

 **MIMESIS / CLASSICI CONTRO**



N. 7

Collana diretta da *Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani*

COMITATO SCIENTIFICO

Gerard Boter (Vrije Universiteit Amsterdam)
Carmine Catenacci (Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara)
Joy Connolly (New York University)
Carlo Franco (Venezia)
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona)
Laurent Pernot (Université de Strasbourg)
Luigi Spina (Antropologia del Mondo Antico Siena)



UOMINI CONTRO

Tra l'*Iliade* e la Grande Guerra

a cura di

Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ierandò

 MIMESIS

Il volume è pubblicato col contributo dell'Università Ca' Foscari Venezia, del Dipartimento di Studi Umanistici, dell'Associazione Italiana di Cultura Classica Venezia e delle Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari Vicenza.

Il progetto *Teatri di guerra (Classici Contro)* rientra nel programma ufficiale per le Commemorazioni del Centenario della Prima Guerra Mondiale, Presidenza del Consiglio dei Ministri - Struttura di Missione per gli Anniversari di Interesse Nazionale.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)
www.mimesisedizioni.it
mimesis@mimesisedizioni.it

Collana: *Classici contro*, n. 7
Isbn: 9788857538754

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL
Via Monfalcone, 17/19 – 20099
Sesto San Giovanni (MI)
Phone: +39 02 24861657 / 24416383
Fax: +39 02 89403935

INDICE

PREMESSA	7
<i>Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ieranò</i>	
NEMICI VERI E INVENTATI NELLA GRECIA ANTICA	17
<i>Marco Bettalli (Università di Siena)</i>	
HOSTIS	27
<i>Maurizio Bettini (Università di Siena)</i>	
PARADIGMI DEL 'NEMICO': ULISSE E ANNIBALE, OVVERO L'ALTRA FACCIA DI NOI STESSI	37
<i>Marco Fucecchi (Università di Udine)</i>	
CHI È IL BARBARO? I DISASTRI DELLA GUERRA SULLA COLONNA TRAIANA	51
<i>Giuseppe Pucci (Università di Siena)</i>	
LE PIÙ ANTICHE IMMAGINI DELLA GUERRA: PENSARE E COMUNICARE IL CONFLITTO NEL MONDO SUMERO-AKKADICO	67
<i>Lucio Milano (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	
DIALOGARE TRA NEMICI	95
<i>Andrea Cozzo (Università di Palermo)</i>	
VINCITORI E VINTI: DA Omero A EURIPIDE	107
<i>Luigi Battezzato (Università del Piemonte Orientale)</i>	
CON ECUBA O CON GLI ACHEI? LE MADRI, GLI ORFANI, I SOLDATI	121
<i>Giorgio Ieranò (Università di Trento)</i>	
LA GUERRA DI TROIA HA AVUTO LUOGO. LE SCENE DEL TEATRO E I RETROSCENA DELLE GUERRE: ORO, VIOLENZE, MENZOGNE	131
<i>Anna Beltrametti (Università di Pavia)</i>	

LE TRINCEE DI POLINICE (1917-1933) <i>Sotera Fornaro (Università di Sassari)</i>	145
LE DITA TAGLiate DELLE DONNE GRECHE. FEMMINILE, GUERRA E CITTADINANZA <i>Marcella Farioli (Université Paris-Est)</i>	157
LE DONNE, LA PACE, IL TEATRO. DRAMMATURGHE AMERICANE NEGLI ANNI DELLA NEUTRALITÀ (1914-1917) <i>Bruna Bianchi (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	175
LE SCRITTRICI ITALIANE E LA GRANDE GUERRA <i>Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	193
TEATRO NEL TEMPO DELLA GRANDE GUERRA <i>Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	209
RENATO SERRA E LA GUERRA: LA DIMENSIONE <i>CONTEMPLATIVA</i> NELLE LETTERE DA SAN VITO AL TAGLIAMENTO E NEL <i>DIARIO DI TRINCEA</i> <i>Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	227
WITTGENSTEIN E LA GUERRA <i>Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	247
GUERRA ALLA GUERRA! L'ANTIMILITARISMO DI KURT TUCHOLSKY <i>Susanna Böhme-Kuby (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	261
MITI INADEGUATI. IL CINEMA COME <i>TEATRO</i> DELLA GRANDE GUERRA <i>Roberto Danese - Fabrizio Loffredo (Università di Urbino)</i>	269
<i>BLOWN' ON THE WAR</i> . IL NEMICO INVISIBILE NELLA GUERRA DI STANLEY KUBRICK <i>Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	275
COSTRUIRE PER DISTRUGGERE: PENSARE E CANTARE LA GUERRA <i>Giorgio Brianese (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	291
TRA LO SCAMANDRO E IL PIAVE. SANGUE, MITI E MISTIFICAZIONI SULLE CORRENTI DEL FIUME <i>Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	309

ALBERTO CAMEROTTO, MARCO FUCECCHI, GIORGIO IERANÒ

PREMESSA

Che cos'è per noi la guerra? Difficile comprenderlo, è fatta di mitologie, cioè dell'immaginario che nasce dai racconti, dalla letteratura, dai film. Sta nella nostra *paideia*, da bambini si gioca alla guerra. Quando è il momento di farla sul serio è invece un assurdo, una trappola: uno stato, una nazione, un re, una democrazia ti manda alla guerra per le ragioni e per i casi che possono apparire i più insensati. Più o meno come un 28 luglio o un 24 maggio. Non c'è nulla che tu possa fare. Non sei più un uomo, non c'è possibilità di giudizio. La ragione scompare o è obbligata a tacere. Gli unici che hanno in qualche modo il coraggio di dire di no finiscono davanti a un plotone d'esecuzione, o magari si può dire di no sempre per una pura casualità come nelle decimazioni. E poi si viene cancellati. Sono questi i nostri eroi civili, uomini che hanno perduto la vita per l'unica verità sulla guerra.

Ma come succede che si arriva alla guerra? C'è un gioco folle, uno o infiniti interessi da una parte e dall'altra, sfide, minacce, offese, soprattutto illusioni o calcoli concreti, che si servono degli uomini come di uno strumento. Nessuno sembra capire qualcosa. È come quando si accetta e si obbedisce a una legge sbagliata, una virgola può distruggere le fatiche, le fiducie, le vite. Ma una società intera, un paese, un continente possono finire nel baratro. Tra il 1914 e il 1918 è stata questa la sorte dell'Europa. Ci vogliono cent'anni per capirlo.

La percezione di che cos'è davvero la guerra, se si è attenti, se si rimuove l'arroganza che ci fa ciechi ogni volta, la si può sentire allora camminando lungo i fronti della Grande Guerra, alla Selletta dei Denti, tragico teatro di guerra, tra le correnti del fiume all'Isola dei Morti, tra le pietre del Carso magari con le parole di Paolo Rumiz: «So che ogni metro è impregnato di agonie, segnato da vite smembrate, crocifisse su reticolati o mutilate da tagliole. Ma so anche che nulla, su quel terreno, rammenta l'immensità del dolore. Dovrei calpestare bossoli, immondizie, sangue, stracci, membra umane, gavette, resti di cibo, zoccoli, ferri, escrementi, suole di scarpe, ma l'uomo e la natura hanno cancellato ogni

cosa»¹. Si può facilmente dimenticare, e ricominciare da capo con lo stesso candore. Ma per capire ci è utile ritornare, più lontano, ai tremila anni di pensieri dei nostri classici più antichi, all'*Iliade* di Omero, alla prima guerra del nostro immaginario, e agli aggettivi che fanno le formule e i versi. Gli epiteti che non dicono nulla, che sembrano servire solo per il ritmo del verso, ci raccontano, se li guardiamo bene, la verità sulla guerra². Certo ci sono i grandi eroi, Achille dalla parte degli Achei, Ettore dalla parte dei Troiani. E magari stiamo anche a scegliere con chi schierarci.

Basta cercare la parola a caso nei poemi epici, *pólemos*, in sequenza non preordinata dall'inizio. La prima volta la guerra compare senza aggettivi, ma è associata alla peste, *loimós*, e prima si parla di morte, *thánatos*³. E qui queste idee che si intrecciano tra loro valgono per quelli che saranno i vincitori e che però, lo sappiamo bene, non avranno un ritorno felice. Proseguendo, un epiteto positivo, eroico, non lo si trova mai: qualcosa vorrà dire. Insomma per Omero l'idea di una Grande Guerra non può avere nulla di celebrativo. C'è la memoria, ma non ci sono commemorazioni, rievocazioni, musei della battaglia o percorsi turistici. Nemmeno dopo cinquecento anni.

La guerra, nella semplice verità del canto epico, è violenza, movimento, attacco, impeto (πολυαἶκος πολέμοιο, *Il.* 1.165). O ancora è sfrontata, audace (πόλεμον θρασύν, *Il.* 6.254). Certo qualcuno ci può trovare un qualche valore. C'è invece di mezzo la distruzione di una bella e grande città, fiorente di uomini, dove si può essere felici e vivere bene, e si annunzia la spartizione della preda, le donne e le ricchezze. Un bottino che non porta bene, che suscita contese senza fine, odi implacabili, ire funeste. È un avvertimento del pericolo, la follia di Ares colpisce tutti, senza regole, senza distinzioni⁴.

