

## La guerra: un percorso didattico tra letteratura e cinema

1. La prima parte del film *2001: odissea nello spazio*<sup>i</sup>, un vero e proprio prologo intitolato *L'alba dell'uomo* (*The dawn of man*), reinterpreta l'atto fondativo della guerra: dopo una fase di carestia, un uomo-scimmia scopre che un osso può essere usato come arma; uccide prima un animale, poi un avversario, dando così il via a una lotta che coinvolge due gruppi di ominidi e che si conclude rapidamente con un gesto di vittoria, rappresentato dal lancio dell'osso-arma contro gli sconfitti. Pur attenendosi a plausibili ipotesi scientifiche, il regista Stanley Kubrick trasforma in un nuovo mito l'inizio dell'uso tecnico degli elementi naturali, al quale si associa immediatamente la volontà di sopravanzare gli altri, e quindi l'impiego funzionale della violenza, non più istintiva ma mirata, divenuta tale da accompagnare l'intera evoluzione dell'umanità. Il fondamento antropologico della lotta e quindi della guerra viene insomma ribadito secondo conoscenze moderne, che continuano a tentare di spiegare l'origine esatta della componente bellica e distruttrice, e in termini più generali del 'male' in rapporto al 'bene', così come avevano fatto le più antiche mitologie e religioni di cui abbiamo notizia<sup>ii</sup>.

In effetti, gli antecedenti delle prime opere letterarie incentrate sul tema della guerra vanno cercati nell'ambito dei miti sulla genesi dell'universo e dell'umanità, a immediata coloritura religiosa, e in quello dei cosiddetti 'racconti eroici', che dobbiamo supporre, benché le dimostrazioni risultino pressoché impossibili, essere nati abbastanza a ridosso di eventi ritenuti decisivi per la sorte di un popolo, e poi tramandati oralmente, con continue aggiunte, modifiche, deformazioni, almeno sino allo stabilirsi di una o più versioni scritte autorevoli. Questa vasta opera di elaborazione narrativa può essere ormai ricondotta sotto l'insegna dell'epica, sebbene diverse siano le coloriture. Nella Bibbia, per esempio, è determinante la tendenza a leggere le vicende terrene ipotizzando una volontà divina, che può condurre alla vittoria, quando il popolo è fedele, ma anche alla disfatta, come per la terribile fase della cattività babilonese, a seguito della caduta di Gerusalemme (586 a.C.). Il tragitto che s'inizia con l'*Esodo* e che si chiude, per i cristiani, con l'*Apocalisse* è costellato di battaglie e guerre, sino a quella finale contro la morte e il Maligno, le quali però raramente esaltano l'eroismo del singolo. Fondamentale nei libri biblici è piuttosto l'esame del comportamento dell'intero popolo ebraico, che deve saper leggere i segni divini nella storia allegoricamente ed eticamente (e non solo in senso meta-storico e simbolico, come avveniva in gran parte dell'epica orientale, a cominciare dalla saga sumera di *Gilgamesh*, risalente almeno al 2300 a.C.). Si afferma comunque la concezione della guerra come momento di prova, che può condurre alle vittorie ma anche alle sconfitte volute da Dio per punire le colpe; a essa si contrappone l'idea di una possibile pace, esaltata soprattutto da alcuni profeti, come Isaia, e poi nel messaggio cristiano, sebbene i *Vangeli* tramandino parole di Gesù che testimoniano il suo essere 'pietra d'inciampo' e motivo di scontro e di lotte (cfr. per es. *Mt.*, 24-5)<sup>iii</sup>.

Nel mondo greco, la guerra rappresenta già in data molto alta il fulcro non solo di varie forme di rappresentazione letteraria, ma anche di riflessione filosofica, in specie con i presocratici come Eraclito (ca. 550-480 a.C.), al quale è attribuito un frammento, di difficile interpretazione, che designa *pòlemos* ('guerra', maschile in greco) come "padre di tutte le cose". Se è possibile leggere nell'etimologia del vocabolo una radice che riconduce al verbo *pàllein* ('agitare'), è evidente che dal contrasto degli elementi, dallo scontro fra i contrari, sembra nascere la realtà stessa tanto nelle manifestazioni divine, quanto in quelle umane. Le lotte nella natura danno luogo, metaforicamente, a quelle fra dèi e mostri nelle varie *Gigantomachie*, narrate fra gli altri da Esiodo nella *Teogonia* (VIII-VII a.C.). Ma la dimensione epica più ricca di implicazioni per lo sviluppo della letteratura occidentale s'individua nell'*Iliade* omerica.

Sotto la leggenda dello scontro con Troia, gli studiosi hanno ormai accertato un nucleo storico sicuro, ancorché dai contorni ben poco definibili<sup>iv</sup>. La funzione letteraria dell'*Iliade* è in ogni caso evidente. Il suo 'ritagliamento' di una fase decisiva della lotta fra varie popolazioni greche e i troiani, storicamente attribuibile a un periodo compreso fra il XIV e il XII a.C., costituisce un modello di racconto non in forma di catalogo o di cronaca, bensì per nuclei compiuti ovvero, in termini aristotelici, 'episodi', probabilmente nati in modo separato, ma poi uniti abilmente (benché non senza incongruenze) fra loro nelle versioni scritte. La coerenza dei vari episodi è favorita dall'unicità del luogo d'azione, la città di Ilio sotto assedio, nonché dalla ricorrenza di espressioni formulari, che spesso identificano determinati personaggi con epiteti caratterizzanti. Si ottiene così una forma letteraria che espone, con l'avallo divino simboleggiato dalle Muse, avvenimenti sottratti all'oblio del tempo, la cui rilevanza è sancita dall'etica guerriera.

Infatti, nello sviluppo del racconto iliadico è fondamentale la *ménis*, ovvero l'ira che muove il protagonista Achille sia nella difesa della propria dignità contro il comandante delle truppe greche Agamennone, sia, dopo un periodo di sdegnosa assenza dai campi di battaglia, nella vendetta contro il troiano Ettore, colpevole di aver ucciso Patroclo, amico-compagno di Achille. La lotta è dunque caratterizzata da cause storiche e/o leggendarie, ma anche dal personale orgoglio dei singoli eroi, alla ricerca di una soddisfazione che può coincidere, per esempio, con la gioia crudele scaturita dall'aver sconfitto un avversario validissimo: da ciò deriverà la 'gloria' (*kléos*), ovvero il riconoscimento dell'eccezionalità delle imprese compiute, ottenuto grazie alla memoria collettiva, poi condensata nelle opere letterarie.

