

di mimetizzazione, che furono usate per ricoprire i cannoni tedeschi per la battaglia di Verdun⁴⁴. In America, la mimetizzazione fu usata soprattutto sulle navi, e fu ispirata direttamente da studi recenti sulla colorazione protettiva naturale tra gli animali⁴⁵. Gertrude Stein fece osservazioni sulle caratteristiche nazionali distintive dei modelli di mimetizzazione, ma giunse alla conclusione che, malgrado le differenze nazionali, nell'insieme esse mostravano l'«inevitabilità» dell'«intera teoria dell'arte», con cui essa intendeva il Cubismo⁴⁶.

Mentre la mimetizzazione spezzava i confini visivi convenzionali fra l'oggetto e lo sfondo, la tremenda potenza di fuoco scatenata durante le grandi battaglie spezzava il terreno come nessuna guerra precedente aveva fatto. Erano demolite fortezze, spazzate via case, aperti crateri, spianate collinette, sbarrati e deviati i fiumi nel loro corso, le strade trasformate in acquitrini. Il filo spinato cuciva il tessuto del terreno. Nelle città i corpi erano polverizzati sotto il vetro infranto e la muratura crollante. Nella campagna brandelli di uomini si conficcavano negli alberi e brandelli di alberi si conficcavano negli uomini, come in angoscioso paesaggio cubista. Barbusse ha lasciato un'intensa descrizione del terreno di guerra:

Gli alberi cospargevano il terreno o erano scomparsi, sradicati, i tronchi lacerati. Le scarpate delle strade sono sconvolte e rovesciate dal fuoco di granate. In tutta la linea... le trincee venti volte ostruite e riscavate... Quanto più avanziamo; tanto più ogni cosa appare rivoltata, terrificante... Camminiamo su una superficie di frammenti di granate e il piede inciampa in esse ad ogni passo. Procediamo tra esse come se fossero trappole e inceppiamo nel groviglio di armi spezzate o di pezzi di utensili da cucina, di bottiglie d'acqua, di secchi per incendi...

Più avanti i soldati si imbattono in un villaggio che è scomparso:

Qui, dentro la cornice di alberi massacrati, che ci circondano come uno sfondo spettrale nella nebbia, non c'è più nessuna forma. Non c'è neppure un'ala di un muro, di un recinto o di una veranda che resti in piedi; ed è sorprendente scoprire che qui ci sono pietre da selciato sotto il groviglio di travi, pietre e rottami di ferro. Questa, qui, era una strada!... Il bombardamento ha cambiato talmente il volto delle cose da deviare il tracciato del corso d'acqua del mulino, che ora corre a casaccio e forma uno stagno...⁴⁷.

Le trincee procedevano a zig-zag attraverso il terreno, delineando le sfaccettature continuamente variabili del fronte e

collegando da dietro le aree di operazione militare⁴⁸. Vicinissima al nemico era la linea del fronte, dalla quale «trincee sotterranee» poco profonde correvano nella terra di nessuno e conducevano ai posti di osservazione più avanzati, ai posti di lancio delle granate e alle postazioni delle mitragliatrici. Indietro di circa duecento *yard* era la linea di sostegno, nella quale gli uomini consumavano la maggior parte del tempo, vivendo in rifugi scavati nelle mura di terriccio e in cavità più profonde scavate fino a trenta piedi, dove erano al sicuro da ogni esplosione. Parechie centinaia di *yard* dietro questa era la linea di riserva, e le trincee di comunicazione correvano perpendicolarmente a tutte e tre le linee, collegandole. I frequenti ripari trasversali ogni poche *yard* di distanza creavano nodi nelle linee, che rendevano impossibile per un soldato nemico che fosse riuscito ad entrare in una trincea durante un attacco fare fuoco in basso per un suo lungo tratto. Da una prospettiva aerea, il sistema di trincee dava al terreno una composizione di irregolari forme geometrizzate di tipo cubista.

