

Pierandrea Amato  
*Il fantasma di Elena*  
*Spettri nella No Man's Land*

*Ma non ero io, solo il mio nome*  
Euripide

*Abstract:* The essay, beginning with a brief reading of Euripides' tragedy, *Helen* (412 B.C.), considers war a spectral event in human existence. No less so when, with World War I, the physiognomy of the conflict takes on the terrible features of a technological carnage where man becomes nothing more than a material among others.

## 1. Il senso e il nome

La guerra è uno spettro? Più precisamente: è un simulacro della civiltà? Doveva probabilmente pensarla in questa maniera Euripide, quando nell'*Elena* rovescia la trama del mito scompaginando sino alle fondamenta alcune roccaforti culturali della civiltà greca classica. In effetti, nella tragedia rappresentata per la prima volta nel 412 a.C., Greci e Troiani si sarebbero scannati per niente, per un fantasma (ma poi un fantasma, per di più di una donna bellissima, è veramente *niente*?): la donna che Paride porta via con sé lontano da Sparta non è Elena, ma soltanto la sua immagine. *Eidolon*: "Un'immagine dotata di vita [...]. Lui credeva di avermi, e non mi aveva, vana illusione"<sup>1</sup>. Materialmente il conflitto, dunque, si combatte per un'apparenza: l'Elena di Euripide, quella per cui ci si affronta e muore, non è nient'altro che un nome; non esiste alcuna sostanza; il suo corpo non è dove dovrebbe essere. La "vera" Elena infatti, nella tragedia euripidea, si trova in Egitto, dove la donna trascorre il tempo nell'affannosa attesa di ricomporre le rovine della propria famiglia (agli occhi del Nietzsche de *La nascita della tragedia*, questa Elena senza sogni, risolutamente anti-apolleina, doveva probabilmente apparire una conferma formidabile delle intenzioni suicide di Euripide nei confronti della tragedia classica<sup>2</sup>). Per Euripide, la guerra è un'illusione, quanto di meno reale ci sia nella realtà e proprio per questa ragione si rileva distruttiva e pressoché senza tregua. Si

1 Euripide, *Elena*, a cura di D. Susanetti, Feltrinelli, Milano 2023, vv. 34-36.

2 Per un'ispezione circostanziata delle critiche di Nietzsche a Euripide, mi permetto di rimandare a P. Amato, *Politica e tragedia. La filosofia del giovane Nietzsche*, il melangolo, Genova 2016.

tratta, a questo punto, di aprire gli occhi, eludendo una serie di equivoci, per farla finalmente finita con le illusioni che rovinano la vita, in modo da comprendere che il conflitto che porta la città di Troia al suo tramonto, è un'esperienza insensata, frutto di un terribile malinteso. Dunque, a questo punto, i corpi dilaniati, sfigurati nelle battaglie non costituiscono altro che una copertura per un evento ancora, se possibile, più traumatico e sconvolgente del massacro: qualsiasi conflitto è una micidiale allucinazione.

Tuttavia: se è verosimile l'ipotesi del giovane Nietzsche sulla struttura apollinea della cultura greca, che sarebbe fondata sull'idea che per vivere bisogna illudersi che valga la pena di vivere, che bisogna, come in un sogno, dare una forma alla distruzione per non essere distrutti, probabilmente le cose si complicano. Sia chiaro, sta qui la tragedia della guerra e la sua sconfinata brutalità: è necessario illudersi che abbia un senso. Siamo allora certi che Agamennone, Menelao, Ettore, Aiace, Ulisse non sapessero, pur senza saperlo – cioè senza indugiare come fa invece Euripide nell'*Elena* in discorsi che potrebbero evocare diatribe di filosofia del linguaggio – che l'interminabile carneficina della guerra si realizza immancabilmente per un'immagine? Si potrebbe osare ancora di più e pensare che lo stesso Omero sapeva già che Elena è il nome proprio di una faccenda comune; ossia, che la guerra è sempre una vicenda di spettri. Sorge allora un dubbio: non è che Euripide nell'*Elena* rivela ciò che per molti versi è cosa nota e quindi si libera con eccessiva agilità del mito di una donna la cui bellezza sarebbe alla base di un conflitto sanguinoso ed epocale?<sup>3</sup> Mito della bellezza e della guerra che indica, per l'appunto, che la guerra, quanto più è lunga e sanguinosa, tanto più si rivela un evento insensato e sconsiderato. La guerra, in altre parole, non è inderogabilmente una vicenda legata a simulacri, false credenze, ma soprattutto alla necessità di attribuire un *sensò* al vortice tragico e insensato dell'esistenza stessa?

