato illudersi che non esistesse, un vero “amore per la guerra”: perché la guerra – sembra – esercita un fascino irresistibile sui suoi attori e sulle sue stesse vittime. Il mito greco non ha rimosso questo amore terribile: Afrodite con la sua dolcezza e la sua grazia vitale prova per Ares un’attrazione che dice la commistione di crudeltà e bellezza; Ares è assassino ma anche musico, e danzatore. Niente di peggio che fingere la sua inesistenza. Chi non lo ama, anzi soprattutto chi non lo ama, deve avere la forza di guardarlo in faccia.

Da *Figure del mito*, in cui un intero capitolo è dedicato a quell'odioso, imbarazzante, attraente dio che è Ares, sono tratti i brani dell'Antologia che segue; la titolazione dei paragrafi è nostra.

Presentazione

James Hillman ci mostra come il "politeismo poetico" possa essere esteso anche alla tonalità della riflessione teoretica, e quindi coinvolgere non solo l'esperienza estetica ma anche l'inclinazione etica: si ribadisce così, forse in modo più eloquente rispetto ad altri scritti, il contributo importante che il pensiero di Hillman può offrire alla coscienza del nostro tempo.

Hillman ascrive il motivo dell'interesse per il tema a una particolare inclinazione del suo cielo – astrologico, ma anche etico-caratteriale: il filosofo si riconosce, infatti, come "figlio di Marte" e nel segno di Ares, il dio che secondo la sapienza antica è "padre di tutto quanto esiste" – legge la coloritura polemica del suo proprio approccio nelle relazioni, negli affetti, nelle passioni, e in generale nello stile inquieto che caratterizza il suo stare al mondo. Sappiamo tra le altre cose che è stato arruolato nella sanità militare della US Navy durante la Seconda guerra mondiale ed è stato cronista della radio militare (US Forces Network) in Germania. Quanto alla riflessione sulla guerra, Hillman provoca il lettore con uno sguardo politicamente, e teoreticamente, scorretto; il filosofo smaschera la finzione prospettica delle guerre "giuste" o "necessarie" (con accenti lucidi e coraggiosi contro l'attuale strategia Usa in Medio Oriente), ma inficia anche, sul piano storiografico, l'ideologia della "normalità della pace", prospettando una visione della guerra atroce ma pur tuttavia oscuramente suggestiva: alla luce rosso-incandescente dello sguardo di Ares – Hillman ci insegna – la guerra non suscita esclusivamente sentimenti di orrore, ma esercita altresì un fascino potente sui suoi attori e sulle sue stesse vittime.

Ancora una volta il pensiero greco viene chiamato a darci spiegazioni: il mito dell'amore di Ares e di Afrodite (e in particolare la figura della grazia vitale di Afrodite tremendamente attratta nel cerchio della passione di Ares) ci ricorda che la vita per il pensiero greco era colta e rappresentata come commistione di crudeltà e di bellezza; la figura della coppia di amanti divini include nel tremendo della guerra anche la grazia e l'incanto dell'amore. "Festa crudele" (per riprendere una bella espressione del

medievista Franco Cardini) in cui giostrano morte e vita, il territorio liminare del *polemos* è un luogo critico in cui lo stare al mondo trova paradossalmente un limite di senso. Dal punto di vista del dato storico, non solo sotto il profilo filosofico e teoretico, la guerra si presenta come una costante delle civiltà dell'uomo: intenzione del filosofo è dunque cercare di comprendere, più che di giudicare: entrare nel fenomeno e contemplare l'epifania della guerra come una costante antropologica. Non è la logica dicotomica che giudica, non la prospettiva morale per cui esiste il bene opposto al male, il bianco opposto al nero: si attiva invece uno sguardo caleidoscopico che osserva il fenomeno e da esso impara, un prisma che, del mondo, rifrange molti, variegati colori.

Hillman parla di noi e del nostro tempo, ma si rivolge alla Grecia. Il "ritorno alla Grecia", ricorrentemente auspicato da Hillman, non serve tanto – o non serve solo – a scomodare i filosofi antichi e il loro logos, ma introduce, anzitutto, il recupero dello sguardo plurale del mito. Non si tratta di mera mitologia – erudizione, letteratura, allegoresi, e comunque "discorso" sul mito: secondo Hillman al nostro tempo serve, e serve urgentemente, rievocare le molteplici immagini del mito, le parole e le figure di cui è fatto, che costituiscono la fitta tramatura della memoria e che a loro volta possono fornire un inesauribile codice interpretativo della realtà.

In armonia con la prospettiva mitica, anche la comprensione del fenomeno-guerra deve passare attraverso la sua immaginazione: la guerra infatti è un evento che sfugge al controllo razionale, e sfugge quindi a ogni tentativo di dicibilità, ma da sempre si lascia invece leggere e bene rappresentare come un accadimento mitico. L'uso dell'immaginazione richiede uno slittamento di paradigma nel metodo e nelle modalità della comprensione: il filosofo, nel ruolo di psicagogo, ci chiede di affidarci a un diverso ordine di spiegazione che non è la ricerca delle cause dei fenomeni e delle supposte e correlate ragioni, per giustificarlo o condannarlo, ma la collocazione del singolo fenomeno nel suo specifico orizzonte mitico, in corrispondenza al tema, all'universale incarnato in ogni singola esperienza. Il racconto mitico è capace di abbracciare ciò che è razionale e ciò che non lo è perché i miti costituiscono la trama stessa della mente, la cui essenza è intimamente mitico-poietica: "Il mito – ci dice Hillman – è la normazione dell'irragionevole", e aggiunge: "L'averlo riconosciuto è la più grande di tutte le conquiste della mente greca".

Mitico e greco è il pensiero del tragico, il prodotto più alto del sapere antico, il modo filosofico e poetico più idoneo di intendere la complessità delle azioni umane e di darne intensa rappresentazione: la guerra, con i suoi bagliori e le sue distruzioni, è un controcanto che attenta continuamente alla vita dell'uomo, ma è anche una sorta di "tragedia perenne" che costella la storia della civiltà umana. Anche in questo senso il linguaggio del mito rappresenta un accesso privilegiato al fenomeno: forse l'unico in grado di intendere e di rappresentare pienamente, evitando ogni semplificazione interpretativa e ogni banalizzazione moralizzante, la tragedia da sempre in atto nei tanti scenari di guerra che funestano il mondo.

James Hillman, Guerre, armi, arieti, Marte in Figure del mito [2004] 2005

"Dio mi perdoni, lo amo più della mia vita"

Chi ha visto il film *Patton, generale d'acciaio*, ricorderà la scena in cui il generale americano, comandante della Terza Armata nel 1944-1945, mentre attraversa la Francia diretto in Germania ispeziona un campo dopo la battaglia. Terra sconvolta, carri armati incendiati, cadaveri. Il generale prende tra le braccia un ufficiale morente, lo bacia e, posando lo sguardo su quella devastazione, esclama: "Come amo tutto questo. Dio mi perdoni, lo amo più della mia vita". (p.111)

Quella scena mette a fuoco il mio tema: l'amore della guerra, l'amore nella guerra e per la guerra che è più forte della vita, un amore che evoca un dio, che è alimentato da un dio, che si manifesta sul campo di battaglia, un lembo di terra devastata reso sacro da quella devastazione.

Sono convinto che non potremo mai parlare con costruito di pace e di disarmo se non penetriamo in questo amore della guerra. Se non entreremo nello stato in cui l'anima è marziale, non potremo comprendere la forza di attrazione della guerra. E in questo speciale stato dell'anima bisogna entrare in modo rituale: dobbiamo essere "arruolati", e la guerra deve essere "dichiarata" (così come si è dichiarati pazzi, uniti in matrimonio o insolventi). Dunque proveremo ora ad "andare alla guerra"; e questo in base a un principio fondamentale del metodo psicologico secondo cui qualunque fenomeno, per essere compreso, va immaginato

empaticamente. Per conoscere la guerra dobbiamo penetrare nell'amore della guerra. Nessun fenomeno psichico può essere scardinato dalla sua fissità se prima non spingiamo l'immaginazione fino al suo cuore.

Sigmund Freud: la guerra è un tema della psicologia

La guerra è un tema della psicologia, che Freud riconobbe e trattò in diversi scritti. E un tema che tocca alla psicologia affrontare, perché la filosofia e la teologia non hanno saputo coglierne la suprema importanza. La guerra è stata delegata alla storiografia, di cui diventa un sottocapitolo denominato "storia militare". Oppure è stata espulsa dalla corrente principale del pensiero e affidata ai think-tank. Occorre dunque interrompere questa rimozione generale e cercare di applicare alla guerra una immaginazione che sappia rispettare la sua primordiale pregnanza. (p.111)

"Il mio metodo, è esso stesso marziale"

Il mio metodo, che consiste nel prendere di petto, nel penetrare dritto al cuore, anziché girare intorno o riflettere, è esso, stesso marziale. Dunque entrando direttamente in argomento, ci troveremo a invocare il dio del nostro argomento. Nei cinquemilaseicento anni di storia scritta, sono state registrate almeno quattordicimilaseicento guerre: due o tre guerre per ogni anno di storia umana. Prendendo spunto dal libro di Edward Creasy, che descrive quindici battaglie decisive (*Fifteen Decisive Battles*, 1851), ci è stato insegnato che i momenti di svolta della civiltà occidentale avvengono in coincidenza di battaglie come Salamina e Maratona, Cartagine, Tours, Lepanto, Costantinopoli, Waterloo, Midway, Stalingrado... La determinazione ultima del destino storico, ci viene insegnato, dipende dalle battaglie, il cui esito dipende a sua volta dal genio invisibile di un capo o eroe, attraverso il quale si manifesta uno spirito trascendente. La battaglia e la sua incarnazione personificata diventano, nella storia secolarizzata, rappresentazioni salvifiche. Le statue dei nostri parchi, i nomi delle vie più maestose e le festività civili del nostro calendario commemorano l'aspetto salvifico della battaglia. (p.112)

Eroi senza cantori, morti invano, cause perse

Eroi senza cantori, morti invano, cause perse. La ferocia del combattimento può avere poco a che vedere con il suo esito, il suo esito poco a che vedere con l'esito della guerra. Verdun, nella Grande Guerra del

1914-1918, ne è un esempio: un milione di morti e nessun esito decisivo. L'importanza, il significato di una battaglia non è dato dalla guerra, ma dalla battaglia stessa. [...] Perfino il Nuovo Testamento è organizzato in modo tale che il capitolo finale, l'*Apocalisse*, che funge da appendice riassuntiva, ha come momento culminante la grande battaglia dello Armaghedòn.

Nelle elaborazioni più alte del pensiero umano, la filosofia indiana e la filosofia platonica, si immagina necessaria al benessere dell'umanità una classe di guerrieri, la quale, nella natura umana trova il suo corrispettivo nel cuore, inteso come le virtù del coraggio, della nobiltà, dell'onore, della lealtà, della saldezza di principi, dell'amore cameratesco, sicché la guerra è collocata non solo in una classe di individui ma in un livello della personalità umana organicamente necessario al giusto funzionamento dell'insieme. Sono riuscito a dimostrare la mia prima tesi, che le battaglie e l'elemento marziale non sono mere ricadute in un arcaico stato precedente la civiltà? Il marziale non può essere fatto derivare semplicemente dall'imperativo territoriale della nostra eredità animale: "Questo è il mio territorio, il mio spazio alimentare e procreativo; vattene o ti ammazzo". Né le guerre nascono semplicemente dal capitalismo industriale con le sue crisi economiche, dalla mistica tribale e nazionalistica, dalla giusta difesa dello Stato, dal maschilismo patriarcale, da indottrinamenti sociologici né dalla paranoia e dall'aggressività psicologiche. (Paranoia e aggressività, prese come principi esplicativi, richiedono a loro volta una spiegazione.)

No, le guerre non sono soltanto opera dell'uomo; testimoniano anche di qualcosa di intrinsecamente umano che trascende l'umano, in quanto evocano potenze che sfuggono alla piena comprensione umana. Non soltanto gli dèi combattono tra loro e contro altri dèi stranieri, essi santificano le guerre umane, e vi partecipano e vi intervengono, come quando nel mezzo della battaglia i soldati odono voci divine o hanno visioni divine. È a causa di questa irruzione del trascendente che le guerre sono così difficili da dominare e da comprendere. Quello che avviene in battaglia è sempre in qualche misura misterioso, e pertanto imprevedibile, non è mai del tutto nelle nostre mani. Le guerre "scoppiano". Un tempo i generali cercavano segni nel cielo, nel volo degli uccelli; oggi, fantastichiamo l'origine di una guerra in un incidente al computer. La dea

Fortuna: nonostante i piani di battaglia più meticolosi e le ripetute esercitazioni, l'esperienza della battaglia è una ridda di sorprese. Ci occorre dunque una spiegazione della guerra che metta in conto il suo momento trascendente, una spiegazione che si ancori nelle *archái*, i principi primi dei greci: *arché*, non solo come in "arcaico", termine delle spiegazioni storiche, ma come in "archetipico", che evoca lo sfondo trans-storico, quel momento di epifania divina che è nella guerra? (p.113)

Auctoritates: un passo del diario di Ernst Jünger

Ecco un brano del diario di Ernst Jünger, che registra l'inizio dell'ultima offensiva tedesca nel 1918:

Il grande momento era giunto. Dalle prime trincee si levò una cortina di fuoco. Ci alzammo in piedi, marciammo all'unisono, irresistibilmente diretti verso le linee nemiche. Fremevo di una furia folle, che si era impossessata di me e di tutti gli altri in maniera incomprensibile. Il desiderio travolgente di uccidere mi mise le ali ai piedi. La brama mostruosa di annichilimento, che aleggiava sul campo di battaglia, avvolgeva come una nebbia rossa il cervello dei soldati. Ci chiamavamo l'un l'altro con singhiozzi e frasi smozzicate. Un osservatore neutrale avrebbe forse pensato che eravamo in preda a un eccesso di felicità?

Lo iamatologo Donald Keene ha raccolto centinaia di tanka e altri scritti che testimoniano i sentimenti di grandi scrittori giapponesi (anche di quelli progressisti, di sinistra e cristiani) durante la Seconda guerra mondiale.

[...] Lo studioso di letteratura inglese Honda Akira annotò: "È stata una sensazione come di nuovi spazi che si aprissero. Adesso che l'espressione 'guerra santa' è chiara è sgorgato un nuovo coraggio e ogni cosa è diventata più facile a farsi". (p.114)

Testimonianze di vissuti positivi: che si fa?

Questi vissuti positivi lasciano perplessi. Ed è con questi che dobbiamo fare i conti, perché la ferocia e la confusione, lo sfinimento e la diserzione corrispondono alla realtà oggettiva dei fatti e non hanno bisogno di spiegazione. Ma l'uccidere con animo spensierato, la gioia di buttarsi nella mischia, il fatto che fanti con la baionetta innestata, cecchini in appostamento, siluristi sui cacciatorpedinieri dicano di non avere provato

un odio particolare per il nemico né particolari aspirazioni eroiche, ma semmai indifferenza per la vittoria e perfino per la causa per cui pure mettevano a repentaglio la vita, magari essendosi offerti come volontari: questo sì che disorienta! A volte i soldati riferiscono di stati di percezione alterata, di un acuirsi della vitalità, di una nuova consapevolezza della bellezza della terra e della vicinanza del divino: la loro piccola storia, la loro misera squallida vita d'improvviso addolcita da un senso di trascendenza. "È un bene che la guerra sia così orribile" disse il generale Lee "o ce ne innamoreremmo troppo". (p.115)

L'amore è nella guerra

E al di là di tutto c'è il forte legame affettivo per il plotone, l'equipaggio, il proprio compagno. L'amore nella guerra. Tommaso d'Aquino osserva che i compagni d'arme mostrano una forma specifica di amicizia. L'amore in battaglia è complesso, delicato, altruistico e ardente. Non può essere ridotto alle formulette della moderna psicologia: rafforzamento della virilità con codici d'onore maschilisti, pressione del gruppo dei pari che inibisce la codardia, scoperta e liberazione, nello stress del combattimento, di tendenze omosessuali represses. Oltretutto, questo amore è così forte e trascende talmente gli scopi stessi della guerra, che è più facile che, per non venire meno ai compagni, un soldato spari al suo ufficiale che non al nemico di fronte. (p.115)

Per illustrare questo amore dentro la guerra, condenserò un episodio della drammatica ritirata degli americani dal fiume Yalu, dopo la fallita invasione della Corea del Nord, descritto da S.L.A. Marshall. L'unica via di scampo passava per una stretta gola sotto tiro nemico.

[...] Amore e guerra sono stati tradizionalmente abbinati nelle figure di Venere e Marte, Afrodite e Ares. È un'allegoria convenzionale che troviamo riflessa in formule convenzionali: fate l'amore non fate la guerra, in amore come in guerra tutto è lecito; e nell'alternarsi di certe pratiche: riposo, ricreazione e riabilitazione nei bordelli delle retrovie, seguiti dal ritorno alle caserme di soli maschi.

Invece di questi accoppiamenti, che in realtà separano le due divinità ponendole come alternative, esiste un'esperienza venusiana all'interno dello stesso Marte. Essa si manifesta nell'esperienza fisica di amore per la

vita nel bel mezzo del combattimento, nella cura per i particolari pratici che è incorporata in tutti i regolamenti marziali, nell'andare in giro a pavoneggiarsi agghindati come damerini dei soldati (oggi chiamati "i nostri ragazzi") in libera uscita. Di chi sono figli costoro, di Marte o di Venere? (p.116)

Perplexità mitologiche

Insomma, occorre considerare più attentamente l'aspetto estetico di Marte. Anche lì si cela un amore. Visti da bordo campo, dal punto di vista dei civili, i riti e la retorica militari appaiono kitsch e pomposi. Ma proviamo a considerare questo linguaggio e queste procedure come un modo per sensibilizzare l'immaginazione fisica attraverso la ritualità. Pensiamo alle infinite varietà di lame, affilature, punte, metalli e tempere che sono usate per i vari tipi di pugnali, spade, lance, sciabole, daghe, asce, scimitarre, aste, picche, alabarde, tutti mantenuti amorosamente affilati con lo scopo di uccidere. Pensiamo alle ricompense per avere ucciso: Croce di ferro, Croce della Regina Vittoria, Medaglia d'oro al valore militare, Croix de guerre; e agli accessori: frustino, pistole dal calcio in avorio, spalline, stellette, bastone di bambù. E poi, la musica: la Sveglia e il Silenzio, tamburi e cornamuse, pifleri e tamburi, trombe, corni, ottoni, marcette e bande militari, uniformi con galloni e cordelline. La sartoria militare: gli stivali alla Wellington, il montgomery, le cinture di Sam Brown, berretti verdi, giubbe rosse, il bavero alla marinara? Formazioni, ranghi, promozioni. Vessilli, stendardi, le parate con le bandiere in testa. La mensa ufficiali: assegnazione dei posti, brindisi. Il galateo militare: il saluto, l'addestramento, i comandi. La ritualità marziale dei piedi: dietrofront, segnare il passo, di corsa, le danze dei guerrieri. E la ritualità degli occhi: fissi! delle mani, del collo, della voce, la schiena dritta: "In dentro quella pancia, soldato!". I nomi: Ussari, Dragoni, Ranger, Lancieri, Granatieri; e i nomignoli: giubbe rosse, teste di cuoio, uomini rana. Le mura e i bastioni di severa bellezza costruiti da Brunelleschi, Leonardo, Michelangelo, Buontalenti. Le bardature dei cavalli, le tacche sul calcio del fucile, gli stemmi colorati sul materiale in metallo, lettere dal fronte, poesie. Tutto lustro e perfetto; taci e ubbidisci. Grasso di vacchetta; armaioli, spadai; lo Scudo di Achille con sopra inciso il mondo. (p.116-117)

La coscienza americana ha grossi problemi con Marte

I nostri documenti e miti fondativi descrivono il taglio intrinsecamente non marziale della nostra democrazia di civili. Lo si rileva nel Secondo, Terzo e Quarto emendamento della Costituzione, che limitano drasticamente il potere dei militari nella sfera civile. Lo si rileva nei racconti sui "minutemen" del Massachusetts contro i mercenari europei e le giubbe rosse e sui "Green Mountain boys" del Vermont e i guerriglieri di Francis "Swamp Fox" Marion: tutti civili. E lo si rileva nei texani alla battaglia di San Jacinto, trasandati e individualistici, a fronte degli ufficiali messicani, addestrati secondo il modello europeo.

Rispetto al nostro retroterra culturale europeo, noi americani siamo degli idealisti: non c'è posto per la guerra; la guerra non dovrebbe esistere. Non è un'esperienza gloriosa, trionfale, non ha creato una classe di guerrieri come in Europa, dai romani ai normanni passando per le crociate fino alla Battaglia d'Inghilterra. Saremo magari un popolo violento, ma non un popolo bellicoso; odiamo talmente la guerra da ricorrere alla violenza contro la guerra stessa. La volontà di mettere fine alla guerra fu tra le motivazioni del progetto Manhattan e della decisione di Truman di sganciare l'atomica su Hiroshima e poi anche su Nagasaki: una bomba per "salvare vite umane", una bomba per fermare le bombe (la stessa idea della guerra per porre fine a tutte le guerre) - "obiettivo della guerra" si legge sulla statua del generale Sherman a Washington "è una pace più perfetta". I nostri discorsi sul valore deterrente delle armi, che gli altri accusano di ipocrisia, riflettono veramente il nostro modo di pensare. La guerra è male, sradichiamo la guerra e manteniamo la pace con la violenza: spedizioni punitive, guerre preventive, mandiamoci i Marines! (p.117)

Perplexità mitologiche, e altre

Maggiore potenza di fuoco significa pace più sicura. Noi mettiamo in atto la cecità del dio cieco (*Mars Caecus*, lo chiamavano i romani, e anche *insanus*, *furibundus*, *omnipotens*), vedi i soldati di Grant e di Lee nella battaglia del Wilderness, vedi il bombardamento di Dresda: la strage come sistema per porre fine alla guerra. Il controllo della vendita di armi da fuoco è un altro esempio significativo che suscita profonde perplexità nella società civile. Il diritto di portare armi è costituzionale e la nostra nazione e la sua storia territoriale sono dipese, nel bene e nel male, dalla

dimestichezza con le armi da parte di milizie formate dai cittadini. Ma questo risale ai tempi in cui cavalieri solitari attraversavano le praterie con il fucile e la Bibbia (ed eventualmente la loro donna e il loro cane). Il fucile era protetto da un dio; quando stava appoggiato in un angolo della casa, la punta in alto, come la lancia dei romani che era Marte stesso, si rinnovavano il ricordo del dio e il reverente timore che egli suscitava e anche in parte la sua ritualità. (p.117-118)

L'approdo su questa sponda dell'Atlantico

Il nostro sogno, nell'approdare su questa sponda dell'Atlantico, di sfuggire all'arruolamento nei giochi mortali di Marte sui campi di battaglia d'Europa non riesce a conciliare Marte con l'utopia americana. Di qui il paradosso della leva in tempo di pace, con la violenta ribellione che a volte questo determina. Il cozzo tra due prospettive archetipiche, quella civile e quella militare, risalta nettamente nell'episodio in cui, nel 1943 in Sicilia, il generale Patton, in visita in un ospedale da campo, schiaffeggiò due reclute ricoverate per stati ansiosi. Per l'indignato generale (un figlio di Marte) i due soldati erano dei lavativi, dei vigliacchi che non si preoccupavano dei compagni. Per l'indignata società civile americana, era Patton il vigliacco, che schiaffeggiava dei malati inermi e non aveva comprensione per il prossimo. Tra l'altro, il linguaggio corrente tradisce un pregiudizio in favore del civile già nel definirlo "civile". Se stessimo parlando dalla prospettiva del militare, i civili li chiameremmo "mercanti"; "guerrieri" e "mercanti": erano questi infatti i nomi tradizionali per indicare le due classi di cittadini in molte società, tra cui l'India e il Giappone, nonché nella suddivisione platonica della società, in cui i mercanti costituivano una classe inferiore a quella dei guerrieri (*Fedro*, 248 d), ai quali invece era proibita la proprietà privata (*Repubblica*, IV). (p.118-119)

Due distinzioni ulteriori: città e campagna, nucleare e marziale

Nella Roma repubblicana, dove più si era elaborata la differenziazione del dio in una figura distinta, il suo culto era collocato nel Campo Marzio: un campo, un terreno. Marte era talmente legato alla terra, che molti studiosi rintracciano le origini del suo culto nell'agricoltura. Questo non fa che rafforzare la mia tesi: Marte non apparteneva alla città. Fino a Giulio Cesare e al cesarismo, alle truppe era proibito l'ingresso in Roma. Di norma il fine dell'attività marziale è sempre stato la conquista non tanto delle città quanto del territorio e la distruzione degli eserciti che lo

occupavano. Perfino la guerra navale nel Pacifico (1941-1945) seguì la classica finalità della conquista territoriale. Il comandante marziale deve percepire la configurazione del terreno. E un geografo. Il cavallo (uno degli animali di Marte) era così fondamentale per i popoli marziali, perché i cavalli erano in grado di realizzare la strategia della conquista di terre. La strategia marziale è archetipicamente geopolitica. (p.120)

L'immaginazione nucleare, al contrario, ha per misura le città e le sue fantasie di distruzione includono necessariamente i civili. E sulla città (e di conseguenza la civiltà, non importa se annientata dai missili balistici intercontinentali o conservata intatta, come premio al vincitore, dalla bomba al neutrone) che si concentra l'immaginazione nucleare. Le terre tra Kiev e Pittsburgh (e dunque l'Europa) rivestono una importanza relativa.

Una seconda differenza tra il marziale e il nucleare: Marte ti viene vicino, a distanza di braccio, *Mars propior, Mars propinquus*. Bellona è una furia, la marea offuscata dal sangue, la nebbia rossa dell'immediatezza veemente. Non c'è distanza. Le abilità acquisite messe in atto istantaneamente, come nelle arti marziali. L'immaginazione nucleare, al contrario, si inventa distanze sempre più grandiose: intercontinentali, in fondo agli oceani, nello spazio cosmico.

A causa del ritardo temporale determinato dalla distanza, il computer diventa l'arma nucleare indispensabile. Il computer è l'unico mezzo per recuperare l'istantaneità data archetipicamente con Marte. Il computer comanda le armi nucleari, è il loro signore. Laddove il marziale è tenuto a freno non tanto da dispositivi fardate e da calcoli razionali quanto dalla ritualità militare della disciplina gerarchica, dell'esercizio, della ripetizione, del codice, dell'ispezione. E dagli ostacoli materiali della geografia: reperimento di viveri e materiali, boscaglie, brutto tempo, vari *impedimenta*. La nostra repubblica di civili non ha preso del tutto coscienza della distinzione che sto cercando di mettere in luce. Il soldato con l'anima del civile si ribella ai rituali militari, li trova insensati. Non coglie il fatto che essi servono a tenere a freno il Dio della Guerra e vanno quindi seguiti religiosamente (come insisteva Patton), come se l'esercito fosse un ordine religioso. Alla stessa stregua, la nostra repubblica di civili non sa vedere con sufficiente chiarezza la distinzione tra il militare e il

nucleare, tant'è vero che affida il controllo delle esplosioni nucleari all'ordine militare nella persona del generale Grove. Se pensiamo alla infiammabile commistione del Dio della Guerra con il fascino spirituale e apocalittico del nuclearismo, è un miracolo se fino a oggi si sono avute soltanto esplosioni sperimentali. (p.120-121)

Esplosioni sentimentali, altre esplosioni e e altre precisazioni

Un'altra differenza tra il marziale e il nucleare sta nelle rispettive visioni della trascendenza. Esse presentano due diverse immagini dell'elemento fuoco: la guerra e il fuoco della terra; l'apocalisse e il fuoco dell'etere o aria. E due diversi animali: l'ariete del territorio e del cozzo frontale; l'aquila del penetrante attacco a sorpresa e l'estasi ascensionale dell'esplosione nucleare. Inoltre, l'immaginazione nucleare non ha genealogia. Niente da ricordare, niente a cui attingere. Non ci sono precedenti nella storia. Nell'atroce, istantanea estinzione collettiva delle armi nucleari si è spezzato il nesso, per usare l'espressione di Robert Lifton, con la morte quale era stata configurata dagli antenati.

L'immaginazione marziale, per contro, è imbevuta di commemorazioni. Le battaglie del passato e le biografie di militari sono i suoi testi sempre in via di scrittura. Percorriamo i campi di battaglia, meditiamo nei cimiteri di guerra. Ci sono dipinti di battaglie di scuola elvetica, per esempio, in cui si vedono scheletri mescolati fra la truppa: gli antenati combattono in mezzo a noi.

L'oratoria marziale nei diari, nelle poesie e nei ricordi di guerra parla di attaccamento a luoghi, compagni, oggetti specifici di questa terra. Il trascendente è nel particolare concreto. Scrive Hemingway che dopo la Grande Guerra "parole astratte come gloria, onore, coraggio sembravano sconce accanto ai nomi concreti dei villaggi e dei fiumi, ai numeri delle strade e dei reggimenti, alle date". Chi conosce più la data del test nucleare di Alamogordo (o sa dove sia) o la data della bomba di Hiroshima, quella dell'esplosione della prima bomba all'idrogeno, o il nome delle persone, delle località e delle unità coinvolte? Sfumati nella nebbia dell'astrazione. Scrive Glenn Gray: "Ciascuna unità di combattimento deve avere un obiettivo delimitato e specifico. Gli obiettivi fisici (un tratto di terra da difendere, un nido di mitragliatrice da distruggere, un caposaldo da attaccare) tendono più facilmente a suscitare un senso di cameratismo". (p.121)

La psicologia marziale trasforma gli avvenimenti in immagini

La psicologia marziale trasforma gli avvenimenti in immagini: immagini dotate di fisicità, di confini, di un nome proprio. Hürtgenwald, Vimy Ridge, Iwo Jima. Quella spiaggia, quel ponte, quel passaggio a livello: i luoghi delle battaglie diventano iconici e sacri, immagini fisiche che reclamano l'amore umano più alto, un amore che vale più della mia vita. Ben diversa è l'esperienza trascendente della palla di fuoco nucleare. L'emozione, qui, è lo sbigottimento davanti alla distruzione in sé anziché un acuirsi del rispetto per ciò che viene distrutto. La devastazione nucleare non è semplicemente un cannoneggiamento più assordante o un bombardamento più spinto. È di natura diversa; è archetipicamente diversa. Evoca l'apocalittica trasformazione del mondo in fuoco, la terra che sale al cielo in una colonna di fumo, un fuoco epifanico che disvela l'intimo spirito di tutte le cose, come nel sermone del fuoco del Buddha:

Tutte le cose, o monaci, sono in fiamme. L'intelletto è in fiamme. Le idee sono in fiamme. La coscienza tramite l'intelletto è in fiamme.

[...] C'è un'ultima distinzione da sottolineare, una distinzione che potrebbe rivelarsi della massima importanza sul piano terapeutico. Mentre il nuclearismo provoca uno stato di "ottundimento psichico", di stordimento, di sbigottimento, Marte opera in direzione esattamente contraria. Rende più acuti i sensi e intensifica il sentimento di solidarietà nell'azione, introduce quella energia rivitalizzante che i romani esprimevano come *Mars nerio* e *Moles Martis*: mole, massa, impeto nell'azione. Mobilitazione. Marte offre una risposta allo sconforto e al disorientamento e senso di impotenza che ci prendono di fronte alle armi nucleari ridestando in noi la paura, Fobos, suo compagno o figlio in Grecia, e rabbia, ira, furore. (p.122-23)

Marte è l'istigatore, il militante primordiale

Marte è l'istigatore, il militante primordiale. Ovvero, per esprimere la contrapposizione in linguaggio escatologico, Marte è il Dio degli Inizi, il suo segno zodiacale è l'Ariete, il suo mese è Marzo, e anche Aprile, *Mars apertus*, l'apertura che fa succedere le cose. L'apocalisse sarà pure rivelazione, ma di certo chiude ogni futuro nella soluzione finale, veramente finale, dopo la quale non si dà riapertura, non si danno "ricorsi". Spezzata è la ruota.

Può sembrare che abbia perorato la causa del minore di due mali e la mia evidente predilezione per Marte mi avrà fatto passare per guerrafondaio. Ma questo vorrebbe dire che mi avete ascoltato con orecchi soltanto letterali. Prendetemi piuttosto per un cultore di arieti, un amante di Marte. Prendete il mio discorso alla stregua di un rito devozionale dell'immaginazione, volto a costellare il suo potere risvegliatore. In questo modo potremo evocare il dio e nello stesso tempo deletteralizzarlo. (p.123)

Omeopatia: cercare rimedio a un'afflizione rivolgendosi al principio stesso che l'ha causata

Era un uso degli antichi, ed è tuttora un metodo della psicologia, quello di cercare rimedio a un'afflizione rivolgendosi al principio stesso che l'ha causata. La cura del Marte che ci atterrisce è il dio stesso. E per poter differenziare i suoi affetti, occorre viverli da vicino. *L'Inno omerico ad Ares* lo chiarisce bene:

Ascoltami, protettore dei mortali, dispensatore della balda giovinezza,
riversa dall'alto sulla mia vita la tua mite luce
e la tua forza guerriera, così che io possa
allontanare da me l'odiosa viltà
e piegare nella mia mente la passione che inganna l'anima
e frenare la forza travolgente dell'ira, che mi spinge
a gettarmi nella battaglia agghiacciante; tu invece, o beato,
concedimi il coraggio di rispettare le norme inviolabili della pace
sfuggendo al tumulto dei nemici, e alla morte inesorabile.

Si direbbe che quanto più sapremo amare Marte, come in questo inno, tanto più riusciremo a discriminare tra le sue emozioni: a discernere (secondo le parole dell'inno) la passione che inganna l'anima, la forza travolgente dell'ira che spinge alla battaglia agghiacciante, e nello stesso tempo ad allontanare l'odiosa viltà.

Questa immaginativa devozione a Marte permette di deletteralizzare il dio al di là dell'interpretazione del suo significato, al di là dell'atto intellettuale del vedere in trasparenza. E per deletteralizzare intendo qui: il lasciarsi penetrare in maniera essenziale da una potenza archetipica, il partecipare al suo stile d'amore talché la sua coazione si sciolga nella sua

immaginazione, nella sua angelica sagacia portatrice di un annuncio. Allora il dio è esperito nell'evento come immagine dell'evento e l'evento non ha più bisogno delle mie psicologizzazioni affinché l'immagine si riveli. (p.123-124)

Non possiamo prevenire

Appunto questo è il mio scopo ora, mentre parlo: non già quello di indagare la guerra o l'apocalisse al servizio della prevenzione, ma di vivere la guerra e l'apocalisse in modo che trovino piena realizzazione le loro immaginazioni, diventino esse stesse una realtà. Non possiamo prevenire; solo le immagini possono soccorrerci; solo le immagini offrono *providentia*, protezione, prevenzione. Questa è sempre stata la funzione delle immagini: attuare la magia di una protezione sacra.

