



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale in
Lettere
Classe X

Tesi di Laurea

Raccontare il trauma.

Guerra alla guerra di Ernst Friedrich
tra documento e denuncia

Relatore
Prof. Luigi Marfè

Laureando
Samuele Contiero
n° matr. 1199639 / LTLT

Anno Accademico 2021 / 2022

*Alla mia famiglia. In particolar modo:
a mia zia Graziella e il suo sogno,
a mio padre che mi ha permesso di studiare
e a Giorgia alla quale rivolgo tutto il mio affetto.*

Indice

Introduzione	7
Capitolo I. La prima vittima	11
Una guerra totale	11
La guerra delle macchine	15
La guerra delle parole	22
Capitolo II. Gli intellettuali tedeschi nel primo conflitto mondiale	27
<i>Kultur e Zivilisation</i>	27
Karl Kraus e Thomas Mann: due modelli antitetici a confronto	31
Capitolo III. <i>Guerra alla guerra</i> : una denuncia per immagini	45
Ernst Friedrich l'anarchico	45
Tra documento e denuncia	57
I fototesti e la guerra	65
Bibliografia	76

Introduzione

Raccontare il trauma nella letteratura del primo Novecento reso sordo dal frastuono delle macchine, sommato a forme sempre più persistenti di nazionalismi e ostilità mai risolte, sarebbe stato un vano tentativo. Così, l'oggetto di questo percorso di ricerca non è una delle tante opere letterarie che a partire dal ritorno in patria, una volta terminata la Grande Guerra, sono comparse in ogni nazione, ognuna con l'intento di raccontare, di denunciare o, per dirla con Erich Maria Remarque, solamente quello di «raffigurare una generazione la quale – anche se sfuggì alle granate – venne distrutta dalla guerra».¹

Le parole, infatti, risultavano non sufficienti per restituire una realtà ormai stravolta e trasfigurata da una violenza senza precedenti, e per questo motivo Ernst Friedrich pensò che l'unica soluzione fosse quella di ricorrere a una retorica iconotestuale. Così nacque *Krieg dem Kriege!* (Guerra alla guerra, 1924), un fototesto che come unico obiettivo aveva quello di raccontare al mondo il vero volto della guerra, al di là di ogni propaganda. Perché, e questo Friedrich lo sapeva benissimo, la verità era, e continua ad esserlo anche oggi, la principale vittima in un contenzioso bellico tra paesi. Quelli che gridavano più forte, ovvero questi ultimi, rendevano silenziose tutte quelle parole e discorsi di pace di coloro che si opponevano a un massacro tanto inutile come è stato quello della Prima Guerra Mondiale. L'immagine diventava, assieme alla parola, nonostante le possibili manipolazioni, il solo testimone di una realtà che aveva cambiato radicalmente uomo, paesaggio e natura senza alcuna possibilità di ritorno.

Per evidenziare ciò, da un punto di vista giornalistico, con un focus sulla propaganda e i reporter, spesso al servizio dello Stato piuttosto che del popolo desideroso di capire e conoscere la verità, è risultato essenziale il complesso lavoro di Philipp Knightley: *The First Casualty* (La Guerra e le fake news, 1975). Infine, oltre ai più importanti autori del primo Novecento tedesco che, attraverso le loro opere, hanno

¹ E. M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, New York, New York University, 1929; trad. it. *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Vicenza, Neri Pozza, 2016.

restituito un interessante resoconto di un'epoca tanto complessa quanto affascinante, nel duro lavoro di interpretazione delle immagini si sono rivelati essenziali gli studi di vari critici e teorici. Tra questi, si possono annoverare critici come Susan Sontag, Georges Didi-Huberman, Roland Barthes, Walter Benjamin e John Berger.

La tesi è strutturata in tre capitoli. Il primo si concentra sulla complessità del periodo storico da un punto di vista sociale e tecnologico, mettendo poi in rilievo la propaganda dei paesi belligeranti commentata e sostenuta da numerosissimi intellettuali dell'epoca. Il secondo circoscrive l'indagine ai paesi di lingua tedesca. In questo senso, è stato necessario approfondire due grandi opere del primo Novecento tedesco: *Die letzten Tage der Menschheit* (Gli ultimi giorni dell'umanità, 1918) di Karl Kraus e *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico, 1918) di Thomas Mann. L'oggetto del terzo capitolo si concentra in modo particolare sul fototesto *Krieg dem Kriege!* (Guerra alla guerra, 1924) di Ernst Friedrich, con un'analisi sulla retorica del testo e delle immagini.

Più nello specifico, il primo capitolo – La prima vittima – si suddivide in tre paragrafi. Nel primo, di carattere introduttivo, si è tentato di ricostruire il contesto dal quale poi tutto è scaturito, con malumori e competizioni tra paesi da una parte, e il sogno di benessere e prosperità della *belle époque* dall'altra, destinata quest'ultima a infrangersi violentemente a partire dalla dichiarazione di guerra dell'Austria-Ungheria alla Serbia il 28 luglio 1914. Gli altri due paragrafi si concentrano, in ordine, sull'evoluzione delle macchine e la tecnologia impiegate in modo indiscriminato nel contenzioso bellico, creando una devastazione umana e naturale senza precedenti, scrivendo un nuovo modo di fare la guerra. Il protagonista indiscusso non è più l'uomo, ora nascosto e immobile nel fango delle trincee, ma la macchina. E la propaganda, che in quel periodo si schiera in modo netto su due fronti: la *Kultur*, personificata dall'area tedesca, nella quale troviamo un notevole rappresentante come Thomas Mann e la *Zivilisation*, dove sono riunite tutte quelle potenze democratiche e liberali figlie dell'illuminismo settecentesco, serve fedeli all'unico dio, quello del denaro e della produzione incessante.

Il secondo capitolo – Gli intellettuali tedeschi nel primo conflitto mondiale – si concentra sull'area austro-tedesca e si articola in due paragrafi. Nel primo, *Kultur e Zivilisation*, è preso in esame l'entusiasmo di molti intellettuali tedeschi che sposavano appieno la causa della liberazione della *Kultur* dal giogo di una *Zivilisation* sempre più

opprimente per una Germania desiderosa di affermarsi ed essere riconosciuta come una grande potenza a livello internazionale. I rappresentanti del secondo fronte, che per certi versi vennero allora considerati responsabili di una decadenza morale dilagante, sono gli eredi dell'Illuminismo francese e della Rivoluzione industriale inglese, nonché del moderno sistema capitalistico-imprenditoriale. Gli intellettuali tedeschi che più di tutti si sono espressi, a vario titolo, contro questo sistema sono Franz Schauwecker, Carl Zuckmayer, Stefan Zweig, Marianne Weber, Rudolf Binding e Thomas Mann. Quest'ultimo, sicuramente dal più acceso spirito interventista rispetto agli altri autori appena elencati, nel secondo paragrafo viene analizzato in contrapposizione a un altro illustre intellettuale dell'epoca, di origine austriaca: Karl Kraus. Se da una parte c'è Mann con le sue *Betrachtungen eines Unpolitischen*, fervente sostenitore di un conflitto che si presentava sempre più come inevitabile, dall'altra c'è Kraus con i suoi *Die letzten Tage der Menschheit*. In quest'ultima opera, che si presenta come una «tragedia in cinque atti con preludio ed epilogo», Kraus utilizza molto sapientemente gli strumenti retorici, criticando la guerra senza mai esporsi in prima persona. Attraverso una fitta serie di citazioni, tratte dalla protagonista indiscussa del mondo, ovvero «l'umanità», evidenzia l'assurdità e l'ipocrisia di una guerra nuova, nella quale sono mandati a morire milioni di giovani ignari di quel che sarebbero andati incontro.

Nel terzo capitolo – *Guerra alla guerra*: una denuncia per immagini –, suddiviso in tre paragrafi, viene presa in esame in modo particolare la figura di Friedrich, nettamente schierato dalla parte dei pacifisti, e la sua *Krieg dem Kriege!*. Nei primi due paragrafi, dopo aver trattato della posizione dell'anarchico tedesco nel contesto sociale dell'epoca e i diversi aspetti editoriali dell'opera, il focus si concentra sulla potenza e la retorica delle immagini. Ciò è stato possibile grazie allo studio attento del lavoro di diversi teorici, tra questi: *Regarding the Pain of Others* (Davanti al dolore degli altri, 2003) di Susan Sontag, *La chambre claire* (La camera chiara, 1980) di Roland Barthes, *Images malgré tout* (Immagini malgrado tutto, 2003) di Georges Didi-Huberman e *Understanding a Photograph* (Capire una fotografia, 2013) di John Berger. Infine, nell'ultimo paragrafo si discute del fenomeno del fototesto che a partire dalla Prima Guerra Mondiale vede la sua massima espansione e utilizzo. A esempio sono state scelte due delle opere che più di tutte hanno saputo restituire la complessa cornice di un'epoca che andava a delinearci a partire dagli anni Trenta. Il primo fototesto preso in esame è quello di Ernst Jünger, *Die*

veränderte Welt (Il mondo mutato, 1933): l'autore tedesco mette in risalto la grandezza delle macchine e la mutazione che con esse si è avviata, lasciando un mondo nuovo dove le esigenze dell'individuo sono messe al margine rispetto a quelle dello stato totalitario. L'altra opera è antitetica rispetto alla prima. Bertolt Brecht compone la *Kriegsfibel* (L'abici della guerra, 1955) con un intento opposto rispetto a quello di Jünger, cioè quello di rivelare la criticità del suo tempo. Nessuna esaltazione politica, nessuna esaltazione di un mondo sempre più tecnologico, ma una ferma condanna a una guerra che si sta dimostrando più violenta e distruttiva della Prima. Immagini ed epigrammi si fondono, consegnando al lettore i principali avvenimenti e i suoi responsabili.

Per concludere, è doveroso riconoscere come questo percorso di studi e ricerca si sia rivelato essenziale per comprendere come sia difficile proteggere la verità dalle opposte propagande durante un conflitto bellico tra grandi potenze. Solo attraverso opere come quella di Friedrich, letteratura e fotografia possono contribuire a sviluppare una contro-narrazione che smaschera la retorica interventista e contribuisce a non fare della verità la prima vittima del conflitto.

Capitolo I

La prima vittima

Una guerra totale

«“Quando scoppia la guerra, la prima vittima è la verità”» queste sono le parole pronunciate nel 1917 dal senatore americano Hiram Johnson. Nonostante i mezzi di informazione fossero inferiori rispetto a quelli presenti oggi, quel che stava accadendo dall'altra parte dell'Oceano Atlantico era noto a tutti ed era motivo di discussione: l'Europa era in guerra. Nulla sarebbe stato più come prima. Questa accesa discussione viene evocata da Phillip Knightley in *The First Casualty* (La guerra e le fake news, 1975). Già nel 1914, dopo l'invasione del Belgio neutrale da parte delle truppe tedesche e la conseguente scesa in campo dell'Inghilterra, gli americani si dimostrarono «riluttanti per tradizione a lasciarsi coinvolgere nelle beghe dell'Europa»² e in seguito a ciò «riaffermarono la loro neutralità, una neutralità, come puntualizzò il presidente Wilson nel 1914, “di nome e di fatto”»³, anche se non passò troppo tempo prima di rivalutare la propria avversità e «il proprio atteggiamento».⁴

Tornando al senatore Johnson, forse non a caso ebbe a dire una frase che ha continuato a riecheggiare per tutto il Novecento, ripresentandosi sempre valida in ogni conflitto. Infatti, erano passati poco più di cinquant'anni dalla guerra di secessione – avvenuta tra il 12 aprile 1861 e il 9 aprile 1865 – durante la quale le menzogne e le ricostruzioni erano all'ordine del giorno, nonostante in quel periodo «“la scienza del reportage militare raggiunse il suo massimo sviluppo e la sua massima efficacia”».⁵

² P. Knightley, *The First Casualty*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1975; trad. it. *La guerra e le fake news*, Milano, Ghibli, 2019, p. 123.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ H. Babcock, «Journalism Quarterly», VI, 1, p. 1, e riportato in *La guerra e le fake news* di P. Knightley, p. 26.

L'alone leggendario che si era creato attorno alla figura dei corrispondenti di guerra, visti come uomini coraggiosi che mettevano a repentaglio la loro stessa vita per riuscire a informare la propria patria sugli avvenimenti che accadevano in luoghi e paesi lontani, sorvolava il fatto che si trattasse per lo più di «uomini ignoranti, disonesti e privi di un'etica professionale, e che i loro reportage erano poco precisi, spesso inventati, faziosi e redatti in tono incendiario». ⁶ A tal riguardo, si espresse anche uno dei più noti corrispondenti americani, Henry Villard, il quale sottolineò il livello morale e professionale dei giornalisti al seguito dell'esercito, che sarebbero sicuramente stati «più indicati a governare il bestiame che non a scrivere giornali»; ⁷ oppure Jay Cutler Andrews che nella sua *The North Reports the Civil War* in tono sentenzioso se la prende con quei corrispondenti nordisti, visti dai più come degli eroi, che con bramosia ricercano il «sensazionale e le esagerazioni, le menzogne, le montature, le diffamazioni, le false testimonianze oculari e le congetture fantastiche» e che di conseguenza «sminuirono gran parte di quelle che nel nord passavano per notizie». ⁸

Per quel che concerne il primo conflitto mondiale, perché la guerra proseguisse con il favore dell'opinione pubblica, per fini propagandistici, un discutibile sodalizio collaborativo tra stato e reporter di guerra era necessario per

convincere la gente a sostenere ulteriori sacrifici, un'impresa impossibile se si fosse saputa l'intera verità di quanto stava accadendo sul fronte occidentale. Così nacque la grande congiura. In nessun altro periodo della guerra furono propalate scientemente tante menzogne come allora, e l'intero apparato dello stato si mise in movimento per nascondere la verità. ⁹

Così, nel giro di poco tempo, il sogno francese ed europeista della *belle époque* era giunto al termine. Sgretolatosi in tanti minuscoli pezzi, i suoi resti erano stati sparsi violentemente sui campi di battaglia. L'Europa nel giro di tre anni aveva cambiato la sua fisionomia, trasformandosi in una distesa fatta di crateri e distruzione, di uomini chiusi nelle rispettive trincee dove aleggiava costantemente odore di morte. Luoghi talmente

⁶ P. Knightley, *La guerra e le fake news*, cit., p. 26.

⁷ Army Correspondence, «Nation», 27 luglio 1865.

⁸ J. Cutler Andrews, *The North Reports the Civil War*, Pittsburgh 1955, p. 640.

⁹ P. Knightley, *La guerra e le fake news*, cit., p. 85.

angusti che «se incontri qualcuno, per passare devi schiacciarti con la schiena contro la terra e con la pancia contro la pancia del commilitone».¹⁰ Anche se l'aspetto organizzativo e strutturale si differenziava da trincea a trincea e da nazione a nazione – per esempio, rispetto a quelle precarie e temporanee dei francesi o di quelle italiane, le trincee tedesche apparivano molto meno raccoglitorie e sicuramente più efficienti e permanenti¹¹ –, lo scenario era pressoché identico: morte, pidocchi e malattie erano all'ordine del giorno.

Lo stato di scarsissima igiene nel quale si trovavano a vivere i soldati era causa di un altro fastidio: quello dei ratti che per la maggior parte «erano neri e grossi, col pelo umido e fangoso. Si cibavano abbondantemente della carne dei cadaveri e dei cavalli uccisi».¹² In *The Great War and Modern Memory* (La Grande Guerra e la memoria moderna, 1975) Paul Fussell ricorda l'osservazione fatta da un ufficiale nei pressi di Ypres esasperato dalla presenza dei roditori che avevano

divorato quasi tutto quel che si trovava alla mensa ufficiali, compresa la tovaglia e gli ordini di operazione! Prendemmo a prestito un grosso gatto e di notte lo chiudemmo dentro affinché li sterminasse, ma il mattino dopo trovammo la mensa vuota: i ratti dovevano averlo mangiato, ossa, pelle e tutto, e trascinato nelle loro tane.¹³

Nei giorni febbricitanti del luglio 1914, una giovanissima Marguerite Yourcenar, riferendosi alla sua Parigi, annota che «questa primavera parigina è morta solo a luglio» e, ormai rassegnata, non le restava che respirare «gli ultimi bei giorni dell'anteguerra». Ma a quali bei giorni si riferiva? Cosa si stava lasciando realmente alle spalle l'Europa? Ma soprattutto, la cesura sarebbe stata netta? O una strana continuità avrebbe tenuto legato un prima da un dopo?

Come eloquentemente sottolinea Caterina Zanfi in *Henri Bergson e i Discorsi di guerra* (2019), nella *belle époque* si respirava, presso tutti i popoli europei, un forte

¹⁰ H. Barbusse, *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1916; trad. it. *Il fuoco*, Roma, Manubri, 2015, p. 14.

¹¹ P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975; trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Mulino, 1984.

¹² Ivi, pag. 61.

¹³ *Ibidem*.

entusiasmo attorno al progresso tecnologico diffuso in Occidente a cavallo tra Otto e Novecento sull'onda di alcune invenzioni fondamentali: il telefono, la radiotelegrafia, i raggi X, il cinema, la bicicletta, l'automobile, l'aeroplano in quegli anni mutano radicalmente i modi di percepire e di vivere le coordinate spazio-temporali; lo sviluppo dell'energia termica ed elettrica inaugurano l'uso di nuovi combustibili liquidi e gassosi; la medicina compie molti passi avanti grazie alle nuove conoscenze scientifiche e ai nuovi strumenti disponibili all'umanità.¹⁴

Eppure, con la coscienza ancora assopita dal duro colpo, e nonostante la grande crescita economica ed evoluzione tecnologica alla quale si era giunti, il mondo, paese dopo paese, anno dopo anno, veniva trascinato in un conflitto che si sarebbe rivelato diverso da tutti gli altri della storia. Come molti studiosi hanno sottolineato, la Prima Guerra Mondiale è stato l'ultimo conflitto tradizionale e, allo stesso tempo, il primo conflitto moderno. L'uomo abbandona improvvisamente la scena diventando invisibile, così che «il combattente poteva sentire il “pericolo, ma non c'era niente là fuori, nulla di visibile contro cui scagliarsi”». ¹⁵ Tale impedimento «esasperò l'importanza del senso acustico e ciò parve rendere l'esperienza di guerra particolarmente soggettiva e impalpabile», ¹⁶ dove «la terra era al tempo stesso rifugio e minaccia permanente» ¹⁷ e, cosa ancora più perturbante, il paesaggio appariva «“deserto. Nessun segno di vita: una terra morta. Eppure, sotto questa terra vivono nascosti migliaia di soldati, come conigli”». ¹⁸ Molti reduci furono incapaci, anche a distanzi di anni e decenni, di liberarsi «“dall'ossessione della terra di nessuno e del mondo sconosciuto al di là di essa. Da questa parte del nostro reticolato ogni cosa è familiare e ogni uomo è un amico; dall'altra, al di là del loro reticolato, c'è l'ignoto, l'irreale”». ¹⁹

Quindi, una guerra senza uomini ma che al contempo ha causato milioni di vittime, di corpi martoriati, dove l'unica vera protagonista non è stata la voce, l'intraprendenza o

¹⁴ C. Zanfi, *Henri Bergson e i Discorsi di guerra*, in M. Mori, *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, Mulino, Bologna, 2019, p. 125.

¹⁵ S.L.A. Marshall, qui cit. da E. J. Leed, *No Man's Land: Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979; trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale*, Mulino, Bologna, 1985, p. 31.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ivi*, p. 32.

¹⁹ P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p. 102.

il coraggio degli uomini, ma la tecnologia. La macchina nel suo stato più evoluto e la sua sete implacabile di annientamento e distruzione.

La guerra delle macchine

Poc'anzi ci si interrogava se, allo scoppio del conflitto, qualcosa tenesse unito un prima da un dopo, se quella che in molti chiamarono *belle époque* si fosse conclusa inesorabilmente il 28 luglio 1914.²⁰ In parte è così, impossibile negarlo, almeno se teniamo in considerazione ciò che concerne il clima di positività e relativa pace che si respirava in Europa subito dopo il conflitto franco-prussiano dei primissimi anni Settanta, unite alle recenti scoperte in campo scientifico e tecnologico. Ma proprio questo universo di novità e benessere, che in molti credevano di lasciarsi alle spalle leggendo la guerra come «via d'uscita dalla società industriale»,²¹ come un sogno interrotto sul più bello, questa invece la trovarono sui campi di battaglia nella sua trasfigurazione più brutale, rendendosi così conto di come dominasse «l'organizzazione di soldati, macchine e armi proprio come in tempo di pace»:²²

Ma anche se quelli in patria avessero desiderato conoscere la realtà della guerra non gli sarebbe stato possibile perché non l'avevano sperimentata: le condizioni di guerra erano troppo nuove, il suo orrore industrializzato non aveva precedenti. La guerra per essi sarebbe stata semplicemente qualcosa di incredibile. Fin dall'inizio si era spalancato un abisso tra l'esercito e i civili.²³

I combattenti si trovarono improvvisamente coinvolti in un evento senza precedenti, dove ciò che contava non era più il potere degli uomini, ma la potenza dei mezzi messi a disposizione. Ma, secondo la prospettiva dei soldati, l'elemento che destava stupore e sorpresa non era tanto quello di trovarsi di fronte al potere della moderna tecnologia, potere al quale erano abituati, dato che vivevano in una delle epoche storiche

²⁰ È motivo di dibattito ancora oggi.

