

## Il conflitto in scena. Il racconto della guerra russo-ucraino nella logica memetica e performativa

Olimpia Affuso, Luigi Giungato, Università della Calabria

*Conflict on stage. The Russian-Ukrainian war narrative in memetic and performative logic. In the ongoing Russian-Ukrainian conflict it is possible to discern a kind of recursiveness in the mutual accusation of falsification of reality on both sides, with specific reference to its social media dimension. This constitutes an interesting ground for reflection, especially if read in the light of the categories of meme and communicative performance, with a focus on the relation between narratives, storytellers and contents. These processes, drawing on mythologies and collective memory, seek to direct or predict the remediation trajectories operated by the recipients of strategic communication, presupposing a creative activity. In order to study this complex phenomenon, the contribution proposes an examination of a sample of Telegram channels, affiliated to both sides involved, mainly in the period 2nd March-20th May 2022, with the aim of verifying whether and how, in the model of a polarized performative communication, the ex-post verification of the content, according to rational criteria of objectivity and transparency, affects the propagation of the message or not.*

**Keywords:** War; Social Media; Telegram; Meme; Media Narratives; Performance; Agitprop; Agitainment; Ucrain; Russia

*SIRELLI: Coticché non ci resta che da credere all'uno o da credere all'altra, così, senza prove? [...]*

*LAUDISI: I dati di fatto, già! [...] per me la realtà [consiste] nell'animo di quei due, in cui non posso figurarmi d'entrare, se non per quel tanto che essi me ne dicono.*

*Pirandello L., Così è (se vi pare), 1917.*

### *L'ultimo ebreo di Vinnitsa*

Il 9 ottobre 2022, alle ore 12 e 26 minuti, sul canale Telegram *Catarsis*<sup>1</sup>, riferito a un non meglio precisato gruppo ultranazionalista ucraino, compare un video<sup>2</sup> in cui viene ripresa l'esecuzione di alcuni civili. La sequenza, della durata di circa sei secondi, mostra una fossa comune, nella quale alcuni cadaveri sono in parte ricoperti di terra. All'inizio della ripresa, compare una vanga; solo negli ultimi fotogrammi si intravedono, in alto, delle gambe che indossano anfibi e pantaloni mimetici. Dalla cima della scarpata, viene improvvisamente lasciato cadere un altro

<sup>1</sup> [https://t.me/catars\\_is](https://t.me/catars_is); consultato l'11 novembre 2022.

<sup>2</sup> [https://t.me/catars\\_is/20252](https://t.me/catars_is/20252); consultato il 13 novembre 2022.

corpo esanime, con polsi e gambe legati, che rotola giù, fino a raggiungere gli altri sul fondo. Non si intravede alcun militare; tuttavia il contesto di pubblicazione sembra indicarne il coinvolgimento. Nel testo che accompagna il video del *post*, compare un esplicito riferimento al fatto che la scena riprenda un presunto eccidio compiuto da parte dell'esercito russo nei pressi della località di Kupyansk, nell'Ucraina orientale, prima dell'avvenuta riconquista di quei territori da parte dalle forze armate ucraine a seguito della controffensiva autunnale. Tuttavia, come per altri contenuti simili, veicolati sulla stessa piattaforma da altri canali *social* di questo tipo, l'interpretazione degli avvenimenti è affidata unicamente al testo, data l'assenza di ulteriori informazioni nel contenuto audiovisivo pubblicato.

Dopo qualche ora dalla pubblicazione di *Catarsis*, il video viene ricondiviso dal canale Telegram di Maxim Zhorin<sup>3</sup>, ex comandante e portavoce del battaglione Azov, corpo paramilitare ultranazionalista affiliato alle forze armate ucraine. Nella sua didascalia, tuttavia, non compare alcuna menzione diretta al fatto che gli esecutori degli omicidi possano essere russi. Il testo recita: “Kupiansk, nella regione ancora occupata di Kharkiv. Popolazione civile. Ci sarà una resa dei conti”. Nonostante il *con-testo* narrativo della condivisione non dia troppo adito a interpretazioni alternative rispetto a quella già esplicitata da *Catarsis*, alcuni canali filoucraini si accorgono immediatamente di una potenziale falla interpretativa<sup>4</sup>, che presta il fianco alla contropropaganda. Nei giorni precedenti, la narrazione russa aveva concentrato i propri sforzi verso l'emersione, nell'agenda setting filorussa e occidentale, di presunti rastrellamenti compiuti nei confronti dei collaborazionisti filorussi nei territori riconquistati da parte delle milizie neonaziste ucraine<sup>5</sup>. D'altro canto, Zhorin è una figura emblematica dal momento che il battaglione Azov è stato più volte protagonista di numerose controversie a causa delle proprie *matrici* ideologiche e identitarie neonaziste (Umland 2019; Sazonov *et al.* 2017), non ultimo il proprio culto per lo storico leader collaborazionista con le truppe naziste hitleriane

<sup>3</sup> <https://t.me/MaksymZhorin/3779>; consultato il 16 novembre 2022.

<sup>4</sup> [https://t.me/rezident\\_ua/14486](https://t.me/rezident_ua/14486); consultato il 10 novembre 2022.

<sup>5</sup> <https://www.dailymail.co.uk/news/article-11284819/How-Ukrainian-intelligence-chiefs-tracking-collaborators-worked-Russians.html>; consultato l'11 novembre 2022.