## 2. La battaglia non esiste

Probabilmente si tratta di una traiettoria eccessivamente ampia e con una scansione storica quasi inverosimile, eppure, nell'economia di un discorso teso a decifrare il carattere immancabilmente fantasmatico della guerra, forse non è del tutto fuori luogo imbastire un collegamento tra la critica anti-militarista di Euripide degli spettri e delle immagini e l'evento che spezza in due la storia moderna, il primo massacro in cui il tratto tecnologico della battaglia assume una supremazia assoluta relegando, come nell'*Elena* di Euripide, la consistenza fisica dei corpi in una posizione quanto meno equivoca: la Prima guerra mondiale. L'ipotesi che guida la composizione di queste pagine, infatti, è che il valore spettrale della guerra, la cui filigrana viene messa in scena da Euripide in maniera magistrale e fondativa, rivela pienamente la

3 Per un'ampia ricognizione del mito di Elena di Sparta, vedi la puntuale ricostruzione di M. Bettini e C. Brillante, *Il mito di Elena. Racconti dalla Grecia a oggi*, Einaudi, Torino 2002.

sua natura fantasmatica e massimamente devastatrice soltanto quando, nell'età della riconfigurazione tecnologica delle battaglie, cioè, nell'epoca della loro matrice industriale, come accade nella guerra di posizione della Grande guerra, lo scontro fisico tra i corpi tende a svanire e la mancanza di *senso* del conflitto si rivela plateale.

Che la guerra sia, ben al di là della fisionomia storica dei conflitti, un evento spettrale, una sorta di brutto sogno, è cosa che sperimenta André Breton mentre, durante il primo conflitto dominato dalla tecnica, lavora all'ospedale di Saint-Dizier, dove ci si prende cura dei disturbi psichici dei soldati.

*La Grande guerra non c'è mai stata!* Non può esserci stata; al più, si tratta di un'allucinazione della storia; di un incubo e una burla. Insomma, una cosa da pazzi come scriveva Céline. Breton in effetti racconta di un paziente ricoverato nel suo reparto di psichiatria perché invece di evitare le granate, i colpi, esce allo scoperto e si lancia nella terra di nessuno. Ne è certo, confessa ai superiori, la guerra è un'impostura, una finzione; non può essere vero tutto questo orrore, la carneficina, i cadaveri dappertutto<sup>4</sup>. Si deve trattare di una messa in scena; è certamente l'esito di una macchinazione: le granate non fanno male, i morti provengono dagli istituti di medicina e sono portati di notte sui campi. *Niente è reale*.

Come immaginare, pensare una catastrofe, una strage di massa, altrimenti, se non pensando l'impensabile? Vale a dire, se non facendo i conti che l'impossibile – la distruzione di milioni di vite umane – è sempre possibile?