Al fondo dell'epopea omerica sta insomma la ricerca della vittoria terrena sulla morte, ossia non in virtù di una ricompensa ultraterrena, bensì di un superamento, nel ricordo e nel racconto, della condizione di fragilità e di transitorietà insita nelle generazioni degli umani, non a caso paragonati alle foglie in una celebre similitudine del VI libro dell'*Iliade*. In una civiltà in cui dominano ancora i valori guerreschi, a cominciare dalla virtù (*aretè*) nei duelli e nelle battaglie, il momento decisivo per

provare la propria superiorità è quello della lotta, e non a caso quindi la ‘forza’ è stata considerata la vera protagonista del poema omerico: opinione non falsa, a patto di osservare che, dopo l’accanimento contro il cadavere di Ettore, persino il feroce Achille si muove a pietà verso il re Priamo, restituendogli il corpo del figlio per gli onori funebri: con tale umanissimo gesto di momentanea riconciliazione, narrato nel XXIV libro (probabilmente scritto in un periodo leggermente successivo ai precedenti), si chiude l’*epos* fondativo del mito occidentale della guerra<sup>v</sup>.

Le declinazioni dell’epica sono state diverse, non solo in Grecia (dove si contano molti altri racconti legati al ciclo troiano, nonché a cicli diversi, come quello di Tebe), ma anche a Roma, dove per la prima volta, con Virgilio e la sua *Eneide* (30-19 a.C.), l’eroismo del singolo, in specie del protagonista Enea, è messo al servizio di una precisa *missione*: dare una nuova patria proprio ai troiani esuli, in quanto destinati a essere capostipiti della civiltà romana. L’evidente volontà propagandistica, del resto individuabile già nelle primissime narrazioni eroiche (come il resoconto della battaglia di Qadesh fra egiziani e ittiti, svoltasi nel 1275 a.C. e vinta dai primi solo sulla carta), non può nascondere la disponibilità del racconto virgiliano a segnalare le sofferenze e le contraddizioni interiori: sin dagli esametri proemiali viene messa in rilievo la lunga serie di pericoli e affanni (“casus... labores”) che il “profugus” Enea dovette sopportare a causa dell’ira di Giunone. Ogni luogo della terra sembra ricordare le sventure dei sopravvissuti alla distruzione di Troia, e infatti il protagonista vede rappresentate (e quindi già in qualche misura diventate ‘arte’) le principali scene delle battaglie per la conquista della città, dipinte in un tempio eretto a Cartagine dalla regina Didone. Ospite cortese quest’ultima, e poi amante di Enea, che però è costretto dalla volontà degli dèi e del Fato ad abbandonarla: il libro IV dell’*Eneide*, fra i più imitati dell’intero poema virgiliano (sino a splendide versioni melodrammatiche, come il *Dido and Aeneas* di Henry Purcell, 1689 ca.), pone apertamente in scena le contraddizioni fra le ragioni dell’etica guerriera, ormai votata alla disciplina e all’esecuzione del compito stabilito, e quelle della passione amorosa, che conducono Didone all’infedeltà al proprio ruolo di regina-vedova, e per questo al suicidio.

La guerra, che verrà poi condotta da Enea, dai superstiti troiani e dai loro alleati a scapito delle popolazioni latine, appare per più aspetti inevitabile ma non di per sé giustificata: anzi, il duello conclusivo che conduce alla morte dell’eroe avversario Turno sembrerebbe potere e dovere finire con un atto di pietà, che viceversa viene negato perché lo stesso Turno si era macchiato di un omicidio nefando, stroncando il giovane e valoroso Pallante. Le logiche cruente dei conflitti bellici, tenute in disparte dalla costruzione eroico-monumentale tipica dell’epica, emergono già in Virgilio (che non a caso è stato considerato un sostenitore non della guerra, bensì della *pax augusta*), e ben più palesemente in poemi solo in apparenza allineati con l’*establishment* imperiale romano, come il *Bellum civile* o *Pharsalia* (*La Farsaglia*, 65 d.C.): l’incompiuto capolavoro di Lucano tratta delle recenti lotte fra Cesare e Pompeo, e così inserisce decisamente la forma epica nell’ambito storico,

venendone di fatto a sottolineare la mostruosità attraverso un'accentuazione degli aspetti orridi, deformanti e in genere abnormi<sup>vi</sup>.

L'opera di Lucano nasce quando ormai la fase mitopoietica dell'epica, intesa come esaltatrice della nobiltà e della gloria degli scontri bellici, è ormai chiusa, e anzi ne evidenzia gli aspetti meno nobili, che comunque rimasero a lungo subordinati rispetto a quelli deputati all'esaltazione dei valori guerreschi. Va detto che, nella cultura antica, a tale esaltazione contribuirono anche altri generi, a cominciare dalla lirica che, sia in Grecia (con Alceo, Archiloco, Pindaro – che canta p. es. le vittorie a Olimpia - e numerosi altri), sia a Roma (in particolare con Orazio, cui si deve il celebre verso “dulce et decorum est pro patria mori”, in *Carm.*, II, iii, v. 13), si prestò bene alla glorificazione dei vincitori o in genere dei soldati sacrificatisi: salvo trovare una forte smentita in un frammento di Archiloco, nel quale la perdita dello scudo in battaglia è considerata un'inezia, a fronte della salvezza della vita.

In ambito teatrale la rappresentazione degli eventi bellici pertiene alla tragedia e può riguardare vicende collettive, nei *Persiani*, (472 a.C.): un caso eccezionale, specie per l'argomento non mitologico ma storico, la battaglia di Salamina), o più di frequente vicende relative al destino di singoli eroi come, per rimanere nell'ambito delle opere di Eschilo, nei *Sette a Tebe* (467 a.C.). Viceversa la commedia toccherà spesso il tema della pace ponendo precisi problemi politici, a volte spiritosamente anarchici: basti citare di Aristofane, oltre a *La pace* (421 a.C.), *Lisistrata* (411 a.C.), dove sono le donne a opporsi ai mariti bellicosi, proclamando uno sciopero dei rapporti sessuali fino alla cessazione delle lotte.

Su un altro piano, quello della storiografia, la guerra viene considerata non più come azione assoluta, bensì come conseguenza di precise cause. L'analisi di conflitti, che vedono coinvolti popoli fra loro lontani (i greci opposti ai 'barbari', asiatici o africani che siano), o etnie affini (per es. le varie popolazioni greche, radunate attorno alle principali *pòleis*), fa emergere i motivi economici e politici soggiacenti a molte delle imprese belliche: più ancora che in Erodoto, questo procedimento è chiaro nella *Guerra del Peloponneso*, titolo con cui vengono significativamente indicate le *Storie* di Tucidide (ca. 420-404 a.C.), nelle quali si leggono numerosi monologhi o dialoghi 'rivelatori', come quello fra gli Ateniesi e i Melii<sup>vii</sup>.

