

Come fare la guerra con le parole. il caso del War Propaganda Bureau

di *Flora de Giovanni*

Abstract

At the outbreak of the First World War, Charles Masterman, head of the War Propaganda Bureau, invited a number of leading British writers to support the national cause with their works. The essay analyses some of the short stories commissioned by the War Propaganda Bureau, whose aim was to secure morale, regulating the affects of the population, seen as «a mass of affective beings», through ideals such as honour and glory. According to Attridge, a work of art is «one that brings the other into the field of the same». He maintains that it reveals that «dimension that has to remain out of sight if we are to pursue our normal paths through life», encouraging the reader to question the accepted values and norms of the culture to which he/she belongs. Part of his/her response to the work is thus a feeling of «strangeness». On the contrary, the literature of propaganda appears to accomplish a different task, namely, to make the extraordinary familiar. In order to reassure the reader, who is concerned about his/her survival and the future of the nation, it highlights the connection and continuity between the exceptional war and the ordinary pre-war state, drawing on the literary tradition and resorting to common moral codes and shared notions of national identity.

Nell'agosto del 1914, a pochi giorni dall'inizio della guerra, Charles Masterman, deputato liberale e già redattore della sezione letteraria del "Daily Chronicle", fu messo a capo del War Propaganda Bureau, meglio conosciuto con il nome di Wellington House dalla sede dei suoi uffici. Masterman si circondò di alcuni degli scrittori più noti del suo tempo – tra i quali figurano Kipling, Wells, Conan Doyle, Bennett, Barrie, Galsworthy – affinché servissero la nazione con i loro scritti, una scelta che risultò praticabile perché la Gran Bretagna, un paese ad alto tasso di alfabetizzazione, poteva contare su un gran numero di lettori. Come nota Buitenhuis, «Seldom in recorded history have a nation's writers so unreservedly rallied round a national cause»². I pilastri dell'*establishment* letterario edoardiano, troppo avanti negli anni per arruolarsi, sostennero la causa patriottica con zelo da combattenti, contribuendo allo sforzo bellico con articoli e pamphlet (si pensi, per citarne solo alcuni, a *To Arms* di Doyle, *The War that Will End War* di Wells, *The New Army* di Kipling). Ma spesso riformularono le stesse idee in testi propriamente letterari, dove il messaggio, spogliato dei toni crudi e accesi della propaganda diretta, veniva veicolato più sottilmente

attraverso l'elaborazione stilistica e la strutturazione narrativa. Wellington House era molto attenta a tenere sotto traccia l'ingaggio degli scrittori, le cui opere, per esercitare efficacemente la propria influenza, dovevano apparire come espressione volontaria di un'intima convinzione – dovevano, insomma, potersi dire non propaganda ma letteratura. A conferire loro lo statuto di letterarietà che, come Derrida afferma, non è una proprietà intrinseca ma piuttosto un modo intenzionale di rapportarsi al testo secondo regole convenzionali e sociali condivise da autore, editore e lettore³, concorrevano dunque la paternità e la diffusione, affidata a case editrici e riviste che non potevano essere ricondotte allo Stato.

I romanzi, i racconti e le poesie che nascono con lo specifico intento di suscitare e controllare gli affetti incanalandoli in una direzione che li traduca in azioni⁴, possiedono dunque una evidente «dimensione di performatività», un «potenziale d'azione» iscritto nel testo⁵, che ne suggerisce la lettura in un'ottica appunto performativa – un'ottica, cioè, che privilegia il *fare*, l'*agire*. Ma come va inteso questo *fare* nel caso del testo letterario? Riconoscendo alla lingua il potere non solo di esprimere i sentimenti ma di *farli*, di determinarli. Si tratta, insomma, di spostare il fuoco da ciò che le persone fanno con le parole, secondo la celebre formulazione austiniana, a ciò che le parole fanno alle persone⁶.

In *How to Do Things with Words* (1962) Austin aveva coniato il termine “performativo” per indicare quegli enunciati che compiono l'azione che esprimono, distinguendoli dai constativi (le asserzioni). Tuttavia, interpretare il testo letterario in prospettiva performativa significa collocarsi all'incrocio tra la teoria di Austin che, debitamente rivisitata e rielaborata, è all'origine delle concezioni di Derrida e Judith Butler, e i *Performance Studies*, per tentare una saldatura, o quantomeno un raccordo, tra i significati asintotici – vicini cioè, ma mai totalmente sovrapponibili – che le due aree disciplinari attribuiscono al concetto. Da un lato, dunque, il testo, non più considerato un prodotto, è concepito come processo, come evento che si compie, ogni volta lievemente diverso da sé, grazie all'atto della lettura. Questa posizione, che è manifestamente debitrice alla critica della ricezione, consente di valorizzare la presenza del pubblico, necessaria perché si dia spettacolo, e di porre l'accento sull'interazione tra l'opera e il fruitore, che è poi quanto permette di interpretare in termini performativi oggetti e fenomeni che propriamente tali non sono e di farne materia dei *Performance Studies*⁷. Dall'altro, l'enunciato letterario è accomunato all'enunciato performativo di matrice austiniana, perché, come questo, crea lo stato di cose a cui si riferisce piuttosto che riferirsi a uno stato di cose preesistente, e non può essere sottoposto a verifica secondo il criterio vero/falso⁸. Culler scrive:

since literature, as fiction, does not presume a reality already given and to be represented but instead posits its own truth, it inscribes its own context, institutes its own scene, and gives us to experience that instituting. [...] What is said is the saying itself. Not only are characters

and events brought into being by language, but this performative instituting is foregrounded, as event, an event dependent upon fiction and thus a performance of linguistic power⁹.

Grazie alla sospensione dell'incredulità – il patto fondativo che la costituisce come tale – la letteratura gode di illimitata libertà nel darsi come discorso, diventando il luogo privilegiato dell'esplorazione dell'interdetto culturale e delle possibilità di cambiamento. Considerata un «mondo testuale di potenziale tetrico»¹⁰, nel quale l'ingenua fede nel significato e nel referente è sospesa, può dunque «dire tutto», benché tale condizione di sospensione sia ciò che “neutralizza” le assunzioni di cui si fa portatrice proprio mentre le consente di esprimerle: «the literary meal that authors cook up requires *suspensions* of assertion and disbelief»¹¹, afferma Houen, riassumendo così in poche, efficaci parole, i tratti tipicamente performativi dell'enunciato letterario.