²¹ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 44.

²² *Ibidem*.

²³ P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p.111.

tecnologicamente più avanzate, ma quello di trovarselo rivolta contro. Così, da un momento all'altro, la tecnologia venne violentemente sradicata dai contesti più noti, legati alla produzione e alla distribuzione, e adoperata in un contesto di lavoro estenuante, di angoscia continua e implacabile paura, «nell'ambito del quale rese inconcepibile la dignità umana e molto problematica la sopravvivenza».²⁴ Un'industria a cielo aperto «per il macello umano specializzato»²⁵ che non faceva che evidenziare «la tremenda sproporzione fra gli strumenti di morte e il misero fante, il cui sistema nervoso non poteva essere all'altezza di così formidabili colpi».²⁶ Ci si iniziava definitivamente a interrogare sul reale peso e importanza che poteva assurgere un processo ormai così palesemente inarrestabile nella vita degli uomini, dato che, come ricorda Friedrich Dessauer, prima del conflitto:

La tecnologia non era ancora tema universale d'attenzione e discussione. La consapevolezza che avremmo avuto a che fare con qualcosa di enorme, globale, con una potenza in grado di trasfigurare il mondo, non faceva parte ancora della coscienza collettiva... Si potevano scorgere solo particolari elementi, ma non tutto l'insieme: era necessario un evento che indirizzasse l'attenzione dei più sulla tecnologia, e questo evento precipitò nel 1914, con la Prima guerra mondiale.²⁷

Solo allora gli uomini si resero conto (prima i soldati al fronte, poi il resto della popolazione, quando in molti tornarono dalle trincee mutilati o non tornarono affatto, perché dispersi o irriconoscibili) del doppio aspetto e della funzione brutale che la tecnologia poteva assumere. In quattro anni di conflitto

la tecnologia fu riconosciuta in tutta la sua autonoma concretezza: una realtà che dettava legge in maniera totale, e non soltanto per quanto riguardava armi e strumenti, ma anche nell'organizzazione di uomini e materiali. Questa organizzazione – svincolata da quel nesso di utilità e necessità che l'aveva resa ideologicamente accettabile, prima del 1914, come veicolo di progresso e sistema

²⁴ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 45.

²⁵ Ivi, p. 43.

²⁶ Cfr. J. N. Cru, *Temoins. Essai d'Analyse et de Critique des Souvenirs de Combattants Edités en Français de 1915 à 1928*, Paris, 1928, p. 140 in E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 44.

²⁷ F. Dessauer, *Streit um der Technik*, Frankfurt a/M., 1956 (rist.), p. 26; trad. It., *La filosofia della tecnica*, Brescia, Morcelliana, 1933, p. 53 in E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p.46.

idoneo al miglioramento della condizione umana generale – assurde a livello di astrazione, di un coeso e massiccio sistema di forza.²⁸

Quindi, possiamo ben capire come la tecnologia nei primissimi anni del Novecento, e in particolar modo durante la Grande Guerra, fosse un tema caldo e motivo di discussione. A tal riguardo, numerosi furono gli intellettuali intervenuti, molti dei quali, con l'evolversi del conflitto, presentarono non pochi dubbi, cambiando spesso la loro posizione. Tra i pochi che restarono fedeli alle considerazioni della prima ora, furono tutti coloro che si riconoscevano nell'avanguardia futurista, la quale, in parte influenzata dal pensiero filosofico di Bergson,²⁹ «elabora un'estetica improntata all'esaltazione delle macchine, della velocità, del dinamismo universale che traduce sul piano artistico l'entusiasmo per gli stili di vita delle nuove metropoli».³⁰ Chi invece si trovò a vivere una lunga e complessa gestazione filosofica sul tema fu proprio Bergson:

Lo stretto legame che le nuove tecnologie mostrano di avere con il militarismo e l'espansione imperialista mette allo scoperto implicazioni morali che venivano appena sospettate nel clima della *Belle époque* in cui Bergson aveva elaborato *L'evoluzione creatrice*, e che suscitano ormai riflessioni assai più drammatiche, portando il filosofo a recuperare la velata tecnofobia che emergeva dalle primissime opere.³¹

Il filosofo francese vede nella Germania l'emblema della civiltà meccanicistica che, rispetto al modello parigino, appare in netto contrasto con gli ideali morali di giustizia e libertà. Questa contrapposizione ancora si fa ancora più netta con lo scoppio delle ostilità, dove ai tedeschi è attribuita ogni responsabilità, ogni colpa:

Meccanismo amministrativo e meccanismo militare non aspettavano altro che l'apparizione del meccanismo industriale per unirvisi. Una volta fatta la

²⁸ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 45-46.

²⁹ Per approfondire il legame tra la filosofia di Bergson e le avanguardie, soprattutto con il Futurismo, si consiglia F. Azouvi, *Bergson, héros des avant-gardes artistiques*, in Id., *La gloire de Bergson. Essai sur le magistère philosophique*, Paris, Gallimard, 2007, pp. 218-234, e a B. Petrie, *Boccioni and Bergson*, in «The Burlington Magazine», LXXII, 1974, n. 116, pp. 140-147.

³⁰ C. Zanfi, *Herni Bergson e i Discorsi di guerra*, in M. Mori, *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, cit., p. 125.

³¹ Ivi, p. 126.

combinazione, si sarebbe drizzata una macchina formidabile. Essa avrebbe dovuto solo innescarsi per trascinare gli altri popoli al seguito della Germania, assoggettati allo stesso movimento, prigionieri dello stesso meccanismo.³²

Ma come risulta davvero complicato, se non per casi isolati, trovare qualsivoglia forma di pacifismo, pensiamo al duro attacco del novelliere francese Romain Rolland al discorso spiritualizzante di guerra di Thomas Mann, che lo ha definito «come mostruoso»;³³ allo stesso modo, verso la fine della guerra, Bergson stesso «matura la consapevolezza che la forza morale dei francesi, per quanto sia ammantata di misticismo» non è più sufficiente per respingere il nemico padrone del meccanismo e «torna a considerare l'articolazione di forza materiale e forza morale».³⁴

Che il primo conflitto mondiale non sia stata una semplice battaglia a colpi di fucile è stato sottolineato più volte e ormai è noto a tutti. Ma a tal riguardo, per comprendere la preoccupazione, la sorpresa e lo sbigottimento verso il livello raggiunto dalla tecnologia bellica e la sua forza distruttrice, sorti in seguito ai primi scontri, può risultare interessante riportare un passo tratto dal romanzo *Le Feu (Il fuoco)*, 1916 di Henri Barbusse:

«Queste porche spolette, non c'è niente di peggio. Una volta mi è capitato...».

«C'è di peggio», interviene Bags, dell'11^a. «Come le granate austriache da 130 e da 74. Quelle mi fanno davvero paura. Dicono che hanno la corazza in nichel, ma di sicuro, perché le ho viste coi miei occhi, c'è che sono così veloci che non si riesce a scansarle. Non fai in tempo a sentirle ronfare che ti hanno già bruciato».

«Be', neanche le 105 tedesche ti danno il tempo di buttarti per terra. Me l'hanno detto una volta gli artiglieri».

«E poi c'è quel bastardo di proiettile nuovo, che esplode dopo essere entrato e uscito due-tre volte dal terreno nel giro di una dozzina di metri. [...]».

«Questo è niente, ragazzi», fa il nuovo sergente, che era di passaggio ma si è fermato. «Dovreste vedere cosa ci hanno tirato addosso a Verdun, dove stavo prima. Niente pesi piuma: solo 380, 420 e 244. Se hai visto quel bombardamento, li hai visti tutti: boschi falciati come campi di granturco; tutti i rifugi, anche quelli protetti da

³² Ivi, p. 127 cit. da H. Bergson, *Mélanges*, pp. 1108-1109.

³³ Cf. U. Bavaj, 1914, *parole per un Plaidoyer: I «Gedanken im Kriege» di Thomas Mann*, in *Ideologia della guerra. Temi e problemi*, a cura di F. Masini, Napoli, Bibliopolis, 1987, pp. 187-202.

³⁴ C. Zanfi, *Henri Bergson e i Discorsi di guerra*, cit., p. 127.

tre strati di legname, sventrati e bruciati; tutti gli incroci delle strade cancellati; le strade stesse divelte, trasformate in lunghe file di convogli devastati, di cannoni accartocciati e di corpi attorcigliati come se qualcuno li avesse strizzati. Agli incroci vedevi qualcosa come una trentina di soldati uccisi da un colpo solo; e poi dei commilitoni che saltavano per aria fino a una quindicina di metri di altezza, e ai rami dei pochi alberi rimasti c'erano appesi pezzi di stoffa dei calzoni [...].³⁵

Il solo scopo era quello di far più danni possibili, in termini di vite umane e risorse, con l'impiego minimo degli uomini e dei mezzi. Ma anche in questo caso, potevano nascere delle discordie su quali fossero i mezzi più indicati, o meglio, più leali, oltre i quali non ci si poteva spingere, perché potevano apparire "meno morali":

«Gas asfissianti, è probabile. Prepariamo le maschere!».

«Porci!».

«Fanno il gioco sporco!», dice Farfadet.

«Come, come?», chiede beffardo Barque.

«Sì, certo, non è leale usare i gas...».

«Ma piantala», gli replica Barque, «con 'sta storia dei mezzi leali e sleali! Si vedono uomini spiaccicati, segati in due per il lungo o per il largo, sfracellati da una normale granata, con le budella strappate e sparse dappertutto, un cranio conficcato tra le spalle come se l'avessero preso a mazzate, oppure un moncone di collo dove prima c'era la testa e frattaglie di cervello sparse qua e là...Se vedi cose del genere, come fai a dire: "Questi sono mezzi leali"?!».³⁶

Come ci fa notare Barbusse, attraverso la voce non poco alterata di uno dei protagonisti dell'opera, una simile domanda, se esistano dei mezzi più o meno legali per la distruzione e il dolore, non ha molto senso. Quello che invece potrebbe sicuramente apparire più sensato, sarebbe chiedersi in che modo e in quali tempi la poderosa macchina propagandistica sia entrata nei pensieri e nelle coscienze dei soldati al fronte, finendo per far credere e accettare loro qualsiasi cosa: che possano esistere mezzi più leali per la morte, per esempio, o «accettati, riconosciuti».³⁷ Ma per comprendere l'atrocità di questi

³⁵ H. Barbusse, *Il fuoco*, cit., p. 172.

³⁶ Ivi, p. 171.

³⁷ *Ibidem*.

nuovi mezzi della morte risulta interessante riportare la testimonianza di un cappellano d'un ospedale da campo a Cicigolis, a Pulfero, sul fronte italiano, nella quale «ricorda che durante la notte cominciarono ad arrivare soldati intossicati, trasportati dalle autoambulanze»: ³⁸

I poveretti, tra i quali alcuni telefonisti, sono stati sorpresi dalle bombe asfissianti di notte, e non hanno nemmeno potuto usare della maschera di protezione. A vederli non sembrano affatto gravi, ma poco dopo si manifesta l'attossicazione e ne muoiono alcuni ai quali riesco appena in tempo a prestare i conforti religiosi. ³⁹

Una morte lenta e dolorosa che, proprio come le altre armi impiegate, era rivolta agli uomini ma colpiva inevitabilmente qualsiasi altra cosa, o essere vivente, che si trovasse nello stesso raggio d'azione. Così anche Carlo Emilio Gadda, entrando a Caporetto il 25 ottobre 1917 da prigioniero, ricorda che vide immediatamente «all'entrata del paese, e anche nelle case, muli morti e cadaveri (uno d'un ufficiale in una casa) asfissati gli uni e gli altri: qualcuno in atto di estrarre la maschera». ⁴⁰

Ma tornando alla propaganda, questa non si fermava certamente tra i crateri e il filo spinato fradicio del destino di milioni di soldati. Il suo messaggio, molto spesso volutamente discordante dai fatti reali, era rivolto anche, ma forse sarebbe più corretto dire *soprattutto*, a coloro che si trovavano lontani dai luoghi di battaglia, come le donne, i bambini e padri inabili all'arruolamento. Il popolo rimasto in patria meno sapeva meglio era. Non dovevano sollevarsi proteste, rivolte che avrebbero richiesto forze per sedarle e controllarle. Un esempio di ciò può essere la famosa Field Service Post Card (cartolina postale in franchigia), che consentiva di cancellare le frasi non necessarie. Ma è significativo far notare, come riporta Fussell in *The Great War and Modern Memory*:

l'implicito ottimismo della cartolina, il fatto che non fornisce la possibilità di trasmettere notizie quali «Ho perduto la gamba sinistra», oppure «Sono stato ricoverato in ospedale ferito, e non mi aspetto di cavarmela». E poiché non dava neppure la possibilità di far sapere «Sto per tornare in prima linea», gli scriventi

³⁸ A. Barbero, *Caporetto*, Torino, Gedi, 2017, p. 292.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ *Ibidem*.

erano costretti a improvvisare. Wilfred Owen si era accordato con la madre in questo senso: se cancellava con due tratti la frase «Sono stato rimandando alla base», voleva dire che era tornato in prima linea. Addirittura brillante era il fatto che la cartolina non consentisse di comunicare uno stato di salute che fosse qualcosa di mezzo tra lo stare «davvero» bene, da un lato, e l'essere tanto ammalato da dover entrare in ospedale, dall'altro.⁴¹

Questo non significa che gli arruolati non potessero comunicare con la famiglia al di fuori di una semplice cartolina preimpostata. La corrispondenza era comunque garantita, ma c'è un solo particolare che non la rendeva poi così diversa dalle Field Service Post Card: la censura alla quale erano sottoposte, in entrata come in uscita. Questo ci fa capire come lo Stato fosse ben attento all'immagine che voleva si conservasse del fronte, e lo dimostra scontrandosi con uno dei diritti inviolabili dell'uomo: la libertà. In questo caso quella che viene minata è la libertà d'espressione, quanto quella privata tanto quella pubblica, con percentuali, dati e numeri volutamente vaghi e imprecisi, finendo per avere sotto controllo anche la stampa. A tal riguardo, Marc Bloch sottolinea come

il più delle volte la falsa notizia di stampa è semplicemente un oggetto fabbricato, è abilmente forgiata per uno scopo preciso – per agire sull'opinione pubblica, per obbedire a una parola d'ordine – o semplicemente per abbellire il racconto, conformemente a quei curiosi precetti letterati che si impongono con tanta forza ai più modesti pubblicitari e in cui perdurano tanti ricordi delle vecchie retoriche.⁴²

E quella che doveva essere una guerra di liberazione dalla noiosa «vita del tempo di pace» e di rifondazione in cui i problemi «non fossero conflittuali per l'individuo»,⁴³ come in molti la sentivano in quel lontano e gioioso agosto del 1914, trascinò nel suo oblio senza fondo, come prima vittima, «la verità».⁴⁴

⁴¹ P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, cit., p. 233.

⁴² M. Bloch, *Souvenirs de guerre 1914-1915 e Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Paris, A. Colin, 1969; trad. it. *La guerra e le false notizie, Ricordi (1914-1915) e Riflessioni (1921)*, Fazi, Roma, 2014, p. 110.

⁴³ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 78.

⁴⁴ P. Knightley, *La guerra e le fake news*, cit.

La guerra delle parole

Quando si pensa alla Prima guerra mondiale, occorre rendersi conto che non fu qualcosa voluto solamente dall'alto e così, con sentimenti carichi di rabbia e ostilità, milioni di soldati e intellettuali andarono al fronte. Niente affatto. Poc' anzi si ricordava di come l'entusiasmo avesse fatto da collante in quei lontani giorni estivi del 1914, e questo non accadeva soltanto in Germania ma anche in Francia, Gran Bretagna e Russia. Ma per arrivare a questo sentimento condiviso, nel quale tutti gli uomini erano uguali, sarebbe corretto mettere a punto due motivazioni che stanno *ab origine*: di tipo politico e di tipo culturale.

Le motivazioni politiche possono essere ricondotte alla sensazione diffusa che la Germania non fosse considerata abbastanza, con il giusto peso politico che meritava, una grande nazione. Nonostante queste preoccupazioni, che spesso si traducevano in sentite lamentele da parte di tutta la popolazione, senza distinzione di classe, nonostante tutto questo sul piano economico, a partire dalla fine della guerra franco-prussiana del 1870, la Germania aveva conosciuto uno sviluppo ineguagliabile. Non avrebbe più avuto niente da invidiare alla Gran Bretagna. Oltre la tecnica, continuava a far parlare di sé e riusciva a stupire tutto il mondo con la sua tenacia in campo scientifico. Non a caso, Massimo Mori definisce le frequenti Esposizioni universali di quegli anni gli «ideali campi di battaglia» dove le nazioni potevano schierarsi e confrontarsi «non con le armi, ma con i ritrovati della scienza e della tecnica».⁴⁵ Altro aspetto legato alla crescita esponenziale che non deve essere trascurato, e necessario per comprendere il motivo di certe alleanze sul suolo europeo, riguarda il piano militare. Tralasciando il fatto che la Germania sotto questo punto aveva sempre dimostrato la sua legittima concorrenza, se non superiorità, negli ultimi anni aveva dato avvio a un intenso riarmo, con un «poderoso potenziamento della marina, civile e commerciale oltreché militare».⁴⁶

Ovviamente, questo non poteva passare inosservato alle altre grandi potenze europee. Lentamente cominciarono a nutrire il sospetto, che ben presto divenne realtà, che la Germania «fosse ormai cresciuta al punto da sopportare un nuovo confronto non

⁴⁵ M. Mori, *Una guerra per la sopravvivenza della Germania*, in M. Mori *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, cit., p. 18.

⁴⁶ *Ibidem*.

solo con la Francia, ma con l'Europa intera». ⁴⁷ Questo, inevitabilmente si traduceva in un sentito sospetto verso il «pericolo tedesco» e il conseguente rafforzamento dell'Intesa, un solido argine contro l'ombra minacciosa che si propagava dal territorio tedesco. Risulta ormai evidente che fin da subito un possibile conflitto con i Paesi circostanti fosse visto non come una guerra barbarica, ma come una guerra difensiva, che aveva come unico scopo quello di difendere gli interessi del popolo tedesco e i suoi valori:

L'eccitazione delle masse entusiaste che intonavano canti patriottici nelle vie e nelle piazze aveva le sue radici nell'impressione, soggettivamente certamente in buona fede, che il popolo fosse rimasto vittima di un pluriennale «accerchiamento» e dell'aggressione premeditata di astiosi nemici, come ripeté in seguito spesso e volentieri il Cancelliere del Reich. I sentimenti del popolo come pure le dichiarazioni ufficiali del governo sottolineavano principalmente e unanimemente il carattere difensivo della guerra. ⁴⁸

Oltre all'aspetto politico ed economico, c'era quello culturale. Da troppo tempo, nonostante i progressi che la *belle époque* aveva conosciuto, l'Europa aveva la sensazione di vivere in quegli anni una crisi di valori profonda. Questo sicuramente era legato allo spirito materialistico che si respirava, «da un eudemonismo ridotto a edonismo, dall'egoismo utilitaristico, dall'idolatria del denaro e dal dominio della macchina sull'uomo». ⁴⁹ In seno a questo, in ambiente tedesco si creò una frattura che permise di individuare due realtà contrapposte, nonché un responsabile di tale declino: *Kultur* e *Zivilisation*. Senza ombra di dubbio, la *Kultur* non poteva che non essere personificata dalla grande Germania detentrica di grandi valori. La schiera definita *Zivilisation* – quella anglo-francese – era il frutto

del modo in cui i francesi e inglesi, attraverso un processo che si consolida con il razionalismo illuministico, hanno interpretato il progresso storico: avanzamento delle conoscenze tecniche, delle conquiste materiali, del miglioramento esteriore

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ F. Fischer, *Griff nach Weltmacht. Die Kriegszielpolitik des kaiserlichen Deutschland 1914-1918*, Düsseldorf, Droste Verlag, 1961; *Assalto al potere mondiale. La Germania nella guerra 1914-1918*, trad. it. a cura di E. Collotti, Torino, Einaudi, 1965, p. 106.