Ma lo svelamento delle ragioni materiali delle guerre, continuato anche a Roma, in specie da Tacito (che nell'*Agricola*, 98 d.C., fa pronunciare al caledone Calgaco l'eloquente frase: “ ubi solitudinem faciunt [*scil.* i Romani], pacem appellant [‘dove fanno il deserto, lo chiamano pace’]”), non è in effetti l'unica azione 'modellante' esercitata dalla storiografia sul tema della guerra. In un ambito storico rientrano pure i resoconti come l'*Anabasi* di Senofonte (ca. 380 a.C.), e soprattutto i *Commentari* di Cesare *De bello gallico* e *De bello civili* (rispettivamente ca. 50 e 47 a.C.), che rappresentano, per certi aspetti, il culmine dell'esattezza cronistica riguardo alle imprese belliche; per altri, il culmine della 'mistificazione' del racconto eroico, dato che l'intero sviluppo delle vicende è

visto con l'occhio solo in apparenza obiettivo e superiore del condottiero, il quale invece riconduce a strategia le azioni più violente ed elide probabilmente molti dati essenziali, specie riguardo al comportamento dei nemici. Peraltro, Cesare sposta significativamente il *focus* narrativo dal piano della gloria conquistata con la forza e il valore del combattente, a quello del successo dovuto alla superiorità razionale e organizzativa, dando spazio alle informazioni sullo svolgimento concreto delle guerre stesse, uscendo dai *topoi* nella letteratura epica<sup>viii</sup>.

2. Una nuova concezione della guerra in letteratura si può individuare nella *Chanson de Roland* (ca. 1080), dedicata a un modesto episodio delle lotte fra i soldati cristiani di Carlo Magno e i 'pagani', nel testo i musulmani di varia etnia (ma forse, storicamente, briganti baschi). Con la *Chanson* l'ideale eroico viene messo al servizio della religione, tanto che il più forte dei paladini, Roland ovvero Orlando, ripropone nella sua vicenda quella di Cristo stesso: tradito da Gano di Maganza (paragonato a Giuda), Orlando è sorpreso da un'imboscata a Roncisvalle (778), e si sacrifica dopo aver a lungo combattuto anche a favore dei compagni. Lo strazio di Carlo Magno alla notizia della perdita del suo cavaliere più valoroso e fedele segnala il rapporto di intimità (quasi tra padre e figlio), e avvolge di mestizia il finale dell'opera, almeno nella più autorevole fra le tante versioni che ci sono pervenute<sup>ix</sup>. L'eroismo comporta il sacrificarsi, in vista comunque di un bene superiore, la salvezza dell'anima del valoroso che ha difeso la religione cristiana – nonché, implicitamente, il sistema di vassallaggio che, ancora tre secoli dopo i fatti narrati, persiste nella struttura sociale europea. La *Chanson* in sostanza tratta la guerra come una condizione inevitabile, da affrontarsi con coraggio e soprattutto con fede verso il Re e verso Dio.

Lo schema epico viene in seguito a poco a poco svuotato dei suoi valori duraturi, semmai sostituiti da altri meno rigidi e più adatti ad abitudini sostanzialmente laiche, come quelle che si vanno a instaurare nelle nuove corti italiane fra Quattro e Cinquecento<sup>x</sup>. Il culto dell'antico, e quindi l'imitazione diretta soprattutto di Virgilio, impiegato anche per le valenze encomiastico-celebrative della sua *Eneide*, si coniuga con tentativi di imitazione degli ideali cavallereschi affermatasi nel recente passato: non tanto quelli religiosi della *Chanson*, però, quanto piuttosto quelli di Artù e dei cavalieri della Tavola rotonda, votati a imprese tali da fra attribuire una gloria personale, e in molti casi un premio d'amore. La fusione della prospettiva collettivo-religiosa e di quella individualistico-edonistica si compie, con un deciso sbilanciamento a favore della seconda, nell'*Orlando innamorato* (o *Inamoramento de Orlando*, lasciato incompiuto nel 1494) del conte Matteo Maria Boiardo, feudatario estense, grande romanzo cavalleresco, poi proseguito e oscurato dall'ancor più fortunato *Orlando furioso* (1516-32) di Ludovico Ariosto. L'etica espressa dal narratore ariostesco non corrisponde certo a quella regolata dai grandi valori epici medievali, ma dipende invece da una ricognizione dei comportamenti umani votati alla pazzia: e l'amore così come la guerra ne sono due eloquenti manifestazioni. Sta di fatto che nel *Furioso* si alternano scene di battaglia ormai formulari e trattate

con ironia, e assalti o duelli in cui la spietatezza della logica guerresca viene osservata mettendo a paragone le vicende fittizie con quelle reali, che dipendono magari dall'uso ormai ampio delle armi da fuoco, motivo primo della perdita della "militar gloria", come si legge in un lamento aggiunto nell'ultima edizione del poema (c. XI, ott. 26).

Se la realtà effettuale, *iuxta* Machiavelli, può smentire ogni tipo di idealismo bellico, la rinnovata ricerca delle cause delle guerre coinvolge ben presto gli scrittori. Più ancora che la *Gerusalemme liberata* (1581) di Torquato Tasso, esempio altissimo dei tanti poemi epico-storici della fine del Cinquecento, nati spesso da spinte controriformiste o di giustificazione dei vari colonialismi, a sancire la superiorità dei bianchi europei e cristiani (ma anche a mostrare indirettamente i loro comportamenti bellici più inumani); sono le tragedie shakespeariane a comporre un quadro potente e inquietante delle ragioni più profonde che spingono gli uomini alla violenza e alla lotta. La struttura scenica, svincolata dai limiti classicisti-(pseudo)aristotelici, costringe a focalizzare in primo luogo il comportamento degli individui, evidenziandone le motivazioni recondite attraverso la forte metaforicità. Nella nostra prospettiva, nonostante le numerose dichiarazioni specifiche sul tema della guerra (come quella del *Coriolanus*, A. IV, s. v: "Let me have war, say I; it exceeds peace as far as day does night"), è il *Macbeth* (1605-6) a costituire una parabola su quanto un essere umano è disposto a fare pur di raggiungere il potere, sino a sconvolgere i confini tra bello e brutto, giusto e ingiusto, senza che intervenga un Dio a punire la malvagità: solo una guerra può riportare, alla fine, il retto ordine, ma al prezzo di uno stravolgimento che già mette in discussione i nobili valori guerreschi<sup>xi</sup>.

