

Guerra e contesto urbano in età contemporanea: realtà e rappresentazioni

War in Urban Contexts during the Contemporary Age: Reality and Representations

GIOVANNA CIGLIANO

Le immagini di Stalingrado durante la Seconda guerra mondiale hanno durevolmente condizionato le nostre rappresentazioni della guerra nei contesti urbani. Massicce distruzioni di edifici e infrastrutture, dovute ai bombardamenti aerei e all'utilizzo su vasta scala dell'artiglieria pesante, hanno compiuto un ulteriore salto di qualità nelle guerre degli ultimi decenni, come è ben illustrato dalle immagini di città espugnate come Aleppo, Raqqa, Mariupol. La sessione invita a proporre contributi di ricerca che esplorino temi quali: l'impatto delle tecnologie militari e dei diversi tipi di armamenti sul paesaggio urbano; le condizioni di vita delle popolazioni civili nelle città assediate, bombardate e distrutte; le rappresentazioni fotografiche, mediatiche e artistiche delle città in guerra.

The images of Stalingrad during World War Two have permanently conditioned our representations of war in urban contexts. Massive destruction of buildings and infrastructures, due to aerial bombardments and large-scale use of heavy artillery, has made a further qualitative leap in the wars of more recent decades, as well illustrated by the images of such conquered cities as Aleppo, Raqqa, Mariupol. This session calls would-be participants to submit research contributions that explore topics such as: the impact of military technologies and different kinds of weapons on the urban landscape; the living conditions of civilian populations in besieged, bombed and destroyed cities; photographic, media and artistic representations of cities at war.

PREPRINT

Guerra nelle città del XXI secolo: caratteristiche, questioni umanitarie, narrazioni *War in 21st Century Cities: Characteristics, Humanitarian Issues, Narratives*

GIOVANNA CIGLIANO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Questo contributo si sofferma su alcune caratteristiche della guerra urbana nel contesto demografico, politico, militare e tecnologico del XXI secolo. Tratta inoltre degli aspetti umanitari connessi all'impatto devastante della guerra sulla popolazione civile e sulle infrastrutture essenziali delle città, e considera la narrazione mediatica degli eventi come una componente rilevante della guerra stessa.

This contribution focuses on some characteristics of urban warfare in the demographic, political, military and technological context of the 21st century. It also deals with the humanitarian aspects related to the devastating impact of the war on the civilian population and on the essential infrastructures of the cities, and considers the media narration of the events as a relevant factor of the war itself.

Keywords

Guerra urbana, città distrutte, vittime civili.

Urban warfare, Destroyed cities, Civilian casualties.

Introduzione

Le trasformazioni storiche, socio-economiche e demografiche del mondo contemporaneo sono state connotate da una crescente urbanizzazione su scala globale: nel 2008 la popolazione urbana ha eguagliato quella rurale e nel 2020 essa già corrispondeva, secondo le stime delle Nazioni Unite, a circa il 56,2 % dell'intera popolazione mondiale. Le città dunque, ancor più che nel passato, costituiscono i centri nevralgici di controllo di interi territori e paesi, e ciò le rende obiettivi strategici di grande valenza politica, oltre che militare. Nel XXI secolo «il conflitto avrà luogo in larga misura nelle città», aveva scritto alcuni anni fa uno specialista di *urban warfare* [DiMarco 2012, 9], e ciò che è accaduto nell'ultimo decennio sembra aver pienamente confermato questa previsione.

Per spiegare le ragioni della «convergenza sulle città» delle operazioni di guerra [King 2021, 101], definite ormai «inevitabili» nei manuali militari degli Stati Uniti, non ci si è limitati a sottolineare l'importanza generale dello spostamento del baricentro demografico e dunque politico nelle grandi realtà urbane, evocata qualche anno fa anche da esponenti dei vertici militari statunitensi come M.A. Milley e S. Townsend. Uno studioso come Anthony King ha posto l'accento sulla consistente riduzione numerica delle forze armate, connessa alla loro professionalizzazione e al superamento del modello degli eserciti di massa novecenteschi: ciò comporta l'impossibilità di tenere fronti estesi o di accerchiare le città, e la necessità di portare la guerra dentro le città, di concentrare le forze laddove sono i centri vitali del potere politico, gli snodi delle comunicazioni, le infrastrutture fondamentali. Tutti gli osservatori poi hanno richiamato l'attenzione sul fatto che le città sono teatri di conflitto adatti a massimizzare la capacità di resistenza e di difesa rispetto a forze nemiche soverchianti per potenziale bellico e tecnologico, in virtù della complessità dell'ambiente urbano e soprattutto

GIOVANNA CIGLIANO

dell'utilizzo della popolazione civile come scudo per difendersi dalla devastante potenza delle armi attuali.

La guerra urbana del XXI secolo ha visto protagoniste numerose città del Medio Oriente, tra le quali Mosul, Raqqa, Aleppo, e dell'Ucraina orientale come Mariupol. Quali che siano le finalità politiche che hanno ispirato queste iniziative militari e le argomentazioni retoriche che le hanno giustificate – operazioni “antiterroristiche”, esportazione delle “libertà”, rimozione di regimi “autoritari/dittatoriali”, “liberazione” di popolazioni oppresse – esse sono state pianificate, sviluppate e condotte per espugnare i centri urbani e hanno fornito ai vertici militari di molti paesi elementi preziosi di esperienza – diretta e indiretta – per aggiornare «documenti strategici e dottrinali» [Konaev 2019, 21], al fine di renderli più funzionali ad affrontare le nuove sfide emerse con i profondi mutamenti di scenario internazionale dell'ultimo trentennio. Particolare sviluppo ha avuto inoltre sul piano delle analisi strategiche e della concettualizzazione dell'*urban warfare* la riflessione sulla guerra nelle megalopoli (*Megacities*), definita da alcuni analisti come la nuova frontiera della dottrina militare nel XXI secolo [Rozman 2019].

1. La guerra urbana: passato e presente

Un momento di svolta per la guerra urbana del terzo millennio è sicuramente rappresentato dal conflitto iracheno: «la guerra urbana è divenuta la norma per le operazioni militari statunitensi in Iraq tra il 2003 e il 2011», e la stessa espressione “urban warfare” è venuta consolidandosi nella dottrina militare del XXI secolo principalmente in relazione a questa esperienza [DiMarco 2012, 15]. Alle battaglie di Nassiria e Baghdad (2003), Fallujah (2004), Ramadi (2006), combattute contro il regime di Saddam Hussein ed i suoi alleati, hanno fatto seguito, nel conflitto contro lo Stato Islamico, le conquiste di Mosul nel 2016-17 e poi di Raqqa in Siria nel 2017. Per citare King, «l'ascesa e caduta dell'ISIS è un *case study* di guerra urbana» [King 2021, 32]. Anche l'intricato conflitto sviluppatosi in Siria a partire dal 2011 è venuto configurandosi come una successione di assedi e battaglie per il controllo dei centri urbani – Homs, Idlib, parte della stessa Damasco – culminata nella riconquista di Aleppo alla fine del 2016 da parte dell'esercito di Assad con il contributo determinante delle forze russe.

I recenti studi sull'*urban warfare*, dopo aver illustrato il radicamento storico della guerra urbana a partire dall'antichità, si soffermano sull'età contemporanea e individuano nel periodo compreso tra la Prima guerra mondiale e le vicende iniziali della Seconda la stagione della preminenza delle grandi battaglie in campo aperto. Proprio nelle fasi avanzate della Seconda guerra mondiale collocano il punto di svolta che riporta le battaglie urbane al centro delle operazioni militari [Konaev 2019, 14; DiMarco 2012, 25-26]. Come è d'obbligo si soffermano su Stalingrado, la più importante battaglia urbana della Seconda guerra mondiale da molteplici punti di vista: per l'impatto sulle sorti generali del conflitto, per l'enorme numero di vittime, per il ruolo che ha avuto nel definire la dottrina militare e nell'influenzare durevolmente l'immaginario collettivo relativo alla guerra nelle città [DiMarco 2012, 27]. Stalingrado «è stata considerata come l'avatar della guerra urbana moderna» [King 2021, 94] ed è ancora un punto di partenza ineludibile per studiare il tema. D'altro canto le differenze con l'esperienza odierna sono significative: Stalingrado rimaneva parte di un dispiegamento di forze ben più ampio, connesso agli eserciti di massa che hanno combattuto le guerre del secolo breve.

Nel periodo della guerra fredda il conflitto urbano è scivolato in secondo piano. In generale la dottrina militare raccomandava agli eserciti «di evitare i combattimenti nelle città» ed era

concentrata su altre priorità [King 2021, 98-101]. Ricomincia però a diventare attuale dopo la dissoluzione dell'Urss, durante gli anni Novanta del XX secolo (Mogadiscio, Groznyj, Sarajevo). È in seguito a queste vicende che gli Stati Uniti cominciano a ripensare la propria dottrina militare per la guerra urbana (MOUT). Gli errori compiuti dall'esercito russo nella prima guerra cecena, in particolare nella presa di Groznyj tra la fine del 1994 e l'inizio del 1995, sono interpretati anche come la conseguenza della perdita di memoria rispetto all'esperienza di Stalingrado. Se per gli Stati Uniti la guerra irachena ha segnato il punto di svolta nell'aggiornamento della dottrina militare concernente la guerra urbana, qualcosa di analogo può essere detto per la Russia in relazione all'intervento in Siria e alla battaglia di Aleppo.

Nelle esperienze di *urban warfare* sono venuti definendosi alcuni aspetti tecnici: l'importanza fondamentale della copertura aerea; l'avanzata sul terreno attraverso assedi localizzati di quartieri ed edifici, la cosiddetta guerra "block by block" [Robertson, Yates 2003]; la crescente importanza dei droni per individuare gli obiettivi da neutralizzare (oltre che per colpire); il ruolo determinante dell'*intelligence* per scovare il nemico nascosto tra la popolazione civile; la necessità di costruire reti efficaci di assistenza per la popolazione intrappolata, vittima non solo del fuoco incrociato ma anche del collasso delle infrastrutture essenziali; la rilevanza del supporto ingegneristico e tecnico per mettere in sicurezza aree, procedere allo sminamento, allestire servizi di emergenza.

Una considerazione deve essere fatta a proposito del conflitto russo-ucraino iniziato dopo l'invasione russa del febbraio 2022: se Mariupol ha confermato molte delle considerazioni generali sin qui svolte riguardo alla guerra urbana del XXI secolo, bisogna anche registrare che nei mesi successivi sono state evitate battaglie nelle grandi città, troppo dispendiose per le insufficienti truppe a disposizione e troppo rischiose sul piano umanitario. Il conflitto è venuto trasformandosi in una sanguinosa guerra di posizione, dispiegata lungo un fronte ampio, con complessi reticoli di trincee scavate e fortificate e l'utilizzo sistematico di artiglieria pesante a varia gittata volta a fiaccare tanto il fronte quanto le retrovie del nemico. D'altro canto camminamenti e trincee sono stati scavati sovente anche all'interno dei centri abitati, e le offensive e controffensive per modificare a proprio favore la linea del fronte consistono per lo più in tentativi di conquistare centri urbani di dimensioni medie/piccole. Lo scenario della guerra attuale è dunque ancora prevalentemente di tipo urbano, ma con caratteristiche in parte differenti rispetto alla "guerra asimmetrica" dispiegatasi in Medio Oriente nei due decenni precedenti: si sta assistendo infatti al ritorno della guerra tra Stati che hanno bisogno di mobilitare ingenti risorse umane per condurre operazioni militari complesse e prolungate.

2. Questioni umanitarie

Per quanto riguarda il concreto impatto delle operazioni sul campo, e soprattutto i bilanci sull'entità dei danni e il numero delle vittime stilati da organizzazioni internazionali indipendenti, bisogna registrare il sostanziale fallimento degli sforzi di trovare soluzioni efficaci al principale problema umanitario della guerra nelle città: la cospicua presenza della popolazione civile sul campo di battaglia. La città infatti è un obiettivo di conquista al tempo stesso ostico e fragile, e mette a dura prova l'efficacia del sistema di regolamentazione umanitaria della guerra codificato nel diritto internazionale, che dichiara fuorilegge alcuni tipi di armi e disciplina l'uso di altre. Del resto, anche il rispetto formale di queste norme, comunque parziale e intermittente, non è sufficiente per evitare le catastrofi umanitarie che si accompagnano sistematicamente alla guerra nelle città, e che sono il prodotto di almeno quattro ordini di fattori: la densità demografica e la presenza di popolazione fragile (bambini,

GIOVANNA CIGLIANO

anziani, malati, ricoverati negli ospedali); la complessità e interconnessione delle reti infrastrutturali (idriche, elettriche, fognarie), il cui danneggiamento comporta gravi conseguenze anche per la popolazione residente in aree distanti dall'impatto esplosivo; l'utilizzo dei civili inermi come scudi umani da parte dei combattenti asserragliati nelle città; la propensione di coloro che attaccano a ricorrere massicciamente ai bombardamenti aerei, all'artiglieria pesante nonché a diversi sistemi di lancio di missili e di razzi multipli – tutte armi dotate di un grande potenziale distruttivo – per snidare il nemico contenendo al massimo le proprie perdite [Robinson, Nohle 2016]. Non vanno trascurati inoltre i danni pesanti inflitti agli edifici dai cannoni montati sui carri armati, ben visibili ad esempio nel caso della battaglia per Mariupol.