Come può essere *vero* un conflitto armato lungo e sanguinoso, ferocemente distruttivo, quando la morte proviene dal nulla; quando, cioè, il corpo dell'altro, quello del nemico, tende a svanire? Ernst Jünger, ad esempio, pluridecorato eroe di guerra tedesco, racconta nei suoi diari di guerra (è al fronte dal 1915), che il primo nemico lo incrocia soltanto nel 1918. Un incontro registrato come un vero e proprio evento capace di riscattare dall'ossessione di un'assenza in grado di assicurare la morte: "Era una liberazione poter finalmente vedere il nemico da vicino"<sup>5</sup>. Generalmente nella prima guerra della tecnica il nemico è irreperibile; il soldato è costretto a prendere confidenza con un'assenza che lo minaccia senza tregua proprio perché incorporata come le granate che piovono dal nulla. Jünger, a questo punto, non può che giungere a una conclusione capace di rovesciare qualsiasi mitologia romantica della guerra: nel conflitto dei materiali, l'uomo, il soldato, il milite, non è altro che un lavoratore della morte. Si potrebbe dire la stessa cosa anche con altre parole: i soldati sono "macchine che dimenticano"<sup>6</sup>.

4 Breton s'impegna a fornire una forma letteraria alle fantasie del "poilu": *Sujet*, "Nord-Sud", 14, aprile 1918, ora in *Œuvres complètes*, t. 1, Gallimard, Paris 1988, pp. 24-25. Esamina le implicazioni dell'impressione che fa su Breton il paziente-soldato che si rifiuta di credere alla realtà della guerra, L. Salza, *Addio al linguaggio, addio alla guerra. Qualche nota su Dada e altre diserzioni*, in AA. VV., *La filosofia e la Grande Guerra*, a cura di P. Amato, Mimesis, Milano-Udine 2015, pp. 212-225.

5 E. Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, tr. it. di G. Zampaglione, Guanda, Parma 1990, p. 268.

6 E. Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, tr. it. Di S. Buttazzi, Piano B., Prato 2014, p. 15.

La guerra diventa una faccenda di macchine; l'uomo, al contempo, muore ed evapora; diventa un fantasma che si aggira nella Terra di nessuno<sup>7</sup>. La fabbricazione dei cadaveri, a questo punto, si rivela lo spettro agonistico che si aggira nell'Europa del XX secolo<sup>8</sup>.

### 3. Visioni

La guerra, qualsiasi guerra, è un evento culturale. Noi, però, dobbiamo fare i conti con una puntualizzazione che non è facile da digerire, dal momento che risulta difficile da pensare: la sua alterazione in un fenomeno essenzialmente estetico<sup>9</sup>. Vale a dire, legato alla ri-produzione d'immagini e alla loro manipolazione, diffusione, archiviazione. Almeno dalla prima guerra in Iraq, nel 1991, l'intuizione di Euripide si materializza in una condizione post-moderna delle battaglie, laddove la loro riproducibilità eidologica ed estetica sembra prevalere, quanto meno a livello simbolico, sulla sua realtà<sup>10</sup>.

Non è esagerato pensare che non esiste campo d'indagine più prezioso della guerra per valutare la natura dell'ordine della visibilità contemporanea. O meglio: della sua invisibilità; oggi, infatti, la logica della visione appare l'arte dell'invisibilità per un eccesso di visioni; d'immagini. Eppure: una sequenza infinita d'immagini – ma un'immagine sempre uguale a sé stessa, seppure formalmente sempre differente, è ancora *un'*immagine? – probabilmente ha il compito di abolire la singolarità e l'imprevedibilità di ciò che vediamo. Le immagini digitali delle guerre contemporanee, ne abbiamo a disposizione centinaia di migliaia, paradossalmente, per quanto cruenta, non ci strapazzano, sorprendono, espropriano da noi stessi, dal momento che sembrano corrispondere alla vigenza di un unico codice visivo in grado di colonizzare qualsiasi brandello dell'esistenza. In altre parole, si collocano in un'economia dello sguardo preparato e codificato proprio perché lo sguardo non sia la miccia di una messa in discussione dell'*ordine* visuale del presente (ciò non significa che l'ordine oggi non si possa presentare in una forma disordinata).

