

GUALTIERO BOAGLIO

*Quassù la vita e la lotta assumono forme fantastiche*¹

Strategie testuali di propaganda bellica nel “Corriere della Sera” e nella “Neue Freie Presse”
(1914–1918)

Il 23 maggio 1915 l'Italia rompeva gli indugi che avevano caratterizzato la sua politica estera fin dall'attentato di Sarajevo e dichiarava guerra all'Austria-Ungheria. L'intervento italiano avrebbe raggiunto gli scopi politico militari che si era prefissi il governo Salandra, ma si sarebbe rivelato catastrofico da un punto di vista umano ed economico, considerando che la guerra fece 650.000 morti solo fra i soldati e ridusse il Paese sul lastrico. Nell'immaginario collettivo questa guerra si è fissata come la “Grande Guerra” sia per le forze schierate che per il numero dei Paesi coinvolti e la potenza degli armamenti messi a disposizione dalla rivoluzione tecnologica di inizio secolo.

La prima guerra mondiale non si rivelò solo tragicamente innovativa da un punto di vista strettamente militare, anche da quello mediatico fu la prima a risultare la più combattuta e la più documentata². Allo scoppio delle ostilità sia la fotografia che il cinema di carattere documentaristico si trovavano nel loro pieno sviluppo tecnico scientifico, tuttavia i comandi militari e gli stessi addetti ai lavori non erano ancora pienamente coscienti del valore propagandistico che potevano rivestire la macchina fotografica e la cinepresa. Ci si serviva della fotografia e del cinema primariamente per scopi di carattere strategico e documentaristico inerenti all'esercito. Solo verso la fine della guerra questi due nuovi strumenti furono sempre più sfruttati a scopi propagandistici e si affiancarono alla carta stampata nel creare un'informazione mediale di massa. Più tardi, negli anni venti e trenta del dopoguerra, la politica culturale degli stati nazionali utilizzò in modo massiccio le fotografie scattate durante il conflitto ed il cinema per perseguire scopi di carattere nazionalistico. Le potenzialità propagandistiche di questi due media conobbero quindi una fortuna in primo luogo postuma rispetto al conflitto vero e proprio³.

Il medium incontrastato attraverso cui si esprimevano i messaggi propagandistici rimase per tutto il corso della guerra il giornale. Questo si spiega anche con il fatto che la stampa vantava una tradizione tecnologica ormai secolare, mentre le apparecchiature fotografiche e cinematografiche erano ancora ingombranti, difficili da trasportare e poco pratiche nella loro messa in funzione. Il ruolo che i giornali ed in modo particolare i quotidiani rivestirono durante tutta la guerra, è paragonabile all'odierno ruolo della televisione. Con l'inizio delle ostilità e lo svilupparsi delle operazioni belliche crebbero in modo sproporzionato sia la richiesta che l'offerta di informazioni, cosicché la guerra non si rivelò solo un vero affare per l'industria bellica, ma, in molte occasioni, anche per i grandi gruppi editoriali del tempo.

¹ Luigi BARZINI, Sul vertice del Monte Nero. *Corriere della Sera*, 23.–24.4.1916, 3.

² I primi reportages fotografici di carattere bellico vengono fatti risalire a Roger Fenton, inviato del governo britannico in Crimea durante l'omonima guerra (1853–1856). Anton HOLZER, Das fotografische Gesicht des Krieges. Eine Einleitung, in: *Mit der Kamera bewaffnet: Krieg und Fotografie* hrsg. von Anton Holzer. Marburg 2003, 8 e Susan SONTAG, Das Leiden anderer betrachten (titolo originale: Regarding the Pain of Others), aus dem Englischen von Reinhard Kaiser. München–Wien 2003, 60.

³ HOLZER, Das fotografische Gesicht des Krieges, 60s.

LE STRUTTURE DELLA PROPAGANDA IN ITALIA E IN AUSTRIA

Lo storico Nicola Della Volpe ha sottolineato in più occasioni che al momento dell'entrata in guerra l'Italia era impreparata da un punto di vista mediatico ad affrontare il conflitto perché non si era dotata di organismi di carattere politico o militare che si occupassero di propaganda. Quest'ultima, invece, veniva improvvisata di giorno in giorno da organizzazioni private di assistenza, da unioni di insegnanti, da Case del soldato il cui raggio di azione era però piuttosto limitato⁴. Questo dato di fatto trova riscontro nell'epistolario di Ugo Ojetti, figura importante di intellettuale e di militare, che dovette superare mille ostacoli per far capire ai comandi militari l'importanza di un efficiente servizio di propaganda⁵. Solo nel 1916 egli riuscì a creare in ambito militare un Ufficio Stampa, sebbene dotato di finanziamenti molto esigui, che si trasformò dopo la rotta di Caporetto (Karfreit, Kobarid) (24 ottobre 1917) in Ufficio Stampa e Propaganda, mentre a livello ministeriale fu istituito il Sottosegretariato per la Propaganda all'Estero e la Stampa. Sempre a questo periodo risale l'istituzione del Servizio P, cioè di propaganda, a cui erano preposti degli ufficiali che dovevano occuparsi del benessere delle truppe e segnalare anche i casi di insubordinazione, e comparvero in modo massiccio i giornali di trincea, pensati per mantenere alto il morale dei soldati⁶. Al preesistente Reparto fotografico del Comando Supremo (dicembre 1915), si aggiunse la Sezione Cinematografica del Regio Esercito. La guerra assumeva in questo modo valenze sempre più mediatiche.

Tuttavia, all'inizio del 1918, ci si rese conto che la propaganda italiana rimaneva sempre carente rispetto alle potenze alleate, tanto che l'Ufficio Stampa e Propaganda fu sottoposto ad un riordino totale e venne costituita una Commissione Centrale Interalleata di Propaganda⁷. Da questo momento in poi la propaganda italiana nei confronti dell'Austria si intensificò di molto ed usò tutti i canali mediatici legati all'immagine ed ai testi, ovvero locandine, cartoline, manifesti, annunci, medaglie, canzoni, volantini, ma anche megafoni e grammofoni posti nelle trincee per esortare il nemico alla resa o alla diserzione. Di pari passo si intensificò la propaganda all'estero attraverso articoli ed inserzioni pubblicati sui giornali delle potenze alleate⁸.

Al ritardo nel creare strutture di propaganda bellica corrispose anche un'iniziale avversione nei confronti dei giornalisti che all'inizio delle ostilità non erano affatto ammessi in zona di guerra e nei mesi successivi furono sì tollerati, ma sottoposti a continue vessazioni. La loro presenza al fronte veniva ritenuta ingombrante e controproducente da parte del Comando Supremo ed in particolare dal generale Cadorna che solo a partire dal gennaio 1916 capi di poter utilizzare la stampa a fini patriottici: *Ora egli [il generale Cadorna] vuole che la stampa si ponga risolutamente contro questo pericolo [l'opinione pubblica], scriveva Ugo Ojetti*⁹. L'iniziale avversione nei confronti della stampa stupisce, perché dimostra che l'Italia non aveva saputo trarre nessun insegnamento di carattere mediale da una lunga esperienza di emancipazione nazionale come era stata quella del Risorgimento.

All'inizio del 1914 la situazione era ben diversa in Austria che, per la sua centenaria tradizione di grande potenza continentale e le necessità di carattere propagandistico ad essa legate, aveva istituito fin dal 1868 un "Literarisches Büro" presso il Ministero degli Esteri i cui scopi erano di esercitare il controllo sull'operato dei giornali ed influenzarne l'atteggiamento in senso favorevole alla politica

⁴ Nicola DELLA VOLPE, Grande Guerra e propaganda, in: Maria Masau Dan, Donatella Porcedda (ed.), *L'arma della persuasione. Parole ed immagini di propaganda nella Grande Guerra*. Gorizia 1991, 15–26 e IDEM, *Esercito e propaganda nella prima guerra mondiale*. Roma 1989.

⁵ Ugo OJETTI, *Lettere alla moglie*. Firenze 1964. Cfr. per esempio le lettere del 12.11.1915, p. 128 e del 30.4.1916, p. 281.

⁶ Gian Luigi GATTI, *Dopo Caporetto. Gli ufficiali P nella Grande guerra*. Gorizia 2000 e Mario ISNENGI, *Giornali di trincea (1915–1918)*. Torino 1977.

⁷ Nicola DELLA VOLPE, *Grande Guerra e propaganda*, 22.

⁸ Dagobert POKORNY, *Die Wiener Tagespresse und ihre Einflussfaktoren im Ersten Weltkrieg*. Phil. Diss., Wien 1950, 96; Luciano TOSI, *La propaganda italiana all'estero nella prima guerra mondiale: rivendicazioni territoriali e politica delle nazionalità*. Udine 1977.

⁹ Luciana GIACHERI FOSSATI, Nicola TRANFAGLIA, *La stampa quotidiana dalla Grande Guerra al fascismo (1914–1922)*, 282ss, in: Valerio Castronovo, Luciana Giacheri Fossati e Nicola Tranfaglia (ed.), *La stampa italiana nell'età liberale*. Roma–Bari 1979; Glaucio LICATA, *Storia e linguaggio dei corrispondenti di guerra*. Milano 1972, 117; OJETTI, *Lettere alla moglie*, lettera del 10.1.1916, 185.

della Casa imperiale¹⁰. Durante la guerra i compiti del “Literarisches Büro” furono ulteriormente potenziati, tanto che non si occupava solo di censura giornalistica, ma anche della circolazione all'estero di materiale cinematografico e fotografico di propaganda e della preparazione di pubblicazioni che illustrassero le ragioni politiche della guerra dell'Austria-Ungheria¹¹.

La medializzazione della guerra a fini propagandistici trovò realizzazione il 28 luglio 1914 quando venne istituito il Kriegspressequartier con dei propri corrispondenti di guerra, il cui compito consisteva nell'inviare ai giornali articoli che descrivessero l'andamento della guerra. Al Kriegspressequartier erano anche attivi poeti, drammaturghi, cineoperatori, pittori, fotografi che operavano nelle tre sezioni in cui entro la fine del 1914 fu suddiviso l'organismo, ovvero: quella della carta stampata (Kriegsberichterstattergruppe), delle pitture e delle immagini fotografiche (Kunst- und Fotogruppe) e del cinema (Filmstelle), quest'ultima con compiti limitati perché dipendeva dal Kriegsministerium¹². La mole di materiale che usciva dal Kriegspressequartier era enorme e doveva essere preventivamente vagliata e autorizzata dall'Oberkommando che, in questo modo, concentrava nelle proprie mani il controllo assoluto sulla medializzazione della guerra¹³. Come vedremo meglio nel prosieguo di questo lavoro, i giornalisti accreditati presso il Kriegspressequartier non si trovavano fisicamente sui campi di battaglia, ma producevano testi comodamente seduti alla scrivania sulla base dei magri bollettini di guerra che forniva loro l'Oberkommando. I giornalisti, quindi, furono subito integrati dall'Armeeoberkommando nel Kriegspressequartier che si servì di loro fin dallo scoppio della guerra: l'opinione pubblica recepiva come reali i reportages giornalistici dal fronte, anche se questi erano in effetti il risultato di una prigionia forzata il cui scopo era di canalizzare le informazioni in una luce favorevole all'esercito. In fondo il Kriegspressequartier anticipò di quasi un secolo il comportamento dell'esercito americano che, nella seconda Guerra del Golfo, arruolò di fatto i giornalisti mostrando loro la guerra che volevano i comandi militari. Il Kriegspressequartier incarnò, dunque, una concezione estremamente moderna della guerra come evento mediatico, anche se in termini ancora piuttosto rudimentali.

Rispetto all'Italia, la concezione mediale della guerra dell'Austria era quindi molto più avanzata, anche se il Kriegspressequartier fu sempre costretto a lottare con un'organizzazione farraginata e la mancanza di mezzi finanziari.

PROSPETTIVE DI RICERCA

Circoscrivere le realizzazioni testuali della propaganda durante la Grande Guerra è impresa quanto mai ardua. La propaganda, in senso letterale, trovò espressione in una tipologia testuale estremamente variegata, ma i miei interessi sono focalizzati sui testi scritti dai corrispondenti di guerra perché appartengono ad un aspetto ancora abbastanza inesplorato della propaganda bellica. Per le

¹⁰ Franz ROTTENSTEINER, *Das literarische Büro. Pressepolitik, Organisation und Wirksamkeit 1877–1918*. Phil. Diss., Wien 1967.

¹¹ *Ibidem*, 48s. I collaboratori venivano reperiti tra i letterati più in vista della Vienna di inizio secolo, e fra loro Franz Theodor Csokor, Rudolf Hans Bartsch, Franz Karl Ginzkey, Felix Salten, Stefan Zweig, Rainer Maria Rilke, Alfred Polgar.

¹² Quando nel 1917 Wilhelm Eisner-Bubna sostituì Maximilian von Hoen alla guida del Kriegspressequartier, le tre sezioni diventarono addirittura dieci. In questo modo si voleva dare un'impronta più attiva al Kriegspressequartier. Cfr. Kurt PAUPIÉ, *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1848–1959*, II: Die zentralen pressepolitischen Einrichtungen des Staates. Wien 1966, 148–174. La nuova organizzazione moltiplicò anche l'apparato burocratico ed il personale, all'inizio del 1918, contava circa 800 addetti. Cfr. Ilse STIAßNY-BAUMGARTNER, *Roda Rodas Tätigkeit im Kriegspressequartier. Zur propagandistischen Arbeit österreichischer Schriftsteller im Ersten Weltkrieg*. Phil. Diss., Wien 1982, 37–46.