Non siamo più capaci, oggi, di immaginare esseri divini. Abbiamo perduto l'immaginazione angelica e la protezione che essa sa dare. [...] Immaginiamo guerre del tutto prive di anima, di spirito, di dèi, così come immaginiamo la vita biologica e psicologica, i rapporti sociali e la politica, l'organizzazione della natura: senza anima né spirito né dèi. Le guerre rendono palese questo declino della ritualità e il prevalere del positivismo a partire da Napoleone e dalla guerra di secessione americana (1861-1865). La Grande Guerra del 1914-1918 fu stolidamente pervicace, pervasiva, prosaica, le "cupe officine sataniche" ora dislocate nelle Fiandre, sessantamila caduti britannici in un unico giorno sulla Somme, la stessa battaglia ripetuta ancora e ancora, sempre uguale, come un'argomentazione logica positivista. Ripetizione dell'insensatezza. Le guerre diventano insensate quando non c'è un mito dietro. (p.124)

Congelare, disinnescare, smantellate, disarmare?

Le soluzioni letterali le conosciamo tutti: congelare, disinnescare, smantellare, disarmare. Disarmiamo il positivismo, piuttosto, ma riarmiamo il dio: restituiamo le armi e il loro controllo alle realtà mitiche che ne sono i governanti ultimi. Soprattutto: risvegliamoci. Per risvegliarci, abbiamo bisogno di Marte, il Dio dei Risvegli. Lasciamo che ci pungoli la coscienza, perché si possa sfuggire "alla morte inesorabile" nella "battaglia agghiacciante" e vivere la pace marziale della militanza. (p.125)

“Una immaginazione bloccata”: su come rimuovere gli dèi antichi possa avere pericolose controindicazioni

Ho messo in relazione il nostro ottundimento con una immaginazione bloccata e la immaginazione bloccata con la rimozione di Marte e della sua forma di amore. Ma cinquanta minuti, come la psicoterapia ci insegna, non sono sufficienti per intaccare una tale rimozione. Spero tuttavia di essere riuscito a evocare Marte almeno un po', quanto basta per farvelo avvertire mentre si agita nella vostra rabbia e nella vostra paura e nell'estensione dell'immaginazione verso il mondo esterno, così da affrontare domande come queste: Come possiamo predisporre il giusto campo d'azione per Marte? In quali modi l'amore marziale per l'uccisione e per la morte e l'amicizia marziale possono essere posti al servizio della società civile? Come possiamo spezzare la fusione tra il marziale e il nucleare? Quali modalità esistono per distogliere il marziale dalla violenza diretta e indirizzarlo verso la ritualizzazione della violenza? E possibile fare penetrare questi interrogativi nella coscienza postmoderna della psicologia immaginale, della decostruzione e della teoria delle catastrofi? È possibile decostruire il positivismo e il letteralismo (incarnati dall'assurda conta delle testate nucleari) che informano le politiche attuali prima che tali politiche decostruiscano, letteralmente e scientificamente, la nostra vita, la nostra storia, il nostro mondo? (p.126)

Una invocazione a Marte

Rivolgiamo dunque una invocazione a Marte. Già un'altra volta almeno, in questo secolo, egli ci ha indicato la strada. Negli anni del suo regno - dal 1914 al 1918 - Marte distrusse la mente ottocentesca facendo nascere la coscienza moderna. Chissà che rivolgendoci a lui oggi non accada qualcosa di simile. Ma con Marte non basta la riflessione, ci vuole altro. L'ariete non si ferma a ragionare e il ferro non si specchia nella sua lustra superficie. Marte esige penetrazione fino all'essenza, il suo slancio aumenta nel folto del pericolo, e il pericolo oggi risiede nel groviglio irriflesso delle nostre menti anestetizzate. Occorre battere, martellare, torcere il ferro delle spade per farne aratri. Nonostante tutto, io credo che la decostruzione sia già in atto, con modalità talmente banali che non ce ne accorgiamo.

Il trasferimento della guerra dal campo di battaglia fisico allo schermo televisivo e alla fantascienza, la traduzione della guerra letterale in guerra

mediatica – guerra mediata – e il linguaggio di fantasia dei *war game*; teatri di guerra e guerre teatrali, azioni di massa, scenari possibili, regia e strategia, prove generali, gli “attori” del conflitto: che tutto questo segnali un nuovo modo di ritualizzare la guerra nell’immaginazione? Se questo è vero, allora la guerra televisiva del Vietnam non è stata perduta. Quei caduti non morirono soltanto per la loro causa (se ci credevano) o per il loro paese (se gliene importava). Furono piuttosto attori sacrificali di un rituale che potrebbe decostruire completamente la guerra, trasformandola in una operazione immaginale. Forse, quella immaginata da Carl Sandburg – “Un giorno faranno una guerra e nessuno ci andrà” – è una fase che è già iniziata. Non occorre andarci, perché il servizio in onore di Marte è officiato ogni sera a casa nostra, alla TV. In una società mediatica, non è forse logico attendersi che la base dei profitti di guerra del capitalismo passi dal complesso militare-industriale al complesso militare-comunicativo/informativo, attuando con ciò la piena simbolizzazione della guerra?

Se non è possibile contenere la guerra nell’immaginazione, perché lo stesso non dovrebbe avvenire con la bomba nucleare? Il trasferimento dell’atomica nella immaginazione la metterebbe al sicuro sia dal marzialismo dei militari sia dal cristianesimo dei civili. Ne sarebbero contenti entrambi: i primi avrebbero la loro arma, i secondi la loro apocalisse. E del resto, l’immaginazione sembra essere l’unico posto sicuro in cui conservare l’atomica: non esiste sulla terra alcun luogo letterale dove tenerla (né dove scaricare in sicurezza le sue scorie), così come non possiamo localizzare i nostri missili MX se non come immagini su di un monitor. Nondimeno, il contenere la bomba atomica nella mente come immagine richiede una straordinaria estensione delle nostre facoltà immaginative e un coraggio straordinario, una vera e propria rivoluzione dell’immaginazione che la insedi come la realtà più importante, perché l’atomica che l’immaginazione dovrà contenere è l’immagine più potente del nostro tempo. (p.126-127)

Neutralizzare la fantasia apocalittica

La traduzione dell’atomica nella immaginazione è una transustanziazione di dio in *imago dei*, un atto che libera il nome ultimo di dio da tutte le letteralizzazioni, dal positivismo alla teologia negativa, un dio che è tutte le immagini. E, al pari degli altri nomi di dio, esso non può essere posto

sotto il controllo della sola ragione né essere preso del tutto letteralmente senza conseguenze terribili. Compito di una psicologia del nucleare è il culto ritualizzato dell'atomica in quanto immagine, che non la lasci mai ricadere dalla sua colonna di nubi, lassù nei cieli dell'immaginazione, in una pioggia distruttiva sulle città della pianura. (p.127)

La spada di Damocle della catastrofe nucleare che pende sulle nostre menti sta già producendo schemi di pensiero assolutamente nuovi sulla catastrofe stessa, una nuova tecnologia, una nuova scienza, una nuova psicologia, che non si limitano a gravare la mente con l'idea di una fine ineluttabile, ma la obbligano a entrare nella coscienza postmoderna, dislocando, decostruendo e facendo piazza pulita di ogni cristallizzata certezza. Questo è il sintomo che segnala una delle necessità psichiche di questa era. Per sgombrare questa fine di secolo dalle sue coagulate nozioni occorrono la spietatezza disciplinata e il coraggio di Marte. Decostruire la mente bloccata, aprire una via di fede con la nostra rabbia e la nostra paura, stimolare i sensi anestetizzati: questa è militanza psichica nella forma più intensa.

[...] In altre parole: facciamo esplodere i concetti; che salgano in lingue di fuoco. Facciamo esplodere la mondanità, e non questo mondo; gli inferni e i paradisi; la salvezza, la redenzione e il viavai dei Messia: non ci basta la presenza continuativa del qui e ora? Chiudiamo nuovamente la speranza nel vaso di Pandora e guariamo dal vizio di farcene una dose quotidiana. Sgombriamo la continuità da tutte le fini e i nuovi inizi e le rinascite palingenetiche. Liberiamo la continuità dalla Storia: pensiamo agli animali e ai popoli arcaici, che conoscono la continuità senza la Storia. (Perché dovrebbero essere distrutti a causa delle nostre sacre scritture?). Allora la vita fuori dal tempo storico potrà continuare a rivelarsi senza bisogno di Rivelazioni; una volta perforati dall'intelligenza i veli del letteralismo, la vita ora si svelerà ora si celerà alla mente che immagina e dunque ama i veli. Nessuno squarcio improvviso, nessun finale apocalittico; ma un essere fuori dal tempo, inteso come la straordinariamente amorevole, amabile, terrificante continuità della vita sempre in atto. (p.128)

*Questo contributo è composto dalla recensione di Monica Centanni e Daniela Sacco di James Hillman *Il terribile amore per la guerra* ([New York, 2004], Milano 2005), in "Engramma" n. 45. e da una antologia a cura di Silvia de Laude dal capitolo su Ares in *Figure del Mito* ([New York, 2007], Milano 2014, 111-128) in "Engramma" n. 127.

English abstract

James Hillman's reflections on war in his book *A Terrible Love of War* (2004), but also in his writings on god Ares (*Mythical Figures* 2007), are as relevant as ever. The philosopher shows us how "poetic polytheism" can also be extended to the tonality of theoretical thinking, and therefore involve not only the aesthetic experience, but also the ethical inclination. This is reiterated, perhaps more eloquently than in other writings, the important contribution that Hillman's thought can offer to the consciousness of our time.

keywords | A Terrible Love of War; Hillman; War; Myth; Greece.

Figli di Marte 2022. Immagini in guerra

Una galleria

a cura del Seminario Mnemosyne, coordinato da Monica Centanni con:
Damiano Acciarino, Asia Benedetti, Maria Bergamo, Giorgiomaria Cornelio, Ilaria Grippa, Marco Lanzerotti, Peppe Nanni, Filippo Perfetti, Massimo Stella, Christian Toson, Chiara Velicogna, Giulia Zanon

Ancora non è finita la guerra,
e già essa viene convertita
in carta stampata in centomila copie,
già viene presentata come nuovissimo stimolante
al palato dei bramosi di storia.

Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*

Non possiamo prevenire; solo le immagini possono soccorrerci;
solo le immagini offrono *providentia*, protezione, prevenzione.

James Hillman, *Figure del mito*

Figli di Marte 2022. Un filo, in questo labirinto:

- I. Arruolare le icone
- II. Romanticismo pornografico
- III. La crociata dei fanciulli
- IV. *Still dead*
- V. *In hoc signo*
- VI. Immagini malgrado tutto

Figli di Marte 2022. Un filo, in questo labirinto

Europa 2022: ancora una volta è tempo di guerra. Secondo la teoria antica e poi rinascimentale, “figli di Marte” sono quanti tra gli esseri viventi, sia per la prevalenza dell’umore sanguigno, sia per l’influsso del pianeta nel cielo della loro nascita, sono particolarmente sensibili alle irradiazioni che emanano da Marte, in speciale sintonia con le sue energie. Abbiamo scelto come primo compagno e guida di questa ricognizione James Hillman, un “figlio di Marte” come si definisce egli stesso per la natura e il carattere del suo pensiero e della sua scrittura, ma soprattutto un filosofo, un filosofo delle immagini e del mito, psico-storico prima che psicologo. Con Hillman, abbiamo arruolato altri maestri di pensiero – Giordano Bruno, e poi Aby Warburg, Ernst Jünger, Bertolt Brecht (a loro è dedicato un numero di Engramma intitolato “Figli di Marte”) – per una campagna militare il cui obiettivo è espugnare i demoni invisibili che sempre aizzano alle guerre materiali, tanto più dolorosamente sanguinarie quanto meno sono lasciate aperte vie d’uscita all’immaginazione, lungo percorsi non ancora tracciati. Ma a James Hillman, e alle sue pagine sul “terribile amore della guerra”, abbiamo affidato il ruolo di Arianna, per avere un filo da seguire in questo nostro labirinto contemporaneo abitato da mostri e minotauri, pieno di punti ciechi, di spiragli ingannevoli e di false vie di fuga – e poi di specchi, troppi specchi che, come nel racconto meravigliosamente feroce di Friedrich Dürrenmatt, riflettono ossessivamente sempre la stessa, macabra e grottesca, psicomachia.

Contro la neutralità

Chi non si era accorto che la guerra non ci ha mai abbandonato si ritrova smarrito, e pur di trovare comode certezze, sceglie sbrigativamente, a casaccio una bandiera per la quale schierarsi. Tutto iscritto, tutto già dato, tra le opzioni della paccottiglia ideologica a buon mercato che Ares, il “cambiavalute disonesto” propone nella macabra esposizione della sua bancarella “piantata sul campo di battaglia” (così Eschilo).

È merce sempre uguale, confezionata con i colori degli opposti contendenti, e spacciata ai mercatini del Romanticismo pornografico (v. *infra*) di questa guerra che, se è uguale a tutte le altre guerre dagli inizi della nostra storia, è la più esposta sul piano della oscenità mediatica (v.

infra Still dead). Ma rifiutare di comprare quella merce non significa rifugiarsi in una passiva neutralità. Nessun atteggiamento di ponderata equidistanza ha la forza necessaria a rovesciare i banchetti del Tempio della morte. Bucare l'immagine fissa dello spettacolo corrente: sia del bellicismo unanimista "o di qua o con il nemico", sia del complementare pacifismo, politicamente irrilevante perché culturalmente disarmato. Bisogna fare i conti con Ares, non negare la sua presenza. Scrive James Hillman:

Se non entriamo dentro questo amore per la guerra, non riusciremo mai a prevenirla né a parlare in modo sensato di pace e disarmo. Se non spingiamo l'immaginazione dentro lo stato marziale dell'anima, non potremo comprenderne la forza di attrazione. In altre parole occorre "andare alla guerra" [...] e non andremo alla guerra "in nome della pace", come tanto spesso una retorica ipocrita proclama, ci andremo in nome della guerra: per comprendere la follia del suo amore (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 11).

Siamo di fronte a un film: sbaglia chi isola una fotografia o fermando il fotogramma di un episodio storico della serie di ieri, il passaggio armato di un confine (che non c'è e rappresenta un concetto ottocentesco di nazione) o chi guarda il fotogramma precedente (golpe di Maidan; guerra civile dal 2014; o, risalendo all'indietro: 1989; allargamento della Nato; Conferenza di Monaco; Trattato di Versailles; Guerra di Crimea...). Indagare il *continuum* storico è indispensabile e illuminante, ma non risolutivo ai fini del decidere. Dobbiamo, con Hillman, adottare un'altra strumentazione estetica:

La guerra esige un salto immaginativo non meno straordinario e formidabile del fenomeno stesso. Le nostre consuete categorie non sono abbastanza capienti, perché riducono il significato della guerra alla spiegazione delle sue cause (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 18).

La cultura come arma impropria

Stare sul fronte dell'intelligenza del presente è – dovrebbe essere – il mestiere dell'intellettuale. La cultura – insegna Hillman – altro non è che

[...] un'arte marziale, che richiede impegno infaticabile, la punta affilata della lancia nelle budella della grettezza ignorante e il coraggio di resistere alla tentazione della mistificazione (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 237).

Ma, dicono, in tempi di guerra bisogna pensare alle cose serie e gli investimenti non possono essere sperperati nel lusso della cultura. In questi giorni (marzo 2022) il governo italiano in una situazione economica che pesa in modo gravissimo sulla vita dei cittadini, ha trovato improvvisamente, dall'oggi all'indomani, risorse consistenti per aumentare la spesa militare di ulteriori 13 miliardi di euro annui (dichiarati: il conteggio complessivo delle spese militari italiane è totalmente opaco e inaccessibile), con l'obiettivo di arrivare al 2% del Pil nazionale. Era scritto. Lo aveva, per altro, già scritto Hillman e proprio a proposito dell'"amore per la guerra", stigmatizzando la scelta che pare sempre obbligata e a senso unico a favore degli investimenti militari e contro gli investimenti culturali:

La tesi che la cultura pone un freno alla guerra è capovolta. Il governo, mentre promuove il militarismo guerrafondaio, taglia i fondi alle arti; e accompagna quest'opera di impoverimento svilendo la lingua, trascurando l'istruzione che non sia puro addestramento professionale (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 213).

Quel che sfugge ai governi guerrafondai è che l'investimento culturale è un investimento strategico, ma in un'altra guerra, su un fronte – quello dell'impegno intellettuale – che è la battaglia per la ricerca e per il sapere, anch'essa ispirata allo stile di Ares:

Il processo del fare artistico chiama metafore marziali: darci dentro e tenere duro; tagliare, rompere, stracciare, cancellare; soffrire ferite e sconfitte; rabbia incontrollabile davanti agli ostacoli. Notti insonni. Immagini, forme, frasi che balenano nel buio come davanti ai picchetti di guardia la notte. Sull'orlo della follia. La perdita di sé nell'avventurarsi nella terra di nessuno.

L'intensità estetica offre un equivalente della guerra (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 257-258).

Ares può essere anche il nome divino di un altro tipo di battaglia. In un'altra declinazione della potenza marziale, la cultura è l'arma impropria di cui l'umanità può dotarsi. Stiamo cercando frammenti di visioni capaci di incantare il mondo, anziché annientarlo nella semplificazione, capaci di tenere insieme un pluriverso terribile e splendido.

Un impianto necessariamente tragico

Risalire, semmai, ai precorsi dell'*Illiade* per confermare l'ambiguità di fronte alla guerra (Achille, prima di incarnare Ares si nasconde a Sciro per non combattere); tornare ai *Sette a Tebe*: guerra che è sempre guerra civile, politica come recinzione produttiva del conflitto, uso delle immagini energetiche sugli scudi come primo esempio di propaganda bellica e di arruolamento delle icone. L'impianto tragico che traduce il mito in dramma in cui si affrontano due ragioni, due polarità, si incentra sul conflitto, perché senza l'attrito del conflitto non si libera energia per costruire la città, per fare mondo:

"L'essere si rivela al pensiero filosofico come guerra" (Levinas). [...] La guerra genera la struttura dell'esistenza e del nostro pensiero su di essa: le nostre idee di universo, di religione, di etica; il tipo di pensiero alla base della logica aristotelica degli opposti, delle antinomie kantiane, della selezione naturale di Darwin, della lotta di classe marxiana e perfino della freudiana rimozione dell'Es da parte dell'Io e Super-Io. Noi pensiamo secondo le categorie della guerra (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 12).

In questa piega non si può fare a meno di Ares. Sono ingredienti elementari: il gioco consiste nella combinazione, nello scarto, nell'immaginazione che deve scomporre i fronti, riconoscendo ragioni, timori, sguardi storici sedimentati non per fare salomonicamente a metà, ma per polemizzare con entrambi al fine di sradicare l'ossessione identitaria e la sua carica distruttiva, offrendo ponti suggestivi verso altri paesaggi civili. In netta opposizione alla lettura tragica, il primo corollario dello stato (e dello Stato) di guerra è la cristallizzazione dell'opinione pubblica in una posizione unanimistica contro il nemico di turno, che deve essere spogliato dei connotati minimi dell'umano e progressivamente

‘mostrificato’ dalla propaganda, secondo una scansione che segue sempre lo stesso schema.

L’emozione che unifica una società è la “unanimità nella violenza” e il suo atto fondante è l’uccisione collettiva di una vittima sacrificale, il capro espiatorio (René Girard), un nemico contro il quale volgersi tutti insieme, senza eccezioni né dissenso, per eliminarlo. [...] Ma, attenzione: non è detto che il nemico esista davvero! Stiamo parlando dell’*idea* di nemico, di un nemico fantasma. Indispensabile per la guerra, causa della guerra, non è il nemico bensì l’immaginazione. È l’immaginazione la forza propulsiva, specie se è stata preconditionata dai media, dalla scuola, dalla religione, e alimentata con progredendo aggressiva e patetismi bigotti per il bisogno di nemici che lo Stato ha. Il fantasma immaginato si gonfia e oscura l’orizzonte, blocca la vista. L’idea archetipica ha ora una faccia. Una volta che abbiamo evocato l’immagine del nemico, siamo già in stato di guerra (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 39-40).

Additare una figura per facilitare l’esecrazione generale contro un volto demonico, un personaggio che sarà ovviamente afflitto da tare psichiche: anche questa è una declinazione della pornografia mediatica, che scopre dettagli lombrosiani nella cadenza del passo del leader nemico, enfatizza i suoi “occhi gonfi” dovuti immancabilmente all’uso di psicofarmaci, tenta di jellarlo indovinando improbabili malattie mortali che sarebbero all’origine delle sue decisioni politiche. Rimane da decidere, per stare al caso concreto, se stiamo parlando di Putin. Oppure di Biden.

L’idea del nemico si articola in molte immagini: le donne senza nome da stuprare, la fortezza da radere al suolo, i palazzi opulenti da saccheggiare, il mostro predatore, l’orco, o l’impero del male da sconfiggere. Un elemento di fantasia crea la razionalità della guerra [...]. Le ragioni si sfaldano e si coagulano in percezioni paranoide che “inventano” il nemico, falsando le informazioni con voci e congetture e fornendo giustificazioni per i metodi violenti usati in guerra e, in patria, per le gravi misure di spersonalizzazione in nome della sicurezza (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 40).

Non resta, arrivati a questo punto, che attribuire a questa immagine caricaturale la volontà di compiere qualsiasi nefandezza e di usare qualsiasi arma, senza curarsi delle conseguenze.

Dopo di che, i politici inventeranno volgari bugie, dando tutte le colpe alla nazione da attaccare, e ognuno sarà grato di queste falsità che gli mettono in pace la coscienza, e le studierà diligentemente, mentre rifiuterà di prendere in considerazione qualsiasi argomentazione contraria; e in questo modo di lì a poco si convincerà che la guerra è giusta e ringrazierà Dio dei sonni tranquilli che questo processo di grottesco autoinganno gli garantisce (Mark Twain, *The Mysterious Stranger* [1916], cit. in *Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 250).

Per ripristinare senso critico e politeismo dei valori, dialettica polemica e discussione informata (“conoscere per deliberare”, diceva Pietro Calamandrei), bisogna farla finita con la criminalizzazione dell’altro: la riduzione dello scontro a campagna poliziesca degrada chi la subisce quanto chi la mette in opera perché, diceva Carl Schmitt, “il nemico è una forma del mio stesso problema”. Se l’altro è un criminale, io sono al massimo una guardia carceraria. È una concezione degradante che fa subito una vittima: la politica. E a seguire tutto il resto che ci sta a cuore.

Anziché seguire il ritmo conoscitivo dell’impianto tragico e il tentativo di piegare l’energia di conflitto verso un esito benefico per la città – commutare le Erinni in Eumenidi – avremo allora mobilitato la società per una crociata per il bene contro il male assoluto e, sotto la furia invasata di Ares distruttore, i deboli distinguo dei refrattari allo scontro non troveranno alcun dio che li sostenga.

L'agone delle immagini

Occorre trovare immagini forti per contrastare gli opposti unanimismi (la maledetta *reductio ad unum* di ascendenza platonica), usare una propaganda per smontare l'altra e quindi, nel caso concreto, analizzare anche le fonti russe oggi precluse al pubblico, trattato dall'apparato mediatico occidentale come un *minus habens* incapace di esercitare la critica del giudizio.

“Non si può capire, non si può immaginare” (Susan Sontag); [...] “è inaccettabile”. Troppo semplice: è ammettere la sconfitta prima ancora di incominciare” (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 15).

Da rimediare è “il difetto di immaginazione”:

Valutare correttamente il nemico non è semplicemente misurare le forze con satelliti spia, decifrare codici e unire puntini su una mappa. Immaginare il nemico significa lasciare che l'altro ti entri dentro e occupi zone intere della tua anima (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 214).

Vince chi contiene all'interno del proprio perimetro anche il desiderio immaginativo del nemico. Tutto si gioca nella lotta a includere l'immaginazione dell'altro, le sue prospettive, i suoi desideri: gara e vittoria si giocano tra reciproche immaginazioni. E l'esito mai scontato del conflitto può sfociare in situazioni inedite, contaminazioni impreviste. Perché – suggerirebbe Gilles Deleuze – non posso disarmare l'ossessione dell'altro (le sue fobie, la sua violenza), se non disarmo, prima, la mia; mettendosi tutti in divenire. Occorrono architetti delle immagini per articolare la complessità di una costruzione e per declinare il rigore di un metodo chiamati a innervarsi i lungo un percorso di situazioni puntuali da espungere una a una. Atteggiamento marziale, quindi con ritmo e cadenza che non ammette viltà argomentativa, perché deve affrontare non una ma tutte le rancorose identità incrostate degli opposti contendenti e sedurre verso nuove e più ampie immagini una sufficiente massa critica. La prima mossa risiede nell'atto di sradicare se stessi da una postura rannicchiata e appiattita sulla chiacchiera corrente, dalla voglia di schierarsi istintivamente e a casaccio. Non è facile, già scrivendo o leggendo queste righe stiamo combattendo contro i demoni che ci stratttonano a buttarci nella mischia su fronti preconfezionati dalla retorica *prêt-à-porter*. Ma è

l'unica strada per persuadere gli altri. E, soprattutto, per convincere alla pace Ares, che ama – e genera – solo le armonie di più difficile taglio e per questo più belle.

Zeus e i Titani

“Per comprendere la guerra” – insegna Hillman – “dobbiamo arrivare ai suoi miti, riconoscere che essa è un accadimento mitico”:

I miti sono la normazione dell'irragionevole [...]. Per comprendere la guerra dobbiamo arrivare ai suoi miti, riconoscere che essa è un accadimento mitico, che coloro che vi sono immersi sono proiettati in uno stato d'essere mitico, che il loro ritorno da quello stato sembra inesplicabile razionalmente, e che l'amore per la guerra dice di un amore per gli dei, per gli dei della guerra; e che nessun'altra interpretazione (politica, storica, sociologica, psicoanalitica) può penetrare – ed ecco perché la guerra rimane “non immaginabile” e “non comprensibile” – fino agli abissi disumani della crudeltà dell'orrore e della tragedia e fino alle altezze transumane della sublimità mistica (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 21).

È necessario “attrarre gli dei” nel discorso della guerra, e non già per salvare la guerra dalla sua, irredimibile, irrazionalità, ma per trovare immagini e modi di dire le sue varie e diverse epifanie. Se è vero che ogni divinità è un modo di dire il mondo, anche la guerra ha tante *facies* e tanti nomi divini. Qualcuno potrebbe dire che Ares non basta più per dire la guerra contemporanea. Ma non c'è solo il nome di Ares per dire la guerra; ci sono anche Hermes, Apollo, Atena:

Al posto di Ares/Marte, le strategie e l'indottrinamento politico di Atena: guerra di parole e di volantini, vincere i cuori e le menti [...]. Al posto di Marte, Hermes: comunicazione invisibile e istantanea su internet, infiltrati travestiti, decriptazione, jamming, ricognizione notturna con visori a raggi infrarossi, intercettazione ambientale, mazzette, regalie, ricompense, riciclaggio del denaro sporco. Ancora più minacciosa è l'immaginazione di Apollo, “lungisaettante” [...], colui che colpisce da lontano con le sue frecce che solcano il cielo: l'immaginazione del distanziamento. Le armi lontano dal fronte, il fronte stesso dissolto, mentre la guerra si trasferisce in cielo, sui satelliti, nello spazio, trasformata dall'immaginazione apollinea in visioni

nucleari splendenti più di mille soli (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 115).

Se la guerra nel segno di Marte è guerra in campo aperto e oppone esercito a esercito sui campi di battaglia fuori dalle mura della città, la guerra nel segno di Hermes o Apollo è portata dentro al cuore della città. Questa è la *facies* della guerra che porta a compimento quella che Ernst Jünger ha chiamato la “guerra dei materiali”, dove a prevalere è la fredda esecuzione tecnica a distanza. Non più e non solo il corpo a corpo tra i soldati, ma l’innescò di dispositivi tecnologici distruttivi eseguito da personale tecnico (non necessariamente militare), situato in remote centrali operative. Dalle grandi guerre del Novecento, il timbro di Marte potrebbe sembrare superato, ora che la distanza, il distacco, il prevalere di un set operativo virtuale ha reso via via più incerta la coscienza e la responsabilità di operare concretissime e immense distruzioni. Ma proprio l’ineludibile conseguenza che gli effetti della guerra si verificano sul pesante suolo della terra, rende preziosa la perdurante presenza di Marte:

La passione impetuosa di Marte fa sì che la guerra avvenga nella carne viva della storia. Se essa fosse lasciata al solo Apollo, Hermes o Atena, basterebbero le simulazioni, i piani strategici e le manovre mentali (*Quel terribile amore della guerra* [2004] 2015, 117).

In quella pericolosa leggerezza, in quella asettica e rarefatta atmosfera l’irresponsabilità regnerebbe sovrana. Solo Marte ci costringe a riconoscere che in guerra sono in gioco vite e corpi, e che la guerra non è che l’ultima istanza, la risorsa estrema. Per questo il nome di Ares, il distruttore, è anche un nome salvifico. Per questo è irrinunciabile il nome di Ares.

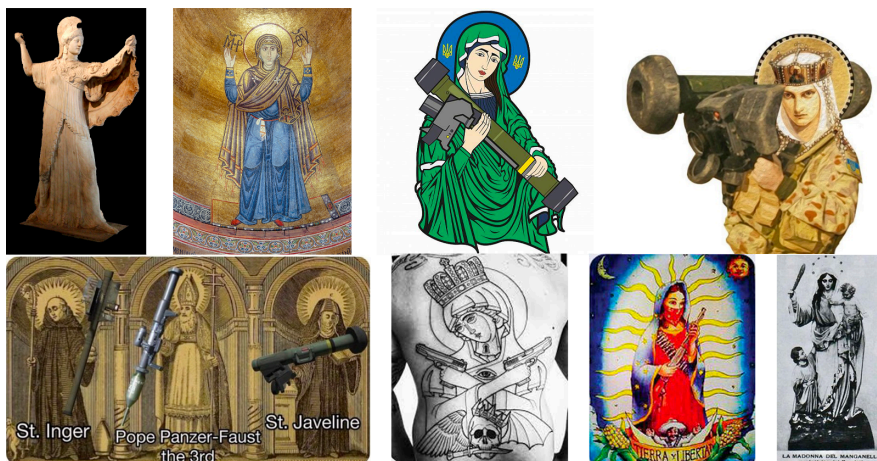
Ma c’è anche un’altra storia mitica, indispensabile per uscire dal letteralismo assassino che conduce alle stragi. La vittoria di Zeus sui Titani segnala che la mossa vincente consiste nel prendere sul serio il desiderio immaginativo dell’altro, dell’avversario, del nemico, senza purtuttavia prenderlo alla lettera, ma curvandolo in una declinazione che ne consenta non solo la sconfitta ma anche la neutralizzazione e l’assorbimento: convincere il nemico.

Perché toccò a Zeus salvare il mondo dai Titani? Non per la sua forza, secondo me, per i suoi fulmini, per la sua intelligenza scaltra né per la sua funzione di legge e ordine, bensì piuttosto per la sua capiente immaginazione. [...] La gamma della sua fantasia era inclusiva, ampia, generosa e differenziata. Zeus era davvero un dio del cielo; copriva tutto con l'ampiezza della sua facoltà immaginativa, era pari, nella sua grandiosità articolata, alla enormità titanica. La smisuratezza titanica può essere abbracciata e contenuta soltanto da una capacità altrettanto vasta di creare immagini. [...] La coscienza improntata a Zeus è attiva; terragna, aperta, presente. Zeus genera attivismo e militanza, il che ci insegna qualcosa su come far fronte al titanismo: non con il ritiro, la meditazione, la psicoanalisi, né con la speranza nel Regno a venire (J. Hillman, *Figure del mito* [2007] 2014, 134).

Una capienza immaginativa maggiore: è questa la virtù per cui Zeus prevale sui Titani e riesce a contenere la loro enorme prepotenza e ad assorbirne l'energia, costruendo così, con una mossa di egemonia tutta politica, la sua fortuna.

I. Arruolare le icone

Immagini potenti, *palladia*, invocate e poste a protezione della città. Immagini *hopla* in battaglia, arruolate, portate in prima linea da imperatori e generali fin dall'Antichità. Atena *Parthenos* / Vergine *Theotokos*; Atena *Promachos* / Maria *Symmachos*. La Saint Javeline, l'immagine scelta come copertina di questo numero di Engramma, replicata di modo estenuante in questi giorni, come merchandising per la campagna di fundraising a favore della resistenza ucraina, ha una ferocia particolare. Attingendo all'iconografia tradizionale ortodossa, vuole rovesciare l'archetipo della protezione e della cura. Nella guerra in corso, come nella storia significativa è l'incongruenza semantica e la violenta pretesa, da entrambe le parti, di garantirsi l'intercessione di Dio e della Madonna.>>>



- Atena *Promachos*, copia romana da Fidia, Napoli, Museo archeologico.
- Madonna *Deomene*, mosaico, XI sec., Kiev, Chiesa di Santa Sofia.
- Icona mariana come Saint Javelin.
- La già tradizionalmente combattiva Santa Olga, arruolata in tuta mimetica e con Javelin.
- Meme con santi titolati dall'arma che portano: Stinger, Panzerfaust 3, Javelin.
- Tatuaggi con iconografia della Madonna armata derivanti da *Educazione siberiana*.
- Vergine di Guadalupe armata per la Rivoluzione messicana.
- Madonna con manganello in periodo fascista.

II. Romanticismo pornografico

Questa sezione mette insieme una galleria di immagini che conoscono una grande diffusione nei media, e che abbiamo raccolto sotto la definizione di “romanticismo pornografico”. La definizione è data dalla combinazione di due termini, “romantico”, qui inteso come “tinta” languida del racconto, e “pornografico”, nel senso di inutilmente esplicito, o falsamente trasparente. Culto dell’orrorifico, della morte come spettacolo patinato, tollerabile solo perché recitato dallo schermo, oppure definitivamente trascorso: fascino per la rovina. Tutte forme, queste, di reclutamento patetico che ottunde i sensi, obbliga all’eccitata partecipazione, eliminando il necessario spazio di distanza tra l’osservatore e l’immagine.

>>>



- Immagini del bombardamento di Kiev.
- Copertina de “La Stampa”, 16 marzo 2022, che riporta a tutta pagina l’immagine del bombardamento di Donetsk del 14 marzo, con il titolo *La carneficina*.
- La copertina con Demi Moore incinta di “Vanity Fair”, agosto 1991.
- La modella Marianna Podgurskaya ripresa mentre scende dalle scale dell’ospedale di Mariupol.
- Una fotografia ritoccata di Franco Fontana pubblicata su Instagram.
- Birra prodotta dall’azienda inglese Brewdog per raccogliere fondi per l’Ucraina (account Instagram di Brewdog, 11 marzo 2022).
- Matrimonio celebrato fra le postazioni difensive di Kiev, alla presenza del sindaco Klichko, pubblicato sul canale ufficiale del comune di Kiev, marzo 2022.
- Copertina di “Dipiù” del 18 marzo 2022.
- Gruppo di donne combattenti ucraine registra un messaggio per l’8 marzo.
- Il pene gigante disegnato dal gruppo Voina su un ponte levatoio di San Pietroburgo (2010).