Tuttavia, se è vero che le guerre contemporanee presentano una fisionomia che non autorizza a compararle a cuor leggero agli scontri interstatuali del XX secolo,

7 A riprova dell'implicazione tra orrore e spettralità, come filigrana essenziale del primo conflitto mondiale, è forse utile rammentare qui che nel primo capolavoro cinematografico dedicato alla guerra, il fenomenale *J'accuse* di Abel Gance (1919), nella scena finale, i cadaveri dei soldati ritornano dalla morte, veri e propri zombi, per chiedere giustizia testimoniando il carattere fantasmatico del conflitto.

8 Sul XX secolo, come età dell'agonismo assoluto, vedi A. Badiou, *Il secolo*, tr. it. di V. Verdiani, Feltrinelli, Milano 2006.

9 Insiste sulla caratura estetica dei conflitti contemporanei L. De Sutter, *Théorie du Kamikaze*, Puf, Paris 2016.

10 Il riferimento, per quanto un po' scontato, è necessariamente obbligato: J. Baudrillard, *La guerra del Golfo non ha avuto luogo*, in AA. VV., *Guerra virtuale e guerra reale. Riflessione sul conflitto del Golfo*, a cura di P. Dalla Vigne e T. Villani, Milano, Mimesis 1991.

non è scontato che attualmente si realizzi, ad esempio con l'impiego dei droni, un'effettiva svolta 'ontologica' della fisionomia dei conflitti contemporanei rispetto alla Prima guerra mondiale. Probabilmente, senza ben inteso sottovalutare gli elementi di novità tecnologici, potremmo trovarci di fronte a una radicalizzazione di ciò che inizia, però, a diffondersi già con la Grande guerra. Innanzitutto, l'assottigliarsi della differenza tra il fronte e le retrovie, dal momento che la trincea, il luogo simbolo della guerra di posizione, che poco più di un secolo fa costituisce lo spazio dell'orrore nei campi di battaglia, tende in realtà a diventare una condizione normale. Nelle trincee, infatti, si impone per la prima volta nella storia, in una forma tanto estesa ed evidente, ciò che noi conosciamo bene: una reificazione meccanica e senza tregua delle nostre esistenze individuali.

Tutto ciò ha una conseguenza straordinaria decifrata probabilmente meglio di altri da Walter Benjamin: l'eclissi dell'esperienza<sup>11</sup>. Nella vicenda della Prima guerra mondiale Benjamin, infatti, riesce a estrarre un carattere essenziale dell'età contemporanea in generale: l'ordinaria esperienza dell'impossibile. La prima guerra totale del Novecento, cioè, si colloca oltre la misura del concepibile, determinando la definizione di assi concettuali in grado di fornire un senso all'insensato in cui, evidentemente, le prerogative del logos sono ampiamente sottomesse ad altre costellazioni concettuali.

La Prima guerra mondiale, un'impresa dove si fondono al massimo grado, e per la prima volta nella storia, potenza industriale e inaudita tensione bestiale, la legge del progresso e l'evocazione di un paesaggio primitivo, squarcia il destino della modernità e, in particolare, apre plasticamente un capitolo della filosofia del Novecento, rigenerando l'ammissibilità di una domanda che, in verità, accompagna l'intera storia della filosofia moderna, ma a cui la guerra dei materiali dà un'urgenza e una tonalità profondamente diverse: che cos'è un uomo? Che cos'è l'uomo quando diventa un materiale tra gli altri; quando è costretto a rintanarsi nelle trincee; quando vale meno di un proiettile e diventa un animale? Proviamo a rispondere: forse diventa una fantasma? Non resta che la sua immagine?