La negatività delle imprese belliche comincia dunque a essere più attentamente rappresentata all'inizio del Seicento, e diventerà via via più evidente, per esempio a seguito della Guerra dei Trent'anni, che viene interpretata in senso picaresco e grottesco, ma non per questo meno drammatico, in *Der Abentheurliche Simplicissimus Teutsch* (*Simplicissimus*, 1668-69) del tedesco Grimmelshausen, largamente imitato, anche per i suoi toni espressionistici, nel corso del XX secolo dal Brecht di *Mutter Courage und ihre Kinder* (*Madre Coraggio e i suoi figli*, 1939) e dal Grass di *Die Blechtrommel* (*Il tamburo di latta*, 1959). Ma la sempre più evidente insensatezza della guerra non ferma certo il progredire delle lotte in ambito europeo, benché contro di esse si comincino a schierare, nella seconda metà del Settecento, intellettuali e filosofi, dal Voltaire del *Traité de la tolérance* (*Trattato della tolleranza*, 1763), per arrivare al Kant del breve ma provocatorio opuscolo *Zum ewigen Frieden* (*Per la pace perpetua*, 1795). Una svolta epocale nella concezione della guerra fu comunque rappresentata dalla Rivoluzione francese, e più precisamente da una sua diretta conseguenza, lo scontro a Valmy nel 1792 fra gli eserciti regolari di vari stati europei e quello volontario, improvvisato ma idealisticamente motivato dei rivoluzionari. Non a caso Goethe vide nella vittoria di questi ultimi il segno di un rovesciamento dello *status* canonico della belligeranza, che comportava una sorta di 'cerimonialità', di eleganti divise e di codici di comportamento di tipo nobiliare: la nuova guerra 'di

massa' avrebbe di lì a poco condotto nel mezzo dei campi di battaglia milioni di uomini, contro le poche migliaia in genere impiegati nelle guerre d'*Ancien Régime*<sup>xii</sup>.

3. L'eroe per eccellenza, nella storia così come nella letteratura, è in questa nuova fase Napoleone Bonaparte. La sua parabola, da umile soldato a generale sempre vittorioso a dittatore a sovrano trionfante e poi sconfitto, è stata rappresentata in tutti i campi artistici e in vari generi letterari, che spesso l'hanno nobilitata con paragoni di tipo neoclassico o romantico, per esempio con il Prometeo ribelle e benefattore dell'umanità, ma alla fine piegato dagli dèi. Sta di fatto però che la reinterpretazione *a posteriori* decisiva in ambito letterario è quella della parte conclusiva della sua parabola, in particolare di quella battaglia di Waterloo (18 giugno 1815) non a caso trattata da autori ideologicamente e culturalmente molto lontani tra loro (da Chateaubriand a Thackeray a Hugo).

Fra tutte, giustamente celebre rimane la rappresentazione straniata e corrosiva che della battaglia fa il 'napoleonide' pentito Stendhal nella sua *Chartreuse de Parme* (*La certosa di Parma*, 1839). Waterloo in questo romanzo è vista con gli occhi di un giovane nobile, Fabrice Del Dongo, impregnato di ideali cavallereschi, di eroismi ormai fuori luogo nell'epoca delle guerre combattute da masse di umili coscritti. Proprio in mezzo a loro si ritrova il giovanissimo protagonista, che però non riesce a vedere direttamente nessuno degli eventi che gli storici considereranno decisivi per la sconfitta di Napoleone. Vede invece il cadavere di un soldato, deturpato da un proiettile e spogliato dei beni più utili: l'ideologia della 'bella morte' trova qui il più evidente contrappasso, perché proprio il brutto-deforme rivela assai meglio quali sono gli effetti delle guerre<sup>xiii</sup>. L'antiepicità della *Chartreuse* è all'insegna di un'ironia che non risparmia né gli ideali dei rivoluzionari, con l'estrema propaggine della dittatura napoleonica, né quelli dei conservatori, tornati momentaneamente in forze dopo il 1815. Ma la prima metà dell'Ottocento è ancora epoca di rivoluzioni borghesi, e la spinta alla conquista delle libertà nazionali si propaga con la letteratura oppure con il melodramma, specie in un paese dalla debole tradizione romanzesca come l'Italia. Troppo scarso diventa quindi lo spazio per ulteriori declinazioni delle contro-epiche, che risulteranno invece determinanti dopo la Prima guerra mondiale.

Una diversa epica, in quanto espressione dell'*ethos* e del destino di un popolo, è riproposta in *Vojna i Mir* (*Guerra e pace*, 1863-69). Un primo rilievo può intanto riguardare il fatto che la guerra è qui accostata indissolubilmente alla pace. Certo, il momento decisivo dell'esistenza di un individuo è legato all'arrivo della morte, che viene sperimentato in maniera diretta e per così dire 'pura' sul campo di battaglia; tuttavia il mondo consueto è quello della pace, dei rapporti sociali spesso falsi e convenzionali, delle aspirazioni che conducono a comportamenti privi di moralità: ma anche il mondo dei semplici che sanno vivere il loro legame con la terra-madre, con i valori ingenuamente religiosi, e insomma fuori dalla logica di sopraffazione e di sfida alla storia, che è per l'appunto quella

dell'imperatore-impostore Napoleone. I due protagonisti del romanzo-epos di Tolstoj (che, non va dimenticato, era stato ufficiale in Crimea), Andrej Bolkonskij e Pierre Bezuchov, mutano le loro concezioni della vita dopo l'esperienza della guerra: mentre il primo va incontro alla morte con un equilibrio e un'autocoscienza che finalmente pongono un termine al suo radicale pessimismo, il secondo, pur in un'ottica di scetticismo storico, acquisisce una disponibilità all'azione buona che non gli era consueta. Su un altro livello narrativo, il romanziere, nella sua veste di narratore e insieme giudice degli eventi, sottolinea che la storia, persino indipendentemente dalla sua finalità ultima, condanna l'uso estetico e autoesaltatorio della guerra, mentre ne accetta il valore di prova suprema<sup>xiv</sup>.