¹³ Anche nel Kriegspressequartier operava il meglio degli scrittori e degli artisti austriaci come, per esempio, Roda Roda, Egon Erwin Kisch, Leo Perutz, Richard A. Bermann (Arnold Höllriegel), Robert Michel, Franz Werfel, Oskar Laske, Oskar Kokoschka, Ferdinand Staeger, Ludwig Hesshaimer, Albin Egger-Lienz. Il Kriegspressequartier non è ancora stato l'argomento di una monografia. Oltre ai lavori già citati di Kurt Paupié e Ilse Stiaßny-Baumgartner, si vedano anche la tesi di laurea già citata di Dagobert POKORNY alle pagine 168–187 e Nicoletta DACREMA, *Il volto del nemico. Scrittori e propaganda bellica (1915–1918) nell'Austria di Francesco Giuseppe*. Firenze 1998.

pressioni della censura sui reporters e la partecipazione patriottica di questi agli avvenimenti bellici, la realtà al fronte veniva costantemente distorta in funzione di una mistificazione nazionalista del conflitto.

La riprova di quanto fossero importanti per i comandi militari ed il potere politico i giornali, ed in primo luogo i quotidiani, sta proprio nel nome ufficiale degli organismi di propaganda, il *Kriegs-pressequartier* e l'Ufficio Stampa, al cui centro si trova in ambedue i casi proprio la parola *stampa*. Il quotidiano continuava ad essere il medium che permetteva di raggiungere nel modo più efficace, immediato e naturale una larga fetta di opinione pubblica. Tuttavia, come ho già accennato in apertura, non bisogna scordare la presenza di altri media al fronte.

Un progetto di ricerca di Thomas Ballhausen e Günter Krenn del Filmarchiv di Vienna, impegnato a catalogare ed analizzare una notevole mole di materiale cinematografico austriaco girato durante la guerra, nonché un recente studio di Anton Holzer sulle fotografie di guerra scattate al fronte dai fotografi del *Kriegs-pressequartier*, ed in ultimo il molto materiale cinematografico girato da cineoperatori italiani durante la guerra, di cui sembra si siano perse le tracce, costituiscono la riprova della presenza nell'ambito della propaganda bellica di un nuovo codice semiotico che era appunto quello della fotografia e del cinema¹⁴.

La mia ipotesi di partenza è che i giornalisti del "Corriere della Sera" e della "Neue Freie Presse", che conoscevano di prima mano queste nuove apparecchiature tecniche e in parte le utilizzavano, dovettero sviluppare un sopito senso di emulazione, una più alta propensione per la visualità da comunicare attraverso la scrittura. Molti loro testi propagandistici, scritti all'alba della cinematografia, cercarono di introdurre nella scrittura quelli che erano gli elementi ed i vantaggi del linguaggio cinematografico ancora sconosciuto ai più. *Wir können also ruhig oben sitzen, schauen und photographieren*¹⁵ scriveva Alice Schalek dal fronte nel 1916 preferendo, e non è un caso, il verbo *fotografare* allo *scrivere*.

Siccome per tutto il corso della guerra i quotidiani non fecero che in rarissimi casi uso della fotografia o dei disegni, la realtà della guerra veniva trasmessa all'opinione pubblica essenzialmente attraverso i testi. Questi rivendicavano per sé il privilegio di offrire l'autenticità degli avvenimenti bellici ma, come avviene oggi con la televisione, in effetti ricreavano la realtà mediale del tempo verso cui convogliavano l'interesse dell'opinione pubblica. La realtà fattuale della guerra, quella fatta di morte, mutilazioni, sofferenze atroci, la ritroviamo nei diari dei soldati, nelle opere letterarie di un Corrado Alvaro o un Emilio Lussu, mai nei testi giornalistici di guerra. Sia la censura che i rispettivi comandi militari sorvegliavano preventivamente tutto ciò che si intendeva scrivere e contribuivano così in gran parte a creare questa realtà mediale. Tuttavia il *come* essa dovesse venire comunicata all'opinione pubblica era lasciato alla libertà individuale dei singoli giornalisti: nessuno prescriveva loro le realizzazioni testuali di un testo, le microstrutture, le figure retoriche, i campi semantici o le strutture sintattiche.

Dal carteggio del direttore del "Corriere della Sera" Luigi Albertini traspare quanto fosse importante per il giornale insistere su determinate strutture piuttosto che su altre. Per via dell'impatto emotivo, ma anche ideologico che esse potevano avere sui lettori, niente veniva lasciato al caso. In una lettera del 1916 scriveva: *Ma, dato che la guerra dura da tanto tempo, è necessario evitare corrispondenze che non siano dense di fatti e piuttosto scevre di elementi puramente descrittivi e soprattutto di sensazioni di paesaggio*.¹⁶ Più tardi ancora, nel 1917: *Il pubblico [...] è stanco della letteratura di guer-*

¹⁴ Thomas Ballhausen, Günter Krenn, *Film im Krieg*, (Filmarchiv Wien); Holzer, *Kriegsfotografie im Ersten Weltkrieg*, progetto di ricerca P15352 del Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung; al centro della ricerca si trova lo studio di migliaia di fotografie presenti nel Bildarchiv della Biblioteca Nazionale di Vienna e scattate dal *Kriegs-pressequartier*, Wien 2002-2005. Per i film italiani cfr. Ulrike OPPELT, *Film und Propaganda im Ersten Weltkrieg: Propaganda als Medienrealität im Aktualitäten- und Dokumentarfilm*, Stuttgart 2002, 148 e Pierre SORLIN, *Der italienische Film in der Zeit des Ersten Weltkrieges*, in: Rainer Rother (Hg.), *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*, Berlin 1991, 235-240.

¹⁵ SCHALEK, *Bei der Isonzoarmee. Die Fronten auf dem Krn. Neue Freie Presse*, 24.4.1916, 1.

¹⁶ Lettera di Luigi Albertini a Guelfo Civinini, 18.9.1916, in: Luigi ALBERTINI, *Epistolario 1911-1926*, a cura di Ottavio Barié, vol. I-II. Milano 1968, qui I, 664.

ra; e, perché è stanco, non distingue e non vuol distinguere quella buona e sana da quella spuria. Bisogna dunque evitarla più che si può, intessendola in limiti ragionevoli nella cronaca. La quale non è richiesta solo dal pubblico, ma anche dal giornale, come materia prima di alimento¹⁷; e ancora: Oramai bisogna scendere dal generale al particolare, dalla semplice descrizione generica al dettaglio tecnico.¹⁸

L'anno di guerra 1916 si presta particolarmente bene ad essere studiato secondo questo punto di vista testuale perché ormai la guerra aveva superato il primo grande entusiasmo generale che si era riscontrato al momento dello scoppio delle ostilità, aveva assunto le tragiche dimensioni di una guerra di logoramento e sul fronte italo-austriaco si erano verificate le cinque più sanguinose battaglie dell'Isonzo, che fecero più di 200.000 morti da entrambe le parti senza che vi fossero guadagni territoriali di rilievo. I giornali, benché tacessero sui numeri di questo massacro, erano tenuti a porre quotidianamente la guerra in prima pagina, a giustificarla, a venderla ad un'opinione pubblica desiderosa di sapere quello che stava succedendo al fronte e di capire perché non si registrassero quei facili successi che erano stati assicurati sia in Austria che in Italia all'inizio delle ostilità. L'analisi del discorso giornalistico ci aiuta a scoprire quali fossero le strategie che si utilizzavano all'epoca per influenzare l'opinione pubblica ed allo stesso tempo ci offre un modello valido anche per indagare in una realtà presente dominata da guerre che almeno in apparenza sembrerebbero lecite.

Nel 1918 un ufficiale italiano dell'Ufficio P scriveva: *Non dovrebbero mai comparire sui giornali di nessuna specie dei passi in bianco censurati; i passi censurati dovrebbero essere sostituiti da altro materiale innocuo. Un giornale ha sempre materiale vario di cronaca, ritagli da altri giornali ecc. Gli spazi bianchi fanno lavorare troppo le fantasie degli inesperti; un giornale che non si rassegnasse a riempire con materiale di ripiego i pezzi censurati dovrebbe essere soppresso dalla circolazione per quella giornata.*¹⁹

Con queste parole sottolineava implicitamente il fatto che il lavaggio del cervello del lettore ha priorità assoluta in situazioni straordinarie per il Paese. Un'affermazione che richiama alla mente le affermazioni di Michel Foucault secondo il quale il potere non si basa solo sul dominio *sui* singoli soggetti ma *in* loro²⁰. Certamente questo *in*-dottrinamento è molto più efficace quando scaturisce dall'immagine, ma la propaganda di guerra italiana e austriaca seppe dotarsi di realizzazioni testuali che furono pienamente in grado di sostituire l'efficacia maggiore che poteva derivare da una fotografia o da un'immagine in movimento. La propaganda di guerra rispose quindi appieno alla funzione che i governi belligeranti si aspettavano da essa, ovvero quella di foggiare l'opinione pubblica e renderla il prodotto di quei discorsi mediatici quotidianamente messi a sua disposizione²¹.

Un altro interrogativo si pone a proposito dei modelli letterari e sociali che stanno a monte dei testi presenti nel "Corriere della Sera" e nella "Neue Freie Presse". Sui due quotidiani, per quanto fossero molto simili da un punto di vista della proprietà e del pubblico a cui si rivolgevano, agivano due modelli culturali molto diversi tra di loro. In Italia il Futurismo aveva stravolto le categorie estetiche dell'arte e anche il concetto stesso di "dimensions du monde", come ha scritto Paul Virilio²², mentre le riviste fiorentine di inizio secolo stavano dando voce ad un nazionalismo aggressivo. La società austriaca, invece, continuava ad essere permeata da quel "mito asburgico" studiato in tutti i suoi aspetti sociali e letterari da Claudio Magris²³. Su questi due aspetti ritorneremo al momento dell'analisi dei testi.

¹⁷ Luigi Albertini a Guelfo Civinini, 26.5.1917. Ibidem, 723.

¹⁸ Luigi Albertini a Guelfo Civinini, 10.6.1917. Ibidem, 726.

¹⁹ In: Mario ISNENGI, Giorgio ROCHAT, *La Grande Guerra 1914-1918*, Firenze 2001, 407.

²⁰ Michel FOUCAULT, *Governmentality*, in: Graham Burchell, Colin Gordon, Peter Miller (ed.), *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*. Chicago 1991, 1-5 e 87-104.

²¹ Cfr. anche a questo proposito Leonard V. SMITH, *Erzählung und Identität an der Front oder "Die Theorie und die armen Teufel von der Infanterie"*, in: Jay Winter, Geoffrey Parker, Mary R. Habeck (ed.), *Der Erste Weltkrieg und das 20. Jahrhundert* (titolo originale: *The Great War and the Twentieth Century*). Hamburg 2002, 133-166, qui 155.

²² Paul VIRILIO, *Guerre et cinéma*. Paris 1991, 36.

²³ Claudio MAGRIS, *Il mito asburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino 1963.

DUE QUOTIDIANI A CONFRONTO: IL “CORRIERE DELLA SERA” E LA “NEUE FREIE PRESSE”

Alla vigilia della prima guerra mondiale il “Corriere della Sera”, fondato nel 1876, era un’impresa editoriale che per fatturato, numero di addetti e importanza dei collaboratori non aveva pari in Italia. Oltre ad essere il quotidiano italiano più rappresentativo, era anche il più letto e godeva di grande considerazione da parte del potere politico tanto da essere in grado di influenzarne le scelte. Luigi Albertini, direttore del quotidiano dal 1900, aveva trasformato il “Corriere” in una moderna macchina editoriale che nel 1910 contava una tiratura di 200.000 copie, stampava tre importanti pubblicazioni collaterali (la “Domenica del Corriere”, il “Corriere dei Piccoli”, “La Lettura”) e disponeva di una rete permanente di corrispondenti all’estero, la prima in Italia. Presa in mano la direzione del giornale, Albertini aveva adottato delle soluzioni tecniche d’avanguardia, come le linee telefoniche, le macchine compositrici e la rotativa americana, di cui aveva conosciuto i grandi vantaggi durante la sua permanenza a Londra in qualità di corrispondente per “La Stampa”²⁴.

La gestione editoriale era così accentrata nelle sue mani che egli risultava il padrone assoluto di un apparato perfettissimo di informazione. Una delle frasi in voga al tempo era: “Il ‘Corriere’ è sempre primo, il ‘Corriere’ non sbaglia mai”. Questo successo giornalistico, economico e di immagine del quotidiano fu reso possibile dalla solida base finanziaria su cui poteva contare il giornale. Il pacchetto di maggioranza della società per azioni che aveva reso possibile l’impresa editoriale era infatti detenuto dagli industriali più noti della Lombardia del tempo, come il cotoniere Benigno Crespi, l’industriale della gomma Giovan Battista Pirelli e il fabbricante di tessuti Ernesto De Angelis²⁵.

Il “Corriere” rappresentava la voce del liberalismo lombardo, avversa al socialismo riformista e fedele alla vecchia Destra storica. Nel 1911 appoggiò la campagna coloniale di Libia e attaccò senza reticenze la politica giolittiana. Grazie al prestigio politico e alle capacità imprenditoriali di Albertini, il quotidiano divenne un vero e proprio quarto potere dello Stato *dopo il regio, il legislativo e l’esecutivo*, mentre Albertini rappresentava *una sorta di secondo presidente del Consiglio*²⁶. Grazie anche alla collaborazione dei giornalisti e degli intellettuali più celebri del tempo, come D’Annunzio o Corradini, la sua influenza sulla società italiana e sulle scelte politiche del tempo era notevole, tanto da far scrivere che con lui il “Corriere” divenne un partito individuale²⁷.