III. La crociata dei fanciulli

Il bambino è il meccanismo perfetto della macchina ideologica, adulterato “dal nostro bisogno di avere qualcuno che si faccia portatore di un regno immaginale” (così James Hillman). Il suo reclutamento trova declinazione nel contemporaneo senza il conforto del miracoloso, come accadde invece nel XIII secolo. L’addestramento bellico passa anche dalla scuola e diviene, per i neofiti di Marte, pretesto per condurre uno stile di vita sano, natura e esercizio ginnico. Dalla messa al bando del giocattolo armato al suo sbandieramento nelle cronache, con l’immagine della bambina dai capelli legati da un nastro giallo-blu e un lecca lecca in bocca, nuovo esemplare di Lolita armata (come scrive Daniela Ranieri, *La Lolita mitra e lecca-lecca*), improvvisamente non più il “bambino soldato” la cui innocenza va salvata, ma eroina di un ideale: santa in quanto innocente, morbosamente seducente e perciò asservita a una battaglia in cui il valore patetico dell’immagine è una delle armi più potenti. >>>



- *Захист вітчизни* (Proteggi la tua patria). Libro di scuola distribuito in Ucraina con all’interno spiegazioni di tattica militare.
- Giovani cadetti della Junarmija (Giovane Esercito) della Russia.
- Gustave Doré, *La crociata dei fanciulli*, metà XIX secolo.
- La foto della bambina con lecca lecca e fucile, icona della propaganda filoucraina.
- Foto in posa con spada di legno, inizio XX secolo.
- Fotogramma di un servizio di “The Guardian” sul campo scuola del Battaglione Azov Ukraine’s Far-right Children’ Camp: “I Want to Bring up a Warrior”.

IV. Still dead

L'immagine, e specialmente l'immagine fotografica, sa farsi magia capace di dare una memoria viva della morte e del morto; diventare da "still life" – che corrisponde all'italiano "natura morta" – a quella che qui, rovesciando la locuzione inglese e incrociandola in modo dialettico con la locuzione italiana, chiamiamo "still dead". Non si tratta di oggetti naturali ma anche, soprattutto, di corpi. La rappresentazione fotografica della morte avviene attraverso il genere "still life"/ "still dead" che racchiude in sé in maniera evidente l'antinomia che nello stesso medium fotografico è sempre latente tra vita e morte: la fotografia, infatti, è capace di ridare presenza e "vita" a un corpo "appena morto", ma anche, immobilizzando, fermando, la vita in uno scatto, di sottrarre la sua carica energetica. In questa galleria ne diamo un campionario proveniente da esempi tratti dalla più stretta attualità del conflitto ora in corso ad esempi provenienti dal passato, dagli albori della fotografia sperimentati in contesti bellici e dalle arti figurative. La selezione, nella sua varietà, declina il genere "still dead" in alcune delle sue possibili applicazioni. >>>



- Roger Fenton, *La valle delle ombre della morte*, Guerra di Crimea, 1853-1856.
- Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, fotogramma di *Prigionieri della guerra*, 1914-1918, 1995.
- Charles Milton Bell, *The Hidden Mother*, ferrotipi, dagherrotipi e stampe all'albumine, fine XIX-inizi XX secolo, Stati Uniti.
- Louis Carpeaux, *Supplizio di Fou-Tchou-Li*, 1905, dall'album fotografico *Pékin qui s'en va*, Paris 1913.
- EPA/Sergey Kozlov, Kharkiv, Ucraina, 3 marzo 2022.
- Ucraina, fossa comune, marzo 2022.
- Georges Méryllon, *Pietà del Kosovo*, Kosovo, 1990.
- CyberBerkut (gruppo di hacker di origine russa), 25 aprile 2015. Gli uomini nel video che hanno prima crocifisso il prigioniero e poi gli hanno dato fuoco affermano di appartenere al Battaglione Azov.

V. In hoc signo

In questa galleria si riflette sui segni e su come sono usati in questa guerra. Nella furiosa tempesta semiotica che ci investe nella propaganda di guerra, si consuma una danza che permette al segno di stare equidistante fra l'inequivocabile e l'incomprensibile: il sogno che si fa *signum*, il segno che diventa realtà. >>>



- Costellazione del Cigno.
- I fratelli Klitschko sul ring.
- Emblema del battaglione Azov, composto dalla sovrapposizione del Sole nero, l'onda del Mare d'Azov, il simbolo runico del Wolfsangel, e il *Tryzub* (tridente ucraino).
- Il ginnasta Ivan Kuliak sul podio di Doha.
- Emblema ufficiale della Nato, secondo le prescrizioni del Nato Information Service.
- Un manifesto della campagna russa #INostriNonLiAbbandoniamo con il nastro di san Giorgio a forma di Z.
- Un soldato ucraino davanti a un mezzo contrassegnato con la Z.
- Esposizione dello striscione gigante nella commemorazione della XIV Divisione SS "Galizia", nella quale si vede lo stemma del leone del Regno di Galizia-Volinia, diventato simbolo del nazionalismo ucraino e all'origine della bandiera gialla e blu, 28 aprile 2021, Kiev.
- Fotografia di una ragazza ucraina che porta sul petto il simbolo nazista del Sole nero (*Schwarze Sonne*) postata sul canale Twitter ufficiale della Nato per la Festa della Donna, 8 marzo 2022.
- Logo e slogan del brand 5.11.

VI. Immagini malgrado tutto

Ci sono volte in cui le immagini sorgono all'incrocio tra la scomparsa del testimone e l'irrapresentabilità della realtà. La loro potenza sta nella sopravvivenza in quanto tracce parziali di un'esistenza, la loro forza esplosiva ci punge e ci spinge a riconsiderare la nostra posizione di testimoni. Le immagini fotografiche come occhi sopravvissuti della storia e nell'occhio della storia, si trasmettono e giungono fino a noi, resistenti lacerazioni della totalità del reale, malgrado tutto. Ci ricordano l'importanza di assumere uno sguardo sempre pronto a smontare le apparenze, ma mai disperante, attento e mai anestetizzato, incantato ma mai spettacolarizzante. Uno sguardo da fotografo. >>>



- Ultimi scatti di Andrea Rocchelli, reporter italiano ucciso in Donbass nel 2014, rinvenuti in una SD.

English abstract

In the Gallery we present a selection of the rich choice of images selected by the Seminar Mnemosyne in preparation for this extraordinary publication. These images are presented as materials to build a Warburgian panel and are divided into specific thematic areas.

keywords | Images; Seminar Mnemosyne; Images; War; Materials; Panel.

Arruolare le icone

Materiali per una tavola warburghiana

a cura di Maria Bergamo

Palladia antichi

A Tebe, a difesa dall'assalto nemico, c'è Atena: una sua immagine "tiene stretta la sua città" (ἀνχιππολις: Eschilo, *Sept.*, 501). Non si tratta di una figura metaforica, ma di un riferimento preciso e concreto: sopra la quarta porta, la Porta di Atena Onka, stava la dea, probabilmente dipinta sulle mura, raffigurata a braccia aperte nell'atto di abbracciare e proteggere la sua città. Atena è la dea in armi che protegge dalla minaccia della guerra e della distruzione. Il perimetro della *polis* è il tempio della dea. La sua statua, il *palladion*, è l'icona simbolica che tiene in sé coesa la sua potenza: sottrarre a una città il suo *palladion* significa conquistarla simbolicamente. La dea protegge in armi la città: a difenderla sono gli uomini, le mura e la stessa immagine della dea che si concretizza nel *palladio*. È Atena stessa che, sul campo di battaglia, è l'unica capace di contrastare la furia inconsulta di Ares: la dea scende in campo per frenare il dio implacabile feroce che fa strage di uomini, indossando l'elmo di Ade: l'elmo della morte, l'elmo del Niente è l'unico talismano capace di sconfiggere il dio della distruzione.



Madonna *Deomene*, mosaico, XI sec., Kiev, Chiesa di Santa Sofia.
 Atena *Promachos*, copia romana da Fidia, Napoli, Museo Archeologico.

L'immagine di Atena viene letteralmente sovrascritta in età bizantina: Atena *Parthenos* / Vergine Maria; Atena *Promachos* / Maria *Symmachos*. Durante l'assedio di Atene del 396 d.C. da parte di Alarico, lo storico bizantino Zosimo riporta che la dea Atena fu vista camminare lungo le mura della città "con aspetto identico a quello della sua statua, armata e pronta a resistere all'assalto"; nel *Chronicon Paschale* del VII secolo, è riportato che il Kagan degli Avari durante l'assedio della capitale bizantina del 626 vide la Vergine correre sulle mura di Costantinopoli (Pentcheva [2006] 2010, 90-91). Una fonte riferisce che il patriarca di Costantinopoli aveva fatto dipingere immagini della Vergine con bambino sulle porte della città (Kitzinger [1976] 1992, 43); Pentcheva [2006] 2010, 58, 92).

Sappiamo da Fozio che nella Chiesa del Pharos a Costantinopoli, nella stessa postura dell'Atena ἀνχιππολις la Theotokos apriva le sue braccia a proteggere della città contro i nemici; nel monastero delle Blacherne a Costantinopoli era conservata la reliquia del *maphorion*, il manto della Theotokos, che era il simbolo della protezione fisica che la Vergine Madre di Dio stendeva sulla città. Come avviene nella Chiesa di Hagia Sophia a Kiev, la Vergine con le mani stese in preghiera (la Δεομένη) diventa una figura di protezione, stendendo il suo manto come un potente talismano difensivo (Pentcheva [2006] 2010, 32, 102). Ci sono però icone che vengono portate in battaglia: la croce e l'icona diventano letteralmente *hopla*, armi offensive schierate in prima fila a fianco dell'imperatore, e le preghiere di invocazione diventano litanie bellicose che eccitano all'assalto dei nemici e alla vittoria.

A differenza di Atena, dea in armatura, non ci sono però rappresentazioni bizantine di Maria che indossa una corazza o brandisce una spada. La sua potenza viene usata in ambito bellico attraverso epiteti e epiclesi iscritte nelle icone stesse Φύλαξι καὶ Στρατηγός (Protettrice e Duce), Συστρατηγίτις Ἄμαχος (Alleata invincibile), Ἀκαταγωνίστος Συστράτηγος τῷ βασιλεῖ (Impareggiabile Comandante), oppure viene affiancata da una schiera di Santi armati, come San Giorgio, San Teodoro, Santi Sergio e Bacco...

Madonne armate contemporanee

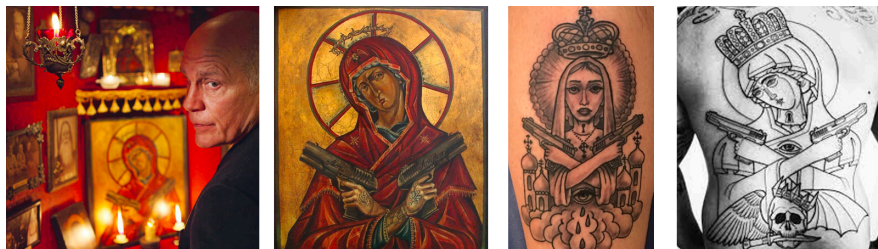


Merchandising per la campagna di fundraising pro resistenza ucraina: diversi tipi di icona mariana come St. Javeline.

Meme con Santi titolati dall'arma che portano: lo Stinger, il Panzerfaust 3, il Javelin. La già tradizionalmente combattiva Santa Olga, arruolata in tuta mimetica e con Javelin.

Iconografie aggressive, dissacranti e volutamente provocatorie alimentano il mito del criminale che agisce sotto la protezione della divinità perché afferma di essere portatore di giustizia, libertà e di ordine. Anche nella guerra in corso, significativa è l'incongruenza semantica e la violenta pretesa, da entrambe le parti, di garantirsi l'intercessione di Dio e della Madonna.

Icone come tatuaggi simbolici segnano i corpi dei personaggi del libro (e poi film e trilogia) *Educazione siberiana*, di Nicolai Lilin del 2009, un'etnia di "criminali onesti" deportati dalla Siberia e perseguitati dal regime sovietico. La tattoo-art apprezza entusiasticamente tali soggetti - promossa, tra l'altro, in uno studio di tatuaggi dallo stesso autore del libro - e li ribatte con superficiale incoscienza sulla pelle di qualsiasi trucido e palestrato narciso contemporaneo.



Fotogramma dal film *Educazione siberiana* (Gabriele Salvatores 2013): John Malcovich prega davanti a un'icona di Maria armata.
 Dettaglio della medesima icona creata per il film.
 Tatuaggi con iconografia della Madonna armata derivanti dal medesimo film.

Come immagine di copertina di questo numero di Engramma abbiamo scelto la Saint Javelin, una Madonna che stando alle dichiarazioni del suo promotore incrocia la sua figura con quella di Maria Maddalena: Christian Borys, un filmmaker canadese di origini polacco-ucraine, l'ha ideata e ne ha affidato l'esecuzione a un designer come icona per il fund-raising a sostegno della resistenza ucraina: la campagna ha avuto enorme successo e il sito che promuove la raccolta fondi a oggi ha avuto donazioni per centinaia di migliaia di dollari. Ma la Saint Javelin è in buona compagnia e si inserisce in una tradizione consolidata. Una Madonna con kalashnikov è stata diffusa già dal 2017 da un sito camorristico italiano ora oscurato dalla polizia. Lotte sociali, fede popolare e street art in Messico: dopo il *levantamiento* degli zapatisti in Chiapas nel primo giorno del 1994, la tradizionale Vergine di Guadalupe ha imbracciato un fucile, il caricatore a tracolla e un fazzoletto da ribelle sul viso. E anche durante il ventennio fascista una tradizionale – se pur singolare – iconografia mariana stata in “Madonna del manganello”, con tanto di odiosa *Ode* stampata dietro il santino della parrocchia di Monteleone – ora Vibo Valentia: “O tu santo Manganello [...] che rischiari ogni cervello, sempre tu sarai sol quello che il fascista adorerà”.



Madonna con Kalashnikov utilizzato in un sito camorristico.
Vergine di Guadalupe armata per la rivoluzione messicana.
Madonna con manganello in periodo fascista.

Icone come armi di un arsenale feroce e criminale che non meritano neppure di essere considerate eretiche. Papa Francesco ha mirato altrove, a obiettivi ben più seri, lanciando con forza il suo attacco allo scandalo promosso dai signori della guerra. Così ha dichiarato, il 21 marzo 2022: “La spesa per le armi è uno scandalo, non è una scelta neutrale [...] Continuare a spendere in armi sporca l’anima, sporca il cuore, sporca l’umanità. A che serve impegnarci nelle campagne contro la povertà, la fame, il degrado, se poi ricadiamo nel vecchio vizio della guerra, nella vecchia strategia della potenza agli armamenti che riporta tutto e tutti all’indietro?”. E con ancora maggior forza e mira il 24 marzo, quando il governo italiano ha deciso di incrementare le spese militari, ha ribadito: “Io mi sono vergognato quando ho letto che un gruppo di Stati si sono compromessi a spendere il due per cento del Pil per l’acquisto di armi come risposta a questo che sta accadendo – pazzi! [...] La risposta non sono altre armi ma un modo diverso di governare il mondo [...]. Il modello della cura è già in atto ma purtroppo è sottomesso a quello del potere economico, tecnocratico, militare”.



Riferimenti bibliografici

Kitzinger [1976] 1992

E. Kitzinger, *Il culto delle immagini. L'arte bizantina dal cristianesimo delle origini all'Iconoclastia* [*The Cult of Images in the Age before Iconoclasm; Byzantine Art in the Period between Justinian and the Iconoclasm*, in *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington and London 1976), Firenze 1992.

Pentcheva [2006] 2010

B.V. Pentcheva, *Icone e potere. La Madre di Dio a Bisanzio* [*Icons and Power. The Mother of God in Byzantium*, Pennsylvania 2006], Milano 2010.

English abstract

The image of the goddess Athena at the gates of Thebes, armed as a protector of the city, gradually conforms to the gestures and attributes of the Madonna in the Byzantine age. Some of these images and icons are transformed into battle weapons. If Athena is known and depicted as a goddess in armor, the representations of Mary from the Byzantine era use the power of the image especially in the context of war. Ferocious and desecrating iconographies increase the criminality that acts under the protection of the divinity. To bring attention back to the real gravity of the war being fought today, Pope Francis addressed the warlords directly.

keywords | Athena; Madonna; Power of the Images; Icons; Arms; War; Pope Francis.

Romanticismo pornografico

Materiali per una tavola warburghiana

a cura di Chiara Velicogna, con Giorgiomaria Cornelio e Christian Toson

Pornografia delle rovine
Propaganda patetica
Maternità e guerra
Romanzi d'amore
Brand positioning e amministrazioni zelanti
Clickbait social
L'A-Team
Citazione pop-filmica
Pornografia violenta

Questa sezione mette insieme una galleria di immagini che conoscono una grande diffusione nei media, che abbiamo raccolto sotto la definizione di "romanticismo pornografico". La definizione è data dalla combinazione di due termini, "romantico", qui inteso come "tinta" languida del racconto, e "pornografico", nel senso di inutilmente esplicito, o falsamente trasparente. Scrive Hillman: "La storia dell'iconoclastia, della paura delle immagini e dei tentativi di disciplinarla, dice chiaramente che tutte le immagini sono pornografiche nella loro capacità di suscitare eccitamento, un eccitamento che dà riconoscimento all'animazione libidica, alla potenza demoniaca, all'anima attiva, propria dell'immagine" (Hillman, [2007] 2014).

A vincere, oggi, è l'imperativo del sentimento, l'emotività schiacciante che conquista con la sua immediatezza e ci eccita. Una proliferazione di immagini pornografiche nella nuda esposizione del proprio esasperato sentimentalismo: facili esche, orsacchiotti, meme-leccalecca, cuoricini... monomania del "cute", del tenero, dello sdolcinato, dell'infantile senza mito dell'infanzia. E per converso, culto dell'orrorifico, della morte come spettacolo patinato, tollerabile solo perché recintato dallo schermo, oppure definitivamente trascorso: fascino per la rovina. Tutte forme, queste, di reclutamento patetico che ottunde i sensi, obbliga all'eccitata

partecipazione, eliminando il necessario spazio di distanza tra l'osservatore e l'immagine.

Le immagini romantiche e pornografiche che bombardano i nostri media (che compaiono sotto l'*hashtag* #warporn come precedenti fenomeni #foodporn, #gunporn, #wordporn...) appartengono a sfere dell'immaginario diverso, che si possono dividere in infinite categorie e insieme. Si propongono qui alcuni temi, fra i più palesi ed evidenti, che hanno particolarmente caratterizzato la propaganda di questo conflitto. Si vedranno rimandi a cliché cinematografici, videogiochi, a forme di comunicazione tipiche dei social network, a linguaggi mutuati dal marketing moderno.

Pornografia delle rovine



Immagini del bombardamento di Kiev pubblicate sul sito della municipalità.
Victor Gollancz, immagine delle macerie ad Amburgo (*In darkest Germany*, 1947).
Locandina del film *The Pianist* (Roman Polanski, 2002).
Fotogramma da video di violoncellista tra gli edifici bombardati di Kharkiv (marzo 2022, dall'account twitter del Ministero degli esteri ucraino).
Fotogramma da video di edificio bombardato (marzo 2022, dall'account twitter del Ministero degli esteri ucraino).

Così Flaubert nel *Dizionario dei luoghi comuni*, alla voce “arpa”: “Produce armonie celesti. Nelle incisioni, viene suonata solo tra le rovine e in riva a un torrente”. Non vogliamo qui ripercorrere la lunga storia della fascinazione per le rovine, ma portare l’attenzione su una sua particolare declinazione, ossia quella per le rovine prodotte dalla guerra: non sono più infatti lo specchio dell’azione del tempo, ma la dimostrazione della forza distruttrice dell’uomo. Possiamo seguire la trasformazione in rovine delle città bombardate in Ucraina quasi in tempo reale: immagini e video sono costruite in modo da romanticizzare la distruzione.

W.G. Sebald, in *Storia naturale della distruzione*, dedica spazio alla rappresentazione nella letteratura tedesca contemporanea delle rovine prodotte dal conflitto e dai bombardamenti a tappeto delle città, osservando che “siamo nella necropoli di un popolo sconosciuto, misterioso, sradicato dalla sua esistenza civile e dalla sua storia, risospinto al livello evolutivo dei raccoglitori nomadi”: riprendendo le osservazioni di Geneviève Serreau riportate da Barthes in *Miti d’Oggi*, all’orrore che “deriva dal fatto che noi guardiamo dall’interno della nostra libertà” si mescola

una fascinazione generata dalla qualità estetica delle immagini in sé, dal loro taglio e dalla loro composizione.

Non mancano i riferimenti cinematografici: il video di un violoncellista che suona tra gli edifici bombardati di Karkhiv non può non ricordare // *Pianista* di Roman Polanski, mentre le riprese di cittadini che apparentemente proseguono le loro attività ricordano sia le parole di Stig Dagermann in *Autunno tedesco*: "Ci fermiamo davanti a case cui è stato strappato via il muro esterno, come in uno di quegli spettacoli popolari dove il pubblico può osservare la vita svolgersi su diversi piani contemporaneamente", sia il taglio simmetrico dei film di Wes Anderson, in una sorta di voyeurismo dell'immagine.

Propaganda patetica



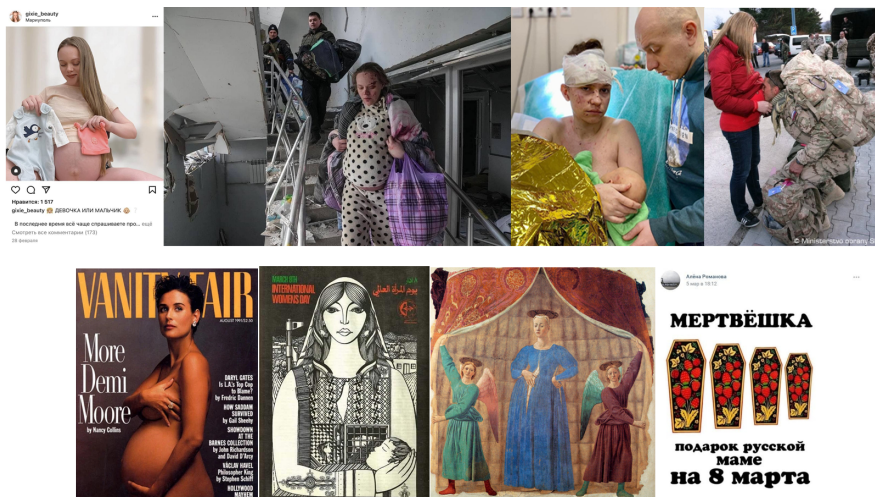
Copertina de “La Stampa”, 16 marzo 2022, che riporta a tutta pagina l’immagine del bombardamento di Donetsk del 14 marzo, con il titolo *La carneficina*.

Una donna ucraina torna a casa con la spesa.

Scena da un ospedale pediatrico, finestre protette da sacchi di sabbia (dall’account twitter del Ministero degli esteri ucraino).

Tanto più le immagini mostrano scene immediatamente riconoscibili come patetiche, tanto più queste circolano diventando virali: facendo leva sul sentimento anziché sulla ragione, lasciano aperto l’uso propagandistico, non facendo riconoscere immagini provenienti da altri contesti, o rendendo il contesto irrilevante proprio per la loro carica patetica.

Maternità e guerra



La modella Marianna Podgurska in un posto del suo canale instagram gixie_beauty. La modella Marianna Podgurska ripresa mentre scende dalle scale dell'ospedale di Mariupol.

La "Ukrainian Madonna" pubblicata sui canali social ucraini.

La foto del soldato sloveno che torna a casa, scambiata nei media per il soldato ucraino che parte per il fronte.

La copertina con Demi Moore incinta di "Vanity Fair", agosto 1991.

Una locandina per la festa della donna pubblicata dai media palestinesi.

La Madonna del Parto, Piero della Francesca 1460, Musei Civici Madonna del Parto, Monterchi.

Il meme bara-matrioska dedicato alle madri russe per l'8 Marzo.

La maternità viene usata come arma di propaganda:

L'esibizione pornografica della pancia nuda, che ha preso piede dopo la celebre copertina di Demi Moore su "Vanity Fair" del 1991, viene ripresa dalla modella Marianna Podgurska sul suo canale di Instagram. La stessa modella viene ritratta in mezzo alle rovine dell'ospedale di Mariupol con il pancione coperto da un pigiama insanguinato, suscitando sospetti di una messinscena. Che si tratti o meno di una situazione reale, la maternità viene esibita come catalizzatore di pathos. Scena analoga quella della "Ukrainian Madonna", la donna ferita che ha protetto il suo bambino dalle schegge delle esplosioni: rappresentata nuda, con il seno scoperto, ma con gli attributi della sofferenza e dell'emergenza: la benda sul capo, le ferite sul volto, la coperta di emergenza dorata. Patetismo analogo quello del soldato ucraino che bacia la pancia che contiene il suo figliolo prima di andare a combattere. La madre è attraente, e scopre la giacca rossa sulla

pancia rossa (questo poi si scoprirà essere uno scatto proveniente da un luogo completamente diverso, il ritorno di un soldato Nato a casa in Slovenia dall'Iraq).

Diverso il discorso della maternità usata in maniera retorica e indiretta: Il messaggio di auguri mandato alle madri russe, che recita "un morto, regalo per la mamma russa per l'8 marzo", si gioca con il termine *mertveska*, che significa piccolo morto, ma suona anche come *matrioska*, come reso esplicito dalla serie di bare una più piccola dell'altra decorata con i motivi decorativi classici delle *matrioske*, la *hohloma*. Il messaggio è terribile e potente perché qui la maternità è presente doppiamente: nel figlio, ma anche nella stessa *matrioska*, che in questo caso diventa contemporaneamente figura materna e contenitore di morte.

Quest'immagine ricorda un altro disegno comparso per la Festa della Donna, che rappresenta una madre palestinese armata che tiene il suo bambino in braccio; nel cuore una gabbia con un volto, che somiglia al bambino, ma più cresciuto: la madre se vuole vedere un futuro per il suo bambino, deve combattere. Si ribalta così il significato di madre-contenitore, madre-tabernacolo, che vediamo nella nuova "Madonna del Parto", *matrioska* anch'essa, che, avvolta in un tendaggio, rivela delicatamente gli strati che proteggono il suo sacro contenuto.

Romanzi d'amore



Ultimo (?) saluto fra amanti, fonte indeterminabile, utilizzata su varie piattaforme per rappresentare il conflitto in atto.

Saluto di un soldato in partenza per la guerra di Corea (Stati Uniti 1950).

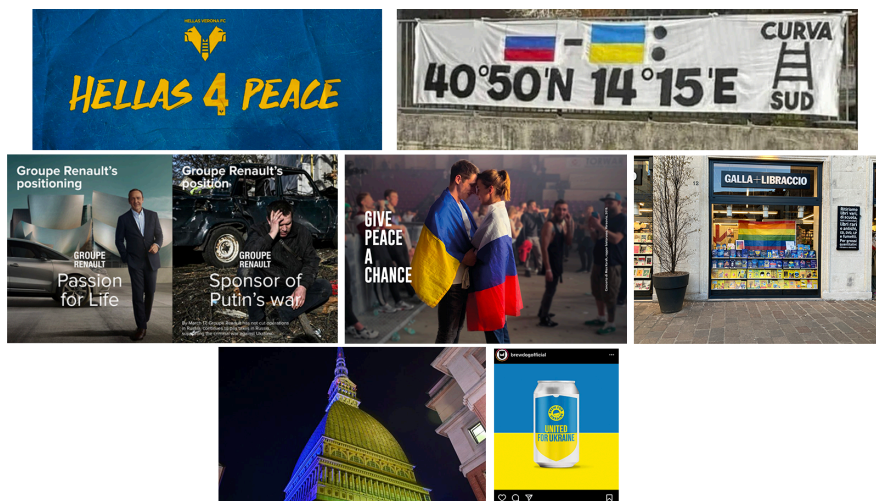
Matrimonio celebrato fra le postazioni difensive di Kiev, alla presenza del sindaco Klichko, pubblicato sul canale ufficiale del comune di Kiev (marzo 2022).

Fotogramma da un video che documenta una proposta di matrimonio a sorpresa, organizzata in un posto di blocco con la scusa di una presunta perquisizione (2022).

Amore e guerra: se ne utilizzano, con toni sentimentalisti, gli stereotipi. Si tratta di un esibizionismo del sentimento che da una parte vuole annullare la distinzione tra il tempo di pace e il tempo di guerra, con una continuità di riti che sfocia nel paradossale (al posto della corona, parte del rito nuziale ortodosso, si tiene sospeso sul capo della sposa-militare un elmetto) o nel romanzesco (la proposta di matrimonio al fronte). Il cliché dell'ultimo bacio si trasforma dall'immagine evidentemente *staged* del soldato statunitense sul treno in partenza per il fronte alla fotografia apparentemente spontanea di una colonna umana che permette l'ultimo saluto tra due ragazzi: riutilizzata in vari contesti social come scena – commovente – della guerra in atto, non è in fondo possibile ricostruirne né il contesto né l'origine.

Dall'altra parte, le immagini forzano partecipazione ed empatia, facendo leva sulla comprensibilità quasi universale dei gesti legati alla sfera romantica.

Brand positioning e amministrazioni zelanti



Intestazione dell'account twitter dell'Hellas Verona (2022).

Striscione dei tifosi dell'Hellas Verona nella partita contro il Napoli (13 marzo 2022).

Post su twitter del Ministero degli esteri ucraino che denuncia lo scarto tra positioning e realtà del gruppo francese Renault (marzo 2022).

Campagna pubblicitaria di UNA (Aziende della comunicazione unite).

Vetrina della libreria Galla, Vicenza: bandiera ucraina creata con i colori delle copertine dei libri in vendita.

Mole antonelliana illuminata di giallo e blu (marzo 2022).

Birra prodotta dall'azienda inglese Brewdog per raccolta fondi per l'Ucraina (account instagram Brewdog, 11 marzo 2022).

L'immagine 2 necessita di una certa contestualizzazione per essere compresa: si tratta di uno striscione dei tifosi dell'Hellas Verona che, citando la canzone "Robespierre" degli Offlagia Disco Pax ("Una scritta degli ultras della Reggiana / Dopo il raid aereo americano su Tripoli negli anni Ottanta / Diceva: "grazie Reagan, bombardaci Parma") incitano al bombardamento di Napoli; la stessa società sportiva, però, utilizzando una coincidenza cromatica, adotta uno slogan di messaggio esattamente opposto. I colori della bandiera ucraina vengono utilizzati con un linguaggio comunicativo che li trasforma in un brand, uno strumento di marketing: si tratta di una forma di *positioning*, di creare un'associazione positiva nel cittadino-consumatore, come nel caso di vari prodotti che vengono dipinti di giallo e blu, analogamente ai monumenti che in varie città d'Europa sono stati illuminati con gli stessi colori. Istituzioni e aziende adottano in questo caso lo stesso linguaggio.

Clickbait social



Immagine di un'artista sconosciuta pubblicata su Instagram.

Copertina di "Dipiù" del 18 marzo 2022.

Lego vestito alla Zelensky e bottiglie molotov in forma di Lego.

Sequenza di animali domestici nei rifugi antiaerei.

Le raffigurazioni infantili che circolano sui social sono la trasposizione della realtà in un linguaggio generalmente usato per lo svago e il divertimento.

Circolano le figure che intasano quotidianamente la comunicazione di massa, trasposte nel contesto della guerra: animali carini nei rifugi antiaerei, figurine nel linguaggio kitsch della favola, giocattoli a tema, stampa scandalistica che si occupa frivolmente dei protagonisti della guerra.

Sono manifestazioni di un modo della comunicazione di massa che tende a integrare la guerra nel costume e nella vita visiva quotidiana, che assorbendo, la allontana.

L'A-Team



Gruppo di donne combattenti ucraine registra un messaggio per l'8 marzo.

Soldati di Kadyrov in uno dei molti video promozionali del canale Kadyrov-95.

Personaggi principali del videogioco S.T.A.L.K.E.R.

Personaggi della Marvel in posa.

I militari odierni hanno bisogno di formarsi in un'immagine che spesso non hanno e per questo si rivolgono ai film d'azione e ai videogiochi che conoscono. Le donne combattenti e i soldati di Kadyrov in video scelgono di disporsi in formazione, visti frontalmente, come i supereroi della Marvel o i personaggi di un videogioco sparattutto.

Citazione pop - filmica



Un murales dipinto a Mojmírova street a Praga 4 dall'artista ChemiS.
Una fotografia ritoccata di Franco Fontana pubblicata su Instagram.
109 carrozzine esposte a Leopoli per denunciare le atrocità russe.
Fotogramma del film *La corazzata Potëmkin*.

La cultura pop e cosplay declina le figure del mondo nei linguaggi popolari dei film e delle immagini pubblicitarie. Così è possibile rivestire con il "tema Ucraina" le celebri immagini, altamente instagrammabili, di Franco Fontana, ritoccate in modo che le nuvole sembrano cuoricini, ormai profondamente legate ai paesaggi di sfondo dei nostri desktop. Oppure disegnare su un muro una bambina in stile Disney con i suoi giocattoli e la coperta dell'Ucraina. Pop e filmici sono anche gli allestimenti con i resti della guerra, come l'esposizione delle carrozzine abbandonate dai profughi ucraini nella piazza di L'vov, rimando fin troppo chiaro ed evidente a Eisenstein.

Pornografia violenta



Un bandito denudato e legato a un palo in una città ucraina.
Un giornalista russo davanti al cadavere di un uomo legato al palo.
Il pene gigante disegnato dal gruppo Voina su un ponte levatoio di San Pietroburgo (2010).
Il pene gigante disegnato da un pilota militare russo sopra Odessa.

Documentare la violenza consente di mostrare la nudità altrimenti censurata. I corpi nudi e indecenti, in virtù della violenza che subiscono, possono essere mostrati in pubblico.

I *maroderi*, i criminali comuni che infrangono la legge marziale, bevendo alcol, rubando qualcosa, o semplicemente trovandosi fuori durante il coprifuoco, vengono legati con lo scotch a un palo, denudati e colpiti dai passanti. Spesso si tratta semplicemente di quelle parti di popolazione urbana maltratta anche in tempo di pace: senz'altro, tossicodipendenti, sbandati. I loro lividi fondoschiena sono esibiti a tutta la città e nei social, portando la gogna medievale sul piano mediatico. La nudità colpita viene accettata dai mezzi di comunicazione, e la violenza pura e non controllata dalle istituzioni ne esce in qualche modo giustificata.

Un'altra forma di pornografia violenta è quella di sfregiare con un segno indecente lo spazio del nemico. Un pilota di caccia russo ha disegnato un immenso pene sul cielo di Odessa. Un gesto artistico che ricorda molto la celebre performance del gruppo Voina (guerra), che disegnò un pene gigante sul ponte levatoio di San Pietroburgo nel 2010, proprio davanti alla sede dell'FSB.