La filosofia della storia insita nella riflessione tolstojana non combaciava affatto con le ideologie dominanti alla fine dell'Otto e all'inizio del Novecento, i cui riflessi si colsero pure in campo letterario. In effetti, contro la sempre più forte evidenza del dominio della tecnologia nella guerra così come nella società moderna, sancita per es. da Émile Zola nel romanzo *La Débâcle* (1892), dedicato al conflitto franco-prussiano del 1870, si assiste a un rinvigorirsi di posizioni antirazionaliste e vitalistiche, che ebbero in Nietzsche e in numerosi pensatori coevi i sostenitori più convinti e più imitati. La genesi anti-borghese e soprattutto anti-democratica di tali posizioni è evidente persino leggendo le motivazioni fornite dagli scrittori di consumo o non professionisti, che ripropongono le tante addotte in quegli anni per giustificare nuovi conflitti locali, e poi addirittura la lotta fra lo Spirito dei popoli nordici, eredi delle mitologie nibelungiche e ariane, e quello dei popoli latini, responsabili in primo luogo del cedimento alla mediocrità dei valori di massa. La guerra offre, in quest'ottica, la possibilità del trionfo di ideologie antiborghesi, che vanno a polarizzarsi o verso la conservazione aristocratica delle diseguaglianze, o verso l'accelerazione in senso comunista del cambiamento sociale.

La Prima guerra mondiale rappresentò così un terribile banco di prova per idee molto diverse dell'esperienza bellica. Il più perfetto rappresentante di un rinnovato eroismo contro il grigiore della vita industrial-democratica è senza dubbio Ernst Jünger che, nel suo diario *In Stahlgewittern* (*Nelle tempeste d'acciaio*, 1920), accetta l'orrore della guerra senza deflettere nemmeno davanti alla visione di un campo cosparso di cadaveri ormai in putrefazione (si veda il capitolo intitolato *Guillemont*). La reazione all'orrore, in questo caso, non è la pietà bensì il sentimento di supremazia, l'ebbrezza del sopravvissuto che si sente più potente della morte: in questa prospettiva Jünger, come dimostra il successivo saggio *Der Kampf als inneres Erlebnis* (*La lotta come esperienza interiore*, 1922), non modificherà la sua ideologia nemmeno dopo la conclusione della Grande guerra e la manifestazione delle proporzioni del massacro, compiutosi principalmente nel mondo rovesciato della trincea e nelle 'terre di nessuno'<sup>xv</sup>.

Ma proprio questi ultimi (non)luoghi costituiscono gli sfondi tipici di tanti diari romanzzati, che rappresentarono il primo serio contraccolpo a ogni forma di valorizzazione della guerra come 'igiene



del mondo': il più celebre, grazie anche a una fortunata versione cinematografica, è quello di Erich Maria Remarque *Im Westen nichts Neues* (*Niente di nuovo sul fronte occidentale*, 1929), capace di sintetizzare i sentimenti antimilitaristi postbellici, che peraltro non riuscirono a fondersi in un movimento unitario. La minuta descrizione della bassezza e dell'antierocità del vivere quotidiano fra le trincee, persino nel momento degli assalti e delle uccisioni dei nemici, lascia spazio a un sentimento di fratellanza universale di matrice socialista più che cristiana, osteggiato peraltro dai partiti totalitari che stavano prendendo il potere in Europa, compreso quello comunista bolscevico: esso valorizzò soprattutto l'impulso rivoluzionario, da esportare nei paesi capitalisti e da cantare fra l'altro attraverso un'arte erede di avanguardie come il cubismo e il futurismo, che trova una manifestazione nei poemi di Vladimir V. Majakovski, come *150.000.000* (1920).

Molti altri autori ricorsero al 'nuovo' per rappresentare gli estremi raggiunti con la Prima guerra mondiale. In questo senso, esemplari possono risultare i percorsi di Giuseppe Ungaretti, che giunge a scardinare i residui convenzionali della poesia 'alta' italiana con il suo diario di guerra in versi, *Il porto sepolto* (1916, poi in *Allegria di naufragi*, 1919)<sup>xvi</sup>; e di Louis-Ferdinand Céline, il quale inizia il suo 'viaggio' che lo condurrà ad attraversare nella sua interezza il negativo dell'esistenza, fino al 'termine della notte', proprio con l'esperienza della trincea, apparentemente una non-esperienza alla maniera di Fabrice (per i protagonisti cèliniani la guerra è 'tutto quello che non si capisce' e una evidente 'presa in giro'), ma invece viatico alla consapevolezza che è l'esistere a non avere più senso: e allora, sul piano di un'umanità gravata dall'offesa e dal risentimento, non resta che abbracciare le ideologie estreme, come farà biograficamente lo stesso Céline con il suo nazismo-antisemitismo grottesco e disperato<sup>xvii</sup>.

Implicitamente o addirittura subliminarmente, la Prima guerra mondiale lasciò il segno anche in alcuni dei più alti interpreti della grande tradizione poetica e narrativa europea. La consapevolezza che, con quel conflitto, si chiude un'epoca, si ricava persino da opere che in apparenza non toccano temi bellici, ma ne sono invece permeati. Così accade, per citare solo alcuni esempi sommi, con la *Recherche* (*A la recherche du temps perdu*, 1913-27), dato che Proust chiude il suo grandioso affresco segnalando lo sconvolgimento portato dal conflitto all'interno del mondo iper-aristocratico e iper-raffinato, tanto a lungo descritto e tanto amorosamente difeso proprio grazie alla scrittura; oppure con l'incompiuto capolavoro musiliano *Der Mann ohne Eigenschaften* (*L'uomo senza qualità*; le prime due parti furono edite nel 1930 e nel '33), che ironicamente e *post factum* tratta dell'Impero austroungarico, ridotto a Kakania e a un passo dalla sua completa disintegrazione; o ancora con l'eliotiana *Waste land* (*La terra desolata*, 1922), poema composto da frammenti desunti da culture antiche e moderne, accostati da un autore statunitense (però contrario al capitalismo e favorevole alle tradizioni) che vuole rileggere in chiave mitico-antropologica i referti di un naufragio epocale, da cui sarà possibile risollevarsi solo attraverso una pace di ascendenza religiosa e universalistica:

uscendo dai confini occidentali, come accadrà spesso nel corso del Novecento, essa viene emblemizzata nella triplice esclamazione conclusiva “Shantih, Shantih, Shantih”, ricavata dalle indiane *Upanishad* ed equivalente, secondo una nota d'autore, a “The Peace which passeth understanding [Pace che supera l'intelletto]”.