Il Comitato Internazionale della Croce Rossa (ICRC) già nel 2011, prendendo atto di una crescente tendenza allo svolgimento dei conflitti in ambiente urbano, combattuti facendo ricorso ad armamenti originariamente progettati per il conflitto in campo aperto, dichiarava che «l'utilizzo di armi esplosive a vasto raggio di impatto dovrebbe essere evitato in aree densamente popolate in ragione dell'alta probabilità di effetti indiscriminati e nonostante la mancanza di un esplicito divieto legale per tipi specifici di armi» [ICRC 2015, 2]. Nel febbraio 2015 l'ICRC ha organizzato un incontro tra esperti sul tema *Explosive Weapons in Populated Areas: Humanitarian, Legal, Technical and Military Aspects* nel quale tutti gli aspetti del problema sono stati affrontati: nel riconoscere lo sviluppo di sistemi di guida sempre più sofisticati volti a colpire con precisione "chirurgica" gli obiettivi riducendo al minimo i "danni collaterali", il Comitato ha evidenziato però che anche l'utilizzo tecnologicamente più avanzato di queste armi (prerogativa solo di un numero assai limitato di soggetti militari) non è sufficiente per salvaguardare la popolazione civile, almeno per due motivi. Il primo è connesso al notevole sviluppo delle tecnologie nel campo degli armamenti: esso ha prodotto una grande varietà di armi esplosive con vasto raggio di impatto – svariati tipi di bombe, comprese quelle a frammentazione, sistemi di artiglieria pesante anche con gittata molto lunga, missili di ogni genere – che se utilizzate in ambito urbano hanno un impatto durevolmente devastante sugli esseri umani, sugli edifici, sulle infrastrutture essenziali [Zeitoun, Talhami 2016], indipendentemente dalla volontà e dalla capacità di colpire un obiettivo delimitato e preciso. Il secondo ha a che fare con la natura stessa della guerra urbana, tanto più nel XXI secolo: è proprio per sfuggire al devastante impatto degli armamenti contemporanei, e alla loro capacità di colpire obiettivi individuati dalla tecnologia avanzata (si pensi al ruolo svolto anche dalla copertura satellitare), che i combattenti, soprattutto se contrastano un nemico più armato e tecnologicamente avanzato, si annidano nelle città per sfruttarne la complessità e per servirsi della popolazione civile come scudo.

L'ICRC sosteneva dunque la necessità di condurre la guerra urbana, anche in assenza di una specifica regolamentazione, rispettando le regole generali del diritto umanitario internazionale: «divieto di attacchi diretti ai civili o a obiettivi civili, divieto di attacchi indiscriminati, regola della proporzionalità negli attacchi e obbligo di prendere tutte le possibili precauzioni nell'attacco» [ICRC 2015, 4-5]. Un dato empirico balza agli occhi di qualsiasi osservatore: il carattere "chirurgico" e "intelligente" dei bombardamenti aerei (per non parlare dell'artiglieria pesante, dei missili e dei razzi), che nel corso dell'ultimo trentennio ha accompagnato la narrazione degli interventi militari a fini di legittimazione, contrasta in modo stridente con le stime delle vittime (quelle ufficiali sono costantemente di molto inferiori a quelle reali, secondo le valutazioni degli organismi umanitari indipendenti) e con le fotografie dei centri urbani durevolmente devastati.

3. Città devastate: Mosul, Raqqa, Aleppo e Mariupol

Nell'ottobre 2016 le forze speciali del governo iracheno, coordinate e supportate dagli Stati Uniti con un limitato contingente sul campo (circa 3000 uomini) ma soprattutto con una massiccia copertura aerea, dettero inizio alla battaglia per la riconquista della città di Mosul (circa un milione e mezzo di abitanti), presa con relativa facilità dall'ISIS nel 2014. Gli attaccanti erano in numero largamente soverchiante e cominciarono la propria avanzata nella parte orientale della città. La resistenza dei miliziani dello Stato Islamico fu accanita: organizzati in piccole squadre lanciarono centinaia di attacchi suicidi con veicoli-bomba. La parte più aspra e devastante della battaglia iniziò quando le forze irachene giunsero, attraversando il Tigri, nella parte occidentale di Mosul, la città vecchia che era la roccaforte degli islamisti, e si concluse nel luglio 2017 lasciando sul terreno un immenso cumulo di macerie. Definita da alcuni generali americani come la maggiore battaglia urbana dopo la Seconda guerra mondiale, Mosul per l'entità delle distruzioni ha richiamato alla memoria di alcuni la città tedesca di Dresda.



1: West Mosul (Old City) Associated Press Photos (Mosul: Portrait of a city in ruins).

Divenuta "capitale" dello Stato Islamico nel 2014, dopo essere stata la prima città a cadere nelle mani dei ribelli durante la guerra civile siriana (2013), la città di Raqqa fu sottoposta tra giugno e ottobre 2017 a 4 mesi ininterrotti di bombardamenti aerei e colpi di artiglieria pesante da parte di un'ampia coalizione a guida statunitense, mentre sul terreno avanzavano nella città i miliziani curdi delle Forze Democratiche Siriane (SDF). La popolazione intrappolata era cinicamente utilizzata come scudo umano dagli assediati: l'ISIS ne impediva la fuga facendo ricorso a cecchini e mine, mentre molti trovavano la morte sotto gli edifici colpiti dalle bombe e dall'artiglieria pesante. Amnesty International ha denunciato che, nonostante le affermazioni dei vertici militari statunitensi, la distruzione della città è stata massiccia e indiscriminata, senza distinzioni tra obiettivi militari e obiettivi civili: «la città è in rovina come una Dresda moderna», distrutta all'80%, ha dichiarato Kate Allen, responsabile per Amnesty International UK, in occasione dell'organizzazione nel 2019 della mostra intitolata

GIOVANNA CIGLIANO



2: Raqqa © Amnesty International – Report “War of Annihilation”, 2018.

“War in Raqqa: Rethoric versus Reality”. La “guerra di annientamento” contro l’ISIS ha nuovamente spinto gli osservatori a evocare la tragica sorte di alcune città tedesche durante la Seconda guerra mondiale.

Nel corso del 2011 la Siria era precipitata in un’aspra guerra civile, combattuta principalmente nei centri urbani. Dall’estate 2012 Aleppo, la maggiore città del paese dopo la capitale Damasco, era divisa in due parti: una sotto controllo governativo, l’altra, quella orientale, sotto il controllo delle truppe ribelli, appoggiate dalla Turchia. Nella tarda estate del 2015, quando sembrava che il regime di Assad avesse le ore contate, la Federazione russa decise di intervenire al suo fianco con una cospicua campagna di bombardamenti aerei dispiegatasi tra la fine di settembre e il febbraio 2016. Nel corso dell’estate le forze governative siriane cominciarono a stringere d’assedio la città e a stabilire il controllo sulle vie di comunicazione. La vera e propria battaglia finale per Aleppo ebbe inizio alla fine di settembre del 2016, con il sostegno russo particolarmente attivo nel monitoraggio attraverso i droni, nella gestione degli armamenti e nella predisposizione delle strutture assistenziali funzionali all’attivazione di corridoi umanitari per consentire alla popolazione di mettersi in salvo [Ripley 2018, 214]. Dopo due mesi e mezzo di intensi combattimenti urbani affiancati da massicci bombardamenti [Bandarin 2022] la città fu conquistata, più di centomila civili furono evacuati nei territori controllati dal governo e a circa 34 mila combattenti delle forze ribelli fu consentito di trasferirsi nell’enclave di Idlib. Benchè questo aspetto sia stato minimizzato nella copertura dei mezzi di comunicazione occidentali, esso fu uno dei risvolti più significativi del successo dell’operazione dal punto di vista del rafforzamento politico del regime di Assad [Ripley 2018, 250].

Dopo l’inizio dell’invasione russa dell’Ucraina la città di Mariupol’ (circa 450 mila abitanti), importante porto sul mare di Azov, è diventata uno degli obiettivi più rilevanti della conquista russa nel Donbass. Sin dal 2014 la città era stata contesa tra ucraini e filo-russi; dopo che questi ultimi avevano avuto la peggio, era divenuta una roccaforte ucraina con una forte presenza del battaglione ultra-nazionalista con simpatie naziste “Azov”. Il confine con le repubbliche separatiste correva poco più a est della città. I combattimenti hanno avuto inizio nei sobborghi già alla fine di febbraio 2022, e verso la fine di marzo sono giunti al centro della

Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana



3: Aleppo – Vatican News.



Pavel Klimov (Reuters)

4: Mariupol: Pavel Klimov – Reuters.

città. Le condizioni dei civili sono diventate ben presto drammatiche: costretti a trovare rifugio negli scantinati degli edifici, hanno dovuto fare i conti con il collasso di tutte le infrastrutture essenziali, mentre l'accanito conflitto edificio per edificio comportava notevoli distruzioni,

GIOVANNA CIGLIANO



5: Azovstal' – Adnkronos.

prodotte dall'artiglieria pesante, anche dislocata a significativa distanza, e dal cannoneggiamento dei carri armati. I bombardamenti aerei sono stati distruttivi, ma non sistematici come nei casi precedentemente analizzati. Il 21 aprile, dopo che anche i militari ucraini asserragliati nella zona portuale e nell'acciaiera Il'ic si erano arresi, la Russia ha dichiarato di aver conquistato la città. Rimaneva un'ultima sacca di resistenza, guidata dal battaglione Azov, nei profondi meandri dell'acciaiera Azovstal', gigantesco complesso industriale costruito all'epoca del primo piano quinquennale sovietico. La vicenda si è conclusa tra il 16 e il 21 maggio con il disarmo e l'evacuazione completa delle forze ucraine.

Conclusioni

Per giornalisti e operatori indipendenti è molto difficile riuscire a raccontare e interpretare ciò che accade realmente sul terreno di guerra. Molti risvolti delle operazioni militari rimangono poco conosciuti, così come sono oggetto di controversia le stime effettive delle vittime. Questa difficoltà conoscitiva si associa contraddittoriamente, nella guerra del XXI secolo, al massiccio flusso di informazioni e di immagini provenienti dalle zone di guerra, che vengono diffuse a tutti i livelli dal sistema mediatico internazionale. La svolta rispetto alla stagione ormai lontana della guerra del Golfo (1991) è evidente: in quella occasione il conflitto era rappresentato come una sorta di video-game e questo era funzionale a evitare che accadesse qualcosa di simile a ciò che era accaduto al tempo della guerra in Vietnam, quando alcune immagini avevano avuto un forte impatto delegittimante presso l'opinione pubblica [Brothers 1997]. Si trasformava insomma in rappresentazione asettica e rassicurante la realtà disturbante della violenza e del massacro [Mowlana, Gerbner, Schiller 2018]. Poi naturalmente vi erano i reportage dei giornalisti "embedded", e rispetto a questo poco sembra essere cambiato: anche oggi possono avvicinarsi alle operazioni militari solo

giornalisti legati alle forze armate di riferimento, innanzitutto per ragioni di sicurezza. La vera novità degli ultimi anni, potenziata dall'accesso universale alla rete e dall'utilizzo dello smartphone, consiste nell'abbondanza di notizie, di foto e di video provenienti dai teatri di guerra. Essa genera nei fruitori l'illusione di "vedere" e di "comprendere" ciò che sta accadendo, mentre le macchine propagandistiche di Stati e organizzazioni utilizzano e manipolano con tecniche sofisticate dati e immagini per costruire narrazioni spesso diverse se non opposte, ma funzionali al controllo del discorso intorno alla legittimità della guerra "giusta" (sempre associata alla rappresentazione della inaudita "barbarie" del nemico) nei rispettivi universi mediatici. Nel ragionare sulle "lezioni" impartite dal conflitto russo-ucraino in corso, gli analisti dell'International Institute of Strategic Studies ne hanno sottolineato in particolare una, riconosciuta come fondamentale: «la battaglia della narrativa è un elemento chiave della guerra moderna», e va pianificata e condotta utilizzando tutti gli strumenti della comunicazione disponibili [IISS 2022, 34].