English abstract

This section brings together a gallery of images that are very popular in the media, and that we have collected under the definition of "pornographic romance". As happens in social media with phenomena like "foodporn", here we have "warporn", with such things as the myth of the "cute", the cult of horror, the spectacle of death, the fascination for ruins: all these forms of pathetic recruitment dull the senses, erasing the necessary distance between the observer and the image.

keywords | War; Pornography; Social Media; Ukrainian War; #Warporn.

La crociata dei fanciulli

Materiali per una tavola warburghiana

a cura di Giorgiomaria Cornelio e Giulia Zanon

Incipit

I. Partenze

II. Presagi

III. Dallo scoutismo alla guerra di igiene

IV. Diabolici in tutta innocenza

V. Innocenza diabolica

VI. La carica d'odio dell'infanzia

VII. Impotenza armata, armati di impotenza

VIII. Il grande gioco della guerra

Explicit



Anonimo olandese, *La crociata dei bambini*, incisione, ca. 1550-80, New York, The Metropolitan Museum of Art.

Incipit

Chiamiamo qui, in crociata e in incrocio, una raccolta di immagini e testi sulla guerra dei bambini, attraversando alcuni snodi tematici che montano insieme attualità e figure del mito. Il loro disordine è quello di un campo di battaglia, o di una stanza di giochi, dove si formano – per brevi lampi, per accenni, forse per accidente – intuizioni sul contemporaneo, volte a smantellare il mito dell'innocenza, e i suoi pericolosi arruolamenti.

I. Partenze

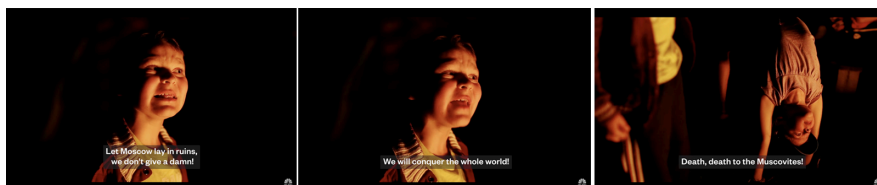
Nel giugno del 1212 un ragazzino di nome Etienne, nel villaggio di Cloyes, viene avvicinato da Dio nelle sembianze di un povero pellegrino che, dopo

aver accettato da lui del pane, gli consegna una lettera da portare direttamente al Re di Francia. Alla partenza della sua missione il santo ragazzino viene seguito da una moltitudine di bambini. Trenta mila, da diverse parti delle Gallie, secondo le cronache di Laon, i quali, a chiunque chiedesse loro dove fossero rivolti, rispondono con una secca monosemia: "A Dio!" (Munro 2014). E Dio compiva miracoli attraverso Etienne, innumerevoli miracoli, fra i quali l'infatuazione collettiva che il pastorello sapeva suscitare tra i suoi coetanei:

Come infatuati da un influsso diabolico, abbandonati i padri e le madri, le nutrici e tutti gli amici, andavano cantando allo stesso modo del loro pedagogo. Né, cosa mirabile a dirsi, potevano trattenerli le serrature, né la persuasione dei genitori poteva farli tornare indietro, ma seguendo il loro maestro si dirigevano in processione, cantando in gruppi, verso il Mediterraneo quasi volessero passare sull'altra sponda (Matthieu Paris, *Chronica Majora*).

La sua santità è tale che – messo egli su un carro e adornato del pallio vescovile – si trova alla mercé dei più bramosi di beatitudine che si protendono verso di lui per strappargli un filo del suo vestito o un capello, già profumati di divino.

II. Presagi



Fotogrammi da un'inchiesta di NBC News, Ukraine's Hyper-Nationalist Military Summer Camp for Kids a proposito dei campi estivi del Battaglione Azov. Fotogrammi da un video celebrativo dell'armata cecena, con bandiere raffiguranti Ramzan Kadyrov e delle magliette che recitano: "quando eravamo bambini non ci hanno insegnato ad avere paura dei lupi, ci hanno insegnato a essere lupi".

Con le stesse modalità, il mese successivo, un altro bambino – Nikolaus da Colonia – parte alla volta della Terra Santa per ordine di un angelo apparsogli in sogno: “egli avrebbe liberato Gerusalemme, recuperato la Santa Croce e marciato attraverso il mare come il popolo di Israele aveva fatto in passato” (*Annales Scheftlarienses Maiores* in Pallenberg 1983, 108) e con lui, di nuovo, orde di bambini che seguendolo cantavano la canzone:

Nycolaus, servo di Cristo, traverserà il mare
E insieme agli innocenti entrerà a Gerusalemme.
Con sicurezza camminerà sul mare a piedi asciutti,
E unirà castamente in matrimonio giovani e vergini.
[...]
Batteggerà i pagani e tutti i malvagi.
[...]
E glorificherà coloro che si riscattano con il sangue,
E incoronerà tutti i bambini di Nycolaus (*Anonymi Chronicon Rhythmicum Austriacum*, in Pallenberg 1983, 13).

Così come Etienne alla guida del corteo è circondato da guardie armate e ornato con gli attributi del vescovo o del papa, Nikolaus porta sopra di sé un segno di metallo avente la forma della lettera Thau (*Gesta Treverorum continuata*, in Pallenberg 1983, 16). Entrambi i condottieri sono ornati da simboli che indicano il loro potere e influsso rispetto alla brigata ma, soprattutto, legittimano la necessità suprema della loro impresa, suggellandone la sacralità (vedi, in questo stesso numero, *In hoc signo*). I segni, dunque, si moltiplicano, il sismografo del mondo oscilla, la terra è già da tempo allarmata per questa nuova crociata. Racconta San Menardo di Soissons che alcuni testimoni affermano che:

Prima di queste strane partenze di bambini, di dieci in dieci anni, pesci, rane, farfalle, uccelli erano partiti allo stesso modo, ognuno secondo la propria specie (Matthieu Paris, *Chronica Majora*).

In questa Primavera Sacra, vediamo muoversi vari animali mitici. Mitici sono anche i bambini arruolati nelle moderne guerre che irrompono a incrinare la tiepida idea di un Occidente in pace. Smolny, nove anni, parla guardando in camera: “È stata una mia decisione”. Si riferisce al campo estivo del battaglione Azov. Lo vediamo cantare di fronte a un fuoco una

canzone, insieme ad altri bambini: “Giovani aquile, ragazzi! Noi siamo giovani falchi nazionalisti!” E, ancora, nel bestiario simbolico si aggiungono i giovani nazionalisti ceceni: “Quando eravamo bambini non ci hanno insegnato ad avere paura dei lupi, ci hanno insegnato a essere lupi” – recitano le magliette indossate per un video propagandistico, riprendendo il lupo, animale totemico della Cecenia.

III. Dallo scoutismo alla guerra di igiene



Fotogrammi da *The Ogre*, regia di V. Schlöndorff, 1996.

Fotogrammi da un'inchiesta di NBC News, *Ukraine's Hyper-Nationalist Military Summer Camp for Kids* a proposito dei campi estivi del Battaglione Azov.

C'è un'atletica dell'igiene, un atletismo vigoroso che viene allenato – ed eccitato – attraverso le immagini. Il corpo che risulta da questo allenamento è totalmente investito dal potere, potere che a sua volta investe nella disciplina del corpo: didattica, salute, allenamento. Il corpo sano è il corpo che serve allo Stato e che si guadagna così il proprio certo posto, la propria piena autorealizzazione.

La padronanza, la coscienza del proprio corpo non si sono potute raggiungere che per effetto dell'investimento del corpo da parte del potere: la ginnastica, gli esercizi, lo sviluppo muscolare, la nudità, l'esaltazione del bel corpo... tutto questo è nella linea che conduce al desiderio del proprio corpo attraverso un lavoro insistente, ostinato, meticoloso ce il potere ha esercitato sul corpo dei bambini, dei soldati, sul corpo in buona salute (Foucault [1971-1976] 1977, 138).

Se si è potuto costruire un sapere sul corpo, è stato

attraverso un insieme di discipline militari e scolastiche. È solo a partire da un potere sul corpo che un sapere fisiologico, organico era possibile (Foucault [1971-1976] 1977, 141).

Lo sport è anche metafora per trasmettere e comunicare il conflitto, costituendo intrinsecamente una “interfaccia culturale attraverso la quale la guerra entra nella vita civile”. Così, nella retorica giornalistica, termini trafugati dalle cronache sportive, sono utili – se non necessari – a comunicare l’indicibile e anestetizzare lo sguardo del “cittadino-spettatore”:

Functioning between body and body politic, sports provide a symbolic microcosm for playing out the prevailing vectors of force that imbue war and international relations with meaning. As a cultural interface through which war discourse enters civilian life, sports play a vital part in structuring the civic relationship to war. This relationship is dynamic. [...] In the rituals that dominate the experience of war at the end of the twentieth century, the relationship moved beyond generating fit bodies for fighting and into the sphere of televised consumption and the citizen-spectator, especially with regard to many the rituals surrounding the two interventions in Iraq (Stahl 2010, 54).



Pagine di *Захист Вітчизни* (Proteggi la tua patria): libro di testo distribuito nelle scuole ucraine, all’undicesima classe (corrispondente circa ai 16 anni). Il manuale contiene principi di tattica militare: dal primo soccorso all’utilizzo di armi.

IV. Diabolici in tutta innocenza



Fotogrammi da *The Ogre*, regia di V. Schlöndorff, 1996.

Fotogrammi dal servizio *Yunarmy, l'esercito dei bambini voluto da Putin*; bambini nel campo estivo del Battaglione Azov.

Dapprima reclutati nel miracoloso, i bambini di Etienne si ritrovano vittime di un terribile rovesciamento di senso: il diavolo ha teso loro un tranello e morrano per mare e per terra come punizione dell'essere caduti nel suo menzognero quanto soave richiamo. Vincent de Beauvais (*Speculum historiale*, XXX, 5) cita il "Vecchio della montagna", capo della "Setta degli assassini": scrive che il Vecchio aveva imprigionato due chierici cismarini e in cambio della libertà si era fatto solennemente promettere che gli avrebbero portato i bambini del regno di Francia. Quei bambini sarebbero stati indotti a farsi crociati "con false dicerie di visioni e con promesse" (Pellenberg 1983, 65). Visioni e promesse che, a loro volta, rispondono a una vocazione che sorpassa i tempi, e somiglia a quella del pifferaio di Hamelin, che più tardi, nel XIX secolo, ispirerà versi e fiabe:

Tosto si videro teste di bimbi guardare giù dalle finestre, volgersi verso il pifferaio, poi un ragazzino uscì dalla casa e guardò con entusiasmo l'uomo che suonava. A lui si unirono due, tre compagni e tutti guardavano come affascinati il suonatore. E questi non smise di suonare, anzi la sua musica diventò più dolce e persuasiva e nella mente dei bambini faceva nascere visioni di città tutte balocchi, di città tutte dolci, senza scuole, senza adulti che volevano comandare ad ogni ora del giorno. E la schiera ingrossava sempre più e tutti i componenti erano felice e ridevano, e tenendosi per mano cantavano seguendo sempre più affrettatamente il pifferaio. Ed ecco i genitori rincorrere quella schiera di gioiosi figlioli che se ne andavano con l'omino così, come i topi che [...] Intanto il suonatore si avviava verso la

grande montagna che si trovata proprio alle spalle della città. I bimbi dietro cantavano: erano così felici di seguire quell'omino che nessuno li avrebbe distolti dal loro proposito. Giunsero così a metà montagna: al suono del piffero questa si aprì e tutti, pifferaio in testa, entrarono nella fenditura che si richiuse ermeticamente dietro l'ultimo della fila. [...] Dei bambini non c'era più traccia e nessuno seppe mai ciò che ne fosse stato (Fratelli Grimm, *Leggende germaniche*, 1816-1818).

“Infine, visto che si trattava di una macchinazione del vecchio impostore Satana, o in terra o in mare tutti perirono” afferma in maniera lapidaria Matthieu Paris nella *Chronica Majora* (Pallenberg 1983). Eppure, non vi è bisogno di Satana, né tantomeno di orchi o musicisti infernali, per poter parlare di un'infanzia diabolica. Parliamo semmai di un'infanzia truccata di diabolica innocenza.

V. Innocenza diabolica



Fotogrammi da *Il nastro bianco*, regia di Michael Haneke, 2009.

Cos'è, dunque, il bambino? Come indagare nel profondo questa figura così strana, questa “invenzione tardiva che chiamiamo infanzia” (Hillman [2007] 2014, 70). Se i bambini “adulterati dal nostro bisogno di avere qualcuno che si faccia portatore di un regno immaginale” (Hillman [2007] 2014, 73) – soprattutto quando l'immaginale è impiegato nella costruzione di un'ideologia – vengono liberati dall'onere di rispondere al loro ruolo di innocenti ‘a prescindere’, come è possibile rapportarsi all'immagine della loro ritrovata ferocia?

Prendiamo *The White Ribbon* (*Il nastro bianco*) del regista Michael Haneke: una sconcertante fiaba sul bambino truccato di diabolica innocenza, e un'archeologia del giudizio medico. Nel villaggio in cui il film è ambientato, vergogna, frustrazione, senso di colpa, sono le conseguenze di un regime proibitivo, che converte la natura fisica di un impulso in un discorso morale e religioso. Vi è una sequenza dove il pastore del villaggio e suo figlio – una delle figure centrali del film – si confrontano

attorno all'obbligo dell'innocenza. Haneke imposta la scena sul parallelismo con un uccello in gabbia, parallelismo che viene poi rovesciato attraverso l'uccisione dell'animale perpetrato dalla figlia del pastore – un'altra delle protagoniste della pellicola. La società descritta da Haneke ne *Il Nastro Bianco* è una società ancora rurale, religiosa, influenzata dai ritmi del raccolto: la violenza contro l'uccello è una violenza rituale, che si rivolge a una vittima surrogata e che concentra su se stessa la costellazione di frustrazioni e proibizioni di cui si è appena parlato. Vi è di più: la figura del pastore è direttamente intrecciata con quella del dottore, e col regime dell'igiene: attraverso la scienza medica l'impulso viene convertito in discorso patologico. Non è un caso allora che ne *Il nastro bianco* la violenza dei bambini ha come prima vittima proprio il dottore del villaggio. Violenza che, a sua volta, innesca e prefigura una crisi assai più ampia. L'ordine originale del villaggio non potrà mai essere ripristinato: la Prima guerra mondiale è già iniziata.

Non possiamo non leggere una sconsolata ironia nella domanda di Blake alla tigre nelle foreste della notte: "Chi l'agnello creò creò anche te?". Blake aveva elogiato "le tigri dell'ira" in uno dei Proverbi infernali e certamente riconosceva nell'Agnello dell'*Apocalisse* una forza sterminatrice della terra, anche quando si traveste da agnellino di peluche. La "agghiacciante simmetria" di Tigre e Agnello, Ira e Amore, Satana e Cristo, Vendetta e Giustizia, Violenza e Redenzione diventa ipocrisia se viene adorato soltanto l'Agnello, mentre la sua Ira è ignorata. Che è ciò che avviene. Richiesti di indicare la caratteristica che meglio descrive il loro Dio, sette americani su dieci scelgono "l'amore". L'ipocrisia dell'ignoranza volontaria ratifica la violenza innocente e l'innocenza violenta. Agnelli di terribile amore pieni di ira. In una civiltà cristiana, la cruda realtà della guerra ricomponne l'immagine completa dell'Agnello, che include la sua Ira, rendendo la guerra ancora più intollerabile per i cristiani, perché essa rivela la presenza di Ares al fondo della loro fede (Hillman [2004] 2005, pp. 240-241).

VI. La carica d'odio dell'infanzia

L'infanzia, dunque, è sopravvestita di innocenza: raramente si accetta di svelare l'autentica carica d'odio che le appartiene, una volta spogliata della sua mitologia. "La guerra non fa che riprodurre su scala colossale le brutture rimosse e la carica di odio dell'infanzia", scrive a proposito Hillman. Il bambino "sovrecitato" incarna lo spirito del moderno

guerriero di Thanatos: “egli conosce la morte dall’inizio” ed è libero di giocarvi – allentando tutti i freni della civiltà.

Siamo più vicini anche a comprendere i peggiori comportamenti in guerra, dove tutti i freni della civiltà sono allentati e noi possiamo agire con la libertà assoluta del bambino sovraccitato. “Ci sentivamo come ragazzini scatenati” scrive un soldato americano a proposito della distruzione di un’installazione giapponese nelle Filippine. “Dopo avere innaffiato tutto in giro di benzina... ci mettemmo a scorrazzare intorno, accostando un fiammifero qua, un fiammifero là, come matti” (Hillman [2004] 2005, 175).

“Cos’è meglio: avere delle leggi e andare d’accordo, o andare a caccia e ammazzare?” urla Ralph, uno degli iconici bambini sopravvissuti nel *Signore delle mosche* di Golding, braccato da un’altra feroce massa di fanciulli:

— Cos’è meglio, la legge e la salvezza o la caccia e la bestialità? Adesso gridava anche Jack, e la voce di Ralph venne inghiottita dal frastuono. Jack indietreggiò, spalleggiato nel mezzo della tribù, e tutti insieme si trasformarono in una massa coesa, minacciosa, irta di lance. Si faceva strada in loro l’idea di una carica; l’eccitazione montava, e presto sull’istmo avrebbero fatto piazza pulita. Ralph li fronteggiava, un po’ di lato, la lancia in pugno. Piggy era in piedi accanto a lui; innalzava ancora il talismano, la fragile, risplendente bellezza della conchiglia. Su entrambi si abbatteva una tempesta di clamori, un incantesimo di odio (Golding [1954] 2016).

Infanzia celebrata solo quando tradita, privata della sua verità e trasformata in sciocco infantilismo:

Gli americani, per quanto brutale o vuota possa essere stata nei fatti la loro infanzia, adorano l’idea dell’infanzia. La mente e il cuore americani trovano così irresistibili sia l’infantilismo sciocco (condannato dalla Bibbia) sia l’innocenza fanciullesca (esaltata dalla Bibbia), che è lì che finiscono per rimandare tutti i problemi, alla ricerca della loro immaginaria origine e della loro risoluzione. [...] La violenza e la crudeltà della guerra sono la ripetizione di crudeli pratiche educative. La guerra non fa che riprodurre su scala colossale le brutture rimosse e la carica di odio dell’infanzia. Facciamo ad altri quello che è stato fatto a noi, e due, tre volte di più, perché tanto a lungo l’abbiamo tenuto dentro. [...] Come se non nascessimo ciascuno nel

peccato originale, con la consapevolezza cosmica dell'inclinazione archetipica alle malvagità elencate nei dieci comandamenti e nei sette peccati capitali e della necessità della loro repressione. Io quel che di "tenero e dolente" che scioglie il corpo lo immagino non come il bambino inferiore, ma come l'anima interiore del corpo, l'anima che conosce la morte dall'inizio in quanto parte del suo sapere innato; il corpo, strumento della morte. Immagino che il rimosso, che ritorna attraverso lo scompaginamento del corpo, sia il principio universale di Thanatos, un'irruzione nella coscienza del Principe della Morte come verità ultima (Hillman [2004] 2005, 88).

VII. Impotenza armata, armati di impotenza



Fotogramma da *The Ogre*, regia di V. Schlöndorff, 1996.

Un bambino, con maglietta e cappello del campo estivo del Battaglione Azov, impugna un kalashnikov AK 74.

Un bambino impugna un kalashnikov AK 47.

La macchina ideologica dell'innocenza produce un duplice mito: da un lato si arma il bambino e lo si eleva a figura di ciò che, nell'eccezionalità della guerra, si può sacrificare al suo gioco "molto prima della chiamata alle armi", come un necessario, 'patetico' anticipo sull'età adulta.

La guerra si nutre di immaginazione ed è alimentata dall'immaginazione. Molto prima della chiamata alle armi, il terreno è preparato dalle immagini della propaganda bellica e dai giochi dei bambini. E quando è finita, la guerra diventa letteratura e cinema; anzi, già mentre infuria è rivestita di immagini in poesie, racconti e riflessioni. L'occhio non può fare a meno di vedere (Hillman [2004] 2005, 144-145).

Allo stesso tempo l'innocenza del bambino resta un attributo da sbandierare nel conflitto mediatico: egli è armato della propria impotenza, della propria indisponibilità a partecipare ai discorsi dei grandi, da cui resta escluso pur essendovi gettato. Eppure, tale indisponibilità è fittizia: "per secoli, nella società occidentale i bambini sono stati immaginati come intrinsecamente cattivi e perversi, tanto da rendere necessaria ogni sorta

di riti e misure disciplinari per traghettarli dal loro stato di ribelle selvatichezza alla condizione civile”. Leggiamo ancora in Hillman:

La violenza, dicono, genera violenza. Forse è vero che la violenza genera violenza; quello che è certo è che la violenza innocua, in cui nessuno si fa del male, genera innocenza, che letteralmente significa “inoffensività”. Il maggior danno procurato dalle immagini televisive violente consiste nel fatto che esse contribuiscono alla violenza americana “indirettamente”, vale a dire mantenendo intatta la nostra endemica malattia nazionale: l’ignoranza del lato d’ombra della vita, anzi il rifiuto ossessivo di conoscerlo, l’innocenza come droga. (Ben diverso è il modo in cui prendono coscienza della violenza i bambini della Palestina, della Cambogia, della Bosnia, dell’Africa o anche del South Central a Los Angeles!). È perché incoraggia l’innocenza che la violenza televisiva contribuisce alla violenza americana. L’americano innocente è l’americano violento (il che è come ci percepiamo di solito le altre nazioni). Quelli che se la prendono soprattutto con la televisione (e con il cinema e con Hollywood in generale) insistono particolarmente sul fatto che è male esporre senza limiti i bambini a spettacoli di sesso e violenza. Ma prima di affrontare questo problema è necessario fare chiarezza tra i suoi molteplici risvolti. Innanzitutto, è poi vero che i bambini sono così ingenui e ignari come amano credere i loro difensori? Per secoli, nella società occidentale i bambini sono stati immaginati come intrinsecamente cattivi e perversi, tanto da rendere necessaria ogni sorta di riti e misure disciplinari per traghettarli dal loro stato di ribelle selvatichezza alla condizione civile. Più significativo, tuttavia, è l’abbinamento, molto americano, di sesso e violenza: come mai vengono abbinati? Significa forse che il sesso è una forma di violenza, essenzialmente una sopraffazione, come lo stupro? O vengono collegati perché sono entrambi “vizi” per adulti, comportamenti passionali inadatti alle ridotte possibilità dei bambini? (Hillman [2004] 2005, 163-164).

La creazione dell’innocenza è dunque un qualcosa che oltrepassa il campo di guerra e riguarda la quotidiana battaglia che attorno al bambino si alimenta nel chiuso trincerato di ogni casa, di ogni famiglia nucleare – a partire dalla “polarità stabilita” fra la camera degli adulti e quella dei loro figli:

La separazione degli adulti e dei bambini, la polarità stabilita fra la camera dei genitori e quella dei figli (che è diventata canonica nel corso del secolo, quando si sono cominciate a costruire le abitazioni popolari), la segregazione relativa dei ragazzi e delle ragazze, le consegne rigorose di cure da somministrare ai neonati (allattamento materno, igiene), l'attenzione risvegliata sulla sessualità infantile, i pretesi pericoli della masturbazione, l'importanza accordata alla pubertà, i metodi di sorveglianza suggeriti ai genitori, le esortazioni, i segreti e le paure, la presenza ad un tempo valorizzata e temuta dei domestici, tutto ciò fa della famiglia, anche ridotta alle sue più piccole dimensioni, una rete complessa, satura di sessualità multiformi, frammentarie e mobili (Foucault [1976] 2013, 67-68).

VIII. Il grande gioco della guerra



America's Army, videogioco sviluppato e finanziato dall'esercito

statunitense appositamente per incentivare il reclutamento.

Due bambini stringono uno degli episodi della saga *Call of Duty*, videogioco

sparatutto di ambientazione bellica.

Messaggio "Russi, fermate Putin" disegnato da un giocatore del videogioco online

Grand Theft Auto.

Soldati americani si esercitano su una piattaforma di simulazione - in tutto e per

tutto un videogioco.

Nel comunicato stampa durante le ore finali della guerra in Iraq, il generale Norman Schwarzkopf disse ai giornalisti che non si trattava di una "Guerra Nintendo", perché reali vite erano messe in pericolo. Schwarzkopf dichiarò questo perfettamente consapevole che ogni militare era arrivato lì dopo aver completato un addestramento su Simnet - una vasta area simulata, costellata da veicoli e da combattimenti in tempo reale: carri armati, elicotteri e aerei in un campo di battaglia virtuale. Non sorprende allora sentire la storia di Jamie, 19 anni, giocatore assiduo di *Call of Duty* - serie di videogiochi sparatutto di ambientazione militare - che senza alcun addestramento ufficiale, arruolatosi come *foreign fighter*, si è recato al fronte ucraino, volando con un passaporto da minore. A commento, si giustifica: "Non c'entra il combattere, volevo mettere un sorriso sulla faccia di qualcuno" (*Call of Duty Obsessed Teenager Fighting Russia with No Experience*). La grottesca realizzazione

di ciò che profeticamente scrive Hillman riguardo il mantenimento della *Pax americana*:

Lo smanettone fanatico, che passa tutto il tempo libero nella sua cameretta davanti al computer, la punta delle dita guizzante come la lingua di un serpente, si trova già al centro addestramento reclute e, benché non scenda mai "in strada" o non abbia mai visto una ferita sanguinante, ha un enorme vantaggio sui ragazzini dei paesi disperati che si addestrano nella loro particolare marca di terrorismo tirando pietre o appostandosi dietro i muri con un bazooka sulle gracili spalle. La guerra vera è condotta virtualmente e la *Pax americana* sarà garantita da smanettoni diventati adulti (Hillman [2004] 2005, 163).

Militainment è il neologismo che, dal 2003, risulta nei dizionari anglofoni per indicare una "forma di intrattenimento che prende in considerazione, o celebra, l'esercito". È però necessario interrogarsi su fino a che punto l'intrattenimento sia fine a se stesso. Molto spesso, questo genere di giochi rappresentano uno metodo di reclutamento, un metodo estremo di rendere l'inattività, di fatto, attiva.

AWE (Asymmetric Warfare Environment) in 2004, a "virtual Afghanistan" that linked thousands of PCs for 24-hour training on a virtual battlefield. That same year, the US Joint Forces Command, a division of the Department of Defense began testing of "Urban Resolve," a \$195,000 effort that joined two mammoth supercomputers for training in urban combat situations (Stahl 2010, 93-94).

L'ambiguità di questi dispositivi è - quasi comicamente - palesata nella legislazione. Nel 2000 gli uffici doganali del Giappone arrivano a richiedere, da parte dei distributori, una particolare licenza alla piattaforma per videogiochi PlayStation 2 assimilabile alla licenza richiesta per il trasporto di armi:

In March of 2000, the release of Sony's new PlayStation 2 hit a minor snag. The Japanese government classified the game console as a "general purpose product related to conventional weapons" on the grounds that it was powerful enough to be used as an actual missile guidance system. Accordingly, the government applied export controls on the PlayStation

requiring that a special license be obtained by distributors. This was the first time the Foreign Exchange and Foreign Trade Control law had been used to regulate a game console. Meanwhile, the US military was in the process of designing the “Dragon Runner”, a small, unmanned, remote control reconnaissance truck whose controller was modeled after the PlayStation 2. This design decision was reached under the practical assumption that incoming soldiers would already be partially trained to use it (Stahl 2010, 91).

E, ancora, il ritorno d’onda – dal bellico al ludico – che vede, nel corso degli ultimi trent’anni, la messa in commercio di una serie di giochi virtuali sviluppati a partire da tecnologie di simulazione militare:

Sega adapted Lockheed simulators such as Desert Tank (1994) for commercial release. The popular commercial helicopter simulator Apache: Longbow (1996) was first developed, according to Herz, “in the heart of North Carolina contractor country, right down the road from Fort Bragg” with the meticulous help of McDonnell Douglas.¹⁴ The trend continued through the decade. In 1997, defense contractor OC, Inc. developed a military strategy simulation game entitled Joint Force Employment for the Joint Chiefs of Staff designed to teach “joint doctrine” or the coordination of military branches. The simulator featured real-time strategy (RTS) control of military forces in the field from a god’s-eye perspective. Designers naturally took the simulator’s premise straight from US foreign policy, presupposing the hypothetical existence of the Independent Liberation Army (ILA), a terrorist group with access to a Russian-style arsenal. Taking on the role of the US or the ILA, players engage in conventional warfare as well as psychological operations (leaflet-dropping), propaganda, and media campaigns. Eventually, game designers realized it could be a hot home video game title and prophetically scheduled its commercial release for September 11, 2001, under the name Real War (Stahl 2010, 94).

L’iperstizione – profezia autoavverante del videogioco *Joint Force Employment*, magnifico universo di realizzazione del grande gioco della guerra, programmato sugli scaffali statunitensi per l’11 settembre 2001 e, per il luterano “buon gusto” postergato – è la chiusa perfetta di questo movimento di rovesciamento: una reticenza pronta, ancora, ad essere rumorosamente contraddetta. Verso nuove simulazioni, verso nuove armi.

Explicit. Vi sono grandissimi delitti. Vi sono grandissime eresie

Vi sono grandissimi delitti. Vi sono grandissime eresie. Innocenzo III, nell'immaginazione di Marcel Schwob, vagheggia, ponendosi le stesse domande con le quali noi abbiamo interrogato le immagini:

Lontano dall'incenso e dalle pianete, in questa camera disadorna del mio palazzo, posso parlare a Dio più facilmente. Qui vengo per pensare alla mia vecchiaia, senza nessuno che mi sorregga per le braccia. Durante la messa il cuore s'innalza e il corpo si irrigidisce; lo scintillio del vino sacro mi abbaglia gli occhi e il pensiero è lubrificato da oli preziosi; ma in questo remoto luogo della mia basilica posso curvarmi sotto il peso della stanchezza terrestre. Ecce homo! Oh, non certo nella pompa delle encicliche e delle bolle il Signore intende la voce dei suoi preti; senza dubbio non ama la porpora, né i gioielli, né le immagini; ma avrà forse pietà di me che imperfettamente balbetto in questa cella angusta. Signore, sono molto vecchio, ed eccomi vestito di bianco davanti a te, e il mio nome è Innocenzo, e tu sai che non so niente. Perdonami il mio papato, perché è stato istituito e io lo subisco. Gli onori non sono stato io a volerli. Amo di più il tuo sole attraverso questa finestrella tonda che non filtrato dalle mie vetrate magnifiche. Lasciami gemere come un qualsiasi altro vecchio e rivolgere verso di te il viso pallido e vizzo che a fatica sollevo sopra i flutti, appena fuori del buio eterno. Gli anelli mi scivolano lungo le dita smagrite e sfuggono come i miei ultimi giorni Mio Dio! sono il tuo vicario quaggiù, e tendo verso di te una mano scavata, colma del puro vino della tua fede. Vi sono grandi delitti. Vi sono grandissimi delitti. Noi non possiamo assolverli. Vi sono grandi eresie. Vi sono grandissime eresie. Noi dobbiamo punirle senza pietà. Ma una grande angoscia mi stringe, Signore, mentre mi prostro qui, vestito di bianco, in questa cella disadorna, perché non so se delitti ed eresie siano reali soltanto nella sfera pomposa del mio pontificato, o anche in questo piccolo cerchio di luce dove un vecchio congiunge, semplicemente, le mani. Sono anche inquieto per il tuo sepolcro. Ancora lo avvolgono popoli infedeli. Non siamo riusciti a riconquistarlo. Nessuno ha guidato la tua croce verso la Terra Santa, e noi siamo caduti nel torpore. I cavalieri hanno deposto le armi, e i re non sanno più comandare. E io, Signore, mi accuso e mi percuoto il petto: sono troppo vecchio e troppo debole. Ascolta ora, o Signore, il tremulo bisbiglio che sale da questa piccola cella della mia basilica, e dammi consiglio. Strane nuove hanno portato i miei servitori dai paesi di Fiandra e Germania sino alle città di Marsiglia e di Genova. Sette mai conosciute

stanno nascendo. Si sono viste dentro le città donne ignude che non proferivano parola. Quelle mute impudiche indicavano il cielo. Molti folli hanno annunciato sulle piazze la rovina. Tra eremiti e chierici vaganti nascono grandi vociferazioni. E non so quale sortilegio ha attirato fuori dalle case più di settemila bambini. In settemila portano la croce e il bastone del pellegrino. Non hanno da mangiare; non hanno armi; sono impotenti e ci fanno vergogna. Ignorano tutto della vera religione. I miei servitori li hanno interrogati. Rispondono che vanno a Gerusalemme per conquistare la Terra Santa. I miei servitori hanno detto loro che non sarebbero riusciti ad attraversare il mare. Hanno risposto che il mare si aprirà e si asciugherà al loro passaggio. I buoni genitori, pii e saggi, si sforzano di trattenerli. Ma di notte i chiavistelli vengono infranti e le mura scavalcate. Molti sono i figli dei nobili e dei cortigiani. Cose simili destano grande pietà! Signore, tutti questi innocenti verranno abbandonati al naufragio e agli adoratori di Maometto. Vedo che il sultano di Baghdad già li ha adocchiati, dal suo palazzo. Temo che i marinai si impadroniscano dei loro corpi, per venderli. Signore, permettetemi di parlarvi secondo le formule della religione. Questa crociata dei bambini non è un'opera santa. Non potrà restituire il Sepolcro ai cristiani. Accrescerà il numero di coloro che errano sul margine della fede autorizzata. È una frontiera che i nostri preti non possono difendere. Noi abbiamo l'obbligo di credere che il Maligno possiede queste povere creature. Corrono in gregge verso il precipizio come i porci sulla montagna. I bambini sono buona caccia per il Maligno, come voi sapete, Signore. Un tempo egli prese l'aspetto di uno sterminatore di ratti per trascinarsi dietro tutti i bambini della città di Hameln con la musica del suo piffero. Quegli sventurati annegarono nel fiume Weser: così raccontano alcuni; altri dicono che vennero imprigionati nel fianco di una montagna. Temete dunque che Satana faccia cadere tutti i nostri bambini tra le mani degli infedeli, e che siano suppliziati! Signore, voi sapere che non è buona cosa rinnovare la fede. Si era appena manifestata nel rovelo ardente, e voi la faceste nascondere in un tabernacolo. E quando sfugge dalle vostre labbra sul Golgotha, ordinaste che fosse chiusa nei cibori e negli ostensori. Questi piccoli profeti schianteranno l'edificio della vostra Chiesa. Noi dobbiamo impedirlo. È forse in disprezzo di quelli che si consacrarono a voi, che nel vostro servizio consumarono camici e stole, e per ottenere voi duramente repressero ogni tentazione, che voi accogliete coloro che non sanno quello che fanno? Dobbiamo lasciare che i bambini vengano a voi, ma lungo la strada della vostra fede. Signore, io parlo nello spirito delle vostre istituzioni. Questi bambini periranno. Non fate

che vi sia sotto Innocenzo un'altra strage degli Innocenti. Perdonami ora, mio Dio, per averti chiesto consiglio sotto la tiara. Il tremito della vecchiaia mi riprende. Osserva le mie povere mani. Sono un uomo molto vecchio. La mia fede non è più quella dei bambini. L'oro che copriva queste pareti è stato consumato dal tempo. Sono bianche. Il cerchio del tuo sole è bianco. Bianca è anche la mia veste, e il mio cuore inaridito è puro. Ho parlato secondo la tua regola. Vi sono delitti. Vi sono grandissimi delitti. Vi sono eresie. Vi sono grandissime eresie. La mia testa vacilla per debolezza: forse non bisogna né punire né assolvere. È il passato che ci fa esitare in ogni decisione. Non ho mai visto un miracolo. Illuminami. Di un miracolo si tratta? Che segno hai dato loro? I tempi sono forse venuti? Vorresti che un uomo vecchio come me fosse simile, nella sua bianchezza, a quei bambinelli candidi? Settemila! Il mio nome è Innocenzo: Signore, sono innocente come loro. Non mi punire alla fine della vita. Lunghi anni mi hanno insegnato che questa turba di bambini non può riuscire. E tuttavia Signore, dimmi: è un miracolo? La mia cella resta quieta, come durante altre meditazioni. Non c'è bisogno di invocarti perché tu ti manifesti; ma io, dall'alto di questa mia enorme vecchiezza, dall'alto del mio papato, ti supplico: istruiscimi perché non so. Signore, ti ho parlato dei tuoi piccoli innocenti. E io, Innocenzo, non so niente, niente (Schwob 1896, 27-31).