4. Se la Prima guerra mondiale decretò, nei fatti, la smentita delle mitizzazioni vitalistiche delle imprese ‘eroiche’, la Seconda sancì la condizione bellica più tipica della contemporaneità, ossia l'assoluta sproporzione che si può porre fra i nemici, quando uno sia dotato di armamentari e/o di un'organizzazione del tutto superiore a quelli del nemico<sup>xviii</sup>. La differenza tecnologica diventa abissale per esempio a favore di chi possiede bombe micidiali come quella atomica, che a lungo costituì un argomento di riflessione nella letteratura del secondo Novecento. Ma, per l'Europa, il cuore di tenebra delle conflittualità è raggiunto con l'uso prima politico-repressivo, poi distruttivo del Lager. Il mondo concentrazionario viene a costituire il simbolo della sopraffazione ideologica e materiale, in linea con la riduzione dell'avversario a pura entità esistente, priva di connotati ‘umani’. In quest'ottica, pur con tutte le differenze del caso i vari totalitarismi, da quello nazifascista a quello comunista sovietico, non si comportano diversamente, e sfruttano sino in fondo le potenzialità di una ‘guerra’ intesa come sterminio sistematico.

L'esperienza del Lager è stata progressivamente rievocata e interpretata dai sopravvissuti e dagli storici: il confronto con le più drammatiche figurazioni del ‘male radicale’ è stato proposto da numerosi di essi, a cominciare da Primo Levi con il suo memoriale *Se questo è un uomo* (1947), poi implicitamente completato con la raccolta di saggi e riflessioni *I sommersi e i salvati* (1986)<sup>xix</sup>. Tuttavia la Seconda guerra ha rappresentato, nella sua multiformità davvero mondiale (mentre la Prima fu ancora, in sostanza, una guerra europea), il momento culminante nel passaggio da un ordine politico ancora ripartito fra singole nazioni a uno condizionato da zone di influenza e da sistemi economici e ideologici contrapposti. In quest'ottica, la più ampia riflessione riscontrabile in un romanzo europeo sulle conseguenze del conflitto del 1939-45 è quella dell'ebreo russo Vasilij Grossman, dapprima vicino al regime comunista e inviato sui luoghi di guerra, anche allo scopo di certificare i crimini nazisti; poi consapevole delle violenze di Stalin, e quindi portato a riflettere sui due modelli di totalitarismo, che si scontrarono epicamente intorno a Stalingrado, ma incisero sui comportamenti dei singoli, non più liberi di scegliere riguardo alla loro vita, e imprigionati in un destino segnato non dal caso ma dagli arbitri del potere (si veda la *summa* neo-tolstoiana dell'opera di Grossman, *Zizn'i Sud'ba* [*Vita e destino*], scritta tra il 1952 e il '60 e pubblicata fortunatamente in vari nazioni europee occidentali negli anni Ottanta)<sup>xx</sup>.

La guerra ‘più grande’, com'è stata definita dagli storici, rappresentò comunque un punto di non-ritorno nel percorso poetico-culturale di molti scrittori. Paradigmatico è il caso di Thomas Mann,

sostenitore della *Kultur* tedesca contro la *Zivilisation* dei paesi borghesi-capitalistici e quindi favorevole al conflitto del 1914-18; poi oppositore del regime nazista, costretto addirittura all'esilio negli Stati Uniti, da dove assiste al compiersi della parabola dello spirito germanico, votato all'assoluto ma pure all'(auto)distruzione sin dai tempi di Faust, non a caso reincarnato in un musicista geniale e però spintosi talmente in avanti da condurre la sua arte alla paralisi: nel *Doktor Faustus* (*Doctor Faustus*, 1947) il destino dell'Arte contemporanea e quello politico della Germania procedono fatalmente verso una catastrofe da cui sembra quasi impossibile risollevarsi<sup>xxi</sup>. Al confronto, il quasi coevo *Das Glasperlenspiel* (*Il giuoco delle perle di vetro*, 1943) di Hermann Hesse risulta ben più schematico nella sua esibita simbolicità, che riconduce la guerra a una sorta di scontro archetipico, sulla scorta di chiare suggestioni indiane e junghiane.

Hesse rappresenta comunque una tendenza sempre più tipica del secondo Novecento, quella di inscrivere gli eventi bellici, magari reali, in contesti fantastici, che possono assumere valenze metaforiche o allegoriche. In effetti, dopo la fase della memorialistica e delle opere letterarie (tanto romanzesche quanto teatrali o poetiche) volutamente prive di cure stilistiche notevoli, si fa largo la consapevolezza che, per riuscire a rappresentare i tanti 'estremi' raggiunti con il secondo conflitto mondiale, è necessaria una rielaborazione ricca e complessa, ottenuta spesso grazie al riuso originale di forme tradizionali, come la favola o la menippea, oppure più recenti, come la fantascienza in tutte le sue declinazioni. Da questa angolatura sono stati spesso scrittori statunitensi a raggiungere risultati molto significativi sul versante del postmodernismo (e basti elencare autori quali Kurt Vonnegut, Philip K. Dick e soprattutto Thomas Pynchon). In Europa, le evidenti difficoltà incontrate dalla narrativa tradizionale, ormai entrata nell'età del sospetto', solo di rado sono state superate con prove inseribili in una poetica non ripetitiva: è il caso almeno delle opere di Claude Simon, e in particolare della *Bataille de Pharsale* (*La battaglia di Farsalo* 1969), solo approssimativamente accostabile ai moduli tipici del *Nouveau roman*, e invece caratterizzata da una complessa interazione semantico-semiotica fra modelli letterari antichi (la storiografia di tipo cesariano o tacitiano) e moderni (lo *stream of consciousness* alla Joyce, o meglio alla Faulkner), e modelli artistici (le grandi pitture di battaglie), filosofici (il paradosso di Zenone su Achille e la tartaruga), ecc. In questo modo, il ricordo della disfatta francese nelle Fiandre (1940), vissuta in prima persona dall'autore, diventa un'ossessione che riverbera su ogni livello testuale e su ogni singolo motivo, compresi i gesti in teoria contrapposti a quelli bellici, e invece a loro volta violenti e terribili, di un amplesso amoroso<sup>xxii</sup>.

La concezione della guerra come distruzione di ogni tessuto vitale e culturale è dunque penetrata nelle opere letterarie a livello non solo tematico ma anche culturale. Una riprova può essere data dalla lettura simbolico-allegorica che è stata più volte tentata, specie in ambito ermeneutico, riguardo alle poesie di Paul Celan, nate dal sentimento di rovina penetrato nel grande poeta a causa della scomparsa nei Lager nazisti dei suoi familiari, e diventato poi causa efficiente di una continua spinta

alla traduzione metaforica della realtà in immagini difficilmente decodificabili ma di indubbia potenza drammatica. Il culmine di un filone del simbolismo coincide con l'alienazione del visibile e del plausibile in rapporto alla potenza disgregatrice della guerra, o anche, più in generale, alla freudiana pulsione di morte su cui Celan ha a lungo riflettuto, introiettandola in testi che trattano del ritorno all'inorganico e insieme di una straordinaria sopravvivenza (come in *Denk dir [Pensa]*, altissima chiusa della raccolta *Fadensonnen [Filamenti di sole]*, 1968)<sup>xxiii</sup>.