Ma, come abbiamo appena letto, Culler pone anche l'accento sulla performance del linguaggio, grazie alla quale la letteratura apparecchia mondi ipotetici che il lettore esperisce *come se* fossero reali, profondendovi passioni che mutano e si rinnovano di lettura in lettura. È in questa particolare condizione che il testo prende vita configurandosi non come un oggetto compiuto e dato una volta per tutte, ma piuttosto come un evento che necessita della compartecipazione del fruitore per realizzarsi: «it's in responding to the handling of form that the reader of a literary work brings it into being as literature»¹². Ma che tipo di evento è un'opera d'arte? Attridge lo definisce «one that *brings the other into the field of the same*, in the experience of the reader, listener or viewer». Tuttavia aggiunge: «a work of art is not other merely in the sense of being different, but is other because the dominant culture within which it is produced and received *depends* on its exclusion»¹³. L'artista, allora, è colui che pone una sfida alla cultura deputata a ricevere il suo testo, perché individua quanto questa ostracizza ed esclude per conservarsi stabile e coesa, postulando la riconsiderazione e il riassetto delle sue regole e dei suoi valori nel confronto con l'elemento inconsueto. A mio parere però, nel caso della propaganda letteraria, che pure è terreno privilegiato dell'irruzione dell'estraneo nel familiare per i temi che tratta, la dinamica non è quella destabilizzante che Attridge delinea, quanto piuttosto il suo contrario: come vedremo, la scrittura cerca di ricucire, di appianare, di ristabilire continuità e l'artista, ingaggiato questa volta dallo Stato, non svela bensì nasconde le ferite inferte dalla guerra al corpo dolente della civiltà.

Ma torniamo agli affetti sollecitati dalla lettura, intorno ai quali non c'è accordo tra gli *emotional realists*, che reputano reali i sentimenti rappresentati in letteratura e altrettanto reali le risposte emotive con cui chi legge li recepisce, e gli *emotional irrealists*, che sostengono invece la natura fittizia di entrambi. Secondo Attridge, tali affetti sono sostanzialmente indotti dalla manipolazione della lingua, e ciò li differenzia da quelli che si generano in circostanze reali: «The emotions aroused by the images depicted are not directly experienced as the reality

they represent would be, but are staged and controlled by the subtle arrangements of language»¹⁴. Anche se poi riconosce il contributo del contenuto della storia nel determinare la reazione del lettore: «a representational work of art does imply an emotional response to the people, events or objects represented, and is usually taken as an invitation to share that response»¹⁵. Una precisazione che torna utile nel caso della propaganda letteraria, dove le immagini, le figure, i fatti che saturano la narrazione sono il più delle volte lo specchio della situazione che il lettore sta direttamente sperimentando e si rivelano quindi particolarmente atti a generare una risposta empatica: la tensione che s'istituisce tra la guerra raccontata e la guerra reale, separate dall'atto della lettura, è manifestamente un potente strumento di coinvolgimento affettivo. Tuttavia tali emozioni, per quanto collegate al vissuto del lettore, sono sempre mediate dallo statuto fittizio della letteratura, indotte dalla sapiente manipolazione del mezzo, accresciute dall'ammirazione per l'abilità dell'autore. Generano, dunque, quel piacere a cui l'arte deve la sua suggestione e il suo ascendente, e questa consapevolezza dovette evidentemente convincere gli organi governativi ad affiancare opere di finzione alla propaganda propriamente detta.

Il termine “propaganda”, con il quale ci si riferisce a tecniche di persuasione specificamente legate alla società post-industriale, entra nel linguaggio comune proprio con la prima guerra mondiale e la definizione di Pratkanis e Aronson, benché generale, ben si presta a individuarne i tratti fondamentali dell'attività di *promozione della guerra*, in cui lo Stato si impegna sin dalle prime battute del conflitto: «La propaganda comporta l'abile uso di immagini, slogan e simboli che sfruttano i nostri pregiudizi e le nostre emozioni; è la comunicazione di un particolare punto di vista, con l'obiettivo di indurre il destinatario del messaggio ad accettare “volontariamente” questa posizione come se fosse la propria»¹⁶. Se abilmente costruita e capillarmente diffusa, rende impossibile non solo esprimere ma persino avere un'opinione alternativa, perché esercita sul destinatario una pressione morale alla quale questi non può sottrarsi senza essere accusato – senza autoaccusarsi – di codardia e di disfattismo¹⁷. Ma perché tale pressione morale possa incidere efficacemente sullo spirito della nazione, è necessario che gli ostacoli comunemente posti dalla civiltà alla violenza omicida siano rimossi: è necessario insomma riformulare le regole, così che al soldato e al civile in tempo di guerra sia garantita l'impunità psicologica per gli atti che compie. Un simile risultato si ottiene con la drastica semplificazione della complessità dell'immagine dell'altro e dell'ambivalente relazione a cui ci convoca attraverso l'imposizione di etichette, che per loro natura evidenziano solo alcuni tratti di quanto sono chiamate a identificare occultandone altri. Nondimeno tali etichette contribuiscono attivamente a creare la realtà sociale, indirizzando l'immaginario e influenzando i comportamenti – in una parola *pre-persuadendo*, determinando cioè la risposta cognitiva del destinatario in assenza di argomentazione razionale¹⁸.

Cancellando quello “spazio di mezzo” grigio e indistinto nel quale attecchisce il conflitto morale, la propaganda riconfigura il mondo secondo la dicotomia noi/loro, netta e comprensibile, nella quale trovano un posto preciso alleati e nemici:

All the grey complexities and ambiguities of the prewar period fell away, and in the subsequent grand simplification, the Germans became the enemy of whom any barbarism could be believed, the French became the noble saviours of an ancient civilization, and the British and imperial troops became as knights of old, riding out of the west to the succour of a beleaguered ally¹⁹.

Naturalmente è sull’immagine dei tedeschi che maggiormente si lavora, minimizzandone l’umanità attraverso l’enfasi sulla ferocia animalesca, massimizzandone la colpa – l’incontenibile avidità che è all’origine delle ostilità – per giustificare contromisure ugualmente brutali senza incorrere nell’auto-sanzione morale. La propaganda alleata vuole dunque dimostrare che la Germania conduce una guerra ingiusta con mezzi ingiusti, violando contemporaneamente lo *jus ad bellum* e lo *jus in bello*²⁰. *The Report of the Committee on Alleged German Outrages*, pubblicato nel maggio 1915 e conosciuto come *Bryce Report* perché redatto sotto la supervisione di Lord Bryce, storico e giurista, dà conto delle atrocità commesse dai tedeschi nel Belgio occupato: mutilazioni, esecuzioni sommarie, stupri, descritti in un tono sobrio e oggettivo da documento legale, diventano presto un incontrovertibile dato di fatto sebbene non siano provati²¹. Le immagini dei bambini infilzati dalle baionette, delle donne alle quali sono stati asportati seno e mani, si dimostrano particolarmente *persuasive*, perché evocano le relazioni primarie su cui si fonda la comunità, delle quali la propaganda vuole fare il collante della società tutta²². Vere o presunte che siano, le atrocità perpetrate contro questi innocenti, variamente evocate in manifesti, medaglie, timbri, cartoline e in ogni sorta di pagina scritta sino alla letteratura per l’infanzia, vanno ad alimentare la propaganda, rivelandosi esempio precoce delle così dette “pallottole magiche” d’informazione con cui i media plasmano l’opinione pubblica²³.