⁴⁹ M. Mori, *Una guerra per la sopravvivenza della Germania*, in M. Mori, *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, Mulino, Bologna, 2019, p. 21.

delle condizioni sociali ed economiche, nonché di un concetto di libertà politica che separa l'individuo dalla comunità, esaltandone gli aspetti egoistici.⁵⁰

Per la *Kultur* tedesca, riassumendo sinteticamente, quello che è importante e che la *Zivilisation* ha deliberatamente minato e oppresso è la «vera essenza dell'uomo», e che deve essere difesa a tutti i costi, ovvero, il concetto di *unità*. Così, oltre che sul piano politico-economico, questa contrapposizione vedeva negli anglo-francesi un «avversario culturale». Quindi, possiamo ben immaginare e comprendere l'entusiasmo collettivo che si era creato nell'agosto del 1914, un entusiasmo che si basava su motivi ideologico-culturali ben saldi e che accendeva i sentimenti tanto dei ceti più bassi quanto dei ceti più alti, come gli intellettuali. In particolare, questi ultimi, prima e durante il conflitto, si impegnarono costantemente per tenere vivo questo sentimento con teorie e tesi fortemente difensive. Un esempio può essere l'*Händler und Helden* di Werner Sombart del 1915:

In questo senso si possono distinguere popoli mercantili e popoli eroici, e in questa grande guerra lottano per la supremazia una visione del mondo mercantile e una eroica. I suoi interpreti, i popoli che incarnano la contrapposizione, sono gli inglesi e i tedeschi. E solo se inteso come guerra anglo-tedesca il conflitto mondiale iniziato nel 1914 assume il suo significato profondo per la storia universale. Ma non si tratta di stabilire chi debba dominare i mari; la questione più importante che si deve decidere, per le sorti dell'umanità, è quale spirito si rivelerà più forte: quello mercantile o quello eroico.⁵¹

O l'«Appello dei 93» intellettuali, redatto nel 3 ottobre 1914 da Wilamowitz-Moellendorff, in difesa della Germania accusata di brutalità e barbarie dopo aver invaso il Belgio neutrale, «ancorché gli eventi avessero già dimostrato la sostanziale verità di alcune accuse rivolte alla Germania».⁵² Al quale fece eco gli interventi di altri intellettuali

⁵⁰ Ivi, p. 22.

⁵¹ W. Sombart, *Händler und Helden; patriotische Besinnungen*, München, Duncker & Humblot, 1915; *Mercanti ed eroi*, a cura di F. Degli Espositi, Pisa, ETS, 2014, p. 63.

⁵² M. Mori, *Una guerra per la sopravvivenza della Germania*, in M. Mori, *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, Mulino, cit., p.16.

e filosofi come Thomas Mann, George Simmel, Rudolf Eucken, Paul Natorp, Max Weber.

Nonostante le tesi, le giustificazioni, i sistemi di propaganda messi in azione da parte di tutte le nazioni coinvolte per difendere la propria causa, per «l'opera propagandistica più efficace di tutta la guerra»⁵³ occorre aspettare il 2 aprile 1917, quando gli Stati Uniti dichiararono guerra alla Germania. In tale occasione, visti gli scarsi risultati ottenuti dalla campagna di arruolamento, oltre a ricorrere alla coscrizione obbligatoria, il governo vide «necessaria una nuova campagna propagandistica di natura “casalinga” allo scopo di aizzare [...] “la giusta collera del popolo”». ⁵⁴ L'odio per i tedeschi doveva essere violento, brutale, senza esitazioni:

Furono riesumate le trovate propagandistiche dimostrate più efficaci in Europa: la Germania unica responsabile della guerra, gli stupri del Belgio, le suore violentate, le inenarrabili atrocità, il Kaiser, quel criminale... Nuovi soggetti vennero creati dal nulla; uno, un libro intitolato *Christine*, di Alice Cholmondeley, una raccolta di lettere scritte – così si disse – alla madre in Inghilterra da una studentessa di musica in Germania fino alla di lei morte, avvenuta a Stoccarda l'8 agosto 1914, costituiva uno schiacciante catalogo dei difetti insiti nella natura dei tedeschi, condito con sbrodolate sentimentali sulla musica e sull'affetto filiale. Il libro ebbe un'ampia diffusione; a giudizio dei tedeschi, fu questa, forse, l'opera propagandistica più efficace di tutta la guerra.⁵⁵

«Quando scoppia la guerra, la prima vittima è la verità» affermava nel 1917 il senatore americano Hiram Johnson. Guerra e verità: questi due elementi, nonostante un valore ideologico-morale li separi, in un frangente si intersecarono senza alcuna difficoltà, facendo obnubilare ogni senso, ogni principio, ogni diritto. Così, nonostante il popolo fosse «affamato di notizie» e la costituzione americana garantisse «la libertà di stampa», perché «come ebbe a dire un deputato al congresso, “non vi è al mondo un'opinione pubblica che meriti di essere tanto ben informata sulle cause della guerra e

⁵³ P. Knightley, *La guerra e le fake news*, cit., p. 132.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ *Ibidem*.

sugli eventi di questa guerra o sui principi di questa guerra come l'opinione pubblica degli Stati Uniti d'America»);⁵⁶ malgrado ciò

i principi di una di una nazione in guerra esigevano non solo il controllo del modo in cui la gente si batteva, ma anche quello del modo in cui pensava. Ai corrispondenti di guerra, così influenti nell'indirizzare l'opinione pubblica, non poteva essere consentito di scrivere ciò che volevano, perché così facendo si sarebbe rischiato di ottenere reazioni contro-producenti.⁵⁷

E chi ancora esitava e continuava a contestare l'ingresso americano in guerra o credeva che il contributo certamente più corretto «sarebbe stato quello di far pesare la propria influenza per arrivare a un armistizio negoziato, venne fatto tacere a suon di urla e la nazione si unì per sconfiggere la Germania».⁵⁸ La conclusione alla quale possiamo giungere è che la verità e la propaganda sono divise soltanto da un confine ideologico, quanto questa ideologia sia pronta a compromessi, rivelando la sua natura labile, si palesa consuetamente durante un conflitto, che sia politico-economico, culturale e/o militare.

Questo è avvenuto prima della Grande Guerra, durante, dopo e con tutti gli altri conflitti che nel corso del secolo si sono accesi sul suolo non solo europeo, ma mondiale. Quindi, se anche il paese che si considerava il più liberale e democratico si sente in diritto, nell'imminenza del suo ingresso nel conflitto mondiale, di manipolare la verità per un tornaconto o per la "sicurezza generale", si capisce di conseguenza quanto questo miraggio al quale ogni essere umano anela, appaia come un debole fuoco costantemente minacciato. Un fuoco che alcuni uomini, molto coraggiosamente, hanno deciso di difendere. Costi quel che costi. Uomini come Ernst Friedrich, il quale ha deciso di dedicare il suo fototesto *Krieg dem Kriege!* (Guerra alla guerra, 1924) «a tutti i profittatori della guerra, ai parassiti, ai guerrafondai e, non ultimi, ai re, ai generali, ai presidenti e ai ministri di tutti i paesi» affinché si sappia e si smascherino «le "bugie militari", i cosiddetti "campi d'onore" e altri "idilli" della "Grande Epoca"»,⁵⁹ così che quel fuoco chiamato verità non si estingua mai e rimanga acceso per tutti noi.

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ E. Friedrich, *Krieg dem Kriege!*, Berlin, Freie Jugend, 1924; trad. it. *Guerra alla guerra*, Milano, Mondadori, 2004, p. 13.

Capitolo II

Gli intellettuali tedeschi nel primo conflitto mondiale

Kultur e Zivilisation

Nel precedente capitolo è stato ricordato il coraggio e la determinazione dell'antibellista Ernst Friedrich. Ma nonostante il grande successo ottenuto da *Krieg dem Kriege!* nel periodo post-bellico, la linea pacifista seguita da Friedrich negli anni precedenti, e durante, il conflitto, era decisamente minoritaria, soprattutto in area austro-tedesca. La travolgente macchina propagandistica si era messa in moto fin da subito, facendo leva sulle paure, falsi miti, superstizioni e debolezze della popolazione. Certo non si può non tenere in considerazione il grande ruolo che hanno avuto gli intellettuali in tutto questo. Con la loro autorità elitaria, affascinati sé medesimi dall'idea di una «perdita della paralizzante “libertà” civile»,⁶⁰ contribuirono a riunire sotto una stessa causa milioni di persone. Franz Schauwecker ricorda così lo spirito di rinascita che si respirava in quei giorni:

È finita la noiosa, insipida, inutile vita di pace. La vita è improvvisamente regredita ai suoi termini più semplici: ogni movimento è scrupolosamente preciso, ogni gesto è determinato, ogni azione è consapevolmente diretta al suo fine. Tutto segue una linea retta, tutto ha un chiaro, percepibile significato... La struttura di questa nostra esistenza è trasparente e comprensibile anche al più semplice di noi. Noi vediamo un organismo che lavora velocemente e armonicamente, un corpo con tutti i vantaggi di una macchina: l'esercito.⁶¹

⁶⁰ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 77.

⁶¹ Ivi, pp. 77-78.

Infatti «romanzi, poesie, fotografie, film, canzoni, testimonianze epistolari e memorialistiche sono concordi nel disegnare un clima di sospensione e di ebrezza, di concitazione e di trascinarsi collettivo». ⁶² Altri intellettuali espressero pensieri non dissimili a quelli di Schauwecker, come Thomas Mann con la sua idea di guerra come una «visitazione», quella di Rudolf George Binding allucinogeno-spirituale, percepita come il «tocco di un dio»; oppure Zuckmayer, secondo il quale la guerra «induceva in uno stato di *trance*, uno stato di “grazia”, una trasfigurazione personale e collettiva»: ⁶³

Allora, sotto l'enorme stazione di Colonia rimbombante di canzoni, passi di marcia, grida dei viaggiatori accalcati nella fredda e tersa luce del mattino, fui attraversato da qualcosa, non proprio come un'alterazione, ma come l'irradiazione di una corrente di elettricità cosmica che dissipò quel vago senso di nausea che avevo in gola e nello stomaco, salì al cervello e comunicò bagliori accecanti dalla testa al cuore. Essa traspose tanto il mio corpo quanto la mia anima in uno stato di *trance*, intensificando enormemente il mio amore per la vita, in una gola di partecipazione, di vivere-insieme-con, una sensazione addirittura di grazia. ⁶⁴

Oppure la guerra come processo di purificazione, di riequilibrio, come Stefan Zweig scrive di quei giorni d'agosto del 1914 sul senso comunitario che si respirava a Vienna:

Centinaia di migliaia di persone sentivano allora come non mai quel che esse avrebbero dovuto sentire in pace, di appartenere cioè ad una grande unità. Una città di due milioni di abitanti, un paese di quasi cinquanta milioni, capirono in quell'ora di partecipare alla storia del mondo, di vivere un istante unico, nel quale ciascun individuo era chiamato a gettare nella grande massa ardente il suo io piccolo e meschino per purificarsi da ogni egoismo. Tutte le differenze di classe, di lingua, di religione erano in quel momento grandioso sommerse dalla grande corrente della fraternità. Estranei si rivolgevano amichevolmente la parola per strada, gente che si era evitata per anni si porgeva la mano, dovunque non si vedevano che volti fervidamente animati. Ciascun individuo assisteva ad un ampliamento del proprio

⁶² M. Isnenghi, *La Grande Guerra. L'immensa ferita d'Europa*, Firenze, Giunti, 2019, p. 32.

⁶³ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 76-77.

⁶⁴ Ivi, p. 71.

io, non era cioè più una persona isolata, ma si sapeva inserito in una massa, faceva parte del popolo, e la sua persona trascurabile aveva acquisito una ragion d'essere.⁶⁵

Marianne Weber dalla sua Berlino gli fa eco, provando «la stessa sensazione: “Non siamo più ciò che siamo stati per tanto tempo: individui soli”». ⁶⁶ Così, la nazione si trovava come trasfigurata «dalla dichiarazione di guerra»⁶⁷ e questo nuovo stato, questo nuovo sentirsi «sfidava ogni possibilità espressiva del linguaggio». ⁶⁸ In sostanza, «qualcosa che poteva essere sentito e vissuto ma non compreso o descritto»,⁶⁹ come Gertrude Bäumer, politica e dirigente più in vista del movimento interconfessionale femminista tedesco, scrive nella sua *Lebensweg durch eine Zeitwende*:

Il tuffo da un mondo noto in uno completamente diverso non può essere descritto. Semplicemente non esistono parole o immagini adeguate a rappresentare la sensazione di avere debordato dal canale solcato per decenni, la coscienza di essere catapultati verso un destino imponderabile. Non esistono espressioni idonee a significare questa pausa fra due ordinamenti diversi – lo sfumare di qualsiasi cosa importante fino a ieri, e l'imporsi di nuove forze storiche. In quelle chiare notti d'estate divenimmo “terreno di battaglia fra due epoche”.⁷⁰

Ma per capire il significato recondito di questa fuga dal moderno che si respirava e che molti intellettuali all'alba della Prima Guerra Mondiale agognavano, occorre rivolgere l'attenzione sulla protagonista di questa modernità e tutto ciò che ne concerne: la borghesia. Infatti, per molti intellettuali tedeschi «la guerra significò una rottura assoluta con il mondo borghese degli agi, del profitto, della sicurezza». ⁷¹ Così, l'idea che la guerra avesse in qualche modo liberato l'intera società dalla «normalità borghese portò ad un'intensa identificazione con la nazione». Lo ribadiscono le parole di Hannah Hafkesbrink: «ciò che impressionava all'inizio della guerra era il senso di liberazione ad

⁶⁵ Ivi, p. 63.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 60.

⁶⁸ *Ibidem*.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Ivi, p. 81.

essa connesso»;⁷² oppure la trasposizione soggettiva sulla nazione di Rudolf Bindinig: «Era l'ora della Germania. Fu un grido unico: un grido di sollievo e liberazione».⁷³ Ma come è già stato sottolineato nelle pagine seguenti, quello della Grande Guerra fu un evento, un *sentirsi* entusiasti, patriottici non circoscrivibile alle sole Germania e Austria. Oltre alle già discusse potenze dell'Intesa, nel 1915 ne compare subito un'altra che fino a un anno prima si era definita neutrale, siglando così apparentemente la sua fedeltà all'antico accordo della Triplice Alleanza: l'Italia. Infatti, Elena Bacchin in *24 maggio 1915* (2019) riporta un evento significativo accaduto la sera del giorno dell'ingresso in guerra della neonata Italia. Da questo ricordo capiamo come il desiderio di un conflitto fosse voluto universalmente:

Il giorno in cui l'Italia entrò in guerra, a Milano, al teatro Manzoni ci furono due repliche del dramma storico *Romanticismo* di Girolamo Rovetta. La sera c'era il tutto esaurito. Dopo il terzo atto l'attrice, e già diva del cinema muto, Lyda Borelli avanzò nel proscenio sventolando il tricolore. Il pubblico reagì con un caloroso applauso e grida di «evviva l'Italia». Il vessillo nazionale fu agitato anche dai palchetti e dalle poltrone. Borelli recitò allora il Saluto italico di Carducci. Era stato scritto nel 1877 e parlava di Bezzecca, di Trieste e di Pola. Parlava dello straniero armato che si accampava sul suolo italiano. Il ricordo di altre battaglie e di vecchie ambizioni tornava forte nel momento in cui si pensava di completare il Risorgimento entrando in guerra contro l'Austria.⁷⁴

Risulta evidente come questo tradimento abbia contribuito non poco alla tesi iniziale: si tratta di una guerra difensiva e le potenze di tutta Europa stanno tramando contro la crescita della grande Germania. E in men che non si dica, per questioni di interesse, il popolo tedesco divenne per gli interventisti italiani il nemico assoluto; quindi, la guerra risultava necessaria perché rappresentava una «battaglia del bene contro il male, un'occasione di ingegneria politica e sociale, un laboratorio per rinnovare il Paese. L'Italia sarebbe diventata grande grazie alla guerra».⁷⁵ Sacrificando la propria credibilità,

⁷² Ivi, p. 82.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ Elena Bacchin, *24 maggio 1915*, Roma, Laterza, 2019, p. 56.

⁷⁵ Ivi, p. 57.

la propria faccia e migliaia di giovani vite per una vittoria, ora della fine, mutilata, come ebbe a dire Gabriele d'Annunzio.

Ma nonostante queste visioni eroiche e trionfanti che verranno infrante dai fuochi di sbarramento delle trincee, tutto ciò è l'espressione di un grido unanime che concretizzava un pensiero che si stava diffondendo a macchia d'olio in ogni paese: la guerra è la sola via percorribile. L'unica soluzione per una Germania da troppo tempo accerchiata e ostacolata nella sua crescita economica e sociale dagli oziosi democratici dell'Intesa. A tal riguardo, risulta corretto sottolineare una questione. Perché nonostante i toni fossero questi, anche se può sembrare discutibile, alcuni intellettuali non volevano la guerra per inteso: un esempio può essere lo stesso Schauwecker, che nonostante vedesse nell'esercito uno strumento «per la presunta capacità ad esso inerente di dare forma ai valori comunitari e di fornire una via d'uscita dal privato»⁷⁶ comunque non apprezzava «l'irrazionale, caotico dispendio di sangue e ricchezza, oppure il caos e il pericolo connaturati alla guerra»;⁷⁷ infatti, lui come altri «nel celebrare la vita militare essi intendono esaltare tutto ciò che in fatto di struttura, significanza e coesione vedevano mancare nella vita civile».⁷⁸ Però che si tratti di una dichiarazione di guerra ideologica o militare, oppure tutte due assieme, cambia ormai davvero poco: c'è un nemico e la pace, per chi vuole preservarla, è diventata una chimera.

Kraus e Mann: due modelli antitetici a confronto

In questa atmosfera di giubilo, c'era però un uomo che con tutte le proprie forze tentava in ogni modo di estraniarsi dalla guerra e da tutte le sue voci allarmanti, voci che «avevano corpi, giravano per le strade di Vienna, si sedevano ai caffè e magari ostentavano un sorriso affabile».⁷⁹ Per troppo tempo visse in un silenzio da paralisi, fino a quando queste voci non divennero insopportabili, dolorose. Così, «a un anno e un mese esatto dall'attentato di Serajevo», Karl Kraus «scrise di getto, in tre giorni, il "Preludio"

⁷⁶ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 79.

⁷⁷ Ivi, p. 78.

⁷⁸ Ivi, pp. 78-79.

⁷⁹ R. Calasso, *La guerra perpetua*, in K. Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, Vienna, Numero speciale della «Fackel», 1918; trad. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità*, Milano, Adelphi, 1980, p. 757.

degli *Ultimi giorni* e concepì il piano dell'opera». ⁸⁰ Interessante per comprendere il dissidio interiore, l'incertezza, il dubbio, è la pagina di diario datata 26 luglio 1915, trascritta in una lettera inviata all'amata Sidonie Nádherný, che «dovrebbe valere da epigrafe a tutta l'opera»: ⁸¹

Non dovrò allora, per *mostrare* questa impotenza, far vedere tutto ciò che ora non posso – e per lo meno fare qualcosa: espormi? Che cos'altro rimane da fare? [...] Quel che si dovrebbe urlare mi strangolerà, perché non mi soffochi in altro modo. Non sono più sicuro sulla strada dei miei nervi. Ma sarebbe meglio che tutto questo accadesse secondo un piano preciso, e che anche questo fosse dedicato a quella persona per la quale vivo e non vorrei più vivere se *lei* credesse che continuare a tacere minaccia la *propria* dignità umana. [...] Da questo stato di spossatezza si è sprigionata una scintilla ancora, e ne è nato il progetto di un'opera che certamente, se mai potesse apparire, equivarrebbe a un espormi nel modo più totale. [...] Comunque, qualsiasi cosa a questo punto possa o non possa succedere, ora mi sento più libero. ⁸²

Così, dal silenzio, che per Kraus era percepito come «la faccia oscura di una parola mostruosa che sta per sprigionarsi», ⁸³ nasce *Die letzten Tage der Menschheit* (Gli ultimi giorni dell'umanità, 1918). Un'opera che si presenta in un'estensione di 209 scene più un preludio e un epilogo, e che giustamente in più di un'occasione venne destinata dall'autore a un teatro di Marte. Il titolo di quest'opera maestosa è stato nominato per la prima volta da Kraus nel numero 406-412 del 5 ottobre 1915 della rivista da lui fondata nel 1899, ovvero la *Fackel*: una rivista che dal 1911 fino al 1936, anno della morte del suo fondatore, raccolse soltanto testi scritti e tradotti da Kraus stesso. Titolo che nacque più tardi rispetto al nucleo dell'opera, infatti

la sua tematica, riflessa in molteplici sfaccettature, si ritrova spesso in Kraus negli anni immediatamente precedenti la Prima guerra mondiale, dai saggi alle glosse ai

⁸⁰ Ivi, p. 769.