Non sempre però gli elementi negativi delle violenze belliche sono colti così profondamente; anzi, ancora negli ultimi decenni del Novecento sono ricomparse opere, e più ancora saggi critici, che sottolineano la valenza euforica e il fascino irrazionale e quasi primordiale dello slancio guerresco, indipendentemente dalle motivazioni ideologiche e dagli esiti in termini individuali e collettivi<sup>xxiv</sup>. In generale, comunque, nella nuova rappresentazione delle guerre si sono dimostrati efficaci e innovativi soprattutto gli autori statunitensi - peraltro, più ancora degli scrittori, i registi di film dedicati alla 'sporca guerra' del Vietnam (da Cimino a Kubrick a Coppola ecc.) o, di recente, ancora alla Seconda guerra mondiale ma secondo prospettive inedite (Spielberg, Malick, Eastwood ecc.). I valori mitopoietici delle scene cinematografiche sono essenziali nell'epoca postmoderna della *visual culture*, e tuttavia è facile cadere in effetti de-realizzanti, come in parte è accaduto con le immagini 'vere-false' che hanno raggiunto in diretta l'intero pianeta l'11 settembre 2001<sup>xxv</sup>.

Di fronte alla guerra tramutata in spettacolo o in videogame, l'azione della letteratura è stata in apparenza debole o poco significativa. Ma come alcune fra le più acute analisi degli attentati contro le Twin Towers sono state non a caso proposte da scrittori non allineati<sup>xxvi</sup>, così il ripensamento della guerra in quanto nucleo antropologico e culturale avviene tuttora grazie ad autori che continuano a porre in rilievo eventi considerati dai *mass media* e dall'opinione comune ormai noti o addirittura 'fuori tempo'. In questo senso, il saggismo multiprospettico di un tedesco emigrato e 'scomodo' come Winfried G. Sebald ha rappresentato di recente un modo per tornare a proporre la questione delle colpe e del rapporto col passato in Germania e in Europa, grazie alla disamina dei legami fra 'guerra aerea' (con la sua carica di distruttività superiore ma non selettiva, almeno durante la Seconda guerra mondiale) e letteratura, che conduce alla conclusione che le catastrofi e le distruzioni belliche fanno ricadere la "nostra storia di soggetti autonomi" in quella più generale e anonima della natura<sup>xxvii</sup>. In ogni caso, la carica ermeneutica che la letteratura può ancora offrire nell'esame dei risvolti sconosciuti del fenomeno 'guerra', ancora soggetto a nuove letture sul piano scientifico (con indicazioni che provengono dalla genetica così come dall'etologia), sociologico e psicologico, ma spesso ridotta a violenza estetizzata in ambito massmediatico. Si tratterà insomma di esemplificare, sulla scorta del Canetti di *Masse und Macht (Massa e potere, 1960)*, le attuali metamorfosi della distruttività indotta dall'esercizio del potere, quando non è più la 'massa' (se non a livello di

piccole guerre locali) bensì la ‘virtualità’ delle guerre computerizzate l’ambito in cui si condensano e da cui si scaricano le nuove violenze<sup>xxviii</sup>.

Alberto Casadei

---

<sup>i</sup> 2001: *a space odyssey* uscì nel 1968; per la sceneggiatura Kubrick si ispirò a un racconto di Arthur C. Clarke, *The sentinel*, 1951.

<sup>ii</sup> Sul concetto e sul tema della guerra, si vedano innanzitutto: J. Keegan, *La grande storia della guerra* (1993); tr. it. Milano 1994 (con ampia bibliografia); L. Bonanate, *La guerra*, Roma-Bari 1998 (con riferimenti ai classici della storiografia e della filosofia, dai greci a Hegel e Clausewitz, a Freud, Jaspers, Arendt, Weil ecc.); J. Kaempfer, *Poétique du récit de guerre*, Paris 1998 (con indicazioni sul rapporto guerra/letteratura); A. Scurati, *Guerra*, Roma 2003 (con bibliografia aggiornata); di chi scrive, oltre al volumetto *La guerra* (Roma-Bari 1999), si vedano anche, per alcuni panorami e ulteriore bibliografia, le voci *Assedio*, *Battaglia*, *Guerra/Pace*, *Vittoria/Sconfitta* nel *Dizionario dei temi letterari* (Torino 2006-7). In particolare, per le possibili interpretazioni psicanalitiche si veda F. Fornari, *Psicoanalisi della guerra*, Milano 1966, e, per le prospettive recenti, N. Janigro (a c. di), *La guerra moderna come malattia*, Milano 2002; sul versante comportamentale, è ancora d’obbligo il rinvio a I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra* (1975); tr. it. Torino 1983.

<sup>iii</sup> Cfr. N. Lohfink, *Il Dio della Bibbia e la violenza*; tr. it. Brescia 1985; G. Ravasi, *Il racconto del cielo*, Milano 1995, specie il cap. X.

<sup>iv</sup> Cfr. in generale, dopo il classico C.M. Bowra, *Heroic poetry*, London 1952, J.B. Hainsworth, *Epica* (1991); tr. it. Firenze 1997; S. Zatti, *Il modo epico*, Roma-Bari 2000. Sui poemi omerici, utile la recente sintesi di A. Ercolani, *Omero*, Roma 2006. In particolare, sull’*Iliade* si rinvia all’edizione tradotta da G. Paduano e commentata da M.S. Mirto (Torino 1997), nonché a O. Hellmann, *Die Schlachtszenen der Ilias*, Stuttgart 2000.

<sup>v</sup> Si veda J.-P. Vernant, *La morte negli occhi* (1985); tr. it. Bologna 1987, specie pp. 85-96. In generale, si veda anche G. Dumézil, *Ventura e sventura del guerriero* (1969); tr. it. Torino 1974.

<sup>vi</sup> Cfr. D. Quint, *Epic and Empire*, Princeton (N.J.) 1993. Sulle rappresentazioni della guerra in Virgilio e nei poemi epici latini cfr. P. Mazzocchini, *Forme e significati della narrazione bellica nell’epos virgiliano*, Fasano (Br) 2001.

<sup>vii</sup> Si veda il commento al dialogo a c. di L. Canfora, Venezia 2001. In generale, sugli aspetti sopra citati si veda J.-P. Vernant (dir.), *Problèmes de la guerre en Grèce ancienne*, Paris-La Haye 1968.

<sup>viii</sup> Per un più ampio quadro interpretativo si veda almeno L. Canfora, *Giulio Cesare. Il dittatore democratico*, Roma-Bari 1999.