Fin dalla sua nomina a direttore del “Corriere”, Luigi Albertini si fece il portavoce di una politica di buon vicinato con l’Austria, appoggiando tra l’altro la firma della Triplice Alleanza, ma con il precipitare degli avvenimenti legati prima all’annessione della Bosnia da parte dell’Austria e poi al crescere dei fervori nazionalistici in Italia, si fece fautore dell’entrata in guerra a fianco dell’Intesa.

Già nel 1914 il Presidente del consiglio Antonio Salandra indirizzò una lettera ad Albertini ringraziandolo dell’atteggiamento benevolo e patriottico assunto dal “Corriere della Sera” nei confronti del governo²⁸. Questo scambio di ringraziamenti, cordialità, richieste ed esaudimenti di favori, rappresentano una costante nell’epistolario che Albertini intrattenne con i politici del tempo.

Durante la guerra in alcune occasioni, come nel caso delle battaglie dell’Isonzo, il “Corriere” triplicò la tiratura passando da 200 a 600.000 copie stampate. A questo grande interesse dei lettori verso un conflitto che interessava geograficamente solo una piccola parte del Paese, ma che a causa dell’enorme quantità di materiale pubblicato sui giornali veniva concepito come una guerra che avrebbe deciso i destini del Paese, non corrispose altrettanta disponibilità da parte degli organismi politico militari a informare l’opinione pubblica. Sebbene fin dall’epoca risorgimentale si fosse utiliz-

²⁴ Valerio CASTRONOVO, *Stampa e opinione pubblica nell’Italia liberale*, in: *La stampa italiana nell’età liberale*. Roma–Bari 1979, 1–233, qui 110ss.

²⁵ *Ibidem*, 157.

²⁶ Cesare Luigi GASCA, *Diritti e doveri della stampa*. Torino 1905, 72; CASTRONOVO, *Stampa e opinione pubblica nell’Italia liberale*, 224.

²⁷ Sergio ROMANO, *Da segretario a direttore. Un liberale al Corriere*. *Corriere della Sera*, 20.1.2001, 33.

²⁸ *Le sono molto grato, non tanto nell’interesse mio quanto nell’interesse dello Stato, dell’atteggiamento del Corriere. Ella comprende come, nella situazione che mi si è lasciata, io abbia bisogno dell’aiuto di tutti coloro che non pospongono l’amor di patria a interessi personali di secondo o di terzo ordine*. Antonio Salandra a Luigi Albertini, 15.6.1914, in: ALBERTINI, *Epistolario 1911–1926*, I, 242.

zata e strumentalizzata la stampa a scopi politici – nel 1859 Cavour si servì anche della “Gazzetta Piemontese” per provocare l’Austria ed indurla a dichiarare guerra al Regno di Sardegna – allo scoppio del conflitto le istituzioni politico militari non capirono che il giornale poteva trasformarsi in un’arma ideologica. Il giorno della dichiarazione di guerra all’Austria-Ungheria, il 23 maggio 1915, il governo emanò i *Provvedimenti in materia di stampa* che introducevano la censura preventiva, limitavano drasticamente la libertà di parlare delle operazioni militari e davano, tra l’altro, la facoltà al prefetto di sequestrare il giornale senza possibilità alcuna di fare appello. Il giorno seguente entrò in azione anche la censura militare che faceva capo all’Ufficio stampa del Comando Supremo delle Forze Armate che, tra l’altro, proibiva ai giornalisti di occuparsi di qualsiasi avvenimento bellico avvenuto entro i primi dieci giorni²⁹.

Nei primi mesi seguiti all’intervento i corrispondenti non furono ammessi in zone di guerra e il 22 luglio 1915 Cadorna vietò anche ai quotidiani di pubblicare le lettere scritte dai soldati o dagli ufficiali. Le informazioni presenti nei giornali si basavano esclusivamente sui bollettini di guerra del Comando Supremo. Nell’autunno dello stesso anno i corrispondenti continuavano a non essere accettati al fronte, anche se di tanto in tanto vi venivano accompagnati per una rapida ricognizione. A partire dal gennaio 1916 la posizione del Comando Supremo mutò, forse anche per le pressioni che Albertini esercitò sul segretario personale di Salandra e per la posizione di aperto sostegno a Cadorna assunta dal giornale, ed accettò la presenza stabile al fronte di 3 corrispondenti stranieri e di 9 italiani, anche se la loro libertà di informazione rimase piuttosto scarsa per tutto il corso della guerra³⁰.

Per i quotidiani italiani che, a parte pochi casi come “l’Avanti”, avevano sostenuto compatti l’entrata in guerra dell’Italia, queste misure così drastiche che colpivano le corrispondenze dal fronte, ovvero il genere più prelibato dai giornali, stavano piuttosto strette ai direttori perché impedivano, in un momento in cui la richiesta di informazioni era molto alta, di garantire al pubblico una sufficiente varietà di contenuti. Le proteste dei direttori dei quotidiani presso il governo o il Comando Supremo furono numerose e assillanti. Il “Corriere della Sera”, in particolare, si sentiva tradito perché, come testimoniato dalla lettera precedente, appoggiava Salandra e veniva ripagato con le angosce della censura.

Luigi Albertini cercò in più occasioni di sensibilizzare le autorità sull’importanza della funzione propagandistica che poteva rivestire la stampa. In una lettera del 1915 espresse a chiare lettere la sua concezione moderna del ruolo del quotidiano: *Proibire ai corrispondenti di dare quelle impressioni generiche, quegli episodi di nessuna importanza militare, di fare un po’ di cronaca, di tratteggiare un po’ l’ambiente in senso favorevole alla nostra impresa, questo, perdonami, mi pare assurdo e nocivo allo scopo che si vuole raggiungere (...). Se non si lascia alla stampa l’incarico di tenere alti gli animi, di dare tutti quei particolari che non nuocciono alle operazioni militari, di cercare gli episodi che coloriscono la nostra impresa e tengono desto attorno ad essa l’interesse pubblico, si fa un’opera di depressione potente che nessuno stato d’assedio, nessun potere eccezionale varrà a riparare.*³¹ Queste osservazioni rappresentavano anche dei principi di estetica giornalistica applicata alla guerra in una società che andava velocemente medializzandosi.

Il numero di testi di carattere bellico che il “Corriere della Sera” pubblicò negli anni 1914–1918 è impressionante ed è praticamente impossibile quantificarne la mole. Le corrispondenze dal fronte erano i testi ai quali veniva data maggior importanza e maggior risalto tipografico. Molti di questi testi venivano raccolti dai fratelli Treves di Milano in forma di libro e pubblicati in una collana dedicata alla guerra che appariva a ridosso degli avvenimenti per mistificarli.

I corrispondenti di guerra del “Corriere della Sera” Luigi Barzini, Arnaldo Fraccaroli e Guelfo Civinini erano tra le firme più celebri del tempo. Luigi Barzini (1874–1947), in particolare, era la star giornalistica di quegli anni. Assunto da Albertini nel 1900, era diventato celebre per i suoi scoop

²⁹ Questo è quanto afferma Luigi Albertini in una lettera a Nicola D’Atri del 26.5.1915. Luigi ALBERTINI, Epistolario, 391. Cfr. anche GIACHERI FOSSATI–TRANFAGLIA, *La stampa quotidiana*, 280s.

³⁰ GIACHERI FOSSATI–TRANFAGLIA, *La stampa quotidiana*, 283ss.

³¹ Lettera a Nicola D’Atri del 26.5.1915, in: ALBERTINI, Epistolario, II, 391.

giornalistici da Pechino durante la rivolta dei Boxers (1900–1901), aveva seguito la campagna coloniale in Libia (1911–1912) e narrato da bordo di un'automobile il raid automobilistico Pechino–Parigi. Il suo impegno professionale lo portò, in seguito, negli Stati Uniti, in Turchia, in Giappone. Egli personificava agli occhi dei lettori il gusto dell'avventura e lo spirito vitalista di inizio secolo ed era anche il corrispondente di guerra più apprezzato da Albertini, come trapela in più occasioni dall'epistolario³².

La stessa fama di superuomo dannunziano toccava anche a Arnaldo Fraccaroli (1882–1964), inviato e corrispondente di guerra in Libia, sul fronte austro–russo, in Turchia, in Macedonia, in Grecia, sul fronte italo–austriaco. Dopo la guerra girò il mondo come inviato speciale, mandò le sue corrispondenze al “Corriere” dagli Stati Uniti, dall'America del Sud, dall'India, dalla Cina, dal Siam, da Sumatra, da Giava, dall'Africa. I suoi testi apparvero anche in volumi di successo e divenne uno scrittore affermato, pubblicò novelle, romanzi e una trentina di commedie di successo, alcune in collaborazione con Barzini stesso³³. Questo è anche un tratto distintivo di Guelfo Civinini (1873–1954) che, giunto al “Corriere” nel 1907, oltre ai reportages scrisse anche commedie, novelle, poesie ed addirittura il libretto dell'opera lirica “La fanciulla del West” di Giacomo Puccini³⁴.

Sul versante austriaco, anche nel caso della “Neue Freie Presse”, come per il “Corriere della Sera”, abbiamo a che fare con un'impresa editoriale di assoluto prestigio e con una figura accentratrice di direttore, Moriz Benedikt (1849–1920), che fece la fortuna del quotidiano.

La “Neue Freie Presse” fu fondata nel 1864 e Moriz Benedikt ne divenne redattore nel 1872. Dopo una lenta scalata alle funzioni amministrative del giornale, divenne unico direttore del quotidiano viennese nel 1908. A cavallo dei due secoli Benedikt apparteneva alla stretta cerchia delle dieci, dodici personalità più potenti dell'Austria³⁵. Grazie allo spirito imprenditoriale del suo direttore, la “Neue Freie Presse” divenne il quotidiano più diffuso fra l'alta borghesia industriale di Vienna e fra i funzionari statali. Alla vigilia della prima guerra mondiale il quotidiano occupava 500–600 persone fra tecnici, operai, corrispondenti all'estero e nell'impero austro-ungarico, mentre la sua tiratura superava di poco le 50.000 copie che, durante il conflitto, toccarono in svariate occasioni le 112.000 copie³⁶. Una serie di soluzioni tecniche d'avanguardia, una gestione finanziaria e redazionale moderna e delle rubriche economiche che soddisfavano gli interessi e le necessità dell'alta borghesia viennese, assicurarono al quotidiano successo e prestigio. L'autorità del quotidiano era così grande che in ambito economico e finanziario era in grado di influenzare le scelte della monarchia, mentre da un punto di vista politico e culturale era uno dei più ascoltati³⁷.

La “Neue Freie Presse” godeva dell'appoggio finanziario di potenti gruppi metallurgici (Krupp e Schoeller) e dell'alta finanza (Rothschild e Creditanstalt), di cui per altro ricopriva la funzione di portavoce.

La rubrica più famosa del quotidiano era il ‘Feuilleton’ in cui si presentavano opere liriche, concerti, critiche teatrali, articoli di estetica letteraria, corrispondenze dall'Europa. Al giornale in generale e al Feuilleton in particolare collaborarono gli intellettuali più noti del tempo (Arthur Schnitzler, Marie von Ebner-Eschenbach, Thomas Mann, George Bernard Shaw, Richard Strauss, Eduard Hanslick). Grazie alle sue componenti letterarie, economiche e finanziarie, il giornale godeva di grande prestigio internazionale ed era il quotidiano austriaco più letto e considerato all'estero³⁸.

³² Cfr. lettera di Luigi Albertini a Carlo Porro, 6.1.1916, in: Luigi ALBERTINI, Epistolario, II, 541. Per altre notizie su Luigi Barzini cfr. ad vocem, in: Dizionario biografico degli italiani, Roma 1965, vol. 7, 28–32.

³³ Per la biografia di Arnaldo Fraccaroli cfr. ad vocem, in: Dizionario biografico degli italiani, 1997, vol. 49, 561–563.

³⁴ Per la biografia di Guelfo Civinini cfr. ad vocem, in: Dizionario biografico degli italiani, Roma 1965, 1982, vol. 26, 98–101.

³⁵ Albert FUCHS, Geistige Strömungen in Österreich 1867–1918. Wien 1949, 20.

³⁶ Sono molto grato al dott. Josef Seethaler della Kommission für Historische Pressedokumentation dell'Accademia delle Scienze Austriaca per avermi fornito i dati esatti relativi alla tiratura della *Neue Freie Presse* che, dalle mie ricerche, risultavano piuttosto contraddittori.

³⁷ Adam WANDRUSZKA, Geschichte einer Zeitung. Wien 1958, 79s. e 108s.

³⁸ Ibidem, 10 e Kurt PAUPIÉ, Handbuch der österreichischen Pressegeschichte, Band 1. 1848–1859, Wien 1960, 144.

Le misure di carattere censorio che entrarono in vigore alla vigilia della guerra non risparmiarono però neanche questo grande quotidiano. Il 25 luglio 1914 furono infatti applicati alcuni paragrafi della Staatsgrundgesetz del 1869 i quali prevedevano che, in caso di guerra, venissero sospese le testate ritenute pericolose per l'ordine pubblico e si instaurasse la censura preventiva³⁹. Il 27 luglio, fu istituito presso il Kriegsministerium il Kriegsüberwachungsamt, un organismo di controllo della stampa nazionale e delle comunicazioni (posta, telefoni, telegrammi), e il 28 luglio fu fondato il Kriegspressequartier. La censura veniva esercitata dal Kriegsüberwachungsamt in collaborazione con il Kriegspressequartier e l'Armeeoberkommando. In questo modo l'apparato militare si garantiva il controllo assoluto della stampa.