⁸¹ Ivi, p. 770.

⁸² Ivi, pp. 770-71.

⁸³ *Ibidem*.

programmi delle pubbliche letture di opere proprie e altrui che lo resero famoso in Austria e in tutta l'area di lingua tedesca.⁸⁴

Come si scriveva poc'anzi, ecco giungere violentemente quei quattro giorni del 1915 (26-29 luglio). Giorni nei quali Kraus decise di rompere quel silenzio che si era promesso di mantenere allo scoppio della guerra, e che le grida entusiaste e la marcia monotona dei soldati che si avviavano al fronte avevano contribuito a infrangerlo. Così, di getto, primo in ordine di tempo, viene composto il Preludio. Molte altre scene e le aggiunte che nascevano man mano che la scrittura procedeva, vennero pubblicate nella *Fackel* nel corso degli anni successivi. Queste pubblicazioni furono oggetto di letture pubbliche dall'ottobre del 1915 fino a quando lesse a Vienna l'Epilogo completo (*L'ultima notte*) nella sera dell'11 novembre 1918. Seguirono le pubblicazioni del Preludio e del primo atto (aprile 1919); del secondo e del terzo atto (giugno 1919); del quarto e del quinto atto (agosto 1919): ed ecco formarsi la *Akt-Ausgabe* (Edizione in atti), ovvero la prima stesura unitaria della tragedia che servì da base alla definitiva *Buchausgabe*, pubblicata in due edizioni differenti, una nel 1922, l'altra nel 1926. La differenza consiste nel fatto che nella *Buchausgabe* sono state aggiunte una cinquantina di scene: in queste spiccano i diversi dialoghi tra il Criticone, alter ego di Kraus, e l'Ottimista, complice fisso dei suoi ragionamenti. Ma non solo, infatti sono presenti soprattutto scene che «in omaggio alla tecnica di montaggio documentario che caratterizza la tragedia, si basavano su documenti di cui l'autore venne a conoscenza soltanto dopo la fine della guerra».⁸⁵ Ed è grazie a questo suo doppio, e la sua spalla fedelmente presente in questi dibattiti-monologhi, che riesce a muovere accuse pesanti, come:

Se il militarismo servisse a combattere la sporcizia in casa, io sarei patriota. Se facendo la guerra reclutasse i buoni a nulla per cedere alla potenza nemica la feccia dell'umanità, sarei militarista! Invece sacrifica chi vale e assicura la gloria alla feccia, rendendola sempre vincitrice all'interno anche quando le cose vanno male all'esterno.⁸⁶

⁸⁴ Nota dei curatori in K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 1.

⁸⁵ Ivi, pp. 1-2.

⁸⁶ Atto Primo, Scena XXIX, in K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 202.

Accuse che a volte assumono toni disperati:

È inaudito l'olocausto di vite umane, non già miserevoli perché un volere estraneo le ha sospinte al macello, ma tragiche, perché han dovuto espiare una colpa ignota. E per uno che sente come una tortura inflitta a se stesso questo torto inaudito che si infligge sia pure il peggiore dei mondi, per costui resta soltanto da assolvere un ultimo compito morale: trascorrere nel sonno e senza compassione questa angosciosa attesa, finché la parola o l'impazienza di Dio non lo redima.⁸⁷

Infine, tenendo sempre come riferimento il dialogo tra il Criticone e l'Ottimista, può risultare interessante riportare una breve riflessione sulle armi e il gioco dei soldati che i bambini intrattengono, ignari del loro reale significato, e i cui responsabili sono i genitori. Accusa non poi così dissimile da quella che muoverà Friedrich al termine della Prima guerra mondiale nella sua *Krieg dem Kriege!* («I soldatini preparano i bambini per la guerra»⁸⁸ oppure «Prima i giochi... e poi la realtà infernale»⁸⁹):

Criticone. [...] Giacché la guerra trasforma la vita in un asilo infantile, dove è sempre l'altro che ha cominciato, dove uno si vanta dei misfatti che rinfaccia all'altro, e la zuffa assume le forme del gioco dei soldati. Quando c'è la guerra, si impara a guardar male ai bambini che giovano a fare i soldati. Sono anticipazioni eccessive delle bambinate degli adulti.

Ottimista. Al contrario, oggi giorno i bambini trovano sempre nuovi stimoli per giocare a fare i soldati. Conosce quel gioco: “Giochiamo alla guerra mondiale”?

Criticone. È il rovescio, altrettanto vile, della faccenda seria: Giochiamo all'asilo infantile. A quest'umanità sarebbe da augurare che i suoi lattanti incominciassero con successo ad affamarsi o a bombardarsi a vicenda, o per lo meno a portar via i clienti alle balie.

Ottimista. Se fosse come dice lei, l'umanità sarebbe stata dichiarata estinta già una guerra mondiale fa. Invece, grazie a Dio, è arzilla e abile...

Criticone. Vuol dire alle armi.⁹⁰

⁸⁷ Ivi, p. 207.

⁸⁸ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 37.

⁸⁹ Ivi, p. 48.

⁹⁰ Atto Primo, Scena XXIX, in K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 203.

Con queste parole Kraus vuole spingere violentemente tutta la sua rabbia, la sua indignazione, proprio nel nervo scoperto, il punto più fragile degli adulti: i loro figli. Quello che l'autore mette in discussione è l'educazione, la spensieratezza con la quale i genitori lasciano giocare i bambini, non rendendosi sempre conto che li stanno educando al «crimine peggiore in assoluto!».⁹¹ Ma al di là delle riflessioni personali, mascherate da una retorica fine e ricercata, la protagonista de *Gli ultimi giorni* è l'umanità, «impigliata nelle estreme conseguenze del suo "errore": gli orrori della prima guerra mondiale, della "guerra del mondo contro Dio"». ⁹² Ma la guerra entra negli *Ultimi giorni* non come qualcosa di brutto, da condannare, l'approccio è molto più sottile. Roberto Calasso lo descrive così:

Se Kraus avesse riempito 729 pagine per dichiarare che la guerra è una brutta cosa – come in molti hanno creduto e insistono a credere –, sarebbe stato uno dei personaggi scorticati del suo dramma, di cui non sarebbe stato l'autore. [...] Kraus non ha dipinto, come tanti, i disastri della guerra. Ha solo portato l'annuncio della definitiva impossibilità della pace: "Ottimista. Ma tutte le guerre sono terminate con una pace. Criticone. Questa no. Questa non si è svolta alla superficie della vita...no, è imperversata dentro la vita stessa. Il fronte si è esteso a tutto il paese. E vi resterà. E alla vita mutata, se ancora vita ci sarà, si accompagnerà la vecchia condizione di spirito. Il mondo perisce e non lo si saprà. Tutto quanto era ieri, lo si sarà dimenticato; l'oggi non si vedrà e non si temerà il domani. Si sarà dimenticato che si è persa la guerra, dimenticato di averla cominciata, dimenticato di averla combattuta. Ecco perché la guerra non finirà". Gli "ultimi giorni dell'umanità" sono i primi giorni del mondo della guerra perpetua.⁹³

Una caratteristica peculiare dell'opera, e che ci permette di comprendere al meglio il perché la protagonista del dramma sia proprio l'umanità, è la sua abbondanza di citazioni. Infatti, nella premessa Kraus scrive che «i più inverosimili discorsi qui tenuti sono stati pronunciati parola per parola; le più crude invenzioni sono citazioni»,⁹⁴ così facendo ha limitato al massimo i suoi interventi e ha lasciato parlare la folla che

⁹¹ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 42.

⁹² Nota dei curatori in K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 1.

⁹³ R. Calasso, *La guerra perpetua*, in Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 767.

⁹⁴ K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., p. 9.

imperversava, delirava nelle città o, in casi eccezionali, anche al fronte. Come nel caso dei due reporter:

Primo. Chi ha insistito per partecipare a un attacco sui fianchi? Lei! E ora vorrebbe scappare alla vista delle pattuglie! Prima faceva la voce grossa...

Secondo. Al principio tutti noi eravamo entusiasti. Ma adesso, dopo un anno di guerra...

Primo. Lei ha scritto di voler vedere la guerra sul fronte sudoccidentale. E allora se la guardi, ce l'ha davanti agli occhi. (Si abbassa).

Secondo. (si abbassa). Contro la Russia era tutto diverso, non siamo usciti dall'albergo, non avevo esperienza in questo campo, per quel che m'importa, pensi pure di me che sono un vigliacco, io non vado avanti di un passo! [...]

Primo. [...] Ma in definitiva perché si è offerto di fare il corrispondente di guerra?

Secondo. Che significa, dovevo forse fare il servizio militare?

Primo. Va bene, ma un certo portamento bisogna che lei lo abbia, è un dovere verso il giornale. La guerra è la guerra.

Secondo. Non mi sono mai atteggiato ad eroe.

Primo. Dal suo ultimo servizio non si poteva evitare l'impressione che lo fosse.

Secondo. Il pezzo è il pezzo. Per favore, non faccia finta di non saperlo.⁹⁵

In merito a ciò che si tentava di dire qui sopra, questo esempio è eloquente della capacità di Kraus di non denunciare direttamente la guerra o tutti gli aspetti più meschini a essa legati, ma con la sua rappresentazione farla scricchiolare dal suo interno, innescando così una sofisticata implosione. Per essere più chiari, nel dialogo dei due giornalisti di guerra appena riportato è evidente il tema principale: la notizia. O meglio, la falsa notizia. Ma la retorica del testo krausiano non è palese. Infatti, è l'ambiguità, l'ipocrisia dei due reporter a mettere in evidenza il disastro, la disonestà della guerra e il collasso del senso. Un altro esempio non dissimile da un punto di vista concettuale e di intento è rappresentato da quattro ragazzi nazionalisti. Si trovano nel centro di Vienna e uno di questi ha con sé «una scala, delle strisce di carta e della colla»⁹⁶ per cancellare ogni scritta o insegna che possa ricondursi a lingue straniere, a lingue nemiche, ostili:

⁹⁵ Atto Primo, Scena XXI in K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., pp. 147-48.

⁹⁶ Atto Primo, Scena VIII, Ivi, p. 94.

Primo giovane. Eccone lì un altro! Che c'è scritto? Salon Stern, Modest et Robes. Questo lo ricopriamo per intero!

Secondo giovane. Però il nome potrebbe retare, e poi si deve capire che negozio è. Da' qua, facciamo così. (*Incolla e legge*) Salo Stern Mode. Così va bene, così è tedesco. Andiamo avanti.

Primo. Pathéphon, guardate qui, cos'è questa roba? È francese?

Secondo. Ma no, è latino, può restare, ma lassù c'è scritto "Musiche tedesche, francesi, inglesi, italiane, russe ed ebraiche".

Terzo giovane. Che facciamo?

Primo. Via tutto! [...]

Terzo. Guardate là, oggi siamo fortunati. Söldner & Chini! Lo stesso miscuglio del caffettiere. Söldner, questo è un inglese, è chiaro, e Chini, è un italiano!

Primo. Dio maledica l'Inghilterra e annienti l'Italia... questo lo ricopriamo per intero! Lavanderia a secco? Laviamo via tutto! Ci ho addosso una rabbia blu...domani tutto il quartiere dev'essere ripulito dalle parole straniere, dove ne pesco una, gli strappo le budella!⁹⁷

E proprio quando il lettore meno se lo aspetta, ecco che Kraus mette in moto la macchina decostruttrice:

Terzo. Ora sarà meglio separarci, voi due rimanete su questo marciapiede, noi andiamo qui visavi.

Primo. È spiacevole, ma oggi non posso venire con voi, ho una gran fretta, insomma, ho un rendez-vous...

Secondo. Che malheur! Senza di te rischiamo anche qualche baruffa. A me non m'importa, ma la gente diventa impertinente e allora...⁹⁸

Così, ipocritamente, le parole straniere impiegate nel discorso si affollano nella pagina, anche nel momento dei saluti: «bon voyage», «adieu», «au revoir»; anche in italiano «servitore!» oppure «addio!».

⁹⁷ Ivi, pp. 94-96.

⁹⁸ Ivi, pp. 96-97.

Die letzten Tage der Menschheit sono questo: una rappresentazione dell'ipocrisia e del non senso della guerra attraverso le voci della sua protagonista indiscussa che durante gli anni del primo conflitto mondiale ha vissuto tra le strade di Vienna, e non solo: l'*umanità*. Voci che hanno vagato indisturbate per i caffè, i ristoranti, i salotti borghesi. Voci che con il tempo si sono sommate ad altre fino a risultare insopportabili esigendo infine di essere trascritte in un foglio e diffuse. A tal riguardo, per concludere, potrebbe essere interessante riportare un commento all'opera krausiana di Roberto Calasso ne *La guerra perpetua*:

Kraus ha preordinato l'unica struttura teatrale adatta al caso: un teatro della ripetizione e della chiacchiera vorticosa, dove le atrocità sono per sempre avvinghiate alle futilità, in un perenne giustapporsi di tutto a tutto, che non ammette sviluppo, dove ogni direzione è ugualmente legittima e non viene concessa neppure la soddisfazione di vedere sulla scena un dito puntato sui responsabili. [...] Kraus si preoccupa di scavalcare ogni questione di responsabilità, che è sempre agevole addossare alle mene di qualche forza retriva o alla malignità intrinseca del capitale. [...] Così, prima che il nazismo esistesse, anche soltanto come nome, Kraus aveva scritto quanto di più preciso sul nazismo sia apparso in lingua tedesca. E non perché si fosse informato in anticipo sulle nequizie che si sarebbero compiute fra Hitler e i grandi industriali. Gli era bastato udire le voci e guardare le facce per le strade di vent'anni prima.⁹⁹

Così, Kraus come Friedrich, il primo nella Vienna ferita,¹⁰⁰ il secondo nella Berlino del Reich, sono l'esempio di chi sentiva come intollerabile l'incredulità della gente lontana dalle *tempeste d'acciaio*, dai campi della morte e l'ipocrisia di molti di loro, in particolare degli industriali e di tutti quelli che dal sangue di milioni di giovani ne traevano un egoistico profitto e benessere.

Un intellettuale diametralmente opposto a Karl Kraus è Thomas Mann. Nonostante al tramonto della Seconda guerra mondiale tentò la giustificazione del suo patriottismo nella guerra del 1914-1918, dicendo che allora egli vedeva «nella Germania un paese che

⁹⁹ R. Calasso, *La guerra perpetua* in K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, cit., pp. 776-777.

¹⁰⁰ In riferimento all'assassinio dell'erede al trono austro-ungarico, Francesco Ferdinando, e della moglie Sofia, uccisi il 28 giugno 1914 a Sarajevo per mano di un patriota serbo-bosniaco di nome Gavrilo Princip.

viveva in circostanze interne ed internazionali molto severe nei suoi confronti, un paese che soffriva di ristrettezze proprio come ne soffre un artista. Io mi identificai con quel paese, e ciò diede forma e contenuto al mio patriottismo del tempo di guerra»;¹⁰¹ nonostante ciò, la posizione presa inizialmente per una guerra rigeneratrice del popolo tedesco era chiara, netta e non ammetteva repliche. Infatti, in una lettera al fratello Heinrich, datata 7 agosto 1914, si ritiene «fortunato» e si sente infinitamente grato verso quella sorte che, in modo inaspettato, gli ha offerto «la possibilità di assistere a una serie di straordinari eventi».¹⁰² Nelle *Betrachtungen eines Unpolitischen* (Considerazioni di un impolitico, 1918) Mann parla del suo servizio declinato in senso spirituale, prima che militare:

Accadde a me come a centinaia di migliaia di persone che, strappate dal giro della loro vita, “arruolate”, furono per lunghi anni estraniare e tenute lontano dalla loro professione e dai propri affari; e non furono lo Stato o l’esercito, bensì il tempo stesso ad arruolarmi in servizio spirituale armato per più di due anni. A siffatto servizio per la mia *forma mentis* ero in fondo tanto poco nato e tagliato quanto altri miei compagni di destino si sentivano fisicamente tagliati al verso servizio al fronte o territoriale; da quel servizio oggi ritorno al mio derelitto tavolo di lavoro, non proprio nelle migliori condizioni, o, devo pur dire, come un mutilato di guerra.¹⁰³

Le *Betrachtungen* sono un lavoro saggistico che Mann si apprestò a scrivere nel novembre del 1915 e che dovevano presentarsi dello stesso tenore degli articoli e saggi che nell’agosto del 1914 andava scrivendo sulla guerra. Ma con il procedere del conflitto, la scrittura si fece sempre più densa così che «l’opera gli sfuggì di mano».¹⁰⁴ Così, da un lavoro che non sarebbe dovuto durare per più di qualche settimana, il libro si trasformò, giorno dopo giorno, in un’opera imponente di 650 pagine e che lo impegnò per quasi tre anni. Il titolo nacque nella mente dell’autore solo nel giugno del 1916.

Nel passo di Mann poc’anzi riportato, compaiono alcuni punti che nel corso degli argomenti trattati sono stati esplicitati più volte. Quello più significativo, e che risulta

¹⁰¹ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 83.

¹⁰² M. Isnenghi, *La Grande Guerra. L’immensa ferita d’Europa*, cit., p. 31.

¹⁰³ E. Alessiato, *Le «Considerazioni di un impolitico» di Thomas Mann. Figure del sentimento politico*, in M. Mori, *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, cit., p. 48.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 47-48.

evidente a una prima lettura, è il «senso di comunità dei combattenti, la consapevolezza di essere membro di un popolo che si riunisce, e costituisce, nella lotta, nella scoperta del “combattere insieme” (*mitkämpfen*) [...] e aderisce con convinzione al servizio per la patria». ¹⁰⁵ Infatti come è già stato ribadito in più di un’occasione, la guerra per molti, Mann compreso, ha fatto cadere le distinzioni sociali lasciando emergere «il legame che unisce, la solidarietà che coinvolge, un “sentimento” che “come una potente corrente” attraversa il corpo sociale e lo rende popolo, popolo come solo il tedesco sa essere». ¹⁰⁶ Eppure nelle *Betrachtungen* è messa in rilievo, nonostante si intravedi nelle parole dell’autore tedesco una sottile ambiguità, anche un’altra questione: la differenza tra «coloro i quali lo scoppio della guerra ebbe bisogno di “sconvolgere”» ¹⁰⁷ solamente e chi, come lui, vedeva nella guerra una forza rigeneratrice capace di ridare un’identità, una memoria, «a chiarire i fronti di lotta, a distinguere quel che era di valore da quel che non lo era, quel che era tedesco da quel che non lo era né lo poteva essere». ¹⁰⁸ Dalle sue parole traspaiono un «senso di gratitudine per “l’inaspettato” e la più “profonda simpatia per questa odiata Germania, gravida di enigmi e di destino”»: ¹⁰⁹

Non dovremmo avere il diritto di chiamare grande un tempo sconvolgente come questo, di tanto febbrile eccitazione, un tempo che rende tutto – ciò che è nobile e ciò che è malvagio – dieci volte più intento e produce trasformazioni che di solito sono il risultato del lavoro di molti decenni; [...] un tempo, dico, che ha lo stesso effetto della morte: sconvolgendo mette ordine, chiarisce e definisce ogni cosa, ci insegna che cosa eravamo e ciò che siamo e ci arricchisce, fra le sofferenze, di costanza e modestia? ¹¹⁰

Inoltre, la guerra in quegli anni veniva alimentata secondo uno schema binario e ideologico ben preciso: *Kultur* contro *Zivilisation*. Mann non risulta di certo estraneo a questa concezione dei popoli e delle nazioni, così, inserendosi in un dibattito già avviato, questi termini diventano la «sintesi di due universi spirituali contrapposti, a loro volta

¹⁰⁵ Ivi, p. 49.

¹⁰⁶ *Ibidem*.

¹⁰⁷ Ivi, p. 50.

¹⁰⁸ Ivi, p. 51.

¹⁰⁹ Ivi, p. 50.