1 P. Rumiz, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano 2014, p. 12.

2 È questa una delle virtù del canto e della tradizione orale dell'epica greca arcaica, che va anche più in là dell'idea dei *maestri di verità*. Vd. J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis 1991, p. 7 «Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization».

3 Hom. *Il.* 1.60-61.

4 Hom. *Od.* 11.537 ἐπιμίξ δέ τε μαίνεται Ἄρης: nella guerra è questo ciò che succede, «Ares impazza alla cieca», nel caos dei colpi (*epimix* indica proprio

Di sicuro la guerra è un male, qualcosa di terribile, una ‘mischia orrenda’ (πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνὴ, *Il.* 4.82). Una volta che la si comincia, come sempre con l’illusione che duri poco e che tutto sia chiaro, semplice ed eroico, non ha conclusione, non ha possibilità di compimento (ἄπρηκτον πόλεμον, *Il.* 2.121), può durare dieci anni, sparisce una generazione di giovani, e la fine non c’è. Di questo dilungarsi imprevisto i generali possono accusare – come fa Agamennone – la debolezza, la viltà dei loro soldati (ἀνδρῶν κακότητι, *Il.* 2.368), e dovrebbero semmai pensare alla propria incapacità strategica (ἀφραδίη πολέμοιο), all’inettitudine che sta nella pretesa di dominare gli eventi e le conseguenze.

Certo quando vi si è dentro può nascere perfino una libidine che conduce alla morte, al suicidio: nel dispiegamento delle forze, delle schiere di fanti, di cavalieri, di navi, nello splendore accecante degli scudi, degli elmi, delle lance, la guerra ti può sembrare più dolce che il ritorno in patria (πόλεμος γλυκίων γένετ’ ἢ νέεσθαι, *Il.* 2.453). Se ne può perfino avere desiderio: ma l’epiteto svela la verità, nella guerra non c’è altro che morte, per gli altri e per se stessi (ὄλοοιο λιλαιόμενοι πολέμοιο, *Il.* 3.133)⁵. La guerra genera odio, che dura per generazioni, ed è odiosa fino a far rabbrivire (στυγεροῦ πολέμοιο, *Il.* 4.240).

Ha un suono orribile, ostile, terrificante, la parola e la realtà che ad essa corrisponde (πόλεμοιο δυσηχέος, *Il.* 2.686), è implacabile e incessante (πόλεμος δ’ ἀλίαστος, *Il.* 2.797), per non lasciare posto ai pensie-

la mescolanza, il disordine, la confusione di ciò che avviene nella battaglia, dove si muore a caso, per nulla). Così Ares è sempre ἀλλοπρόσαλλος (*Il.* 5.831, 889), ossia voltagabbana, traditore, che sta ora da una parte, ora dall’altra, perché la guerra, con il sangue, il dolore, la morte, è un male comune, che tocca tutti indistintamente (*Il.* 18.309 ξυνὸς Ἐνυάλιος, Archil. fr. 110 W.² ἐτήτυμον γὰρ ξυνὸς ἀνθρώποις Ἄρης).

- 5 Il verbo esprime il desiderio concreto e fortissimo dell’eros (*Il.* 14.331 νῦν ἐν φιλότῃ λιλαιέαι εὐνηθήναι), di avere uno sposo (*Od.* 1.15, 9.32, 23.334 λιλαιομένη πόσιν εἶναι), del ritorno dall’Ade alla luce (11.223 ἀλλὰ φόωσθε τάχιστα λιλαιέο). Ma vale anche per la passione dell’ascolto di un racconto (*Od.* 11.380 ἀκούεμεναί γε λιλαιέαι), per la giusta voglia di una buona cena dopo la fatica di una lunga giornata di lavoro (13.31 δόρποιο λιλαιέται), per il normale desiderio di vivere la vita (12.328, 24.536 λιλαιόμενοι βιότοιο). Il confronto diviene esplicito per descrivere la brama di combattere di Eracle e Iolao in Hes. *Scut.* 113s. λιλαιόμενοι πολέμοιο / φυλόπιδα στήσιν, τά σφιν πολὺ φίλτερα θοίνης («bramosi di ridestare / della guerra la mischia, cose per loro più gradite della festa di un banchetto»). E del resto le formule ci dicono che le stesse lance dei guerrieri «hanno desiderio di saziarsi di sangue», λιλαιόμενα χροὸς ἄσαι (*Il.* 11.574, 15.317, 21.168).

ri e alle parole neppure dei più saggi, che sono il paradigma opposto del tempo di pace. La guerra, come il suo dio insaziabile⁶, è fatta per uccidere gli uomini (πόλεμον φθισήνορα, *Il.* 2.833), un mostro lordo di sangue (πολέμοιο ... αἱματόεντος, *Il.* 9.650). Nella guerra i nemici non sono gli uomini, ma la guerra stessa, la sua strage (δήϊον ἐς πόλεμον, *Il.* 4.281). Altro non v'è che pianto, lamento e sofferenza (οἴζυροῦ πολέμοιο, *Il.* 3.112). La guerra è crudele e spietata (ὀμοίου πολέμοιο, *Il.* 9.440)⁷. Infiniti sono i lutti, i dolori (ἀργαλέους πολέμους, *Il.* 14.87), i lamenti (πολέμοιο ... λευγαλέοιο, *Il.* 13.97), infinite le lacrime (πόλεμον πολύδακρυον, *Il.* 3.165)⁸. L'unica cosa peggiore è forse la guerra civile, agghiacciante e incomprensibile (πολέμοιο ... ἐπιδημίου ὀκρυόεντος, *Il.* 9.64), che merita la maledizione epica più dura per chiunque vi si avventuri o vi si ritrovi: non vi sono più fratelli, non più una casa, non più leggi umane e divine⁹. E questa, la guerra di cui parliamo, che continuiamo pericolosamente a chiamare Grande Guerra, tra la celebrazione e il timore, solo ora riusciamo a comprendere che è stata la lotta fratricida dell'Europa, e ne ha preparato un'altra ancora più terribile.

Il distacco di un centenario è buono per riflettere, se non è rimozione, se non è ancora una volta mistificazione: tutto è cambiato, l'Europa non ha – o non dovrebbe avere – più confini, e i nazionalismi hanno oggi poco senso, anche se facciamo fatica a conoscere le lingue e la ricchezza della cultura e della vita degli altri. Da questa distanza si comprende bene che quella Grande Guerra è stata una “folle strage” – mentre non lo si capisce o si trovano delle buone ragioni da una parte e dall'altra per le guerre vicine o in preparazione¹⁰. Allora il “ricordare insieme” che pos-

6 Hom. *Il.* 5.388 Ἄρης ἄτος πολέμοιο («Ares insaziabile di guerra»), Hes. *Scut.* 346 Ἄρης ἀκόρητος ἀντήης («Ares mai sazio del tumulto della battaglia»).

7 Cfr. Hom. *Il.* 20.154 δυσηλεγέος πολέμοιο («la guerra spietata»).

8 Oppure similmente Hom. *Il.* 5.737 πόλεμον ... δακρυόεντα.

9 Hom. *Il.* 9.63 ἀφρήτωρ ἀθέμιστος ἀνέστιος: la sequenza di parole di segno negativo ha la forza di una «natural rhetoric» (B. Hainsworth, *The Iliad: a Commentary, Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993, pp. 67s.). È giustamente celebre già tra gli antichi, quando è in gioco il rifiuto della guerra, cfr. Ar. *Pax* 1097.

10 È sempre pronta ogni forma di legittimazione e di autogiustificazione, dichiarata o implicita, come osserva bene I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra*, Torino 1983, p. 194 (ed. or. *The Biology of Peace and War*, London 1979): «Riusciamo facilmente a persuaderci che gli altri non sono uomini e agire di conseguenza. Se ciò non funziona, possiamo scaricarci della responsabilità richia-

siamo proporci è quello di incontrare e ascoltare molte voci, unire molte prospettive. Andiamo a rileggere tutti i libri che troviamo, le immagini, i film, le musiche. È questa la migliore coscienza della nostra Europa di oggi, è fatta della poesia e dell'arte, delle paure, delle speranze e del dolore di quei giovani perduti, delle donne, delle famiglie e dei nipoti. È una memoria possibile, se è fatta del lavoro incessante della ricerca e della scuola, della condivisione collettiva delle sofferenze e dei pensieri nella vita e nei luoghi di tutti i giorni. Una memoria a cui partecipiamo tutti e alla quale diamo ciascuno il nostro contributo.