Bibliografia

- BANDARIN, F. (2022), *The Destruction of Aleppo: The Impact of the Syrian War on a World Heritage City*, in *Cultural Heritage and Mass Atrocities*, a cura di J. Cuno, T.G. Wiess, Los Angeles, Getty Publications, pp. 186-201.
- Block by Block: The Challenges of Urban Operations* (2003), a cura di W.G. Robertson, L.A. Yates, Fort Leavenworth, Kansas, U.S. Army Command and General Staff College Press.
- BROTHERS, C. (1997), *War and Photography. A Cultural History*, London and New York, Routledge.
- DIMARCO, L.A. (2012), *Concrete Hell. Urban Warfare from Stalingrad to Iraq*, Oxford, Osprey Publishing.
- ICRC (2015), *Explosive Weapons in Populated Areas. Humanitarian, Legal, Technical and Military Aspects*, Report, Expert Meeting Chavannes-de-Bogis, Geneva, Switzerland.
- IISS (2022), *Strategic Survey 2022: The Annual Assessment of Geopolitics*, New York-London, Routledge.
- KING, A. (2021), *Urban Warfare in the Twenty-First Century*, Cambridge, Polity Press.
- KONAEV, M. (2019), *The Future of Urban Warfare in the Age of Megacities*, Focus stratégique, No. 88, Ifri.
- RIPLEY, T. (2018), *Operation Aleppo. Russia's War in Syria*, Lancaster, Telic- Herrick Publications.
- ROBINSON, I., NOHLE, E. (2016), *Proportionality and precautions in attack: The reverberating effects of using explosive weapons in populated areas*, in «International Review of the Red Cross», 98, 1, *War in Cities*, pp. 107-145.
- Triumph of the Image. The Media's War in the Persian Gulf – A Global Perspective* (2018), a cura di H. Mowlana, G. Gerbner, H.I. Schiller, New York-London, Routledge (prima ed. 1992).
- ZEITOUN, M., TALHAMI, M. (2016), *The impact of explosive weapons on urban services: Direct and reverberating effects across space and time*, in «International Review of the Red Cross», 98, 1, *War in Cities*, pp. 53-70.

Sitografia

- BLUE, V.J., *After the "War of Annihilation" Against ISIS*, Time, April 2019, <https://time.com> (gennaio 2023)
- Iraq: Four years later, much of Mosul still in ruins*, ICRC 2021, <https://www.icrcnewsroom.org> (gennaio 2023)
- Iraq: Life in Mosul through a child's eyes*, ICRC 2021, <https://www.icrc.org> (gennaio 2023)
- ALLEN, K., *Raqqa is in Ruins like a Modern Dresden. This is not "precision bombing"*, The Guardian 2019, <https://www.theguardian.com> (gennaio 2023)
- GEORGE, S., *Liberation from militants leaves devastation in Mosul*, AP News 2017, <https://apnews.com> (gennaio 2023)
- Rhetoric versus Reality in the War in Raqqa*, Amnesty International 2019, <https://raqqa.amnesty.org> (gennaio 2023)
- ROZMAN, J. (2019). *Urbanization and Megacities: Implications for the U.S. Army*, Institute of Land Warfare, <https://www.USA.org> (gennaio 2023)
- "War of Annihilation". *Devastating Toll on Civilians, Raqqa – Syria* (2018). Report, Amnesty International, <https://www.amnesty.org.uk> (gennaio 2023)

PREPRINT

Piccole Stalingrado: memoria e public history nella rappresentazione della guerra urbana nella Russia contemporanea

Little Stalingrad: memory and public history in the representation of Urban Warfare in Contemporary Russia

GIOVANNI SAVINO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Le distruzioni causate dalla Seconda guerra mondiale nella parte europea dell'Unione Sovietica sono state senza precedenti: oltre alla più nota Stalingrado, a esser state devastate dal conflitto son stati migliaia di piccoli centri. Tra di essi vi è Ržev, nella regione di Tver', attraversata dal Volga, dove l'omonima battaglia ha visto attorno a un milione di perdite da parte sovietica. Ržev è diventata, nell'immaginario collettivo, uno dei luoghi della memoria della Grande guerra patriottica.

The destruction caused by the Second World War in the European part of the Soviet Union was unprecedented: above the better-known Stalingrad, thousands of small towns were devastated by the conflict. Among them is Rzhev, in the Tver region, crossed by the Volga, where the battle of the same name saw around a million losses on the Soviet side. Rzhev has become, in the collective imagination, one of the places of memory of the Great Patriotic War.

Keywords

Russia, public history, memoria, città, guerra.

Russia, public history, memory, city, war.

Introduzione

La memoria della Grande guerra patriottica (*Velikaja otečestvennaja vojna*), com'è definita la Seconda guerra mondiale, nella Russia contemporanea è elemento imprescindibile nella costruzione dell'identità del Paese e vede coinvolti attori e istituzioni, spesso con agende differenti, nella commemorazione dei tragici eventi del 1941-45. A rendere particolarmente acuta la presenza di quegli avvenimenti sono le distruzioni causate dalla Seconda guerra mondiale nella parte europea dell'Unione Sovietica. I dati forniscono un quadro terribile: i principali centri sono stati in molti casi completamente devastati (l'89% degli edifici di Minsk, il 98% di Novgorod), e l'opera di annientamento del tessuto sociale e urbano sovietico si è estesa anche alle cittadine, come accaduto a Vjaz'ma, nella regione di Smolensk, dove il 94% delle abitazioni venne distrutto. La repubblica socialista sovietica di Bielorussia, che nel 1939 si era ampliata con l'annessione delle regioni occidentali precedentemente parte della Polonia interbellica, nel 1941 registrava 9.092.000 abitanti, ridottisi a 7.765.000 nel 1951: ci vorranno trent'anni per tornare ai livelli demografici precedenti all'Operazione Barbarossa (9.112.000 nel 1971). La cifra ufficiale di 26.600.000 caduti sovietici (8.668.400 militari, 13.684.692 civili nei territori occupati, 4.246.908 vittime di bombardamenti e fame), avanzata nel 2020 nella raccolta pubblicata dall'Agenzia federale russa statistica, sebbene già di per sé enorme, ancora oggi, a 77 anni dalla fine del conflitto, è approssimata per difetto. Il

GIOVANNI SAVINO

paesaggio urbano sovietico nella parte europea del Paese interessata dalle devastazioni della guerra risulta in molti casi distrutto, con 1710 città e piccoli centri e più di 70.000 villaggi rasi al suolo. Le cifre riguardo alle infrastrutture danneggiate non sono da meno, nel 1945 non sono più attivi 40.000 ospedali, 84.000 tra scuole, istituti e università, 32.000 fabbriche. Il patrimonio ferroviario è vittima delle spietate battaglie tra le forze dell'Asse, l'Armata Rossa e le formazioni partigiane: 65.100 chilometri di binari vengono fatti esplodere o divelti, e 4100 stazioni distrutte. Nell'agricoltura, i livelli dei raccolti del 1940 verranno eguagliati, tra enormi fatiche, solo nel 1955 [Malkov et al. 2020].

Alcune delle battaglie sul fronte orientale sono passate alla storia per aver cambiato il corso della guerra, schierando milioni di uomini, migliaia di mezzi e di armi, lungo le linee. La battaglia di Stalingrado, durata 200 giorni dal 17 luglio 1942 al 2 febbraio 1943, è probabilmente la più nota della Seconda guerra mondiale: gli scontri nelle vie della città sul Volga e nelle fabbriche hanno costruito il mito della resistenza ad oltranza del popolo sovietico, e le immagini delle rovine lasciate dai proiettili e dalle bombe ancora oggi sono emblematiche delle atrocità del conflitto. Ma vi sono stati altri luoghi segnati dalle violenze della guerra e dall'atrocità di battaglie senza tregua, disseminati in lungo e in largo per la parte europea dell'Unione Sovietica.

1. Ržev

La città di Ržev è il primo centro urbano di una certa importanza lungo l'alto corso del Volga, a 200 chilometri dalle sorgenti. Fondata presumibilmente nell'XI secolo, è sede di uno dei piccoli principati in cui viene divisa la Rus' nel Duecento. Passata sotto il controllo lituano, nel corso del XV secolo Ržev viene conquistata prima dai principi di Tver', di cui segue le vicissitudini storiche con l'affermarsi di Mosca come nuova potenza regionale. La città diventa avamposto dello Stato moscovita verso ovest, parte del sistema di guarnigioni e fortezze ideato per contrastare i lituani e i cavalieri di Livonia prima, polacchi e svedesi poi. Il periodo dei Torbidi, durante il quale la Russia venne sconvolta da agitazioni e dall'invasione polacca, vede Ržev resistere all'assedio per poi gradualmente, durante il Seicento, mutare il suo ruolo da fortezza a importante punto di scambi commerciali nella regione dell'alto Volga. Il grande fiume divide il centro urbano a metà, e con lo scisma dei Vecchi Credenti, ovvero degli oppositori alle riforme del rito e degli ordinamenti ortodossi volute dal patriarca Nikon, le due parti diventano sede di due confessioni diverse, con una prevalenza degli starovery. Proprio i Vecchi Credenti, animati da un forte spirito imprenditoriale, fanno la fortuna di questa cittadina fluviale, dando un enorme contributo allo sviluppo dell'artigianato e soprattutto del settore tessile. Nonostante il ruolo nevralgico nei trasporti da e per l'Occidente si conferma anche con l'avvento delle ferrovie, la città perde un terzo degli abitanti in meno di un ventennio alla fine dell'Ottocento, con la chiusura di numerose botteghe e fabbriche tessili, dovuta all'arrivo di tessuti e vestiti più economici via treno. La tranquillità provinciale non viene scossa neanche dalla Prima guerra mondiale e dalla caduta dell'impero zarista: quattro giorni dopo l'inizio della rivoluzione d'Ottobre, l'11 novembre, si forma il Comitato militare rivoluzionario cittadino, e le vicende della guerra civile non toccheranno Ržev.

2. La battaglia di Ržev e le sue conseguenze sul centro abitato

L'avanzata delle truppe tedesche nell'estate del 1941 travolge le difese sovietiche, sebbene vi siano tentativi disperati di resistenza. Ržev, posta all'incrocio delle linee ferroviarie Mosca-Riga e Toržok-Vjaz'ma, viene bombardata la prima volta il 19 luglio, per poi essere abbandonata dalle forze sovietiche il 14 ottobre. Già nell'autunno in città la popolazione è diminuita

significativamente, dei circa 56.000 abitanti ne sono restati 20.000, e alla fine dei 17 mesi di occupazione nazista il numero dei cittadini scampati al furore della guerra è ancora più eloquente: 150 nel centro cittadino, sommati ai villaggi nei dintorni 362. Nel raggio di pochi chilometri nel corso di 13 mesi, dal gennaio del 1942 al marzo dell'anno seguente, si susseguono i combattimenti conosciuti complessivamente come la battaglia di Ržev (Rževskaja bitva), svoltasi nel complesso di cinque operazioni che coinvolgevano tutto il fronte di Kalinin (toponimo sovietico di Tver') e il Gruppo d'armate Centro della Wehrmacht. Il controllo del territorio, cruciale per garantire l'offensiva verso Mosca e la supremazia nella Russia centrale, è la ragione di un susseguirsi di massacri che videro circa un milione di perdite [Krivošeev 1993, 176, 225, 226; Gerasimova 2002, 172; Gerasimova 2020, 337; Putin 2020].



1: Il girotondo dei bambini, statua simbolo della battaglia di Stalingrado, e le rovine della stazione ferroviaria di Stalingrado, 1948 (Thomas McAvoy, *Life magazine*).

2: Una strada di Ržev nel marzo del 1943 (Leonid Velikžanin, *Archivio TASS*).

Tra le truppe sovietiche impegnate in quei mesi, l'espressione il "tritacarne di Ržev" si diffonde per descrivere la situazione in quella parte del fronte. Petr Michin, maestro arruolatosi nei primi giorni di guerra e comandante di un'unità dell'artiglieria, nelle sue memorie ha evocato con immagini crude i "campi di cadaveri" e i "fossati colmi di morti" che attorniavano la città durante la battaglia [Michin 2006, 134]. Lo scrittore Il'ja Ehrenburg, in quegli anni corrispondente da vari fronti, ha lasciato un quadro straziante delle condizioni di quei luoghi, scrivendo di non poter dir molto su Stalingrado, perché non vi era stato: «Ma non dimenticherò mai Ržev. Forse ci sono state offensive che sono costate più vite umane, ma a quanto pare non ce ne sono state altre così deprimenti: per settimane ci sono state battaglie per cinque o sei alberi spezzati, per il muro di una casa distrutta o per un piccolo pendio» [Ehrenburg 1990, 290].

Nelle prime settimane di occupazione era stata insediata dal comando tedesco un'amministrazione civile, coadiuvata da personale militare proveniente dall'emigrazione russa arrivato con le truppe naziste. Era stato aperto anche un campo di concentramento, e esecuzioni di cittadini considerati di orientamento comunista o antifascista avvenivano quasi quotidianamente. Con il trascorrere del tempo, le due parti in cui ancora oggi il Volga divide Ržev si svuotarono, a causa degli eccidi, delle evacuazioni e delle deportazioni (circa 20.000 persone vennero inviate ai lavori forzati nei territori baltici in mano nazista). Dei 5443 edifici, nel marzo del 1943 ne restavano in piedi soltanto 297, e solo l'intervento delle prime pattuglie entrate in città permise di evitare l'ennesima strage di civili, mettendo al sicuro la chiesa dell'Intercessione, dove i tedeschi in fuga avevano rinchiuso 240 persone minando l'edificio lungo il perimetro.