La natura industriale della guerra dei materiali ha la medesima rilevanza che presenta l'introduzione della polvere da sparo nella fisionomia dei conflitti tra la fine del medioevo e l'inizio dell'età moderna: un elemento tecnico, e d'applicazione in prima battuta militare, in realtà, altera un intero universo di relazioni<sup>12</sup>. Questo straordinario rilievo della Grande guerra, un fenomenale spartiacque della storia, ne fa, proprio per questa ragione, anche una categoria trans-storica – giu-

11 È noto che Benjamin mette a punto negli anni Trenta la sua tesi sulla crisi del valore dell'esperienza per l'uomo contemporaneo osservando le immagini dei soldati reduci dai campi di battaglia della Grande guerra. Cfr. W. Benjamin, *Esperienza e povertà*, in *Opere complete*, V. Scritti 1932-1933, Einaudi, Torino 2003; e *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicolai Leskov*, in *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, tr. it. di R. Solmi, Einaudi, Torino 1962.

12 Per orientarsi nella transizione storica tra la guerra medievale e le prime battaglie moderne, legata alla diffusione della polvere da sparo, un buon punto di partenza è lo studio di A. Settia, *Tecnica e spazi della guerra medievale*, Viella, Roma 2006.

stificando, almeno in parte, la relazione qui prospettata tra Euripide e la Terra di nessuno 1914-18 – in grado di suscitare una serie di nozioni, concetti, ribaltamenti teorici che persistono sino a oggi e consolidano forme d'orientamento che ci permettono non soltanto di valutare la natura delle guerre contemporanee ma, più in generale, il tessuto dell'esistenza nel XXI secolo.

Potrebbe non essere sbagliato pensare, a questo proposito, che con il primo conflitto mondiale non sia in gioco soltanto la catastrofe della guerra – un giudizio di questo tipo è valido per qualsiasi conflitto armato – ma una sorta di rovesciamento: l'affermarsi della guerra come paradigma della catastrofe. Vale a dire, non ci troviamo di fronte soltanto a un avvenimento storico politico-militare, ma a un processo più esteso. L'essere-in-trincea incarna il paradigma di una società nella quale la catastrofe, il senso di perdita, di smarrimento, di sfinimento, sono quotidiani: la vita non rassomiglia a un campo di battaglia ma è un campo di battaglia. Forse nessuno come Jünger sa indicare nella Grande guerra l'evento in grado di imporre il senso di una apocalisse quotidiana: “Dopo l'armistizio, conclusione soltanto apparente del conflitto, ma in realtà movente che dissemina i confini d'Europa di mine pronte a esplodere e li circonda con interi sistemi di nuovi conflitti, persiste uno stato di cose nel quale la catastrofe appare come l'a priori di un nuovo stile di pensiero”<sup>13</sup>.

Come rappresentare quest'assenza d'esperienza – più precisamente: l'impossibilità di raccontare la propria esperienza – che è l'esperienza stessa della guerra, quando l'assenza è l'essenza più intima del campo di battaglia: la terra di nessuno; dove ci si annoia da morire e il nemico è invisibile? Come raccontare ciò che non può essere raccontato eppure dobbiamo raccontare?<sup>14</sup> Dopo la Grande guerra, *raccontare* la guerra, pure quando l'ambizione è di denunciarne l'inammissibilità, diventa un gesto di per sé equivoco. Per questo motivo chi si impegna a narrare l'orrore rischia di perdere, pure nel caso in cui sia in buona fede e immune da qualsiasi forma di *Kriegsideologie*, il senso della guerra come l'immane esperienza nella quale si smarrisce il valore di qualsiasi esperienza e domina una forma di reiterazione infrangibile. Forse, allora, la cosa migliore è impegnarsi a individuare il frastuono della guerra, intuire le sue frequenze, la sua straziante ferocia, la scossa che fornisce al mondo; non ci resta, in questo senso, che un'opera di frammenti, flussi, tracce, poesie, montaggi, il *non-sense* e un umorismo catastrofico contro le parole e i gesti di sangue, violenza, distruzione che la guerra comanda.