Tra queste voci risuona come un simbolo il rifiuto della guerra degli *Uomini contro* di Francesco Rosi che si intreccia nei nostri pensieri con le parole di Euripide nelle *Troiane*. È un dio antico che le pronuncia, un dio del quale gli uomini non possono più servirsi per giustificare le loro guerre: «stolto tra i mortali è colui che porta la guerra e distrugge le città, i templi e le tombe degli altri»¹¹. Chi fa la guerra, proprio quando crede di essere il vincitore, proprio quando si illude che non tocchi a lui, «lascia il deserto dietro di sé e inevitabilmente prepara la sua stessa rovina»¹². Queste sono forse le parole che non dobbiamo dimenticare mai, qualsiasi cosa diremo o penseremo mentre proviamo a rimettere insieme la memoria della nostra “grande guerra”.

mandoci a un ordine ricevuto: la guerra diventa un lavoro. Oppure possiamo giustificare la nostra aggressione facendola passare per difesa o per rappresaglia: la possiamo esaltare come un atto eroico. Viceversa, quando si tratta di difendere il nostro gruppo, non abbiamo alcuna esitazione: evidentemente la minaccia è uno stimolo scatenante così potente da travolgere ogni scrupolo».

11 Eur. *Tro.* 95s. μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐμπορθεῖ πόλεις / ναούς τε τύμβους θ', ἰερά τῶν κεκημηγῶτων.

12 Eur. *Tro.* 97 ἐρημία δούς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.



UNA NOTA PER I TEATRI DI GUERRA

I quarantadue interventi pubblicati nei due volumi *Teatri di guerra e Uomini contro* rappresentano una parte del progetto *Classici Contro 2015 Teatri di guerra*. In ventiquattro azioni, come i canti dell'*Iliade* di Omero, questa iniziativa ha portato, nei teatri lungo il fronte della Prima Guerra Mondiale, la voce dei classici e del pensiero europeo intorno alla violenza della guerra: un cammino, con un principio anticelebrativo, che si è mosso da Trieste a Trento, dal Teatro Verdi al Castello del Buonconsiglio, passando per il Teatro Olimpico a Vicenza, luogo simbolo dei Classici e dei *Classici Contro*, e con *incipit* e conclusione a Venezia. Questo filo rosso ha unito diverse sedi e diverse storie locali della Grande Guerra, raccogliendo diversi studiosi in diverse città, vari laboratori dei Licei; dovunque c'è stato un tema o un nucleo di temi attorno a cui si sono intrecciati i pensieri. Dopo il prologo di *Joyeux Noël* a Venezia il 12 dicembre 2014, il percorso è iniziato il 25 febbraio 2015 e si è concluso il 20 maggio, lasciando le date canoniche alle celebrazioni¹.

Ecco il catalogo dei tanti luoghi toccati dal progetto, con i titoli delle singole azioni:

1. Venezia, Teatro di Santa Margherita, *L'errore della guerra*; 2. Trieste, Teatro Verdi, *Fratelli in guerra*; 3. Pordenone, Convento di San Francesco, *Discorsi e ideologie della guerra*; 4. Gorizia, Teatro Verdi, *Le donne e la guerra*; 5. Udine, Teatro Nuovo Giovanni da Udine, *Guerra!*; 6. San Vito al Tagliamento, Teatro Arrigoni, *Poeti di guerra*; 7. Maniago, Teatro Verdi, *Il volto del nemico*; 8. Treviso, Teatro Comunale Mario Del Monaco, *Monumenti della guerra*; 9. Conegliano, Teatro Accademia, *Soldati di qua e di là del fiume*; 10. Montebelluna, Teatro di Villa Pisani - Biadene di Montebelluna, *La strage sulle correnti del fiume*; 11. Vittorio Veneto, Teatro Lorenzo Da Ponte, *Vincitori e vinti*; 12.

¹ Un più ampio *reportage* dedicato ai *Classici Contro 2015. Teatri di Guerra* è pubblicato nella rivista online «Dionysus ex Machina» 6, 2015, pp. 311-335.

Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, *Iconografia della guerra I*; 13. Vicenza, Teatro Olimpico, Polemos. *Le parole della guerra*; 14. Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, *Iconografia della guerra II*; 15. Vicenza, Teatro Olimpico, *Il racconto della guerra*; 16. Bassano del Grappa, Libreria Palazzo Roberti, *Memorie di guerra*; 17. Bassano Del Grappa, Museo Civico, *Patrie e guerra*; 18. Schio, Teatro Civico, *Antropologia della guerra: seduzioni e immaginario collettivo*; 19. Thiene, Teatro Comunale, *Le vittime della guerra*; 20. Trento, Castello del Buonconsiglio, *La grande illusione*; 21. Rovereto, Teatro Zandonai, *Satira della guerra*; 22. Feltre, Teatro de la Sena, *La tragedia della guerra*; 23. Belluno, Teatro Comunale, *Mitologia della guerra*; 24. Venezia, Teatro di Santa Margherita, *Guerra senza fine*.

Nel programma si sono alternati (in ordine di apparizione): Peter Mauritsch (Karl-Franzens-Universität Graz), Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia), Francesco Vallerani (Università Ca' Foscari Venezia), Elisa Bugin e Andrea Cerica (Aletheia Ca' Foscari), Sotera Fornaro (Università di Sassari), Andrea Cozzo (Università di Palermo), Giuseppe Sandrini (Università di Verona), Egidio Ivetic (Università di Padova), Carmine Catenacci (Università di Chieti Pescara), Giovannella Cresci (Università Ca' Foscari Venezia), Elena Fabbro (Università di Udine), Giorgio Brianese (Università Ca' Foscari Venezia), Marcella Farioli (Modena), Barbara Graziosi (Durham University UK), Bruna Bianchi (Università Ca' Foscari Venezia), Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia), Ugo Fantasia (Università di Parma), Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia), Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia), Federico Condello (Università di Bologna), Alice Bonandini (Università di Trento), Alessio Quercioli (Trento), Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari Venezia), Giacomo Viola (Udine), Marco Bettalli (Università di Siena), Marco Fucecchi (Università di Udine), Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia), Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia), Alessandro Fo (Università di Siena), Rolando Damiani (Università Ca' Foscari Venezia), Marta Mazza (Mibac Venezia), Mauro Passarin (Museo del Risorgimento e della Resistenza Vicenza), Alessandro Iannucci (Università di Bologna-Ravenna), Simone Beta (Università di Siena), Nicoletta Brocca (Università Ca' Foscari Venezia), Gian Mario Villalta (Pordenone), Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia), Valentina Garulli (Università di Bologna), Mario Lentano (Università di Siena), Luciano Cecchinell (Revine Lago), Luigi Battezzato (Università del Piemonte Orientale), Luigi Spi-

na (Antropologia e Mondo Antico Siena), Roberto Danese e Fabrizio Loffredo (Università di Urbino), Francesco Puccio, Alfonso Napoli, Claudia Lo Casto, Ernesto Tortorella (Salerno), Lucio Milano (Università Ca' Foscari Venezia), Giuseppe Pucci (Università di Siena), Mauro Varotto (Università di Padova), Umberto Curi (Università di Padova), Olimpia Imperio (Università di Bari), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Patricia Zanco e Gabriele Grotto (Vicenza), Federica Giacobello (Università di Milano), Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia), Claudio Rigon (Vicenza), Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari Venezia), Mario Cantilena (Università Cattolica di Milano), Paolo Rumiz (Trieste), Patrizia Laquidara (Vicenza), Stefano Maso (Università Ca' Foscari Venezia), Alberto Mario Banti (Università di Pisa), Marco Fernandelli (Università di Trieste), Alessandro Casellato (Università Ca' Foscari Venezia), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Renzo Tosi (Università di Bologna), Marco Mondini (ISIG-FBK & Università di Padova), Giorgio Ieranò (Università di Trento), Olivia Guaraldo (Università di Verona), Anna Zago, Piergiorgio Piccoli e Aristide Genovese (Theama Teatro Vicenza), Maurizio Bettini (Università di Siena), Marco Mondini (ISIG-FBK & Università di Padova), Federica Lotti (Conservatorio Benedetto Marcello Venezia), Silvia Romani (Università di Torino), Gianni Guastella (Università di Siena), Claudio Longhi (Università di Bologna), Anna Beltrametti (Università di Pavia), Riccardo Drusi (Università Ca' Foscari Venezia), Susanna Böhme-Kuby (Università Ca' Foscari Venezia), Stefania De Vido (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Jossa (Royal Holloway University, London), Claudia Salmini (Archivio di Stato di Belluno e di Trieste), Luciana Palla (Belluno), Renata Raccanelli (Università di Verona), Dino Piovan (Vicenza), Alessandro Faccioli (Università di Padova).

Il progetto, ideato da Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani per l'Università Ca' Foscari Venezia, è stato realizzato in collaborazione con Elena Fabbro e Marco Fucecchi per l'Università di Udine e le azioni in Friuli Venezia Giulia e con Giorgio Ieranò e Alice Bonandini per l'Università di Trento e le azioni in Trentino-Alto Adige.