Un altro crollo si verificò nel vecchio concetto formale della linea di battaglia. Nelle guerre del passato una delle misure della vittoria era l'estensione su cui una delle parti aveva mantenuto la linea di battaglia. Era una frontiera per il combattimento esattamente definita come lo erano le linee di classe nell'ordinare la gerarchia sociale dell'Europa aristocratica. C'era un posto per ogni soldato dietro la linea e nell'esercito ben ordinato ogni soldato conosceva il suo posto e restava in esso. Ma sotto la pressione tremenda dei bombardamenti e delle offensive in massa la moderna linea del fronte alla fine crollò. La ferma volontà di preservare la linea del fronte da parte dei generali tradizionalisti fu responsabile di una quantità di massacri durante i primi due anni, ma dal 1916 essi cominciarono ad usare una più flessibile strategia di «difesa in profondità». Gli eserciti avrebbero difeso la linea del fronte, ma se il nemico raggiungeva le trincee, i difensori si sarebbero ritirati immediatamente in una trincea di sostegno e raggruppati per un contrattacco. E invece dell'intero esercito che incalza in unità ammassate sotto un unico comando, la difesa in profondità infrangeva anche l'autorità dell'«unico uomo al centro» e dipendeva da una maggiore dispersione di autorità ed iniziativa.

X La suggestione è già presente nel racconto più bello di Barbusse al di una nuova dimensione.

der politici ricevettero l'orrenda notizia attraverso le rapide comunicazioni telegrafiche, ed il pubblico scosso ne lesse sulla stampa quotidiana. I giornali influenzarono le reazioni in modo immediato e diretto, creando un uditorio immenso: la rabbia popolare stimolò l'indignazione della monarchia austro-ungarica e ridusse la flessibilità di tutti i diplomatici, che dovevano preoccuparsi sia dei loro governi che della loro opposizione². Sebbene il cinema nel suscitare l'isteria di guerra non giocasse un ruolo così immediato come la stampa, nel corso degli anni aveva stimolato l'interesse popolare nelle questioni politiche. Gli autori di cinema americani ed inglesi fecero uso di questo mezzo ai primordi per fare opera di propaganda sulla guerra ispano-americana e su quella dei Boeri³. Nel 1913, un critico cinematografico francese rilevò l'influenza enorme del cinema sulla politica, ed in particolare sulla carriera del presidente Poincaré, la cui popolarità in Francia fu enormemente rafforzata dalle sue frequenti apparizioni nei cinegiornali. Egli credeva che il cinematografo fosse «una specie di *dépendance* popolare del Palazzo dell'Eliseo»⁴. Stefan Zweig fece rilevare l'influenza del cinema sulla politica, e fu colpito dall'odio della gente di Tours che gridava e scherniva quando Guglielmo II apparve in un cinegiornale francese⁵. La tecnologia della comunicazione di massa era diventata un fattore negli affari politici e diplomatici e accelerava direttamente la risposta popolare alla già frenetica attività diplomatica.

Le capitali europee risposero agli eventi del 1914 come se fossero altrettanti terminali di una linea duplex, che sobbalzavano allo squillo del telefono in ogni ufficio affari esteri. Ma ci fu una successione di eventi capitali concentrati in singoli punti. Immediatamente dopo l'assassinio, la monarchia austro-ungarica occupò il centro del palcoscenico mentre soppesava i mezzi migliori da escogitare per schiacciare il movimento pan-serbo. La maggioranza dei capi politici austriaci si rendeva conto che era essenziale reagire rapidamente: il capo di Stato maggiore, Conrad von Hötzendorf, definì la situazione fortemente minacciosa, e disse che «una decisione non poteva essere differita più a lungo»⁶. Uno dei pochi funzionari a Vienna che al principio si espresse apertamente per la moderazione fu l'ambasciatore tedesco Tschirschky, che il 30 giugno mise in guardia il suo cancelliere Bethmann Hollweg «da passi troppo frettolosi». Quando il 2 luglio il Kaiser tede-