La propaganda britannica ha sostanzialmente un triplice scopo: influenzare le nazioni neutrali, in special modo gli Stati Uniti, perché rimangano tali o prendano le armi al fianco degli alleati; spingere la popolazione ad arruolarsi; mantenere alto il morale delle truppe e dei civili, che in una “guerra totale” quale è quella del 1914-1918 sono per la prima volta direttamente e dolorosamente coinvolti nel conflitto. La definizione, coniata appunto in quell’occasione, indica l’espansione del fronte di guerra grazie alle nuove tecnologie distruttive (si pensi ad esempio ai bombardamenti strategici) e la conseguente riduzione della distanza tra combattenti e non combattenti. Tutta la vita, la vita di tutti, è subordinata allo sforzo bellico e l’apparato dello Stato ne controlla ogni manifestazione (voci e notizie incluse), attento a contenere gli affetti in eccesso e a incanalarli grazie a ideali come gloria, onore, sacrificio, per impedire che degenerino nel panico, la spinta disorganizzante che destruttura l’as-

setto di forze necessario alla mobilitazione totale. Perché ciò non avvenga, bisogna lavorare sul morale, uno stato mentale condiviso che spinge la collettività – intesa come «mass of affective beings» – all'azione: «In short, morale as a property of a population is addressed as a fundamental component of a state's potential power in the state-versus-state dynamics of "total war"»²⁴. In quanto contrario del panico, il morale è dunque ciò che permette all'attività bellica di non esaurire lo slancio iniziale, che nel caso della prima guerra mondiale assunse non di rado l'aspetto di adesione entusiastica a un progetto comune al quale l'io individuale subordinava volontariamente le proprie esigenze²⁵; è, insomma, ciò che ne assicura la performance, intesa questa volta come *prestazione* che rispetti uno standard prestabilito²⁶.

Il controllo pervasivo del governo sulle emozioni non si limita all'accurata selezione delle notizie, ma prevede anche l'eufemistica elaborazione della loro forma e la scelta oculata dei tempi di divulgazione²⁷: nascondere, modificare, inventare sono attività intraprese di concerto dalla censura e dalla propaganda, due facce della stessa medaglia. Il DORA (Defense of the Realm Act), in vigore dal quarto giorno di guerra, con pochi articoli ben congegnati dà allo Stato potere illimitato sulla trasmissione dell'informazione e ben presto anche sull'espressione artistica²⁸, compromettendo la credibilità dei giornali per la durata del conflitto e legittimando voci e miti messi a punto con lo scopo specifico di agire sugli affetti di coloro che maggiormente sono influenzabili perché in ansia per la propria sopravvivenza. Insomma, «rumor formation was a central technique of the "morale" operations»²⁹. Del resto, come sottolinea Bloch, «si crede facilmente a ciò che si ha bisogno di credere»³⁰: la falsa notizia nasce da rappresentazioni collettive che le preesistono, riattivate, per così dire, dal turbamento comune che deriva dalla «brusca lacerazione dei legami sociali essenziali». Anche secondo Fussell, la proliferazione di fantasie e leggende durante la prima guerra mondiale è da ricondursi allo spaesamento derivante dall'inaudito mutamento che l'uomo si trova a fronteggiare: «It was as if the general human impulse to make fictions had been dramatically unleashed by the novelty, immensity, and grotesqueness of the proceedings. [...] The result was an approximation of the popular psychological atmosphere of the Middle Ages»³¹. Uno spaesamento che, nel caso dei soldati, Leeds attribuisce alle mutate condizioni percettive imposte dalla permanenza nelle trincee, che predispongono all'abbandono dell'organizzazione cognitiva sequenziale – nota anche come razionale, analitica o scientifica – e all'adesione all'organizzazione cognitiva parallela, cioè irrazionale, intuitiva, magica³². Tali fantasie, che sono insomma tentativi di dare una nuova articolazione alla realtà e che proliferano in assenza di notizie certe, replicano temi da sempre presenti nell'immaginario, antichi motivi letterari.

Talvolta – è il caso di *The Bowmen* di Arthur Machen, un racconto pubblicato sul "London Evening News" nel settembre del 1914 – nascono come letteratura ma dalla letteratura, che si configura inequivocabilmente come invenzione, si distaccano per assumere l'ambigua plausibilità della voce. Machen, pur non essendo tra gli

scrittori convocati da Masterman a Wellington House, era nondimeno sostenuto da un incrollabile ardore patriottico e la storia, ispirata al racconto di Kipling *The Lost Legion*, vuole sollevare il morale della nazione, a poche settimane dalla ritirata di Mons, la prima battaglia che vede coinvolte le truppe britanniche. Mentre infuria il fuoco tedesco, tra i due eserciti s'interpone «a long line of shapes, with a shining about them. They were like men who drew the bow, and with another shout their cloud of arrows flew singing and tingling through the air towards the German hosts [...] St. George had brought his Agincourt bowmen to save the English»³³. «A timely piece of patriotic wish fulfilment that caught the mood of the nation»³⁴, il racconto viene replicato in riviste e pamphlet distribuiti al fronte e citato nei sermoni che perorano la giusta causa dell'Inghilterra, trasformandosi in un “fatto realmente accaduto” a dispetto dell'assenza di testimoni diretti. E, potremmo aggiungere, a dispetto di Machen stesso, che continua a rivendicarne la natura fantastica affermando che, sebbene creda ai miracoli, non può credere a questo perché l'ha inventato lui. Ma la sua posizione lo espone all'attacco di chi lo accusa di non comprendere quanto in questo momento la nazione abbia bisogno di consolazione³⁵.

A ben vedere, tuttavia, il racconto stesso sembra smentirlo, quasi portasse inscritte le “istruzioni per l'uso” che consentono di leggerlo come il resoconto di una manifestazione divina, eccezionale, certo, ma non per questo meno reale. Nell'ultimo capoverso, infatti, l'autore scrive: «In Germany, a country ruled by scientific principles, the great general staff decided that the contemptible English must have employed shells containing an unknown gas of poisonous nature, as no wounds were discernible on the bodies of the dead German soldiers»³⁶. La Germania materialista e ottusamente efficiente che la propaganda britannica, attenta ora a sminuire l'origine comune tra i due popoli³⁷, va delineando, evoca per contrasto la spiritualità e la fede che appaiono come tratti distintivi della identità nazionale degli inglesi, convocandoli sul piano della trascendenza. Così la storia s'invera, in una sospensione dell'incredulità che va ben oltre il tempo della lettura, non più creazione letteraria ma miracolo effettivamente verificatosi, le cui conseguenze rassicuranti – la garanzia della protezione divina – riverberano sul mondo reale, modificandone la percezione affettiva, in un bell'esempio del valore performativo della parola.