¹¹⁰ Ivi, p. 51.

espressione di forze cosmiche schierate in inconciliabile dissidio». ¹¹¹ La differenza è così evidente che «non solo non sono identiche ma anzi sono opposte: esse costituiscono una delle molteplici forme di manifestazione dell'eterno cosmico contrasto e controgioco di spirito e natura»: ¹¹²

Civilizzazione è anch'essa qualcosa di spirituale, ma che, di più, è addirittura *lo spirito stesso*, spirito nel senso della ragione, dell'incivilimento, del dubbio, dell'illuminismo, e infine del *dissolvimento*, mentre la cultura significa al contrario il principio dell'organizzazione e della costruzione artistica, il principio che alimenta e trasfigura la vita. ¹¹³

Una Germania conservatrice che con tutta sé stessa combatteva una battaglia, oltre che militare, ideologico-spirituale: un battersi che aveva come unico scopo quello di preservare e salvaguardare il mondo dell'uomo nella sua integrità. In sostanza, si trattava di una Germania costantemente aggredita da «un intelletto rivoluzionario, dalle seduzioni di una ragione calcolante ed livellatrice, dalle falsificazioni di una mentalità basata sul piacere e sull'utile» ¹¹⁴ che, come ebbe a dire Mann, non fa altro che mitigare «la ferocia, illumina la superstizione, scoraggia le passioni [...] addormenterà anche le passioni nazionali, le porterà alla tomba. Realizzerà un mondo esperantizzato in pace, dove ogni guerra è impossibile». ¹¹⁵

Man mano che scorrono le pagine delle *Betrachtungen*, ecco che dietro al termine generale di *Zivilisation* cominciano a delinearsi in modo nitido i colpevoli. Sul versante socioeconomico il primo posto risulta occupato dall'Inghilterra, che ebbe terreno fertile nel corso del XVIII secolo per la nascita della Rivoluzione industriale con le sue invenzioni tecnologiche. Degne di nota sono quelle di John Kay che nel 1713 inventò la spoletta volante, un meccanismo che semplificava la tessitura della lana, e quella di James Watt che nel 1769 costruì la macchina a vapore azionata a carbone. Queste invenzioni furono subito messe al servizio dell'industria tessile che conobbe sviluppo immediato e abbassamento drastico dei prezzi. Infatti, le macchine semplificavano enormemente il

¹¹¹ Ivi, p. 52.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ Ivi, p. 53.

¹¹⁵ *Ibidem*.

lavoro, così si poteva produrre di più e a costi inferiori. Ma tutto questo causò un meccanismo «dell'utile, del profitto, dell'investimento e dello sfruttamento»,¹¹⁶ ed è proprio qui che si inserisce Mann e con più ferocia muove l'accusa: «Materialismo pratico, plutocrazia, idolatria del benessere formano il carattere di fondo delle epoche democratiche. Secca la sentenza: “bisogna anglicizzarsi per fare affari”». ¹¹⁷ Di nuovo, il conflitto era inevitabile perché:

Il mondo andava male prima della guerra [...] le forme della sua peccaminosità erano spudorate e rivoltanti, sprofondato com'era in un'adorazione insana del benessere. Il fatto economico era tutto per quel mondo; nome, maniera e forma di quell'economia era il capitalismo, o piuttosto l'imperialismo, che si potrebbe anche chiamare “militarismo capitalistico”.¹¹⁸

Se l'Inghilterra si presentava come la responsabile sul versante socioeconomico, toccava alla Francia assumersi il ruolo medesimo per l'avvio all'era della modernità politica: «smantellamento dei privilegi ereditari, il principio dell'uguaglianza tra gli uomini, il governo del popolo, la garanzia dell'equità dei diritti». ¹¹⁹ Ma questo Mann non lo può accettare perché la prima vittima, come scrisse Emil Hammacher nel suo *Hauptfragen der modernen Kultur* (1914), sarebbe stata la libertà stessa:

la democrazia certo si fa vanto di [garantire] una maggiore libertà; ma in verità [...] il dominio [*Herrschaft*] del popolo [...] significa limitazione della libertà, aumento della burocratizzazione, un continuo stato di controllo, violenza della maggioranza sulla minoranza, sarebbe a dire degli incolti sui colti.¹²⁰

Sul concetto di democrazia Mann tornerà spesso nel corso delle *Betrachtungen*, perché dietro a questa finta idea di libertà e benessere brama un essere angosciato che si chiama capitalismo, il quale l'unico concetto che conosce è quello del logoramento economico, del consumismo più abietto:

¹¹⁶ Ivi, p. 54.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Ivi, p. 55.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Ivi, p. 56.

Viviamo in un'era della produzione che rende omaggio al principio dell'utilità, era che ha la sua molla principale nella corsa impetuosa al benessere e in cui signoreggia il denaro, distribuendo a piacere rango e posizione sociale. Plutocrazia ed entusiasmo per la prosperità; [...] questa è la precisa definizione della democrazia. [...] Quale spirito fa nascere la speculazione, il mercato nero in guerra, se non quello della democrazia che ha elevato a sommi valori il denaro, il guadagno e gli affari in genere, inculcandoli anche nei governanti che esitano a intervenire contro l'impudenza speculativa per una riverenza infinita davanti a tutto quello che è affare?¹²¹

Una denuncia totale che non lascia trasparire alcuna forma di incertezza, di ripensamento. La democrazia è un pericolo dal quale il popolo tedesco deve tenersi alla larga il più possibile, il rischio di contagiarsi di immoralismo è troppo alto. Ma non solo, infatti Mann sottolinea come quest'idea politica di matrice illuministica sia ingannevole: «L'uguaglianza è una condizione fittizia e artificiosa che si può tenere in piedi solo se si rinnega per quanto è possibile e si neutralizza, ma solamente in superficie, quella che è la reale e naturale distribuzione delle forze».¹²² E ancora una volta, per argomentare la propria tesi, ritorna indirettamente ai concetti di *Kultur* e *Zivilisation* in riferimento alla guerra. Anche qui, secondo Thomas Mann, la Germania rispetto alle altre nazioni ormai anglicizzate si differenzia. Perché se il conflitto per molti è visto come qualcosa di spregevole, di barbaro, questo è dovuto soltanto dalla democrazia che ha provocato in loro

questa impressione, questo svuotamento della dignità e della spiritualità insite nella guerra: quella democrazia internazionalistica che non conduce la guerra su una base spirituale, non certo per la tutela e l'onore della cultura nazionale autonoma, non in nome dell'ideale germanico, bensì alla cieca e in realtà solo ai fini dell'esportazione, e pertanto con la coscienza sporca, versando lacrime pacifiste e affermando di essersi trovata in mezzo alla guerra unicamente per essere stata «governata male». [...] Chi [invece], in questa guerra, spinto dalla simpatia per quella mitica individualità che è il «popolo tedesco» e per la sua lotta eroica, mantiene un atteggiamento in qualche

¹²¹ Ivi, pp. 56-57.

¹²² Ivi, p. 57.

modo positivo, deve, se è una persona leale, professare idee conservatrici, cioè nazionali, e battersi in nome di quelle.¹²³

Da queste parole lapidarie risulta chiaro come quella guerra abbia messo sul tavolo interessi di diversa natura: non solo quindi territori, investimenti e conquiste, ma anche identità, valori, tradizione. La Germania, secondo l'autore tedesco, deve essere detentrica di questi ultimi. Deve difenderli ad ogni costo, fino all'ultima goccia di fatica, di dolore, di sangue: *fino all'ultimo uomo*.

¹²³ Ivi, p. 63.

Capitolo III

Guerra alla guerra: una denuncia per immagini

Ernst Friedrich l'anarchico

Nato a Wroclaw in Polonia nel 1894, Ernst Friedrich si lega fin dalla prima adolescenza ai movimenti pacifisti, socialisti e anarchici del periodo e allo scoppio del Primo conflitto mondiale rifiuta di arruolarsi. Gesto non senza conseguenze, visto che a seguito di ciò fu chiuso prima in manicomio e solo successivamente imprigionato a Potsdam nel 1917. Conservò lo spirito antimilitarista anche dopo la guerra. Infatti, nel 1924 la spinta giovanile contro la realtà bellica culmina nella pubblicazione di *Krieg dem Kriege!* (Guerra alla guerra, 1924), che fin da subito venne riconosciuta la sua importanza godendo di un buon successo internazionale, e nella fondazione a Berlino del Museo antiguerra.¹²⁴

Questa posizione nettamente in contrasto con l'idea imperiale-nazionalista dell'epoca, causò a Friedrich non pochi problemi. Così, ancora prima della salita al potere di Hitler nel 1933, l'anarchico tedesco fu vittima del terrore nazionalista. Regolarmente, da parte della Sturmabteilung, le finestre del suo museo venivano distrutte cosicché non riuscì più a trovare un'assicurazione per queste violenze. Con il Secondo Reich, Friedrich fu costretto all'esilio, l'alternativa per gli obiettori di coscienza che si rifiutavano di diventare «assassini» sarebbe stata la forca. Il Museo venne chiuso e nel medesimo luogo venne aperta una sede del partito nazista. Al termine della Seconda Guerra Mondiale, Friedrich ha tentato più volte di ricostruire il progetto museale che fu portato a termine dal nipote, nella storica sede di Berlino, solo nel 1982. Realizzazione alla quale non poté assistere, visto che muore solo nel 1967 a Le Perreux-sur-Marne, in Francia.

¹²⁴ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit.

Krieg dem Kriege! – *Guerra alla guerra!* – viene pubblicato per la prima volta in Germania nel 1924. L'opera

esce dieci anni dopo l'inizio di quella che Isaac Deutscher definì la “guerra civile europea”: un lungo periodo in cui, a partire dal 1914 e per più di trent'anni, i popoli dell'Europa e poi del mondo intero conosceranno una escalation di violenza senza precedenti nella storia dell'umanità.¹²⁵

Lo scopo di tale progetto, come in più di un'occasione ha rimarcato l'autore, era quello di «rivelare» al mondo ciò che i Governi delle Nazioni coinvolte avevano sempre tentato in ogni modo di occultare, storpiare: cosa significasse davvero la guerra. Ma per far ciò non poteva ricorrere alla parola, non bastava più. Ci volevano delle prove evidenti, prove che nessuno poteva permettersi di contestare o, nel caso dei più dubbiosi, avanzare perplessità. Così, non appena terminata la guerra, decise di pubblicare tutta una serie di fotografie che, come unica regola, avevano quello di esprimere l'orrore e il dolore, presenti indiscusse in quattro anni di conflitto bellico. Allora le immagini, pagina dopo pagina, raccontano le trincee, il fango, la fame, le condanne a morte per aver esitato un attimo in più, la distruzione di un mondo arcadico fatto di natura e animali, anche loro stravolti dalla violenza delle macchine. Raccontano le conseguenze che ci furono per molti sopravvissuti: mutilazioni fisiche, alle gambe, alle braccia oppure facciali e i traumi psicologici che, proprio come i primi, accompagnarono i reduci per il resto della loro vita.

Nel 1924, quando esce *Krieg dem Kriege!*, l'Europa straripa di militarismo, di rabbia, di odio: «eserciti e polizie segrete, squadre di assassini e formazioni paramilitari sono in guerra, ciascuno contro i cittadini del proprio Paese».¹²⁶ È in arrivo, Friedrich lo sa, una guerra ancora più violenta e devastante della Prima, «la più terribile, che sputerà gas, veleno e fuoco su uomini, animali e case». Ma l'inevitabilità dell'evento non lo spinge verso la rassegnazione e

¹²⁵ Introduzione di Gino Strada in E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 5.

¹²⁶ *Ibidem*.

indica nel rifiuto morale della guerra e nell'obiezione di coscienza l'unica possibilità di alternativa, per evitare la catastrofe, e insieme l'unica possibilità perché la "coscienza" dell'umanità possa sopravvivere e affermarsi.¹²⁷

Così, senza alcuna remora, chiede ai civili di ribellarsi e qualora risultasse complicato accettare una simile lezione da parte degli uomini, si appella alle donne:

Und Frauen Ihr:

Wenn Eure Männer dann zu schwach sind, dann schafft Ihr's!

Zeigt, daß das Band der Liebe zu dem Gatten stärker ist, als der Armeebefehl!

Laßt Eure Männer nicht zur Front!

Schmückt nicht mit Blumen die Gewehre!

Laßt sie nicht los, auch wenn das Abfahrtszeichen gellt!

Reißt alle Schienen auf, stellt Euch vor die Lokomotive!

Frauen schafft Ihr's,
wenn Eure Männer zu schwach sind!

MÜTTER ALLER LÄNDER
VEREINIGT EUCH!

E voi, donne!

Se i vostri uomini sono troppo deboli, voi ce la farete!

Dimostrate che l'affetto e l'amore per il vostro compagno sono più forti di ogni chiamata alle armi!

Non lasciate che i vostri uomini vadano al fronte!

Non decorate i fucili con i fiori!

Attaccatevi al collo dei vostri mariti, e non lasciateli partire, nemmeno quando arriva la cartolina di precetto!

Divellete i binari, gettatevi davanti alle locomotive!

Dovete riuscirci voi, donne,
se i vostri uomini sono troppo deboli!
DONNE DI TUTTO IL MONDO UNITEVI!¹²⁸

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ *Ivi*, p. 17.

Fin dall'edizione del 1924, e posta prima dell'introduzione, l'opera presenta una tabella volutamente provocatoria. Nella seguente, Friedrich propone per ogni colonna le parole: Nome, Stato, Data, Note. Le righe lasciate vuote sono seguite da un'interrogativa altamente retorica: «Chi sarà il primo? In questa tabella possono iscriversi regnanti e i governi di quei paesi che temono la verità e che intendono vietare questo volume». ¹²⁹ Come tutte le didascalie che accompagnano le foto raccolte in *Krieg dem Kriege!*, anche l'invito a sottoscrivere il proprio nome – e quindi di fatto dichiararsi contrario alla «verità» – è tradotto in lingua inglese, francese e tedesco. Friedrich fa seguire subito dopo un'introduzione che si connota subito come un appello disperato rivolto «all'umanità intera!», ¹³⁰ nella quale chiarisce con precisione la scelta di ricorrere a delle immagini e non alle «infinite sfumature lessicali» per condannare il massacro quale è stato quello della Grande Guerra:

Numerosi volumi hanno esaltato o condannato la guerra, il crimine di stato più meschino e diabolico.

Il poeta borghese l'ha glorificato con versi turgidi, mentre lo scrittore del proletariato ha sputato parole gonfie di rabbia contro il genocidio.

Ma non basterebbero le infinite sfumature lessicali di tutte le lingue a descrivere accuratamente questo massacro, né ora né mai.

Ciononostante, questo volume si propone di presentare con l'aiuto di immagini fotografiche, raccolte qui un po' per caso e un po' per intenzione, un resoconto veritiero e oggettivo della realtà bellica. ¹³¹

Dopo una ferma condanna a tutti «i re, ai presidenti, ai generali e, non ultimi, ai giornalisti», sui quali invitava si applicasse la regola che un tempo veniva attuata ai dottori responsabili della morte di un loro paziente, ovvero «con il proprio matrimonio e la propria vita»; dopo ciò, precisa in due paragrafi le cause della guerra e come prevenirle. Nel primo punto sostiene la tesi che alla radice di ogni conflitto stia ben saldo un interesse economico, visto che

¹²⁹ Ivi, p. 11.

¹³⁰ Ivi, p. 13.

¹³¹ *Ibidem*.

ogni occasione in cui il capitale internazionale si sente minacciato da un potenziale concorrente, ogni volta che i baroni delle fornaci e i padroni delle fabbriche bisticciano, non fanno che incrociare le spade e urlare “La patria è in pericolo!” (Dove per patria si intende il portafogli).¹³²

Quindi, «combattendo il capitalismo» si combatte «contro la guerra!», dove i primi campi di battaglia sono appunto le «fabbriche» e le «miniere», le «fosse comuni nelle caserme» e sempre più inamovibile: «combattete dunque la guerra eterna degli sfruttati contro gli sfruttatori». ¹³³ Per la prevenzione, invece, indica come unica soluzione possibile l’educazione dei «figli», insegnando loro a «disobbedire», poiché i bambini educati «all’amore e alla solidarietà, al rispetto incondizionato del valore inviolabile della vita umana, saranno sicuramente inadatti al servizio militare e all’uso delle armi». ¹³⁴ Solo così «l’alone mistico della guerra» e il «fascino dell’uniforme» cesseranno di avere importanza e si inizierà a vedere il soldato «nell’unico modo possibile», ovvero come un «assassino professionista, al soldo dello stato» arruolato e addestrato «per perpetrare il peggiore dei crimini, l’assassinio!!!». ¹³⁵

Sfogliando *Krieg dem Kriege!*, si nota come l’opera a una prima lettura appaia divisa in due blocchi. Nella prima parte, che risulta anche essere la più breve, ma non per questo motivo di scarsa importanza, sono disposte al centro della pagina – se non in casi eccezionali, dove appaiono l’una accanto all’altra sciogliendosi a elenco – immagini di stampini, disegni, copertine di libri scolastici che hanno come unico intento quello di educare «i bambini all’assassinio, il crimine peggiore in assoluto!». ¹³⁶ Quindi, ancora una volta, risulta chiaro il carattere socio-pedagogico che Friedrich vuole dare a queste rappresentazioni. Nelle didascalie sottostanti torna, come un’ossessione da cui non è in grado di liberarsi, il monito che acquista sempre più toni drammatici: «I soldatini preparano i bambini per la guerra»; ¹³⁷ seguito da un ultimo disperato invito a non regalare

¹³² Ivi, p. 15.

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ Ivi, p. 16.

¹³⁵ *Ibidem.*

¹³⁶ Ivi, p. 42.

¹³⁷ Ivi, p. 37.

«questi giochi ai bambini»,¹³⁸ visto che è dalla «famiglia» che ha origine il tutto, che ha origine il male.

Nella seconda parte, che inizia a p. 50 con i volti entusiasti di decine di giovani in marcia, e ignari delle *tempeste d'acciaio* che li sfiorirà, le foto rispettano le modalità del primo blocco. Le immagini sono disposte al centro della pagina con didascalie in lingua inglese, francese e tedesca. Molto spesso accade che comunichino per antitesi alla pagina successiva. Può essere esaustivo riportare l'esempio di p. 54 nella quale viene ritratto un uomo, o meglio, un padre «in posa eroica in terra nemica»:¹³⁹



mentre a p. 55, «ritrovato due giorni più tardi»,¹⁴⁰ risulta irriconoscibile per la morte violenta che lo ha colpito in battaglia:

¹³⁸ Ivi, p. 38.

¹³⁹ Ivi, p. 55.

¹⁴⁰ Ivi, p. 55.



La retorica delle immagini risulta fin da subito chiara, netta: questo è ciò che credevate e, o, vi volevano far credere, mentre questo che vi pongo di fianco è la realtà dura, cruda, violenta. Una realtà che vuole scuotere le coscienze e riproporre «verità scomode e censurate». ¹⁴¹

Ma non solo, *Krieg dem Kriege* non è un agglomerato confuso di foto e ritratti, in quest'opera Friedrich ha voluto anche mettere in rilievo, attraverso articoli di giornali, annunci e documenti, le atrocità, le minacce nei confronti dei civili. Perché nonostante fosse «una guerra contro l'esercito»¹⁴² di fatto si trasformò in un conflitto che non vedeva esente nessuno, tantomeno la «popolazione civile». Risulta raccapricciante tale violenza verso gente inerme che, come unica colpa, aveva quella di non aderire e sopportare un macello insensato nel quale «la vita civile era stata dimenticata»¹⁴³ e «gli uomini si erano come involuti, regredendo a uno stadio primitivo»,¹⁴⁴ non riconoscendo più il confine che in tempo di pace separava ciò che era morale da ciò che non lo era affatto. In riferimento all'opera presa in analisi in questo capitolo, risulta significativo ricordare la «Proclama» del comandante generale a tutti quei cittadini che interferissero nel consueto svolgimento delle attività militari e messa in salvo dei feriti:

¹⁴¹ Ivi, p. 6.

¹⁴² Ivi, p. 159.

¹⁴³ F. Manning, *Her Privates We*, *Serpent's Tail*, 1929; trad it. *Fino all'ultimo uomo*, Casale Monferrato (AL), Piemme, 2004, p. 75.

¹⁴⁴ *Ibidem*.