Alla fine di questa crociata di immagini, si legge come l'innocenza del bambino non sia mai un dato naturale ma un fatto istituito, istruito, arruolato nel terribile gioco della guerra. Disarmare l'innocenza significa costringersi allo smantellamento di un mito fondativo, figlio della contemporaneità, ma intrecciato con molteplici passati. Significa complicare l'immaginazione dell'infanzia oltre ogni radicale semplificazione. Restituire l'Ira all'Agnello. Salvare il bambino non dal canto del diavolo, ma dal pericoloso reclutamento dello sguardo.

Riferimenti bibliografici

Foucault [1971-1976] 1977

M. Foucault, *Microfisica del potere*, Torino 1977.

Foucault [1976] 2013

M. Foucault, *Storia della sessualità*, Milano 2013.

Golding [1954] 2016

W. Golding, *Il signore delle mosche*, Milano 2016.

Grimm [1816]

J.L. Grimm, W.K. Grimm, *Saghe germaniche*, Milano 1997.

Hillman [2004] 2005

J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, Milano 2005.

Hillman [2007] 2014

J. Hillman, *Figure del mito*, Milano 2014.

Huizinga [1939] 2002

J. Huizinga, *Homo Ludens*, Torino 2002.

Munro 1914

D.C. Munro, *The Children's Crusade*, "American Historical Review" vol. 19 n. 3 (April 1914).

Pallenberg 1983

C. Pallenberg, *La Crociata dei bambini*, Milano 1983.

Schwob [1896] 2004

M. Schwob, *La crociata dei bambini*, Milano 2004.

Stahl 2010

R. Stahl, *Militainment, Inc. War, Media and Popular Culture*, New York 2010.

Sitografia

Call of Duty Obsessed Teenager Fighting Russia with No Experience, "itv" (8 March 2022).

Ukraine's Hyper-Nationalist Military Summer Camp for Kids, NBC News (13 July 2017).

Yunarmy, l'esercito dei bambini voluto da Putin, mag zine (29 maggio 2019).

Filmografia

Haneke 2009

M. Haneke, *Il nastro bianco* [*The white ribbon*], 2009.

Schlöndorff 1996

R. Schlöndorff, *The Ogre*, 1996.

English abstract

These scattered notes, texts and images are gathered with the aim to collect some materials for a Warburgian panel on The Children Crusade. Starting from a reading of Schwob's novel, this contribution questions the role of childhood during martial times and how innocence is mistakenly portrayed in propaganda.

keywords | Children; War; Innocence; Violence; Schwob; Hillman.

Still dead

Materiali per una tavola warburghiana

a cura di Ilaria Grippa e Filippo Perfetti

Allora studio – cerco tra i vecchi libri
di medicina legale di mio padre
un manuale dove le vittime
sono fotografate insieme ai criminali
alla rinfusa: suicidi, assassini, organi genitali.
Niente paesaggi solo il cielo d'acciaccio delle foto,
raramente una sedia, un torso coperto da un lenzuolo,
i piedi sopra una branda, nudi.
Antonella Anedda, *Esilii*, 2018

L'immagine, e specialmente l'immagine fotografica, sa farsi magia capace di dare una memoria viva della morte e del morto; diventare da "still life" – che corrisponde all'italiano "natura morta" – a quella che qui, rovesciando la locuzione inglese e incrociandola in modo dialettico con la locuzione italiana, chiamiamo "still dead". Non si tratta però, soltanto, di oggetti naturali ma anche, soprattutto, di corpi. La rappresentazione fotografica della morte avviene attraverso il genere "still life"/"still dead" che racchiude in sé in maniera evidente l'antinomia che nello stesso medium fotografico è sempre latente tra vita e morte: la fotografia, infatti, è capace di ridare presenza e "vita" a un corpo "appena morto", ma anche, immobilizzando, fermando la vita in uno scatto, di sottrarre la sua carica energetica.

Il genere "still dead" può essere declinato in diversi modi. Può essere "still dead" di un paesaggio, che registra gli *spolia* della guerra: così accade nelle artefatte fotografie di Richard Fenton che, a metà del 1800, testimonia la guerra di Crimea attraverso scatti posati che raccontano una vita al fronte apparentemente pacifica. Il carro su cui viaggiava Fenton

nella sua campagna fotografica in Crimea iniziata nel 1855 era un mezzo per spostarsi, ma anche per portare con sé l'ingombrante attrezzatura fotografica (simile a quelli delle carovane del West americano); il fotografo portava con sé una attrezzatura di avanguardia, che scontava però la necessità di avere lunghi tempi di esposizione: il che rendeva impossibile catturare l'azione del combattimento ma solo immagini di scene posate e di paesaggi – come in una tipica natura morta dipinta a cavalletto. Conseguenza di tutto ciò è il dubbio non fugabile sull'autenticità degli scatti di Fenton. L'atmosfera apparentemente tranquilla di questa serie è ad esempio profondamente diversa da come vediamo il paesaggio – tramite le sole macerie quasi fossilizzate – nel reportage dalle terre dell'Iraq di Sophie Ristelhueber realizzato tra il 2000 e il 2001, che mostra le macerie come i soli resti sopravvissuti all'ennesima guerra. Un succedersi di macerie lungo la storia e la ricerca delle tracce della guerra sono infine anche nelle immagini di Paul Seawright della serie *Valley* (2002), che con un gusto quasi feticista per la guerra e la storia della fotografia torna sui luoghi catturati un secolo e mezzo prima dall'obiettivo di Fenton.



Roger Fenton, *La valle delle ombre della morte*, guerra di Crimea 1853-1856.
 Roger Fenton, *Piana di Sebastopoli, veduta del campo dell'esercito britannico e alleati*, guerra di Crimea 1853-1856.
 Paul Seawright, *Valley*, 2002.
 Sophie Ristelhueber, *Iraq*, 2000-2001.
 EPA/Sergey Kozlov, *Kharkiv*, Ucraina, 3 marzo 2022.

La confusione fra "still life" e "still dead" che la fotografia induce e comporta è nel suo uso quasi illusionistico di rivificare il defunto ritratto nell'immagine fotografica. Espressiva di questa capacità è la finzione di vita data dalle fotografie tipicamente vittoriane delle "hidden mothers", le madri che, nascondendosi in quello che oggi appare un maldestro e terrificante camouflage, mettono in scena davanti all'obiettivo la finzione di un ricordo da vivo del proprio figlio morto (si veda, sull'immagine fotografica nell'Ottocento e il suo rapporto con la rappresentazione della morte, anche Pirazzoli 2008). Le madri sorreggono i bambini esamini proprio come la melanconica Madonna del Mantegna sostiene il suo

Bambino che appare anch'egli esanime e avvolto in un lenzuolo bianco, premonizione del sudario in cui sarà avvolto dopo la crocefissione. Allo stesso ciclo della Madre che regge il figlio morto, possiamo ascrivere, per rovesciamento, l'immagine e la fine dell'illusione: un bambino al fianco alla propria madre morta in Russia negli strascichi del primo conflitto mondiale.



Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino addormentato*, tempera su tela, 43x35 cm, 1490-1500 ca., Milano, Museo Poldi Pezzoli.

Charles Milton Bell, "The Hidden Mother", ferrotipi, dagherrotipi e stampe all'albume, fine XIX - inizi XX secolo, Stati Uniti.

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Oh! Uomo*, 2004.

Innumerevoli sono i modi in cui ci si può rappresentare con un morto o la morte. Da un *Compianto* bolognese in terracotta quattrocentesco, si passa per la foto a Kabul di Luc Delahaye (2002), che dà a quella che è un'immagine di reportage il gusto di una foto posata, come erano le foto di Fenton. L'utilizzo di ottiche grandangolari, l'estetismo ricercato nel tentativo di nobilitare artisticamente il fotoreportage, danno al ciclo *Kabul* sì l'aspetto da fotografia d'arte, ma mettono quasi in secondo piano l'evento drammatico che è il tema del racconto. E ancora: nell'immagine scattata da Georges Méryllon durante una veglia funebre per un manifestante ucciso dai soldati in Kosovo nel 1990 il fotografo restituisce l'atmosfera della scena come se stesse dipingendo una tela: la fotografia alza il suo spessore estetico e politico e si eleva intenzionalmente a opera d'arte carica di *pathos* (Didi-Huberman 2007).



Nicolò dell'Arca, *Compianto su Cristo morto*, terracotta, 1463-1490 ca., Bologna, Chiesa di Santa Maria della Vita.

Luc Delahaye, *Kabul Road*, 2002.

Georges Mérimon, *Pietà del Kosovo*, Kosovo, 1990.

Diverso per strategia compositiva e per poetica è lo scatto raccolto nel suo lavoro da fotoreporter di cronaca nera di Weegee intitolato *Unusual Crime* (anni '40), dove vera è la scena, ma finto il cadavere, un manichino. Una foto posata con un cadavere è poi quella del soldato americano a fianco al vietcong in *Full Metal Jacket*, che ha il suo rovescio nei cadaveri reali, *The Act of Seeing with One's Own Eyes* di Stan Brakhage. Il film, del 1971, è costruito con immagini di autopsie, senza alcun tipo di intervento narrativo o di commento sonoro: resta così la visione privata di distanza del cadavere, il nudo guardare la spoglia anatomia di corpi senza più alcuna vita. Una ripresa dei cadaveri è anche in un'altra immagine, tratta da *Pays barbare*, del 2013, di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi, in cui si vedono i cadaveri a Piazzale Loreto ripresi da una seconda camera; fotogramma che introduce un'altra immagine degli stessi autori Gianikian e Ricci Lucchi, presa dal film *Prigionieri della guerra*, scelto non solo per il soggetto ma per il medium stesso: i film dei due registi, infatti, sono girati attraverso quella che loro chiamano "camera analitica", una particolare camera da presa da loro costruita, fatta con un obiettivo con caratteristiche da microscopio - più fotografiche che cinematografiche - che va a rifilmare uno ad uno - a volte selezionandone una parte e ingrandendola fino alla grandezza dell'intero formato - i fotogrammi del filmato d'archivio originale: i loro film sono perciò una ripresa di una ripresa, uno "still dead" dello stesso medium. Un cinema che si fa testimonianza della scomparsa di sé: la fine di formati utilizzati per decenni nella storia del cinema - uno per tutti l'8mm - e utilizzati fino all'ultimo dalla coppia di filmmaker nei loro rifilmaggi di chilometri di materiali d'archivio, è il racconto non solo della vita catturata ma lontana e perduta nella storia del soggetto ripreso, ma anche di un formato e di un supporto che, seppure qui ancora in uso, è assimilabile in certo modo al suo ritratto da vivo posto sopra alla sua tomba. "still dead" del

medium anche per via del particolare ritmo che Gianikian e Ricci Lucchi danno alle loro sequenze: spesso i singoli fotogrammi, che in un normale scorrimento della pellicola nel proiettore costituirebbero una frazione di un secondo di filmato, appaiono ripetuti e perciò risulta allungata la loro durata fino a quasi diventare *still*, fermo immagine. Come scrive Robert Lumley nella monografia dedicata alla loro opera: “L’angoscia per la morte e per la custodia della memoria dei morti si trasferisce così al medium stesso”. A chiudere la sequenza l’immagine di una fossa comune in Ucraina nel 2022.



Weegee, *Unusual Crime*, 1940 ca.

Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket*, 1987.

Stan Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, 1971.

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Pays barbare*, 2013.

Yervant Gianikian, Angela Ricci Lucchi, *Prigionieri della guerra*, 1995.

Ucraina, fossa comune (marzo 2022).

La ripresa “still dead” di un cadavere risponde alle stesse esigenze compositive tipiche del genere. Proprio come in una natura morta sono organizzati gli oggetti e sistemato il set: così è nel film a episodi *Amore e rabbia* del 1969, nel capitolo firmato da Pasolini *La sequenza del fiore di carta*, dove nel finale l’attore protagonista, Ninetto Davoli posa come il morto bambino mostrato nella sequenza immediatamente successiva del film. Una posa espressionista era già nel film sovietico del regista ucraino Aleksandr Dovženko, *Arsenal* (1929), dove l’atrocità del primo conflitto mondiale è esasperata nei piani ravvicinati che raccontano la morte dei soldati.

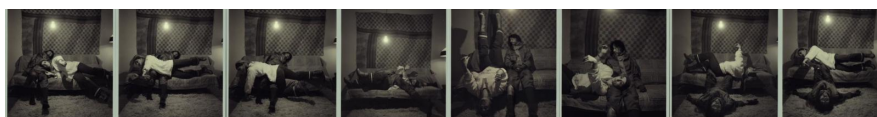


Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani, *Amore e rabbia*, Francia/Italia 1969.

Pierpaolo Pasolini, *La sequenza del fiore di carta*, in Aa. Vv., *Amore e Rabbia*, 1969.

Aleksandr Dovženko, *Arsenal*, 1929.

Messa in posa di cadaveri in perfetta composizione platealmente maniacale e perversa è quella di Jack nel film di Lars von Trier *The House That Jack Built*, che usa come modelli-manichini e va a fotografare in sequenza le proprie vittime in molteplici pose; per poi collezionarle al fine di costruire una macabra casa dopo averle esposte come trofei di caccia. Una messa in posa che esaspera al grado superlativa la preparazione cosmetica riservata ai cadaveri da riporre ed esporre nelle bare prima della sepoltura.



Lars von Trier, *The House That Jack Built*, 2018.



Lars von Trier, *The House That Jack Built*, 2018.
Ucraina (marzo 2022).

Infine, l'immagine di un uomo crocifisso in Donbass nel 2015 richiede di essere guardata alla stessa maniera in cui Bataille guardava alla fotografia dell'esecuzione dell'anonimo cinese, nel film *Supplizio di Fou-Tchou-Li* di Carpeaux del 1905 (Bataille 1961).



CyberBerkut (gruppo di hacker di origine russa), 25 aprile 2015. Nel video si vedono uomini che affermano di appartenere al battaglione Azov che hanno prima crocifisso un prigioniero e poi gli hanno dato fuoco.
Louis Carpeaux, *Supplizio di Fou-Tchou-Li*, fotografia, 1905. Da Louis Carpeaux, *Pékin qui s'en va*, A. Maloine, Paris 1913.

Sull'immagine, e sulla lettura di Bataille, è tornato Georges Didi-Huberman:

Se il suppliziato cinese fornisce a Bataille l'«imago pietatis» per eccellenza, è senza alcun dubbio in relazione al fatto che questo giovane cinese, sconosciuto e senza nome, muore senza padre, senza verbo e, soprattutto, senza alcuna possibilità di redenzione. Il suo sacrificio sarà, quindi, scevro di ogni soluzione d'al di là. Bataille stesso, del resto, ha collegato – per contrapporli – il Cristo in croce al cinese sottoposto al supplizio dei cento pezzi: questo per dire semplicemente che nel primo risiede quello da cui l'immagine aperta del secondo è per sempre liberata, ovvero il discorso, il Verbo. In altre pagine, Bataille definisce questa chiusura, questo appello al verbo, questa rinuncia davanti al peggio, propria secondo lui del cristianesimo, con l'espressione «sostanziare il sacro», che consiste nell'inventare un al di là, una «sostanza trascendente», scrive, che coagula, e rende astratto, dunque inautentico, il momento del sacro, da cui deriva tutto il reale del sacro: momento del punto d'estasi che il suppliziato cinese fissa, agonizzante, «i capelli dritti in testa, orrendo, stravolto, striato di sangue, bello come una vespa». L'esercizio spirituale ignaziano, per esempio, in relazione a un momento simile, sarà violentemente criticato da Bataille come un abbozzo, una simulazione del sacro, una rappresentazione teatrale, infine, una menzogna sull'essere (Didi-Huberman [1986, 2007] 2008).

Le immagini della cronaca di allora e quelle più vicine all'oggi, nel loro essere scabre e nude imitazioni di un sacrificio, non mostrano alcun al di là oltre la violenza propria del vedere. Queste sarebbero, nella definizione di Didi-Huberman, «l'immagine aperta: una immagine sacrificio, senza la presenza di Dio a cui dedicare il sacrificio, senza un qualsivoglia Nome-del-Padre».

Filmografia

Brakhage 1971

S. Brakhage, *The Act of Seeing with One's Own Eyes*, 1971.

Dovženko 1929

A. Dovženko, *Arsenal*, 1929.

Gianikian, Ricci Lucchi 1995

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Prigionieri della guerra*, 1995.

Gianikian, Ricci Lucchi 2004

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Oh! Uomo*, 2004.

Gianikian, Ricci Lucchi 2013

Y. Gianikian, A. Ricci Lucchi, *Pays barbare*, 2013.

Kubrick 1987

S. Kubrick, *Full Metal Jacket*, 1987.

Pasolini 1969

P.P. Pasolini, *La sequenza del fiore di carta*, in Aa. Vv., *Amore e rabbia*, 1969.

von Trier 2018

L. von Trier, *The House That Jack Built*, 2018.

Riferimenti bibliografici

Bataille 1961

G. Bataille, *Les Larmes d'Éros*, Paris 1961.

Cotton [2004, 2009] 2010

C. Cotton, *La fotografia come arte contemporanea [The Photograph as Contemporary Art*, London 2004], trad. it. di M. Virdis, Torino 2010.

D'Autilia 2012

G. D'Autilia, *Storia della fotografia in Italia: dal 1839 a oggi*, Torino 2012.

Didi-Huberman [1986, 2007] 2008

G. Didi-Huberman, *L'immagine aperta [L'image ouverte*, Paris 1986, 2007], in *L'immagine aperta. Motivi dell'incarnazione nelle arti visive*, trad. it. di M. Grazioli, Milano 2008, 239-259.

Didi-Huberman 2007

G. Didi-Huberman, *Costruire la durata*, in *Del contemporaneo. Saggi su arte e tempo*, F. Ferrari (a cura di), trad. it. di E. Borgese, Milano 2007, 21-52.

Fregni Nagler 2003-2016

L. Fregni Nagler (a cura di), "The Hidden Mother", cataloghi delle mostre Milano-Venezia, 2003-2016.

Lumley [2011] 2013

R. Lumley, *Dentro al fotogramma. Il cinema di Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi* [*Entering the Frame. Cinema and History in the Films of Yervant Gianikian and Angela Ricci Lucchi*, Oxford 2011], trad. it. di F. Leoni, Milano 2013.

Mulligan, Wooters, Winward 2000

T. Mulligan, D. Wooters, A. Winward (a cura di), *Storia della fotografia dal 1839 ai giorni nostri*, Colonia 2000.

Pirazzoli 2008

E. Pirazzoli, Schneewittchenwerk. *Appunti per una riflessione su Biancaneve e la cultura del XIX secolo*, "La Rivista di Engramma" (luglio-agosto 2013), 194-208.

English abstract

The photographic image has the ability to magically manifest the memory and testimony of death. The game lies in the overturning of the meaning of still life, an English term translated as "immobile nature" and in Italian "still life", to still dead. This "genre" is declined in different ways: still dead of a landscape, which records the spoils of war such as, for example, the first photographs documenting the Crimean War (1853-1856) by Richard Fenton; the ambiguous photographs of the "hidden mothers" and the different possibilities of representation of a dead person and his specific scenographic context that continues to be repeated until today.

keywords | Still life; Still dead; Hidden mothers; Gianikian-Ricci Lucchi; Bataille; Roger Fenton; Landscape.

In hoc signo

Materiali per una tavola warburghiana

a cura di Damiano Acciarino e Christian Toson



Perché i segni di questa guerra? Perché questa guerra è anche una guerra di segni, non solo nel modo in cui determinati segni vengono utilizzati ed esposti, ma anche per il modo in cui vengono recepiti e riusati, ben oltre, in coscienza o inconsciamente, le intenzioni di cui potevano originariamente essere investiti.

Bisogna premettere che le dinamiche storiche mutano il loro significato in base al presente a cui si presentano nella loro urgenza conoscitiva, cambiano cioè in base all'attualità che termina la percezione del passato e la sua risoluzione in forma narrativa. Il senso della storia, l'orizzonte entro cui essa prende corpo, è variabile, così come variabili sono le informazioni, o meglio i documenti, che ne innescano l'interpretazione. I segni, cioè il complesso essenziale delle informazioni che determinano la conoscenza, sono segni di un presente evenemenziale che nel racconto già si fa storia, e così si trasforma in materia a cui solo il futuro potrà offrire una cristallizzazione, pur fugace, fissata in transitorie e ricorrenti attribuzioni di significato.

Il presente, magmatico, che ancora ci assale con l'incedere continuo degli eventi, e che proprio per l'instancabile reiterarsi di ciò che si riconosce come fatti e notizie sembra sfuggire a schemi e categorie di sicura

applicabilità, determina oggi, con l'esacerbato conflitto dell'estrema Europa, contatto con nuovi segni. I segni sono entità dinamiche e complesse, che non si limitano al ruolo di passivi ricettacoli di concetti; rappresentano piuttosto il punto d'incontro e il catalizzatore di significati (e perciò mentali) accessibili tramite un aspetto esteriore (e perciò materiale), che implica un legame inscindibile tra ciò che si vuole esprimere e come lo si intende esprimere. E ciò avviene comunque in rapporto dialettico.

Da spettatori interessati, più o meno distanti, fisicamente ed emotivamente, dalle logiche di guerra attuate in queste settimane in Russia e Ucraina, veniamo costantemente sollecitati dall'esposizione di segni, a loro modo rappresentativi, documentari, della storia in via di realizzazione. Questi segni ci giungono da innumerevoli fonti – giornali, tv, social media – e spesso, ma questo è dovuto al posto che ci è riservato in questo teatro, univoci rispetto al punto di vista che l'Italia, per ragioni diplomatiche e di equilibri internazionali, è costretta ad assumere: ossia l'invasione dell'Ucraina è deprecabile, la Russia è il nemico da combattere. Grosso modo, dunque, i segni di cui subiamo l'influsso, vengono naturalmente orientati in questo senso, determinando una narrazione degli eventi, un loro farsi, come dicevamo, storia mutevole, in base agli umori, o alle necessità politiche, inevitabilmente polarizzata. Tuttavia, la polarizzazione, neanche a dirlo, attrae in un campo magnetico cui non è semplice sfuggire, se si cerca di evitare la facile via del pensiero a una dimensione, che esclude la polisemia, fondamento linguistico del pluralismo.

Questa pur preliminare e limitata raccolta intende discutere la presenza di alcuni segni della guerra in corso, che sono parte attiva della narrazione che di essa viene fatta e che possono, nella loro infinita vitalità, apparire come una possibile chiave di lettura di un fenomeno le cui complessità e conseguenze sono ancora lungi dall'essere svelabili. Quello che si offre in questa raccolta di materiale per una tavola warburghiana rappresenta un percorso, che muoverà dall'identificazione e interpretazione di segni semplici, ma non per questo meno complessi nelle loro riemersioni nelle circostanze particolari, per approdare a forme più complesse di segni, latrici di una più ampia convergenza di fattori culturali e sostrati di significato. Ciò che forse emergerà, come punto d'arrivo, è che il segno

finisce per farsi visione del mondo che intende rappresentare, e proprio per questo strumento d'azione sulla realtà.

Nel segno di Z

Il segno Z è stato forse uno dei più discussi e dibattuti in queste prime settimane di guerra, ricevendo una certa risonanza mediatica soprattutto a partire dalla fine di febbraio e la prima metà di marzo – per esempio, un articolo del 9 marzo 2022 di SkyTG24 titolava *Ucraina, perché la lettera Z dei carri armati russi è diventata simbolo della guerra*, e come questo molti altri. Sebbene nelle ultime settimane l'interesse per questo segno sembra essersi affievolito – pur mantenendo una certa ripetitiva presenza anche in giorni a noi più prossimi (come si nota dalla “Foto del Giorno” di “Repubblica”, in cui figurava l'articolo di Paolo Di Paolo *Zeta, una lettera come arma* [30 marzo 2022]) – non si può negare la sua attiva presenza nella narrazione della guerra; si deve pertanto prendere in considerazione come uno dei documenti (dei segni) attraverso cui la guerra è giunta all'opinione pubblica.

Bisogna cominciare col dire che, nonostante il segno Z sia l'unico assunto alla ribalta della cronaca, esso non è l'unico segno presente sui carri armati russi, ma risulta affiancato da una serie di altri segni, come la Z inscritta in un quadrato, la V e la O. Al di là dei significati misteriosi di cui la Z, in particolare, è stata investita, questi segni, nel loro complesso, hanno una funzione, prima ancora di un significato. Sono infatti segni di riconoscimento, per poter smistare i convogli nelle direzioni d'attacco corrette, oltre che per evitare il fuoco amico (che è responsabile, secondo alcune stime, del 5% delle vittime di una guerra).



La Z semplice è per l'offensiva nel teatro meridionale: Kherson, Mariupol, Mykolaiv.
La Z racchiusa in un rettangolo è per l'attacco alla regione di Kharkov.
La O (rara) è per l'attacco alla regione di Chernihiv.
La V è per l'attacco da settentrione per Kiev.

Il pragmatismo militare gioca qui un fattore determinante, soprattutto per la scelta del segno: questi quattro segni sono infatti facili da realizzare (sia con pennello che con bombolette), essendo composti da tratti essenziali, e

soprattutto, esclusa la O, che comunque è minoritaria, sono segni che non appartengono all'alfabeto di coloro che li adottano – ciò di fatto evita potenziali equivoci o fraintendimenti. Lo stesso procedimento si attua anche in altri reparti dell'esercito russo attualmente impegnato nella campagna ucraina, per esempio nella fanteria: i fanti russi portano nastri di diverso colore, rosso, bianco, argento e nero-arancio, mentre gli ucraini portano sul braccio o la gamba sinistra una banda gialla se sono truppe territoriali o volontarie, blu se sono regolari dell'esercito. La Nato usa lo stesso sistema delle bande quando effettua le simulazioni di guerra, per distinguere quali sono le squadre avversarie, dal momento che per uniforme, attrezzatura e tutto il resto, i gruppi sono identici.



La banda gialla serve per riconoscere le forze armate territoriali dell'Ucraina.

I *signa* della guerra, quindi, in prima istanza, servono a distinguere fisicamente i gruppi, a rendere visivamente ciò che, senza i segni, sarebbe simile, se non identico. Ciò non ha tuttavia impedito a questi segni, già dopo poche ore di conflitto, di uscire dal campo semantico da cui originavano e di entrare nell'agone come vere e proprie entità autonome e attive nella loro ricezione. Agli occhi di chi narra i fatti di guerra, questi segni devono significare qualcosa di più.

Se quindi questi segni diventano portatori di significato altro rispetto alla funzione pratica che hanno, bisogna capire chi e come possa appropriarsi di questo significato per usarlo a proprio beneficio. E naturalmente la propaganda interna alla Russia ha compiuto lo sforzo maggiore, se si pensa che, tramite nota ufficiale del 5 marzo 2022, in un documento del comitato per le relazioni esterne di San Pietroburgo, firmato E.D. Grigorev, indirizzato al governatore di San Pietroburgo A.D. Beglov, si afferma che:

Nella lettera Z è cifrata la frase “Za pobedu” [Per la vittoria], la lettera V significa “Sila V pravde” [La forza nella verità] e “Zadacha budet Vypolnena” [Il compito sarà assolto].

La spiegazione ufficiale lascia leggermente perplessi: perché la lettera non rappresenta un’iniziale vera, ma solo una preposizione? Perché le lettere sono così poco rappresentative dei concetti? In questo comunicato colpisce la parola “cifrato”. Perché mai un governo dovrebbe “cifrare” un messaggio politico ufficiale, come se si trattasse di un messaggio eversivo? I motivi probabilmente sono due. Il primo è che si tratti di un’attribuzione di significato a posteriori. Il segno emerge semplicemente perché fa parte del regime di visibilità del momento e i media lo rivestono della propaganda ufficiale. Il secondo è che la Z in questo specifico caso, proprio perché si tratta di una preposizione, diventa un segno attivo da un punto di vista linguistico. Z si può usare in mille slogan:

Zapad [Ovest]! Za Putin [Per Putin]! Za Pobedu [Per la vittoria]! Za Rossiu [Per la Russia]! Za Rodinu [Per la Patria]! Za Presidenta! Zelensky adesso te la facciamo pagare...e via così dicendo...

Per una persona che non viene dal contesto culturale russofono (per russofono intendiamo anche ucraino, ceceno, moldavo, etc.) è difficile cogliere tutti i referenti lontani ai quali alludono le frasi “Za Pobedu” (per la vittoria) e “Sila V Pravde” (La forza nella verità). La prima frase rimanda a “spasibo dedu za pobedu” (grazie nonno per la vittoria), una campagna di revival della gloria della Seconda guerra mondiale, in nome della quale sono stati composti film, libri, componimenti musicali e poesie. Il *ded*, il nonno, figura archetipica della cultura russa, allude in maniera non troppo remota, al “nonno Stalin”. Ma è la frase “Sila v pravde”, a essere ancora più interessante: è la citazione diretta di un monologo di un *gangster movie* di culto degli anni Novanta in Russia, *Brat 2 (Fratello 2, 2000, regia Alexei Balabanov)*, e attualmente, nel 2022, riproiettato in tutti i cinematografi russi:

Вот скажи мне, американец. В чём сила? Разве в деньгах? Вот и брат говорит, что в деньгах... У тебя много денег, и чего? Я вот думаю, что сила в правде. У кого правда, тот и сильней. Вот ты обманул кого то, денег нажил. И чего,

ты сильней стал? Нет, не стал. Потому что правды за тобой нет. А тот, кого обманул, за ним правда. Значит он сильней. Да!? ...да...

Allora dimmi, americano. Dove sta la forza? / forse nei soldi? / Ecco, mio fratello dice, che sta nei soldi... / Tu hai molti soldi, e allora? / Ecco, io penso che la forza sia nella verità. Chi ha la verità, è il più forte. / Tu hai imbrogliato qualcuno, hai messo giù soldi. E che cosa, sei diventato più forte? / No, per niente. Perché la verità non sta dalla tua parte. / E dietro quello che hai imbrogliato, sta la verità. Vuol dire che lui è più forte. / Sì!? / ...sì...

Non c'è russofono che non abbia visto o non sia a conoscenza di questo film. Nato come sequel di *Brat* (1997), in un periodo ancora al di fuori della propaganda putiniana, racconta le vicissitudini di un giovane e attraente Danila, reduce della prima guerra in Cecenia, che percorre in un'atmosfera onirica una Russia completamente degradata dagli eventi degli anni Novanta, che entra a far parte del mondo criminale di suo fratello maggiore Viktor e prende parte a numerose violenze che coinvolgono anche lo scontro con la mafia ucraina. Si sviluppa una dialettica fra i due fratelli, nella quale l'uno è attratto dal mondo americano del denaro, e alla fine vi soccombe, mentre Danila, nella resa dei conti davanti a una scacchiera con il boss della mafia di Chicago, pronuncia il monologo qui riportato e l'iconica frase "la forza sta nella verità". Se al momento della sua realizzazione si trattava di una denuncia della perdita di identità russa, del degrado degli anni Novanta, il suo riuso, oggi, attraverso il simbolo Z, lo fa diventare la narrazione del rigetto all'imperialismo americano, della finanza e dei soldi, uno slogan di rivolta contro un'intera civiltà. Lo stesso titolo, *Fratello*, è rivelatorio di un'altra capacità che hanno i *signa* usati in questa guerra: quello di portare lo scontro fuori dal piano del diritto civile, a rifiutare la pluralità ammessa dallo Stato, per costringere ad accettare la dimensione tribale, di legame di sangue, di chi condivide lo stesso segno.

Alla Z è stato anche associato il segno del nastro nero e arancio dell'Ordine di San Giorgio. Si trattava della massima onorificenza militare nel periodo degli Zar, creata da Caterina la Grande in occasione di una delle tante guerre in Crimea, bandita durante il socialismo, e riemersa nel 2005, al settantesimo anniversario della vittoria della Seconda guerra

mondiale (o meglio, secondo la riscrittura della storia operata negli ultimi vent'anni in Russia, "la Grande Guerra Patriottica"), con la campagna "io ricordo, io sono fiero" (*ja pomniu, ja gorzhus*).



Ordine di San Giorgio di I classe, istituito da Caterina la Grande (versione di metà XIX sec.).

Ordine della Gloria di I classe, istituito da Stalin nel 1943.

Il nastro nero e arancione, segno d'onore del secolo passato, ambigualmente ripreso dai sovietici come medaglia al valore, riservato solo a pochi eroi, torna a comparire negli ultimi anni annodato sulle antenne delle automobili, sugli zaini degli scolari, sulle livree delle automobili e sui corpi della gente. Oggi, il nastro di San Giorgio è un segno che si trova sulle divise degli invasori russi, e, a forma di Z, compare stampato in gigantografie e cartelli pubblicitari della campagna "#INostriNonLiAbbandoniamo" (#СвоихНеБросаем), che per un curioso circolo, presenta un *hashtag*, il simbolo di un modo di comunicare inventato da un social network oggi bloccato in Russia.



I bambini di una scuola di Mosca disposti a forma di Z.

Un manifesto della campagna russa #INostriNonLiAbbandoniamo.

La Z quindi, transitando da segno di riconoscimento e divisione a significato linguistico, già indiretto in quanto lettera straniera, perde anche il riferimento linguistico e diventa disegno, bandiera. In quest'ottica,

non sorprende che Z abbia sostituito la bandiera russa ai mondiali di ginnastica di Doha. Ivan Kuliak la esibì alla premiazione in sostituzione del vessillo nazionale, censurato dal comitato organizzatore durante le gare. Il ginnasta, salendo sul podio, indossa il segno Z sul petto, in posizione non laterale, ma centrale, come il medaglione di una corazza, come il segno di un supereroe. Un esempio perfetto di come la soppressione di un simbolo porti all'emergenza di un altro simbolo, più contingente e radicale.



il ginnasta Ivan Kuliak sul podio di Doha.