La "Neue Freie Presse", benchè fosse ligia alla politica centralistica della monarchia ed avesse appoggiato la scelta bellica, allo scoppio della guerra poteva solo pubblicare le notizie che fossero state preventivamente permesse dagli organismi di cui si è detto e redatte dai giornalisti accreditati presso il Kriegspressequartier che era stazionato sul fronte orientale a Dukla, una piccola località della Galizia. Il compito dei giornalisti accreditati al Kriegspressequartier era quello di redarre, in base ai bollettini di guerra dell'Oberkommando, testi di vario genere, feuilleton, telegrammi, lettere e reportages, in cui si informava l'opinione pubblica dell'andamento della guerra⁴⁰. I giornalisti dilatavano all'inverosimile ogni piccolo dettaglio dei bollettini e redigevano lunghi articoli che risultavano spesso dei testi letterari. Tutto veniva, quindi, perfettamente simulato dai giornalisti che coglievano solo qualche eco della guerra e la rendevano virtuale nei loro testi. Come già si è visto per il "Corriere", anche ai giornalisti del Kriegspressequartier ogni tanto veniva concesso il privilegio di poter passare qualche ora direttamente al fronte, ma solo dove le operazioni militari fossero finite o dove l'esercito austro-ungarico avesse condotto una campagna vittoriosa⁴¹.

Anche la "Neue Freie Presse" dedicò molto spazio alla guerra con corrispondenze e commenti quotidiani, ma con una differenza sostanziale rispetto al "Corriere della Sera": mentre l'Italia combatteva su un solo fronte, l'Austria-Ungheria era impegnata su più fronti e quindi gli articoli di propaganda bellica dedicati all'Italia rappresentavano solo una parte di quelli dedicati al conflitto. Fra i giornalisti della "Neue Freie Presse" accreditati al Kriegspressequartier vi erano Roda Roda, Alice Schalek e Ludwig Ganghofer. Alice Schalek fu colei che conobbe direttamente la vita al fronte in quanto soggiornò nell'estate del 1915 in Tirolo e poi, dal marzo al settembre del 1916, sull'Isonzo. Quantificare la mole di articoli propagandistici della "Neue Freie Presse" risulta, come nel caso del "Corriere", pressoché impossibile. Si pensi che solo Roda Roda dall'inizio della guerra al marzo del 1917, quando lasciò il Kriegspressequartier, scrisse 700 testi di carattere bellico per la "Neue Freie Presse" (feuilleton, articoli, telegrammi)⁴². Alice Schalek, durante i suoi due lunghi soggiorni al fronte, scrisse oltre cinquanta Feuilleton, che si protraevano per più pagine, e che furono poi raccolti in due monografie pubblicate a ridosso degli avvenimenti⁴³. Molto verosimilmente avrà scritto altri testi che apparvero anonimi sul giornale, mentre centinaia furono le foto che scattò per il Kriegspressequartier.

Alice Schalek aveva debuttato all'inizio del Novecento come scrittrice di novelle ed era stata assunta dalla "Neue Freie Presse" nel 1903 con l'incarico di scrivere una relazione di viaggio durante una sua permanenza in Norvegia e in Svezia. I suoi viaggi, corredati da fotografie, libri e corrispondenze per la "Neue Freie Presse", continuarono nel 1909 quando si recò in Palestina, in Egitto e in India; tra il 1911 e il 1913 visitò la Birmania, il Vietnam, Hong Kong, le isole Samoa, la Nuova Guinea e il Giappone. Dopo la prima guerra mondiale, continuò a collaborare al quotidiano viennese fino

³⁹ Si tratta dei paragrafi 8, 9, 10 e 12. In base a queste disposizioni furono sospesi, fra gli altri, tutti gli organi ufficiali degli italiani in Trentino e nel Litorale. Le vittime più illustri furono *L'Indipendente* e *Il Piccolo* di Trieste, nonché *L'Alto Adige* di Trento.

⁴⁰ A partire dall'autunno del 1916, il Kriegspressequartier fu trasferito a Rodaun, una località allora adiacente a Vienna e oggi facente parte della città.

⁴¹ STIASSNY-BAUMGARTNER, Roda Rodas Tätigkeit im Kriegspressequartier, 50s.

⁴² Ibidem, 153.

⁴³ ALICE SCHALEK, *Tirol in Waffen. Kriegsberichte von der Tiroler Front*. München 1915; IDEM, *Am Isonzo. März bis Juli 1916*. Wien 1916.

al 1935 scrivendo dal Brasile, dall'Uruguay, dall'Argentina, dal Cile (1924–25) e dalle colonie inglesi in Africa (1931)⁴⁴. I suoi servizi giornalistici e le sue fotografie venivano pubblicati anche dalla “Berliner Illustrierte Zeitung” e da riviste quali “London Illustrated News”, “National Geographic Magazine”. Fotografa, giornalista, avventuriera, spesso relatrice – visto che presentava le impressioni dei suoi viaggi in conferenze aperte al grande pubblico – e corrispondente di guerra: occupò tutti i campi che all'epoca erano di assoluto dominio maschile e, proprio per questo, si fece anche molti nemici tra i politici e gli intellettuali. Karl Kraus la attaccò a più riprese prima dalle colonne della rivista “Die Fackel” e poi nel dramma teatrale “Gli ultimi giorni dell'umanità” accusandola di essere una guerrafondaia in gonnella.

Alice Schalek fu licenziata dal Kriegspressequartier dopo un'interrogazione parlamentare presentata il 15 settembre 1917 al Reichsrat da un gruppo di parlamentari cristiano sociali⁴⁵.

ASPETTI E TOPOI DEI REPORTAGES DAL FRONTE

Nell'analisi del nostro corpus di testi relativi al 1916 è risultato che per infondere fiducia nell'opinione pubblica e per assumere il controllo delle coscienze, i giornalisti, siano essi austriaci o italiani, nelle loro corrispondenze si nutrono sempre degli stessi stereotipi per definire il nemico. Questi stereotipi o topoi sono perfettamente intercambiabili tra di loro e possono essere applicati ora al nemico austriaco ora a quello italiano. Dalla prospettiva di chi scrive ed in base alla frequenza risulta che:

- il nemico è sempre perfettamente armato, ma i suoi attacchi vengono sempre respinti benchè ci si trovi in inferiorità numerica e senza particolari protezioni;
- gli sforzi militari del nemico sono immani e le perdite altissime, mentre dalla parte di chi scrive non si registrano morti;
- i soldati non accettano mai il cambio e non sentono mai il bisogno di riposarsi, anche se da ore ed ore combattono in prima linea;
- i soldati al fronte festeggiano spesso con i commilitoni brindando non con della semplice birra o del vino, bensì con lo champagne;
- i soldati sono impazienti di combattere, anticipano spesso i comandi dei superiori e agiscono eroicamente;
- i soldati feriti non provano mai dolore, né si lamentano;
- i soldati non si nascondono o non scappano mai davanti alla morte, muoiono volentieri e con dedizione;
- gli ufficiali si comportano sempre in modo umile, come semplici soldati;
- tra i soldati esiste perfetta armonia e nessun malcontento;
- tra i soldati ci sono sempre volontari pronti ad assolvere le azioni più pericolose;
- i prigionieri nemici vengono sempre trattati con umanità;
- i prigionieri nemici sono stufi della guerra e non vogliono più combattere;
- i prigionieri nemici sono sempre affamati;
- chi cattura i prigionieri ha sempre sguardi di pietà verso di loro e mai di odio;
- l'azione di guerra a cui il giornalista assiste è sempre unica e straordinaria;
- i reportages finiscono sempre su una nota gioiale: se gli alpini, per esempio, costruiscono un pupazzo di neve dalle fattezze di Francesco Giuseppe, gli austriaci si riuniscono in gruppo e cantano accompagnati dalla fisarmonica.

Dietro a questi topoi si può riconoscere la presenza di molti messaggi propagandistici lanciati dai comandi militari, sia ai propri soldati che ai nemici, per sostenere o condannare modelli comportamentali. Tuttavia, anche se un ipotetico corpus di topoi potrebbe ancora arricchirsi di molto, penso

⁴⁴ Elke KRASNY, Marcus PATKA, Christian RAPP, Nadia RAPP-WIMBERGER (Hgg.), Von Samoa zum Isonzo. Die Fotografien und Reisejournalistin Alice Schalek. Wien 1999.

⁴⁵ Ibidem, 15.

che esso non rappresenti il vero aspetto originale dei reportages perché simili topoi sono rintracciabili in tutta la tradizione testuale che si occupa della guerra.

Durante la prima guerra mondiale, invece, allo sviluppo in senso moderno dei media corrispose di pari passo quello delle strategie testuali che dovevano vendere la guerra. In precedenza ho affermato che le strutture della propaganda italiana si erano costituite con molta fatica ed in modo un po' garibaldino. I testi propagandistici del "Corriere della Sera", invece, come anche quelli della "Neue Freie Presse", erano esattamente il contrario: ben strutturati, coinvolgenti e persuasivi, in perfetta sintonia con un'impresa giornalistica di carattere moderno.

I TESTI DI LUIGI BARZINI

Nell'accingermi a presentare i testi della propaganda bellica vorrei ricordare le parole del filosofo francese Paul Virilio secondo il quale le armi, essendo stimolatori dei sensi, fanno sì che la guerra porti automaticamente con sé la 'Selbstdarstellung' e la mistificazione psicologica⁴⁶. Queste affermazioni ci servono come spunto di partenza per capire che certi meccanismi di scrittura bellica possono essere insiti nelle emozioni stesse derivanti da momenti di assoluto pericolo. Nel caso dei nostri corrispondenti di guerra la mistificazione del conflitto era però del tutto gratuita ed artificiale in quanto l'osservazione degli avvenimenti bellici avveniva sempre da una posizione relativamente lontana e sicura o addirittura, come nel caso dei giornalisti del Kriegspressequartier, proprio non era permessa e i giornalisti inventavano gli avvenimenti in base ai bollettini militari e alle cartine geografiche.

Quando Luigi Barzini junior scrive del padre: *Tutto ciò che gli avveniva attorno era, per una ragione o per l'altra, meraviglioso* lo inserisce in una tradizione estetizzante della scrittura che ha come modello di inizio secolo Gabriele D'Annunzio ed il Futurismo⁴⁷. Attraverso i testi che egli scrisse durante la prima guerra mondiale riversò sul pubblico una quantità enorme di informazioni, avvenimenti, paesaggi, persone, emozioni tanto da rendere plausibile un confronto con l'odierno modo di informare della televisione. Nella loro ricerca del meraviglioso, i testi di Barzini intrattenevano l'opinione pubblica allo stesso modo degli odierni telegiornali durante i quali le categorie televisive dell'informazione e del puro intrattenimento non sono più distinguibili. La propaganda bellica di un Barzini ben si addiceva ai bisogni della censura perché intratteneva più che informare, egli filtrava i fatti divulgando le notizie con tecniche testuali che distoglievano completamente l'attenzione del lettore dalla realtà fattuale della guerra⁴⁸.

Barzini presentò la guerra come un epos avvincente, un technicolor irresistibile, in cui gli aspetti più orrendi venivano visti in una luce virtuale innocente e del tutto tranquillizzante. Se pensiamo alla quantità di testi prodotti dal "Corriere", risulterà chiaro che essi crearono una mentalità di guerra a cui il lettore ben presto si adattò. I testi, infatti, non solo erano avvincenti da un punto di vista testuale, ma si trovavano anche in perfetta armonia con l'atmosfera culturale del tempo, permeata dal mito della grande guerra rinnovatrice di cui si erano fatti portavoci sia il Futurismo che le giovani generazioni di intellettuali nazionalisti raggruppati intorno alle riviste fiorentine⁴⁹. Non solo dal punto di vista contenutistico, anche da quello formale i testi di Barzini riproponevano modelli letterari in voga al tempo, come quello dannunziano per intenderci, che appagavano il desiderio di guerra e di trasformazione radicale della società⁵⁰.

⁴⁶ VIRILIO, *Guerre et cinéma*, 8.

⁴⁷ LUIGI BARZINI JR., Prefazione, in: LUIGI BARZINI, *Vita vagabonda. Ricordi di un giornalista*, Milano 1948, 20.

⁴⁸ Ho fatto mio il termine di "filtro" che è stato utilizzato a proposito dei media americani. Cfr. WILLIAM EGGINTON-BERNADETTE WEGENSTEIN, *Filter für Fakten. Der Standard. Album*, 21.8.2004, 2.

⁴⁹ Cfr. a questo proposito MARIO ISNENGLI, *Il mito della grande guerra*. Bologna 1997.

⁵⁰ Cf. per esempio *La tempesta delle esplosioni, dei colpi, dei sibili, si faceva sempre più violenta, rabbiosa, esasperata. La battaglia si riaccendeva vasta, terribile, rombante e tuonante, in un parossismo di furore. Strana e magnifica battaglia, al di sopra del mondo, fra le nubi, in una isola di inverno erompente dai mari tiepidi della primavera, che colmano le vallate profonde delle loro ampie e immobili onde verdi spumeggianti di fiori*, in: BARZINI, *La vittoria. Corriere della Sera*, 5.4.1916, 1.