Il richiamo ad Agincourt e alle crociate tramite la figura di San Giorgio (patrono dell'Inghilterra e protettore dei soldati, apparso ai combattenti, secondo la leggenda, durante la battaglia di Antiochia), risponde all'esigenza di rendere familiare la guerra così che possa essere immaginata e sopportata, così che le si possa dare un senso. Di tale esigenza la propaganda è consapevole: la colloca quindi nella storia normalizzandola nel paragone con le guerre del passato³⁸ e la rappresenta nel linguaggio retorico e romantico della tradizione letteraria, un repertorio a portata di mano che dispensa parole per rendere riconoscibile quanto è invece senza precedenti. La propaganda, insomma, s'inventa un'immagine del conflitto alla quale il paese finirà in buona misura per credere, dettando le regole secondo cui va raccontato

e modellando la condotta e le aspettative di coloro che lo combattono al fronte e in patria. Ponendo l'accento su quanto la letteratura influenzi la nostra percezione della realtà, Hynes afferma che gli inglesi imparano a vedere la guerra attraverso gli occhi degli scrittori e che Tommy Atkins, l'archetipo del soldato britannico, nasce dalla penna di Kipling per trasmigrare in *The First Hundred Thousands* di Hay (1915) e in *Sergeant Michael Cassidy* di McNeile Sapper (1916), entrambi associati a Wellington House, che danno alla figura ulteriore diffusione e popolarità: «He had created the literary type, and the style that would make it possible to write about common soldiers without glorifying them, making them simultaneously [...] brave, comical, devoted, prosaic, etc. It may be that Kipling, by writing about British soldiers in this mode, made them like that»³⁹. Kipling, insomma, avrebbe dato vita non solo al prototipo letterario ma anche al soldato in carne ed ossa, che adotta un atteggiamento ispirato alle sue opere almeno sino a quando non sarà sopraffatto dall'orrore di ciò che sta vivendo. L'enunciato letterario in questo caso sembra determinare effettivamente lo stato di cose a cui fa riferimento, sembra compiere ciò che dice, mostrando il potere performativo della parola, intenso come forza capace di modellare un'identità socialmente riconosciuta.

Se dunque la propaganda letteraria cerca di riarticolare la radicale discontinuità tra l'esperienza bellica e il tempo di pace attraverso strutture narrative tradizionali e un linguaggio familiare, prevedibile, la letteratura formulaica, per definizione di facile lettura e di vasta diffusione, può prestarsi agli scopi di Wellington House. È il caso di *His Last Bow* pubblicato sullo "Strand Magazine" nel 1917, in cui Sherlock Holmes mette la sua straordinaria intelligenza al servizio del paese. La popolarità di Holmes, eccentrico gentiluomo inglese e personificazione del potere della ragione, ne fa un eroe nazionale, una sorta di santo protettore laico, che con il suo intervento provvidenziale neutralizza le manovre del nemico e lo consegna alla giustizia. Se Machen dunque aveva fatto appello alla spiritualità e alla fede nel soprannaturale del lettore, Doyle lo rassicura celebrando la tradizione razionalistica che è il tratto distintivo della sua cultura. E lo fa, per giunta, affidandosi a un meccanismo a sua volta rassicurante, quello seriale, che si serve del ritorno dell'uguale sotto forma di schemi narrativi già sperimentati e di personaggi già noti per procurare piacere a chi legge – una serialità che egli è attento a enfatizzare, rievocando le figure di Moriarty e del colonnello Moran, storici avversari di Holmes, e collegando, sia pure flebilmente, *His Last Bow* al celebre *A Scandal in Bohemia*, la prima *short story* che vede Holmes protagonista e che lo portò effettivamente al successo dopo il tiepido esordio dei romanzi *A Study in Scarlet* e *The Sign of the Four*.

Lo scrittore scozzese sceglie di evocare il temuto spettro dello spionaggio tedesco che, sebbene radicato saldamente nell'immaginazione collettiva anche prima, diventerà una vera e propria ossessione dopo l'inizio del conflitto, secondo per diffusione solo alle storie di atrocità⁴⁰. È il 2 agosto 1914 – la Gran Bretagna entrerà in guerra due giorni dopo – e il barone Von Herling fa visita a Von Bork, «a

man who could hardly be matched among all the devoted agents of the Kaiser»⁴¹. Questi si sta preparando a lasciare l’Inghilterra dopo avervi svolto una lunga e proficua attività di spionaggio frequentando l’aristocrazia locale e assecondandone i costumi e le manie. L’autore costruisce il racconto sull’opposizione noi/loro, enunciata dalla prospettiva dei tedeschi, il cui senso di superiorità si rivelerà ironicamente ingiustificato nel finale. Agli inglesi sono infatti attribuite caratteristiche nazionali assai poco lusinghiere: remissivi, ingenui, un po’ ottusi, in una parola, facili da ingannare, fanno resistenza solo se colpiti nei loro pregiudizi e nelle loro incomprensibili abitudini insulari, tra cui figura la passione agonistica. Doyle riprende l’immagine, comune nella narrativa dei primi anni di guerra, del tedesco «who tells us some home truths about our unpreparedness and devotion to sport»⁴² – uno sport che ripropone attraverso lo sguardo sprezzante del nemico non più come modello di condotta dell’esercito britannico secondo quanto affermava la propaganda, ma piuttosto come ossessione nazionale di una società fatua e puerile. Se Lloyd George aveva dichiarato che il soldato si arruola «in a sporting spirit [...] to see fair play to a small nation trampled upon by a bully»⁴³, Von Bork e Von Herling danno voce alla visione tipicamente tedesca di un’Inghilterra mercantile e affaristica, pronta in nome dei suoi interessi a comportarsi slealmente e a mettere da parte la dignità, delineando così il profilo della nazione borghese per eccellenza che la Germania, giovane e idealista, si propone di annientare per porre fine alla «cospirazione del commercio»⁴⁴:

“England may leave France to her fate [...] and Belgium too.”

Von Bork shook his head. “I don’t see how that could be. There is a definite treaty there. It should be the end of her – and what an end! She could never recover from such a humiliation.”

“She would at least have peace for the moment.”

“But her honour?”

“Tut, my dear sir, we live in a utilitarian age. Honour is a medieval conception. Besides, England is not ready”⁴⁵.

Doyle gioca dunque sulla propaganda avversaria per costruire la propria, mettendo a punto il quadro di un paese sonnolento, prigioniero delle convenzioni, utilitarista, privo di senso dell’onore e, per giunta, impreparato alla guerra, che sovvertirà con il *coup de théâtre* finale, dando presumibilmente piena soddisfazione al patriottismo del lettore.

Accompagnato dall’immane Watson, Sherlock Holmes compare in scena alla fine della *short story* sotto le mentite spoglie di Altamont che, fingendosi un emissario di Von Bork e un traditore della patria, ne ha in realtà vanificato le manovre. Holmes consegna Von Bork a Scotland Yard, non prima, però, di avergli rinfacciato la slealtà e la crudeltà verso i suoi uomini, che, secondo l’uso invalso in Germania, ha abbandonato al loro destino dopo essersene servito. Se Von Bork si è