<sup>ix</sup> Si veda a questo proposito l’edizione critica curata da Cesare Segre nel 1971, e aggiornata in *La Chanson de Roland*, Nouvelle édition revue, Genève 1989. In generale, si veda l’antologia a c. di A. Limentani-M. Infurna, *L’epica*, Bologna 1986 (n. ed. 2007).

<sup>x</sup> Sulla guerra tra medioevo ed età moderna cfr. J.R. Hale, *Guerra e società nell’Europa del Rinascimento* (1985), tr. it. Roma-Bari 1987. Sugli aspetti letterari cfr. A. Casadei, *La fine degli incanti*, Milano 1997, pp. 61-74 (con altra bibliografia) e C. Burrow, *Epic Romance*, Oxford 1993.

<sup>xi</sup> Sul tema della guerra e in generale della violenza nel teatro shakespeariano, cfr. R.A. Foakes, *Shakespeare and Violence*, Cambridge 2003.

---

<sup>xii</sup> Cfr. F. Cardini, *Quell'antica festa crudele*, nuova ed. Milano 1995. Quanto all'impatto della guerra moderna sull'opera di Goethe, va almeno notato che una delle scene conclusive del secondo *Faust* (II.4) rappresenta satiricamente i caratteri di fondo delle guerre moderne, a cominciare dai loro aspetti affaristico-economici.

<sup>xiii</sup> Sull'episodio di Waterloo nella *Chartreuse* si veda almeno V. Brombert, *Stendhal. Romano e temi della libertà* (1968); tr. it. Bologna 1994, pp. 133 ss.; e si veda anche M. Crouzet, *Stendhal en tout genre*, Paris 2004.

<sup>xiv</sup> Ciò anche allo scopo di costruire una pace non violenta e conforme alle regole della natura, secondo le riflessioni del tardo Tolstoj, per tanti aspetti affini a quelli di un Gandhi. Sull'epopea tolstojana e sulla rappresentazione della guerra si vedano soprattutto I. Berlin *Il riccio e la volpe* (1957); tr. it. Milano 1986; N. Chiaromonte, *Credere e non credere*, nuova ed. Bologna 1993; M. Fusillo, *Fra epica e romanzo*, in F. Moretti (a c. di), *Il romanzo*, II: *Le forme*, Torino 2002, pp. 5-34.

<sup>xv</sup> Per i cambiamenti socio-culturali indotti dalla Grande guerra, cfr. almeno E.J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale* (1979); tr. it. Bologna 1985; G.L. Mosse, *Le guerre mondiali: dalla tragedia al mito dei caduti* (1990); tr. it. Roma-Bari 1990; J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*; tr. it. Bologna 1998.

<sup>xvi</sup> Su Ungaretti e sui poeti italiani coinvolti nella Grande guerra si veda l'introduzione a *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a c. di A. Cortellessa, Milano 1998.

<sup>xvii</sup> Al rapporto fra Céline e la guerra, in vario modo presente in tutte le sue opere da *Voyage au bout de la nuit* (1932) alla 'trilogia tedesca' (*D'un château l'autre*, *Nord*, *Rigodon*, 1955-61), sono stati dedicati di recente due convegni, nel 2004 (*Echos de guerre*, Caen 2007) e nel 2006 (gli Atti sono in corso di stampa, ma le sintesi delle relazioni si possono leggere nel volumetto *Céline et la guerre*, Paris 2006).

<sup>xviii</sup> Cfr. D. Pick, *La guerra nella cultura contemporanea* (1993); tr. it. Roma-Bari 1994. In generale, G.L. Weinberg, *A world at arms. Global history of World War II*, Cambridge 1994.

<sup>xix</sup> Su P. Levi e in generale sulla letteratura della *Shoah* si vedano almeno M. Belpoliti, *P. Levi*, Milano 1998 e P.V. Mengaldo, *La vendetta è il racconto*, Torino 2007.

<sup>xx</sup> La traduzione italiana di *Vita e destino* uscì nel 1984, e fu riedita a Milano nel 1998. Su Grossman S. Markish, *Le cas Grossman*, Paris 1983. In generale, sulle opere narrative dedicate alla Seconda guerra mondiale si veda, di chi scrive, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma 2000, con ampia bibliografia.

<sup>xxi</sup> Cfr. almeno U. Hermanns, *T. Manns Roman "Doktor Faustus" im Lichte von Quellen und Kontexten*, Frankfurt a.M. 1994

<sup>xxii</sup> Sull'opera di C. Simon, e in particolare sul tema della guerra, si vedano i saggi di J. Starobinski *et alii* in *Sur C. Simon*, Paris 1987.

<sup>xxiii</sup> Cfr. P. Celan, *Poesie*, tr. it. e c. di G. Bevilacqua, Milano 1998, pp. 912-3 e note relative.

<sup>xxiv</sup> Su questa problematica cfr. almeno E. Scarry, *The body in pain*, New York-Oxford 1985, specie pp. 60-157 (tr. it. *La sofferenza del corpo*, Bologna 1990); J. Bourke, *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia* (1999), tr. it. Roma 2001; J. Hillman, *Un terribile amore per la guerra* (2004), tr. it. Milano 2005; S. Rosso (a c. di), *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, Verona 2006.

<sup>xxv</sup> Cfr. S. Sontag, *Davanti al dolore degli altri* (2003), tr. it. Milano 2003; G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso*, Torino 2006.

<sup>xxvi</sup> Si veda soprattutto l'intervento di Don DeLillo in *Undici settembre. Contro-narrazioni americane*, tr. it. a c. di D. Daniele, Torino 2003, pp. 3-20. Di DeLillo è poi uscito, sull'attentato delle Twin Towers, il romanzo *Falling man* (New York 2007).

<sup>xxvii</sup> Cfr. *Storia naturale della distruzione*; tr. it. Milano 2004, specie pp. 70-1 (si tratta di lezioni tenute all'Università di Zurigo nel 1997, originariamente intitolate *Luftkrieg und Literatur*).

---

<sup>xxviii</sup> Cfr. E. Canetti, *Massa e potere*; tr. it. in *Opere (1932-73)*, a c. di G. Cusatelli, Milano 1990, pp. 981-1590. Sul rapporto guerra-letteratura-mass media si vedano: B. Cumings, *Guerra e televisione. Il ruolo dell'informazione televisiva nelle nuove strategie di guerra* (1992); tr. it. Bologna 1993; A. Scurati, *Televisioni di guerra*, Verona 2003; V. Mathieu (a c. di), *Conflitto e narrazione. Omero, i mass media e il racconto della guerra*, Bologna 2006.