Ma dove sono finiti gli altri segni? Stessa fortuna, infatti, è mancata alla O e alla V, nonostante quest'ultima sia anche stata menzionata dalla nota ufficiale russa, caricata di tutti i riferimenti culturali sopra menzionati. Ciò è probabilmente dovuto a ragioni squisitamente retoriche, diciamo di disposizione. La Z ha infatti finito per risultare più congeniale alla narrazione di questo conflitto, ponendosi come segno ideale alla collazione di nuovi significati. La Z, nella forma grafica qui rappresentata, è presente sia nell'alfabeto latino che in quello greco (maiuscola) ma, per esempio, non in quello cirillico. Dalla prospettiva di chi si serve degli alfabeti latini, la Z si colloca in una posizione di estremo rilievo, cioè in coda all'alfabeto, e possiede una potente carica mistica, riconducibili per analogia alla omega dell'*Apocalisse*. Così, per esempio, sempre in contesto militare, la omega veniva adottata come segno di riconoscimento dai movimenti antimilitaristi contro la guerra del Vietnam.



Il classico orologio della marca Omega.

Il segno pacifista dei movimenti militaristi della guerra in Vietnam.

Cristo barbato (dettaglio), affresco, fine IV-inizio V secolo, Catacombe di Commodilla, Roma.

La Z diventa così un significante da marketing evoluto, che svolge le stesse funzioni di un *hashtag* di Twitter, capace di traghettare all'interno di un campo semiotico preciso (quello della propaganda putiniana) tutto quello che gli viene accostato. Non è quindi un caso che Amazon venda in alcuni paesi filorussi abbigliamento griffato con la lettera Z; come non è un caso che la sola lettera Z, a partire dallo scorso 8 marzo, subisca il bando di pubblico utilizzo in alcuni stati appartenenti allo schieramento pro-ucraino (tra cui Repubblica Ceca e Germania).

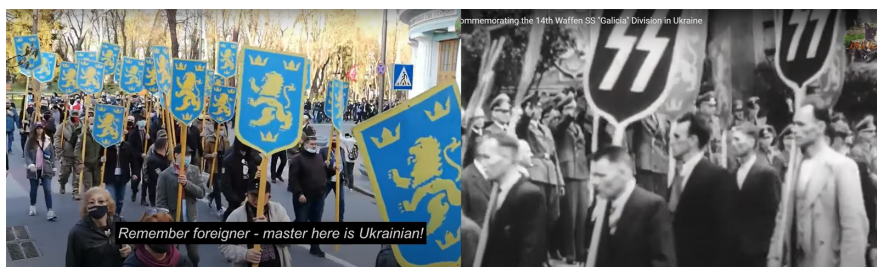


La Z nel merchandising filorusso.

“Il sonno del senso”

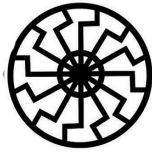
In queste settimane di guerra abbiamo assistito alla caccia al nazista. Accuse reciproche di nazismo tra invasori e invasi è stata una delle principali pratiche di attribuzione di senso a segni rappresentativi di ciò che avrebbe dovuto determinare quale fazione sarebbe stata nel giusto e quale invece perseguisse aspirazioni illegittime. Per parte ucraina, si sono rievocati i miti della Seconda guerra mondiale con la stessa operazione di appiattimento del tempo nel presente operata dai russi. Il 28 aprile 2021,

a Kiev, si celebrò la costituzione della 14ª divisione Galizia delle Waffen-SS (28 aprile 1943, L'vov) con un vero e proprio *re-enactment* della marcia con la replica nel dettaglio persino delle ninfe fiorite a precedere un corteo di insegne recanti simboli nazisti e nazionalisti: fra cui spicca il leone giallo su campo blu del regno della Volinia e Galizia, ispiratore dell'attuale bandiera nazionale ucraina.



Il *re-enactment* a Kiev della costituzione della 14ª divisione Galizia delle Waffen-SS (28 aprile 1943 / 28 aprile 2021).

I simboli non si manifestano mai da soli, ma si accatastano all'interno dello stesso campo semiotico. Il segno della guerra abbiamo visto è simbolo, cioè unione, combinazione (di cose, di significati), accostamento, raduno intorno a qualcosa. Ma il simbolo è anche costituito da una sovrapposizione di segni. È il caso dell'emblema del battaglione Azov. Esso è composto dall'antico Sole Nero nazista (*Schwarze Sonne*), un'onda di mare agitato (il Mar d'Azov) e, sopra, una lettera proveniente dall'alfabeto runico: il *Wolfsangel* (*Wolfsanker* o *Doppelanker* o *Gancio di Lupo*), carattere magico che permetteva di sconfiggere i lupi, usato da alcune divisioni tedesche naziste. Sotto, a chiosa, il "tridente", segno antico di trinità, trasformato nel gladio del nazionalismo ucraino.



L'emblema del battaglione Azov.

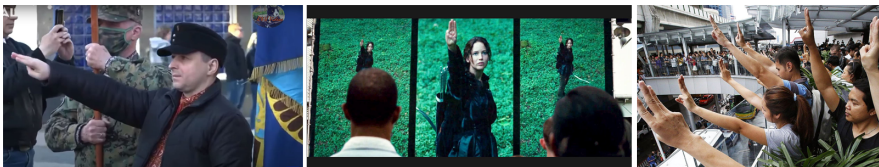
Il Sole Nero, simbolo nazista.

Ivan Aivazovsky, *Tempesta nel Mar d'Azov nel 1886, 1887*, Museo Nazionale Bielorusso di Belle Arti, Minsk.

Il Wolfsangel, simbolo nazista.

Il Tridente, da una ricostruzione di una moneta di X secolo dell'area di Kiev.

Approfondiamo il caso del Tridente o *Trizub* di Vladimiro il Grande. In origine, simbolo santo della Trinità, in funzione antipagana, anti-mongola: ricontestualizzato, diventa segno del nazionalismo ucraino, presente sull'emblema delle forze armate ucraine. Questo simbolo ha anche la sua variante gestuale, braccio teso con pollice e mignolo raccolti. In origine segno cristologico di benedizione, lo vediamo sfoggiato con decisione da un neo-nazista ucraino durante la parata del 28 aprile. Ma lo stesso identico gesto è usato dall'eroina del film *The Hunger Games* (2012) in segno di ribellione contro il governo plutocratico e despotico nel quale è costretta a vivere, segno che dal film è migrato nella realtà, usato dai protestanti contro i loro rispettivi regimi a Hong Kong nel 2014 e nel 2019-20, in Cambogia nel 2017, in Thailandia nel 2020, in Myanmar nel 2021.



Un manifestante compie il gesto nazionalista con le tre dita a braccio steso.

Fotogramma del film *The Hunger Games*.

Manifestanti thailandesi alle proteste del 2020 compiono il gesto delle tre dita.

La giustapposizione dei segni, quindi, permette, attraverso l'unione dei significati, di costruire un nuovo significante, i cui legami con la storia (o meglio i referenti storici) sono chiari, ma che è attuale, capace di agire nel presente. Attraverso il *re-enactment* della storia assistiamo alla rivitalizzazione del segno. Il discorso fin qui ci porterebbe a pensare che il

segno abbia un rapporto semplicemente consequenziale con la storia, che ne segua in qualche modo gli avvenimenti, che vi venga adattato, o al più ri-raccontato, risemantizzato. Analogo processo sembra avere un analogo, ma diverso, precedente nella narrazione della cosiddetta visione di Costantino prima della battaglia di Ponte Milvio, neanche a dirlo, da parte di autori cristiani – a partire da Lattanzio e, forse, da Eusebio. Al di là dell'effettiva natura del segno divino apparso in visione all'imperatore, che fosse il monogramma $\chi\rho$ (affiancato da alpha e omega) o più semplicemente un $\tau\alpha\upsilon$ – di cui peraltro sull'Arco di Costantino a Roma non c'è traccia – ciò che interessa veramente è il carattere soprannaturale della manifestazione. In un'anonima narrazione dell'episodio, inclusa nella *Patrologia Latina*, si parla esplicitamente di sogno:

Et cum multa de imminentis belli necessitate pertractaret, vidit per soporem in coelo signum sanctae crucis $\tau\theta\tau\upsilon$, id est Thau, et angelos (0253D) sibi assidentes, et dicentes; In hoc signo vinces. Et evigilans signum, quod viderat, in vexillo depinxit militari (*Patrologia Latina* 177 0253D).

Il segno è sognato, appare *per soporem*, quindi nel sonno. E subito dopo – il dinamismo dell'azione è espresso potentemente dal participio presente *evigilans* – la visione nel sogno diventa segno *in vexillo*, diventa realtà, o meglio, diventa capace di influire sulla realtà.



Costellazione del cigno.

Raffaello Sanzio, *Visione della croce*, Sala di Costantino, Stanze Vaticane. Roma 1520-1524.

RIC -. 5.21g, 24mm, 6h. L1. Vetriciano $\text{A}\epsilon$ Centenionalis. Siscia, 1 marzo-25 dicembre 350 d.C. DN VETRANIO PF AVG; L2. HOC SIGNO VICTOR ERIS, Vetriciano in piedi a sinistra con il vessillo del Chi-Rho. incoronato dalla Vittoria.

Il simbolo del Chi-Rho con l'alfa e l'omega alle Catacombe di Domitilla, Roma.

In questa duplicità del segno, di essere nel sogno e agire nella realtà, sta tutta la complessità della tempesta semiotica in cui stiamo vivendo. La visione non è solo lo sguardo del soldato, non è nemmeno solo lo sguardo dell'attivista politico, è anche lo sguardo dell'immaginazione. Il segno,

oltre a parlare della realtà, si riferisce al mondo del possibile. Riprendendo Aristotele nella *Poetica*:

[...] οὐ τὸ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, ἀλλ' οἷα ἂν γένοιτο καὶ τὰ δυνατὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον. ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶ ἢ ἔμμετρα λέγειν ἢ ἄμμετρα διαφέρουσιν [...]· ἀλλὰ τούτῳ διαφέρει, τῶ τὸν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἂν γένοιτο. διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἱστορίας ἐστίν· ἢ μὲν γὰρ ποίησις μᾶλλον τὰ καθόλου, ἢ δ' ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει (*Po.* 1451b 1-5).

[...] Compito del poeta è dire non le cose accadute ma quelle che potrebbero accadere e le possibili secondo il verosimile e il necessario: e infatti lo storico e il poeta non differiscono per il fatto di comporre l'uno in prosa e l'altro in versi [...], ma in questo differiscono, che l'uno dice le cose accadute e l'altro quelle che potrebbero accadere. E perciò la poesia è cosa più filosofica e più seria della storia, perché la poesia tratta piuttosto dell'universale, mentre la storia del particolare.

Per tornare al nostro discorso, il segno entra nella storia (nelle *res gestae*) come fattore demiurgico, cioè interviene sulla realtà con forza poetica, con l'intento di influire sulle cose che sono ancora in fase di compimento (le *res gerendae*). Il segno diventa un catalizzatore del possibile, "secondo il verosimile e il necessario". Se attualizziamo la poesia in tutte le sue forme contemporanee, ci rendiamo conto che stiamo vivendo una totale compenetrazione fra il campo dell'immaginazione e quello della realtà, e in questo forse vediamo uno dei tratti più originali di questa guerra. La realtà *in factis* e la verità *in verbis* – cioè la narrazione che si fa di essa – si compenetrano, per cui la visione dei fatti viene influenzata dai segni che li narrano, e i segni a loro volta mutano di valore in base ai fatti che intendono rappresentare.

Fratelli

Ciò trova riscontro reale nell'uso fatto di certi segni complessi durante queste prime fasi di guerra, tanto sul fronte russo quanto su quello ucraino. Figure-segno hanno cominciato a prendere corpo nella spettacolarizzazione del conflitto, al punto che, dal significato di questi segni, si potesse imprimere una determinata deriva alla narrazione del conflitto stesso. Consideriamo i fratelli Klichko, formidabili pugili sui quali è stato girato un film-documentario. Fratelli eroi, come gli Orazi, che

combattono contro l'invasore, l'uno come soldato (Volodimir), l'altro come sindaco di Kiev con il giubbotto antiproiettile (Vitalij). Pugili-eroi che rimandano all'immaginario di Rocky contro il temibile Ivan Drago. Nella punch-line del documentario sono presentati con *Kampfes, Boxer, Idole, Botschafter, Freunde, Sieger, Volkshelden*, ma soprattutto, *Bruder*.



Locandina del documentario dedicato ai fratelli Klitschko.

I fratelli Klitschko sul ring.

Fotogramma del film Rocky IV.

Putin in divisa da judo.

In questa guerra la parola *brat* è estremamente diffusa: sono fratelli i gruppi di estrema destra di *Bratsvo*, la fratellanza ucraina che nei vent'anni della sua esistenza ha avuto rapporti sia con Putin, sia con i nazionalisti del gruppo Eurasiatico di Dugin, sia con il battaglione Azov.

Censor.net | How do you see the future of Russia and Ukraine? Do the two countries have the possibility of a common future? K | The main problem is that, in any family, the relations between brothers are very complicated (Intervista di Dmytro Korchynski, fondatore di Bratstvo, a Censor.net, da Tarasiuk, Umland 2021, 184).

I maestri in fatto di tribalismo sono i Ceceni di Kadyrov, che hanno direttamente posto l'effigie del loro capo sulla loro bandiera. Non si tratta certo di una novità nella storia, ma è importante notare che il loro vero simbolo nazionalista, il *Borz*, il lupo del Caucaso, è stato bandito in seguito alla seconda guerra Cecena. Solo nella logica della fedeltà tribale fra Putin e Kadyrov (che si definisce il suo "pedone") si può superare la contraddizione di combattere fianco a fianco con chi fino a vent'anni fa era il tuo nemico. Dal punto di vista dei segni, la combinazione è semplice ma estremamente efficace: in un video del canale ufficiale del presidente ceceno (Kadyrov-95) sono montati in sequenza l'effigie del capo sui colori nazionali, le bandiere russe, bambini con le magliette con i simboli Z e V, i

nipotini di Kadyrov vestiti da soldati con sul berretto la scritta “Ahmat” (nome di battesimo di Kadyrov), che recitano una poesia di propaganda.



Vessillo con l'effigie di Kadyrov.

Fotogramma del video promozionale con i bambini vestiti con le magliette a Z e V e sventolanti le bandiere nazionali cecena e russa.

Fotogramma del video promozionale con un nipote di Kadyrov in divisa da militare.

Di nuovo, quindi, *collatio* di segni che definiscono un campo semantico ben preciso, e sono capaci di assorbire la contraddizione, con la stessa disinvoltura con cui alcuni gruppi del battaglione Azov sventolano contemporaneamente una svastica e l'emblema della Nato.



Una foto del battaglione Azov pubblicata nel 2014 nel Donbass da Oleg Pyenya.

I segni, come vediamo, sono sia ricettori di significati, ma sono anche produttori di contesti. In questo momento, a fronte di significati stabili, assistiamo a una vertiginosa mobilità dei referenti. E qui si pone il difficile legame fra il contesto che il segno ha, e il contesto che i segni creano. Prendiamo l'esempio più banale: i montaggi che si sono fatti delle copertine non originali il “Time” con l'effigie di Putin e i frammenti del volto di Hitler, con il titolo *Il ritorno della storia*. Rimandi che, per chi conosce i referenti iconografici, rendono il messaggio chiarissimo.



Finta copertina del “Time” con il ritratto di Putin sovrapposto a dettagli di Hitler e Mussolini.

Negoziato di Chanel a Parigi vandalizzato con la sovrapposizione del logo della griffe (notare che CC in cirillico corrisponde a SS) e della figura stilizzata di Hitler. Grafica dei baffi di Hitler e Charlie Chaplin.

Nella prima immagine, il segno che orienta l’interpretazione dell’immagine sono i tipici baffi hitleriani [immagine dei baffi su fondo neutro]. Essi portano Putin sullo stesso piano dello storico leader nazista; messaggio opposto a quello di Putin stesso che indica nella de-nazificazione dell’Ucraina lo scopo finale della campagna russa. Sovrapporre invece gli occhi di Mussolini al volto di Putin crea un effetto altrettanto felice, ma non altrettanto immediato – tanto che i grafici hanno dovuto apporre una svastica in fronte – peraltro segno non distintivo di Mussolini – per connotare politicamente l’individuo e rendere comprensibile l’analogia, cosa non necessaria nel primo caso. A livello semantico, tuttavia, il paragone tra Putin e Mussolini è forse più proprio, quantomeno nell’applicazione di determinati segni alla persona, come le ormai celebri foto a petto nudo in contesti georgici, che richiamano in maniera neanche tanto velata quelle del duce mietitore (per un approfondimento: Antola Swan 2016).

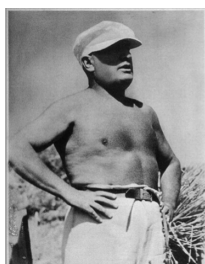


Foto di Mussolini a petto nudo.
Foto di Putin a petto nudo.

Prendiamo un altro esempio: la Nato pubblica sulla sua pagina Twitter ufficiale un messaggio di augurio per la Festa della Donna 2022 (“Their strenght, bravery and resilience are symbolic of the spirit of their nation #IWD2022”). La ragazza raffigurata porta, come Kuliak, al centro del suo giubbotto antiproiettile il simbolo del Sole Nero, come descritto sopra, in versione a bassa visibilità per divisa da combattimento. Alla luce dei significati di ascendenza nazista, accettare di esporre pubblicamente questo segno denuncia, da parte di coloro che hanno deciso di pubblicare la foto, l’incapacità (o la volontà) di percepirne in significato – o forse la consapevolezza che il pubblico non ne avrebbe compreso le implicazioni politiche.

Infatti, è l’iconografia stessa della ragazza – volto attraente, spiccati caratteri femminili, come le unghie bianche ben curate, e il fascino dell’uniforme – a collocarla nell’immaginario filmico della bella combattente, la cui fortuna passa immutata dalle Amazzoni, alla Aigliaruc di Marco Polo, dalla Clorinda di Tasso a Wonderwoman o alla Lara Croft di *Tomb Raider*. Davanti a un’iconografia così precisa lo sguardo dell’occidentale è cieco al simbolo che la lega al nazismo, e vede solo una figura “instagrammabile”, ovvero istantanea.

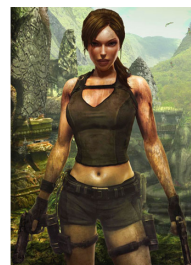


Foto della combattente ucraina pubblicata sul canale Twitter della Nato.
Ingrandimento della fotografia in cui si vede chiaramente il Sole Nero nazista.
Immagine del personaggio di videogioco Lara Croft.

Se prendessimo lo stesso soggetto, presentato in un contesto iconografico completamente diverso, non potremmo incorrere nella svista.



Fotografia di Andrea Rocchelli, detto “Andy”, a Sloviansk, presumibilmente del 2011.

La foto è di Andrea Rocchelli, e viene dai suoi scatti fatti a Sloviansk probabilmente nel 2011 (si rimanda al contributo dedicato al fotografo in questo numero). In cosa è diversa questa figura? È una donna, è in divisa da militare, porta dei simboli nazisti addosso. La Nato la potrebbe mai pubblicare per la Festa della Donna? Prendiamo un altro esempio ancora più recente: tutte le testate giornalistiche pubblicano la foto del campione di kick boxe Maksym Kagal detto “The Piston”, morto di recente nei combattimenti di Mariupol. La sua figura di sportivo, di lottatore, a noi familiare, predomina sulla pletera di segni neonazisti nella quale è immerso. Dietro la sua testa, come un’aureola, brilla il Sole Nero. In questo caso è ancora più evidente che la figura filmica-iconografica obnubila, agli occhi degli occidentali, gli evidenti simboli nazisti.



Foto di Maksym Kagal detto “The Piston” pubblicata sui media italiani.

Questi esempi ci dimostrano come l’equivalenza greca di bello=buono sia ancora potente, e rafforzata da una cultura dell’immagine pubblicitaria che è più potente degli stessi segni, in quanto è molto più visibile e pervasiva.

Always be ready

Ed è a questo punto che dobbiamo affrontare l’ultimo stadio del viaggio che stanno facendo i segni di questa guerra, da semplici tessere di

riconoscimento, a legami tribali, a dispositivi poetici: la trasformazione, nella nostra cultura, in brand. Non c'è nulla di più pervasivo, invasivo, e persuasivo dei brand nella nostra cultura.

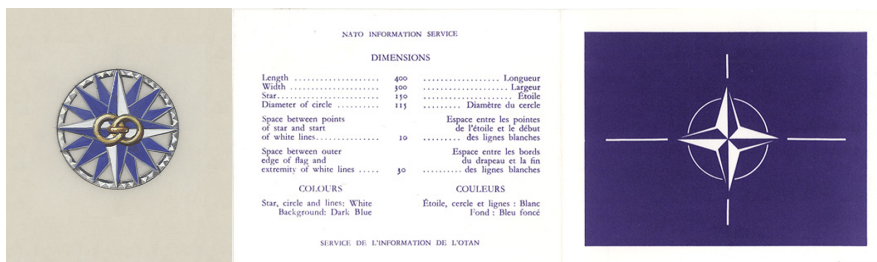


Spilla promozionale della campagna "I like Ike", 1952.

Gli americani avevano già sviluppato il discorso del brand con decenni di anticipo rispetto al resto del mondo, con la campagna presidenziale per Eisenhower del 1952 e lo slogan "I like Ike". Gioco fonetico, gioco di significanti, immediatezza e gioco enigmistico. La Nato, negli stessi anni, aveva sviluppato il suo emblema: fra le prove scartate vediamo una più evidente e banale stella con gli anelli, simbolo di fratellanza, più simile ai consueti segni di legame tribale. La simbologia era già ben definita, come leggiamo nella dichiarazione del segretario generale Nato Lord Ismay del 28 Ottobre 1953:

A four-pointed star representing the compass that keeps us on the right road, the path of peace, and a circle representing the unity that binds together the 14 countries of Nato. The blue background represented the Atlantic Ocean and the circle symbolized unity.

Lo scarto epocale è stato trasformare questo segno in un logo: in un oggetto grafico perfetto, codificato con le proporzioni esatte dei parametri geometrici e dei colori. Come "I like Ike" entra, per così dire, nel campo semantico del presidente dalla porta posteriore, così si esprime un brand che può esistere non solo come in-segna, come segno su uno stendardo o su un corpo, ma capace di vivere indipendentemente, assumendo un carattere infinitamente più persuasivo.



Prima versione dell'emblema della Nato.
Versione ufficiale dell'emblema Nato.

Nessuno meglio di David Foster Wallace può spiegarci cosa significa vivere oggi nel mondo dei brand:

Like to take an example I was just remembering this morning, my little brother Stoney had this stage of his childhood where he called everything brands of things. He'd say, 'What brand of dog is that?' or 'That's the brand of sunset where the sun makes the clouds all fiery,' or 'That brand of tree has edible leaves,' et cetera." She looked over at Lang, who was looking at her in the table. He looked up at her. Lenore cleared her throat. "Which obviously, you know, wasn't all that big a deal," she continued, "although it was kind of irritating, but still understandable, because Stoney watched television like all the time, back then." Lenore recrossed her legs; Lang was still looking at her. "But my family was just having a complete spasm about it, after a while, and one time they even arranged to have Stoney out of the house so we could all supposedly sit down in the living room for like a summit meeting about how to get him to start saying 'kind' instead of 'brand,' or whatever. (David Foster Wallace, *The broom of the system*, 399)

Il brand si declina in tutte le componenti della vita, ha una capacità di saltare su tutti i piani della realtà e della finzione, cosa che lo rende immensamente efficace in questa guerra in cui racconto e realtà sono inscindibili. Ripercorrendo le immagini fin qui prese in considerazione, osserviamo il muro dei brand degli sponsor che stanno dietro al ginnasta Kuliak. Perché tutti quei simboli non producono lo stesso ribrezzo di quella semplice Z? Accettiamo il simbolo del battaglione Azov sulla maglietta del pugile Maksym Kagal, che nemmeno leggiamo, stampato come infiniti brand sulle T-shirt che ogni giorno i nostri politici e noi stessi indossiamo (come la maglietta di Hugo Boss dei fratelli Klichko). La guerra

si combatte anche sui brand: nessuna notizia ha occupato più spazio sulla stampa russa di quella del ritiro delle varie multinazionali dal territorio federale russo. Questo è stato il più grande effetto della guerra sulla vita delle persone in Russia, abituate anch'esse alla cultura del consumo, che faticano ad accettare una vita senza i marchi con i quali hanno diviso l'esistenza: Volkswagen, McDonald's, Ikea, etc.



Post di Anonymus contro le aziende che non hanno abbandonato la Russia.

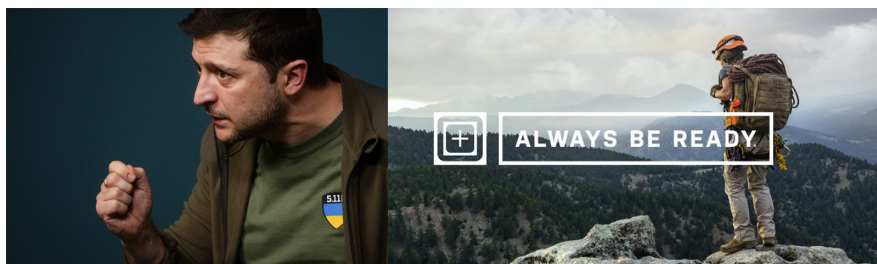
Ma non si tratta solo di segni grafici, ma nello stile di vita, nel modo in cui noi stessi ci rappresentiamo accettando il brand come parte integrante della vita, a rendere gli stessi brand così forti.



Fotogramma del video promozionale sulla homepage del sito della Legione Straniera Ucraina.

Prendiamo il video promozionale della Legione Straniera dell'Ucraina, con lo slogan "Join the Foreign Legion fo Ukraine" scritto in Helvetica, dietro una ripresa a volo d'uccello di una fila di blindati in toni verdi saturi. Un linguaggio del tutto analogo a una pubblicità della Nike, e come tale viene percepito. La perfezione del significante (il brand-logo) e l'attrattività dei referenti (il brand-vita, cultura *trendy*, film d'azione), di fatto ci persuadono, ci rendono ciechi al significato, al fatto cioè che stiamo parlando di guerra vera, di sofferenze, atrocità, corpi mutilati etc. Il brand

riesce a sopravvivere al di là del supporto fisico e anche al di là del significato.



Zelensky con la maglietta del brand 5.11.
Logo e campagna pubblicitaria del brand 5.11.

Zelensky, da abilissimo attore e trasformista (la cui esistenza politica è la trasposizione nel mondo reale di un personaggio finzionale), indossa davanti al pubblico internazionale la maglietta con il logo dell'*apparell* 5.11 (da leggersi "Five-eleven-tactical", come suggerisce Wikipedia). Si trattava di una banalissima maglietta appartenente a una collezione contenente svariate bandiere nazionali. Un classico marchio americano, analogo agli innumerevoli RayBan, UnderArmour, AreonauticaMilitare, figlio di quella cultura da film d'azione, che veste il borghese medio con l'estetica del militare, senza implicarne l'etica. Paradossalmente, proprio per il suo essere *soft*, persuasivo, e *cool*, socialmente accettato, che è capace di trasformarsi in insegna militare di una guerra vera. Lo slogan di 5.11 recita "always be ready". Il logo richiama alla lontana l'emblema della Nato, del quale è sicuramente un figlio culturale.

Riferimenti bibliografici

Antola Swan 2016

A. Antola Swan, *The iconic body: Mussolini unclothed*, "Modern Italy" 21/4 (2016), 361-381.

Braudel [1977] 1999

F. Braudel, *Storia, misura del mondo* [Paris 1977], Milano 1977.

Chabod 1999

F. Chabod, *Lezioni di metodo storico*, Milano 1999.

Lotman [1998] 2008

J. Lotman, *La caccia alle streghe. Semiotica della paura* [1998], trad. S. Burini e A. Niero, in "EIC", 10 luglio 2008.

Foucault 1969

M. Foucault, *The Archaeology of Knowledge*, Paris 1969.

Saussure ([1916] 1974)

F. Saussure, *Course in General Linguistics* [Genève 1916], London 1974.

Tarasiuk, Umland 2021

T. Tarasiuk, A. Umland, *Unexpected Friendships: Cooperation of Ukrainian Ultra-Nationalists with Russian and Pro-Kremlin Actors*, "Illiberalism Studies Program Working Papers" 8 (September 2021).

Wallace 1987

D.F. Wallace, *The Broom of the System*, London 1987.

English abstract

In this contribution, Acciarino and Toson reflect on the symbol and how it is used during war times. The sign, along with its reception and its reuse, is a dynamic and complex entity and can be considered a device for the interpretation of the ongoing conflict.

keywords | War; Symbol Z; Semiotics; Chi-rho; Nazi; Brands.

Immagini malgrado tutto

Materiali per una tavola warburghiana

a cura di Marco Lanzerotti con Asia Benedetti

Il saggio di Didi-Huberman, pubblicato a Parigi nel 2003, prende spunto da quattro frammenti di pellicola scampati all'inferno di Auschwitz, sopravvissuti perché arrotolati e nascosti dentro a un tubetto di dentifricio. È stato possibile così guardare all'orrore dei campi di sterminio nazisti attraverso questi quattro fotogrammi, scattati clandestinamente nell'estate del 1944 da qualcuno che era nel campo, probabilmente uno dei membri del *Sonderkommando* (corpo di deportati costretti a collaborare con le autorità nelle operazioni interne al campo di concentramento). Didi-Huberman sottolinea quanto sia necessario trattare queste immagini come "immagini-fatto", fonti, strappi del reale, e non come "immagini-feticcio" di alto valore simbolico ma a basso grado di contenuto semantico. L'eccesso di investimento memoriale ed emotivo su questi frammenti eccezionalmente scampati all'orrore si scontra con la scarsa qualità formale e con la non immediata visibilità delle immagini, ciò provoca uno scarto tra la fragile evidenza della testimonianza, la sua apparente inadeguatezza, e l'enormità del fatto di cui dovrebbe testimoniare, con il pericolo di fare velo alla ricostruzione dei fatti, anziché rivelarli. Enfasi sul valore di queste testimonianze unita a una riduzione della loro specifica carica semantica: questa doppia lettura può concorrere all'assolutizzazione della indicibilità e all'iperbole dell'inimmaginabilità dei campi di sterminio nazisti.

Immaginare malgrado tutto, il che esige da parte nostra una difficile etica dell'immagine: né l'invisibile per eccellenza (pigrizia dell'esteta), né l'icona dell'orrore (pigrizia del credente), né il semplice documento (pigrizia dello studioso). Una semplice immagine: inadeguata ma necessaria, inesatta eppure vera. Vera di una paradossale verità, certo (Didi-Huberman [2003] 2005, 59-60).

L'immagine che si rende visibile, da un lato, spezza il *continuum* della realtà quotidiana, emergendo come interruzione-sintomo, incrinatura nella univocità del sapere, segnale nella ricerca di senso e, dall'altro, si pone come elemento di ricostruzione, ridefinizione e ri-significazione storica. L'"immagine-effetto" registra i momenti esplosivi del reale e contemporaneamente si fa "immagine-causa", provocando effettive trasformazioni di pensiero e di cultura. La natura dialettica dell'immagine, in questo caso dell'immagine fotografica, non si risolve nella presunta immediatezza, trasparenza e facilità di lettura. La complessità intrinseca all'immagine vede confluire, agire e scontrarsi forze antagoniste, da cui fluisce un'energia poetica che genera interpretazioni, previsioni, visioni e prospettive critiche. L'identità bicefala dell'immagine non è riconducibile a un eterno tempo presente, né tantomeno a un non più raggiungibile passato, ma piuttosto deve essere riletta alla luce della "memoria nella storia", che è un cantiere di continue ricostruzioni. L'immagine possiede una potenza che la fa sopravvivere, nella sua gravidanza semantica, al tempo, alle disconnessioni spaziali, alle violenze iconoclastiche che contro di essa, in modo ricorrente, si scagliano e all'annichilimento generato dalla proliferazione iconofila e alla sua pervasività. La sua forza esplosiva genera frizioni, urti e riconfigurazioni della storia, della memoria, della conoscenza e della cultura. Dietro alla restituzione del reale, reso visibile anche in inquadrature fotografiche apparentemente poco significative, si cela una complessità di coincidenze, contraddizioni, intervalli, soglie, incroci semantici, lacerazioni e manipolazioni. L'evento ripresentato in fotografia implica la sua ineludibile esistenza nella realtà, dislocato in uno spazio-tempo differente e differito.

È quanto avviene anche per le immagini che presentiamo in questo contributo: l'incontro con quei frammenti di realtà strucca il reale nei suoi nodi più esplosivi e richiede a noi spettatori uno sguardo lento, paziente e ponderato. L'immagine fotografica sta sulla soglia tra icona e indice: è insieme simbolo, ma anche traccia, impronta, segnale. L'eccedenza di reale è paradossalmente connessa al fatto che l'immagine è sempre lacunosa, parziale, sineddotta e, tecnicamente, metamerica. In, e attraverso, queste immagini malgrado tutto, "qualcosa resta, qualcosa che non è la cosa, ma un lembo del suo aspetto, della sua somiglianza" (Didi-Huberman [2003] 2005, 59-60).

1

Anche se molto rigato, un semplice rettangolo di trentacinque millimetri
salva l'onore di tutto il reale
Jean-Luc Godard, *Histoire(s) du cinéma (ex ergo di Immagini malgrado tutto:*
Didi-Huberman [2003] 2005, 13).

Anno 2015, sede di Cesura, collettivo di fotografi cresciuti sotto l'ala di Alex Majoli, Word Press Photo, membro della Magnum dal 2001, presidente della stessa dal 2011 al 2014. Si aspetta l'istallazione di una teca. È stata commissionata a un falegname affinché custodisca le macchine fotografiche di Andrea Rocchelli, detto Andy, uno dei soci fondatori. Erano tornate in Italia nello zaino di Andy, portato in spalla dalla sorella Lucia, a bordo di un volo militare. Andrea non c'era più, era caduto in Donbass, nel pomeriggio del 24 maggio 2014. Non c'erano più neppure le sue foto, l'alloggio della scheda SD era vuoto, la memoria sottratta. Uno dei fotografi del collettivo, Gabriele Micalizzi, osserva più attentamente lo zaino e fa una scoperta incredibile: "In attesa che il falegname costruisse una teca, Gabriele ha tenuto in casa sua lo zaino e, a un certo punto, ha trovato questa scheda in una taschina" - racconta Alessandro Sala, co-fondatore di Cesura, ai microfoni di Mario Calabresi. Nel profondo di una tasca, una piccola scheda da 8GB, che si credeva perduta, è rimasta nascosta. In essa è contenuto il testamento di Andy, la sua denuncia. Vi è impressa tutta l'angoscia degli ultimi attimi. In un fosso. Sotto il fuoco di un mortaio. È il testamento di un reporter, di un professionista delle immagini, di un fotografo che scatta fotografie sino agli ultimi istanti di una vita sempre alla ricerca della verità. Sempre alla ricerca della luce. C'è un ultimo scatto. Ritrae una stanza di obitorio, è fortemente sottoesposto. "Si vede che l'ultima foto è anche una foto molto scura, fatta nell'obitorio, quindi vuol dire che è stata fatta l'ultima foto, poi è stata tolta la scheda e nascosta da qualcuno in obitorio" - continua Sala. Qualcuno, di cui tutt'oggi non è nota l'identità, ha testato la macchina fotografica, poi, probabilmente temendone la sparizione, ha estratto la scheda SD dal dispositivo e l'ha occultata all'interno dello zaino. Preservando la memoria. Malgrado tutto.