Nulla sarebbe stato possibile senza l'attiva e preziosissima collaborazione dei Licei e delle istituzioni cittadine. Piace dunque ricordare i nomi di chi ha accolto l'iniziativa e ha collaborato alla progettazione e alla realizzazione delle azioni in particolare dai Licei delle diverse città: Daria Crismani, Irma Marin (Liceo Petrarca Trieste); Brigitta Bianchi, Oliva Quasimodo, Giulia Zudini (Liceo Dante Alighieri - Carducci Trie-

ste); Marco Bergamasco, Alessio Sokol, Cristina Rumich, Rosa Tucci (Liceo Dante Alighieri Gorizia); Agostino Longo, Paolo Angiola, Paolo Badalotti, Lucia Comelli, Monica Delfabro, Monica De Nardi, Paola Mondini, Franco Romanelli, Giuseppe Santoro (Liceo Stellini Udine); Francesca Battocletti (Liceo Uccellis Udine); Angela Piazza, Alessandra Rocco, Paolo Venti (Liceo Leopardi-Majorana Pordenone); Angelo Battel, Andrea Preo (San Vito al Tagliamento); Piero Tasca (Liceo Le Filandiere San Vito al Tagliamento); Piervincenzo Di Terlizzi (Liceo Torricelli Maniago); Alberto Pavan, Maurizio Baldin, Cristina Favaro, Roberta Frare, Carla Borghetto, Mariarita Ventura (Liceo Canova Treviso); Stefania Bet, Silvano Piccoli, Lorena Serlorenzi, Anna Botta, Mario Cenedese, Stefania Crozzoli, Daniela Foltran, Sandra Alfieri, Letizia Cavallini (Liceo Flaminio Vittorio Veneto); Paola Benvenuti, Andrea Da Ros, Iolanda Tiozzo, Andrea Bernardi, Roberta Maggi Perrotta, Stefano Da Ros (Liceo Marconi Conegliano); Stefano Colmagro (Conegliano); Maddalena Monico, Marta Ereno (Liceo Primo Levi Montebelluna); Patrizia Vercesi (Liceo Giorgione Castelfranco Veneto); Antonella Chiappin, Osvaldo Zanetto, Nicoletta De Bona, Maria Grazia De Pasqual, Lucia Da Rif, Carmelo Correnti (Liceo Tiziano Belluno); Melita Fontana (Scuola Comunale di Musica 'Antonio Miari' Belluno); Marta Bazzacco, Renata Cataldi, Emanuela Zancanaro, Gian Pietro Da Rugna (Liceo Dal Piaz Feltre); Daniela Caracciolo, Stefano Strazzabosco, Alessandra Moscheni, Nicola Curcio, Renata Battaglin, Luciano Chiodi (Liceo Pigafetta Vicenza); Dino Piovan, Raffaella Corrà, Gabriella Strinati (Liceo Corradini Thiene); Donata Dall'Alba, Alessandra Menegotto, Giorgia Menditto, Francesco Crivellaro (Liceo Zanella Schio); Antonella Carullo, Alessandra Tobaldin, Giovanna De Antoni, Maria Marchese (Liceo Brocchi Bassano); Giuseppina Moricca (Dialogos Bassano); Roberta Fuganti, Maria Pezzo (Liceo Prati Trento); Silvia Pontiggia, Elisa Gellini (Liceo Antonio Rosmini Rovereto); Fabrizio Rasera (Accademia degli Agiati Rovereto); Michela Andreani, Antonella Trevisiol (Liceo Marco Polo Venezia); Angelo Callipo, Alberto Furlanetto, Anna Salvagno (Liceo Foscarini Venezia); Elisabetta Saltelli (Liceo Morosini Venezia); Carlo Franco, Maria Angela Gatti, Silvia Talluri (Liceo Franchetti Mestre-Venezia); Luisa Andreatta, Monica Niero (Liceo Majorana-Corner Mirano); Luigi Salvioni, Grazia Dalla Mutta, Tania Marin (Liceo Montale San Donà di Piave); Manuela Padovan (Liceo XXV Aprile Portogruaro).



GIORGIO BRIANESE
Università Ca' Foscari Venezia

COSTRUIRE PER DISTRUGGERE Pensare e cantare la guerra

1. *Due fratelli*

There's so many different worlds
So many different suns
And we have just one world
But we live in different ones...
(Dire Straits, *Brothers in arms*).

Propongo, per avviare il discorso, un breve racconto. Una sorta di piccolo apologo sospeso tra la verità storica e l'immaginazione. Vorrebbe, tra le altre cose, avere il compito di ricordarci che la guerra è qualcosa di terribilmente reale, che, in modi diversi, mette in gioco, aggredendola nel corpo e nella mente, l'esistenza di persone in carne ed ossa, in linea di principio quella di ciascuno di noi. Qualcuno, non senza ragione, penserà che rammentare quella che potrebbe apparire come una ovvietà sia superfluo; tuttavia, in un tempo come il nostro, nel quale la guerra è quasi sempre – almeno per coloro ai quali non tocca in sorte di viverla in prima persona – una rappresentazione (quando non una vera e propria manipolazione) mediatica che ne tiene a distanza la crudeltà e ce la presenta nella forma di uno spettro evanescente, trasformandola in qualcosa che sta a mezza strada tra la fiction televisiva e il videogame¹ e che agisce come una sorta di anestetico sulle nostre emozioni e sulla nostra capacità di reagire con indignazione, forse non è del tutto fuori luogo. Serve a rammentarci che gli attori e le vittime della guerra non sono dei pixel su uno schermo, entità, oltre che disumanizzate, dematerializzate, ma esseri viventi.

1 Per un primo sguardo su questi temi cfr., tra i molti studi possibili, *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascari, Meltemi, Roma 2008; N. Chomsky - E.S. Herman, *La fabbrica del consenso. La politica e i mass-media*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2014.



Protagonisti di questo piccolo apologo sono due fratelli: uno, non del tutto casualmente, si chiama come me, Giorgio; l'altro è Mario. Epoca e ambientazione della loro vicenda: durante la seconda guerra mondiale, un giorno qualsiasi successivo all'8 settembre del 1943. Uno di loro è da sempre un fascista convinto e, dopo la deposizione del Duce da parte del Gran Consiglio e la firma dell'armistizio, è rimasto fedele a Benito Mussolini, aderendo con quell'entusiasmo di cui forse solo i giovanissimi sono capaci (ma anche con quello che basta di fanatismo e di esaltazione) alla Repubblica di Salò. L'altro, anche lui da sempre, è antifascista ma, come tanti giovani dell'epoca, è stato costretto a indossare la divisa ed è stato arruolato nell'Armir, l'Armata Italiana in Russia che era stata istituita nell'estate del 1942 su richiesta dello Stato maggiore tedesco.

Per qualche tempo, insieme ai suoi commilitoni, Mario ha combattuto sul Don, sino a quando ha preso la decisione – rischiosa e coraggiosa almeno quanto lo sarebbe stata quella di rimanere al fronte continuando a combattere contro il 'nemico' – di disertare. A piedi e con mezzi di fortuna, aiutato a volte da qualche pietoso contadino russo (Dostoevskij aveva già sperimentato in prima persona quanto i contadini russi sapessero essere vicini a chi, com'era accaduto allo scrittore al tempo della prigionia in Siberia, si trovava in difficoltà apparentemente insuperabili), percorre faticosamente, superando avversità di ogni genere, gli oltre duemila chilometri che lo separano dalla sua città, Venezia. Qui, dopo un breve periodo trascorso tenendosi ben nascosto, decide di recarsi in montagna per unirsi ai partigiani e combattere al loro fianco.

Un giorno, nel corso di un rastrellamento nazi-fascista in terra friulana, Giorgio e Mario si ritrovano da soli, l'uno di fronte all'altro e con le armi in pugno. È trascorso molto tempo dall'ultima volta in cui si sono incontrati ma, com'è naturale, si riconoscono immediatamente. Stupore ed emozione sono gli stessi per entrambi, ed entrambi devono prendere in pochi istanti la medesima decisione: sparare al fratello? lasciarsi catturare dal 'nemico'? uccidere o farsi uccidere? A ben vedere la loro è la situazione di agghiacciante 'normalità' in cui si viene a trovare, prima o poi, qualunque combattente, a qualsiasi esercito appartenga e per qualsiasi ragione abbia deciso di impugnare le armi. Fabrizio De André l'ha cantata in una delle sue composizioni più note, *La guerra di Piero*, con l'intensità e la semplicità di chi sa che cosa significa guardare le persone negli occhi e riesce a vedere le cose nella loro verità, dando voce a chi, sempre o per lo più, è costretto al silenzio:

E mentre marciavi con l'anima in spalle
vedesti un uomo in fondo alla valle
che aveva il tuo stesso identico umore
ma la divisa di un altro colore.
Sparagli Piero, sparagli ora
e dopo un colpo sparagli ancora
fino a che tu non lo vedrai esangue,
cadere in terra, a coprire il suo sangue.

Sembra proprio che almeno uno dei due combattenti che si fronteggiano sia destinato a rimanere steso al suolo:

Cadesti a terra senza un lamento
e ti accorgesti in un solo momento
che il tempo non ti sarebbe bastato
a chieder perdono di ogni peccato.
Cadesti a terra senza un lamento
e ti accorgesti in un solo momento
che la tua vita finiva quel giorno
e non ci sarebbe stato ritorno².