La particolarità dei testi di Barzini sta nel dipingere la guerra come un epos, una ‘chanson de geste’, un romanzo storico alla Stendhal, dove la guerra è ritratta con toni talmente aulici e fantastici da apparire pura finzione letteraria. Nel momento in cui il racconto della guerra acquista dei caratteri romanzeschi, viene recepita dal lettore come una realtà virtuale e quindi come semplice finzione:

Su questi castelli di roccia, assediati e difesi, la guerra riprende forme primordiali, torna al lancio dei macigni e del fuoco greco. Si combatte sulle rupi come si combatteva sulle mura delle antiche città assediate. Così sul Rombon, che vedevamo sorgere regolare e bianco oltre lo Javorcek, al di là della conca di Plezzo, i nostri attacchi alla cima furono fermati da un precipitare di massi. Dopo le neviccate, l'artiglieria batte le cime dei canaloni sul lato nemico per far precipitare le valanghe. La lotta acquista ampiezze titaniche.⁵¹

In ogni periodo della storia umana la guerra è sempre stata recepita e descritta nel suo carattere principale, che consiste nel caos. La propaganda di guerra di Barzini, per rassicurare il lettore, soprattutto in un conflitto dove apparentemente non capitava niente, cercò di mettere ordine in questo caos, cercò di passare al lettore una visione modernista del mondo dove il caos acquista fattezze razionali perché rappresenta il simbolo della potenza nazionale. Questo ordine è già rintracciabile nella struttura dei testi di Barzini che presentano, in genere, gli stessi elementi costitutivi:

- si parte da una descrizione paesaggistica da favola;
- si narra la battaglia con il linguaggio codificato del Futurismo;
- si apre una parentesi per ricollegarsi ad un fatto avvenuto nei giorni precedenti;
- si ritorna alla narrazione principale;
- si conclude su una nota goliardica o su una nuova descrizione paesaggistica.

Il caos della guerra trova così, da un punto di vista della struttura narrativa, un suo ordine razionale e questo rappresenta il primo passo verso la conquista delle menti dei lettori. Lo stile di Barzini tranquillizza il lettore proponendogli una lingua perfettamente conforme ai modelli letterari del tempo, una lingua estetizzante che celebra i miti futuristi e la guerra. Anche da un punto di vista semantico, attraverso l'impiego sistematico di stereotipi sul nemico austriaco, si mira a creare un universo dove i protagonisti prendono connotazioni precise e sempre distinguibili.

Se da una parte questi testi servivano a ristabilire un ordine minacciato, dall'altra ne creavano uno che si basava proprio sui valori della guerra, unica igiene del mondo, per riprendere le parole di Marinetti. Il loro scopo era di agire nelle strutture mentali del lettore e modificarle secondo le necessità della politica militare.

Come dimostra il già mezionato carteggio di Luigi Albertini, i giornalisti adattavano le loro tecniche di scrittura all'andamento della guerra ed ai bisogni dell'opinione pubblica. *Mi mandi roba perché creda che ne siamo proprio assetati e il pubblico attende con grande impazienza Suoi scritti*, scriveva Albertini in una lettera del 1916 indirizzata a Barzini⁵². In una società che cominciava lentamente ad apprezzare la medializzazione visiva della realtà attraverso il cinema e la fotografia, è lecito credere che esistesse anche una sete di immagini che richiedeva di essere sopita. In sintonia con queste necessità, l'estetizzazione della guerra passava in Barzini non solo attraverso la narrazione epica ma anche attraverso quella figurativa. Le metafore fantasmagoriche, l'insistenza sulle descrizioni paesaggistiche, e più in generale il linguaggio altamente impressionistico rispondono probabilmente a questa nuova consapevolezza⁵³.

Il tentativo di visualizzare la guerra risulta evidente fin dai titoli dei vari reportages giornalistici quali *L'assalto prodigioso* (9.8.1916), *L'irrompente avanzata* (12.8.1916), *La gigantesca battaglia*

⁵¹ BARZINI, La montagna dalle folgori. Fra le nevi del Kozliak. *Corriere della Sera*, 18.4.1916, 1.

⁵² Luigi Albertini a Luigi Barzini, 21.3.1916, in: Luigi ALBERTINI, Epistolario 1911–1926, I, 575.

⁵³ *I pendii ripidi che bisogna attraversare, quei lunghi nevai da valanga che visti dal basso sembrano quasi verticali, sono corsi alla superficie da un ruscellare incessante di nevischio. Si è circondati a momenti da un moto che ricorda quel veloce e leggero rincorrersi di spume che l'onda ritraendosi lascia sulla spiaggia, e che stordisce la vista con una fuga di biancori. La soffice groppa delle nevi ammucciate è piena di fluidi tremolii, di striature mobili, ha fremiti, ha lunghi brividi d'onda, e si prova talvolta l'impressione di guardare strane correnti lievi, farinose, vaste, che affascinano e turbano*, in: La montagna dalle folgori. Fra le nevi del Kozliak. *Corriere della Sera*, 18.4.1916, 1.

(13.10.1916), *Il gigantesco bombardamento che precedette l'assalto* (3.11.1916), *Il fulmineo aggiramento del Veliki Hribach* (4.11.1916), *Gli sviluppi della grande battaglia sul Carso. Mirabili manovre, epici eroismi* (6.11.1916) a cui corrispondono sul fronte austriaco titoli ben più modesti: *Das Geheimnis der Podgora* (19.4.1916), *Von Görz nach Doberda* (31.5.1916), *Die vorderste Linie auf dem Monte San Michele* (21.6.1916), *Nach San Martino del Carso* (13.7.1916).

Il racconto di Barzini si sofferma sempre sulla totalità degli avvenimenti e il lettore ha veramente l'idea di assistere ad una battaglia ciclopica, titanica, sia per l'eroismo dei soldati che per il dispiegamento dei mezzi tecnici e per il furore degli scontri. I testi sono estremamente coinvolgenti perché ricchi di emozioni che scaturiscono da un uso marcato e ripetuto dell'aggettivo, che mira a rendere lo spettacolo generale della guerra. Per l'argomentazione non c'è spazio: i testi di Barzini distolgono l'attenzione dalle vere conseguenze della guerra, meravigliano il lettore con la figuratività del linguaggio, stuzzicano il suo pathos e si impossessano delle sue strutture mentali mettendone fuori servizio la capacità critica. La realtà risulta completamente ribaltata, la guerra assume connotati positivi, rappresenta un'energia vitale e si rivela un *gran teatro di meraviglie*, per riprendere una definizione del poeta barocco Emanuele Tesauro, dove avvengono fenomeni irreali a cui il pubblico dei lettori assiste tranquillamente seduto in poltrona⁵⁴.

Anche la celebrazione della guerra e della tecnologia bellica si serve di un linguaggio impressionistico che da una parte ricorda da vicino i testi futuristici e dall'altra vuole estetizzarne fino all'esaasperazione protagonisti e avvenimenti. Quando Barzini scrive: *Da tutte le parti l'assalto cominciò. Ma il cielo avvampò di razzi illuminanti, un proiettore si accese sulla posizione austriaca, e tutta la zona apparve immersa in un palpitante e favoloso splendore. Le mitragliatrici austriache non avevano sosta. [...] Era una scena infernale in quella luce di prodigio*, prima ancora che le poesie di guerra di Apollinaire e Ungaretti, vengono in mente le immagini televisive della CNN riprese la prima notte di bombardamenti su Bagdad durante la prima Guerra del Golfo. Barzini con il suo linguaggio puntava a ricreare una realtà virtuale in cui l'estetizzazione dell'avvenimento aveva priorità assoluta e in cui gli aspetti meravigliosi del conflitto prendevano la mano su quelli tragici.

La narrazione così figurativa di Barzini sembra sostituire la macchina fotografica che durante la prima guerra mondiale veniva utilizzata, ma, per motivi di carattere censorio, poteva solo trasmettere al grande pubblico il "prima" e il "dopo" della battaglia, come ha scritto Susan Sontag⁵⁵. I testi di Barzini, invece, raccontano il "mentre" e lo fanno con un linguaggio figurato estremamente impressionistico che ricorda la fotografia e, come la fotografia, le immagini nitide di Barzini permettono alla mente di assimilare con più facilità la realtà circostante⁵⁶. Questa tecnica fotografica presente nei testi di Barzini appare particolarmente evidente quando si tratta di far ricordare particolari momenti della guerra, momenti che devono rimanere impressi nella mente del lettore sotto forma di immagini fisse:

*Da tutte le nostre trincee, mitragliatrici e fucili aprivano intanto un fuoco intenso sulle posizioni attaccate, e sul rovescio di queste, cinque lanciabombe balestravano mine aeree. Gli scoppi formidabili dei voluminosi proiettili sollevavano cicloni di neve, eruzioni gigantesche e bianche, pennacchi altissimi, nuvolosi e leggeri che ricordavano gli spruzzi maestosi erompenti sul mare percosso dalle grosse granate dell'artiglieria navale. Era un uragano di fuoco, di fumo e di gelo. Il suolo sobbalzava alle esplosioni, e il rombo fruscante e sonoro delle lunghe pinne metalliche che fanno ruotare nell'aria le mine, mantenendone la direzione, empiva lo spazio di strane e possenti voci da organo. Gli uomini bianchi strisciavano.*⁵⁷

I toni aulici di questi reportages e le immagini altamente poetiche trasformano il genere di questi testi da giornalistico in letterario, estetizzano la guerra e contribuiscono in modo determinante a

⁵⁴ Quando si vedono lontano le lente, minute processioni di soldati intraprendere la traversata delle zone mortali, si sente che qualche cosa di grande si compie. Si ha l'impressione di una specie di sfida favolosa e solenne, e quella fila di puntini che si muovono lungo la parete bianca, assume improvvisamente nella nostra emozione la imperiosa possanza del suo coraggio, una forza e una freddezza che si contrappongono alla minaccia mostruosa del monte, in: *La montagna dalle folgori. Fra le nevi del Kozliak. Corriere della Sera*, 18.4.1916, 1.

⁵⁵ SONTAG, *Das Leiden anderer betrachten*, 29-31 e 61.

⁵⁶ *IBIDEM*, 27.

⁵⁷ BARZINI *L'assalto al Passo del Cavallo. Corriere della Sera*, 7.4.1916, 3.

tener lontano il lettore dalla realtà e a creare una percezione della realtà bellica al cui centro vi è sempre lo spettacolo e mai il destino personale del singolo soldato.

Si potrebbe pensare che la memoria fotografica di Barzini trascuri gli aspetti più tragici della guerra come, per esempio, la morte, ed invece non è così. Noi sappiamo che la fotografia, sia per motivi legati alla censura sia per delle remore morali che si erano consolidate nel tempo, non trasmetteva al grande pubblico immagini di soldati morti⁵⁸. A differenza di un fotografo che difficilmente riesce a estetizzare in modo positivo la morte di un soldato del proprio paese, la scrittura per la sua caratteristica di procedere per stimoli successivi è in grado di farlo. Barzini presentava la morte dei soldati italiani in modo tale che il lettore non ne risultava inorridito, ma al contrario rassicurato. La percezione della morte in Barzini ristabilisce quel nuovo ordine del reale minacciato dalla guerra, di cui si parlava in precedenza, e contribuisce a creare una nuova scala di valori in cui la morte viene colta nella sua bellezza virtuale e attraverso veloci istantanee si fissa come tale nell'immaginazione collettiva:

*Oggi nevica. Sul campo di battaglia le tracce profonde della lotta sanguinosa vanno scomparendo nel molle candore che cancella, spegne i contorni, trasforma. Nel turbini leggero come di piume bianche che mette sulle lontananze un velo tremolante, i cadaveri che vengono portati per sentieri scoscesi al piccolo cimitero, laggiù fra gli abeti, al rovescio della montagna, si vanno ricoprendo di neve nel tragitto solenne. Scende dal cielo il loro sudario. Delle voci, dei gridi, delle risa, arrivano improvvisamente dall'alto, dalle trincee. Non è niente. Tutte le volte che c'è una nevicata fresca è così. Sono i soldati nostri che fanno a palle.*⁵⁹

Per tutto il corso della guerra i corrispondenti al fronte non potevano muoversi liberamente, né ricevevano alcun tipo di informazione da parte degli organi militari che non fossero gli scarni comunicati di Cadorna. Essi scrivevano quindi delle corrispondenze che erano per forza limitate al fatto contingente, all'avvenimento di carattere locale senza che lo si potesse inquadrare in una più ampia visione di strategia bellica. Operando delle scelte accorte nella cernita degli articoli, nella titolazione e nel loro posizionamento all'interno del giornale, il "Corriere della Sera" dava invece l'impressione di avere il più assoluto controllo sugli avvenimenti bellici, il che accresceva la fiducia del lettore nel giornale e nell'andamento della guerra. Nei suoi testi Barzini si presenta come scrittore onniscente, in grado di vedere, conoscere e partecipare a tutti gli avvenimenti della guerra. Con questo artificio letterario comunica ogni volta l'impressione di descrivere avvenimenti risolutivi che cambieranno una volta per tutte le sorti della guerra. In questo modo il lettore ha costantemente l'impressione di essere in presenza di uno scoop giornalistico e di conseguenza, per il giornale, sarà più facile tenere alta la sua attenzione.