Ultimi scatti di Andrea Rocchelli, rinvenuti in una scheda SD.

2

Dei bambini stipati in cantina come conserve guardano tra l'impaurito e lo stupefatto l'obiettivo del fotografo. Sopra le loro teste gli adulti tirano una linea già tesa come un elastico. È una linea di confine, che divide una coperta troppo corta chiamata Donbass. A contendersela sono due fazioni di uno stesso popolo condotte da una escalation di violenze a una guerra fratricida, chi mira all'Europa e chi alla Russia. Questa foto è emblematica del lavoro di Andrea Rocchelli. Era capace di scendere in questo tipo di profondità. Nella narrazione della guerra non rincorreva la prima linea, non ricercava sensazionalismi, puntava alle persone, alle storie. Nonostante la giovane età, non era la prima volta che si recava in Ucraina, e non era la prima volta che documentava scenari di crisi. Aveva seguito le rivolte del Maidan a Kiev, era stato in Kirgizstan, era stato nel Caucaso, in Inguscezia, in Russia. Aveva seguito la Primavera Araba. E poi, Afghanistan, India, Haiti... Aveva scattato questa foto nel distretto di Cherevkovka, Sloviansk, oblast' di Donec'k, il 14 Maggio 2014, appena dieci giorni prima della sua morte. Aveva trentuno anni.



Ucraina, 14 maggio 2014. Sloviansk, Cherevkovka district. Bambini nascosti dai bombardamenti in cantina (@cesura.it).

3

24 maggio 2014. Ulteriore linea contesa, periferia di Sloviansk. Divide lo stabilimento italo-ucraino Zeus Ceramica, al momento dei fatti occupato dai filorussi, dalla collina del Karachun, di fronte, sormontata da una grande antenna televisiva, picco altimetrico strategico presidiato con artiglieria pesante dall'esercito regolare ucraino e dalla Guardia Nazionale, un corpo paramilitare di combattenti volontari. Questo è un campo di battaglia, tutto diviene concreto. La linea che divide le due fazioni questa volta è fisica: è una linea ferroviaria sulla quale un treno bloccato dai filorussi funge da barricata, impedendo il passaggio dei mezzi ucraini. Anche il mezzo sul quale viaggiava Andrea Rocchelli si arresta lì. È un taxi che condivide con il suo interprete e amico Andrej Mironov, giornalista dissidente ed ex prigioniero politico russo, e con un giovane collega francese, William Roguelon. La loro meta era un vicino villaggio bombardato il giorno precedente ma Andy e William Roguelon decidono di approfittare dell'imprevisto per scattare qualche foto al convoglio ferroviario.



Il convoglio ferroviario usato come barriera a Sloviansk. Foto di Andrea Rocchelli (2014).

A un tratto appare un civile che li avverte della presenza di milizie. Sembra molto turbato. Andy scatta una foto anche a lui, poi decidono di allontanarsi. Pochi secondi dopo, forti schiocchi attorno a loro. Sono presi di mira. Colpi di kalashnikov dalla distanza. Tutto improvvisamente si fa concitato. Il gruppo, che tornava indietro verso la vettura, si ripara in un fossato ai margini della strada. Arrivati all'altezza del taxi, decidono di attendere che cessi il fuoco prima di abbandonare il riparo e fuggire con l'automobile che, invece, dopo qualche minuto viene raggiunta dai primi colpi di mortaio. Il bersaglio è proprio l'auto e, immaginandosi al riparo nella boscaglia, Rocchelli, Mironov e Roguelon, il tassista e il civile, si allontanano dal mezzo, tornando verso il treno. Roguelon impugna la sua macchina fotografica e gira un breve video. Le immagini sono confuse, l'audio invece è chiarissimo.



[non udibile]

... spari ...

- А это что было? (Che cos'era questo?)

- Перестрелка, с Калашникова одиночными стреляют... (Spari, colpi singoli da un Kalashnikov...)

- ...

- с двух сторон... мы попали в середину (мы находимся посередине)... кто-то здесь сидит и стреляет... слышно...[non udibile]... из минометов... здесь тоже где-то миномет стоит рядом... (Da entrambi i lati... siamo nel mezzo... qualcuno è nascosto qui e spara con quello che ha... si sente...[non

udibile]... dai mortai... anche qui, da qualche parte c'è un mortaio nelle vicinanze...)

Da quella fossa Andy e Andrej Mironov, non usciranno più. William Roguelon, invece, dovrà raccogliere tutte le sue forze per rialzarsi sulle sue gambe dilaniate da una delle prime esplosioni, superare i cadaveri dei compagni, e raggiungere la strada, dove riuscirà a fermare un'automobile di passaggio e fuggire. Sarà la sua determinazione a salvarlo, e a far giungere a noi la versione dell'accaduto più prossima ai fatti.

4

Nell'ambito delle intricate vicende processuali l'episodio portante su cui si basa tutto l'impianto accusatorio, vede protagoniste ancora le immagini (un approfondimento con le registrazioni integrali è pubblicato da Radio Radicale). Nel 2016, un giovane pm riceve l'incarico di archiviare il fascicolo sul caso Rocchelli. È un fascicolo che definisce troppo vuoto per l'archiviazione. Il pm, Andrea Zanoncelli, condivide con Rocchelli il nome, l'anno di nascita ma, soprattutto, la voglia di scavare a fondo, di avvicinarsi al vero. Riapre le indagini ripartendo da zero. Riscopre un'intervista di Ilaria Morani che, all'epoca della pubblicazione sul "Corriere della Sera", venne relegata dalla redazione esclusivamente a un trafiletto sull'edizione web. Contiene l'intervista a un soldato che Morani definisce un "capitano dell'esercito". Parla italiano. Si lascia sfuggire quella che agli inquirenti sembra una confessione:

Qui non si scherza, non bisogna avvicinarsi: questo è un luogo strategico per noi. [...] Normalmente noi non spariamo in direzione della città e sui civili, ma appena vediamo un movimento carichiamo l'artiglieria pesante. Così è successo con l'auto dei due giornalisti e dell'interprete. Noi da qui spariamo nell'arco di un chilometro e mezzo. Qui non c'è un fronte preciso, non è una guerra come la Libia. Ci sono azioni sparse per tutta la città, attendiamo solo il via libera per l'attacco finale.

Il "capitano dell'esercito" è in realtà un miliziano non graduato, appartenente alla Guardia Nazionale ucraina, un corpo ausiliario composto da volontari di varie nazionalità. Si chiama Vitaly Markiv, è nato in Ucraina ma si è trasferito in Italia al seguito della madre, appena dodicenne. Qui

ha ottenuto la cittadinanza, ha lavorato come personal trainer e come dj, ha tentato senza successo un concorso nell'Esercito Italiano, ha seguito con apprensione le rivolte del Maidan sinché ha deciso di tornare nel proprio paese natale per arruolarsi come volontario. Parlando italiano diventa un riferimento per i Carabinieri italiani che in Ucraina svolgono attività di addestramento alle forze di polizia locali, ingaggiandolo per attività di interpretariato, e, a seguire, anche per lo stuolo di giornalisti arrivati dall'Italia per coprire il conflitto. Il passaporto italiano di Markiv rappresenta il punto di svolta per le indagini: l'azione penale non richiede più la collaborazione di una magistratura estera. È il 2017 e, dopo due anni di intercettazioni, gli inquirenti arrestano Markiv, mentre rientra in Italia per presentare la compagna, appena sposata, alla madre, residente a Bologna. Ha con sé vari dispositivi elettronici, periferiche di archiviazione, una go-pro. Le foto e i video che contengono forniranno agli investigatori una testimonianza straordinaria.

Sino ad allora – siamo prima del ritrovamento degli scatti di Andy – le uniche immagini che narravano la vicenda erano quelle contenute nel video di William Roguelon, che ci mostrano i momenti di angoscia sotto il fuoco, nel fosso. Ora, i video e le foto di Markiv ci portano dall'altro lato di quella linea, fin sulla collina, esattamente da dove quel fuoco proveniva. C'è tutto: la grande antenna in cima al Karachun, le posizioni della Guardia Nazionale sulla collina, i miliziani che sparano in direzione della Zeus Ceramica... Uno di questi video in particolare, girato all'inizio di giugno, appena una decina di giorni dopo la morte di Rocchelli e Mironov, vede Markiv inquadrare una postazione di tiro con una mitragliatrice fissa mentre fa fuoco, poi, incredibilmente, appena prima della chiusura, vede il soldato girare il dispositivo verso se stesso per riprendersi in viso mentre fischieta. Una sorta di selfie che lo collega in maniera indissolubile a quei luoghi, a quei momenti.



Così il pm Zanoncelli, intervistato da Mario Calabresi ne *La Volpe Scapigliata*:

Vediamo una postazione in cui è presente Markiv Vitalij, in quanto alla fine di questo video ha l'accortezza, incredibile risultanza, per noi, investigativa, di voltare il tablet e riprendersi in volto. Abbiamo un video in cui vediamo una postazione che punta direttamente verso il luogo dei fatti e questo video è di pochissimi giorni successivo al 24 maggio del 2014, quindi al giorno in cui sono accaduti i fatti. La mitragliatrice, la Zeus Ceramica, la vegetazione di cui vi ho parlato, il fosso, la mitragliatrice che spara... questo video è risultato molto importante perché da questo video e dalla traduzione delle comunicazioni che sentiamo scambiate abbiamo capito quale fosse la dinamica di attivazione di queste mitragliatrici. Noi sentiamo una sola voce ma che chiaramente sta interloquendo con un suo superiore chiedendogli se deve o meno fare fuoco e, a un certo punto, chiedendo di attivare i mortai. Questa è stata cruciale perché funziona come riscontro perfetto della serie di aggressioni compiute con armi differenti che William Roguelon aveva raccontato.

Il superiore di Markiv, dall'altra parte della radio, e a capo delle postazioni dei mortai Vasilek, si chiama Michail Zabrodskij, all'epoca comandante della 95^a brigata aviotrasportata, un gruppo scelto di paracadutisti che prese la collina del Karachun di notte, con uno sbarco aereo e la difese dai separatisti per sei settimane. Zabrodskij oggi è Generale, Eroe dell'Ucraina, deputato facente parte, paradossalmente, di un gruppo per le relazioni interparlamentari di amicizia con l'Italia (per approfondire, vedi il video completo dell'inchiesta). Alle telecamere di Spotlight, Zabrodskij disse riferendosi a quei giorni: "Il problema più grosso era che ci trovavamo di

fronte a una grande città e colpire il nemico senza coinvolgere i civili, non sempre era una cosa facile”.

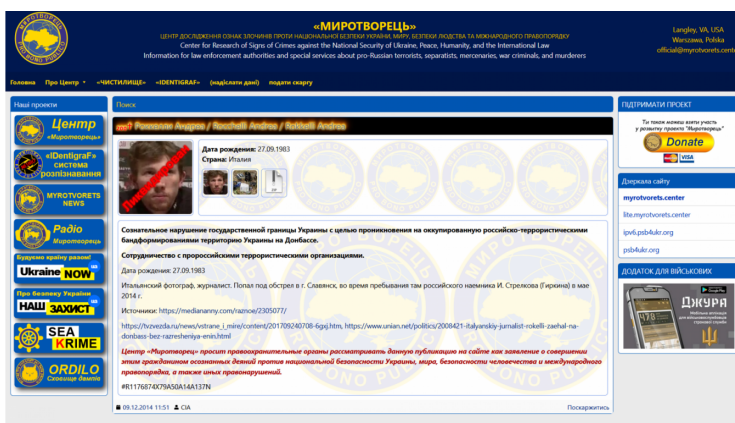
Storia di una morte annunciata

Grossi caratteri cirillici in rosso sbarrano la foto segnaletica di Andrea Rocchelli. Una foto dei suoi oggetti personali sparsi sull'erba. Un file zip con i suoi materiali fotografici sull'Ucraina. Questo appare sul sito "Myrotvorets. Pro bono publico", "Il Pacificatore", che agisce sotto l'egida del Ministero degli affari interni e del Služba bezpeky Ukrajiny, noto come SBU, i servizi segreti ucraini. Il sito, online dal 2014, dichiara l'intento di svolgere attività di schedatura verso "terroristi filorusi, separatisti, mercenari, criminali di guerra, e assassini" ma, piuttosto frequentemente, finiscono tra le sue maglie attivisti politici, oppositori e dissidenti, nonché giornalisti:

In realtà, questi non sono affatto giornalisti, ma soldati della guerra di informazione e propaganda russa, motivo per cui sono anche nella lista del "Pacificatore". In questa lista ci sono anche tutti coloro che hanno scritto storie contro l'Ucraina. Non hanno ucciso nessuno, non hanno crocifisso, hanno solo mostrato al mondo intero una bugia secondo cui i militari ucraini sono selvaggi.

Questo afferma in una intervista del 9 giugno 2018, Anton Gerashchenko, uno dei fondatori del sito Myrotvorets, ex viceministro degli affari interni, ex membro del parlamento ucraino dal 2014 al 2019, e attualmente consigliere del Ministero degli interni ucraino. Se nell'ottobre 2014 erano schedate 4,5 mila persone, a quanto sostiene il direttore esecutivo del sito Roman Zaitsev, nell'agosto 2019 la cifra era di 187.000. Un crescendo possibile soprattutto perché le informazioni caricate sul sito provengono per la maggior parte da fonti civili che trasmettono in forma privata informazioni sensibili come dati personali e dei familiari quali domicili, recapiti telefonici, indirizzi web e social, sfruttando le metodologie di Open Source Intelligence. Le schede sono consultabili pubblicamente e non esiste un canale diretto che garantisca la possibilità di contestazione a chi è oggetto della segnalazione, coinvolgendo anche celebrità e personalità politiche e della società civile, in odore di dissenso anche solo per dichiarazioni rese in pubblico. Il sito attualmente dichiara nell'intestazione (in alto a destra) di avere base a Langley, nota per

ospitare anche la sede centrale della CIA. ONU, OSCE, CPJ e svariati altri enti nazionali e internazionali si sono pronunciati per la chiusura del sito, ma ciononostante Myrotvoretz è tutt'oggi in attività e continua il suo lavoro di schedatura. Si registrano alcuni casi per cui, a pochi giorni dalla pubblicazione della scheda, si sono verificati episodi anche gravi di violenza mediatica e fisica.



Il sito Myrotvoretz, alla pagina dedicata a Rocchelli.

Una immagine malgrado tutto

Anche oggi dare la parola alle immagini significa riscattare l'apocalittica situazione di disperazione e mancanza di senso, significa squarciare il velo di tenebre sul presente. Le immagini, rendendosi visibili, aprono un orizzonte di comprensione della storia e della memoria, a partire proprio dal loro essere bagliori intermittenti di verità. L'immagine, colta dalla camera, mantiene un suo valore fondamentale, malgrado l'attuale ipertrofia e manipolazione dei dati visivi, malgrado l'accusa di presunta inadeguatezza di fronte alla non-rappresentabilità delle tragedie storiche. Davanti a un'immagine è necessario che lo sguardo non sia anestetizzato, ma neppure spettacolarizzante, che non si risolva in pigrizia estetica (l'indicibilità dello sfregio) o in un'inoperosità erudita (la presunzione di oggettività del documento). L'evento si rende visibile, si fa immagine; le immagini per la loro natura tanto parziale e frammentaria quanto preziosa agiscono come materiale di contrasto contro la banalità del bene e del male. Il fotogramma non coglie il reale nella sua totalità, ma cattura il reale malgrado tutto. Le immagini, lembi strappati agli orrori del reale,

possono risarcire sia la scomparsa del testimone sia l'irrepresentabilità della testimonianza.

Walter Benjamin aveva riconosciuto quanto la ricostruzione storica fosse possibile solo a partire da un fulcro dialettico, da un'increspatura originata da e in un'immagine, "folgorazione" che rende visibile la crepa da cui sgorga. L'apparizione di un'immagine frattura la storia, mostrando l'intervallo del non-sapere, ma risveglia e rimonta la conoscenza, conflagrando in una serie di significati, agisce come "soglia". Forse la storia può apparire solo in una intermittenza momentanea, fragile e fatalmente preziosa, come le lucciole. Forse questo è il modo per non cedere alla "macchina totalitaria" che tende a farci credere che esista solo il buio o la luce accecante:

Un conto è puntare il dito contro la macchina totalitaria, un altro accordarle così rapidamente una vittoria definitiva e senza riserve [...]. Dar credito a ciò che la macchina vuol farci credere significa far vedere solo il buio fitto o la luce accecante dei riflettori, significa agire da sconfitti... significa vedere solo il tutto. Non vedere dunque lo spazio – magari interstiziale, magari intermittente, nomade, collocato in maniera improbabile – delle aperture, dei possibili, dei bagliori, del malgrado tutto (Didi-Huberman [2002] 2010, 27-28).

È il *punctum* dove, secondo Roland Barthes, deflagrano le più profonde concrezioni di senso dagli aspetti più reconditi, non-intenzionali e non-formali del gesto fotografico, che svelano le asimmetrie, i meccanismi di potere, le latenze, i ritardi e le disconnessioni e le tragedie delle contingenze.

Una Ricoh GR, un iphone, un registratore portatile, due taccuini, una piccola sacca, una custodia, un passaporto aperto sulle generalità. Oggetti personali. Sono disposti sull'erba. È l'identità di un uomo. È la vita di un uomo. Le alette di un proietto esplosivo. Un *punctum*. Nella stessa foto. È la morte di un uomo. Dello stesso uomo.



Gli oggetti personali di Rocchelli, dal sito Myrotvoretz.

L'uomo è Andrea Rocchelli. Andrea Rocchelli è un fotografo. E lo stesso Rocchelli sembra commentare questa foto:

La documentazione avviene con qualsiasi cosa, con un pezzo di carta o con una fotografia, con un sasso... [...] qualsiasi cosa documenta... [...] io lo vedo come *evidences*, come prove, quindi che io faccia una foto o che raccolga un bossolo da per terra, o che mi faccia dare del materiale che altri hanno fatto, tutto documenta [...] qualsiasi cosa può essere una testimonianza (Andrea Rocchelli ai microfoni di Viaemili@docfest nel 2010).

Sitografia

Sito Andy Rocchelli

Sito Articolo 21

Sito Cesura

Sito Milano Today

Sito Myrotvoretz

Processo per l'omicidio del fotoreporter italiano Andrea Rocchelli e del suo interprete russo Andrej Mironov, "Radio Radicale", 2019-2020.

Riferimenti bibliografici

Barthes 1980

R. Barthes, *La camera chiara, Note sulla fotografia*, tr. it. Renzo Guidieri, Torino 1980.

- Benjamin [1892] 2000
 W. Benjamin, *I passages di Parigi (1892-1940)*, a cura di Rolf Tiedemann, Torino [1892] 2000.
- Calabresi, Dichiarante 2020
La volpe scapigliata. Andy Rocchelli, storytell.com.
- M. Calabresi, A. Dichiarante,
 Didi-Huberman [2003] 2005
 G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto [Images malgré tout, Paris 2003]*, Milano 2005.
- Didi-Huberman [2002] 2006
 G. Didi-Huberman, *L'immagine insepolta: Aby Warburg, la memoria dei fantasmi e la storia dell'arte*, tr. it Alessandro Serra, Torino 2006.
- Didi-Huberman [2002] 2010
 G. Didi-Huberman, *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, [Paris 2002] Milano 2010
- Didi-Huberman 2007
 G. Didi-Huberman, *Storia dell'arte e anacronismo delle immagini*, tr. it. Stefano Chiodi, Torino 2007.
- Didi-Huberman 2009
 G. Didi-Huberman, L'immagine brucia, in *Teorie dell'immagine: il dibattito contemporaneo*, a cura di A. Pinotti e A. Somaini, Milano 2009.
- Didi-Huberman 2010
 G. Didi-Huberman, *Rendere un'immagine*, "aut aut" 348, 2010, ("Un'etica delle immagini"), 6-27.
- Manconi, Ballerini, Giulietti, Rocchelli, Roguelon 2017
 L. Manconi, A. Ballerini, G. Giulietti, R. Rocchelli, E. Signori Rocchelli, W. Roguelon, *Fotoreporter in luoghi di guerra. Il diritto di testimoniare. L'obbligo della verità*, Conferenza stampa, Roma, 23.5.2017.
- Morani 2014
 I. Morani, *Ucraina, il racconto del capitano. 'Ecco come è morto Rocchelli'*, "Corriere della Sera", 25 maggio 2014.
- Scereseni, Borello 2022
 A. Scereseni, G. Borello, *La disciplina del silenzio. Inchiesta sulla morte di Andy Rocchelly e Andrej Mironov*, "RaiNews24" 2022.

English abstract

This contribution traces the story of Andy Rocchelli, an Italian reporter killed in Donbass in 2014, focusing on his last roll of photos – lost and later found. Starting from this, and with Didi-Huberman’s essay as a guide, Rocchelli’s last photos allow us to question the role of *Images Despite All*.

keywords | Andrea Rocchelli; Georges Didi-Huberman; Donbass; Images.

“Qualcosa del passato, non digerito dalla storia, erutta a sproposito”

Intervista a Nadia Fusini

a cura di Christian Toson



“Behind us lies the patriarchal system; the private house, with its nullity, its immorality, its hypocrisy, its servility. Before us lies the public world, the professional system, with its possessiveness, its jealousy, its pugnacity, its greed” (Virginia Woolf, *Three Guineas*, 1938).

Christian Toson | *Cosa pensi del tremendo amore per la guerra al quale assistiamo oggi in varie forme di comunicazione? Con “tremendo amore per la guerra” mi riferisco a James Hillman (Un terribile amore per la guerra, tr. it. 2005), quando dice che il mondo è inevitabilmente soggetto all’irresistibile fascino di Ares, sia nell’estetica dei condottieri e dei guerrieri, sia per la passione verso la ferocia che invade i media.*

Nadia Fusini | Il fascino di Ares? Se ci riferiamo ai videogiochi, o cose del genere, credo sia una soggezione perversa e del tutto ignorante a immagini e modelli malintesi, equivocati. Ma oggi, di fronte all’invasione russa dell’Ucraina, quei valori “guerrieri” tornano a interrogarci, e non nella loro valenza estetica, ma politica. Perché ci si presentano in un contesto davvero inquietante. Di fatto, il pensiero della pace e della guerra ci si impone. E con esso il valore bellico, la difesa della patria... “Noi donne non abbiamo una patria”, mi ha insegnato Virginia Woolf: così afferma in *Le tre ghinee*, un *pamphlet* contro la guerra, che esce nel 1938. Donna e pacifista, Woolf affronta in quegli anni tremendi del Novecento il dilemma

di come difendere se stessa e il marito Leonard, ebreo, e l'Inghilterra e l'Europa dalle mire ingorde di Hitler. In quel testo riflette su come la patria, il patriottismo, l'eroismo in battaglia siano valori virili iscritti nella struttura patriarcale delle nostre società e culture. E lo fa analizzando delle immagini – come fa Engramma ora. Spontaneamente warburghiana, Woolf comincia negli anni '30 a raccogliere foto e immagini in un personalissimo Atlante, dove mescola foto di uomini al potere – generali con mostrine e medaglie sul petto; corpi martoriati di anonimi giovani, tra cui il nipote Julian Bell partito per difendere la libertà del popolo spagnolo, che nella guerra civile spagnola troverà la morte. Lo fa, il suo personalissimo atlante, per insegnarci a intendere l'uso bellicoso delle immagini e aprirci gli occhi affinché cogliamo il profascismo interiore del patriarcato. Ora, a me pareva che tali valori bellici e virili fossero stati criticati da noi, uomini e donne del Novecento. Chi di noi non ricorda il meraviglioso romanzo di Hemingway, *Addio alle armi*? Esce nel 1929 ed è un romanzo dove il protagonista maschile rinnega la guerra, fa la sua "pace separata", diserta le armi. Hemingway in guerra c'è stato e ci invita a ragionare: ma come fa un uomo consapevole a credere che la guerra serva a "fare-mondo"? E Parla a una generazione di uomini maschi a forza coscritti, affinché riconosca l'orrore della guerra e se ne separi. È quello che vede Virginia Woolf: "La forza è la più sordida delle esperienze, l'irrealtà della forza soffoca tutto. Sotto lo spavento della forza si diventa "cose", si viene disumanizzati". E ci domanda: dopo aver visto Hitler all'opera, "il maschio lotterà contro quei valori, quegli attributi virili?". Ecco, è evidente che l'uomo maschio non c'è riuscito. Quanto alle donne, osserva implacabile: "Nella guerra attuale si lotta per la libertà, ma la otterremo soltanto se distruggeremo gli attributi maschili, la violenza, l'idolatria del potere. È dunque compito della donna raggiungere l'emancipazione dell'uomo. È la sola speranza della pace". Ecco, è evidente: le tante libertà che abbiamo conquistato in ogni campo noi donne non sono servite a questo. Molte donne sono entrate nel patriarcato, accettando per lo più i suoi modelli.

CT | *In relazione a questo, cosa pensi riguardo all'invio di armi in un altro paese, anche se in contrasto con i nostri valori costituzionali?*

NF | Mi interessa fino a un certo punto quello che sta scritto nella nostra Costituzione, non è certo la prima volta che viene disattesa. Mi interessa piuttosto il fatto che anche qui si impone una *impasse*, un'aporìa: se

siamo per la pace, come possiamo volere andare in guerra? D'altra parte, se non con la guerra condivisa, come altrimenti sostenere gli aggrediti, contro gli aggressori? Non abbiamo dubbi sulla violenza dell'aggressore e al tempo stesso siamo timidi e timide, e non per paura, ma per scrupolo di coscienza, all'idea di accogliere la necessità, di sostenere la giustizia e addirittura di aderire in piena volontà all'esercizio della violenza necessaria a difendersi. Ma possiamo davvero in piena coscienza, appunto, e senza vergogna, dalle nostre comode case chiedere a chi viene aggredito, privato della sua libertà, bombardato, di arrendersi? Possiamo chiedere a un popolo, per salvarci dalla guerra mondiale, di compiere il gesto del martire? Di sacrificarsi? D'altra parte ancora – perché le aporie incalzano, e per questo le nostre notti sono piene di angoscia – riusciamo davvero a fare nostro il patriottismo di chi sposa la resistenza e le armi per difendere, per l'appunto, la patria? O forse dobbiamo arrenderci all'evidenza che esiste una dimensione di violenza che il genere umano, in particolare di sesso maschile, evidentemente non ha superato. Forse la nostra è una specie che non procede sulla strada di una corretta evoluzione.

CT | Questa risposta introduce il tema del secondo "capitolo" del nostro discorso per immagini, che abbiamo definito "Romanticismo pornografico", ovvero tutte le forme romanzate di arruolamento delle immagini, che si esprimono in tante forme. Ad esempio, con la propaganda del dolore, i matrimoni celebrati sulla linea del fronte, l'uso pervasivo e non sempre appropriato di stereotipati simboli gialli e blu, o con la rappresentazione della maternità in forme macabre. La lista degli esempi è lunghissima, ma vorremmo chiederti se hai notato anche tu questa deriva dell'etica e dell'estetica e come la interpreti.

NF | Mi pare evidente che una venale logica mediatica, che tratta ogni discorso come fosse una merce di scambio, abbia vinto su tutto. È come se fossimo tornati all'età della pietra. Non ho mai creduto nelle "magnifiche sorti e progressive" del genere umano, ma non pensavo che si potesse regredire tanto. Lo conferma una specie di rigurgito di parole inquietanti, con due attori in campo che si scambiano tra loro indifferentemente l'accusa di "nazismo" e di "genocidio". Qualcosa del passato, non digerito dalla storia, erutta a sproposito.

CT | *Un'altra questione, correlata alla precedente, che ci fa preoccupare, sta nella "crociata dei fanciulli": il coinvolgimento, da una parte e dall'altra, dei bambini (e, per analogia, degli ingenui, dei ragazzini, dei civili). Cosa pensi della mancanza di una condanna di quei messaggi che promuovono immagini di bambini con le armi, che giocano con le armi, che vengono addirittura armati e arruolati sul serio?*

NF | Torniamo al punto di prima: c'è bisogno di educazione, dove educare significa soprattutto educare se stessi al rispetto dell'altro. E mai e poi mai "usare" l'altro. Sempre è tremendo "usare" l'altro, soprattutto un bambino. Ma gli adulti che dovrebbero per l'appunto ragionare, invece impiegano la ragione, anzi piegano la ragione alla "causa", e giustificano così crimini orrendi. L'abbiamo visto in passato. E vediamo oggi, di nuovo, tornare a galla come un rigurgito, un pensiero morale mal digerito. Il problema è sempre quello della violenza: entrando nell'imbuto della violenza, la logica si fa simmetrica e rivale. Accanto a Virginia Woolf bisogna tornare a leggere Simone Weil sul tema della forza. Sì, tornare alle sue riflessioni sull'*Illiade* come poema della forza. Lì spiega bene la complessità di un ragionamento che si morde la coda. Che conduce in un vicolo cieco. Di fronte a tutto ciò che accade in questi giorni, di fronte alla guerra in Ucraina, alla possibilità di un terzo conflitto mondiale, mi sento completamente disorientata. Da che parte stare? Per me resistere è senz'altro il gesto più comprensibile. Al tempo stesso non penso che si esca dalla guerra, dalla sua logica, intendo, in tal modo. È chiaro che giriamo in un cerchio, e intanto una catena ci strozza, ci toglie il respiro. E il pensiero. E invece ci vorrebbero pensiero e politica. Ma gli uomini al comando del mondo, che si chiamino Putin o Biden, hanno un pensiero?

CT | *Un altro "capitolo" del nostro discorso per immagini è il tema delle icone. Uno dei motivi che ci ha spinti a fare queste interviste è stato vedere pubblicate in diverse sedi l'immagine di una Madonna con in mano un lanciarazzi al posto del bambino. Sappiamo che l'arruolamento delle icone, il portare dalla propria parte simboli e figure da usare per la propria propaganda, esiste da sempre: si possono citare ad esempio i santi in armatura, ma tu come vedi questo fenomeno applicato nel mondo di oggi?*

NF | Se questo accade, immagino, è "per fare in fretta"; immagino che per fare in fretta si usi la lingua in questo modo osceno. Mi spiego: per molti

la lingua non è altro che uno strumento di manipolazione per ottenere un risultato, quello di comunicare nel modo più rapido e violento un comando. E, come fosse il cane di Pavlov, una parte consistente dell'umanità a tali comandi risponde. Ecco perché si può arrivare alla blasfemia di rappresentare una Madonna con un fucile in braccio. Ripeto, c'è molta ignoranza, c'è molta volgare idiozia nel manipolare in tal modo le immagini, c'è insulto e vendetta nell'impiegare qualcosa di sacro per produrre un effetto perverso. C'è una volontà immorale di sopraffazione dell'intelligenza del mondo reale. E qui di nuovo torniamo alla logica della violenza, indifferente alla verità.

CT | *Vorremmo concludere questa intervista con un'ultima riflessione. Nonostante la violenza con cui le immagini vengono proposte e manipolate, nonostante tutti questi meccanismi dei quali abbiamo provato a parlare finora, le immagini, "malgrado tutto" (per dirla con Didi-Huberman), sono ancora in grado di restituirci qualcosa su quello che sta accadendo? Nonostante le falsificazioni, la manipolazione totale, l'assenza di un originale, c'è un residuo, un nucleo di autenticità nell'immagine, capace ancora di raccontarci una storia?*

NF | Vorrei dire di sì, o almeno provare a pensare che sì, si possa difendere questa ricchezza. Ma bisogna sapere e volere mantenere viva un'attenzione, e smascherare le manipolazioni. La propaganda che cos'è se non manipolazione? Una manipolazione della coscienza e dell'intelligenza. Invece bisogna insegnare a leggere le immagini, appunto, per incontrare la verità del loro impatto. È chiaro però che in certi momenti della storia del mondo tutto è messo in pericolo, la verità stessa è messa in pericolo. Perché la verità non è un'opinione che si può discutere nel ring di un *talk show*. La verità è un compito che bisogna sapersi assumere, ed è un peso da custodire. Non c'è libertà se siamo rinchiusi nel cerchio di un ricatto intellettuale, morale, politico. Messi in scacco. Questo è insopportabile. A chi non importa né del potere, né del comando, ma solo della libertà, non poterla esercitare è insopportabile. Colpa nostra? Mia, tua, delle persone come noi? Non credo. Se non riesco a riconoscermi nel concetto di patria, non voglio nemmeno essere inclusa nelle colpe di quella "patria". Io, te, altre persone anonime – perché esistono, solo che non hanno voce. Del resto, da quanto tempo "noi", "io" non vado a votare? – io, tu, e altre persone anonime, ripeto, cercano di esercitare il pensiero e

di coltivare la libertà del pensiero. Queste persone anonime, io con loro, non sono colpevoli di scelte che fa la classe politica, e accademica, la classe al potere. Chi non vive per il potere, né per il consenso, né per onori speciali, e ha provato, e prova, a vivere secondo libertà e secondo coscienza ha forse ascoltato? Nelle università, nel discorso pubblico? Può davvero fare sentire la sua voce nel risibile cicaliccio mediatico che oggi passa per libertà di parola? L'enorme crisi a cui siamo di fronte è la crisi del governo del mondo da parte di una classe politica, di una *élite* al comando, che non sa "pensare" la libertà. E non solo, in casi estremi, la spegne con le armi, ma la tace quotidianamente contraffacendo il valore delle parole e delle immagini.

English abstract

In this interview, Nadia Fusini invites us to a re-reading of Ernest Hemingway's *A Farewell to Arms*, Virginia Woolf's *Three Guineas*, and Simone Weil's *The Poem of Force*, in order to find the complexity of pacifism, the role of women, and the meaning of force and violence. Politics and thought are necessary in moments like the present one, although contemporary politicians do not seem to be capable of thinking. Something from the past, undigested by history, always erupts inappropriately.

keywords | War; Virginia Woolf's *Three Guineas*; Simone Weil's *Poem of Force*; Ukraine.