GIOVANNI SAVINO

3. «Sono stato ucciso sotto Ržev»: la memoria della battaglia

Le prime iniziative per costruire luoghi e momenti di ricordo della battaglia vengono adottate immediatamente dopo la liberazione della città. Tra il 3 e il 5 agosto, nel suo unico viaggio al fronte, Stalin visita la città, e la casa dove il segretario generale aveva alloggiato è diventata un museo dal 2015, dopo che in seguito al pernottamento del *vožd'* era stata adibita a biblioteca, su sua espressa volontà.

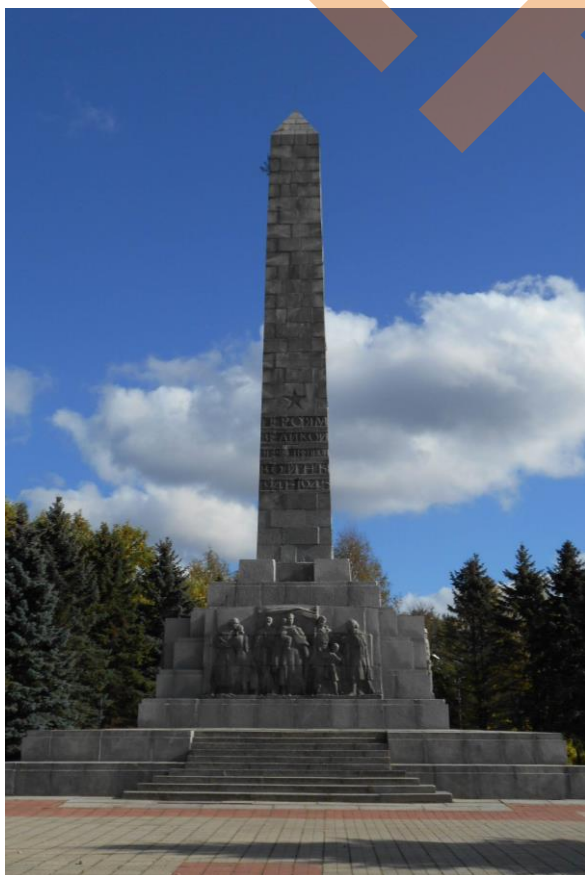


3: Il museo Kalininskij front. Avgust 1943, esposizione situata nella casa che ospitò Stalin durante la visita al fronte (Wikimedia Commons, Licenza Creative Commons)

La prima commemorazione letteraria della battaglia di Ržev risale al 1946, ed appare in versi, autore è il poeta e scrittore A.T. Tvardovskij. *Ja ubit podo Rževom (Sono stato ucciso sotto Ržev)* si intitola la poesia, ed è un soldato a parlare, morto nelle paludi attorno la città, e chiede notizie: «hanno resistito i nostri sul Don? (...) e Smolensk è stata presa?» [Tvardovskij 1954, 205-210]. La ricostruzione del piccolo centro procede abbastanza rapidamente, ma solo nel 1963 viene inaugurato l'Obelisco ai liberatori di Ržev, nel ventesimo anniversario della liberazione della città. La collina su cui è situato il monumento originariamente ospitava il cremolino, scomparso nel corso dei secoli, e la chiesa della Dormizione, chiusa dagli anni Trenta e poi danneggiata gravemente nel 1943.

Non vengono aperti musei né esposizioni dedicati alla battaglia in città durante l'età sovietica. Le ragioni di questa scelta non sono chiare, perché non vi erano censure al riguardo (i versi di Tvardovskij vengono pubblicati più volte nel dopoguerra), e nel 1978 Ržev viene insignita dell'Ordine della Guerra patriottica di I classe, "per il coraggio e l'eroismo mostrato dai lavoratori nella lotta contro gli invasori fascisti tedeschi". Soltanto nel 2005, in occasione dei festeggiamenti per il sessantesimo anniversario della vittoria sovietica, viene aperto il diorama della battaglia, nelle sale del museo locale dedicate agli eventi bellici. La "riscoperta" da parte delle autorità federali di Ržev inizia in questo periodo, il centro viene onorato del

titolo di “città della gloria militare” nel 2007 su iniziativa di Vladimir Putin. Ma è l’impegno della Società russa di storia militare, la RVIO (Rossiskoe voennoe istoričeskoe obščestvo) a far entrare i luoghi della battaglia nel processo di costruzione della memoria storica dell’età post-sovietica. Istituita nel 2012 per decreto presidenziale con i compiti di “consolidare le forze dello Stato e della società nello studio del passato storico militare della Russia, promuovere lo studio della storia militare russa e contrastare i tentativi di distorcerla”, l’associazione si occupa della “popolarizzazione delle ricerche della storiografia militare, dell’innalzamento del prestigio del servizio militare e dell’educazione patriottica”. A presiedere la Società dalla sua fondazione è Vladimir Medinskij, all’epoca ministro della Cultura e attualmente consigliere di Putin per le questioni culturali e storiche, noto per i suoi orientamenti conservatori e nazionalisti. Come ha notato lo storico militare Vladimir Lapin, l’associazione si pone in continuità con la quasi omonima struttura fondata nel 1907, la Società imperiale russa di storia militare, con una differenza fondamentale, il coinvolgimento diretto delle autorità della Federazione Russa, che rendono il consesso presieduto da Medinskij più simile a un ente statale che a un’iniziativa di studiosi accomunati da interessi di ricerca [Lapin 2020, 80]. Le possibilità economiche della RVIO consentono di investire nella costruzione di iniziative volte a presentare un passato omogeneo, senza soluzione di continuità, di vittorie in nome della Russia, da Vladimiro il Grande a Vladimir Putin passando per le sconfitte di Napoleone e di Hitler.



4: l’Obelisco ai liberatori di Ržev, 2015 (Wikimedia Commons, Licenza Creative Commons).

5: il Memoriale del soldato sovietico di Ržev, 30 giugno 2020 (Wikimedia Commons, Licenza Creative Commons).

GIOVANNI SAVINO

Già nel 2015 la RVIO promuove l'apertura del museo del fronte di Kalinin nella casa dove aveva alloggiato Stalin, anticipazione dei propri piani per rendere Ržev uno dei principali luoghi della memoria a livello federale. Il 6 giugno 2017 viene annunciato il lancio del progetto per l'edificazione di un memoriale al soldato sovietico a circa 6 chilometri dal centro di Ržev, da realizzare con fondi raccolti attraverso donazioni: il 18 dicembre 2019 si raggiunge la somma di 304 milioni di rubli, pari a 3.964.000 euro. Il concorso per la costruzione viene vinto dallo scultore Andrej Korobcov e dall'architetto Konstantin Fomin, e prevede una statua alta 25 metri, raffigurante un soldato sfinite, piegato dalle atrocità della guerra, la cui silhouette si dissolve in 35 gru, allusione all'omonima canzone *Žuravli*, ispirata ai versi del poeta Rasul Gamzatov. Il piedistallo, alto 10 metri modellato sulla scorta dei *kurgan* sovietici, vede le parole di Tvardovskij "noi siamo caduti per la Patria, ma essa è salva", e si trova alla fine di un piccolo viale dove vi sono due padiglioni con più di 17.000 nomi di soldati, morti nel corso della battaglia. Il memoriale è diventato parte integrante delle celebrazioni dedicate alla vittoria sovietica sin dalla sua inaugurazione, con una serie di attività collaterali volte a renderlo un luogo particolarmente frequentato: dal 6 maggio 2021 a poca distanza è stata aperta l'omonima stazione ferroviaria, collegando così direttamente il monumento a Mosca.

Conclusioni

Esiste una memoria di cosa ha rappresentato la guerra per la città di Ržev? La domanda appare legittima alla luce degli sforzi intrapresi dalle autorità federali e locali nella costruzione del memoriale, che contrastano con la poca attenzione prestata a cosa avvenuto nei 17 mesi di occupazione all'interno del centro urbano. Non vi è un luogo di ricordo a proposito del campo di concentramento, attraverso cui sono passati soldati e civili mandati poi in altri lager in Germania, nonostante nelle memorie locali sia una delle immagini più dolorose della violenza nazista nella zona. La distruzione del tessuto urbano antebellico viene citata come un dato supplementare, una vicenda che fa da sfondo alla battaglia, senza nessuna riflessione sulla perdita delle numerose testimonianze architettoniche e storiche in una delle più antiche città russe. Nel paesaggio urbano l'unico cambiamento legato alla "propaganda monumentale" promossa dal Cremlino oggi è la stele, inaugurata nel 2010, della città della gloria militare, eretta nella piazza principale, *Sovetskaja ploščad'*, nell'angolo dove avvenivano, secondo la memoria popolare, le impiccagioni durante l'occupazione nazista. La stele è attornata da quattro cubi di granito rosso, con dei bassorilievi di bronzo: il primo cubo è dedicato alla battaglia di Kulikovo del 1380 tra il granducato di Mosca e l'Orda d'Oro e alla guerra contro l'invasione napoleonica del 1812, collegando le sorti della Russia medievale e ottocentesca al destino della Grande guerra patriottica, a cui sono riservati gli altri tre spazi con scene delle ostilità attorno Ržev.

La concentrazione degli eventi al Memoriale del soldato sovietico, situato fuori dalla città, rende ancor più forte l'impressione di una rappresentazione parziale delle vicende della guerra in quel territorio, e iniziative organizzate in concomitanza di festività e celebrazioni legate alla storia militare, come le cucine da campo tirate su per poter assaporare il rancio di un soldato dell'Armata Rossa o giochi di ruolo indirizzati a coinvolgere i visitatori in tenera età, appaiono volti a riprodurre il passato, in un processo di "affective belonging to the past", per usare la definizione dello studioso russo-americano Serguei Oushakine [Oushakine 2013, 282]. La Grande guerra patriottica viene quindi rappresentata come il culmine dell'eterna lotta della Russia per garantire la propria esistenza, in una visione dove le forme sociali differenti della storia vengono annullate in nome di una continuità atemporale, dove

Aleksandr Nevskij, Ivan il Terribile, Pietro il Grande, Nicola II, Stalin e Putin sono schierati nella difesa della statualità russa, unendo diversi periodi in un “destino comune”, in conformità ad altre mitologie nazionali [Armstrong 1982, 9] Da questa rappresentazione sono espunte le contraddizioni, le evoluzioni e le sconfitte subite, in una ricostruzione del passato dove la vittoria è presentata come il destino storico della Russia. Vi è però nel modello di costruzione del passato glorioso delle armi russe una differenza essenziale con altre esperienze analoghe presenti in Europa orientale, si pensi al caso serbo dove la sconfitta nella battaglia della Piana dei Merli in Kosovo ha rappresentato un mito di fondazione per la politica nazionalista di quel paese [Cohen 2014, 11-12]. E nel passato glorioso la distruzione di Ržev può apparire come un effetto collaterale poco degno di attenzione nel panorama generale delle enormi perdite sostenute dall'Armata Rossa durante la battaglia. La Seconda guerra mondiale continua a essere percepita come l'evento centrale del XX secolo da buona parte della popolazione russa, con dati sorprendenti in termini di continuità nei trent'anni dell'età post-sovietica [McGlynn 2022, 142], e sarebbe un errore vedere in questa memoria il frutto esclusivo delle politiche ufficiali, anzi. Iniziative partite dal basso, come il Reggimento Immortale (Bessmertnyj polk), sfilata dei discendenti dei combattenti della guerra, sono state acquisite e “statalizzate” dalle autorità, ampliandone la diffusione e al tempo stesso indirizzando il ricordo in una direzione diversa [Ponamareva 2020, 190-191], in linea con la cosiddetta “religione della Vittoria”, termine con cui è stata bollata la politica della memoria della Grande guerra patriottica soprattutto nell'ultimo decennio, dove si sono eliminati dalla narrazione principale quei momenti tragici nei quali sono periti milioni di cittadini sovietici. La memoria delle rovine e delle macerie, delle vittime e delle sofferenze lascia il posto alle parate e alle ricostruzioni militari.



6: La stele della città della gloria militare, Sovetskaja ploščad', Ržev, 2012 (Wikimedia Commons, Licenza Creative Commons).