Ogni singola arma trovata, ogni atto ostile contro le nostre truppe, i mezzi di trasporto, telegrafi, linee ferroviarie ecc., e ogni atto di ospitalità offerto ai cecchini, verranno puniti con la fucilazione dei colpevoli e degli ostaggi in custodia e con l'evacuazione di tutti gli abitanti del villaggio, che verrà incendiato e distrutto. Nel caso in cui tali atti vengano commessi nel territorio tra due villaggi, gli abitanti di entrambi i villaggi saranno soggetti a misure simili. [...] Le misure annunciate entreranno immediatamente in vigore, in caso di mancato rispetto delle suddette condizioni.¹⁴⁵

Simili casi di ribellione da parte dei civili e fucilazioni sommarie si ripetevano un po' ovunque lungo le linee di frontiera. Ma le punizioni, che fossero condanne a morte o detenzioni presso le carceri militari, erano rivolte anche a tutti quei soldati e ufficiali che si ribellavano, si consegnassero al nemico o parlassero male della guerra. Su questo punto sono molto utili le testimonianze e i documenti raccolti da Enzo Forcella e Alberto Monticone in *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale* (1968). Come quei soldati che nel mattino del 1° maggio 1916 «mentre il 4° plotone dell'VIII compagnia del 27° reggimento fanteria era in trincea di prima linea, e il nemico bombardava violentemente quelle posizioni, undici soldati [...] facenti parte del suddetto plotone comandato dall'aspirante sig. Z. O., passarono al nemico».¹⁴⁶

T. U., della provincia di Pistoia, anni 33; G. A., della provincia di Pistoia, anni 21, carbonaio; L. C., della provincia di Udine, anni 33, contadino; J. P., della provincia di Pavia, anni 24, contadino; S. S., di Firenze, anni 28, colono; Z. A., di Catania, anni 34, incassatore di agrumi; C. G. A., della provincia di Campobasso, anni 21, contadino; L. G., della provincia di Lecce, anni 35, calzolaio; M. C., della provincia di Campobasso, anni 23, contadino; F. L., della provincia di Ferrara, anni 26, bracciante; R. A., della provincia Firenze, anni 21, colono; tutti soldati nel 27° fanteria, condannati in contumacia alla fucilazione nella schiena per diserzione qualificata con passaggio al nemico e complotto. Tribunale militare di guerra del VI corpo d'armata. 11 agosto 1916.¹⁴⁷

¹⁴⁵ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 159.

¹⁴⁶ E. Forcella e A. Monticone, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 1968, p. 54.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

O la storia di B. U., un veneto di 25 anni e soldato nella 36° compagnia presidiaria che viene «condannato a 4 anni di reclusione militare per propalazione di notizie denigratorie»¹⁴⁸ salvandosi dalla fucilazione per pentimento e perché «confessò essere il contenuto della lettera parto della sua fantasia e di averla scritta in un momento di sconforto per la lontananza dalla famiglia»:¹⁴⁹

Il 29 novembre 1915, dall'ufficio postale militare presso la 15° divisione, venne sequestrata per censura una lettera di pari data, anonima, diretta a B. A. di Adria e contenente espressione di denigrazione sulle operazioni di guerra, di vilipendio per l'esercito, di diffamazione avverso ufficiali e di incitamento alla rivoluzione. [...] «Non si creda agli atti di valore dei soldati, non si dia retta alle altre fandonie del giornale, sono menzogne. Non combattono, no, con orgoglio, né con ardore; essi vanno al macello perché sono guidati e perché temono la fucilazione». [...] Inoltre attribuiva ad ufficiale delle frasi come questa: «Se avessi fra le mani il capo del governo, o meglio dei briganti, lo strozzerei»; ed infine concludeva: «Quindi unica cosa da farsi è la rivoluzione... siamo stanchi ... e non si attende che la scintilla».¹⁵⁰

Tornando a Friedrich e alla sua *Krieg dem Kriege!*, non si arresta qui la denuncia del pacifista tedesco, molte altre violazioni sono state commesse in modo del tutto ingiustificato, e alcune di queste sono ovvie conseguenze di un caos generato da ferro e fuoco ma voluto da uomini con intenti ben precisi. Ovviamente, si fa riferimento al paesaggio e a tutta la cornice naturale, animali compresi. Infatti, durante gli anni del conflitto la notte stessa assume tratti demoniaci, si fa «violenta»¹⁵¹ e l'aria, respirata a fatica, una vittima «crivellata / come una trina / dalle schioppettate / degli uomini / ritratti / nelle trincee»¹⁵² oppure l'orizzonte, uscito dalla sua aura romantica, lentamente si «vaiola di crateri»;¹⁵³ così anche gli elementi di pace e speranza si fanno malattia. Poche opere letterarie riescono a rendere perfettamente lo stato di quei soldati in un simile

¹⁴⁸ Ivi, p. 35.

¹⁴⁹ Ivi, p. 36.

¹⁵⁰ Ivi, p. 35.

¹⁵¹ G. Ungaretti, *Vita d'un uomo, Tutte le poesie*, Milano, Mondadori, 1969, p. 42.

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Ivi, pp. 55-56.

scenario ormai trasfigurato da quello originario. Tra queste si può sicuramente ricordare la celeberrima opera di David Jones, *In Parenthesis* (Tra parantesi, 1937). In una poesia, contenuta nella medesima opera, scrive che ci si sentiva ormai:

Come un animale allevato in una tana tranquilla, prima
che venisse il suo giorno... prima di entrare nella prigione della
terra... intorno lo scontro, attivo e difensivo,
intorno il forte, intorno le zolle ripide ammucchiate
una sull'altra.¹⁵⁴

Così, la morte riveste ogni cosa dentro e fuori dei pensieri, non lasciando alternativa, non lasciando alcuna possibilità. La terra diventa una «prigione», l'uomo un «animale» e la primavera dei campi delle informi «zolle» che non fanno altro che amplificare il senso di terrore e smarrimento. A tal riguardo, Matteo Giancotti in *Paesaggi del trauma* (2017) riporta un passo tratto da *Il nostro soldato* (1917) del noto medico e accademico italiano Agostino Gemelli che a lungo si è occupato di studi di psicologia militare:

L'uniforme paesaggio che si stende dinanzi alla trincea, limitato dalla visibilità delle feritorie o dai fori praticati nei muriccioli delle ridottine e degli appostamenti, è tale da rendere ancora più monotona la vita di trincea. Il cannone ha distrutto ogni germe di vegetazione; tra la propria trincea e quella nemica non vi è che un tratto di terreno sconvolto, più o meno ampio, di là e di qua i reticolati, paletti contorti, qualche straccio che il vento agita goffamente. È un deserto. Non un movimento. Gli osservatori, le vedette conoscono il terreno punto per punto, in ogni minuzia. Un ramo d'albero smosso, una palata di terra fresca, un sasso scambiato di posto sono avvertiti come gravi novità.¹⁵⁵

Oppure il caso di Michele Campana, «un territoriale al suo primo giorno di guerra in quota»¹⁵⁶ che nel suo memoriale *Un anno sul Pasubio* «annota con stupore le

¹⁵⁴ D. Jones, *In Parenthesis*, Faber and Faber Limited, 1937; trad. it., *Tra parentesi*, Milano, Mondadori, 2018, p. 71.

¹⁵⁵ M. Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017, p. 29.

¹⁵⁶ Ivi, p. 34.

impressioni che la presenza della guerra moderna sulle Alpi gli suggerisce, scontrandosi con l'abitudine a considerare l'alta montagna un regno esclusivo della natura»: ¹⁵⁷

Io, in verità, per quanto acuisi lo sguardo, non vedevo che una massa grigia di pietra, nascosta qua e là da cirri di nebbia bianca. [...] Neppure gli stambecchi avrebbero abitato lassù. E noi ci dovevamo fare la guerra: noi, proprio noi poveri borghesucci, impoltriti davanti ad un tavolino di ufficio, usi ad imprecare le varie società tranviarie, se constringevamo le nostre gambe frolle a due passi di più. ¹⁵⁸

Come già si scriveva poc'anzi, numerose sono le denunce che si percepiscono leggendo l'opera di Friedrich. Nelle pagine che precedono, si è trattato il tema dei soldati annientati dall'industria bellica, la propaganda, i civili barbaramente giustiziati, il paesaggio naturale devastato e mutato di fisionomia. Ancora una volta, ci sorprenderà, ma *Krieg dem Kriege* non si ferma qui. La sua è una denuncia totale. Così, come ultimo esempio di un'opera tematicamente vasta, e che non lascia nulla in sospeso, risulta necessario ricordare un altro fenomeno che in quegli anni si è trasformato in una vera e propria industria: quello della prostituzione. Nonostante la libido in molti casi, soprattutto nei soldati semplici, durante il conflitto sia stata messa a dura prova regredendo «dal mondo oggettuale», ¹⁵⁹ con la «“interiorizzazione” dell'io, e l'incremento in “libido narcisistica”»; ¹⁶⁰ nonostante questo, le richieste di ragazze e donne come oggetto di piacere, o sarebbe più corretto dire *sfogo*, aumentarono così repentinamente da dover intervenire sull'organizzazione generale per gestire e controllare il flusso di visitatori. Friedrich riporta «un documento culturale» sulla casa chiusa di München-Gladbach:

Le due donne che costituiscono l'intero personale della casa (Gasthausstraße 2) hanno dichiarato di non riuscire a far fronte al numeroso contingente di visitatori che affolla il loro stabilimento, di fronte al quale inoltre sostano a lungo gruppi di clienti affamati. Dichiarano inoltre che, considerando il servizio richiesto dai clienti tedeschi e belgi, esse non sono in grado di accettare più di venti visite giornaliere (corrispondenti a dieci per ciascun gruppo). Lo stabilimento non funziona durante la

¹⁵⁷ *Ibidem.*

¹⁵⁸ *Ivi*, p. 35.

¹⁵⁹ E. J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 242.

¹⁶⁰ *Ibidem.*

notte e osserva strettamente la pausa domenicale. [...] Nei giorni assegnati verranno distribuiti a ciascuno dei battaglioni 20 biglietti, cinque per ogni compagnia, da depositarsi presso il Sergente Maggiore. Gli uomini che intendono far visita allo stabilimento possono ritrarre una tessera che conferisce diritti di priorità...¹⁶¹

A prova di ciò, e di come erano considerate e trattate le donne delle case chiuse, in modo particolare durante la guerra, è eloquente richiamare la foto posta a p. 164 dell'edizione italiana nell'opera di Friedrich dove vengono ritratte quattro ragazze in una casa chiusa belga:¹⁶²



Queste sono poste davanti a tre «eroi» tedeschi¹⁶³ che, una volta denudate della parte superiore del vestito, palesando agli occhi della macchina fotografica i seni delle vittime della loro sete di gloria, si mettono in posa con atteggiamento spavaldo. La didascalia sottostante non potrebbe essere più beffarda: «E la cultura tedesca un giorno rigenererà il mondo».¹⁶⁴

Per concludere, *Krieg dem Kriege!*, come già alla sua comparsa nel 1924 divenne nel giro di poco tempo un bestseller, oggi rappresenta una delle più importanti e significative documentazioni fotografiche sulla Prima guerra mondiale. Su quell'orrore che in molti non seppero riconoscere in anticipo perché assuefatti da un'ideale che andava

¹⁶¹ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 165.

¹⁶² Ivi, p. 164.

¹⁶³ *Ibidem*.

¹⁶⁴ *Ibidem*.

oltre ogni evidenza, scardinato dai vincoli della ragione che, per riprendere Kant, suggeriva cosa fosse giusto, cosa fosse sbagliato, cosa fosse bene e che cosa fosse male. Ma questo ormai non era più possibile, ora a dettare le regole era la macchina.

Tra documento e denuncia

Krieg dem Kriege! è frutto della volontà di Friedrich di rivelare al mondo le atrocità dei campi di battaglia. Ma non sarebbe stato possibile senza un altro fattore che può apparire per certi versi ovvio: la presenza delle immagini fotografiche. Friedrich ha potuto far parlare l'orrore, dar voce all'indicibile grazie a un mezzo che altrimenti avrebbe lasciato l'uomo-testimone solo, solo con l'ultimo strumento che gli rimaneva per riconoscersi e far conoscere: la memoria. John Berger, in riferimento a ciò, in *Understanding a Photograph* (Capire una fotografia, 2013) ha scritto:

Che cosa c'era al posto della fotografia, prima dell'invenzione della macchina fotografica? La risposta più ovvia è: l'incisione, il disegno, la pittura. La risposta più illuminante sarebbe: la memoria. Quel che le fotografie fanno là fuori nello spazio era svolto in precedenza dal pensiero.¹⁶⁵

O, come sostiene Susan Sontag, obiettando a Proust, le fotografie sono «non tanto uno strumento della memoria, ma una sua invenzione o sostituzione».¹⁶⁶ Tesi certamente condivisibile, ma senza l'immagine-testimone la memoria non sarebbe servita a niente e il grido di Friedrich si sarebbe perso fra le tante altre grida di protesta. Anche il veterano in sé stesso non sarebbe stato sufficiente; occorreva qualcuno, o qualcosa, che si assumesse la responsabilità e il compito di rivelare al mondo quanto era realmente accaduto durante il Primo conflitto mondiale. Un testimone che non conoscesse né spazio né tempo: la vittima in un'immagine. L'orrore e la violenza raccolte da un ingranaggio meccanico. E questo risulta necessario, inevitabile perché altrimenti ogni altro tentativo

¹⁶⁵ J. Berger, *Understanding a Photograph*, London, Penguin Classics, 2013; trad. it. *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2016, p. 73.

¹⁶⁶ S. Sontag, *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1973; trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004, p. 142.

di rivelare, di scoprire, di denunciare risulterebbe vano. Perché le fotografie raccolte da Friedrich non vogliono ricordare, commemorare, ma vogliono affermare, confermare che ciò che è stato non è invenzione ma ha trovato un proprio spazio in un tempo ben preciso e la fotografia ce lo può rivelare, lo può testimoniare. A Roland Barthes questo risulta molto chiaro:

La Fotografia non rimemora il passato (in una fotografia non c'è niente di proustiano). L'effetto che essa produce su di me non è quello di restituire ciò che è abolito (dal tempo, dalla distanza), ma di attestare che ciò che vedo è effettivamente stato.¹⁶⁷

Come quei soldati polacchi fotografati da André Kertész nel 1915 mentre stanno sostando in aperta campagna. Questi non hanno:

niente di straordinario, a parte una cosa, che nessun quadro realista potrebbe mai darmi: e cioè che *essi erano là*; ciò che vedo non è un ricordo, un'immaginazione, una ricostruzione, un pezzo della Maya, di cui l'arte è prodiga, ma il reale allo stato passato: è il passato e il reale insieme.¹⁶⁸

Così, sfogliando l'opera di Friedrich, il lettore in un primo momento si sente pervaso da strane sensazioni. Qualcosa che nel silenzio della lettura percepisce come una mano che scava, come una voce che grida e che di getto spingerebbe far chiudere il libro e non volerlo aprire mai più. Ma poi, la stessa mano, la stessa voce senza nome, fa incollare gli occhi alla fotografia, all'immagine seguente, al paesaggio, al volto tumefatto di un soldato che una madre lontana nella storia non ebbe più l'occasione di accarezzare e che l'immagine reitera violentemente, ribadendo il suo ruolo di testimone di dolore e sofferenza senza alcuna possibilità di cura o lenimento.

Analizzando il *Ritratto di famiglia*¹⁶⁹ di James van der Zee del 1926, Barthes coglie la stessa sensazione di rapimento, un sentimento indicibile che lo colpisce, lo scuote e «punge». Una consapevolezza che quando arriva fa ritrovare l'osservante diverso, violato

¹⁶⁷ R. Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard, 1980; trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003, p. 83.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ivi*, p. 45.

dall'imprevedibilità con la quale giunge alle porte della coscienza. Questo lo chiama a più riprese *punctum* che, contrariamente allo *studium*, «in definitiva sempre codificato»,¹⁷⁰ è altamente soggettivo, «un supplemento: è quello che io aggiungo alla foto e che tuttavia è già nella foto»¹⁷¹ e mutabile.

Da questa osservazione si capisce come l'approccio avanzato da Barthes non sia poi così incongruo e si possa adattare alle fotografie raccolte da Friedrich in *Krieg dem Kriege*. Infatti, seguendo la teoria dello studioso francese, attraverso una attenta analisi delle immagini si può individuare sia lo *studium* sia il *punctum*. Per esempio, della medesima opera, si prenda in considerazione la foto di un soldato sfigurato dall'artiglieria nemica. Nonostante la sua autosufficienza, la didascalia concisa riportata subito sotto fornisce al lettore degli elementi in più, necessari per comprendere maggiormente la sua storia: «Lavoratore agricolo, 36 anni. Ferito nel 1917. Il naso e la guancia sinistra sono stati ricostruiti con tessuti prelevati da capo, torace e braccia».¹⁷²



Lo *studium* di questo ritratto potrebbe risultare evidente anche al lettore meno avveduto e inesperto: si tratta di un uomo in divisa violentemente ferito da qualcosa o qualcuno. L'immagine vuole esplicitare questa condizione. Ma, se ci si dovesse fermare alla sola foto, non sappiamo dove o quando, che verrà solo in seguito specificato

¹⁷⁰ Ivi, p. 52.

¹⁷¹ Ivi, p. 56.

¹⁷² E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 200.

attraverso la didascalia, «nel 1917». O chi fosse prima dello scoppio della guerra, un «lavoratore agricolo» di «36 anni».

In realtà, anche per il *punctum* non servono particolari strumenti e conoscenze, vista la sua soggettività, e dato che, a differenza dello *studium*, «questa volta [...] è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge». ¹⁷³ Così potrebbe essere quel bavero della giacca accortamente piegato e impostato, con la possibilità di condurre la memoria a un remoto ricordo infantile: il grembiule dell'asilo o delle scuole elementari, quello stesso grembiule altrettanto curato e stirato la mattina stessa da una madre e un padre timorosi. O quel bottone sulla spalla sinistra del soldato a forma di chiocciola. Oppure, per un'analisi più tragica e rivolta all'esperienza del soggetto fotografato, quei capelli accortamente tagliati e pettinati. Ultimo tentativo disperato per ri-presentarsi davanti agli occhi di una madre, di una moglie e dei figli che per lungo tempo si erano affidati attraverso dolorose preghiere a Dio o alla buona sorte, con la speranza di poterlo riabbracciare, poterlo riaccogliere nella stessa casa dalla quale lo avevano visto partire nel caloroso agosto del 1914. In riferimento a ciò, sul fatto di fotografare ed essere fotografati come testimonianza degli orrori della guerra, Friedrich sottolinea come:

Alcuni militari di guerra si sono rifiutati di fornire ulteriori informazioni; altri, soprattutto i più orribilmente sfigurati, non si sono lasciati fotografare, temendo che i parenti, ancora ignari del loro aspetto, potessero sentirsi male alla vista di tanta miseria, o inorridire, abbandonandoli per sempre. ¹⁷⁴

Se secondo Kafka l'atto di fotografare «delle cose» altro non è che un modo per «allontanarle dalla propria mente», ¹⁷⁵ lo scopo di *Krieg dem Kriege* risulta essere proprio il contrario: affinché l'oggetto-soggetto non si deteriori e non venga meno alla memoria, lo si fotografa. Solo in questo modo potrà mantenersi vivo ed essere riprodotto in tempi e spazi diversi. Ma l'immagine-testimone, nonostante la sua parzialità e frammentarietà, riesce nel suo scopo? È un interrogativo che molto spesso si è posto anche Georges Didi-Huberman in riferimento a quegli ultimi disperati «gesti umani fotografati nell'agosto

¹⁷³ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 28.

¹⁷⁴ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 201.

¹⁷⁵ R. Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 55.