abilmente mescolato all'aristocrazia britannica, fingendosi «a good old sport, quite a decent fellow for a German»⁴⁶, il detective ha a sua volta ingannato il più pericoloso degli impostori, interrompendo il suo esilio volontario in una piccola fattoria dei Downs meridionali per dare un contributo allo sforzo bellico, come ciascuno è chiamato a fare. Ma Doyle non si limita ad affermare la superiorità degli inglesi e a offrire Holmes a modello perché i suoi connazionali partecipino con senso di responsabilità alla mobilitazione totale: promette al suo paese un avvenire migliore, dimostrando di avere compreso quanto il morale, che è una forza prospettica, dipenda dalla fede nel futuro, che, a dispetto del drammatico presente, è la spinta perché ci si adoperi concretamente per la sopravvivenza della nazione⁴⁷. Al protagonista, come si conviene, è affidato il messaggio finale della narrazione: «There's an east wind coming all the same, such a wind as never blew on England yet. It will be cold and bitter, Watson, and a good many of us may wither before its blast. But it's God's own wind none the less, and a cleaner, better, stronger land will lie in the sunshine when the storm has cleared»⁴⁸. Il conflitto è ineluttabile e costerà grande sacrificio e dolore, ma ne sortirà un paese migliore e più integro che, sferzato dalla tempesta, si sarà ridestato e avrà saputo rinunciare agli agi che lo hanno contaminato. L'aristocrazia oziosa che Doyle descrive attraverso gli occhi di Von Bork non è allora solo la proiezione del preconetto nemico, ma, l'autore sembra dirci, è davvero parte di un'Inghilterra che ha perso il senso della sua missione, che si è abbandonata al lusso e all'autoindulgenza: la guerra, dunque, con il suo ascetismo maschile, le sue privazioni, i suoi disagi, non rappresenta necessariamente, come pure parte dell'opinione pubblica credeva, la barbarie che travolge la civiltà, ma è piuttosto una forza benefica, che della civiltà favorisce la rinascita⁴⁹.

A una delle più diffuse storie di atrocità – quella secondo cui i tedeschi amputavano le mani ai bambini belgi per impedire loro di servire il paese una volta adulti – fa riferimento il racconto di Kipling *Swept and Garnished*, pubblicato su “The Century Magazine” nel gennaio 1915. Se Doyle tratteggia l'immagine di un nemico temibile perché astuto e organizzato – un degno avversario di Sherlock Holmes, insomma – Kipling descrive invece un'anziana signora febbricitante del tutto comune, cocciutamente convinta delle ragioni del suo paese e ossessionata dalla cura domestica al punto da disporre in assetto geometrico gli oggetti che arredano il suo appartamento a Berlino. Frau Ebermann, nel cui nome (verro, cinghiale) è iscritta la natura suina attribuita dagli inglesi ai tedeschi, è dunque la personificazione dello stereotipo che li vede come «swine-like sticklers for order»⁵⁰. Ma la sua abitazione «pulita e ben ordinata», come vuole la citazione evangelica che fa da titolo al racconto, si dimostra insufficiente a isolarla dalla guerra che infuria fuori, della quale le arrivano notizie trionfali attraverso i giornali e le lettere del figlio soldato. Infatti, per la legge del contrappasso sottesa a questa “storia di vendetta”, definita da Angus Wilson «a masterly parable of cosiness brutally dispersed»⁵¹, la sua camera da letto immacolata è *invasa* da un gruppo di bambini belgi, così come il Belgio è stato invaso

dalle forze di occupazione tedesche. Se si tratti di un'apparizione soprannaturale come nel successivo *A Madonna of the Trenches*, o di un'allucinazione causata dalla febbre, Kipling non lo dice con chiarezza, ma in ogni caso le piccole vittime che si materializzano in uno spazio rigidamente, inflessibilmente predisposto sin nei più piccoli dettagli, hanno tutta l'aria di rappresentare l'inatteso affiorare di un sapere indesiderato, che s'impone infine alla coscienza della vecchia signora, sicura, come vogliono le fonti governative, che i tedeschi sparino sui civili perché attaccati a tradimento e che i bambini muoiano accidentalmente, se mai a causa della loro incontenibile vivacità: «I have very good information. I know how it happened. You should have been more careful. You should not have run out to see the horses and guns passing. That is how it is done when our troops pass through. My son has written me so»⁵². Il suo santuario domestico diventa quindi «a political arena for the de-propagandizing of the truth»⁵³, perché, come Doyle ma in modo più radicale, anche Kipling destituisce di fondamento la propaganda altrui nel mettere a punto la propria, che però, grazie alla conclamata matrice letteraria del testo, non rischia di venire investita, di rimbalzo, da uguale discredito.

Costruito sull'implicito ma non per questo meno ironico parallelo tra le due invasioni – con Frau Ebermann che rimprovera ai piccoli belgi la mancanza di buona educazione per essersi accomodati sul suo divano senza permesso – il racconto pone a confronto il carnefice, sotto le spoglie dell'arida vecchia signora ossessionata dall'ordine e ostile ai bambini, e le vittime, di cui Kipling ricostruisce con tocco delicato le movenze tipicamente infantili, facendone un potente catalizzatore di pathos specialmente in due punti della narrazione: quello in cui, attraverso il riferimento alla separazione dei piccoli dai genitori, si ribadisce la gravità della minaccia rappresentata dalla guerra per le relazioni primarie fondate sugli affetti più sacri e più cari; e quello in cui, sia pure per sottrazione, si allude all'odiosa mutilazione a cui, secondo le voci, i bambini belgi erano sottoposti:

“But now we will go away from here. The poor lady is tired”, said the elder girl, plucking [the boy's] sleeve.

“Oh, you hurt, you hurt!” he cried, and burst into tears.

“What is that for?” said Frau Ebermann. “To cry in a room where a poor lady is sick is very inconsiderate”.

“Oh, but look, lady!” said the elder girl.

Frau Ebermann looked and saw⁵⁴.

L'emozione di chi legge è indubabilmente mossa dal contenuto della storia, ma non si può negare che Kipling manipoli il mezzo con sufficiente maestria, senza cal-care la mano, ricorrendo a una serie di espedienti narrativi e stilistici che stemperano la crudeltà della propaganda diretta ma non ne diluiscono il messaggio. In tutto il testo, infatti, s'inseguono rimandi e suggestioni che sta al lettore intrecciare, attivando quella competenza propriamente letteraria che gli consente, ad esempio, di co-

gliere i tratti psicologici della protagonista nella descrizione dello spazio che abita⁵⁵. Dunque «Kipling delivers a potent propaganda message, with these small Belgian specters – German swine do not care whom they kill and kill they will unless Allied men “stand up and meet the war”»⁵⁶, esortando implicitamente i connazionali, come già aveva fatto nella poesia *For All we Have and Are* del 1914, a prendere le armi in difesa dei propri figli e della propria civiltà, minacciati dall’«Unno alle porte».