Ma forse questo esito non è inevitabile come potrebbe sembrare, e le cose possono andare diversamente. Torniamo per un momento ai due fratelli che si sono ritrovati l'uno di fronte all'altro, l'uno contro l'altro. Gli istanti che stanno vivendo sono, senza retorica, lunghi e lenti come la loro vita: si guardano diritto negli occhi e, lentamente, abbassano entrambi il fucile. Viene in mente *Il canto dei mestieri* di Ivano Fossati:

Guardami bene diritto negli occhi
che il mio mestiere non è il soldato
guardami bene diritto negli occhi
che il mio mestiere non è
né di spada né di cannone
quello che ero io l'ho scordato
se fosse spada se fosse cannone
il mio mestiere saprei qual'è³.

2 Fabrizio De André, *La guerra di Piero*, 1964. Il testo della canzone si può leggere in F. De André, *Il canzoniere*, a cura di Claudia Gatti, Volonté Editore, Milano 2009. Uno strumento prezioso di consultazione per quel che riguarda le canzoni sulla/contro la guerra è il sito <http://www.antiwarsongs.org/index.php?lang=it>.

3 Ivano Fossati, *Il canto dei mestieri*, in *Macramé*, Columbia Records, 1996.

I due fratelli si avvicinano l'uno all'altro. Si abbracciano silenziosamente. Uno dei due – non importa quale – ha il volto appena rigato da una lacrima. Senza pronunciare parola, voltano le spalle l'uno all'altro e si allontanano ciascuno per la propria strada. Nessuno viene colpito, nessuno rimane inchiodato a terra a coprire il proprio sangue.

Mi chiedo se ci sia qualcosa che abbia la capacità di rendere visibile in modo più efficace quella condizione 'naturale' che Schopenhauer ha descritto magistralmente come il conflitto della volontà con sé stessa, dell'immagine di due fratelli che, armi in pugno, combattono (o almeno dovrebbero farlo, qualora decidessero di stare alle regole del gioco della guerra) l'uno contro l'altro. Ecco come ci parla il filosofo:

... vediamo dovunque nella natura conflitto, lotta e alternanza di vittorie, e proprio in questo, d'ora in avanti, riconosceremo più chiaramente l'essenziale discordia della volontà con sé stessa. Ogni grado di oggettivazione della volontà contende all'altro la materia, lo spazio, il tempo (...). Questo conflitto si perpetua in tutta quanta la natura; di più: è solo grazie ad esso che la natura esiste (...); questo stesso conflitto, infatti, è proprio la manifestazione dell'essenziale discordia della volontà con sé stessa. Il livello più chiaro di visibilità questa lotta universale lo raggiunge nel mondo animale, che ha come proprio nutrimento il mondo vegetale e nel quale, inoltre, ogni animale diventa preda e nutrimento di un altro, vale a dire che deve cedere la materia nella quale la sua idea si rappresentava per far posto alla rappresentazione di un'idea diversa, in quanto ogni animale può conservare la propria esistenza solo sopprimendone sempre di nuovo un'altra; la volontà di vivere vive così in generale di sé stessa e, sotto diverse forme, è il nutrimento di sé stessa, sino a che, alla fine, la specie umana, poiché è riuscita a sopraffare tutte le altre, considera la natura come se fosse stata fabbricata a proprio uso e consumo; e tuttavia anche questa stessa specie (...) manifesta in modo spaventosamente chiaro in sé stessa quella lotta, quella discordia interiore della volontà, giustificando il detto *homo homini lupus*⁴.

Schopenhauer propone numerose esemplificazioni di questo conflitto inesauribile, ricavandole per lo più dall'osservazione del mondo naturale. L'immagine che gli sembra più efficace e rivelatrice è quella della formica-bulldog australiana, nella quale l'impulso bellicoso è così forte da spingerla a combattere persino contro sé stessa, in certo senso addirittura oltre la propria fine: «se la si taglia in due, ecco che inizia una lotta tra la parte del capo e la parte della coda: quella afferra questa con i suoi denti; questa si difende bene con il suo pungiglione; la lotta dura di

4 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 27; trad. it. di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, p. 204.

solito una mezz'ora, sino a che entrambe muoiono, oppure vengono trascinate via da altre formiche. E questo si ripete ogni volta»⁵. Un istinto esemplare, non c'è dubbio: testimonia al di là di ogni ragionevole dubbio che la volontà di combattere appartiene all'anima profonda della natura e che la formica-bulldog non ha la possibilità di scegliere di agire diversamente.

Ma c'è qualcosa che possa meglio manifestare, anche sul piano simbolico, oltre che su quello emotivo, il *bellum omnium contra omnes*⁶, quella guerra di tutti contro tutti che è, da ultimo, la guerra che la volontà conduce instancabilmente contro sé stessa, di due fratelli che, come nell'apologo di apertura, si fronteggiano puntando i fucili l'uno contro l'altro, pronti a sparare?

Schopenhauer e Nietzsche, ciascuno a proprio modo, hanno indagato filosoficamente il conflitto a prima vista inesauribile che travolge sempre di nuovo, una dopo l'altra, le forme dell'esistenza. Hanno smascherato l'impermanenza di queste ultime e le hanno consegnate alla dimensione effimera del sogno; un sogno che tende a trasformarsi rapidamente in un incubo, assumendo l'aspetto di una guerra senza fine nella quale ciascuno, oltre che una vittima, è anche un animale da preda, un 'rapace'. Perché, come Nietzsche spiega nella prima dissertazione di *Genealogia della morale*, «pretendere dalla forza che *non* si estrinsechi come forza, che *non* sia un voler sopraffare, un voler abbattere, un voler signoreggiare, una sete di nemici e di opposizioni e di trionfi, è precisamente così assurdo come pretendere dalla debolezza che essa si estrinsechi come forza»⁷. Schopenhauer, in particolare, ci insegna (e lo insegna anche a Nietzsche, in effetti) che nel profondo, al di là dell'ordine rassicurante ma fittizio della ragione, agisce una forza cieca e incontrollabile, tutt'altro che confortante, la quale, con buona pace delle nostre illusioni, si manifesta sempre di nuovo sotto il segno della lotta. Non può essere diversamente, poiché è essa stessa ad essere intimamente conflittuale, ed è nella forma del conflitto che si rende visibile:

5 Ivi, § 27, p. 205.

6 Come è noto, questa è per Hobbes la condizione naturale degli esseri umani al di fuori della società civile: «lo stato naturale degli uomini, prima che si riunissero in società, era la guerra; non solo, ma una guerra di tutti contro tutti» (Th. Hobbes, *De Cive. Elementi filosofici sul cittadino*, trad. it. di T. Magri, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 86-87. Cfr. anche id., *Leviatano*, I, 13).

7 F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Prima dissertazione, § 13, trad. it. in *Opere di F. Nietzsche*, vol. VI, 2, Adelphi, Milano 1977, p. 244.

La volontà di vivere ci appare, considerata oggettivamente, come una follia, e considerata soggettivamente, come un'illusione della quale tutto ciò che vive diviene preda, che lo porta a esaurire le proprie forze mirando a raggiungere qualcosa che è del tutto privo di valore. Solo che, se esaminiamo le cose con maggiore attenzione, scopriamo anche in questo caso che essa è piuttosto una spinta cieca, un impulso del tutto privo di fondamento e di motivazione⁸.

Ogni essere vivente, da questo punto di vista, altro non è che l'epifenomeno di una pulsione bellicosa, destinato a una vita effimera che si svolge sotto il segno dello spazio, del tempo e della violenza e deciso a difendere con ogni mezzo la propria fugace esistenza; quest'ultima, come se non bastasse, si trova sempre in bilico tra l'essere e il non-essere, tenendosi precariamente in equilibrio, in perenne attesa della fine:

... è del tutto manifesto che, come notoriamente il nostro camminare altro non è che un cadere continuamente evitato, così la vita del nostro corpo altro non è che un morire incessantemente evitato, una morte sempre di nuovo rinviata; e, in ultima analisi, anche l'attività del nostro spirito è una noia incessantemente respinta. A ogni respiro allontaniamo la morte che è già da sempre dentro in noi, e con la quale in questo modo combattiamo a ogni secondo una battaglia, alla quale poi se ne aggiungono altre, a intervalli più lunghi, ogni qual volta mangiamo, ogni qual volta dormiamo, ogni qual volta ci riscaldiamo, e così via. Alla fine è la morte che deve vincere, poiché le siamo toccati sin dalla nascita, ed essa non fa che giocare per qualche tempo con la sua preda prima di divorarla. Noi, nel frattempo, ci sforziamo con grande partecipazione e con ogni cura di prolungare il più possibile la nostra vita, come chi volesse gonfiare una bolla di sapone quanto più e quanto più a lungo è possibile, pur avendo l'assoluta certezza che dovrà scoppiare⁹.