GIOVANNI SAVINO

Bibliografia

- Grif sekretnosti snjat. Vooružennyh Sil SSSR v vojnach, boevych dejstvijach i voennyh konfliktach: statističeskoe issledovanie (Il timbro "segreto" è stato tolto: le forze armate dell'URSS nelle guerre, ostilità e conflitti militari: studio statistico)* (1993), a cura di G. Krivošeev, Moskva, Voenizdat.
- Velikaja otečestvennaja vojna. Jubilejnyj statističeskij sbornik (La Grande guerra patriottica. Raccolta statistica per il giubileo)* (2020), a cura di P. Malkov, Moskva, Rosstat.
- ARMSTRONG, J. (1982). *Nations before Nationalism*. Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- COHEN, P. (2014). *History and popular memory: the power of story in moments of crisis*, New York City, Columbia University Press.
- EHRENBURG, I. (1990). *Ljudi, gody, žizn' (Uomini, anni, vita)*, vol. II, Moskva, Sovetskij pisatel'.
- GERASIMOVA, S. (2020). *Ržev. Bitva. 1942-1943 (Ržev. Battaglia. 1942-1943)*, Moskva, Izdatel'stvo Indrik.
- GERASIMOVA, S. (2002). *Voennye dejstviya v rajone Rževo-Vjazemskogo vystupa v janvare 1942-marte 1943 gg: Rževskaja bitva (Le attività belliche nella zona del saliente di Ržev e Vjaz'ma nel gennaio 1941-marzo 1943: la battaglia di Ržev)*, Tesi di candidato delle scienze, Tver', Tverskij gosudarstvennyj universitet.
- LAPIN, V. (2020). *Rossijskoe istoričeskoe obščestvo (RIO) i Rossijskoe voenno-istoričeskoe obščestvo (RVIO) kak instrumenty istoričeskoj politiki pervoj četverti XXI veka (La Società russa di storia e la Società russa di storia militare come strumenti della politica storica nel primo quarto del XXI secolo)*, in *Politika pamjati v sovremennoj Rossii i stranach Vostočnoj Evropy. Avtory, instituty, narrativy (La politica della memoria nella Russia contemporanea e nei paesi dell'Europa orientale. Autori, istituzioni, narrazioni)*, a cura di A.I. Miller, D.V. Efremenko, Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Evropejskogo universiteta v Sankt-Peterburge, pp. 74-95.
- MCGLYNN, J. (2022). *Beyond Analogy: Historical Framing Analysis of Russian Political Discourse*, in *Researching Memory and Identity in Russia and Eastern Europe*, a cura di J. McGlynn, O.T. Jones, London, Palgrave MacMillan, pp. 141-162.
- MICHIN, P. (2006). *Artilleristy, Stalin dal prikaz! (Artiglieri, Stalin lo ha ordinato!)*, Moskva, Eksmo.
- OUSHAKINE, S. (2013). *Remembering in Public: On the Affective Management of History*, in «Ab Imperio» n.1, pp. 269-302.

Sitografia

- <https://nationalinterest.org/feature/vladimir-putin-real-lessons-75th-anniversary-world-war-ii-162982> (dicembre 2022)
- <https://pobedarf.ru/2019/12/18/636855485/> (gennaio 2023)
- <https://rg.ru/documents/2007/10/12/rzhev-dok.html> (gennaio 2023)
- <https://rvio.histrf.ru/officially/ukaz-1710> (gennaio 2023)
- <https://rzhev.histrf.ru/about> (gennaio 2023)
- <https://tvermuzeum.ru/affiliates/RKM#group-01-1> (dicembre 2022)
- <https://tvermuzeum.ru/news/virtualnaya-ekskursiya-po-rzhevskomu-kraevedcheskomu-muzeyu> (dicembre 2022)
- <https://xn--b1abdee0capc.xn--p1ai/documents/1792.html> (dicembre 2022)

Il ruolo dell'immagine tra produzione e distruzione del simile: fotografie di guerra a Mariupol

The Role of the Image between Production and Destruction of the Similar: War Photographs in Mariupol

FILOMENA FERA

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

Le fotografie di guerra della città di Mariupol sono un esempio del "doppio regime" del loro funzionamento in quanto, pur rappresentando la realtà, sono spesso utilizzate a scopo propagandistico e/o commemorativo in relazione a luoghi simbolici della memoria collettiva. Obiettivo del contributo è dimostrare come simili riproduzioni possano, tuttavia, configurarsi come strumento non solo del potere politico, ma anche di una maggiore comprensione storica e di una memoria autenticamente condivisa.

The war photographs of the city of Mariupol are an example of the "double regime" of their functioning as, while representing reality, they are often used for propaganda and/or commemorative purposes in relation to symbolic places of collective memory. The paper's aim is to demonstrate how similar reproductions can, however, be configured as an instrument not only of political power, but also of greater historical understanding and authentically shared memory.

Keywords

Fotografia, guerra, Mariupol.
Photography, war, Mariupol.

Introduzione

La diffusione delle nuove tecnologie mediatiche, in particolare dei mezzi foto-cinematografici, ha segnato sin dalla Prima Guerra Mondiale una netta cesura nella rappresentazione e nella percezione degli eventi bellici, in un gioco tra le parti che vede protagonisti tanto i produttori quanto i fruitori delle immagini della guerra e delle città in guerra. Non pochi sono stati i problemi posti dall'impiego di questi strumenti, uno tra tutti la *querelle* circa la loro utilizzabilità in qualità di fonti storiche certe e affidabili. Di fronte alla pretesa della fotografia di promuovere una nuova etica della notizia incentrata su una narrazione fedele ai fatti, gli storici di professione hanno, legittimamente, manifestato dubbi e perplessità in virtù di quelle caratteristiche ontologiche proprie del mezzo fotografico atte a farne uno strumento di manipolazione della realtà e dunque di propaganda.

Rispetto agli anni che hanno visto sorgere tale dibattito, il problema della fotografia come documento storico ha poi subito un'ulteriore complicazione che va di pari passo con quella che è stata definita una «bulimia di immagini» [Didi-Huberman 2005, 94], vale a dire la moltiplicazione delle immagini sottoposte all'attenzione del grande pubblico il quale, dal canto suo, finisce sempre più per rimanere inerte anche di fronte a scene di grande atrocità. Se, infatti, le immagini prodotte e ri-prodotte tecnicamente sono in grado di agire energicamente sul piano emotivo, esse riescono, allo stesso tempo, anche ad «operare in modo confusivo

sul piano della sicura attestazione della verità dei fatti» [Montani 2009], con una conseguente incapacità da parte dei fruitori di scorgerne il senso reale. Ciò comporta un arretramento dell'«atteggiamento contemplativo a favore di uno maggiormente distratto» [Benjamin 2022, 11], dove la distrazione fa il paio con l'indebolimento della capacità riflessiva circa la costellazione dei rapporti storico-sociali che stanno dietro la produzione delle fotografie di guerra. Eppure, sono le stesse proprietà dell'immagine a permettere di farne uno strumento di maggiore presa sulla complessità del reale, in quanto motore di un processo di comprensione mediato dalla visione in cui lo storico deve essere in grado di "giocare" con le immagini alla maniera dei bambini quando giocano con la complessità del mondo. Obiettivo del presente contributo è quello di applicare simili riflessioni al caso delle fotografie di guerra della città di Mariupol, per dimostrare come esse siano suscettibili di una lettura altra rispetto a quella dominante, e come dunque possano incoraggiare una più profonda comprensione delle dinamiche del conflitto russo-ucraino scoppiato nel febbraio 2022.

1. Mariupol simbolo delle atrocità di guerra: narrazioni a confronto

C'è «modo per impedire all'uomo di distrarsi dalle atrocità? Perché se ne distrae? Se ne distrae quando non scorge nessuna possibilità di intervenire. L'uomo non si sofferma sul dolore di un altro uomo, se non può dargli aiuto» [Brecht 2019, 180]. Così B. Brecht al I Congresso internazionale degli scrittori per la difesa della cultura (Parigi, 1935); ma, continua lo scrittore tedesco, «si può parare il colpo quando si sa quando cade, dove cade e perché e a quale scopo cade [...]. Dunque: perché cade il colpo [...]? Perché mai la vita di milioni di uomini [...] è stata così immiserita, spogliata e in parte o in tutto annientata?» [Brecht 2019, 180]. Le immagini possono aiutarci a dare una risposta a simili interrogativi, ma prima è necessario passare al vaglio tutti i pericoli in esse insiti.

In un articolo della BBC troviamo messe a confronto fotografie di Mariupol prima e dopo il conflitto con il chiaro obiettivo, evidente sin dal titolo *Mariupol: The 80 days that left a flourishing city in ruins*, di dimostrare come la guerra abbia portato alla rovina una città che sembrava ormai destinata a *voltare pagina rispetto al suo passato*, «a wonderful warm city» con parchi, concerti, fontane, insomma «a European city» [Adams 2022]. Proprio Mariupol, si legge in apertura dell'articolo, più di ogni altra città, «è diventata il simbolo della feroce brutalità dell'assalto della Russia e dell'ostinazione della resistenza dell'Ucraina» [Adams 2022]. Il discorso sembra non fare una piega, senonché quando andiamo ad ascoltare l'altra campana ci troviamo di fronte ad una Mariupol finalmente liberata dal controllo delle forze armate ucraine, resesi responsabili di atrocità nei confronti dei civili come «il brutale e cinico omicidio di una donna anziana» [Ria Novosti 2022a] che aveva espresso parole di sostegno alla Russia, o l'utilizzo della tattica dello «*Živoj ščit*» (scudo umano), vale a dire l'impiego dei civili come scudi viventi per fermare le unità d'assalto russe [Ria Novosti 2022b]; il tutto corredato da fotografie dell'esercito ucraino o videomessaggi dei prigionieri di guerra. Come possiamo notare, c'è un elemento che accomuna queste due versioni diametralmente opposte: il carattere di brutalità quale caratteristica esclusiva del nemico e mai propria. E del resto, alla domanda «perché cade il colpo?», alcuni di noi, afferma Brecht, hanno una risposta: «"Per brutalità". Credono di assistere [...] a un pauroso processo di inconoscibile origine, che è comparso all'improvviso e che forse – si spera – altrettanto all'improvviso scomparirà; all'impetuoso emergere di barbarici istinti a lungo repressi o assopiti» [Brecht 2019, 180-181].

Non è dunque un caso che proprio la narrazione delle atrocità del nemico sia uno dei pilastri della propaganda di guerra sin dai tempi del primo conflitto mondiale [Cigliano 2008, 30-50],

quando «per entrambi gli schieramenti [...] la questione delle 'atrocità' aiutava a mobilitare l'opinione pubblica [...] proiettando un'immagine disumanizzata del nemico» [Horne, Kramer 2001, 2]. È in tal senso che è possibile affermare che le fotografie sono mobilitate su un secondo fronte, quello propagandistico, poiché, nel momento in cui sono intenzionalmente impiegate per suffragare l'idea dell'atrocità come segno identitario del nemico, finiscono inevitabilmente per influenzare i cambiamenti dell'attitudine pubblica verso le ostilità.



1: © Sergey Dolzhenko, novembre 2021, ucraini commemorano le vittime dell'Holodomor presso un memoriale installato in un parco di Kiev. Fonte: ZEIT ONLINE, dpa, kj (foto d'archivio).

2: © Ria Novosti, ottobre 2022, rimozione del memoriale "Alle vittime dell'Holodomor" installato a Mariupol nel 2004. Fonte: RIA Novosti (foto d'archivio)

2. L'ontologia della fotografia tra permanenza e movimento della memoria

La questione, tutt'oggi dibattuta e tutt'altro che chiusa, dell'interpretazione dell'*Holodomor* come carestia artificiale intenzionalmente causata da Stalin per spezzare la resistenza nazionale ucraina, presenta risvolti che ci riconducono anche al tema delle atrocità del nemico nella propaganda di guerra, nella misura in cui il continuo ricorso al concetto, problematico, di genocidio sembra rievocare quella dicotomia tra civiltà e barbarie in virtù della quale durante la Prima guerra mondiale ciascuna delle parti in campo «dava per scontato il presupposto di essere l'incarnazione della 'civiltà' in quanto tale [...] e il nemico diveniva automaticamente il 'barbaro' destinato per sua stessa natura a compiere atti atroci» [Horne 2007, 329]. Vediamo, di fatto, che se dallo scoppio del conflitto russo-ucraino la parte ucraina è tornata a battere con forza sul tema dell'*Holodomor* quale colonna portante della costruzione di un'identità nazionale condivisa e il quanto più possibile distinta da quella russa, la controparte russa, a sua volta, non ha mancato di rimandare l'accusa al mittente: in sede storica sottolineando l'impatto devastante della carestia del 1932-33 anche in altre aree dell'Unione Sovietica; in sede di propaganda politica utilizzando a sua volta il concetto di genocidio per definire il trattamento riservato dalle forze militari ucraine alla popolazione del Donbass (e di nuovo rilanciato specularmente da alcune narrazioni ucraine per definire l'aggressione russa). Inoltre, non appena hanno preso il controllo di Mariupol nel maggio dello scorso anno, le forze russe e filo-russe hanno smantellato il memoriale "Alle vittime dell'Holodomor" eretto al centro della città nel 2004. Non solo, ma, in piena sintonia con la propria politica della storia, la Federazione russa ha presto insignito Mariupol del titolo onorifico di "Città della gloria militare" per il ruolo cruciale svolto nel raggiungimento della

FILOMENA FERA

vittoria nella *Velikaja otečestvennaja vojna* (Grande guerra patriottica) contro la *barbarie nazista*.