Se *Swept and Garnished* è indubitabilmente una chiamata alle armi, non altrettanto chiaro, almeno al lettore di oggi, è l’intento di un altro racconto di poco successivo, pure scritto sulla scia dei rapporti di atrocità, che taluni hanno definito una «fantasia di vendetta». In *Mary Postgate*, pubblicato nel settembre del 1915 sul “Nash’s and Pall Mall Magazine”, il nemico non assume le detestabili fattezze di una vecchia signora ostinata, madre simbolica di una genia di distruttori, ma piuttosto quelle di un giovane aviatore precipitato sul suolo inglese, che implora di essere salvato, mentre è la protagonista, che lo lascia morire, a presentarsi come «an unswerving believer in the bellicose patriotism wartime newspapers propagated, and in the propagandist caricatures of the enemy they often offered»⁵⁷. Una sorta di Frau Ebermann locale, dunque, potremmo dire, ma non è così che Kipling concepisce Mary Postgate: se infatti interpretiamo il suo comportamento alla luce di *The Beginnings*, i versi che significativamente seguono la *short story* nella raccolta *A Diversity of Creatures* del 1917, possiamo collocare quello che ci appare come un freddo atto di ferocia nel contesto che lo ha prodotto e riconsegnarlo al suo originario intento propagandistico. Nella poesia, che proclama lo *jus ad bellum* della nazione, costretta a entrare in guerra dall’aggressiva politica espansionistica della Germania, l’Inghilterra viene descritta come un avversario temibile perché animato da un odio implacabile che però non gli appartiene – «It was not part of their blood/It came to them very late» – a cui si piega solo quando ha la certezza dei torti perpetrati dal nemico: «They were icy willing to wait/Till every count should be proved»⁵⁸. E singolarmente – ma forse poi neanche tanto, se li si considera una sorta di *commiato* che veicola il messaggio dell’autore e assolve retrospettivamente la raccolta dal sospetto di essere stata prodotta su commissione – i versi sminuiscono debitamente il ruolo del governo nell’alimentare quell’odio, «not preached to the crowd», «not taught by the State», e quindi assolutamente spontaneo, naturale per un popolo che abbia il senso della giustizia. Se *Swept and Garnished* è un pezzo di propaganda anti-tedesco, *Mary Postgate*, letto contro questo sfondo, si configura allora come «whole-heartedly pro-British, and reflects the early zeal of the home front war»⁵⁹.

Il racconto è ambientato in un piccolo villaggio inglese, che, nella sua ordinata composizione sociale, simboleggia la Gran Bretagna tutta, vista ora significativamente come una comunità cementata dalle relazioni di lealtà e solidarietà sulle quali la propaganda pone l’accento, per creare all’interno della società civile quel senso di unità che la riconfiguri come una sorta di grande famiglia⁶⁰. Mary Postgate, la protagonista, è una sbiadita dama di compagnia di mezza età, tipicamente bri-

tannica nella sua compostezza, che si trova a fronteggiare «a war, which, unlike all wars that Mary could remember, did not stay decently outside England and in the newspapers, but intruded on the lives of people whom she knew»⁶¹. Custode del fronte interno oramai sprovvisto di uomini, la donna deve accollarsi una serie di mansioni insolite per chi ha invece la sola missione «to make a happy home [...] for a husband and children»⁶². Mary Postgate, che tale missione non ha mai svolto, si trova invece a portarne a compimento un'altra, quella che Wynn, il ragazzo da lei allevato con devozione, ha lasciato in sospeso morendo in un incidente aereo prima di raggiungere il fronte. «It's a great pity he didn't die in action after he had killed somebody»⁶³, commenta Mary, incarnando, come vuole la propaganda, la “madre militante” che rinuncia ai suoi affetti e immola di buon grado il figlio sull'altare della patria. Ma quando al suo dolore si somma l'errata convinzione che la piccola Edna, una bambina del villaggio, sia stata uccisa da una bomba nemica, non esita a lasciare morire il soldato tedesco gravemente ferito che ha trovato in giardino: «This, for instance, was *her* work – work which no man [...] would ever have done. A man, at such a crisis, would be what Wynn called a “sportsman”; would leave everything to fetch help, and would certainly bring It into the house»⁶⁴.

La figura della protagonista è delineata con tratti che ne neutralizzano la femminilità e che, via via enfatizzati nell'arco del racconto, tendono a renderne più credibile la metamorfosi da “madre militante” in vero e proprio soldato⁶⁵ – un soldato, parrebbe, più efficiente di Wynn stesso, perché non ostacolato nell'azione dal codice del *fair play* che ispira la condotta dell'esercito britannico. Lo scrittore sembra suggerire l'esistenza di un'originaria correlazione tra il suo nubilato e l'atteggiamento verso il nemico, tra l'essere venuta meno alla tradizionale funzione femminile e l'aver abbracciato il ruolo della vendicatrice, perché, come il testo dice con chiarezza, «A woman who had missed these things could still be useful – more useful than a man in certain respects»⁶⁶: la madre di nessuno, può diventare, in sostituzione, la madre di tutti, la madre vergine – la Vergine Madre – a cui è affidata la salvezza della nazione. Forse effettivamente le ragioni dell'indottrinamento di massa che Kipling fa proprie con convinzione, persino con entusiasmo (almeno sino a quando, pochi mesi dopo avere scritto *Mary Postgate*, non perde il figlio in battaglia), ci impongono di sorvolare sulle ambiguità che il testo lascia intravedere, non ultima quella che investe la propaganda stessa, che è all'origine dell'odio indiscriminato di Mary per i tedeschi – per *quel* tedesco, a cui non presta aiuto pur sapendo che non ha alcuna responsabilità nell'incidente in cui ha perso la vita la bambina. Anzi, direi che il punto cruciale è proprio l'incapacità di Mary, a cui pure è stato detto come sono realmente andati i fatti da fonti attendibili, di contemplare una qualsiasi altra forma di verità che non sia quella che la martellante opera di persuasione del governo le ha inculcata: «Wynn was a gentleman who for no consideration on earth would have torn little Edna into those vividly coloured strips and strings. But the *thing* hunched under the oak-tree had done that thing. It was no question of reading horrors out of a newspaper»⁶⁷. La sua visione è permeata dalla radicale dicotomia noi/

loro, sulla quale si edifica la verità di Stato: noi non facciamo certe cose, loro sì, perché loro sono «bloody pagans», «filthy pigs», «things», come il ragazzo che sta morendo sotto la quercia, mentre noi non lo siamo. È in buona misura la visione condivisa dai civili prima che, alla fine degli anni Venti, gli ex combattenti prendano la parola, ed è quella che lo stesso Kipling è certo di dovere diffondere, tanto da accettare l'incarico di Masterman. Lo scrittore doveva essere sufficientemente sicuro che il racconto non si sarebbe smentito, pur portando inscritta quella che a noi, oggi, pare una manifesta contraddizione, capace di vanificarne all'origine l'intenzione persuasiva: la propaganda influenza l'agire oltre l'argomentazione razionale e genera comportamenti istintivi, ferini, che violano le regole che l'umanità si è data per potersi dire tale. Evidentemente, però, non ha poi tanta importanza che l'aviatore non abbia causato la morte della bambina perché, sebbene non sia direttamente colpevole, non è in nessun caso innocente: ne è convinta Mary, ne è convinto Kipling, ne è convinto il lettore.