sko lesse questo rapporto, si infuriò e in margine annotò per Bethmann ed altri massimi dirigenti: «ora o mai più. Chi lo ha autorizzato ad agire in questo modo? Questa è proprio una stupidaggine!». Ed aggiunse: «Tschirschky la smetta di distillare queste schiocchezze! Bisogna sbarazzarci dei Serbi e al più presto!». Tschirschky ricevette il messaggio a Vienna, ed il 4 luglio dichiarò alla «Frankfurter Zeitung» che «la Germania sosterrà la monarchia nella buona e nella cattiva sorte, in qualunque decisione essa possa prendere riguardo la Serbia, [e che] quanto prima l'Austria-Ungheria entrerà in azione tanto meglio sarà. Ieri sarebbe stato meglio di oggi e oggi sarebbe meglio di domani»⁷. Questo suggerimento su espresso formalmente in un incontro privato a Potsdam il 5 luglio, quando il Kaiser rilasciò l'«assegno in bianco», assicurando personalmente l'ambasciatore austriaco Szögyény sul pieno sostegno della Germania per qualunque misura il suo paese contemplasse in risposta all'assassinio, e sollecitandolo a riferire a Vienna che «l'azione non deve essere ritardata». Il Kaiser condivideva l'idea, ampiamente diffusa ovunque fra i capi militari, che la Russia non fosse ancora preparata per la guerra, e di conseguenza il momento attuale sarebbe stato il più vantaggioso per sistemare il problema serbo. Il 6 luglio, Szögyény telegrafò al Ministro degli esteri austriaco Berchtold che anche Bethmann considerava «un'immediata azione da parte nostra come la soluzione migliore delle nostre difficoltà nei Balcani»⁸. Durante questa prima settimana di luglio anche gli Inglesi erano favorevoli ad una rapida reazione dell'Austria all'assassinio, in modo da contenere il problema⁹.

Ad un incontro di ministri il 7 luglio, Berchtold propose che l'Austria si muovesse rapidamente per giungere ad un accordo con la Serbia, ma il primo ministro ungherese Tisza sulle prime era riluttante a presentare un ultimatum alla Serbia. Il 14 luglio, egli si convertì alla tattica di un ultimatum con un limite di tempo, ma altri sviluppi persuasero gli austriaci a non consegnarlo fino al 23 luglio. Durante il momento di calma, mentre l'ultimatum veniva discusso per essere poi redatto e quindi trattenuto per la consegna, ci furono ripetute pressioni ad agire in fretta: su un comunicato di Tschirschky del 10 luglio, che riferiva la decisione austriaca di mettere fine all'agitazione in Serbia, il Kaiser scrisse un impaziente «si sta impiegando molto tempo» e suggerì di chiedere che i Serbi

incremento nella disponibilità di fonti energetiche e una conseguente trasformazione dell'esperienza del tempo e dello spazio, con il crollo dei tempi di comunicazione e trasporto, il che aveva prodotto la contrazione della distanza vissuta. L'idea di interpretare la cultura alla luce di quei concetti fondamentali dell'esperienza ha preso forma nel momento in cui mi resi conto che, a fianco degli sviluppi tecnologici che rivoluzionavano l'esperienza concreta del tempo e dello spazio, si stavano verificando mutamenti culturali nei modi di percepire e concettualizzare il tempo e lo spazio attraverso il mondo culturale: in fisica (la teoria della relatività di Einstein), in filosofia (la durata di Bergson), in psichiatria (i meccanismi dell'inconscio di Freud), in sociologia (il relativismo sociale di tempo e spazio di Durkheim), nell'arte (il cubismo di Picasso), in letteratura (la ricerca del tempo perduto di Proust, e la tecnica del «flusso di coscienza» di Joyce). Pensai anche che fosse possibile adattare l'interpretazione di Minkowski dell'esperienza del tempo di alcuni suoi pazienti per comprendere come un'intera epoca culturale avesse sperimentato il tempo, così come lo spazio.