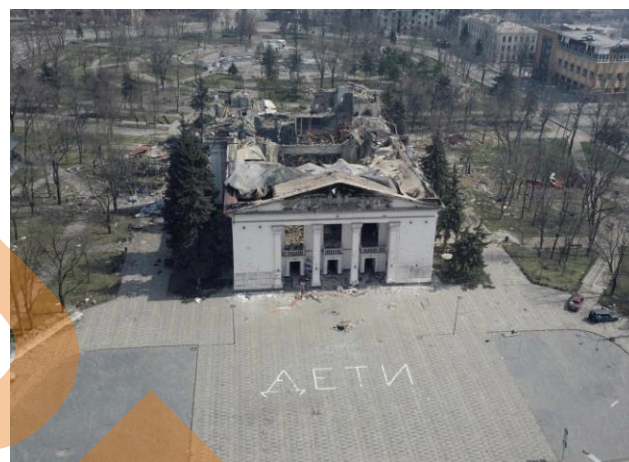
Barbarie, atrocità, brutalità dunque; ma, « quanti rispondono così sanno naturalmente che con tale risposta non si fa molta strada. E sanno anche che non è lecito conferire alla brutalità l'aspetto di una forza della natura, di un'invincibile potenza infernale. [...] la brutalità non può venire dalla brutalità » [Brecht 2019, 181-182]; è, piuttosto, l'uso propagandistico della storia a suggerire una tale risposta tautologica, con l'obiettivo di immobilizzare il passato per *incentrare* l'identità delle diverse comunità che compongono il tessuto sociale su 'luoghi materiali' o simbolici. La « strumentalizzazione politica fa [infatti] sì che la memoria diventi semplicemente commemorazione, cioè rievocazione vuota a scopo puramente identitario » [Didi-Huberman 2018, 19]. La fotografia, dal canto suo, in virtù della sua ontologia del fissare, *si presta bene* a un tale compito immobilizzante in quanto essa, al pari della memoria, *si oppone all'incedere* della storia: entrambe « cercano istanti di rivelazione perché sono questi istanti che danno piena ragione della loro capacità di resistere allo scorrere del tempo » [Brothers 1996, 15].

Tuttavia, è questa stessa ontologia dell'immagine a permetterci di ribaltarne la posizione facendone un *valido strumento* non della propaganda politica, quanto piuttosto della *comprensione storica*. Se è infatti vero che l'immagine fissa un preciso momento del tempo, è altrettanto vero che è *selettiva*, e in quanto tale è solo il punto di partenza di un'esperienza più complessa che essa inizia, *tuttavia*, a mostrare. S. Sontag parla a tal proposito della fotografia come *epifania negativa*, ovvero non come la rivelazione di un sapere assoluto, quanto piuttosto come l'inizio di un sapere mediato dal vedere [Sontag 2004, 18-19]. È proprio a questo punto che *deve entrare in gioco* la funzione dello storico. Del resto, il fatto che l'immagine « ci restituisca una *scintilla* - avrebbe detto Benjamin - invece della *sostanza* » [Didi-Huberman 2005, 109], non significa che essa *debba venire esclusa* dalla cassetta degli attrezzi della ricerca storica. Didi-Huberman scrive a tal proposito di un "doppio regime" del funzionamento delle immagini, in base al quale esse non devono essere considerate né come piena verità e né come pura illusione, laddove l'equilibrio tra i due errori si situa « in un' *esperienza della prova* » [Didi-Huberman 2005, 131] che, attraverso un'incessante verifica dei materiali della ricerca, aiuta a mettere in movimento quella memoria che prima si voleva statica. Si tratta, in altre parole, di *reimparare* a leggere le immagini considerandole non come bell'e fatte, ma come parte di una storia *sempre in costruzione*, continuamente ripensata attraverso il *montaggio* con altre immagini.

Il montaggio è il contrario del fermo immagine (che Lacan paragona al feticcio), del voler isolare segmenti; esso è dunque movimento, e in particolare un *movimento a ritroso* in quanto consente un'archeologia dei documenti fotografici di cui *ne vengono analizzate* le condizioni di realizzazione, il loro contenuto, il loro utilizzo, e, soprattutto, il loro rapporto con il flusso di immagini in mezzo alle quali essi appaiono, oltre che con le altre fonti (didascalie delle immagini stesse, letteratura, memorie, opere d'arte, film) suscettibili di essere ricomposte in una narrazione altra rispetto a una mera cronaca fattuale portatrice di un senso in sé compiuto. In ciò risiede il potere *distruittivo* del montaggio, in quanto esso mette in crisi il modello preconstituito del racconto spezzando « i nessi di causa effetto normalmente riconosciuti, mostrando come a fronte di certi effetti potrebbero esserci altre cause *nascoste* dalle relazioni ordinarie dettate dall'abitudine o da interessi propagandistici » [Didi-Huberman 2018, 26].

Un tale approccio dialettico finisce così per scardinare le pretese di una letteratura per l'"eternità" (quella che, ad esempio, identifica il nemico di turno con l'eterno barbaro, o

riconduce l'identità nazionale a radici storiche profonde da sempre esistite), e, attraverso la composizione delle differenze tra le varie narrazioni, permette di intrattenere un rapporto più diretto con l'attualità storica e politica. È in questo modo che il piccolo artigianato delle risposte imposte si trasforma nella grande arte del porre domande, laddove la storia non si configura come un *unicum* unidirezionale, ma si costruisce attorno a lacune continuamente tirate in ballo e mai colmate interamente. Ciò permette, d'altra parte, anche di recuperare quello spazio di scambio e dialogo che il dominio del "perfettamente noto", proprio dell'esatta riproduzione fotografica o della dettagliata cronaca giornalistica, tende invece ad imbrigliare [Campo 2007, 8-9]. Mettere in discussione quanto fino a quel momento era stato dato per certo e immutabile, significa, infatti, riaprire le porte al confronto e porre le basi di una «memoria autenticamente condivisa» [Montani 2009] e in quanto tale bisognosa di racconti.



3: © Aleksej Majšev, una donna anziana vicino a un edificio residenziale distrutto nel centro di Mariupol. Fonte: RIA Novosti (foto d'archivio).

4: le rovine del teatro di Mariupol con al centro la scritta bambini (ДЕТИ, deti). Fonte: ReutersInstitute.

3. Trasmettere il passato complicandolo: una nuova leggibilità delle immagini

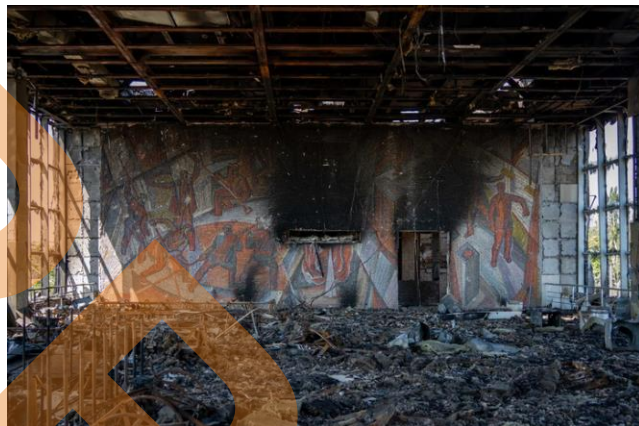
Quando Didi-Huberman parla del "doppio regime" del funzionamento delle immagini, non parla solo di illusione e verità, feticcio e fatto, ma anche di un «battito dialettico che agita insieme *il velo e il suo strappo*» [Didi-Huberman 2005, 106]. Egli spiega che l'effetto velo è dovuto alla derealizzazione delle immagini ad opera di colui che ha vissuto quel *là* che esse mostrano *qua*; tuttavia, in tal modo esse entrano a far parte dell'«estranità», della storia collettiva, scatenando in chi le ha esperite in prima persona un effetto di lacerazione per cui esse sfuggono alla sua soggettività per diventare un "bene" e un "tormento" comuni. Solo in questo modo è possibile incominciare l'opera di testimonianza e trasmissione del passato in cui le immagini diventano, da un lato, oggetto di interrogazione rinnovata da parte di chi le ha vissute direttamente, e, dall'altro, oggetto di *riconoscimento del simile* da parte di chi le guarda a partire dal proprio tempo.

Del resto, l'«*espressione non ha senso se non per aprirsi al mondo sociale o per realizzarsi in un processo di trasmissione*» [Didi-Huberman 2018, 210]; trasmissione che, se condotta con un approccio archeologico-dialettico, diventa pedagogia nel senso dell'incessante piacere della messa in questione tipico dei bambini (дети, deti). Si pensi a tal proposito sempre a Brecht che, poco dopo la fine nel secondo conflitto mondiale, pubblicò una sorta di atlante fotografico della guerra significativamente intitolato *Kriegsfiber* dove *Fiber* significa

FILOMENA FERA

abecedario, vale a dire quel libro utilizzato dai bambini per imparare a leggere. La *Kriegsfiber*, abecedario a uso degli adulti, è dunque un invito a reimparare a leggere le immagini a partire da uno stato di ingenuità intesa non come ottusa semplificazione, quanto piuttosto come un'apertura entusiasta alla «complessità – relazioni, ramificazioni, contraddizioni, contatti – del mondo circostante. È il gesto di accettare interrogativamente una tale complessità» [Didi-Huberman 2018, 238] in quello che potremmo definire un “riconoscimento dialettico del simile”, ossia un riconoscimento guidato dalla consapevolezza che il simile non è mai lo stesso, non è eterno, e dunque va messo in questione, smontato e rimontato in un processo che aiuta e allo stesso tempo complica la comprensione storica rifiutandosi di schematizzare abusivamente.

Ancora oggi, e forse oggi più che mai, è questo un modo di procedere che si pone come necessario di fronte a quelle continue incursioni della politica nella storia, che si servono delle immagini per imporre parole d'ordine (come la parola genocidio) che corroborano le proprie battaglie, ma cozzano con la complessità storica del reale, finendo così per assumere una prospettiva dottrinale lontana tanto per i bambini quanto per l'arte.



5: © Ivan Stanislav'skyj, un mosaico raffigurante tre giovani forti. Fonte: BBC.

6: © Arsenij Kotov, uno dei mosaici bombardati a Mariupol. Fonte: 63.ru.

4. Conclusioni

È vero, l'«estetizzazione della politica» [Benjamin 2022, 173-175] può rendere anche l'arte dottrinale, eppure ci sono aspetti propri dell'arte – ambiguità, complessità irrisolta, meraviglia, disorientamento – che la differenziano da altre forme di attività politica, in quanto le consentono di creare uno spazio di pensiero in cui è possibile l'indeterminatezza, uno spazio non dottrinale, ma contemplativo che permette di «affrontare questioni che stanno al cuore degli scontri politici sospendendo momentaneamente il giudizio su ciò che è giusto e ciò che è sbagliato» [Simoniti 2022, 102]. È per questo che passando in rassegna i *reportage* della guerra russo-ucraina si è preferito non tanto soffermarsi sulle rappresentazioni dei singoli eventi, quanto piuttosto sulle “confessioni involontarie” che da esse è possibile trarre. Soltanto in questo modo è infatti possibile «non lasciare muto quanto di inaudito c'è nella storia» [Didi-Huberman 2018, 194] pur nell'incessante flusso dei *reportage* fotografici, i quali, del resto, rischiano di disconoscere la loro storicità immanente perché l'appiattiscono sulle cose e sui fatti a scapito delle relazioni e delle strutture.

Prendendo come poli delle due voci del conflitto i *reportage* su Mariupol del fotografo ucraino Ivan Stanislav'skyj e del fotografo russo Arsenij Kotov, si è pertanto cercato di maneggiare

insieme ciò che da una parte e dall'altra è considerato "vero assoluto" con ciò che è invece rimasto in silenzio. È così emerso che se da un lato Ivan abbraccia l'idea dell'«l'identità moderna e sempre più europea dell'Ucraina» (il suo "vero assoluto") a discapito dell'ormai vecchia nostalgia per l'Unione Sovietica [Adams 2022], dall'altro Arsenij parla di Mariupol come della «più grande città liberata nel sud-est dell'Ucraina» [Vdovina 2022] (il suo "vero assoluto"). I due, consapevolmente o meno, si sono così fatti espressione di quella nuova *escalation* delle guerre della memoria russo-ucraine verificatesi all'indomani dell'invasione russa del 2022, per cui laddove in Ucraina si tenta di distruggere ogni traccia e testimonianza di legami e condivisioni storiche con la Russia e l'Unione Sovietica, la Federazione russa batte piuttosto sul ruolo cruciale svolto dalle forze sovietiche per la liberazione delle aree ucraine dal dominio nazista durante la Seconda guerra mondiale.