1944 dal *Sonderkommando* al lavoro, impegnato nella sua disumana opera di morte»¹⁷⁶ che però non risultano esaurienti perché «non sono certo l'immagine "integrale" dello sterminio»:¹⁷⁷

L'immagine tutta della Shoah, su questo siamo d'accordo, non esiste: ma non perché la Shoah sia inimmaginabile in linea di principio. Semmai perché l'immagine è sempre caratterizzata dal fatto di *non essere tutta*. E non perché l'immagine ci restituisce una *scintilla* – avrebbe detto Benjamin – invece della *sostanza*, non è per questo che bisogna escluderla dalla povera cassetta degli attrezzi di cui disponiamo per affrontare la storia terribile di cui stiamo parlando.¹⁷⁸

Quindi, la fotografia che si impegna a testimonianza di un determinato evento non può altro che portare già dentro di sé, nella sua stessa natura, l'incapacità di un tale ruolo che le viene attribuito. Usando sempre come opera di riferimento *Krieg dem Kriege!*, si analizzino tutte le molteplici immagini che ritraggono i corpi esanimi di soldati; queste hanno come unico scopo quello di rendere evidente agli occhi di tutti quello che realmente si viveva e respirava nelle trincee – anche se questo tipo di ragionamento, ovviamente, può essere esteso su ogni oggetto ritratto. Come si può notare, il campo visivo, nonostante molto spesso appaia in tutta la sua profondità, sia da un punto di vista logico e di significato sia da un punto di vista paesaggistico-naturale, questo appare angusto, insoddisfacente. Per quanto riguarda il primo punto, come è già stato sottolineato a più riprese, non viene spiegato come o dopo quanta agonia l'uomo sia morto, non sono inclusi i gemiti, le urla di dolore, i rumori di artiglieria che continuano incessantemente a scorrere sopra al suo cadavere. In sostanza, la realtà bellica resta comunque qualcosa di remoto, di incomprensibile, nonostante l'orrore evidenziato metta d'accordo tutti: anche se rivestita da patriottismo, da un'ideologia di libertà e liberazione, la guerra è morte. Ma anche sotto il profilo paesaggistico l'esclusione del reale, come luogo fisico, è presente. Infatti, nella forma quadrangolare o rettangolare vengono esclusi tutta una serie di elementi naturali con il quale il soggetto ritratto, in questo caso i cadaveri dei soldati

¹⁷⁶ G. Didi-Huberman, *Images malgré tout*, Paris, Minuit, 2003; trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005, p. 109.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

abbandonati in una dolina di fango della terra di nessuno, hanno interagito e sono entrati in collisione: i compagni che li osservano, la loro postazione, il fronte nemico, un casolare abbandonato e distrutto da un colpo di cannone. Ed ecco che l'immagine diventa un testimone parziale, non totalmente affidabile, una risposta non esaustiva a una domanda densa di come, quando e perché. Però, allo stesso tempo, risultano essere gli unici testimoni visivi di un fenomeno imponente. E allora, «malgrado tutto», come suggerisce Didi-Huberman, non si deve «escluderla», anzi, deve essere uno strumento, assieme ai documenti e le testimonianze scritte, nel processo di immaginazione. Nel tentativo utopico di arrivare a una comprensione, di capire. Perché nonostante tutto quello che è accaduto nella Prima Guerra Mondiale – e in ogni conflitto della storia, compreso quello che sta avvenendo alle porte dell'Europa oggi – sia nettamente in contrasto con la realtà quotidiana del benessere economico-sociale, comunque «è stato pensato e dunque era qualcosa di pensabile»,¹⁷⁹ quindi, immaginabile. Hannah Arendt sull'incomprensibilità della realtà di Auschwitz scriveva che «là dove il pensiero fallisce, proprio là il pensiero deve insistere e persistere, tentando magari vie diverse».¹⁸⁰ Dunque, bisogna saper immaginare, è necessario per la conoscenza, con qualsiasi tipo di orrore, di guerra, di dolore:

Dobbiamo provare a immaginare l'inferno di Auschwitz nell'estate del 1944. Non parliamo di inimmaginabile. Non difendiamoci dicendo che immaginare una cosa del genere, in qualsiasi modo ci proviamo, è un compito che non possiamo assumerci, che non potremo mai assumerci – anche se in fondo è vero. Poiché comunque dobbiamo provarci, *dobbiamo* confrontarci con questa cosa difficile da immaginare. [...] Immagini *malgrado tutto* allora: malgrado l'inferno di Auschwitz, malgrado i rischi corsi. E noi abbiamo il compito di contemplarle, di rendere conto, di assumerle. Immagini *malgrado tutto*: malgrado la nostra incapacità di guardarle come meriterebbero, malgrado il nostro mondo, un mondo rimpinzato, e quasi soffocato, da merce immaginaria.¹⁸¹

¹⁷⁹ Ivi, p. 42.

¹⁸⁰ Ivi, p. 41.

¹⁸¹ Ivi, p. 15.

Rimanendo in linea con il lavoro di Friedrich, alcuni interrogativi restano aperti, per esempio: quale rapporto si crea tra l'osservante e l'osservato? Quanto il secondo riesce a restituire quel patrimonio di verità e realtà che serba in sé? E qualora riuscisse nell'intento, una volta giunto, troverebbe il giusto terreno per sedimentarsi? Queste domande di tipo conoscitivo andrebbero sempre però accompagnate alla consapevolezza che un contatto stretto non ci potrà mai essere, la distanza tra i due sarà sempre incolmabile, dato che «la verità è che qualsiasi reazione a quel momento fotografato non può che essere percepita come inadeguata. Chi si trova nella situazione fotografata [...] non vede il momento come lo vediamo noi e le sue reazioni sono del tutto diverse dalle nostre».¹⁸² Forse proprio questo interstizio storico e sensoriale, come insiste John Berger negli scritti sulla fotografia d'agonia,¹⁸³ contribuisce, assieme al problema legato alla mercificazione delle immagini, a scrollarsi di dosso il peso del «dolore degli altri»:¹⁸⁴

Negli esempi più estremi i momenti di agonia vengono descritti per risvegliare nell'osservatore un massimo di coscienza. Tali momenti, che vengano o meno fotografati, non hanno alcuna continuità con tutti gli altri momenti della vita. Esistono a sé, separati. Il lettore, *catturato* dalla fotografia in questione, tenderà a percepire questo distacco come un'espressione della propria inadeguatezza morale. *Ben presto la sensazione di shock passerà.* [...] Allora si libererà di questa sensazione di inadeguatezza fin troppo familiare, oppure farà un qualche gesto di penitenza – per esempio versando dei soldi all'UNICEF o a qualche altra associazione consimile.¹⁸⁵

Ma affinché non si trasformi in alcun modo in «una testimonianza della condizione umana in generale»,¹⁸⁶ diventando dunque «un'accusa contro tutti e nessuno»,¹⁸⁷ occorrerebbe che l'individuo dopo essere stato sottoposto a tale orrore reagisse alla

¹⁸² J. Berger, *Capire una fotografia*, cit., p. 49.

¹⁸³ *Ivi*, p. 47.

¹⁸⁴ Cfr. S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, New York, Farrar, Straus & Giroux, 2003; trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021.

¹⁸⁵ J. Berger, *Capire una fotografia*, cit., p. 50.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

propria «mancanza di libertà politica».¹⁸⁸ Questo, secondo Berger, e qui l'accusa si fa più pesante, non avviene per volontà del singolo, ma a causa dei «sistemi politici attuali» che:

non ci concedono alcuna possibilità legale di influire concretamente sullo svolgimento delle guerre combattute in nostro nome. Rendere conto e agire di conseguenza sarebbe l'unico modo efficace di reagire a quel che ci viene mostrato dall'immagine fotografica. Eppure la duplice violenza del momento fotografico ci impedisce questa presa di coscienza. Ecco perché le foto di guerra si pubblicano impunemente.¹⁸⁹

Ed ecco che questo immobilismo da spettatore, sommato al caos incessante delle pubblicazioni, rischia di concretizzare la paura della Sontag quando scrive che «un evento noto attraverso le fotografie diventa palesemente più reale di quanto lo sarebbe stato se le fotografie non le avessimo viste [...]. Ma quando si è stati ripetutamente esposti alle immagini, esse diventano anche meno reali».¹⁹⁰ Così ecco che ci si avvia verso un processo da prima volta, dove tutto ciò che viene dopo risulta più lontano e distorto, l'occhio si abitua, i sensi si anestetizzano. Questo «primo incontro» Sontag lo definisce come «un'epifania negativa»:

Le fotografie sconvolgono nella misura in cui mostrano qualcosa di nuovo. [...] Per me sono state le fotografie di Bergen-Belsen e di Dachau viste per caso in una libreria di Santa Monica nel luglio 1945. Niente di ciò che ho visto dopo – in fotografia o nella realtà – mi ha colpito così duramente, profondamente, istantaneamente. Mi sembra addirittura plausibile dividere la mia vita in due parti, prima di vedere quelle fotografie (avevo allora dodici anni) e dopo, anche se dovevano trascorrere alcuni anni perché ne comprendessi appieno il significato. Ma a cosa servì vederle? Erano soltanto fotografie, di un evento di cui avevo appena sentito parlare e sul quale non potevo avere alcuna influenza, di sofferenze che riuscivo a stento a immaginare senza che potessi fare nulla per alleviarle. Ma quando guardai quelle fotografie, qualcosa si spezzò. Avevo raggiunto un limite, e non era solo quello dell'orrore; mi

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ivi*, pp. 50-51.

¹⁹⁰ S. Sontag, *Sulla fotografia*, cit., p. 19.

sentii irrevocabilmente afflitta e ferita, ma una parte di me cominciò anche a indurirsi; qualcosa si spense; qualcosa piange ancora.¹⁹¹

Ovviamente è un rischio che può avvenire anche con *Krieg dem Kriege*. Friedrich stesso probabilmente ne era consapevole: più abituati all'orrore e più l'orrore si può distorcere, relegandosi a un mito, a un racconto fantastico o film di invenzione. Ma nonostante questa contraddizione insita del processo fotografico, non per questo ci si deve rinunciare, dato che «catturare la morte nell'attimo stesso in cui sopraggiunge e imbalsamarla per sempre è qualcosa che soltanto le macchine fotografiche possono fare».¹⁹² Ed è vero, come sottolinea la Sontag, che così «l'osservatore» si ritroverebbe «nella stessa posizione del tirapiiedi dietro l'obiettivo»,¹⁹³ facendo vivere negli animi più sensibili un'«esperienza nauseabonda»;¹⁹⁴ ma questo è il doloroso e immorale prezzo da pagare per una verità che sempre di più è attaccata e sfugge alla ricerca proprio come quel filo dell'orizzonte, citando un'opera celeberrima di Antonio Tabucchi,¹⁹⁵ che sembra scostarsi sempre più in là a chi tenacemente tenta di inseguirlo.

I fototesti e la guerra

Quando Virginia Woolf osserva che una delle fotografie da lei ricevute mostra un cadavere, di un uomo o forse di una donna, così martoriato da sembrare il corpo di un maiale, intende sottolineare come la ferocia della guerra assuma dimensioni tali da distruggere ciò che fa di una persona un individuo, un essere umano.¹⁹⁶

È il 1938 quando Virginia Woolf finisce di comporre e pubblica, dopo quasi tre anni, *Three Guineas* (Le tre ghinee, 1938). Si tratta di uno dei saggi più rilevanti del Novecento che ha come primo tema sicuramente la guerra, ma non solo. La Woolf immagina di ricevere via posta tre lettere contenenti una richiesta in denaro per tre cause

¹⁹¹ Ivi, pp. 18-19.

¹⁹² S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 73.

¹⁹³ Ivi, p. 75.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ A. Tabucchi, *Il filo dell'orizzonte*, Milano, Feltrinelli, 1986.

¹⁹⁶ S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, cit., p. 75.

importanti: come prevenire la guerra,¹⁹⁷ un'università femminile e un'assistenza per tutte coloro che volessero intraprendere una professione. Rispondendo a ciascuna di queste lettere fittizie, evidenzia come tutte e tre non siano separate, bensì intrecciate inesorabilmente. Il comune denominatore è il potere violento che genera a sua volta forme di identica natura come il fascismo e l'antenato patriarcato, dove l'unico eroe in un contesto sociale di forza era l'uomo.

Erano anni difficili, complicati da gestire e interpretare: «il fascismo faceva progressi in Europa e a un certo punto si cominciò a parlare di un pericolo di guerra. Nella sinistra inglese si moltiplicarono allora le iniziative contro il fascismo, in favore della pace e della libertà: comitati, convegni, lettere pubbliche, sottoscrizioni, conferenze».¹⁹⁸ Ecco allora che in un contesto simile nasce l'idea di scrivere *Three Guineas*, anche se, probabilmente, la spinta definitiva le venne data da un altro avvenimento. Infatti, «nell'aprile 1935 lo scrittore suo amico E.M. Forster, allora molto impegnato nelle iniziative antifasciste, la informò che nel comitato da lui promosso le donne non sarebbero state ammesse; le signore, spiegò Forster, nei comitati rappresentano più che altro un elemento di disturbo».¹⁹⁹ Risulta perciò comprensibile il primo titolo, successivamente modificato, che avrebbe voluto dare al libro: *On Being Despised*, ovvero “Sull'essere disprezzati/disprezzate”.

Nonostante l'opera venga descritta dall'autrice stessa come una «farfalla» pronta a essere divorata dalle fiamme della storia, e nonostante le critiche e le perplessità mosse da amici e conoscenti, nasce comunque un libro che ha come prerogativa quella di dare una risposta a domande che l'autrice stessa, in più di un punto, pare non riuscire a formulare. Per mettere in luce contraddizioni e ombre di una società istintuale e maschilista – infatti ricorda come l'uomo non combatta per proteggere i suoi diritti o la propria patria, ma per soddisfare un bisogno libidinoso di potere –; questo lo fa aiutandosi con delle immagini:²⁰⁰ un uomo anziano, perché generale, è rivestito di una divisa tirata a lucido e ricoperto di medaglie d'oro; uomini in processione all'università con il loro

¹⁹⁷ Cfr. S. Freud, A. Einstein, *Perché la guerra?*, Torino, Bollati, 1969.

¹⁹⁸ V. Woolf, *Three Guineas*, London, Hogarth Press, 1938; trad. it. *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975, p. 8.

¹⁹⁹ Ivi, p. 9.

²⁰⁰ Si consiglia di fare riferimento all'edizione inglese, dato che quelle italiane ne sono sprovviste.

vestito accademico che sottolinea la loro autorità e superiorità; lo stesso identico discorso per un giudice fuori dal tribunale o un vescovo durante una processione.

Risulta sempre più evidente come la fotografia accompagnata alle parole diventi, a partire dalla Prima Guerra Mondiale, uno strumento fondamentale per criticare, o in alcuni casi esaltare, ordinamenti politici e sociali, manifestando in questo modo il proprio dissenso a un ordine in contrasto con il sentimento ideologico del singolo individuo. Ricorrono al medesimo strumento, sebbene lontani dalla linea pacifista della Woolf, e in contrapposizione l'un l'altro, due tra gli autori tedeschi più importanti del Novecento: Ernst Jünger e Bertolt Brecht.

A partire dagli anni Trenta, Jünger inizia a dedicarsi con forte passione alla realizzazione di volumi fotografici. Sono cinque: *Luftfahrt ist Not!* (L'aviazione è necessaria, 1930); *Das Antlitz des Weltkrieges. Fronterlebnisse deutscher Soldaten* (Il volto della guerra mondiale. Esperienze sul fronte dei soldati tedeschi, 1930); *Hier spricht der Feind. Kriegserlebnisse unserer Gegner* (Qui parla il nemico. Esperienze di guerra dei nostri avversari, 1931) e infine *Der veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit* (Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo, 1933). Nonostante la cospicua produzione, la raccolta fotografica più significativa rimane *Der veränderte Welt*. Ma che cosa, secondo Jünger, era davvero cambiato? Per questo tipo di riflessione occorre tener presente che al termine del Primo conflitto mondiale, con le relative paci e il Trattato di Versailles, si silenziarono i campi di battaglia, ma due cose lasciarono il segno nelle coscienze e nella società: la violenza e il terrore. Queste, proprio come un demone sfuggevole e invisibile, si aggiravano nella vita di tutti i giorni e risultava impossibile sopprimerle. Non solo perché si stava per generare nel grembo storico «una nuova e ancor più terribile guerra, ma soprattutto perché la violenza e il terrore avrebbero assunto una forma tale da rendere possibile la loro penetrazione nel tessuto della società in stato di pace, fino a non essere più percepiti come tali, fino a essere sentiti come normali».²⁰¹ A partire dalla Prima Guerra Mondiale, siamo di fronte a una cesura storica nella quale l'uomo si fonde con la macchina e la macchina con l'uomo, una cesura storica nella quale il soldato ancor prima che uomo e individuo è un lavoratore. Così, nel giro di un decennio, si trova a vivere in

²⁰¹ E. Jünger, Edmund Schultz, *Der veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, Breslau, W.G. Korn Verlag, 1933; trad. it. *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, Milano, Mimesis, 2007, p. LXX.

un processo di fusione di guerra e lavoro che non dà come risultato la semplice somma delle due attività, ma segna una svolta epocale, una «mutazione» genetica della storia, un nuovo scenario spazio-temporale fatto di *normalità violenta* in guerra e di *violenza normalizzata* in pace.²⁰²

Questo cambiamento è ciò che tenta di raccontare *Der veränderte Welt* – basti pensare, per citarne alcuni, le foto riunite nei capitoli *Il volto mutato delle masse* (p. 31) e *Il volto mutato del singolo* (p.43) oppure il *Nazionalismo* (p. 138) e l'*Imperialismo* (p. 160). Quindi quel fenomeno «che caratterizza l'esplosione bellica tra gli Stati nella Prima guerra mondiale»,²⁰³ cioè la Mobilitazione totale, ha avviato inevitabilmente un altro processo storico nel quale, secondo Jünger, viene imposto «un nuovo modo di vivere sotto il segno del lavoro “come totalità dell'esistenza”»:²⁰⁴

Quella nuova dimensione del *lavoro* basata sulla riduzione della natura e dell'essere umano a mera riserva utilizzabile, fondata sulla normalità del rischio e che aveva saputo rendersi totalmente disponibile al dispiegamento delle forze militari, avrebbe d'ora in poi continuato a riprodursi sotto forma di *violenza normale* e di *terrore quotidiano* anche terminati gli scontri dichiarati.²⁰⁵

Ma tutto questo cambiamento non passa di certo inosservato, un desiderio *voyeuristico* di guardare ed essere guardati, di ricordare ed essere immortalati si fa sempre meno latente. Ed è proprio questa caratteristica che spinge Jünger a usufruire dell'oggetto fotografico per portare avanti una riflessione sulla società in senso globale:

C'è in noi una tendenza, strana e difficile da descrivere, a conferire all'evento vivo [*dem lebendigem Vorgang*] il carattere di un preparato scientifico. Ovunque oggi accada qualcosa, è subito accerchiato dagli obiettivi e dai microfoni e dai lampi dei flash. In molti casi l'avvenimento stesso sparisce dietro la sua “trasmissione” [*Uebertragung*], e diventa perciò un puro oggetto [*es wird in höherem Maße zum*

²⁰² *Ibidem.*

²⁰³ *Ibidem.*

²⁰⁴ *Ibidem.*

²⁰⁵ Ivi, p. LXX-LXXI.

Objekt]. Abbiamo visto così processi politici, sedute parlamentari o gare sportive il cui unico significato è quello di essere trasmesso su scala planetaria. L'avvenimento non è più legato a uno spazio o un tempo particolari, poiché lo si può riprodurre a piacere e infinite volte in ogni luogo.²⁰⁶

Perciò, diventa sempre più comprensibile il concepimento dell'opera jüngeriana come il tentativo, attraverso un sillabario di immagini, di restituire i nodi cruciali di un'epoca in continuo divenire, caratterizzata «da una logica imperiale del lavoro e attraverso cui è possibile dare forma a un nuovo atlante della vita contemporanea».²⁰⁷ L'obiettivo della macchina fotografica si trasforma in quell'occhio onnisciente che cattura ogni cosa, ogni movimento, «le espressioni degli uomini e delle cose sotto la pressione dinamica di un'unica forza, prodotta dalla fusione di guerra e lavoro».²⁰⁸ Grazie a questa posizione «privilegiata», come sottolinea Maurizio Guerri nel commento all'opera jüngeriana, «attraverso un viaggio nelle immagini scopriamo che cosa stavamo diventando: gli antichi ordinamenti (i sistemi politici, gli assetti giuridici, i valori morali) continuano a essere efficaci solo nella misura in cui sono funzionali al dispiegamento planetario della produzione del lavoro e del controllo delle masse».²⁰⁹

Con bene altri intenti Bertolt Brecht ha dato vita alla *Kriegsfibel* (L'abici della guerra, 1955). Comunista, antitotalitarista, antifascista: queste sono le posizioni e i motivi che a partire dagli anni '30 lo vedono costretto insieme alla famiglia a fuggire per l'Europa. Prima ripara a Zurigo poi si trasferisce a Svendborg, in Danimarca. Solo nel 1940, poco prima dell'occupazione da parte delle truppe del Reich, fugge in Svezia, poi in Finlandia dove ritrova protezione presso la scrittrice Hella Wuolijoki. Ed è proprio in questi luoghi e in questo periodo, poco prima della partenza verso l'America, che Brecht inizia a comporre i primi epigrammi del *Kriegsfibel*. Si presenterà per l'autore berlinese un lavoro che lo terrà occupato per tutto il conflitto mondiale: uscirà solo nell'autunno del 1955 presso lo Eulenspiegel Verlag di Berlino est.

Sono passati già trent'anni dalla pubblicazione di *Krieg dem Kriege!*, ma nonostante questo nulla pare cambiato. Un'altra guerra è in atto, più feroce, più violenta

²⁰⁶ Ivi, p. LXXV.

²⁰⁷ Ivi, p. LXXVI

²⁰⁸ *Ibidem*.

²⁰⁹ Ivi, pp. LXXVI-LXXVII.

della precedente, come Friedrich aveva predetto: «l'ultima guerra, la più terribile, che sputerà gas, veleno e fuoco su uomini, animali e case, non è ancora scoppiata. Noi abbiamo il potere e la forza di evitare la catastrofe».²¹⁰ Ma queste dure parole contro la guerra rimasero un grido inascoltato, perse nel deserto storico della morale. E allora ecco che risulta necessario ritornare a quel tipo di protesta, e attraverso le immagini risvegliare e acuire lo sguardo annesso dall'abitudine di una «violenza» ormai «normalizzata». Ruth Berlau,²¹¹ fotografa e collaboratrice di Brecht, nonché fondatrice del Bertolt-Brecht-Archiv a Berlino, nell'edizione tedesca del 1955 introduce e spiega eloquentemente l'intento brechtiano:

Perché mostrare ai nostri lavoratori dell'Industria *popolare*, ai nostri contadini delle *cooperative*, ai nostri intellettuali progressisti, perché mostrare alla nostra gioventù che già ora gode delle prime ragioni della felicità, proprio ora queste cupe immagini del passato?