Che molte di queste corrispondenze fossero pure invenzioni del giornalista, lo si capisce chiaramente in più occasioni e, per esempio, nel racconto dettagliato della battaglia sul Pasubio in cui Cesare Battisti fu fatto prigioniero. Barzini non poteva esserci di sicuro altrimenti sarebbe stato fatto prigioniero pure lui, come non poteva aver udito il dialogo fra il capitano e l'equipaggio di un sommergibile francese poi affondato dagli austriaci⁶⁰. In ognuno di questi due episodi il racconto si fa prolisso, emozionante e dilatato nel tempo. La lunghissima narrazione fa conoscere al lettore i sentimenti dei soldati, le loro parole di incoraggiamento, le loro emozioni. Ovviamente anche per l'opinione pubblica del tempo era impossibile non capire che molto era finzione, ma il racconto risulta così avvincente ed estetizzante che si sostituiva automaticamente alla realtà fattuale.

In altre occasioni assistiamo al racconto della guerra in montagna, e allora leggiamo lunghe descrizioni dei camminamenti, dei sentieri, della neve e dei tipi di neve, del tempo, delle creste delle montagne. Ogni volta i fatti e le vicissitudini della battaglia vengono prolungati all'infinito, la tensione viene tenuta alta tramite un continuo focalizzarsi dell'attenzione su particolari nuovi, su fatti che giungono improvvisi, su azioni che parevano finite ed invece vengono annullate e rilanciate da un

⁵⁸ SONTAG, *Das Leiden anderer betrachten*, 27.

⁵⁹ BARZINI, *La vittoria. Corriere della Sera*, 5.4.1916, 2.

⁶⁰ Cfr. Battisti fu impiccato morente. *Corriere della Sera*, 20.7.1916, 1; Caccia nell'aria e caccia nell'acqua. *Corriere della Sera*, 15.5.1916, 1.

nuovo, piccolo elemento⁶¹. Questa lenta accumulazione di nuovi dati di fatto crea una notevole suspense e porta al climax: quando le truppe italiane sembrano irrimediabilmente sconfitte, l'azione si risolve improvvisamente a loro favore.

Concludendo questa breve analisi, tengo a sottolineare come nei testi di Barzini la manipolazione dell'opinione pubblica avvenga, in primo luogo, grazie all'impiego ossessivo di immagini fortemente visive. A questo punto vengono in mente le osservazioni dell'intellettuale francese Paul Virilio che, soffermandosi a parlare del linguaggio televisivo, ci mette in guardia dal suo potere manipolatore. Egli giunge alla conclusione che attualmente i paesi occidentali corrono il rischio di evolvere verso una democrazia mostrativa, fondata sull'immagine, sulla recita, sull'attimo della diretta a scapito di una democrazia dimostrativa, fondata invece sulla riflessione, il dialogo e l'importanza cruciale della memoria⁶². Anche Pierre Bourdieu fa delle osservazioni simili che possono benissimo essere applicate al linguaggio figurato di un Barzini o di una Schalek. Egli afferma che l'uso ordinario della televisione provoca dei danni politici che sono inerenti alla caratteristica stessa dell'immagine che è quella di produrre un effetto realtà, ovvero di far vedere e far credere a ciò che fa vedere. Questa forza di evocazione può fare esistere delle idee o delle rappresentazioni e la televisione diventa perciò uno strumento di creazione della realtà. La televisione risulta quindi un mezzo per imporre dei principi di visione del mondo⁶³.

Il parallelo con i testi del "Corriere" può essere azzardato, ma è chiaro che all'epoca testi ricchi di immagini impressionistiche come quelli di Barzini assolvevano alla stessa funzione che oggi è assolta dalla televisione. La scrittura di un Barzini mobilitava a favore della guerra, faceva esistere la bellezza del conflitto, imponeva delle "lenti", come le definisce Bourdieu, attraverso le quali veniva imposta la visione di una "guerra spettacolo" venduta come del tutto innocua. Rispetto alla televisione, il testo scritto dovrebbe avere almeno in teoria un vantaggio considerevole: il lettore può interrompere la lettura e disporre a suo piacere del tempo per riflettere, mentre invece la successione veloce delle immagini televisive riduce la capacità di riflessione. Ora i testi impressionistici di un Barzini, con la loro potenza figurativa così sviluppata, cancellano la mediazione critica propria della lettura e aprono al mondo irrazionale delle emozioni.

Le centinaia di articoli apparsi sul "Corriere della Sera", e quelli presenti nella maggior parte dei quotidiani italiani del tempo, contribuirono senz'altro a radicalizzare il clima politico e culturale del dopoguerra. Questa propaganda di guerra condotta per anni in toni così impressionistici ed esaltati, irrispettosa e lontana da ogni tipo di avvenimento plausibile, coltivò e diffuse sistematicamente nel Paese la cultura della disinformazione. La "seduzione totalitaria", di cui parla Angelo Ventrone in un suo recente saggio, ha le sue radici anche in questi testi di Barzini⁶⁴.

I TESTI DI ALICE SCHALEK

Nei sei mesi che Alice Schalek passò sul fronte italo-austriaco, oltre a scrivere, scattò moltissime fotografie per conto del Kriegspressequartier che venivano in parte pubblicate sulla stampa periodica del tempo o che la giornalista stessa presentava al grande pubblico nei teatri di Austria e Germania per propagandare lo sforzo bellico degli imperi centrali. In una di queste fotografie, conservata al Bildarchiv della Biblioteca Nazionale di Vienna, si vedono dei soldati in alta montagna che sono distesi a terra e, ripresi di spalle, sparano. Nella fotografia i militari vengono colti nel momento dell'azione, ma la scena è priva di elementi concreti che ci trasmettano l'idea della guerra, il nemico stesso è invisibile, e noi potremmo benissimo trovarci in presenza di una scena di caccia. I soldati sono circondati da una cornice naturale da favola, rappresentata da cime innevate e maestose, la cui bellezza sovrasta l'idea stessa della battaglia e della morte. In uno scenario di guerra come questo,

⁶¹ Cfr., per esempio: L'assalto. *Corriere della Sera*, 4.4.1916, 1-2.

⁶² Paul VIRILIO, *Cybermode, la politique du pire*. Paris 1996.

⁶³ Pierre BOURDIEU, *Sur la télévision*. Dijon 1996, 20-22.

⁶⁴ Angelo VENTRONE, *La seduzione totalitaria. Guerra, modernità, violenza politica 1914-1918*. Roma 2003. Che Barzini abbia fatto scuola in Italia ci viene testimoniato non solo da Gabriele D'Annunzio che gli dedicò l'Ode alla Nazione Serba, ma anche da GIACHERI FOSSATI-TRANFAGLIA, *La stampa quotidiana dalla Grande Guerra*, 288s.



*Soldaten im Kampf.
Photographie von Alice Schalek,
Österreichische National-
bibliothek, Bildarchiv*

la bellezza naturalistica del paesaggio svolge un ruolo tranquillizzante per l'occhio di chi guarda e distoglie l'attenzione dai combattimenti.

La posizione dei soggetti ripresi dal basso comunica, inoltre, protezione nei confronti di chi riprende o osserva la scena: i soldati sono concentrati contro il nemico, i loro visi non vengono ripresi, sono eroi sconosciuti che ci proteggono per cui, e questo è il messaggio che si comunica, chi osserva non ha nessun motivo di preoccuparsi. Contemporaneamente il punto d'osservazione dal basso può operare una completa identificazione con i soldati, cioè anche chi guarda fa parte del gruppo di soldati, è al riparo e spara. L'unica differenza è che lo fa a migliaia di chilometri di distanza dal fronte, cioè in una posizione del tutto sicura.

Questa fotografia mi sembra particolarmente rappresentativa dei nuclei narrativi che ritroviamo puntualmente sviluppati nelle corrispondenze di guerra di Alice Schalek che si avvicina alla guerra con lo stesso spirito dell'esploratrice con cui, prima della guerra, aveva descritto le abitudini di vita delle popolazioni del Borneo. La giornalista si inoltra nel mondo sconosciuto della guerra e della vita al fronte per carpirne gli aspetti più originali e inconsueti. Si fa osservatrice di un mondo lontano dalla sensibilità della maggior parte dell'opinione pubblica e scrive delle pagine letterarie che rispondono tutte allo stesso modello: ricerca dell'esotico, del non detto, dello straniamento letterario, dell'evasione dalla realtà. Un modello, quindi, in perfetta sintonia con le indicazioni del Kriegspressequartier che, tuttavia, differisce dalle realizzazioni testuali di Barzini.

In sintonia con la sua fama di quotidiano prestigioso e allineato alla politica del governo, anche per le informazioni di carattere bellico la "Neue Freie Presse" cercò di creare intorno a sé un'immagine di credibilità e autorevolezza inserendo molte delle corrispondenze dal fronte nella rubrica più importante del giornale, ovvero nel Feuilleton. Da un punto di vista contenutistico i testi di Alice Schalek si focalizzano intorno a tutta la vasta gamma di situazioni, personaggi, luoghi ed avvenimenti che riempiono la giornata di un inviato speciale al fronte. Tuttavia i suoi interessi di giornalista, fotografa ed anche viaggiatrice la portano a concentrare la propria attenzione intorno alla vita quotidiana delle persone e dei soldati nelle zone di guerra e solo in un secondo tempo a descrivere la spettacolarità degli avvenimenti bellici. Si presenta come l'esploratrice che indaga dietro le quinte per portare alla luce un universo sconosciuto. Leggendo i suoi Feuilleton intraprendiamo quotidianamente una lunga passeggiata attraverso un universo esotico e lontano dalla realtà, fatto di situazioni e di sentimenti estremi, di eroismo e senso del dovere. Ampio spazio viene dato al dialogo con i molti personaggi che la giornalista incontra, sia soldati che civili che prigionieri italiani. Il suo si rivela uno spettacolo teatrale altrettanto impareggiabile che quello di Barzini, ma uno spettacolo

teatrale che ha le sue radici nella vita quotidiana dove, per esempio, l'immagine della guerra come concerto ritorna regolarmente⁶⁵. Di conseguenza lo stile rifugge da scelte particolarmente auliche e si caratterizza per la sua semplicità, per la ricchezza di frasi paratattiche contenenti un linguaggio parlato che nei dialoghi si fa qualche volta dialettale.

Interessante è notare che da un punto di vista delle strategie testuali la guerra ci è venduta fin dall'inizio come un genere letterario, il Feuilletton appunto, al cui centro vi è la trattazione dotta di un argomento di carattere artistico o un romanzo d'appendice dal lieto fine. Le pagine della Schalek rispondono perfettamente a questo modello: da un lato osservano in modo serio e critico la realtà bellica, con molte riflessioni filosofiche, e dall'altro offrono al lettore lo spasso ludico del leggere che si realizza anche attraverso la presenza costante di personaggi dai tipi caratteriali molto diversi tra di loro. La guerra assume così una nuova, inquietante dimensione e viene presentata come un tema degno di svago letterario, intellettualistico, che diverte e quindi non è da prendere troppo sul serio: *Mein Aufstieg zu einem der furchtbarsten Schauplätze unter den Kriegstheatern, zum Krngebirge, beginnt wie einst eine Sommerlandpartie in dem entzückenden Hotel in der Wochein, am Ufer des schwermütigen kleinen Sees, mit einer zierlich gedeckten Abendbrottafel und köstlichen Forellen.*⁶⁶ Ben presto gli spostamenti della Schalek lungo il fronte italo-austriaco assumono le fattezze di escursioni in montagna, di lunghe scalate in un universo alpino affascinante sia per i suoi grandi effetti naturalistici sia perché popolato di personaggi fuori dal comune. L'estetizzazione della guerra in Schalek passa fondamentalmente attraverso la sua rappresentazione come bagattella, come un'allegria scampagnata di impavidi commilitoni che sprezzano il pericolo e la morte: *Es tut ihnen um den Kameraden leid. Aber keiner sagt noch ein Wort. Wie ein geheimes Abkommen ist es: Wer tot ist, ist tot. Heute du, morgen ich.*⁶⁷ Il fatto che più colpisce è che questa propaganda bellica assume dei toni talora di comicità macabra (*Pardon, die Kirche selbst ist nämlich schon weg; Eines Morgens gibt es verstimmte Gesichter. Unser rotes Haus ist fort. Wie schade! Unser rotes Haus – das war ein oft verwendetes Hilfsziel gewesen. Nun hatte es eine andere der Görzer Batterien vernichtet*)⁶⁸, talora di vero e proprio crudele sadismo nei confronti non tanto del nemico italiano, come si potrebbe credere, ma nei confronti degli stessi soldati austriaci: *Hier und dort gibt's auch Kavernen. Auf einer steinernen Eingangstafel steht: 'Hier fiel Leutnant Seebacher mit sechs Mann.' Eine Granate hat sie niedergeschmettert, als sie zur Einweihung den Obersten erwarteten*⁶⁹. Questo atteggiamento si può solo spiegare osservandolo nella concezione generale della guerra che la Schalek propaga nei suoi testi: la guerra dell'Austria-Ungheria è una prova necessaria attraverso cui si deve passare per rinnovare e rafforzare l'unità dell'impero multinazionale. Se consideriamo poi che alla base di ogni conflitto armato vi è la disposizione mentale che il destino personale del singolo soldato non conta niente e deve sempre essere sacrificato all'obiettivo superiore della vittoria, si può ben capire che ne risulterà una miscela esplosiva destinata ad annientare ogni individualità personale. Il suo voler descrivere la vita degli anti-eroi al fronte, dei soldati semplici che vivono nel fango o dei civili che vivono sotto le bombe, è semplicemente un artificio retorico, una 'captatio benevolentiae', per annullare la loro dignità umana in modelli comportamentali che devono servire da esempio all'opinione pubblica: *Ohne innezuhalten, marschieret die Kolonne in den Kugelregen hinein. Alte Männer sind es, stoppelbärtig und müde. Aber aufwärts steigen sie, ohne zu zögern, ob es brodeln oder ob es alles schweigt.*⁷⁰

A differenza di quanto sostiene qualcuno⁷¹, la morte nei testi della Schalek è costantemente presente e serve per sublimare questi comportamenti. Essa è tanto presente che viene in continuazione considerata un'inezia sia nel caso in cui esprima coraggio plateale (*Der Kommandierende sollte ausge-*

⁶⁵ *Es ist zuerst ein Wirkungsschießen befohlen. Der Truppenkommandant verteilt die Rollen dafür. Es geht fast wie auf einer Bühnenprobe zu. Jeder bekommt seine Noten, sein Stichwort, seine Szene. An der Wand des Erdloches hängt die "Partitur".* SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Auf dem Beobachtungsstand. *Neue Freie Presse*, 12.4.1916, 1.