Con la Grande guerra abbiamo tra le mani, da un lato, la riemersione di forme di primitivismo assoluto; è sufficiente, a questo proposito, considerare l'anacronismo delle condizioni di vita nelle trincee: i soldati abitano per giorni, mesi, anni il sottosuolo tra topi, fango, acquitrini, oscurità; loro stessi sembrano diventare

13 E. Jünger, *L'Operaio*, tr. it. di Q. Principe, Guanda, Parma 1981, pp. 52-53.

14 Sull'evoluzione del racconto di guerra, in particolare quando, come nella Grande guerra, di fronte all'immensità dei fatti, si allarga a dismisura la lacuna tra fatti e verità, vedi almeno A. Scurati, *Dal tragico all'oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Bompiani, Milano 2016.

animali, poltiglia, spettri. Allo stesso tempo, però, il primo conflitto mondiale è anche il nome della manifestazione eclatante di un mirabile progresso tecnologico in grado d'esaltare la potenza industriale degli Stati nazione europei. Si tratta, evidentemente, di una miscela incandescente in cui, sia a livello individuale sia sul piano collettivo, convivono, senza soluzione di continuità, evoluzione e regressione<sup>15</sup>. Qualsiasi sforzo di mettere a fuoco la vicenda storico-culturale della Grande guerra allora dovrebbe assumersi il compito, molto complicato a dire il vero, d'impugnare nello stesso momento, e non di dissociare, queste due dimensioni, in realtà, co-implicate sino a diventare indistinguibili.

La Grande guerra, se costituisce uno spartiacque geo-politico straordinario (tramontano imperi secolari al momento del cessate il fuoco), rappresenta persino molto di più: si apre uno squarcio, s'incide una ferita, si determina una frattura in grado di rendere obsoleto, persino grottesco, l'apparato di valori, categorie analitiche, storiche, culturali con cui sino a quel momento si è rifornita la modernità di un orientamento simbolico innanzitutto consegnando all'uomo un'immagine ideale di dignità e superiorità etica rispetto agli altri viventi.

Disastro, flagello, disfacimento, annichilimento, sono soltanto alcune delle parole chiave e nozioni estreme in grado di evocare gli intrecci concettuali che con la Grande guerra penetrano, a vario titolo, nella storia<sup>16</sup>. Esse forniscono una direzione in un panorama nel quale le più classiche, definite e misurate categorie analitiche moderne, innanzitutto di matrice storico-politica, rivelano, di fronte alla distruzione dell'Europa moderna, la loro fragilità. Eppure, per quanto efficaci, quanto più si scava nell'enigmatica trama della Grande guerra, anche questo vademecum del disastro lascia insoddisfatti. Come se anche questa strategia non fosse all'altezza di ciò che dobbiamo immaginare per catturare ciò che resta ancora oggi d'ineffabile – ineffabile che, secondo la linea che vorrei seguire, rivela l'essenziale di quanto resta ancora da pensare, studiare, interrogare – nel primo conflitto mondiale.

Che cosa ancora merita di essere indagato nella Grande guerra? Probabilmente il diventare mostruoso in realtà non delle situazioni estreme ma della quotidianità<sup>17</sup>. La tendenziale eclissi della differenza tra il fronte e le retrovie, come carattere apicale del primo conflitto mondiale, fa della trincea – il luogo simbolo della guer-

15 Sulla Grande guerra, come “la più grande officina di mostri della storia”, vedi R. Ronchi, *Le gueules cassées*, in “*La guerra che verrà non è la prima*”. 1914-2014, Catalogo della Mostra, Mart, Electa, Milano 2014, pp. 66-73.

16 L'immagine della Grande guerra, come nuovo paradigma della catastrofe, è un presupposto prezioso per valutare il “carattere distruttivo” del primo conflitto mondiale. Sul punto, cfr. almeno A. Kalisky, *D'une catastrophe épistémologique ou la catastrophe génocidaire comme négation de la mémoire*, in AA.VV., *Katastrophe und Gedächtnis*, hrsg. Th. Klinkert und G. Oesterle, De Gruyter, Berlin/Boston 2004, pp. 18-74.