“Il pericolo gravissimo è la prospettiva immediata”

Intervista a Luciano Canfora

a cura di Chiara Velicogna

Chiara Velicogna | *In redazione di “Engramma” abbiamo letto con molto interesse l’articolo apparso sul “Corriere della Sera” del 18 Marzo su Tucidide e l’inizio della guerra del Peloponneso. Vorremmo chiederle, in particolare, in che modo lo studio del mondo antico può essere utile per la lettura delle vicende odierne.*

Luciano Canfora | Da oltre cinquant’anni mi occupo di questo autore antico, però questa guerra mi ha aiutato a capirlo meglio. Non avevo mai apprezzato fino in fondo il passaggio del primo libro, quando Tucidide dando una valutazione complessiva del conflitto dice: “La guerra la incominciarono gli Ateniesi e gli Spartani” (I, 23,4: ἤρξαντο δὲ αὐτοῦ Ἀθηναῖοι καὶ Πελοποννήσιοι λύσαντες τὰς τριακοντούτεις σπονδὰς αἱ αὐτοῖς ἐγένοντο μετὰ Εὐβοίας ἄλωσιν).

Lo intrapresero, lo incominciarono – al plurale – gli ateniesi e gli spartani, quindi intende chiaramente che entrambi sono responsabili di quella guerra, che è durata trent’anni. E perché dice questo? Perché supera il livello superficiale, al quale molti spesso si attengono, di considerare soltanto l’ultimo segmento, l’ultimo atto: Sparta ha invaso l’Attica, allora Sparta è l’aggressore. Ma se uno legge Tucidide, in quei capitoli iniziali trova questa valutazione: gli spartani si mossero perché ormai la potenza economica, militare, commerciale di Atene era per loro insostenibile e insopportabile. Allora la responsabilità ricade su entrambi. Nel nostro caso, siamo di fronte a un fenomeno analogo: il passato prende luce dal presente e viceversa.

Si può aggiungere qualche esemplificazione più vicina nel tempo, per dire un fatto gigantesco di cui paghiamo ancora le conseguenze, cioè la Prima

guerra mondiale iniziata nel 1914. È superficiale far riferimento all'attentato di Sarajevo, alla reazione troppo violenta dell'Austria: da tempo l'Inghilterra, la grande potenza marittima che dominava in sostanza i mari dell'intero pianeta, non sopportava che la Germania diventasse sempre più forte proprio sul terreno delle armi e dell'industria pesante e della flotta. Quindi l'Inghilterra desiderava arrivare allo scontro – l'élite naturalmente, chi comanda, non i cittadini inglesi. Ecco, quello è un caso perfettamente analogo allo scontro Sparta/Atene. Dire questo magari potrebbe sembrare troppo equidistante? No, non è affatto equidistante. Vuol dire che quando ci sono imperi in lotta, fatalmente si scontrano. E allora la responsabilità ricade sulla politica di potenza come tale. L'Alleanza Atlantica ha sfidato in maniera brutale la Russia negli ultimi venticinque anni, portando i suoi confini, i confini della Nato fino nei pressi di Mosca e Leningrado: qualunque grande potenza a un certo punto reagisce.

CV | Chi racconta questo, cioè lo storico, ha una posizione di neutralità, oppure si può parlare anche di altro?

LC | Io sono sempre stato schierato a sinistra e mi considero comunista: ma la Russia di Putin non mi suscita affatto simpatia perché è un paese ormai iper-capitalistico, però mi rendo conto che forse a un certo punto, politicamente, non poteva che reagire. Poi i modi della reazione si possono criticare, disprezzare, eccetera. Però guardando da militante di sinistra uno scontro di potenze, devo cercare di capire e di far capire che si tratta, appunto, di uno scontro di potenze.

CV| Quello che noi subiamo in questo momento si può definire una tempesta di immagini?

LC | Si tratta di un'unica matrice: le immagini dei giornali sono tutte uguali. Fotografie colossali che occupano i 4/5 della pagina, che devono emozionare, scandalizzare, scuotere, anche se poi l'immagine, se fosse ridotta alla dimensione normale di una fotografia quotidianamente pubblicata in un giornale, non sarebbe così significativa. Poi ci sono anche i casi di falsificazione, per esempio tante immagini della guerra di Bosnia sono state utilizzate come se riguardassero questa guerra. Qui ci può essere un errore, ma può essere una mossa maliziosa e tendenziosa. A

essere benevoli ci possiamo attenere a un'ipotesi di errore, però tanti errori messi insieme rinviano a una volontà di informazione parziale, un'informazione che può definirsi faziosa. Purtroppo questo meccanismo non è mai stato così violento e uniforme, direi almeno da settant'anni a questa parte. Questo mi preoccupa perché vuol dire che c'è una direttiva che prevede il peggio. Spero di no.

CV | In "Engramma" ci occupiamo molto di immagini, del loro senso e del loro valore. Rispetto a questo discorso, si nota anche un uso delle immagini in funzione di un "romanticismo pornografico", ma anche come arruolamento di icone e di santi nella propaganda della guerra. Nella serie di falsificazioni non si può davvero trovare una neutralità. Qual è il compito dello storico in questo orizzonte?

LC | Uno storico italiano, Angelo d'Orsi, ha denunciato che qualche giorno fa la fotografia che campeggiava nella prima pagina de "La Stampa", fotografia che occupava 2/3 della prima pagina, presentata col titolo "La carneficina" in riferimento a Mariupol, in realtà era una foto dell'attacco ucraino contro il Donbass. Credo che il direttore de "La Stampa" si sia scusato, abbia cercato di giustificarsi. Ecco, questo è un caso concreto: Angelo d'Orsi ha preso la parola e ha denunciato un errore depistante, proprio mirante a dire il contrario della verità.

CV | Queste tecniche anche di depistaggio, di allontanamento della verità, potrebbero essere collegate a una sorta di tremendo amore per la guerra?

LC | La cosa forse più grave è la prospettiva immediata, cui dobbiamo guardare lucidamente come un pericolo gravissimo. Se il cosiddetto presidente ucraino continua a chiedere l'intervento armato dell'Alleanza Atlantica, desidera lo scoppio della Terza guerra mondiale. E in realtà sei mesi fa, intervistato da una televisione americana, diceva che ci sarebbe stata una guerra e sarebbe stata l'inizio della Terza guerra mondiale. Quindi noi siamo alle prese con un irresponsabile, un vero irresponsabile che viene presentato come un eroe. Ma coloro che oggi lo esaltano come un eroe si rendono conto che un domani saranno le vittime di costui?

English abstract

In this interview, Luciano Canfora analyses the current conflict between Ukraine and Russia by proposing a parallel with Athens and Sparta, both of which were responsible for the war, as famously pointed out by Thucydides. There is, he observes, a tremendous love of war, but what should worry us most is the very serious danger of a third world war in the immediate future.

keywords | Ukraine War; Thucydides; Athens/Sparta; Sarajevo.

“L’impegno dello storico: attendere i dati e condannare la propaganda”

Intervista a Lorenzo Braccesi

a cura di Christian Toson

Christian Toson | Lorenzo Braccesi, vorremmo cominciare quest’intervista chiedendoti cosa vuol dire raccontare da un punto di vista storico l’inizio di una guerra in un momento di perdita di riferimenti prodotta dalla propaganda aggressiva. Perché si scatena l’amore per la guerra?

Lorenzo Braccesi | Questo merita innanzi tutto una premessa: gli aggressori si condannano sempre. Ma io sono convinto che se l’Europa, invece delle sanzioni, avesse stabilito un dialogo diplomatico con il Cremlino, invece di rinunziarvi mandando le armi, non ci troveremmo davanti a un’Ucraina che sta diventando una polveriera. E questo fa male. Sembra quasi che questa smania di guerra sia parallela all’impotenza dell’Europa e degli USA di risolvere diversamente il conflitto, in forma diplomatica: scaricando le armi ci si lava le mani. La follia è da tutte le parti. Non dimentichiamoci la vicinanza culturale della Russia e dell’Ucraina: Gogol, Bulgakov sono nati a Kiev, che era la capitale spirituale della futura Russia dai tempi di Vladimir il Santo. Peraltro anche l’Italia fino a poco fa era in ottimi rapporti con la Russia e con i suoi facoltosi oligarchi, che a molte amministrazioni locali servivano da bancomat. Per quanto riguarda lo schieramento militare nella propaganda dell’informazione, se uno (con un paio di eccezioni) legge i giornali italiani, sono unanimi i redattori nel calzare lo stesso elmetto dei nostri capi di stato che promettono l’invio di armi anche quando non sono loro richieste. I quali all’inizio sembravano più propensi alla mediazione, poi sembra siano stati richiamati all’ordine. E noi ci troviamo davanti a un’informazione monolitica su tutto, con affondi che fanno sorridere, come le dichiarazioni del nostro ministro degli esteri, l’unico che riuscì a creare una crisi diplomatica in seno ai paesi europei, tra l’Italia e la Francia.

CT | *Essere del “partito del né, né”, è diventata un'accusa che si fa molto di frequente a chi cerca di esprimere un pensiero non fazioso. Tu sei uno storico del mondo antico. Vorremmo chiederti: cosa deve, cosa può fare uno storico? Si può essere accusati di neutralità per il fatto che si ha una distanza nei confronti delle due parti, o si deve dichiarare da che parte stare?*

LB | Mi sento un'anima bella iscritta al partito dei “né, né”, dove talora i pacifisti nello stravolgimento dei valori sono additati quali fascisti. Lo storico deve aspettare che le bocce siano ferme, perché oggi in questi mari della propaganda non è certo facile né navigare né riuscire a dare un giudizio ponderato. Il vantaggio di un grande storico come Tucidide è che non aveva i media, non aveva la televisione, non subiva ogni giorno continue provocazioni e l'assalto di estenuanti falsificazioni. Penso che lo storico debba aspettare, ma che debba anche condannare, in diretta, la propaganda a senso unico che è quella che ci propina la maggior parte dei giornali europei.

CT | *Ma in un mondo in cui è tutto propaganda e tutto è falsificato e tutto viene continuamente cambiato, possiamo ancora credere a qualche forma di autenticità o verità, a qualcosa che possiamo tirare fuori alla fine, quando le bocce saranno ferme per raccontare una storia?*

LB | Alla fine sì, ma può darsi che qualcosa sarà chiaro solo quando apriranno gli archivi secretati delle grandi potenze. In ogni caso, siccome quando apriranno gli archivi anche tu, che sei giovane, potresti essere troppo vecchio per poterli consultare, nel frattempo bisognerà cercare di dissipare la nebbia, la propaganda, e domandarci, cosa che i giornali non fanno: perché è nato questo conflitto, perché si è arrivati alla guerra, a questa brutalità? Queste sono le domande che dobbiamo farci, capire le cause che hanno spinto a questa situazione in due paesi della medesima lingua e cultura artistica e letteraria. Speriamo si arrivi presto a una mediazione, anche senza l'Europa. Il pericolo è che una scheggia impazzita, provocata o per sbaglio degli aggressori – che comunque aggressori restano e vanno stigmatizzati – o per volontà di esasperare il conflitto da parte degli aggrediti ci conduca veramente a una guerra europea.

English abstract

When questioned on the position must a historian should take in the face of such events as the present war, Lorenzo Braccesi explains that the task of historians not to back either one party or the other. Rather, they have to wait for the data and condemn the one-way propaganda that most European newspapers give us about this war.

keywords | Ukraine's War; War propaganda; Historian's task.

“Il buio di senso”

Intervista a Moni Ovadia

a cura di Chiara Velicogna

Chiara Velicogna | *“Engramma” sta lavorando sulle immagini prodotte e inerenti al conflitto in atto. Per prima cosa, si può parlare, anche per quanto riguarda le immagini, di un “tremendo amore per la guerra”?*

Moni Ovadia | C'è una sorta di mistica che prevale nella ridondanza delle immagini, ed è probabilmente una mistica miserabile. La guerra per sua natura ha la dimensione della morte e chi traffica con la guerra traffica con la morte: si cerca di suscitare una sorta di cupidigia di guerra mostrando le distruzioni e mostrando anche gli infelici bambini che subiscono gli orrori, come se fosse la prima volta che ciò accade. Forse che in Iraq i bambini non venissero massacrati, forse che in Libia i bambini non siano stati massacrati e non siano stati massacrati in Afghanistan? Forse, se fossimo in una vera civiltà, si dovrebbe lasciare il posto alla *pietas* e non sguazzare negli orrori.

CV | *Abbiamo notato che, attorno a queste immagini, si è creato una sorta di “romanticismo pornografico”, con la diffusione pervasiva di immagini che fanno leva su un senso di falsa pietà.*

MO | Sì, si tratta proprio della ricerca di una pornografia, di una eccitazione delle sensazioni che tende a conferire al nemico un volto disumano, mentre in una guerra ci sono solo esseri umani: quelli che uccidono e quelli che muoiono. Se noi volessimo uscire dall'orrore della guerra dovremmo adottare ben altri sguardi, ben altre riflessioni. Io credo che, se nell'occorrenza della guerra si fa l'apologia del riarmo, significa che ci si sta preparando alla guerra: perché in tempo di guerra bisognerebbe invece parlare di disarmo. Questa sorta di *cupido horroris* è tipica di chi vive un'attrazione verso la guerra. Churchill lo diceva a

proposito della Prima guerra mondiale: andavamo verso quella catastrofe inebriati, con una sorta di possessione di tipo erotico. E ogni volta le guerre si presentano con questa caratteristica: chi non vuole le guerre rifugge dalle guerre, in tutti i modi in cui gli sia concesso, perché una questione è la solidarietà con le vittime di ogni conflitto e un'altra è l'attrazione pornografica verso l'orrore della guerra.

CV | *A questo proposito abbiamo puntato la nostra attenzione sulla strategia dell'arruolamento di icone di santi, di immagini, di simboli, in particolar modo la Madonna con il javelin, con l'arma offensiva in braccio al posto del bambino: queste immagini parlano di una tensione verso la guerra, non contro di essa.*

MO | Dietro a queste dichiarazioni ridondanti e retoriche – perché si tratta di un'immensa retorica – c'è una volontà e una brama di guerra. Perché la prima cosa di cui si dovrebbe parlare, se fossimo la civiltà a cui ci vantiamo di appartenere, dovrebbe essere che non si può più pensare che la guerra abbia possibilità di esistenza nel nostro mondo. In questo momento bisognerebbe lanciare messaggi di disarmo, di bando alle guerre di qualsiasi tipo e di bando anche a tutto ciò che prepara le guerre. Perché l'Occidente, che appare tanto colpito in questo momento, è anche quello che, se includiamo gli Stati Uniti, possiede il maggior numero di armi che esistono sulla faccia della terra. Gli Stati Uniti sono il paese più armato del mondo: questo dovrebbe dire qualcosa.

CV | *In questo mondo che si sta armando e che dovrebbe disarmarsi, in "Engramma" stiamo cercando di capire se le immagini abbiano un senso "malgrado tutto" e se si possa ancora parlare di una "verità" delle immagini.*

MO | No, noi siamo nel buio del senso. Una volta si parlava di buio della ragione, noi siamo entrati nel buio del senso. È la stessa cosa che è accaduta con la pandemia: c'è stato un fenomeno altrettanto devastante, l'infodemia. Qualcuno mi spiega a cosa serve mostrare ambulanze e caschi di terapia intensiva ventiquattro ore su ventiquattro a reti unificate? Informa su qualcosa? Ma non si fa per informazione, ma per solleticare i sentimenti più fragili e più bassi del telespettatore, in modo che rimanga attaccato alla televisione. Così salgono i gettiti pubblicitari.

CV | *Il mostrare i bambini che muoiono, ma anche i bambini in armi, fa appello probabilmente anche a questo sentimento.*

MO | Certo, come faceva il Fascismo, no? Quali regimi mostravano i bambini in armi? I regimi tirannici e totalitari. Chi usa i bambini? Le peggiori dittature del terzo mondo, di solito. Ma coinvolgere i bambini in questa sarabanda di immagini oscene, perché non c'è la possibilità di elaborarle, significa anche trasmetterle con un'intenzione molto pornografica. Questo è il mondo a cui apparteniamo, un mondo che non ha abbandonato il cammino della barbarie, un mondo in cui il nazismo è stato sconfitto come epifenomeno degli anni '30 e dei primi anni '40, ma non è stato sconfitto come latenza tossica. Quello spirito lavora ancora. Ho visto un video dove una cantante ucraina cantava *Bella Ciao* in traduzione, facendo gesti minacciosi e portando sulle scarpe la scritta "onore a Bandera", che è stato un nazista e ha sterminato ebrei a decine di migliaia. E cantava *Bella Ciao* - ecco dov'è il buio del senso.

CV | *In questo buio del senso, anche i simboli vengono usati in modo diverso e se ne adottano di nuovi, per esempio la Z usata dall'esercito russo che è un carattere latino.*

MO | Adesso sono di scena i nazisti ucraini, che sono trattati da eroi. Ora, sia chiaro, voglio fare una premessa: è chiaro che Putin ha portato una guerra criminale contro un paese sovrano. Questo non si nega e nessuno lo può negare. Però oltre a tutto questo c'è molto altro. E non è solo un regime autocratico come quello di Putin, ma anche tutto il mondo occidentale che sostiene di esserne lontano e che si vanta di essere democratico. In realtà viviamo in oligarchie, non democrazie. Vorrei sapere: i riarmi chi avvantaggiano se non l'industria delle armi? Però questi discorsi non si possono fare perché veniamo immediatamente criminalizzati, accusati di essere complici di Putin. Questo è il buio del senso, perché fare appello a un cammino di senso è considerato dall'*establishment* della retorica guerrafondaia un crimine, di là e di qua.

CV | *Noi infatti stiamo cercando di ritrovare una luce di senso, tra e con le immagini, tramite l'analisi e la ricerca scientifica.*

MO | Qualcuno, e non uno sconosciuto, ha detto che fare analisi è una complicità con Putin. L'attacco di Putin all'Ucraina è criminale, ma come tutti gli attacchi di guerra, non solo questo: la guerra è di per sé un atto criminale. Però io rivendico il diritto a capire: perché ci siamo arrivati? Qual è il ruolo che giocano gli altri? Buio del senso: tutto questo mostra che stiamo risprofondando nella barbarie che avevamo dichiarato di avere sconfitto.

English abstract

“Once we talked about the darkness of reason, we have entered the darkness of sense”: Moni Ovadia, in conversation with Chiara Velicogna, offers his analysis on war, on communication, and the pornographic use of images of deaths and destructions, with the consequent *cupido horroris* that should in his view be replaced by a sentiment of *pietas*.

keywords | Images; Disarm; Rhetoric.

“Europa 2022. Un altro capitolo della guerra civile europea”

Intervista a Massimo Cacciari

a cura di Christian Toson

Christian Toson | *Vorremmo cominciare da una lettura che abbiamo fatto di Hillman, che parla del “tremendo amore per la guerra” che in qualche modo è inevitabile, dato che tutti siamo in un modo o nell’altro “figli sbandati di Marte”. La domanda che vorrei farle è se riconosce questo amore per la guerra nella situazione attuale.*

Massimo Cacciari | Siamo su linee completamente diverse. Non ritengo che sia questa una chiave idonea di lettura della guerra, né di questa né di altre guerre: una chiave di questo tipo mi pare di una clamorosa debolezza. Se devo parlare della guerra, anzi, delle guerre, cercherò le loro cause politiche, storiche, economiche; ma insomma, ridurla al fatto: “anche noi figli di Marte”... – non sono interessato a questa chiave di lettura. Non credo che si facciano le guerre per amore della guerra, o per ragioni biologiche. Certo, se facciamo la guerra ciò vuol dire che la nostra natura lo consente – ma sono ovvietà.

CT | *E riguardo al fatto che siamo investiti al momento attuale da una propaganda violentissima?*

MC | Che novità è? E che novità è che ci siano propagande violentissime quando si spara? Non ci sono guerre che non comportino una esasperazione dei termini del conflitto. Questo almeno, e sempre più, in epoca moderna, dove la forma della guerra si fa totale e abbraccia le nazioni in tutte le loro componenti. Già la Prima e la Seconda guerra mondiale si sono giocate anche sulla propaganda intorno allo scontro tra civiltà, anzi: tra umano e disumano. Naturalmente, si tratta di posizioni prive di ogni fondamento storico-culturale, ma profondamente efficaci,

anche nella conduzione dell'azione militare. Sono elementi strutturali, non sovrastrutturali, della guerra.

CT | Cosa pensa del fatto che noi ci siamo arruolati in una maniera così aggressiva? In fondo si spera sempre di aver imparato qualcosa dagli errori del passato.

MC | Imparato che cosa? A fare a meno della guerra? Speriamo accada – ma fino a quando ci sarà guerra, ci sarà questo tipo di propaganda. Per un certo verso quanto ho detto vale ancora più oggi: i mezzi di cui si dispone rendono la propaganda ancora più pervasiva ed efficace.

CT | Secondo noi l'uso delle immagini che si fa in questo conflitto è molto forte ed è piuttosto diverso dal passato. Che cosa pensa del fatto che ci sia una continua permeabilità dal virtuale al reale, che il film diventi realtà, la realtà diventi film, che ci sia un arruolamento generale di tutte le icone?

MC | Le icone? Non vedo alcuna differenza sostanziale rispetto al passato. Vedo che i mezzi di cui si dispone sono più efficaci nel rendere il virtuale reale. E i modi di trasmissione sono molto più efficaci, chiaramente molto più diffusi, sono molto più alla portata di tutti. Ognuno ha un telefonino, eccetera. Quindi sì, è diverso, ma in che cosa? La grande differenza sta tra le immagini delle guerre attuali e quelle ancora diffuse durante le guerre rivoluzionarie-napoleoniche, dove si vedeva l'esercito compatto intorno all'immagine del Capo. C'era il Capo e anche la virtù del singolo soldato. Resisteva la forma del *duellum*, oggi del tutto scomparsa. La guerra del '900, in cui ancora siamo impantanati, è quella anonima, la guerra raccontata da Ernst Jünger, la guerra dell'Arbeiter.

CT | Anche Warburg, quando cominciò a lavorare con le immagini di guerra, diceva ingenuamente, che grazie alla fotografia oggi siamo in grado di documentare tutte le atrocità della guerra così com'è e che in questa tempesta di immagini nessuno vorrà più fare la guerra perché non sarà possibile renderla eroica.

MC | Ho paura che questa affermazione pecchi un po' di nostalgia per le antiche forme di guerra. Jünger ha spiegato assai bene l'“eroismo” del

lavoratore nella guerra dove la Tecnica domina.

CT | *Che cosa pensa circa l'idea pervasiva dell'Occidente come partito del bene? e della narrazione della storia della guerra come inevitabile?*

MC | Ripeto: la guerra fondata sul riconoscimento reciproco della dignità degli stati belligeranti è finita con le guerre rivoluzionarie. Da allora (forse con l'eccezione della guerra franco-prussiana del 1871) la volontà egemonica di uno Stato sull'altro ha cercato sempre di motivarsi come scontro tra civiltà o complessive visioni del mondo, se non tra barbarie e civiltà, o peggio – come dicevo – tra umano e disumano. Con un crescendo impressionante, altro che un venir meno. La guerra assume anche oggi la forma “classica” della guerra di religione.

CT | *Pensavamo che la guerra fosse quasi obsoleta in un mondo globalizzato.*

MC | Ma sì, c'è stata una miopia diffusa dopo il crollo dell'URSS. Con la conseguenza che non ci sono mai state tante guerre come dopo la Seconda guerra mondiale. La pace successiva alle grandi guerre è tutta europea – un “premio” alla nostra detronizzazione. E adesso anche questo è finito. La guerra è entrata in Europa, al suo confine più delicato – la crisi nei Balcani somiglia soltanto all'attuale, poiché lì non erano direttamente, massicciamente in gioco interessi della Russia. Viviamo così un altro capitolo della guerra civile europea. E cresce ovviamente il rischio della conflagrazione globale.

CT | *Lei ha detto che siamo molto vicini all'abisso.*

MC | Se non si fa nulla per evitarlo, ci finiremo dentro, è chiaro, prima o dopo. Sono trent'anni che non si fa niente per evitarlo, “curando” le cause profonde dei conflitti, e prima o dopo ci cadremo. Non c'è nessuna reazione intelligente al pericolo. Se non sarà questa volta, insomma, sarà la prossima.

CT | *Lei non è molto ottimista.*

MC | Cosa c'entra ottimismo o pessimismo?

CT | *Conoscendo personalmente quel mondo, ho paura che non avremo tante altre possibilità. Si pensava che il terrore di una guerra nucleare fosse sufficiente per limitare qualsiasi conflitto.*

MC | E speriamo che continui ad essere un deterrente: finora lo è stato. Finora grazie all'atomica la Grande Guerra è stata evitata. Mi pare, però, che le contraddizioni si stiano accumulando con una rapidità e con intensità tale da rendere ogni giorno più, diciamo, irrealistica la possibilità che possa continuare questo confronto a distanza tra i grandi imperi.

CT | *Per capire bisognerà aspettare di avere abbastanza materiale con il quale poter fare un ragionamento fondato?*

MC | Aspettare cosa? Di materiale credo ce ne sia a sufficienza, tutto sommato. Con tutti i conflitti che ci sono stati non è che mancassero i materiali per capire come stavano e come stanno le cose, almeno *lato sensu*: ci sono sempre stati quelli che hanno cercato di dire le cose come stanno, *nec spe nec metu*. E ci sono sempre stati quelli che hanno pagato un prezzo più o meno alto per questa loro volontà. Anche su questo fronte non è cambiato assolutamente niente.

CT | *Un'ultima domanda: cosa può fare uno storico, uno studioso, in un momento in cui tutto è falsificato, tutto è propaganda, in cui tutti sono costretti a schierarsi da qualche parte per non essere accusati, ad esempio, di essere filoputiniani?*

MC | E lascia che ti accusino. Uno studioso deve cercare di dire la verità, in qualsiasi campo operi. E deve cercare di dire la verità per quanto gli è possibile, cercare di dire quello che gli pare giusto dire. Dopodiché, agli altri la sentenza. Se vogliono esiliarlo, ostracizzarlo, fucilarlo – pace. Che cos'altro deve fare lo studioso?

English abstract

“The hegemonic drive of one country over another has always been motivated by the clash of different visions of the world, if not between barbarism and civilisation, between the human and the non-human”. Massimo Cacciari, in conversation with Christian Toson, reflects on conflict and its everlasting history.

keywords | Conflict; Jünger; Civil European War; Propaganda; Ukraine.

“Sanzioni culturali contro Mosca. No a una scelta inaudita”*

Salvatore Settis

La spirale di violenza verbale innescata dall’invasione dell’Ucraina ha qualcosa di veramente nuovo: non solo accompagna il fragore delle armi come nella storia sempre è stato, ma nei Paesi non belligeranti sembra quasi voler prendere il posto di un intervento militare diretto, traducendo l’ostilità verso Putin in un crescendo di parole, ma senza scendere in guerra. E mentre il terribile calvario ucraino con i suoi costi in vite umane e città martoriate si sparge in tutta Europa attraverso l’informazione e l’esodo in massa di civili, l’escalation della violenza verbale anti-Russia prende l’aspetto di una risposta necessaria, a metà fra la minaccia e il deterrente. C’è chi è convinto che questa muraglia di slogan eviti di impegnarsi nella guerra guerreggiata e possa anzi trascinare al tavolo delle trattative un Putin altrimenti riluttante, o provocarne il rovesciamento con una qualche congiura di palazzo.

A questo inasprimento del duello verbale con un nemico sempre meno lontano ci stiamo abituando, giorno dopo giorno: ma non dobbiamo dimenticare che esso si spiega solo con il rischio incombente di una guerra atomica globale. È per questo che la durezza delle accuse tende a diventare, per i paesi Nato come l’Italia, il sostituto (temporaneo?) di un intervento diretto nella guerra, così come l’invio di armi all’Ucraina appare un male minore rispetto all’invio di truppe. Sul fronte opposto, la Russia di Putin può spacciare la rinuncia (temporanea?) all’uso di armi nucleari come sinonimo di una pace che non c’è, e intanto alzare il tono delle minacce e dei ricatti verbali. Camminiamo, sui due versanti di una frontiera che credevamo abbattuta, su una lama di coltello; e intanto ci vien detto di quando in quando di “prepararci a tutto” (così Manuel Valls il 22 marzo), senza dare a questo “tutto” il suo vero nome: il rischio di essere coinvolti in una guerra nucleare.

La guerra culturale fa parte di questo gioco al (reciproco) massacro. Ne è documento un appello per le “sanzioni culturali contro la Federazione Russa” che nella stampa italiana ha circolato ben poco. Lo si può leggere, in ucraino e in 22 traduzioni fra cui l’italiano (ma non il russo) sul sito *Вимога культурних санкцій щодо Російської Федерації / Petition: Impose cultural sanctions on the Russian Federation*. Primo firmatario è Oleksandr Tkachenko, Ministro ucraino della cultura e dell’informazione, seguito da funzionari dello Stato e da attori, musicisti, galleristi. È un breve testo che non lascia nulla all’immaginazione: chiede “al mondo intero, ai Paesi che sostengono l’Ucraina, l’umanismo, la pace e l’ordine nel mondo”, di annullare ogni progetto culturale in cui sia coinvolta la Russia, chiudere i centri culturali russi all’estero, espellere i cittadini russi da qualsiasi consiglio scientifico, vietare la partecipazione di artisti russi a eventi internazionali (vengono citati in particolare la Biennale e la mostra del cinema di Venezia, l’Arena di Verona, Art Basel, i festival di Avignone e Salisburgo, il salone del libro di Francoforte), “impedire la copertura della cultura russa nei media”. “La cultura russa oggi è tossica! Non essere complici!” conclude l’appello. Ad esso si è conformata la cancellazione di Dostojevskij dai programmi di un’università italiana, per fortuna subito coperta dal ridicolo.

Come è ovvio, l’inaudita richiesta (cancellare la presenza di una delle culture costitutive dell’Europa) è una reazione all’invasione russa, e come tale non mancherà chi la trovi spiegabile anche se smodata. Tanto più che, trattando l’Ucraina come una provincia ribelle da ricondurre all’obbedienza e non come un’entità statale, la Russia di Putin sta provocando il crescere del nazionalismo ucraino. Ma una riflessione sull’idea stessa di “sanzioni culturali” s’impone. Possiamo mai immaginare uno scontro di armi e di idee più duro di quello che devastò l’Europa nella Seconda guerra mondiale? Eppure allora non risulta che qualcuno provasse a cancellare Dante in Inghilterra o Shakespeare in Italia, considerandoli portatori di una cultura in sé “tossica” e al servizio della propaganda bellica. A Londra anzi accadde il contrario: in piena guerra, nel 1941, il Warburg Institute allestì una mostra fotografica, “English Art and the Mediterranean”, dove “Mediterraneo” significava primariamente l’Italia, un Paese con cui il Regno Unito era in guerra. L’iniziativa fu di Fritz Saxl, lo studioso austriaco che dirigeva l’Istituto Warburg, e che in quanto ebreo aveva dovuto fuggire dalla Germania nazista, trapiantando a

Londra l'intera biblioteca Warburg. Ben consapevole delle infami leggi razziali che avevano scacciato gli ebrei anche dall'Italia, Saxl ebbe la forza di riconoscere nella cultura italiana una componente essenziale dell'Europa; così come oggi dovremmo sapere che non c'è Europa senza cultura russa (e, certo, senza cultura ucraina). Con quella mostra nel buio momento di una guerra terribile, Saxl sognava la pace, anzi la preparava (il primo numero del "Journal of the Warburg Institute" dopo la guerra fu interamente dedicato ad autori italiani come Bianchi Bandinelli, Argan, Calogero, Momigliano, Campana). Sia dunque lecita una domanda: che cosa sogna in cuor suo, che cosa si propone chi predica oggi un bando inesorabile alla cultura russa?

Compito dell'arte e della cultura è creare o conservare ponti, non abatterli. Favorire il dialogo, cercarne le parole, affrettarne il momento, e non renderlo più impervio e più lontano. È quel che ha fatto il Papa consacrando in un sol giorno alla Madonna l'Ucraina e la Russia. E vale la pena di leggere quel che ha scritto pochi giorni fa il direttore dell'Hermitage, Mikhail Piotrovsky, in una lettera ai direttori dei principali musei del mondo resa nota in Italia da Maurizio Cecconi: "Sono contrario a risolvere i problemi con la forza, con odio, guerre e rivoluzioni. Ma la mia professione richiede di pensare al destino della cultura e al suo ruolo di guarigione nella società. Abbiamo iniziato il 2022 con una mostra profetica su Dürer, incentrata sull'*Apocalisse*: e i suoi cavalieri sono già con noi: peste, guerra, carestia".



A cosa servono i ponti. Protesta a Mosca. Gli attivisti hanno appeso una bandiera ucraina sul ponte di Crimea. La scritta recita "Libertà Verità Pace". L'autore è l'architetto, pubblicitario e artista russo Sergei Sitar.

English abstract

Salvatore Settis wanted to share his contribution published on 03.29.22 in "La Stampa" to underline the new forms of violence in this war: verbal violence accompanied by weapons, hostility towards Putin, the fury of mediated information and the mass exodus of civilians, the destruction of cities and human lives up to the threat of a possible nuclear war. The ongoing cultural war is also part of this massacre, witnessed by an appeal for "cultural sanctions against the Russian Federation" which in the Italian press did not circulate much and can be read in Ukrainian and in 22 translations including Italian except in Russian. Culture must foster dialogue and the possibility of creating or maintaining bridges, not breaking them down; hasten the moment and not make it more and more distant.

keywords | Salvatore Settis; Violence; War; Words; Culture; Dialogue; Art.

*Questo contributo è stato pubblicato su "La Stampa" del 29.3.2022 e viene qui riprodotto con il consenso dell'autore.



la rivista di **engramma**

marzo **2022**

190 • Figli di Marte 2022 | Immagini in guerra

Editoriale

Monica Centanni, redazione di Engramma

Ares e quel terribile amore per la guerra

Monica Centanni, Silvia De Laude, Daniela Sacco

Appunti per una tavola warburghiana

Figli di Marte 2022. Immagini in guerra

a cura del Seminario Mnemosyne

Arruolare le icone

a cura di Maria Bergamo

Romanticismo pornografico

a cura di Chiara Velicogna, Giorgiomaria Cornelio e Christian Toson

La crociata dei fanciulli

a cura di Giorgiomaria Cornelio e Giulia Zanon

Still dead

a cura di Ilaria Grippa e Filippo Perfetti

In hoc signo

a cura di Damiano Acciarino e Christian Toson

Immagini malgrado tutto

a cura di Marco Lanzerotti e Asia Benedetti

Interventi

“Qualcosa del passato, non digerito dalla storia, erutta a sproposito”. Intervista a Nadia Fusini

a cura di Christian Toson

“Il pericolo gravissimo è la prospettiva immediata”.

Intervista a Luciano Canfora

a cura di Chiara Velicogna

“L’impegno dello storico: attendere i dati e condannare la propaganda”. Intervista a Lorenzo Braccesi

a cura di Christian Toson

“Il buio di senso”. Intervista a Moni Ovadia

a cura di Chiara Velicogna

“Europa 2022. Un altro capitolo della guerra civile europea”. Intervista a Massimo Cacciari

a cura di Christian Toson

“Sanzioni culturali contro Mosca. No a una scelta inaudita”

Salvatore Settis