⁶⁶ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Aufstieg zum Krn. *Neue Freie Presse*, 19.8.1916, 1.

⁶⁷ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Von der Front in die Etappe. *Neue Freie Presse*, 13.5.1916, 2.

⁶⁸ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Auf dem Beobachtungsstand. *Neue Freie Presse*, 12.4.1916, 4.

⁶⁹ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Die Honveds auf dem Monte San Michele. *Neue Freie Presse*, 11.7.1916, 2.

⁷⁰ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Trommelfeuer auf dem Monte San Michele. *Neue Freie Presse*, 5.7.1916, 3.

⁷¹ Mi riferisco al già citato saggio di DACREMA, Il volto del nemico.

*räuchert werden. Aber er blieb. Siebenmal hat der Tod ihn gestreift. Aber er lacht und die Augen blitzen*⁷²), sia quando intervengano momenti di eroismo tradizionale (*Die beiden Gräber der sechs gestern hier eingebetteten Männer sind noch offen, die Leichen nur mit ein wenig Erde bedeckt. Ruhmlose Helden liegen darin.*⁷³).

Può forse sembrare un paradosso, ma questo modo di rappresentare la morte è una strategia testuale per rassicurare l'opinione pubblica. Infatti, nelle corrispondenze della Schalek, il crimine più alto che la guerra sembra commettere è quello di devastare i paesaggi idilliaci delle foto, ma mai i corpi dei soldati. La visualizzazione della morte, infatti, trova la sua espressione più macabra in fotografie dove vediamo edifici distrutti e una natura sconvolta. In questo modo la giornalista scuote gli animi, suscita indignazione, ma i veri sentimenti di rivolta contro la guerra che potrebbero sorgere alla vista dei soldati morti ne risultano censurati e quindi il conflitto si rivela meno crudele e più accettabile⁷⁴.

Due sono ancora gli artifici testuali attraverso cui la propaganda di guerra della Schalek rende accettabile morte e distruzione, distogliendo l'attenzione dalla realtà fattuale e indirizzandola verso quella mediale. Il primo consistente nel mettere in rilievo i valori comportamentali dei soldati, il secondo nel creare una zona cuscinetto, protettiva quindi, tra l'avvenimento bellico e l'opinione pubblica.

Per quanto riguarda il primo punto, nelle corrispondenze della Schalek troviamo amplificati alcuni elementi caratterizzanti la letteratura austriaca ed il suo mito asburgico. Prendiamo spunto dalle parole di Magris secondo il quale "Il mito asburgico [...] è la sublimazione di una concreta società in un pittoresco, sicuro e ordinato mondo di favola"⁷⁵ per far notare che in questi testi la trasfigurazione del mondo danubiano passa attraverso la trasfigurazione della guerra. Magris menziona autori come Adalbert Stifter o Franz Werfel per far notare che gli intellettuali erano riusciti a permeare le coscienze con l'immagine di un impero tranquillo e sicuro, fondato sull'idea superiore di sovranazionalità. Considerando che la prima guerra mondiale mise in crisi quest'immagine della realtà austriaca, i testi della Schalek trasfigurano la guerra per ripristinare questa realtà e soprattutto per sublimarla. I valori comportamentali che gli eroici soldati austriaci trasmettono sono quelli del dovere, dell'obbedienza, della fedeltà assoluta e, soprattutto, quello della solidarietà fra le varie nazionalità dell'impero rappresentate nell'esercito: *Ein Ungar ist da und ein Pole, ein galizischer Jude und ein Kroat. Der Sänger selbst ist aus Wien. In gleicher Uniform, in gleicher Gefahr sitzen sie hier an der vordersten Front. Und das Lied, das sie hören, ob sie es verstehen oder nicht, geht zu gleichschlagenden Herzen.*⁷⁶ Anche la più asburgica delle virtù, secondo la definizione di Magris⁷⁷, cioè la fedeltà, è costantemente presente ma non è più personificata dal burocrate, dal 'Beamter', ma da una nuova figura che è quella del soldato senza nome proveniente da una qualsiasi regione dell'impero.

Il secondo aspetto, quello cioè di creare distanza tra l'avvenimento bellico ed il lettore, si manifesta attraverso un uso iterativo dell'avverbio di luogo "hier" (qui), di espressioni come *Man muß sich vorstellen, was das heißt, Wer nicht hier ist, der hat doch keinen Begriff davon, Man muß das erlebt haben.* Sono tutte soluzioni testuali che nell'inconscio della lettura fanno capire al lettore che egli non è sul luogo degli avvenimenti, che è lontano dai fatti e quindi non riceverà la guerra come una minaccia diretta. Questa tecnica si manifesta oggi in modo evidente quando i giornalisti televisivi descrivono scene di guerra in diretta usando dei deittici quali: "Laggiù vedete", "Alle mie spalle", "Dietro l'edificio" che solo apparentemente creano coinvolgimento totale, ma in realtà rassicurano il pubblico perché gli fanno intendere che tutto ha luogo lontano da lui ed egli può continuare a stare

⁷² SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. In Görz. *Neue Freie Presse*, 7.4.1916, 4.

⁷³ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Eine Mondnacht auf dem Monte Sabotino. *Neue Freie Presse*, 14.4.1916, 1.

⁷⁴ *Sie [die Erde] ist Staub, Schutt geworden, sie haftet nicht mehr, sie ballt sich nicht mehr, sie besitzt kein Rückgrat mehr. Wir wissen, daß ein Mensch, wenn er tot ist, nicht mehr zu stehen vermag. Aber daß es auch Erde gibt, die keinen Halt mehr findet, das hat erst der Krieg gezeigt.* Alice SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Oslavija, der gestorbene Hügel. *Neue Freie Presse*, 24.5.1916, 2.

⁷⁵ MAGRIS, Il mito asburgico, 15.

⁷⁶ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Eine Mondnacht auf dem Monte Sabotino. *Neue Freie Presse*, 14.4.1916, 4.

⁷⁷ MAGRIS, Il mito asburgico, 53.

comodamente seduto in salotto⁷⁸. Questo voler sottolineare una distanza tra l'avvenimento e il lettore, è una delle strategie narrative caratteristiche dei testi di Alice Schalek. A differenza di un Barzini, i cui racconti sembrano scritti nel mezzo dei combattimenti, essa preferisce una narrazione più distanziata in cui il lettore ha l'impressione di trovarsi dalla parte di chi osserva, ma nello stesso tempo si trova sempre al riparo dal pericolo, come nel caso della foto menzionata in precedenza⁷⁹.

La cortina protettiva impenetrabile che Alice Schalek stende a protezione del lettore di modo che egli non percepisca la guerra come una vera minaccia, ma semplicemente come un elemento di disturbo, la si nota anche quando la giornalista descrive la vita della popolazione civile nelle zone di guerra. Tutti continuano a svolgere in modo spensierato le normali attività quotidiane, civili e soldati siedono nei caffè, leggono i giornali, ridono e si divertono a indovinare nome e calibro del cannone che ha sparato⁸⁰. Indirettamente si anima anche al superamento della paura, all'emulazione di persone coraggiose che non si lasciano intimorire e, in definitiva, si esorta a resistere e fare fino in fondo il proprio dovere di patriota (*Jeder tut, was er zu tun hat, mit stoischer Beharrlichkeit zur vorge-schriebenen Stunde.*⁸¹).

Un ultimo elemento su cui occorre soffermare la propria attenzione è il contenuto argomentativo dei testi di Alice Schalek. Spesso, infatti, il lettore si trova di fronte a lunghe serie di domande retoriche o di riflessioni sui protagonisti o sui fatti della guerra che non rientrano nei paradigmi testuali di una corrispondenza di guerra. Questi momenti possono essere spiegabili, da una parte, facendo riferimento alla rubrica in cui sono inseriti, il Feuilleton, e al pubblico colto che li recepisce. Dall'altra però servono a sottolineare la particolarità del contesto bellico, a mettere in risalto le componenti esotiche della guerra e a stuzzicare anche la curiosità del lettore (*Solche Dinge sind dem Verstand weit entrückt, man kann sie nicht fassen. Alles, was hier geschieht, ist jenseits von Gut und Böse, jenseits vom Bürgertum. Mit den alten Begriffen kann man darüber nicht Urteilen.*⁸²). Rispetto ai testi di un Barzini, le immagini impressionistiche che destano meraviglia nel lettore vengono meno usate da parte di Alice Schalek, e sono più attenuate nel loro significato semantico. Certo ritroviamo le isotopie piuttosto stereotipate della guerra concepita come un grande spettacolo teatrale, un concerto, un'opera d'arte (*Kein Theaterregisseur könnte eine ebenbürtige Dekoration ersinnen, nur die Notwendigkeit des Krieges schafft, alle Kunst übertreffend, so erotische Bilder.*⁸³), ma l'elemento nuovo è l'argomentare a favore della guerra, il filosofeggiare intorno a persone ed avvenimenti in modo tale che le riflessioni potrebbero, di per sé, trasformarsi in ogni momento in un'arringa contro la guerra. Ciò non avviene perché le parole così ciniche e sprezzanti abitano l'opinione pubblica alla realtà bellica, cercano di convincerla che quella realtà esotica ha ormai sostituito la realtà quotidiana, per cui occorre accettarla, abitarvisi e continuare dritti per la propria strada.

OSSERVAZIONI CONCLUSIVE

L'11 agosto 1914, quindici giorni dopo la dichiarazione di guerra dell'Austria-Ungheria alla Serbia, da Vienna partirono due treni speciali diretti a Dukla, in Galizia, con a bordo circa 400 persone, quattro automobili e una copiosa apparecchiatura tecnica. Non si trattava di truppe regolari che

⁷⁸ John BERGER, *Gegen die Abwertung der Welt. Essay.* München 2003, 176.

⁷⁹ *Es ist ein kleiner Raum, etwa vier Quadratmeter groß, in die dem Feinde zugewendete Flanke des Hügels eingebaut, der als Beobachtungsstand dient. Innen ist er ein wenig mit Brettern, Dachpappe und Papier verkleidet, außen mit Zweigen maskiert. Vorne ist der Ausguck in der Art eines Briefkasteneinwurfs gegen die feindliche Front hin offen.* SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Auf dem Beobachterstand. *Neue Freie Presse*, 12.4.1916, 1.

⁸⁰ *Wenn ein Achtundzwanziger kommt, hört man es in der ganzen Stadt. Dann klingt es, als stürze einem das Dach über dem Haufe zusammen, ganz gleich, wo er einschlägt. Vor kurzem traf einer die Post. Zwei Herren, die gerade wollten und eben noch knapp mit dem Leben davonkamen, treten unmittelbar darauf lachend in den Speisesaal des Hotels. "So ein Unsinn", sagt der eine empört und bestellt sich der Tee, "so ein Blödsinn! Auf mich schießen sie mit den Schweren! Soviel Geld bin ich doch gar nicht wert. Und friedlich war ich gerade, wie ein Kind". Und sie lachen wieder, setzen sich zum Tarok und streiten, weil einer schlecht ausgespielt hat.* SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. In Görz. *Neue Freie Presse*, 7.4.1916, 3.

⁸¹ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Auf dem Beobachterstand. *Neue Freie Presse*, 12.4.1916, 1.

⁸² SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Auf dem Beobachterstand. *Neue Freie Presse*, 12.4.1916, 4.

⁸³ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Die Honveds auf dem Monte San Michele. *Neue Freie Presse*, 11.7.1916, 3.

dovevano combattere con le armi di un esercito tradizionale, ma del Kriegspressequartier al gran completo che, accompagnato da due compagnie dello Stato Maggiore, era diretto al fronte⁸⁴. Quei giornalisti, fotografi e pittori erano armati di penne, pennelli, cineprese, macchine fotografiche ed il loro compito era di combattere un nuovo tipo di guerra, quella mediale, di cui esistevano solo idee vaghe e del tutto confuse. Dal nostro punto di vista possiamo ora affermare che quest'armata brancaleone che partiva per la zona di guerra ben personificava il cambiamento di un'epoca storica e l'ingresso in un periodo in cui i mezzi d'informazione stavano massificandosi e assumendo un ruolo essenziale nella conduzione della guerra. In effetti tutta la prima guerra mondiale rappresenta il momento di passaggio da una guerra di tipo tradizionale ad una guerra moderna in cui i media acquisiscono un'importanza pari a quella delle armi tradizionali e la propaganda bellica si serve progressivamente di codici e messaggi fino ad allora mai impiegati.