Secondo Leed, nella letteratura di guerra sono distinguibili modelli che permettono di classificare il disordine circostante individuando quanto è anomalo e inconsueto, quanto si colloca «oltre, sopra e sotto la norma» – quanto, insomma, inaccettabile nell'ordinario, può plausibilmente verificarsi in condizioni d'emergenza⁶⁸. Un'opinione, questa, che sembrerebbe configurarla come il luogo privilegiato di quell'irruzione dell'estraneo nel familiare su cui Attridge fonda la propria visione dell'opera d'arte, facendone lo spazio dove riformulare radicalmente il sentire del tempo di pace: i principi fondativi della civiltà – le sue certezze sulla solidità del corpo, sul valore della vita, sul senso della morte, sull'indole dell'essere umano, cardini del nostro stare al mondo – vengono messi in dubbio, mostrati in una dimensione che, per citare ancora Attridge, «has to remain out of sight if we are to pursue our normal paths through life»⁶⁹. Tuttavia, sebbene la propaganda letteraria operi proprio innestando l'eccezionale nell'ordinario, a me sembra farlo in una direzione familiarizzante che ricuce i fili della continuità lacerata dall'insorgere del conflitto piuttosto che esporne le ferite, che ricompona le tensioni piuttosto che esasperarle. La scrittura, quindi, non sta alla civiltà da cui trae origine e a cui si rivolge come un corpo estraneo che ne mette in pericolo la sopravvivenza, ma piuttosto come un fattore di amalgama che tale sopravvivenza ha invece lo scopo precipuo di perpetuare, agitando lo spettro della sconfitta per muovere affetti che a loro volta muovano azioni: chi legge si confronta con un'estraneità già addomesticata, già dotata di un significato inequivocabile che la riconduce nel porto sicuro di valori identitari riconosciuti; chi scrive non mina la compattezza di un sistema ideologico per denunciarne i silenzi e le estromissioni, per mostrare il carattere costruito di quanto si dà per scontato e naturale, ma parla piuttosto in nome di quel sistema con lo scopo di rafforzarlo e renderlo inattaccabile. In *Mary Postgate*, io credo, è particolarmente visibile la giuntura che separa, pur accostandoli, l'ordinario e lo straordinario e che permette di non confonderli, facendo appello a un principio d'ordine che tiene, almeno sulla pagina scritta, a bada il caos circostante (o sarebbe meglio dire, che cerca, grazie alla pagina scritta, di tenere a bada il caos circostante): la condotta di

Mary, efferata in tempo di pace, in tempo di guerra è ammissibile, ci dice Kipling, mettendo in scena un esempio di quella che Malone Kingsbury chiama «the peculiar sanity of war», la particolare atmosfera che riveste di normalità i comportamenti devianti, ridisegnando *ad hoc* i confini tra ragione e follia⁷⁰. L'estraneo – l'innata ferocia dell'essere umano – squarcia sì il velo del consueto, svelando un aspetto della realtà nascosto, ma, invece di inaugurare un qualche parziale ripensamento delle concezioni vigenti, è riassorbito, familiarizzato, giustificato: la disumanità, trasformatasi in efficienza, non muove *contro* ma *verso* la civiltà, pienamente umanizzata in quanto strumento di difesa contro la barbarie, che, per definizione, appartiene sempre all'altro. E se qualche eccesso c'è nel comportamento di Mary, è da ascrivere alla situazione aberrante che le ansie espansionistiche della Germania hanno determinato, come *The Beginnings* ci insegna.

* * *

Nel 1918, su richiesta di Lloyd George, John Singer Sargent si recò sul fronte occidentale per dipingere una scena di guerra che mostrasse la cooperazione tra le truppe inglesi e americane. *Gassed*, ora all'Imperial War Museum, ritrae un gruppo di soldati bendati perché accecati dal gas mostarda, che procedono in fila, l'uno con la mano sulla spalla dell'altro, verso il posto di medicazione nelle retrovie. Il quadro, commissionato dal MOI (Ministry of Information) e dipinto secondo i canoni del realismo narrativo di vecchia scuola, fu scelto come *Picture of the Year* dalla Royal Academy nel 1919 ed esposto con tutti gli onori alla consueta *summer exhibition* di quell'anno. Fra i visitatori della mostra c'era Virginia Woolf, che, in veste di recensore, lo commenta così:

A large picture by Mr Sargent called *Gassed* at last pricked some nerve of protest or perhaps of humanity. In order to emphasize his point that the soldiers wearing bandages round their eyes cannot see, and therefore claim our compassion, he makes one of them raise his leg to the level of his elbow in order to mount a step an inch or two above the ground. This little piece of over-emphasis was the final scratch of the surgeon's knife which is said to hurt more than the whole operation⁷¹.

Sovvertendo l'abituale richiamo al silenzioso mondo sottomarino, comune quando si parla di pittura, la scrittrice paragona la mostra a una grande voliera piena di strida – «Honour, patriotism, chastity, wealth, success, importance, position, patronage, power» – che spingono il visitatore, incapace di sopportare oltre la pressione emotiva a cui è sottoposto, ad abbandonare in fretta la galleria: «Anywhere, anywhere, out of this world!»⁷². Come pacifista e sostenitrice della sperimentazione in pittura e in letteratura, Woolf esemplifica l'avanzare del Modernismo, con la sua disincantata visione del conflitto e la sua nuova maniera di scriverne: «le certezze del patriottismo, lo "stile alto" con tutta una serie di eufemismi sulla lotta, la "gloria" e la "santificazione della guerra"»⁷³, a breve lasceranno spazio a un'altra storia, raccontata da coloro che in

Francia e nelle Fiandre hanno combattuto, la storia del massacro di una generazione mandata al macello da ufficiali incompetenti in nome di ideali falsi e insensati. Nei loro testi l'innesto dell'eccezionale nel consueto, non normalizzato dalle esigenze della propaganda, mostra tutta la sua forza dirompente, squarciando l'epidermide levigata della civiltà per scoprirne i nervi, per esporne senza riguardi le interiora.

Note

1. Sulla storia del War Propaganda Bureau e sulle continue tensioni tra i vari organi preposti alla propaganda, suggerisco la lettura di M. L. Sanders, *Wellington House and British Propaganda during the First World War*, in "The Historical Journal", 18, 1, 1975 e P. M. Taylor, *The Foreign Office and British Propaganda during the First World War*, in "The Historical Journal", 23, 4, 1980.

2. P. Buitenhuis, *The Great War of Words: British, American, and Canadian Propaganda and Fiction, 1914-1933*, University of British Columbia Press, Vancouver 1987, p. xv.

3. In *This Strange Institution Called Literature*, Derrida, intervistato da Attridge, afferma: «Literarity is not a natural essence, an intrinsic property of the text. It is the correlative of an intentional relation to the text, an intentional relation which integrates in itself [...] the more or less implicit consciousness of rules which are conventional or institutional – social, in any case», D. Attridge (ed.), *Acts of Literature*, Routledge, London 1992, p. 44.

4. Sull'uso indifferenziato di "emozione", "affetto" e "sentimento" per il quale opto in questo saggio, cfr. A. Houen, *Introduction: Affecting Words*, in "Textual Practice" 25, 2, 2011, p. 218 e D. Attridge, *Once More with Feeling: Art, Affect and Performance*, in *ivi*, p. 330. Per una distinzione, rimando invece a B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Duke University Press, Durham-London 2002, in special modo al primo capitolo, intitolato *The Autonomy of Affect*.

5. F. Deriu, *Mediologia della performance. Arti performatiche nell'epoca della riproducibilità digitale*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 46.

6. Houen, *Introduction*, cit., p. 217. Mi sembra anche che in questa prospettiva trovi posto quella dimensione perlocutoria – l'effetto obliquo di un enunciato, che produce sentimenti, pensieri e azioni non direttamente iscritti nell'enunciato stesso – che è il luogo in cui Austin maggiormente si avvicina a teorizzare la funzione affettiva della lingua.