Tuttavia, Ivan e Arsenij si fanno entrambi "involontariamente" testimoni anche di quanto tende a restare in silenzio nelle narrazioni del conflitto, ovvero dell'importanza di preservare il legame di Mariupol in particolare, e dell'Ucraina in generale, con il suo passato, un passato fatto di un complesso percorso identitario che vede allo stesso tempo momenti di incontro e di scontro con la storia della Russia nelle sue diverse fasi. Questa convergenza tra i due fotografi avviene, non a caso, sul terreno dell'arte in quanto entrambi mostrano preoccupazione circa il futuro dei numerosi mosaici sovietici presenti a Mariupol, in parte andati distrutti, ma in parte sopravvissuti. Ivan e Arsenij parlano all'unisono quando spiegano come fin dal 2014 in Ucraina sia stata ingaggiata una lotta volta ad impedire al patrimonio culturale sovietico di essere integrato nel contesto artistico ucraino, e, in controtendenza con tale processo, sottolineano l'«importanza culturale di preservare opere così straordinarie» [Adams 2022], laddove «sarebbe interessante utilizzare qualcosa dell'arte monumentale per mantenere un legame con il passato» [Vdovina 2022]. Così facendo essi dimostrano come l'arte possa effettivamente diventare un territorio di scambio e dialogo, e dunque sì un mezzo della politica, ma della politica intesa non come istituzione di organi politici di controllo, quanto piuttosto come *polis*, come il costituirsi di un orizzonte collettivo in cui rivedere le immagini significa ripensare la storia complicandola e, dunque, mettendola in movimento di contro a qualsivoglia tentativo di immobilizzarla nell'eternità di ciò che sempre è stato. Serviamoci pertanto delle immagini per porre domande piuttosto che per imporre risposte, così come fece a suo tempo Brecht che nella sua *Kriegsfiber* sotto l'immagine di un soldato americano in piedi presso un giapponese morente, scrive: «Erano, si dice, costretti a uccidersi. Lo credo, lo credo. Ma domando: da chi?» [Brecht 2005, tv.47].

Bibliografia

- BENJAMIN, W. (2022). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Milano, Feltrinelli.
- BRECHT, B. (2005). *Poesie (1934-1956)*, a cura di L. Forte, Torino, Einaudi.
- BRECHT, B. (2019). *Scritti sulla letteratura e sull'arte*, Milano, Meltemi Editore.
- BROTHERS, C. (1996). *War and Photography: A Cultural History*, London, Routledge.
- CIGLIANO, G. (2008). *La Russia nella grande guerra: Unità patriottica, definizioni del conflitto, rappresentazioni del nemico*, in «Studi Storici», n. 1, pp. 5-50.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2018). *Quando le immagini prendono posizione: L'occhio della storia. Vol. 1*, Milano, Mimesis Edizioni.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2005). *Immagini malgrado tutto*, Milano, Raffaello Cortina Editore.
- HORNE, J., KRAMER, A. (2001). *German Atrocities, 1914. A History of Denial*, New Haven and London, Yale University Press.
- HORNE, J. (2007). *Atrocità e malversazioni contro i civili*, in *La prima guerra mondiale. Vol. 1*, a cura di S. Audoin-Rouzeau, J-J. Becke, Torino, Einaudi.
- SIMONITI, V. (2022). *A che serve l'arte?*, in «L'Internazionale», n. 1489, pp. 98-103.
- SONTAG, S. (2004). *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi.

FILOMENA FERA

Sitografia

ADAMS, P. (2022). *Mariupol: The 80 days that left a flourishing city in ruins*, <https://www.bbc.com/news/world-europe-61480988> (ottobre 2022).

CAMPO, A. (2007). *Quando l'estetica diventa politica. L'immagine dialettica in Walter Benjamin*, <http://www.giornaledifilosofia.net/public/pdf/Campo.pdf> (ottobre 2022).

MONTANI, P. (2009). *La funzione testimoniale dell'immagine*, https://www.treccani.it/enciclopedia/la-funzione-testimoniale-dell-immagine_%28XXI-Secolo%29/ (novembre 2022).

RIA NOVOSTI (2022a). *Ukrainskie voennoplennye priznalis' v ubijstve pensionerki v Mariupole* [I prigionieri di guerra ucraini hanno confessato l'omicidio di una pensionata a Mariupol] <https://ria.ru/20221111/ubiystvo-1830793617.html> (novembre 2022).

RIA NOVOSTI (2022b). *Učastnik specoperacii rasskazal, kak Ukraina ispol'zuet taktiku živoro ščita* [Un partecipante all'operazione speciale ha raccontato come l'Ucraina utilizzi tattiche di scudi umani] <https://ria.ru/20221117/boevik-1832253671.html> (novembre 2022).

VDOVINA, E. (2022). «Mogilki vo dvorach i šašky na kirpičach»: fotograf iz Samary pobyval v Mariupole i rasskazal o žizni goroda [«Tombe nei cortili e grigliate sui mattoni»: un fotografo di Samara ha visitato Mariupol e ha raccontato la vita della città, <https://63.ru/text/world/2022/08/10/71554478/> (ottobre 2022).

Alla soglia delle immagini. Un viaggio virtuale da Palmira a Mosul
At the threshold of images. A virtual journey from Palmyra to Mosul

MARIANNA SERGIO

Università degli Studi di Napoli Federico II

Abstract

In un contesto contemporaneo che si muove tra evoluzioni tecnologiche e trasformazioni culturali, la narrazione digitale sta svelando la natura di macchina complessa del museo che affida alla visione e alle immagini il compito di tradurre il significato delle rovine in esperienze di conoscenza. Nella mostra "Age-Old Cities: A virtual journey from Palmyra to Mossul", il visitatore è guidato nei siti sconvolti dalla guerra attraverso una coinvolgente sperimentazione virtuale che riporta in vita sei monumenti iconici.

In a contemporary context that moves between technological evolutions and cultural transformations, the digital storytelling is unveiling the nature of the museum as a complex machine that entrusts vision and images with the task of translating the meaning of the ruins into experiences of knowledge. In the exhibition "Age-Old Cities: A virtual journey from Palmyra to Mosul", the visitor is guided to war-torn sites through an immersive virtual experimentation that brings six iconic monuments to life.

Keywords

Ambienti immersivi, narrazione digitale, rovine.
Immersive spaces, digital storytelling, ruins.

Introduzione

Nell'ambito di una particolare declinazione di spazio museale legato al patrimonio ridotto in macerie dalla guerra, il progresso delle tecnologie comunicative permette di avvicinarsi al reale e di definire una illusione perfetta che, in linea con esperimenti che auspicano al superamento del supporto piano dei pannelli informativi e delle didascalie tradizionali, sperimenta la tecnologia immersiva come un dispositivo, definito *medium*, in grado di offrire un effetto volumetrico e tridimensionale all'esperienza comunicativa del percorso museale.

La possibilità di mettere in discussione il museo, come unica istituzione autorevole e legittimata a relazionarsi con il patrimonio e a intervenire sull'interpretazione della collezione, riconosce alla tecnologia e agli utenti l'opportunità di partecipare attivamente alla costruzione delle scelte espositive e, più in generale, della cultura. In questo senso, la tecnologia interpreta processi di trasformazione, liquidi [Bauman 2012] ed eterogenei, i quali investono le dinamiche della città e instaurano un dialogo con il patrimonio in forma di rovine, assorbendone i fenomeni in una molteplicità di immagini digitali e di spazi fisici.

Il museo costituisce il nodo di questa rete di conoscenza, «in cui il rapporto fra la realtà delle "cose" (le collezioni di oggetti) e il modo di rappresentarle si lega a un processo di disseminazione che fa ampio uso dell'immagine digitale e delle tecniche di virtualizzazione» [Basso Peressut 2015, 102].

Indagando lo sviluppo sempre più pervasivo di produzione, diffusione e consumo sia iconico sia mediatico da parte della «civiltà delle immagini» [Gurisatti 2012], con gli occhi della televisione, «l'immagine è presa come una parte della realtà» [Adorno 1972, 103] e non

MARIANNA SERGIO

definisce di per sé lo spettacolo, il quale «non è un insieme di immagini, ma un rapporto sociale fra individui, mediato dalle immagini» [Debord 1990, 54]. Questa condizione, richiamando le finzioni scenografiche del periodo barocco, nega la possibilità di distinguere la realtà dall'immagine di essa e si proietta nella contemporaneità nella riflessione sugli effetti delle tecnologie digitali e sulle interpretazioni del loro impiego nella smaterializzazione e nella differente materialità delle immagini che sono prodotte [Belk 2013].

Tra evoluzioni tecnologiche e trasformazioni culturali, all'interno di quello che Walter Benjamin definisce «*medium* della percezione» [Benjamin 2011, 10], la narrazione digitale sta svelando la natura di macchina complessa e articolata del museo affidando alla visione e alle tecnologie multimediali il compito di tradurre il significato delle rovine in esperienze di conoscenza, secondo una classificazione, realizzata sulla base del contenuto strategico e rivelatore e suddivisa in *institution-oriented*, *collection-oriented* e *user-oriented* [Sánchez Laws 2021]. Alcuni teorici [Bayne et al. 2009] hanno osservato come la pratica museale digitali dello *storytelling* sfida le concezioni convenzionali di collezioni museali, percezioni di autenticità, replicazione ed esperienza del visitatore, costruendo una letteratura che si concentra sui modi in cui i musei utilizzano il digitale tecnologie per generare nuove relazioni sociali e per creare nuove epistemologie [Parry 2010].

1. Ambienti narrativi tra immagini e realtà

Ecosistemi della conoscenza, luoghi immersivi della sperimentazione e territori della memoria, gli ambienti museali «sono veri e propri "habitat narrativi", in cui la frammentazione di storie favorisce l'approccio esperienziale e il linguaggio interattivo valorizza le condizioni di dialogo e partecipazione» [Studio Azzurro 2011, 13].

Innestare negli spazi espositivi sistemi digitali e multimediali significa interpretare criticamente il concetto di prossimità della fruizione dell'allestimento che, mediante la destrutturazione della realtà e la sua ricostruzione in veste animata, definisce un atto potente di semplificazione – di forme non certo di contenuti. Un sistema sinergico, caratterizzato da variabili costantemente contrapposte, produce un nuovo scenario di immagini, percezione e comunicazione in grado di non vincolarsi ad una struttura di assunti teorici e preconetti, ma di definire le proprietà di una «pratica curatoriale che affida la qualità dello spazio non tanto alle sue caratteristiche architettoniche, quanto alle sue possibilità d'uso» [Salvadeo 2015, 20]. «Non più mausoleo, ma neppure teatro, non più accademia, ma neppure spettacolo, non più giardino delle Muse, ma neppure macchina per la divulgazione, non più laboratorio, ma neppure scuola, anche se in parte ciascuna di queste cose» [Ruggieri Tricoli 2000, 231], il museo rappresenta l'ultima e più anomala forma espressiva, la quale concepisce nuovi compiti maggiormente inclusivi per l'istituzione e si riflette secondo differenti livelli, non solo fisici e percettivi, ma anche tecnologici e sensoriali. La sperimentazione di condizioni inedite ed eterogenee si riflette nell'architettura museale delineando un complesso sistema di relazioni, reali e virtuali, che decodificano le proprietà spaziali in una progettualità che assume gli stessi connotati di un piano di regia.

Nel racconto del percorso museale l'impiego delle tecnologie digitali esplora le potenzialità del *digital storytelling* progettando atmosfere sensibili che, mutualmente, si legano alle possibilità dell'immaginario e si distaccano dai vincoli della fisicità materiale degli spazi. Questa costruzione complessa caratterizzata da una molteplicità di identità si muove dalla riflessione sulla sua consistenza architettonica e valoriale, alla funzione museografico-spaziale al fine di condurre il visitatore in uno spazio geografico sia reale sia virtuale, al ruolo sociale di interpretazione di relazioni di senso fino a quello economico legato alle visioni

turistiche imperanti con eventi, contesti e mappe, nonché più con i programmi di cattura e modellazione tridimensionali [Colombo 2019]. Attraverso le infrastrutture digitali è possibile pensare alla creazione di un ecosistema tecnologico in cui, a partire dalle immagini digitali, la gestione del patrimonio in termini di valorizzazione e di operazioni museografiche digitali rappresenta «un concetto sfuggente, intraducibile, una vera e propria “chimera”, [che, tuttavia, può riconoscersi come] *aperta*, perché comprensiva di ogni possibile iniziativa diretta ad incrementare la fruizione dei beni culturali, e *dinamica*, in quanto espressione di un processo di trasformazione delle modalità di godimento dei valori di cui i beni stessi sono portatori» [Casini 2016, 50] senza perdersi in una trasposizione del museo come moltiplicatore economico, *agency* di produzione culturale, e delle rovine in prodotti che vengono banalmente scambiati in un circuito di fruizione sociale.

Un interessante campo di sperimentazione delinea nuovi modelli architettonici e di costruzione di spazi espositivi, interni ed esterni, in cui la rovina si comporta quale materiale attivo per il progetto mai uguale a se stesso. Considerato come un organismo vivente in continuo sviluppo, lo spazio del museo considera, in un primo momento, l'intero edificio museale come una massa d'ombra e, solo in un secondo tempo, come in un processo di scavo che attraverso la luce consente di filtrare la luce nell'oscurità e di plasmare lo spazio in modo tale che la sua esposizione non resti solo un qualcosa di temporaneo, ma si prolunghi come esperienza nel tempo.