Avendo definito i due concetti nodali di tempo e di spazio, cominciai la mia ricerca. All'inizio volevo strutturare il libro come la maggior parte delle storie culturali che conoscevo, cioè in capitoli su discipline accademiche e generi artistici. Pensavo di scrivere capitoli su tempo e spazio in filosofia, tempo e spazio nelle scienze, tempo e spazio in letteratura, e così via. Non considerai seriamente come questa tematizzazione si sarebbe scontrata con il mio approccio fenomenologico, poiché essa avrebbe comportato interpretare la cultura del periodo attraverso presupposizioni concettuali non verificate delle discipline e dei generi. Procedendo nella ricerca scrissi sessanta pagine sul tempo e lo spazio nelle opere di Marcel Proust e James Joyce, pensando che questo fosse il cuore del capitolo sulla letteratura. Poi, dopo avere completato la ricerca nelle altre aree, misi mano ai miei appunti per organizzare l'intero libro. È qui che il dilemma cui ho accennato si è manifestato e fu qui che mi resi conto delle limitazioni interpretative della divisione per discipline e generi.

Il concetto di simultaneità appariva pressoché in ogni campo – fisica, psicologia, arte, teatro, poesia, narrativa e cinema. Numerosi giornalisti del periodo affermavano che le nuove

tecnologie di trasporto e comunicazione avrebbero «annullato il tempo e lo spazio», creando quella che gli storici avrebbero poi definito «epoca della simultaneità». L'affondamento del *Titanic* fu una tragedia della simultaneità che si compì nel nord dell'Atlantico mentre i disperati appelli radio della nave riempivano l'etere. L'affondamento fu visto concretamente da centinaia di sopravvissuti nelle scialuppe di salvataggio, ma in un certo senso fu visto anche elettronicamente dai marconisti su numerose navi in zona e dagli operatori dei telegrafi e delle redazioni dei quotidiani in tutto il Nord America e anche in Europa, dove i messaggi giunsero attraverso l'Atlantico via cavo. L'evento illustrò le potenzialità unificanti di questo nuovo modo percettivo in cui un'esperienza simultanea a livello mondiale era resa possibile dalle onde radio. Allo stesso modo, cinquant'anni dopo, l'assassinio di Kennedy illustrò la nuova simultaneità resa possibile dalla televisione. Alla fine del periodo da me considerato, la prima guerra mondiale fu l'estrema tragedia della simultaneità, in cui milioni di soldati, per la prima volta nella storia dotati di orologi da polso, scattavano all'unisono in risposta agli ordini telefonici inviati dai quartier generali ai loro ufficiali.

Il concetto di simultaneità si imponeva come titolo di un capitolo o almeno come uno dei temi principali, soprattutto trattandosi di un concetto filosofico definito in termini di tempo e spazio. Il dilemma era il risultato di quello che inizialmente mi era sembrato un semplice problema organizzativo e che ormai stava degenerando in crisi metodologica. Avevo già due pagine sulla simultaneità nel capitolo su Joyce. Non potevo fare un capitolo sulla simultaneità e lasciare fuori quelle pagine, ma se le avessi incluse i casi diventavano due: o mi ripeteva o sottraevo materiale chiave dalla mia trattazione di Joyce. Che fare? Pensai di aggiungere ai capitoli convenzionali per disciplina e genere qualche capitolo tematico su argomenti come la simultaneità, ma questo avrebbe reso un guazzabuglio la struttura dei capitoli e comunque non risolveva il problema di Joyce.

Cominciai a orientarmi verso un'organizzazione del libro come serie di capitoli su concetti quali la simultaneità, anziché per discipline e generi, poiché la simultaneità è un sotto-argomento filosofico concettualmente coerente del tempo e dello spazio, mentre la letteratura non lo è. Inoltre, l'umanità che