Anche gli istinti (innanzitutto l'istinto di sopravvivenza) altro non sono se non le forme emergenti secondo cui la volontà (che si declina come volontà di vivere per Schopenhauer e come volontà di potenza per Nietzsche, anche se le due figure, da ultimo, coincidono, poiché vivere altro non significa che esercitare la propria forza, l'energia che ci consente di mantenerci nell'esistenza) si rende visibile, facendo sì che la natura si presenti ai nostri occhi come un campo di battaglia permanente nel quale gli esseri viventi, tutti e nessuno escluso, inconsapevoli come

8 A. Schopenhauer, *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione"*, capitolo 28; trad. it. di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, p. 465.

9 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 57; trad. it. cit., pp. 400-401.

sono della loro comune appartenenza a quella radice profonda alla quale Schopenhauer allude quanto pronuncia la parola 'volontà', si scontrano sempre di nuovo l'uno contro l'altro senza minimamente rendersi conto di combattere in realtà sempre e solo contro sé stessi. In questo modo essi danno visibilità a quella «essenziale discordia della volontà con sé stessa» che «si perpetua in tutta quanta la natura»¹⁰ e che è ciò che consente alla volontà stessa di manifestarsi così come si manifesta, dando forma alla natura e agli esseri che la abitano:

Una tra le sorgenti fondamentali della sofferenza (...) è, non appena si manifesti realmente e in una forma determinata, quella di Eris, la lotta fra tutti gli individui, l'espressione del conflitto dal quale è affetta la volontà di vivere nella sua interiorità (...): i combattimenti tra gli animali sono un mezzo crudele per illustrarlo immediatamente e crudamente. In questa discordia originaria si trova una sorgente inesauribile di sofferenza, malgrado le precauzioni che sono state prese per combatterla¹¹.

Una sofferenza in perenne attesa di quella morte che trasforma sin da principio in una finzione la nostra vita. Con le parole di una vecchia canzone di Claudio Lolli:

Lo sai che siamo tutti morti
e non ce ne siamo neanche accorti,
e continuiamo a dire così sia¹².

2. *Dio è dalla nostra parte?*

So now as I'm leavin'
I'm weary as Hell
The confusion I'm feelin'
Ain't no tongue can tell
The words fill my head
And fall to the floor
If God's on our side
He'll stop the next war...
(Bob Dylan, *With God on our side*)

10 Ivi, § 27, trad. it. cit., p. 204.

11 Ivi, § 61; trad. it. cit., p. 427.

12 C. Lolli, *Io ti racconto*, in *Un uomo in crisi*, 1973.

Gli esseri umani declinano, nel corso di tutta intera la loro storia, quella essenziale discordia che Thomas Hobbes ha indicato con un'espressione che, con il tempo, è diventata quasi un luogo comune, una frase fatta: *bellum omnium contra omnes* – quella guerra di tutti contro tutti che rende necessario il potere sempre coercitivo e, alla lettera, 'terroristico' dello Stato: perché «le leggi di natura (come la *giustizia*, l'*equità*, la *modestia*, la *misericordia*, e, insomma, il *fare agli altri quel che vorremmo fosse fatto a noi*) in sé stesse, senza il terrore di qualche potere che le faccia osservare, sono contrarie alle nostre passioni naturali che ci spingono alla parzialità, all'orgoglio, alla vendetta e simili»¹³. Con buona pace delle parole troppo spesso ipocrite delle moderne democrazie, «i patti senza la spada sono solo parole», ammonisce Hobbes¹⁴, perché la natura, anche la natura degli esseri umani, è discordia. Quella discordia che, alle origini del pensiero filosofico occidentale, è stata evocata anzitutto dalle parole di Eraclito di Efeso: «Si deve sapere che la guerra è comune, che il conflitto è giustizia, e che tutte le cose si producono secondo conflitto e necessità»¹⁵.

Polemos, la guerra (la parola è di genere maschile nella lingua greca, femminile nella nostra), è ciò che per Eraclito tutte le cose hanno in comune, essendo generate da essa: «Padre di tutte le cose è la guerra e di tutte è re: gli uni li rese dèi, gli altri uomini, gli uni li fece schiavi, gli altri liberi»¹⁶. *Polemos* è il padre di tutte le cose, è la forza che le genera. Teniamo a mente questa espressione eraclitea, che riprenderò più avanti in relazione al rovesciamento, a prima vista sorprendente, che di essa ha proposto Emanuele Severino: non è *polemos*, sostiene Severino, ad essere padre di tutte le cose, bensì è la cosa ad essere la madre di tutte le guerre.

Rimaniamo però per il momento all'idea che la storia degli esseri umani sia la vicenda del manifestarsi di una essenziale discordia, dal primo gesto di violenza che è stato compiuto, prima ancora che l'essere umano diventasse quello che conosciamo, sino a quelli del nostro presente. Perfetta la visione che, di quel gesto – il gesto della violenza originaria, potremmo anche dire –, danno le prime sequenze di uno dei capolavori del regista Stanley Kubrick, *2001: Odissea nello spazio*, che

13 Th. Hobbes, *Leviatano*, parte II, cap. XVII, trad. it. di G. Micheli, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 163.

14 *Ibidem*.

15 Eraclito, fr. 80; trad. it. in Eraclito, *I frammenti*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2013, p. 50.

16 Eraclito, fr. 53; trad. cit., p. 47.

mettono in scena *The dawn of man*, 'l'alba dell'uomo', come recita la didascalia. Si tratta probabilmente di uno dei momenti più celebri di tutta la storia del cinema, preceduto e accompagnato dalla musica di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss. Le scimmie antropomorfe, che inizialmente condividono alla pari con gli animali lo spazio, le difficoltà, le paure di una terra inospitale, acquisiscono una abilità tecnica che, da quel momento in avanti, le distinguerà da tutti gli altri. Kubrick, legando una volta per tutte il progresso alla violenza, ci mostra una mano che, impugnato un osso, lo trasforma in un'arma, dapprima utilizzandolo contro alcuni animali, poi anche contro altri esseri antropomorfi:

All'inizio è la scimmia che si accosta al monolite nero con rispetto, e poi scopre a poco a poco l'uso dell'osso come arma, primo passo di un dominio *tecnico* sul mondo. Ma questa scoperta compiuta nel segno della paura la induce a servirsene per uccidere un'altra scimmia (Ogni progresso della specie, sembra che Kubrick voglia dirci, è legato alla soddisfazione degli istinti. Quando questi sono attenuati o repressi come nella società del 2001, l'uomo si raggela. È solo uccidendo HAL 9000 che Bowman ha accesso ad uno stadio superiore). Così i rapporti tra la paura e l'aggressione, sempre presenti nei film di Kubrick, vengono espressi in *2001* in modo sconvolgente¹⁷.

Da quel primo gesto fino alla 'esportazione della democrazia' da parte degli Stati Uniti («l'America è un arsenale di democrazia», come diceva Gaber¹⁸) e delle sempre 'volenterose' coalizioni che fanno, più o meno ipocritamente, da stampella alla loro politica estera, fino alle aggressioni 'barbare' dell'ISIS (che, come è facile capire se appena ci si pensa, sono suscitate anche dalla violenza dell'Occidente e dalle sue provocazioni)¹⁹, la storia sembra confermare ad ogni passo che proprio questa è l'essenza dell'essere umano (il suo destino, potremmo anche dire, una sorta di 'DNA' della specie umana): essere il protagonista di una guerra che – non serve nemmeno scomodare vecchie e nuove crociate per rendersene conto – sempre, anche quando la propaganda ne

17 M. Chiment, *Kubrick*, trad. it., Rizzoli, Milano 2007, p. 128.

18 G. Gaber, *L'America*, in *E pensare che c'era il pensiero*, 1995. Una prima versione di questo monologo era stata portata in teatro una ventina d'anni prima, in *Libertà obbligatoria*.

19 Su questi temi cfr. il recentissimo libro di Franco Cardini, *Il califfato e l'Europa. Dalle crociate all'ISIS: mille anni di paci e guerre, scambi, alleanze e massacri*, Utet, Torino 2016. Dello stesso autore cfr. anche *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Laterza, Roma-Bari 2015.

esalta le finalità benefiche e persino pacifiste²⁰, viene condotta a partire dalla volontà di affermare un punto di vista che viene ritenuto superiore a quello dell'altro e dalla convinzione che le proprie 'ragioni' siano migliori di quelle dell'altro²¹ e che, come tali, non tollerino di essere messe in discussione: chi propone un punto di vista critico diventa per ciò stesso un nemico, rema contro, è anti-democratico, è ostile al progresso e alla civilizzazione, e così via. Ascoltiamo ancora l'ironia di Gaber: «Non c'è popolo che sia più giusto degli americani. Anche se sono costretti a fare una guerra, per cause di forza maggiore, s'intende, non la fanno mica perché conviene a loro. No! È perché ci sono ancora dei posti dove non c'è né giustizia, né libertà. E loro, eccola lì, pum! Te la portano. Sono portatori, gli americani. Sono portatori sani di democrazia. Nel senso che a loro non fa male, però te l'attaccano»²².