Non sfugge al passato colui che lo dimentica. Questo libro vuole insegnare l'arte di leggere le immagini. Poiché, per chi non vi è abituato, leggere un'immagine è difficile quanto leggere dei geroglifici. La grande ignoranza sui nessi sociali, che il capitalismo accuratamente e brutalmente conserva, trasforma le migliaia di fotografie dei giornali illustrati in vere e proprie iscrizioni geroglifiche, indecifrabili per il lettore sprovvisto.²¹²

La *Kriegsfibel* si presenta come un'opera al cui interno sono raccolte numerose immagini ritagliate da prestigiosi giornali e riviste²¹³ sotto le quali stanno fisse, lapidarie, quartine ironiche o sentenziose che lacerano violentemente il muro del silenzio individuale. Anche in questo caso l'importanza dell'immagine risulta evidente: «è pensabile che Brecht abbia ritagliato e archiviato specialmente quelle fotografie che gli parevano più eloquenti e drammatiche – dunque era proprio la potenza dell'immagine ciò

²¹⁰ E. Friedrich, *Guerra alla guerra*, cit., p. 17.

²¹¹ La collaborazione tra i due, che avviene tra il 1940 e il 1944, viene dimostrato in B. Brecht, *Arbeitsjournal*, in *Werke*, XXVI-XXVII; trad. it. *Diario di lavoro*, I, 1938-1942, Torino, Einaudi, 1976.

²¹² B. Brecht, *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel-Verlag, 1955; trad. it. *L'abici della guerra*, Torino, Einaudi, 1972.

²¹³ Alcune foto sono tratte dalla storica rivista statunitense «Life», come sottolinea la foto n. 42. Si tratta di una rivista pubblicata dal 1883 al 2007 che ha raggiunto il culmine del suo successo durante la Seconda Guerra Mondiale grazie la direzione di John G. Morris e le foto di Robert Capa.

che lo seduceva». ²¹⁴ E una cosa importante, che lo differenzia di quel poco da *Krieg dem Kriege!* di Friedrich, è che «quasi nessuna delle quartine che troviamo in calce alle fotografie ha il taglio della didascalia, cioè quasi nessuna si accontenta di sottolineare o enfatizzare l'immagine»; ²¹⁵ anche se, per orientare il lettore, è presente comunque una breve contestualizzazione che pone sulla pagina sinistra.

Tra i meriti di una delle opere più importanti del secondo Novecento, anche se scritta precedentemente, sta quella di riconoscere la notevole e sottile abilità retorica di Brecht che riesce a sovrapporre gli occhi di chi legge con il loro contenuto, ritrovandosi improvvisamente testimone e pervaso da parole mai dette ma che ormai riconosce come proprie. Infatti:

i versi di Brecht sono l'espressione del punto di vista (a volte quasi divagante) dell'osservatore, perché è ciò che l'immagine suscita, non ciò che l'immagine raffigura, l'oggetto poetico. Un volto di soldato, un cadavere, una trincea, delle macerie, una città devastata, l'effigie di un capo di governo rischiano di passare «inosservati» – letteralmente – se lo sguardo non provvede a collocare il fotogramma dentro la storia degli uomini e dentro il giudizio che essa esige, se la «verità» non viene continuamente rammentata e ripetuta come sola possibile chiave interpretativa di ciò che, altrimenti, rischia di diventare inganno. ²¹⁶

Un giudizio che molto spesso assume i tratti della rabbia e del rancore, e che probabilmente risentono delle paure e delle fughe che assieme alla sua famiglia è stato costretto a subire. La foto n. 30, nella quale vengono ritratti un generale e cinque feldmarescialli, è eloquente: «Sono sei assassini. Ora non allontanatevi / e non annuite mormorando pigramente: “certo, è vero”. / Smascherarli finora ci è costato: / una cinquantina di città e una generazione». ²¹⁷ Michele Serra ha definito, non a torto, la struttura poetica delle quartine di Brecht come «al servizio di un'intenzione storico-politica»: ²¹⁸

²¹⁴ Introduzione di Michele Serra in B. Brecht, *L'abici della guerra*, cit., p. VI.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Ivi, pp. VI-VII.

²¹⁷ Nell'edizione Einaudi non è riportato il numero della pagina, pertanto si consiglia di seguire la numerazione delle fotografie.

²¹⁸ Introduzione di Michele Serra in B. Brecht, *L'abici della guerra*, cit., p. VII.

Specie la quartina sullo sbarco in Normandia²¹⁹ si presta a tutte le critiche del caso, soprattutto quelle col senno di poi. Ma al lettore moderno ciò che forse interessa non è tanto collocare o ricollocare Brecht nel suo cliché comunista e militante, quanto cogliere l'urgenza – e l'imponenza – del supporto di nessi, riflessioni, controdeduzioni con i quali egli accoglieva le «notizie», anche difendendosene.²²⁰

Nel corso degli argomenti trattati molto spesso è comparsa la parola «verità» continuamente attaccata e annebbiata da un'altra: «propaganda». La diffusione dei reporter tra le due guerre divenne sempre più cospicua, ma questo non contribuì affatto all'eliminazione delle false notizie. Infatti, il servizio fotografico si trasformò in un'arma letale, uno strumento efficace nelle mani della propaganda per attaccare la controparte. L'immagine, se accompagnata da una didascalia fuorviante e menzognera, poteva essere in grado di ribaltare il significato originario, ingannare il più onesto, dirigere le masse. Ed è proprio per questa disistima verso un sistema corrotto che Brecht decise di comporre la *Kriegsfibel*:

L'immenso sviluppo dei reportage fotografici», scriveva Bertolt Brecht nel 1931, «non ha rappresentato un gran guadagno per far luce sulla Verità relativa ai rapporti di forza nel mondo contemporaneo». Al contrario, secondo lo scrittore tedesco, «la fotografia, nelle mani della borghesia, è diventata un'arma potente contro la verità»: «l'enorme cumulo di immagini che viene giornalmente vomitato dalla carta stampata e che parrebbe aver l'aspetto della verità, è in realtà soltanto al servizio di una volontà di oscurare i dati di fatto.²²¹

E si percepisce come questi versi fulminei, tipici dello stile epigrammatico, siano carichi di attesa: «l'epigramma è il segno di una protesta, un richiamo alla responsabilità, il detonatore di un riso amaro, sarcastico, polemico».²²² Quindi, come ebbe a dire Walter Benjamin, commentando alcune liriche di Brecht: «la “carica artistica” dello “stile

²¹⁹ Cfr. foto n. 53 in B. Brecht, *L'abici della guerra*, cit.

²²⁰ Introduzione di Michele Serra in B. Brecht, *L'abici della guerra*, cit., p. VII.

²²¹ L. Marfè, «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Leo S. Olschki, 2019, p. 75.

²²² Ivi, p. 77.

lapidario” (*lapidaren Stil*) dipende dalla tensione tra la brevità e la pretesa di durata: i versi di Brecht sarebbero come parole vergate in fretta da un perseguitato, ma destinate a sopravvivere nel tempo». ²²³ E allora ecco che parola e immagine si fondono, che lo scarto si unisce alla ricerca per restituire alla sua epoca almeno un tentativo di «un nuovo linguaggio», «una sfida» contro un mondo che ha manovrato e si è impossessato anche dei pensieri più reconditi.

Come si accennava poc’anzi, a partire dal Primo conflitto mondiale, l’impiego della fotografia come testimonianza, protesta oppure per motivi di propaganda, con una notevole presenza di reporter e reportage, diventa sempre più un fenomeno diffuso. Tra i numerosi reporter del periodo 1930-1945, vale la pena di ricordare Gerda Taro e Robert Capa. Uniti da un forte sodalizio professionale, la prima morì per un incidente durante la guerra civile spagnola, al ritorno dal fronte di Brunete; ²²⁴ il secondo perse la vita nella Prima Guerra d’Indocina, posando un piede su una mina antiuomo che lo uccise all’istante. *Slightly Out of Focus* (Leggermente fuori fuoco, 1947) di Robert Capa resta uno dei reportage fotografici più significativi del Novecento italiano. È impossibile scordare quelle immagini che ritraggono i primi soldati americani sbarcati per la prima volta in Sicilia. ²²⁵ O le immagini sfuocate, dovute dall’incapacità di potersi muovere comodamente nell’acqua del mare che immortalano il momento dello sbarco in Normandia. ²²⁶ Sono fotografie che nel corso dei decenni sono diventate celebri e fanno oggi parte dell’immaginario collettivo di un’epoca. Un’epoca di buio che ha conosciuto disfatte, morti e distruzione ma che il forte desiderio di «verità» di molti coraggiosi non ha permesso che fosse la fine.

Del secondo Novecento ci sono figure altrettanto importanti, tra questi basti citare *Dispatches* (*Dispacci*, 1977) ²²⁷ di Michael Herr che, come corrispondente della rivista «Esquire», seguì la guerra in Vietnam nel periodo 1967-1969; oppure *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a internet* (2000) ²²⁸ di Mimmo Candito,

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ Cfr. H. Janeczek, *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanda, 2017.

²²⁵ R. Capa, *Slightly Out of Focus*, New York, H. Holt, 1947; trad. it. *Leggermente fuori fuoco*, Roma, Contrasto, 2019, pp. 106-108.

²²⁶ *Ivi*, pp. 182-183.

²²⁷ M. Herr, *Dispatches*, New York, Knopf, 1977; trad. it. *Dispacci*, Milano, Bur Rizzoli, 2008.

²²⁸ M. Candito, *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a internet*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 2000.

per più di trent'anni inviato speciale, corrispondente di guerra e firma autorevole del quotidiano "La Stampa".

Sin dall'inizio delle riflessioni che con cura e attenzione si è cercato di portare avanti, i temi e gli autori trattati sono stati circoscritti principalmente a un solo paese: la Germania. Può risultare quindi interessante ricordare un altro autore, attivo nella seconda metà del Novecento e che il suo percorso letterario lo ha visto sempre intrecciare sapientemente due aspetti artistici: quello letterario con quello visuale. Si tratta di Winfried Georg Sebald. Le opere che lo hanno avvicinato al grande pubblico sono *Austerlitz* (Austerlitz, 2001), *Die Ausgewanderten* (Gli Emigrati, 1992) o il romanzo autobiografico *Le promeneur solitaire. Zur Erinnerung an Robert Walser* (Il passeggiatore solitario. In ricordo di Robert Walser, 1998). Ma l'opera che più di tutte rientra e rimane in linea nel percorso iniziato con l'opera di Friedrich è sicuramente *Luftkrieg und Literatur* (Storia naturale della distruzione, 2001).²²⁹ Questo perché, attraverso le immagini, Sebald cerca di trattare un tema che per molti anni in Germania veniva considerato alla stregua di un tabù, qualcosa di cui non si poteva discutere. Infatti, con alcune delle fotografie raccolte, l'autore vuole risvegliare la memoria storica del suo popolo: quasi un milione di tonnellate di bombe che gli stessi tedeschi fecero piovere in tutto il paese, causando la morte di più di seicentomila civili. Allora si nota, ancora una volta, come la fusione tra immagine e parola diventi necessaria, perché se entrambe sono autosufficienti, veicolando un messaggio preciso, insieme possono dare vita a un'arte nuova, a un «nuovo linguaggio» che permetta di rafforzare ed evidenziare un tema complesso sia da un punto di vista storico-culturale che morale.

Per concludere, è significativo sottolineare ancora una volta, visto quello che sta accadendo oggi ai confini dell'Europa, come la presenza dei reporter – nonostante in alcuni casi sia intessuta di propaganda – rimanga una necessità per cercare di avvicinarsi alla comprensione di ciò che sta accadendo. Perché *malgrado tutto*, malgrado le immagini e le possibili manipolazioni, sono l'unico «filtro tra la realtà e lo schermo».²³⁰ Perché per cercare di catturare quella «verità» tanto agognata, che come è stato detto sin dall'inizio quando scoppia un conflitto bellico è la «prima vittima», mettersi in pericolo «risulta

²²⁹ W. G. Sebald, *Luftkrieg und Literatur*, Berlino, Fischer Verlag, 1999; trad. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.

²³⁰ Intervista del giornalista Corrado Formigli al fotoreporter Gabriele Micalizzi durante la puntata di Piazza Pulita del 12 maggio 2022.

necessario».²³¹ Risulta necessario perché è l'unico modo per potersi avvicinare a un mondo, se non perfetto, quanto più libero. Come scrisse Anna Politkovskaja in *Putin's Russia* (La Russia di Putin, 2005), giornalista e reporter, assassinata nel 2006: «Non vogliamo più essere schiavi [...]. Vogliamo essere liberi. Lo pretendiamo. Perché amiamo la libertà tanto quanto voi».²³² Poi l'ultimo grido determinato che non preannuncia alcun passo indietro, la causa per la quale combatte è troppo grande: «Io vivo la vita, e scrivo di ciò che vedo».²³³

²³¹ *Ibidem*.

²³² A. Politkovskaja, *Putin's Russia*, London, The Harvill, 2004; trad. it. *La Russia di Putin*, Milano, Adelphi, 2005, p. 13.

²³³ *Ivi*, p. 14.

Bibliografia

- Alliney, Guido. 2020. *La follia nella grande guerra. Storie dai manicomi militari*, Gorizia, Leg.
- Bacchin, Elena. 2019. *24 maggio 1915*, Bari-Roma, Laterza.
- Barbero, Alessandro. 2017. *Caporetto*, Torino, Gedi.
- Barbusse, Henri. 1916. *Le feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion. trad. it. *Il fuoco*, Roma, Manubri, 2015.
- Barthes, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*, Seuil, Cahiers du Cinéma – Éditions Gallimard. trad. it. *La camera chiara*, Torino, Einaudi, 2003.
- Benjamin, Walter. 2012. *Gesammelte Schriften*, hrsg. R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser, II/2, Frankfurt a. M., Suhrkamp 1991, p. 563, trad. it. L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, in Aura e Choc, Torino, Einaudi, 2012.
- Berger, John. 2013. *Understanding a Photograph*, London, Penguin Classics. trad. it. *Capire una fotografia*, Roma, Contrasto, 2016.
- Besana, Antonio. 2020. *Qualcosa di nuovo sul fronte occidentale. Viaggio sui campi di battaglia della Tregua di Natale*, Milano, Ares.
- Bloch, Marc. 1969. *Souvenirs de guerre 1914-1915 e Réflexions d'un historien sur les fausses nouvelles de la guerre*, Paris, A. Colin. trad. it. *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma, Fazi, 2014.
- Brecht, Bertolt. 1955. *Kriegsfibel*, Berlin, Eulenspiegel-Verlag. trad. it. *L'abici della guerra*, Torino, Einaudi, 1972.
- Candito, Mimmo. 2000. *I reporter di guerra. Storia di un giornalismo difficile da Hemingway a internet*, Milano, Baldini Castoldi Dalai.
- Capa, Robert. 1947. *Slightly Out of Focus*, New York, H. Holt. trad. it. *Leggermente fuori fuoco*, Roma, Contrasto, 2019.
- Cometa, Michele e Coglitore, Roberta. 2016. *Fototesti. Letteratura e cultura visuale*, Macerata, Quodlibet.
- Forcella, Enzo e Monticone, Alberto. 1968. *Plotone di esecuzione. I processi della Prima Guerra Mondiale*, Roma-Bari, Laterza.
- Freud, Sigmund. 1920. *Jenseits des Lustprinzips*. trad. it. *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.

- Freud, Sigmund e Einstein, Albert. 1975. *Perché la guerra?*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Friedrich, Ernst. 1924. *Krieg dem Kriege!*, Berlin, Freie Jugend. trad. it. *Guerra alla guerra*, Milano, Mondadori, 2004.
- Fussel, Paul. 1975. *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press. trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, Mulino, 1984.
- Giancotti, Matteo. 2017. *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani.
- Herr, Michael. 1977. *Dispatches*, New York City, Knopf. trad. it. *Dispacci*, Milano, Bur Rizzoli, 2008.
- Hemingway, Ernest. 1929. *A Farewell to Arms*, New York City, Charles Scribner's Sons. trad. it. *Addio alle armi*, Milano, Mondadori, 1965.
- Hobsbawm, Eric John Ernest. 1994. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century 1914-1991*, London, Michael Joseph. trad. it. *Il secolo breve 1914-1991*, Milano, Bur Rizzoli, 2000.
- Huberman, Georges Didi. 2003. *Images malgré tout*, Parigi, Les Édition de Minuit. trad. it. *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina, 2005.
- Isnenghi, Mario. 1993. *La Grande Guerra. L'immensa ferita d'Europa*, Firenze, Giunti.
- Janeczek, Helena. 2019. *La ragazza con la Leica*, Milano, Guanta.
- Jones, David. 1937. *In Parenthesis*, London, Faber and Faber Limited. trad. it. *Tra parentesi*, Milano, Mondadori, 2018.
- Jünger, Ernst. 1920. *In Stahlgewittern*, Berlino, Robert Meier. trad. it. *Nelle tempeste d'acciaio*, Roma, Edizione del Borghese, 1961.
- Jünger, Ernst. 1925. *Das Wäldchen 125*, Berlino, Mittler. trad. it. *Boschetto 125. Una cronaca delle battaglie in trincea nel 1918*, Milano, Guanda, 1999.
- Jünger, Ernst. 1933. *Die veränderte Welt. Eine Bilderfibel unserer Zeit*, Breslau, W. G. Korn Verlag. trad. it. *Il mondo mutato. Un sillabario per immagini del nostro tempo*, Milano, Mimesis, 2007.
- Knightley, Phillip. 1975. *The First Casualty*, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich. trad. it. *La guerra e le fake news. Quando la prima vittima è la verità*, Milano, Ghibli, 2019.
- Kraus, Karl. 1918. *Die letzten Tage der Menschheit*, Vienna, Numero speciale della «Fackel». trad. it. *Gli ultimi giorni dell'umanità. Tragedia in cinque atti con prelude ed epilogo*, Milano, Adelphi, 1980.
- Leed, Eric John. 1979. *No Man's Land. Combat & Identity in World War I*, Cambridge, Cambridge University Press. trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, Mulino, 1985.
- Levi, Primo. 1958. *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi.
- Lussu, Emilio. 1945. *Un anno sull'altipiano*, Einaudi, Torino.

- Luperini, Romani e Zinato Emanuele. 2020. *Per un dizionario critico della letteratura contemporanea. 100 voci*, Roma, Carrocci.
- Mann, Thomas. 1918. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Berlino, Fischer Verlag. trad. it. *Considerazioni di un impolitico*, Milano, Adelphi, 1997.
- Manning, Frederic. 1929. *The Middle Parts of Fortune*, London, Serpent's Tail; trad. it. *Fino all'ultimo uomo*, Casale Monferrato, Piemme, 2004.
- Marfè, Luigi. 2021. «Un altro modo di raccontare». *Poetiche e percorsi della fotoletteratura*, Firenze, Leo S. Olschki.
- Mori, Massimo. 2019. *Gli intellettuali e la Grande Guerra*, Bologna, Mulino.
- Politkovskaja, Anna. 2004. *Putin's Russia*, London, The Harvill Press. trad. it. *La Russia di Putin*, Milano, Adelphi, 2005.
- Remarque, Erich Maria. 1929. *Im Westen nichts Neues*, New York, New York University. trad. it. *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Vicenza, Neri Pozza, 2016.
- Sabbatucci, Giovanni e Vidotto, Vittorio. 2002. *Storia contemporanea. Dalla Grande Guerra a oggi*, Bari-Roma, Laterza.
- Sabatucci, Giovanni e Capuani, Silvia. 2005. *La Grande Guerra nelle prime pagine del Corriere della sera*, Milano, Rizzoli.
- Sebald, Winfried Georg. 1999. *Luftkrieg und Literatur*, Berlino, Fischer Verlag. trad. it. *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004.
- Sontag, Susan. 1973. *On Photography*, New York, Farrar, Straus and Giroux. trad. it. *Sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2004.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*, New York City, Farrar, Straus & Giroux. trad. it. *Davanti al dolore degli altri*, Milano, Nottetempo, 2021.
- Ungaretti, Giuseppe. 1969. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, Milano, Mondadori.
- Woolf, Virginia. 1938. *Three Guineas*, London, Hogarth Press. trad. it. *Le tre ghinee*, Milano, Feltrinelli, 1975.