te, che intensificava i momenti di pace tra i bombardamenti. In tali momenti, osservava Blunden, si apprende «che la luce è dolce, che un giorno di pace è un gioiello i cui splendori mutano e guizzano giocosi in forme innumerevoli quando la memoria mette mano ad esso, misericordia infinita. È qui questo gioiello; la Natura gentile lo proteggerà dalle corrosioni dell'ieri; abbandonati a quest'ora magica»¹⁷. È verosimile che l'insistenza di Joyce sulla realtà suprema del presente nell'*Ulisse* fosse ispirato in parte dalla sua opprimente forza durante la guerra. Egli ha ripetuto come un ritornello le variazioni di un evidente riferimento alla guerra: «odo il ruinare di tutto lo spazio, vetro infranto e muratura crollante, e il tempo un'unica livida vampata finale»¹⁸. Nella guerra il tempo sembrava divampare luminosamente, inchiodando la coscienza ad un eterno presente. In un saggio sui fenomeni psichici nella guerra, Hereward Carrington descrisse una contrazione della coscienza che aveva luogo all'avvicinarsi al fronte, che si fissava spazialmente su una sfera visiva sempre più stretta e si concentrava temporalmente nel presente. Quando un soldato lascia il mondo civile ogni cosa comincia a cambiare e a contrarsi. «Chiunque egli incontri pensa come lui pensa, riguardo agli stessi oggetti, allo stesso modo; ognuno è vestito in modo simile; il pensiero di ognuno scorre nello stesso stretto solco. Non c'è più lo scontro di opinioni, lo scambio di pensieri che si contrastano. Gradualmente, impercettibilmente le immagini ed i pensieri della vita civile ordinaria cominciano a scomparire; anche i pensieri della casa, della moglie, degli amici cominciano ad appannarsi e a retrocedere nella memoria. Il presente, il presente vitale, occupa e serra la mente»¹⁹.

Una caratteristica distintiva del senso del presente d'anteguerra era un addensamento della sua estensione temporale oltre il «filo di lama» fra passato e futuro, in un intervallo allargato che comprendeva parte del passato e del futuro. La *durée* di Bergson, il presente spescioso di James, gli aloni e le frange delle ritenzioni e delle protenzioni di Husserl e il presente continuo di Gertrude Stein implicavano tutti che gli intervalli del tempo presente coinvolgessero flussi dal passato e nel futuro. Questi concetti implicavano anche che la nostra vita in giorni, settimane ed anni includesse ciò che avveniva prima e dopo ed allargasse la sua portata attraverso il tempo nel nostro invecchiare. La guerra contraddiceva su vasta scala

tali idee di un presente esteso, isolando il momento presente dal flusso del tempo: tuttavia, l'altra estensione del presente che abbiamo osservato — un'estensione spaziale che comprendeva una molteplicità di eventi lontani — era incorporata drammaticamente nell'esperienza della guerra.

Come in un grandioso dramma simultaneo, innumerevoli eventi differenti si componevano sotto rubriche singole come «la battaglia della Marna», anche se nessuno aveva mai fatto esperienza direttamente di tutti loro nello stesso tempo. Il 23 agosto 1914, in un episodio dell'iniziale avanzata tedesca, i francesi erano ancora all'attacco in alcuni punti e tentavano di ricacciare i tedeschi al di là della Sambre; in altri punti, cercavano di mantenere le proprie posizioni; e in altri punti ancora si ritiravano in una rotta disordinata²⁰. Le ombre della vittoria e della sconfitta ricadevano in ogni direzione e luogo su ciò che poi venne conosciuto come un'unica battaglia, unificata nella coscienza storica come le forma sfaccettate di un paesaggio cubista, che riflettono la luce da una molteplicità di fonti. Uno dei più influenti poeti simultanei del periodo dell'anteguerra, Apollinaire, applicò la sua tecnica alla guerra stessa. In *Meraviglia della guerra*, una poesia del 1917, immaginò una simultaneità sublime di eventi che emerge dal caos:

...
Lego all'avvenire la storia di Guillaume Apollinaire
Che fu alla guerra e seppe essere dovunque
Nelle città felici delle retrovie
In tutto il resto dell'universo
In coloro che muoiono scalpicciando tra i reticolati
Nelle donne nei cannoni nei cavalli
Allo zenith al nadir ai 4 punti cardinali

...
E sarebbe indubbiamente assai più bello
Se potessi supporre che tutte queste cose nelle quali io sono dovunque
Potessero anche invadermi
Ma in questo senso non v'è nulla di fatto
Poiché se io sono dovunque in questa ora...²¹

Il senso di simultaneità che i diplomatici sperimentarono durante la crisi di luglio fu ingrandito mille volte durante la guerra, poiché milioni di soldati erano uniti dalla catena del comando, dalla comunicazione elettronica e dagli orologi sincronizzati, e spiritualmente uniti dalla comunità degli eventi.