7. «Performance studies is concerned with "anything that is framed, presented, highlighted, or displayed" and actively regards phenomena and objects not traditionally considered performances, in their performative aspect: for instance, how a painting interacts with viewers», S. Shepherd, M. Wallis, *Drama/Theatre/Performance*, Routledge, London-New York 2004, p. 104.

8. J. Culler, *Literary Theory: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford-New York 2000, p. 96.

9. J. Culler, *Derrida and the Singularity of Literature*, in "Cardozo Law Review", 27, 2, 2005, p. 872.

10. In *This Strange Institution Called Literature*, cit., p. 45, Derrida afferma: «poetry and literature have as a common feature that they suspend the "thetic" naivety of the transcendent reading».

11. Houen, *Introduction*, cit., p. 221.

12. Attridge, *Once More with Feeling*, cit., p. 334.

13. *Ivi*, pp. 332-3.

14. *Ivi*, p. 339. Il dibattito tra gli *emotional realists* e gli *emotional irrealists*, oltre che da Attridge stesso, è brevemente ricostruito da Houen, *Introduction: Affecting Words*, cit., pp. 222-3.

15. Attridge, *Once More with Feeling*, cit., p. 339.

16. A. R. Pratkanis, E. Aronson, *L'età della propaganda*, il Mulino, Bologna 2003, pp. 27-8.

17. C. Malone Kingsbury, *For Home and Country. World War I Propaganda on the Home Front*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 2010, p. 260.

18. Pratkanis, Aronson, *L'età della propaganda*, cit., p. 103.

19. Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., p. 8.

20. T. Vissol, *Toby, dalla pace alla guerra*, Donzelli, Roma 2014, pp. 116-7.

21. Il *Bryce Report* incide anche sul trattato di Versailles, la cui VII sezione invoca una punizione esemplare per le atrocità commesse dalla Germania: «In imposing this section on Germany, the statesmen were prisoners of the monster that they themselves had created through their writers and press», Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., p. 146.
22. «[...] Primary relationships are the foundation of the *Gemeinschaft*, and propaganda uses these relationships to invoke a sense of community and of threat to the community», Malone Kingsbury, *For Home and Country*, cit., p. 68. Per una lettura dell'azione della propaganda alla luce delle categorie di Tonies, cfr. anche *ivi*, p. 24.
23. Pratkanis, Aronson, *L'età della propaganda*, cit., pp. 40-1.
24. B. Anderson, *Modulating the Excess of Affect. Morale in a State of "Total War"*, in M. Gregg, G. J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Duke University Press, Durham-London 2010, p. 175.
25. E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 74-5.
26. Sugli usi rivali del termine, cfr. Deriu, *Mediologia della performance*, cit., pp. 33-5, che riporta le posizioni di Carlson e McKenzie.
27. Vissol, *Toby, dalla pace alla guerra*, cit., p. 114.
28. S. Hynes, *A War Imagined. The First World War and English Culture*, Pimlico, London 1992 (mo-bipocket).
29. Anderson, *Modulating the Excess of Affect*, cit., p. 180.
30. M. Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Fazi, Roma 2014, p. 120.
31. P. Fussell, *The Great War and Modern Memory*, Oxford University Press, Oxford 2000, p. 115.
32. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 173.
33. A. Machen, *The Bowmen*, in B. Korte (ed.), *The Penguin Book of First World War Stories*, Penguin, London 2007, pp. 5-6.
34. D. Clarke, *Rumours of Angels: A Legend of the First World War*, in "Folklore", 113, 2, 2002, p. 154.
35. Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., pp. 103-4.
36. Machen, *The Bowmen*, cit., p. 6 (corsivo mio).
37. J. S. Ellis, "The Method of Barbarism" and "The Rights of Small Nations": War Propaganda and British Pluralism, in "Albion: A Quarterly Journal Concerned with British Studies", 30, 1, 1998, pp. 68-70.
38. Hynes, *A War Imagined*, cit.
39. *Ivi*.
40. Sulla proliferazione dell'ossessione per le spie, sugli atteggiamenti xenofobi di cui fu responsabile e sulle contromisure predisposte dal governo per vanificare l'attività spionistica del nemico, cfr. il I capitolo di J. Hayward, *Myths and Legends of the First World War*, The History Press, Stroud 2010, intitolato *Spy Mania*.
41. A. Conan Doyle, *His Last Bow*, in Korte (ed.), *The Penguin Book of First World War Stories*, cit., p. 123.
42. Hynes, *A War Imagined*, cit.
43. *Ivi*.
44. Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 82-3.
45. Conan Doyle, *His Last Bow*, cit., pp. 125-6.
46. *Ivi*, p. 125.
47. Anderson, *Modulating the Excess of Affect*, cit., p. 173: «the basis to the promise of morale is a suggestive association between morale and the creative founding, enabling, or making of future worlds».
48. Conan Doyle, *His Last Bow*, cit., p. 139.
49. Sulla funzione purificatrice della guerra, drastica cura dei mali sociali indotti dal lusso eduardiano, cfr. il II capitolo della I parte di Hynes, *A War Imagined*, cit., intitolata *The Lights go out: 1914-15*.
50. Malone Kingsbury, *For Home and Country*, p. 237.
51. In Buitenhuis, *The Great War of Words*, cit., p. 105.
52. R. Kipling, *Swept and Garnished*, in Id., *A Diversity of Creatures*, MacMillan, London 1952, p. 417.
53. T. E. Bilsing, *The Process of Manufacture. Rudyard Kipling's Private Propaganda*, in "WLA", Spring/Summer 2000, http://www.wlajournal.com/12_1/bilsing.pdf, p. 88. Accesso del 21.03.2015.
54. Kipling, *Swept and Garnished*, cit., p. 418.

55. Bilsing, *The Process of Manufacture*, cit., p. 84.
56. Malone Kingsbury, *For Home and Country*, p. 240.
57. R. Stevenson, *Literature and the Great War*, Oxford University Press, Oxford 2013, p. 33.
58. R. Kipling, *The Beginnings*, in Id., *A Diversity of Creatures*, cit., p. 442.
59. Bilsing, *The Process of Manufacture*, cit., p. 88.
60. Malone Kingsbury, *For Home and Country*, cit., p. 24.
61. R. Kipling, *Mary Postgate*, in Korte (ed.), *The Penguin Book of First World War Stories*, cit., p. 180.
62. Ivi, p. 193.
63. Ivi, p. 183.
64. Ivi, p. 193.
65. Bilsing, *The Process of Manufacture*, cit., p. 90.
66. Kipling, *Mary Postgate*, cit., p. 193.
67. Ivi p. 192. Corsivo mio.
68. Leed, *Terra di nessuno*, cit., p. 22.
69. Attridge, *Once More with Feeling*, cit., p. 338.
70. C. Malone Kingsbury, *The Peculiar Sanity of War, Hysteria in the Literature of World War I*, Texas Tech University Press, Lubbock 2002, p. 4.
71. V. Woolf, *The Fleeting Portrait*, in Ead., *Immagini/Pictures*, a cura di F. de Giovanni, Liguori, Napoli 2002, p. 162.
72. Ivi, p. 164.
73. J. Winter, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, il Mulino, Bologna 2014, p. 9.