La guerra sembra essere ed essere stata la protagonista permanente della storia degli esseri umani, e viene sempre condotta, in modo più o meno esplicito e consapevole, dal punto di vista (indiscutibile, ma anche indiscutibilmente arrogante) di Dio, realizzandosi nella forma di una lotta del Bene contro il Male. Perché «non si fanno domande – come cantava Bob Dylan nel 1963 – quando hai Dio dalla tua parte»²³. Non si fanno e non ci si pongono domande. Un tema ripreso anche da Gaber, quando, nel monologo che ho già citato, aggiunge che «Dio, fa il tifo per gli americani», in ragione della autoproclamata 'bontà' della loro condotta: «Gli americani hanno le idee chiare sui buoni e sui cattivi, chiarissime. Non per teoria... per esperienza, i buoni sono loro!»²⁴.

20 O pseudo-tali: quando sento descrivere le operazioni di guerra con espressioni come *peace-keeping* provo sempre un brivido di inquietudine e mi chiedo quali parole ci restino per descrivere l'opera degli autentici operatori di pace o dei teorici del pacifismo. Su questo cfr. D. Losurdo, *Il linguaggio dell'impero. Lessico dell'ideologia americana*, 2^a edizione, Laterza, Roma-Bari 2007. Dello stesso autore cfr. anche *La non-violenza. Una storia fuori dal mito*, 2^a edizione, Laterza, Roma-Bari 2010.

21 Un pensatore straordinario e anomalo come Carlo Michelstaedter, però, già all'inizio del Novecento aveva compreso perfettamente che «*Alle haben recht – niemand ist gerecht*: Tutti hanno ragione, ma nessuno ha la ragione» (C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1982, p. 77).

22 G. Gaber, *L'America*, cit.

23 Bob Dylan, *With God on our side*, in *Lyrics 1962-2001*, trad. it., con testo originale a fronte, a cura di A. Carrera, Feltrinelli, Milano 2004, p. 177.

24 G. Gaber, *L'America*, cit.

3. *Costruire per distruggere*

You that never done nothin'
 But build to destroy
 You play with my world
 Like it's your little toy
 You put a gun in my hand
 And you hide from my eyes
 And you turn and run farther
 When the fast bullets fly...
 (Bob Dylan, *Masters of war*).

Detto questo, vorrei riprendere per un momento l'immagine che ho richiamato poco fa, quando mi sono riferito, a proposito della figura del *Polemos*, a Eraclito e a Severino. È la guerra ad essere la generatrice di tutte le cose, come pensa Eraclito, oppure, come suggerisce Severino, è la cosa a generare tutte le guerre? Per capire meglio il senso di questa almeno apparente provocazione, sarebbe necessario chiamare in causa in modo analitico il discorso filosofico di Severino ma, com'è evidente, in questa sede non è possibile farlo²⁵. Voglio però provare almeno ad accennare al significato complessivo della sua tesi, rinviando chi fosse interessato a un primo approfondimento della questione alla lettura del volumetto *La guerra*, nel quale Severino prova a risalire «alle origini della guerra», proponendo un itinerario che conduce «nel sottosuolo» del nostro tempo e del senso che, in esso, assume il fenomeno della guerra, ossia nel sottosuolo «della coscienza che la nostra civiltà possiede della guerra»²⁶.

Il rovesciamento dell'aforisma eracliteo si produce, nel discorso di Severino, a partire dalla convinzione che il modo in cui (oggi e nella sua storia) la cultura occidentale ha pensato e pensa al mondo e alle cose che lo abitano (esseri umani inclusi) sia la matrice di ogni violenza, e dunque anche di quella violenza macroscopica che, in certo senso, sta «al centro dell'esperienza umana» e alla quale diamo il nome di guerra. Questo perché il modo in cui il mondo e le cose e gli esseri umani vengono pensati deriva, secondo Severino, da una contraddizione di fondo, da una sorta di

25 Mi permetto di rinviare, per un primo sguardo su quel discorso, al mio *L'eterno che è qui. Il divenire dell'essere nel pensiero di Emanuele Severino*, in E. Severino, *La guerra e il mortale*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 29-87.

26 E. Severino, *La guerra*, Rizzoli, Milano 1992, p. 19.

‘malattia dell’anima’: da un inconscio nel quale abita la più profonda delle antinomie, quella persuasione (nichilistica) che consiste nella convinzione che ciò che è sia non solo destinato al niente, ma che sia come tale identico al niente; ossia nell’essere persuasi della realtà dell’impossibile:

Il dire enigmatico di Eraclito viene reso esplicito dalla nostra cultura e insieme esorcizzato. Si dà per scontato che il significato della parola ‘guerra’ sia diverso dal significato della parola ‘cosa’ (...). E, a partire dai Greci, si dà per scontato che una ‘cosa’ sia ciò che *esce da niente*, resta un poco nell’essere e *ritorna infine nel niente*. Gli stessi pensatori greci non si rendono conto della novità inaudita di questo loro pensiero. *All’interno* di questo senso della ‘cosa’, la nostra civiltà tenta di trovare le cause e i rimedi della guerra – tenta di eliminare la guerra. (E non sospetta neppure che nel concetto di ‘rimedio’ – ossia di ‘strumento idoneo alla produzione di un certo scopo’ – sia presente l’anima stessa della guerra). Ma l’impresa è impossibile. Come se uno tentasse di liberarsi della propria ombra. Perché se la ‘cosa’ è ciò che è disponibile all’essere e al niente, allora solo perché essa è così disponibile può sorgere la volontà di dominarla e di produrla e di distruggerla. In quanto producibile-distruggibile, la ‘cosa’ è l’oggetto della volontà di potenza (...). Eraclito affermava che se la guerra finisse, non esisterebbero più le ‘cose’. Si tratta invece di comprendere che solo se tramonta il senso greco della ‘cosa’ diventa possibile il tramonto della guerra. Cioè questo tramonto diventa possibile solo se tramonta l’anima stessa della nostra civiltà²⁷.

Costruire e distruggere: questo binomio nomina il senso ‘tecnico’ e violento che la civiltà occidentale assegna alle cose, ossia agli abitanti della terra (esseri umani inclusi). Costruire *per* distruggere e distruggere per ri-costruire: queste espressioni nominano il senso che la guerra assegna alle cose e che le cose assegnano alla guerra (esseri umani anche in questo caso inclusi; anche se questi ultimi, una volta che siano stati distrutti, non possono essere ‘ri-costruiti’ come invece sembra sia possibile fare a partire dalle macerie delle cose). Viene da qui, tra le altre cose, anche il titolo che ho proposto per questo mio contributo – *Costruire per distruggere*, appunto – che prende spunto da due versi di una violentissima canzone di Bob Dylan, la quale, più che alla tradizione del canto politico americano, sembra appartenere a quella «delle canzoni anarchiche o francesi di fine Ottocento, o delle canzoni di lotta degli anni sessanta, che non contemplavano né perdono né carità cristiana e non facevano mistero di voler vedere scorrere il sangue»²⁸:

27 Ivi, pp. 11-12.

28 A. Carrera, *Bob Dylan*, Doppiozero, Milano 2015, p. 54.

... Una cosa la so
 anche se sono più giovane di voi
 che nemmeno Gesù potrà mai
 perdonare quello che fate...²⁹

Sono versi di *Masters of war*, una canzone che è una violentissima invettiva contro la violenza della guerra. Non basta nemmeno, al giovane Bob Dylan, che il 'peccato' dei signori della guerra sia imperdonabile persino agli occhi della misericordia cristiana: Dylan «procede nella strofa conclusiva a desiderare esplicitamente la morte dei fabbricanti d'armi:

E spero che moriate,
 e che la morte vi colga presto.
 Seguirò la vostra bara
 in un pallido meriggio,
 resterò a vedervi calare
 nel vostro letto di morte,
 e rimarrò sul bordo della fossa
 finché sarò sicuro che siete proprio morti»³⁰.

I hope that you die. Spero che moriate. Una espressione così fortemente ed esplicitamente violenta che taluni interpreti, quando si accostano a questa canzone, omettono l'ultima strofa (Joan Baez, ad esempio; altri invece, come Eddie Vedder, la cantano fino in fondo), come se le parole di Dylan, qui, fossero di una violenza così inaudita da non poter essere nemmeno pronunciate senza farle per ciò stesso ricadere nella stessa logica violenta di quella guerra contro la quale vengono scagliate. Ma, «come ha scritto Greil Marcus, quello che ha tenuto in vita *Masters of war* è, in fondo proprio quell'*I hope that you die*', il fatto che la canzone tocca i limiti oltre i quali nemmeno la libertà di parola potrebbe più proteggerla, ma dà a chiunque la canti la possibilità di raggiungerli»³¹. È dunque una canzone, quella di Bob Dylan, che ci conduce al limite (come peraltro spesso accade quando si ha a che fare con le sue composizioni): al limite del dicibile e, in un certo senso, anche al limite dell'opposizione alla guerra, al limite delle possibilità del nostro essere 'contro'. Perché anche il contrapporsi è una forma della violenza.