Accogliendo la visione di Peter Zumthor, secondo il quale l'architettura può essere considerata di qualità nel momento in cui essa si basa su una progettazione sensibile nella realizzazione di atmosfere spaziali, gli ambienti narrativi espongono lo spazio e, al contempo, disvelano le rovine della guerra attraverso un complesso processo architettonico che non si limita ad operazioni di totale integrazione e di mera conservazione, ma si trasforma in uno spazio che permette all'architetto di creare un'atmosfera con la quale il visitatore entra direttamente a contatto, emozionandosi [Zumthor 2007]. L'esperienza di un tipo di spazialità atmosferica e sensibile genera percezioni emozionali, fisiche e virtuali, per le quali uno spazio dell'edificio museale non è uno spazio in cui non si è amputati. Al suo interno, il corpo del visitatore usa il movimento in modo attivo, cambiando posizione e punti di vista nell'incedere nelle sale interne e, al contempo, gli occhi lanciano sguardi trasversali che dinamicamente cambiano continuamente la percezione dell'oggetto e dell'immagine osservata in una riverberazione che impiega due elementi essenziali, luce e materia, al fine di liberare l'immagine digitale da un mero utilizzo ludico e di legare in un insieme di sovrapposizioni la stessa all'architettura che la ospita.

Attraverso la comprensione della logica delle immagini, lo *storytelling* struttura gli spazi museali attraverso mezzi propriamente visivi, basati nella continuità e nell'indeterminatezza del sensibile. Ciascuna immagine, come scrive Gottfried Boehm, introduce una modificazione del campo percettivo, definita differenza iconica, che consente di proporsi come entità capace di produrre sapere attraverso il *mostrare* [Boehm 2009]. Le immagini sono interpretate quali «arte della superficie [che operano con il] puro materiale della pura visualità» [Balázs 2008, 123]. Uno sviluppo del modo del sentire e del vedere, che introduce nuove forme sia di associazione visiva sia di pensiero visivo con il fine di definire nuove metafore, nuovi simboli, nuovi concetti, visivi e non verbali. I segni verbali, difatti, rinviano solo ad una realtà collocata dietro di essi, mentre le immagini registrano e restituiscono la simultanea visibilità delle cose le une accanto alle altre.



1: Ambienti narrativi, elaborazione grafica dell'autrice.

2. Itinerari virtuali tra rovine e macerie

Negli ambienti museali, lo *storytelling* abbandona il ruolo di semplice amplificatore di contenuti per assumere, altresì, il ruolo di **nodo di congiunzione** nel processo di costruzione della memoria collettiva della comunità, spostando l'attenzione sulla **incidenza** nelle tecniche di comunicazione e sulla **produzione di conoscenza** nella **mediazione culturale** tra tecnica e arte [Dal Maso 2018].

Le *digital exhibition* e i *virtuali tour* ricostruiscono nell'**esperienza immersiva** e **interattiva** uno spazio, al contempo, analogo e complementare rispetto al **contenitore originale**, nella sua accezione sia **architettonica** sia **culturale**. In una molteplicità di **variazioni** e di **declinazioni**, le forme di narrazione digitale tracciano **differenti campi di applicazione** e definiscono opportunità tecnologiche che, **destrutturando lo spazio** e **ricostruendolo** in veste **interattiva**, supera in forme e contenuti la lezione accademica impartita per **secoli** dal museo tradizionale e **attrae il pubblico** con il **potere** e la **potenzialità** della parola, del **suono** e dell'**immagine**.

La mostra "Age-Old Cities: A virtual journey from Palmyra to Mossul", progettato da Atelier Sylvain Roca presso l'Arab World Institute di Parigi nel 2018, ha trasportato il pubblico nei siti sconvolti dalla guerra attraverso una coinvolgente esperienza virtuale **riporta in vita** sei monumenti iconici: il Tempio di Baalshamin a Palmira e il souk di Aleppo in Siria; la basilica di Leptis Magna in Libia; la Moschea Al-Nuri, i tunnel di Nabi Yunus e la chiesa di Nostra Signora dell'Ora a Mosul, in Iraq. Il fenomeno di collisione di differenti livelli di **temporalità**, ossia un «**télescopage del passato attraverso il presente**» [Benjamin 2000, 527], **infrange** i limiti della cornice stravolgendone il dovere di assicurare l'**isolamento dell'opera** dall'esterno e creando «un continuum tra **immagine, superficiale e volumetrica**, e **contesto dato**, in cui l'**osmosi** muta a causa delle differenti condizioni ambientali» [Celant 2020, 5].



2: Itinerari virtuali, elaborazione grafica dell'autrice.

Raccogliendo dati, filmati e informazioni, l'Arab World Institute, in collaborazione con Iconem, l'UNESCO e Ubisoft ha ricostruito digitalmente i siti per diffondere la consapevolezza sull'importanza fondamentale di preservare la memoria e la storia. Un diverso metodo di conoscenza, la narrazione delle rovine ricorre all'utilizzo di tecnologie immersive e teatrali, che coinvolgono sono i processi cognitivi e la percezione fisica dello spazio nel visitatore attraverso la realizzazione di video-ambienti, ambienti interattivi senza mai perdere il coinvolgimento con il territorio e il rapporto con il patrimonio oramai perduto per la guerra. Un'operazione di selezione, che dalla percezione raggiunge la conoscenza e rivela il senso dei luoghi, attuando un processo ermeneutico di interpretazione degli elementi, dei fenomeni e delle relazioni spaziali sino a divenire un diverso modo di guardare allo spazio museale e alla rovina, seguendo un approccio che si muove «dal primato dell'orecchio (caldo e magico) a quello dell'occhio (freddo e neutro), dal primato del campo uditivo, che pregia la simultaneità, a quello visivo, che privilegia la sequenzialità» [Ong 1993, 11].

Forme di immersività definiscono spazi e atmosfere sensibili dove i processi cognitivi e la percezione fisica dello spazio sono fondamentali per la definizione di una continuità tra spazio reale e spazio finzionale, contribuendo alla dissoluzione della quarta parete con un effetto di apparente distacco dal dispositivo tecnologico e ricomponendo l'unità perduta tra attore e visitatore. Due strategie opposte e complementari di rimodulazione dello sguardo si propongono l'indebolimento della soglia che separa l'aspetto strutturale intradiegetico da quello extradiegetico nei quali rispettivamente si svolge la narrazione e si trova lo spettatore con la sua percezione al fine di fuoriuscire dallo schermo del dispositivo e delineare in un unico spazio sia la rappresentazione sia la realtà. In ciascuno dei tre vasti spazi che strutturano la mostra – Mosul, Aleppo, poi i siti archeologici di Leptis Magna e Palmyra riuniti

MARIANNA SERGIO

nella stessa sala – il visitatore scopre una gigantesca proiezione che rivela sia lo stato attuale del sito sia la sua condizione passata attraverso le immagini virtuali che ricostruiscono la forma originaria di edifici emblematici. Al centro di ogni spazio, un tavolo di mediazione dinamica circolare permette di cogliere, mediante una proiezione dall'alto, le immagini virtuali che individuano edifici, quartieri o monumenti danneggiati al fine di ricostruirne la storia. Parallelamente, le immagini d'archivio e le fotografie animate descrivono la consistenza e le caratteristiche di questi luoghi nel corso del Novecento e le testimonianze di archeologi, intellettuali o semplici civili danno un volto a chi ha contribuito a salvaguardare questo patrimonio: dalla cornice di una finestra o di una porta – la scenografia evoca i codici della città araba – le loro interviste prendono vita con proiezioni originali.

In una forma di particolare immaterialità, questa immersione nei siti del patrimonio mondiale descrive una traslazione di senso che considera le possibilità poetiche della cultura digitale come dispositivi non tanto di nuovi apparati tecnologici, ma di nuovi sistemi di significati nonché come consapevolezza delle sfide che impone la conservazione della memoria di patrimoni fragili.

Conclusioni

Attraversando arti e tecniche e fermanosi sulla soglia, barriera e filtro, tra immagine e realtà negli ambienti immersivi, la percezione delle rovine delle città causate della guerra, mediata dalle immagini proiettate dai dispositivi digitali e virtuali, traccia un bisogno di esperienze e di relazioni, sempre più profondamente radicato nel visitatore. Per tale ragione, i sensi del visitatore stesso costituiscono gli strumenti privilegiati per la lettura del patrimonio laddove la vista può svelare quello che il tatto immagina determinando il carattere dell'esperienza [Pallasmaa 2007].

In questa prospettiva, l'antropologia dell'immagine, elaborata da Hans Belting, descrive la rete complessa, che si muove negli ambienti espositivi tra rovine e tecnologia, figurando una forma di animazione che conferisce vita alle immagini di rovine e concependo le stesse quale modalità di conservazione nel tempo di quelle caratteristiche e peculiarità sensibili in quanto destinate alla distruzione nella memoria [Belting 2009].

Dalla sperimentazione nella mostra sui siti dilaniati dalla guerra di una rinnovata metodologia di narrazione del patrimonio, risulta possibile comprendere le possibilità di narrazione e di conservazione del territorio attraverso la tecnologia. La tensione verso una differente esperienza, che sia immediata, non verbale e non concettuale della realtà e che sia fluida, smaterializzata e condivisa delle immagini sostituisce al museo tempio il museo forum [Cameron 1971]. Questa mutazione determina la costruzione di un differente approccio metodologico e storico-critico per il quale, in assenza di una diretta corrispondenza con un nuovo edificio e una collezione allestita, le tecnologie digitali e i nuovi media «non pongono nuove questioni sull'etica nella pratica museale bensì essi pongono domande persistenti sul controllo, autorità, proprietà, voce e responsabilità in una dimensione che è pubblica in modo molto differente dalla pubblicità fisica con cui i musei hanno secoli di esperienza» [Wong 2011, 98], introducendo non soltanto nei linguaggi artistici tradizionali, ma ponendosi in termini percettivi sulla soglia tra immagine e realtà.

Bibliografia

ADORNO, T.W. (1972). *La tv tra illusorio progetto e continua mistificazione*, in «Cinema Nuovo», n. 216, pp.90-120.

- BASSO PERESSUT, L. (2015). *Allestimenti e musei nell'età della comunicazione globale*, in *Mettere in scena. Mettere in mostra*, a cura di L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, pp. 98-108.
- BAUMAN, Z. (2012). *Modernità liquida*, Roma-Bari, Laterza.
- BAYNE, S., ROSS, J., WILLIAMSON, Z. (2009). *Objects, Subjects, Bits and Bytes: Learning from the Digital Collections of the National Museums*, in «Museum and Society», n. 7(2), pp. 110–124.
- BELK, R.W. (2013). *Extended self in a digital world*, in «Journal of Consumer Research», n. 3, pp. 477-500.
- BENJAMIN, W. (2011). *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi.
- BENJAMIN, W. (2000). *Opere complete*, vol. 9, Torino, Einaudi.
- BOEHM, G. (2009). *Il ritorno delle immagini*, in *Teorie dell'immagine*, a cura di A. Somaini, A. Pinotti, Milano, Cortina Raffaello, pp. 39-72.
- CAMERON, D. (1971). *The Museum, a Temple or the Forum*, in «Curator», n.1, pp. 11-24.
- CASINI, L. (2016). *Ereditare il futuro. Dilemmi sul patrimonio culturale*, Bologna, il Mulino.
- CELANT, G. (2020). *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art. Biennale Arte 1976*, Venezia, La Biennale di Venezia.
- COLOMBO, M.E. (2019). *Museum [digital] matter: interview with Neal Stimler*, in «Artribune Magazine», n. 47, pp. 38-39.
- DAL MASO, C. (2018), *Racconti da museo. Storytelling d'autore per il museo 4.0*, Bari, Edipuglia.
- DEBORD, G. (1990). *La società dello spettacolo*, Milano, SugarCo.
- GURISATTI, G. (2012). *Scacco alla realtà. Estetica e dialettica della derealizzazione mediatica*, Macerata, Quodlibet.
- ONG, W.J. (1993). *Conversazione sul linguaggio*, Roma, Armando Editore.
- PALLASMAA, J. (2007). *Gli occhi sulla pelle: L'architettura e i sensi*, Milano, Juca book.
- PARRY, R. (2010). *Museums in a Digital Age*, New York, Routledge.
- RUGGIERI TRICOLI, M.C. (2000). *I fantasmi e le cose. La messa in scena della storia nella comunicazione museale*, Milano, Lybra Immagine.
- SALVADEO, P. (2015). *Le drammaturgie architettoniche dello spazio urbano*, in *Mettere in scena. Mettere in mostra*, a cura di L. Basso Peressut, G. Bosoni, P. Salvadeo, Siracusa, LetteraVentidue Edizioni, pp. 18-28.
- SÀNCHEZ LAWS, A.L. (2021). *Museum Websites and Social Media: Issues of Participation, Sustainability, Trust and Diversity*, Cagliari, New Publisher.
- STUDIO AZZURRO (2011). *Musei di narrazione. Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Milano, Silvana Editoriale.
- WONG, A.S. (2011), *Ethical Issues on Social Media in Museums. A case study*, in «Museum Management and Curatorship», n. 2, pp. 97-112.
- ZUMTHOR, P. (2007). *Atmosfera*, Milano, Electa.

Sitografia

<http://www.sylvainroca.com/en/2018/10/age-old-cities-a-virtual-journey-from-palmyra-to-mosul/> (gennaio 2023)