Una premonizione di questo cambiamento epocale si poteva già intuire a fine Ottocento nelle parole di un Primo ministro austriaco, Franz Anton Thun-Hohenstein, il quale si lamentò del ruolo svolto dal più importante quotidiano austriaco affermando: *Gegen die 'Neue Freie Presse' kann man unmöglich regieren*⁸⁵. Un ruolo altrettanto decisivo rivestiva la stampa in Italia se pensiamo che allo scoppio della guerra il Presidente del Consiglio Antonio Salandra, in una lettera a Sonnino, esponeva tutta la sua impotenza dinnanzi al peso politico dei giornali: *Per la stampa faccio quello che posso per frenarla; ma poco si può*.⁸⁶

Durante la prima guerra mondiale i governi da una parte strumentalizzarono la stampa a scopi propagandistici, ma dall'altra, probabilmente, erano anch'essi sorpresi dalle dimensioni che aveva assunto il fenomeno dell'informazione giornalistica e si trovavano in difficoltà a capire il funzionamento del suo codice e a indirizzarne i messaggi verso degli obiettivi utili alla loro politica militare. Nel 1917 in un dibattito parlamentare che si accentrava intorno al problema della censura, il ministro degli interni austriaco Friedrich von Toggenburg affermò che alla stampa nella guerra toccava un ruolo di primo piano e che, per via dell'estensione del conflitto, era impossibile controllarne in modo esaustivo l'operato⁸⁷. In effetti proprio perché il giornale aveva assunto agli occhi dell'opinione pubblica un ruolo insostituibile e le dimensioni della guerra erano mondiali, si scatenò un processo psicologico particolare tra chi produceva informazione, chi la riceveva e chi vi si infrapponeva per questioni di carattere censorio: l'opinione pubblica desiderava notizie positive provenienti dal fronte, i comandi militari le imponevano per mantenere alta l'euforia bellica ed i giornali, grandi imprese editoriali che pensavano ai bilanci, avevano trovato un filone di sicuro successo. La vera novità che risultò da questo circolo vizioso fu che la guerra finì tutti i giorni sulle prime pagine dei giornali, nelle riviste settimanali colme di disegni e fotografie, nei primi cinema e perfino nei teatri e quindi, per la prima volta, veniva narrata in diretta.

Alice Schalek e Luigi Barzini furono due degli autori principali di queste narrazioni quotidiane, ma non solo. Se prendiamo in considerazione le già menzionate fotografie di Alice Schalek della Biblioteca Nazionale di Vienna, si può notare che la giornalista austriaca ricostruiva la realtà bellica secondo dei precisi blocchi narrativi. Per lei non si trattava di fare molti scatti per arrivare ad una foto finale più bella delle precedenti, ma di trasmettere una visione generale degli avvenimenti e dei protagonisti di questa guerra. Quando sceglieva un soggetto, scattava una serie di fotografie da diverse prospettive come se si muovesse con la telecamera, come se volesse cercare di comunicare più cose, più sentimenti, più piani narrativi, come se volesse riprodurre la realtà bellica nella sua tridimensionalità. Una delle accuse che portarono al licenziamento della Schalek dal Kriegspressequartier

⁸⁴ HOLZER, *Mit Kameras bewaffnet. Österreichische Kriegsreportagen im Ersten Weltkrieg*; PAUPIÉ, *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte 1818–1959*, II, 148.

⁸⁵ Cfr. WANDRUSZKA, *Geschichte einer Zeitung*, 109.

⁸⁶ Così continuava la lettera: *Sono in mia mano parecchi giornali minori; ma i maggiori sono indipendenti; e non si può che adoperare la persuasione, non sempre efficace*. Cfr. FOSSATI-TRANFAGLIA, *La stampa quotidiana*, 249.

⁸⁷ "Der Presse kommt in diesem Kriege eine ganz außerordentliche Bedeutung zu. Genügte es in früheren Zeiten und Kriegen, die Presse nur einer Kontrolle auf streng militärischem Gebiet zu unterwerfen, so konnte mit solchen Maßnahmen das Auslangen derzeit nicht gefunden werden. Sie wären für die gegenwärtigen, ins Riesenhaft gewachsenen Verhältnisse zu eng." POKORNY, *Wiener Tagespresse*, 163.

fu di possedere un'attitudine troppo spiccata per la curiosità: *Sensationsgier* e *Abenteuerlust* erano i rimproveri principali che le rivolgevano i cristiano sociali nella loro interrogazione parlamentare del dicembre 1917⁸⁸. Molto probabilmente Alice Schalek aveva anticipato di molto i tempi e faceva un uso acuto della macchina fotografica, infilando l'obiettivo nei posti meno appariscenti, dietro le quinte della guerra, come fosse l'obiettivo di una macchina da presa che si infila dappertutto per scovare dei particolari inconsueti. Era probabilmente all'avanguardia nell'aver capito il nuovo ruolo della macchina fotografica che lei già usava come una macchina da presa e, molto probabilmente, come un'arma.

Questa esplorazione del reale e questo desiderio di conoscenza, chiaramente sempre interessato e da utilizzare a fini propagandistici, era in fondo lo stesso che covavano i giornalisti del Kriegspressequartier e che cercavano disperatamente di soddisfare. Nel 1916 scrissero infatti una lettera di protesta indirizzata al direttore e comandante del Kriegspressequartier, Maximilian von Hoen, nella quale esprimevano il loro disappunto per essere tenuti lontani dagli avvenimenti bellici e nella quale affermavano che, se non fossero stati testimoni diretti degli avvenimenti, non avrebbero potuto agire con efficacia sull'opinione pubblica⁸⁹. Paradossalmente questo fenomeno costituisce una delle tesi centrali espresse da Paul Virilio in "Guerre et cinéma". Egli, parafrasando una famosa frase dello scrittore inglese Rudyard Kipling, afferma che la prima vittima della guerra non è la verità, bensì il concetto stesso di realtà e quindi la finzione cinematografica può funzionare solo se ricorre costantemente a quella realtà già ritenuta compromessa. In effetti questa era proprio la richiesta disperata dei giornalisti del Kriegspressequartier: poter osservare la realtà fattuale per essere più credibili nel trasmettere quella virtuale.

Due fotografie di Alice Schalek e Luigi Barzini al fronte che osservano gli avvenimenti bellici con un binocolo in mano⁹⁰, rappresentano metaforicamente proprio questa ricerca costante della realtà bellica da estetizzare nei testi: più si avvicinavano anche fisicamente all'autenticità del reale e più davano delle rappresentazioni irreali all'opinione pubblica. Basta dare un veloce sguardo al carteggio di Luigi Barzini e Ugo Ojetti e poi avvicinarlo ai testi del "Corriere della Sera" per rendersi conto di quale immane distanza separasse i reportages giornalistici dalla realtà quotidiana della guerra⁹¹.

Se da una parte le corrispondenze dal fronte venivano scritte con lo scopo di rinvigorire quell'atmosfera di entusiasmo che si era sviluppata allo scoppio della guerra e che era scemata con l'impor-si della guerra di posizione, dall'altra finirono per trasformare la guerra in un fenomeno di intrattenimento. A ragione si può sostenere che la Grande Guerra fu probabilmente la prima che i media, e la stampa in modo predominante, trasformarono in uno spettacolo per poterne elevare l'accettazione fra l'opinione pubblica. I testi di un Barzini ne sono l'esempio testuale più fantasmagorico, ma a Vienna si diffusero forme di intrattenimento che non avevano niente da invidiare alla più moderna industria dei giochi elettronici. Al Prater non si potevano solo ammirare le fotografie e le pellicole realizzate dal Kriegspressequartier, ma anche vedere i busti di gesso dei nemici, colti nei loro tratti stereotipati, provare dei rudimentali simulatori di volo e cercare di colpire al tiro a segno i soldati

⁸⁸ Cfr. Elke KRASNY ET AL., Von Samoa zum Isonzo, 31.

⁸⁹ *Wir Schriftsteller und Maler müssen Augenzeugen der Kriegsvorgänge werden; nur Schilderungen und Bildern, die auf dieser Grundlage geschaffen sind, schenkt die Öffentlichkeit Vertrauen. [...] Je länger dieser Krieg dauert, desto stärker werden wir mit allen Machtmittel der Presse und der Kunst das Volk vor einer Kriegsmüdigkeit zu bewahren, die Begeisterung und Opferwilligkeit des Volkes wach zu halten haben.* Zit. Alexandra ELMER, Der Bohemien unter den Generälen Maximilian Ritter von Hoen (1867–1940). Ein österreichischer Historiker und Militärjournalist. Phil. Diss., Wien 1992, 530. La lettera è del 26 settembre 1916.

⁹⁰ Quella di Alice Schalek è messa a disposizione dal sito Internet dell'esercito austriaco, mentre quella di Barzini è presente nella già citata autobiografia di BARZINI, Vita vagabonda.

⁹¹ Cfr. la lettera che Ugo Ojetti scrisse alla moglie il 12 novembre 1915: *Non si fa un passo e si hanno perdite atroci. Manca la cura dei particolari: telefoni che non funzionano; soldati senza cibo; schiere che si avanzano contro reticolati intatti; piove e diluvia e si deve andare avanti lo stesso sebbene si sdrucchioli ad ogni passo; si dà un contrordine e non arriva; terrore in tutti i capi di assumere responsabilità e perdita di tempo a scrivere i fonogrammi in arrivo e in partenza mentre intanto le fanterie aspettano sotto il fuoco. Barzini dice che questo "smonta" il morale delle truppe, anche dei rinforzi e dei rincalzati che aspettano dietro.* Ugo OJETTI, Lettere alla moglie, 128.

dell'Intesa⁹². L'osservazione giocosa e spensierata della guerra che affiora nei testi della Schalek (*Ein Einschlag im Haus! – Nein, da kocht nur einer sein Süppchen.*⁹³), ben si addiceva a questa generale atmosfera che relegava la guerra tra le numerose manifestazioni ludiche del reale. Proprio puntando sulla spettacolarità della guerra e sull'enorme mole di notizie i grandi quotidiani dell'epoca, come la "Neue Freie Presse" ed il "Corriere della Sera", praticavano un'accorta disinformazione. Le innumerevoli pagine in cui Barzini e la Schalek si dilungano per descrivere le battaglie o i loro protagonisti risultano alla fine talmente vaghe o, al contrario, talmente particolareggiate che il lettore perde ogni tipo di orientamento. Questo modo di comunicare può rendere plausibile la tesi che un'informazione quantitativamente sproporzionata sia indice di disinformazione.

Attraverso le strategie testuali che abbiamo messo in luce fin qua, la cultura di guerra presente nei testi propagandistici della "Neue Freie Presse" e del "Corriere della Sera" creava una realtà mediale in cui la guerra era rappresentata come una bagattella, veniva relegata ai confini del Paese, era una meraviglia di colori, possedeva forze vivificatrici e proprio a questa realtà mediale, coerentemente costruita, si orientava l'opinione pubblica. Certo, sussiste sempre il problema dell'effettiva ricezione di questi testi presso i lettori, ma vista la durata della guerra, l'entità delle distruzioni e, soprattutto, gli sviluppi autoritari del dopoguerra, possiamo affermare che essi riuscirono nel loro intento di far accettare le forme mentali tipiche di un conflitto armato.

La rappresentazione della guerra come inezia di poco conto è certamente l'aspetto che più colpisce e sconcerta la nostra sensibilità moderna, considerando i milioni di morti che fece questa guerra. Tuttavia le realizzazioni testuali della propaganda austriaca ed italiana presenti nel "Corriere della Sera" e nella "Neue Freie Presse" sono l'espressione della loro epoca storica e questa, a inizio secolo, era dominata da un liberalismo sfrenato che non aveva alcun interesse a occuparsi delle vittime. Riconoscere che le trasformazioni degli armamenti e dell'industria avrebbe potuto portare a lutti spaventosi per l'umanità, come hanno scritto Mario Isnenghi e Giorgio Rochat⁹⁴, significava mettere in discussione la civiltà liberale e la fiducia nel progresso. Le metafore di Barzini (*La tempesta delle esplosioni, dei colpi, dei sibili, si faceva sempre più violenta, rabbiosa, esasperata. La battaglia si riaccendeva vasta, terribile, rombante e tuonante, in un parossismo di furore. Strana e magnifica battaglia, al di sopra del mondo, fra le nubi, in una isola di inverno erompente dai mari tiepidi della primavera, che colmano le vallate profonde delle loro ampie e immobili onde verdi spumeggianti di fiori.*⁹⁵) e le escursioni di Alice Schalek lungo l'Isonzo danno voce proprio a questa visione del mondo ottimistica del liberalismo europeo. Un liberalismo che faceva scrivere ad Arnaldo Fraccaroli: *Una bomba incendiaria caduta con intelligenza rivelò maggiormente i fabbricati della stazione, e su quelli il dirigibile concentrò il suo lancio di bombe*⁹⁶. Bombe intelligenti, dunque, che già a quell'epoca dovevano rassicurare gli animi dell'opinione pubblica e dare l'impressione che tutto fosse sotto il perfetto controllo del progresso tecnico.

La prima guerra mondiale come tragica officina di sperimentazione testuale e mediatica non finisce mai di stupire.

⁹² Cfr. Thomas BALLHAUSEN, Die Kamera in Uniform. Kriegsberichterstattung zwischen Propaganda und Unterhaltung, in: *Wiener Zeitung*, 21.2.2003.

⁹³ SCHALEK, Bei der Isonzoarmee. Das Geheimnis der Podgora. *Neue Freie Presse*, 20.4.1916, 1.

⁹⁴ ISNENGGI-ROCHAT, La Grande Guerra 1914–1918, 58.

⁹⁵ BARZINI, La vittoria. *Corriere della Sera*, 5.4.1916, 1.

⁹⁶ BARZINI, L'avanzata della redenzione nella zona dell'Adige. *Corriere della Sera*, 9.5.1916, 1.