17 È Peter Sloterdijk a insistere nel considerare l'età contemporanea il tempo in cui non sono le situazioni estreme, ma le forme della quotidianità a diventare mostruose. Sloterdijk individua in particolare nell'impiego nella Prima guerra mondiale da parte dell'esercito tedesco presso la città belga di Ypres, il 22 aprile 1915, di tonnellate di gas al cloro, per quello che è considerato il primo attacco chimico su vasta scala della storia, l'inizio di un'epoca in cui il terrore

ra di posizione – una condizione che diventerà normale della nostra vita. Nelle trincee, si dissemina per la prima volta nella storia una condizione, almeno in una forma tanto estesa ed evidente, ciò che noi un secolo dopo conosciamo sin troppo bene: una reificazione meccanica e senza tregua delle nostre esistenze.

La trincea evoca una metamorfosi del tempo dell'età delle macchine: la sua infinita fine; la sua sospensione; la sua inesausta gestazione ripetitiva. L'essere-in-trincea rivela, in una situazione altamente drammatica, la ripetizione e la solitudine come indici archeologici implacabili della società della tecnica; una situazione straordinaria ma che, in realtà, si prepara a diventare una struttura inossidabile dell'esistenza contemporanea. La noia, ad esempio, come stato d'animo prevalente per i soldati che occupano le trincee, da situazione estrema, persino inconcepibile, se pensiamo che i soldati sono costantemente esposti al massimo pericolo, diventa la condizione normale dell'uomo iper-sollecitato dell'universo della tecnica. *Annoiarsi da morire*, in altre parole, da condizione solo apparentemente eccezionale per i soldati della Grande guerra, ritrae, dopo il conflitto, uno stato d'animo dilatato e diffuso.

L'essere-in-trincea incarna il paradigma di una società nella quale la catastrofe, il senso di perdita, di smarrimento, di sfinito, sono quotidiani: la vita non rassomiglia a un campo di battaglia ma è un campo di battaglia.

Jünger, nel suo diario di guerra più "filosofico" dedicato all'eredità culturale del primo conflitto mondiale, *La guerra come esperienza interiore* (1923), parla di eternità della trincea (*Ewigkeit des Grabens*)<sup>18</sup>. Come se le trincee nella guerra di posizione fossero refrattarie al tempo, diventando nientemeno che una condizione normale dell'esistenza umana. Una forma dello spazio, spettrale e intrattabile dal tempo, tanto da insinuarsi nelle strutture più intime dell'umano. Nell'annotazione di Jünger emergerebbe quindi della trincea non tanto il valore topologico e storico, ma, a partire da quello, l'occasione d'intravedere una dimensione più anodina ed essenziale.

La trincea non costituisce soltanto un luogo fisico in cui ripararsi nella guerra di posizione; c'è di più, ciò che Jünger appunto chiama *Eternità della trincea*. Nella trincea i soldati vivono barricati sottoterra come topi, perché si difendono da un nemico incorporato, da un avversario invisibile, da un'angoscia straordinaria, che in qualsiasi istante può materializzarsi in un'esplosione. Non è tutto: essa diventa la traccia spettrale di un'intera epoca, che travalica la consistenza del conflitto armato e diventa un'immagine in grado di annunciare e cristallizzare al contempo la situazione di un secolo dove si dà normalmente una tendenziale ibridazione tra l'uomo e le macchine. Quella che già lo stesso Jünger chiamava *Mobilizzazione totale*.

si dissemina nella vita quotidiana innanzitutto perché diventa invisibile. P. Sloterdijk, *Terrore nell'area*, tr. it. di G. Bonaiuti, Meltemi, Roma 2006.

18 E. Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, cit., p. 14.