29 Bob Dylan, *Masters of war* (modifico qui la traduzione italiana contenuta in *Lyrics*, cit., p. 119).

30 A. Carrera, *Bob Dylan*, cit., p. 32.

31 Ivi, p. 33.

Forse dovremmo imparare, come insegna Nietzsche, ad abbandonare anche, se non anzitutto, la volontà di contrapporci, oltrepassando la logica della contraddizione. Nietzsche, smascherando le stabilità illusorie sulle quali l'Occidente ha edificato la propria storia, vede nel divenire l'unico mondo con il quale abbiamo realmente a che fare. Prestando ascolto alla lezione irrinunciabile di Eraclito è possibile non lasciarsi intrappolare nel «freddo schema razionale dei due opposti limitanti»³², abbandonandosi invece al «flusso mirabile e reversibile del divenire»³³, e tentando, così facendo, di oltrepassare la rigidità superficiale e sempre violenta delle antitesi. È in questo modo che «tutto si fa lieve e senza scopo, regna l'eterna gioventù dell'insondabile *aiòn*»³⁴.

4. *Nati per uccidere: la guerra e la contraddizione*

My eyes collide head-on with stuffed
Graveyards, false gods, I scuff
At pettiness which plays so rough
Walk upside-down inside handcuffs
Kick my legs to crash it off
Say okay, I have had enough, what else can you show me?
And if my thought-dreams could be seen
They'd probably put my head in a guillotine
But it's alright, Ma, it's life, and life only
Bob Dylan, *It's alright ma (I'm only bleeding)*.

Per avviarmi a chiudere, vorrei prendere spunto da questa immagine:



32 G. Colli, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1988, p. 205.

33 Ivi, p. 206.

34 Ivi, p. 209.

Raffigura l'elmetto di un soldato americano sul quale è bene evidente la scritta 'Born to kill', 'nato per uccidere'. Ma è ben visibile anche, sullo stesso elmetto, una spilla che riproduce il simbolo ormai internazionale del pacifismo. Quell'elmetto e quella spilla li indossa (quest'ultima sul proprio giubbotto militare) Matthew Modine, il quale impersona il soldato 'Joker' nel film *Full metal jacket*, la «dodicesima sinfonia» di Stanley Kubrick, come l'ha chiamata Michel Chiment³⁵. Una sinfonia devastante, che mette in scena la guerra e le sue contraddizioni in modo impietosamente ispirato.

A un colonnello, il quale gli si avvicina per chiedergli che cosa diavolo significhi quella spilla che ha sul giubbotto, il soldato Joker risponde con la mono-tonia che la voce di un sottoposto assume ogni volta che si trova davanti a un superiore, dicendo alcune cose che a me paiono interessanti per il nostro discorso. Ecco la trascrizione del loro dialogo:

- Marine, cos'è quel distintivo sul giubbotto?
- Un simbolo di pace, signore.
- Dove lo hai preso?
- Non me lo ricordo, signore.
- Che cosa c'è scritto sul tuo elmetto?
- Nato per uccidere, signore.
- Tu scrivi 'Nato per uccidere' sull'elmetto e porti un distintivo pacifista. E questo che cosa dovrebbe essere, umorismo malato?
- No, signore.
- E allora dimmi: che cosa significa?
- Non saprei, signore.
- Non sai un sacco di cose, mi pare.
- No, signore.
- Cerca di stabilire un contatto tra la testa e il culo, oppure ti rovescerò addosso un mare di merda.
- Sì, signore.
- Rispondi alla mia domanda, altrimenti ti mando dritto dritto alla disciplina.
- Io volevo soltanto fare riferimento alla dualità dell'essere umano, signore.
- La che cosa?
- L'ambiguità dell'uomo. È una teoria junghiana, signore.
- Tu da che parte stai, ragazzo?
- Io tengo per noi, signore.
- Tu ami il tuo Paese?
- Sì, signore.

35 M. Chiment, *Kubrick*, cit., p. 237.

– Allora che ne dici di uniformarti al programma? in riga con gli altri, e avanti per la grande vittoria!

– Sì, signore.

– Ragazzo, ai miei marines non ho mai chiesto altro che obbedire ai miei ordini come se fossero la parola di Dio. Noi siamo qui per aiutare i Vietnamiti, perché dentro a ogni muso giallo c'è un americano che cerca di uscire. Questo è un mondo durissimo, ragazzo. Nervi saldi, fino a quando questa pazzia della pace verrà spazzata via.

– Certo, signore.

La presenza simultanea della scritta 'Born to kill' sull'elmetto e della spilla pacifista sul giubbotto dipende dunque, spiega il soldato Joker al colonnello (naturalmente incapace di cogliere il senso delle sue parole), da quella dualità e ambiguità dell'essere umano che sono state indagate, nell'epoca contemporanea, anzitutto dalla psicoanalisi (preceduta però, come riconoscono in modi diversi sia Freud che Jung, dalle 'scoperte' di Schopenhauer e di Nietzsche). Più che di una 'semplice' ambiguità, tuttavia, dovremmo parlare di una vera e propria contraddizione, la quale ha molto a che fare con quella persuasione nichilistica (la persuasione che ciò che è sia identico al niente) che produce quella visione 'tecnica' del mondo che, a sua volta, è ciò che rende possibile quell'esperienza drammatica che chiamiamo 'guerra'. È la contraddizione (nichilistica) dell'anima umana quella che intrappola il soldato Joker di Kubrick (e intrappola nello stesso modo ciascuno di noi) nella logica della guerra, persino quando operiamo per tentare di rifiutarla. Perché anche il gesto del rifiuto, se ci si pensa, è un gesto 'bellicoso'.

5. Il disertore

Garbato amore mio
 Ti dico addio che me ne devo andar
 Che poca voglia di fare il soldato
 Io sono nato per stare con te
 Che poca voglia di fare il soldato
 Io sono nato per stare con te
 Che poca voglia di fare il soldato
 Io sono nato per stare qui...
 (Ivano Fossati, *Poca voglia di fare il soldato*).

Dinanzi alla guerra, per ciò, mi pare non rimanga altro da fare se non 'disertare': pronunciare un 'no' che abbia in vista una pace che non si

presenti come contrapposizione alla guerra, ma che abbia invece la capacità di oltrepassare una volta per tutte la 'logica' che la rende possibile e che, malgrado ogni buona intenzione, sostiene anche i tentativi di opporsi ad essa.

Disertare dalla 'logica' della guerra. Come hanno fatto, ciascuno a proprio modo, Giorgio e Mario quando si sono incontrati l'uno di fronte all'altro, faccia a faccia. La 'diserzione' di Mario dal fronte russo non poteva essere sufficiente proprio perché, da ultimo, prendeva corpo all'interno della stessa logica di coloro i quali avevano scelto di non abbandonare il fronte e di continuare a combattere. Solo riconoscendo di essere, al di là di ogni scelta di campo, fratelli, e rifiutando di premere il grilletto, Giorgio e Mario hanno 'disertato' davvero e hanno oltrepassato quella logica.

E proprio nel nome di una 'diserzione' radicale, di un 'no' che non sia un puro e semplice contrapporsi, vorrei concludere queste pagine, proponendo la lettura dei versi di una delle canzoni 'contro' la guerra più celebri di tutti i tempi: *Le déserteur* di Boris Vian, che è stata tradotta e cantata in tutte le lingue, italiano compreso (l'ha tradotta, tra gli altri, anche il poeta Giorgio Caproni). L'hanno cantata qui da noi, per fare solo due nomi, Ivano Fossati e Gianmaria Testa, nella traduzione di Giorgio Calabrese, che trascrivo:

In piena facoltà
egregio Presidente
Le scrivo la presente
che spero leggerà.
La cartolina qui
mi dice terra terra
di andare a far la guerra
quest'altro lunedì.
Ma io non sono qui
egregio Presidente
per ammazzar la gente
più o meno come me.
Io non ce l'ho con Lei,
sia detto per inciso,
ma sento che ho deciso
e che deserterò.
Vivrò di carità
sulle strade di Spagna,
di Francia e di Bretagna
e a tutti griderò.
Di non partire più

e di non obbedire
per andare a morire
per non importa chi.
Ho avuto solo guai
da quando sono nato
i figli che ho allevato
han pianto insieme a me.
Mia mamma e mio papà
ormai son sotto terra
e a loro della guerra
non gliene fregherà.
Quand'ero in prigionia
qualcuno mi ha rubato
mia moglie e il mio passato,
la mia migliore età.
Domani mi alzerò
e chiuderò la porta
sulla stagione morta
e mi incamminerò.
Vivrò di carità
sulle strade di Spagna,
di Francia e di Bretagna,
e a tutti griderò.
Di non partire più
e di non obbedire
per andare a morire
per non importa chi.
Per cui se servirà
del sangue ad ogni costo
Andate a dare il vostro
se vi diventerà.
E dica pure ai suoi
se vengono a cercarmi
Che possono spararmi:
io armi non ne ho...