Stepan Bandera, definito dallo stesso Zhorin “un simbolo della lotta della nazione ucraina”<sup>6</sup>.

Ma c'è un altro elemento che probabilmente concorre a influenzare le traiettorie intraprese dal video nelle sue numerose condivisioni online a cui si associano processi che potremmo definire di pluri-accentuazione (Vološinov 1972). Le immagini di Kupyansk su cui è incentrato (Fig. 1), condivise da Catarsis e Zhorin, sembrano richiamare alla memoria un preciso regime scopico (Metz 1977), quello dei documenti fotografici storici risalenti ai rastrellamenti e alle esecuzioni avvenute nei medesimi territori durante la Seconda Guerra mondiale da parte delle truppe naziste, coadiuvate dalle milizie collaborazioniste ucraine.

Una, in particolare, la foto dell'*Ultimo Ebreo di Vinnitsa* (Fig. 2), immagine celeberrima e rappresentativa dell'olocausto ucraino avvenuto tra il 1941 e il 1944, ad opera delle *Einsatzgruppen* tedesche, sembra affiorare dai fantasmi della memoria collettiva. Il volto della vittima che guarda davanti a sé, verso l'obiettivo della macchina fotografica – un attimo prima di essere giustiziato, cadere e rotolare nella fossa accanto agli altri cadaveri – pare quasi sovrapporsi, come una membrana traslucida o un filtro di Instagram, alle immagini del video di Kupyansk. La foto in bianco e nero del 1942 si anima, acquista movimento, come nei *deep fake*, il corpo si colora, cade si riattualizza.

---

<sup>6</sup> <https://t.me/MaksymZhorin/783>; consultato il 15 novembre 2022.



Fig. 1



Fig. 2

La trama del passato colma gli spazi vuoti della narrazione, li riempie con gli elementi di una *matrice narrativa*<sup>7</sup> sedimentata nel tempo, che contribuisce anche ad

---

<sup>7</sup> Il concetto di *matrice di racconti*, coniato da Paolo Jedlowski (2022), tiene conto di un determinato tipo di narrative che si pongono come canovacci o proutuari per la costruzione di altri racconti e che sono, quindi, a tutti gli effetti *mater di altri mondi*.

abbattere la barriera dell'osceno. Al contrario, forse, l'immagine raccapricciante diviene tanto più lecita, quanto più accostata a quel tessuto di personaggi e valori radicati negli schemi narrativi – in particolare di quelli traumatici – fondativi della cultura occidentale contemporanea.

Dopo qualche ora, in effetti, il post di Zhorin ha già ricevuto diverse decine di migliaia di visualizzazioni, ma le condivisioni dello stesso video sui canali filorussi superano presto il milione<sup>8</sup>. A parità di immagini, la versione più propagata – e quindi, apparentemente più *vincente* – del video sulla strage di Kupyansk, non sembra essere quella più obiettiva e razionalmente evidente, bensì quella che maggiormente sintetizza il nesso tra contesti e racconto, in cui, cioè, il racconto stesso viene interpretato come più coerente in relazione al patrimonio mnestico, all'immaginario, alle rappresentazioni in gioco, conquistando un'estrema viralità in tutto lo spazio informativo russo e occidentale, capace finanche di sfondare la linea del fronte della guerra di narrazioni. Il video, funzionando come un *meme* (cfr. Dawkins 1979), sfrutta al massimo grado il patrimonio di conoscenze in circolo per realizzare ai più alti livelli la sua potenzialità trasmissiva.

La galassia della propaganda russa favorita dal varco che si apre grazie a un patrimonio immaginale che appartiene a entrambe le parti in conflitto, satura lo spazio informativo, *ri-mediando* innumerevoli volte e su molteplici piattaforme lo stesso video, propagando così, a proprio vantaggio la propria chiave di lettura, che oggi è quella dei rastrellamenti e dell'eccidio dei civili collaborazionisti da parte delle truppe neonaziste ucraine.

Quando Zhorin tenta di *ri-mediare*, modificando il suo precedente *post* e aggiungendovi la *caption*: “Ritrovato sul cellulare di un soldato russo”, anche il canale Catarsis tenta una risposta, pubblicando un nuovo spezzone del video<sup>9</sup>, che riprende i due secondi precedenti all'inizio del primo, nel quale si intravedono due soldati che trascinano il corpo che sarà poi abbandonato nella fossa. Sulle gambe dei militari sembra intravedersi una fascia rossa, segno di riconoscimento dei militari di Mosca. Tuttavia, dopo qualche ora, sia il canale di *debunking* russo, affiliato al

---

<sup>8</sup> [https://t.me/notes\\_veterans/5564](https://t.me/notes_veterans/5564); consultato l'11 novembre 2022.

<sup>9</sup> [https://t.me/catars\\_is/20324](https://t.me/catars_is/20324); consultato il 9 novembre 2022.

Ministero della Difesa, Waronfakes<sup>10</sup>, sia il canale Twitter, Voxkomm<sup>11</sup>, pubblicano i risultati delle proprie indagini sui contenuti audiovisivi, i quali sembrano dimostrare – sostengono – che entrambi i video siano stati girati dopo il ritiro delle truppe russe e che, quindi, l'eccidio non possa essere opera dei soldati di Mosca. Inoltre, la fascia rossa sembrerebbe essere il risultato di un maldestro e frettoloso fotomontaggio.

Dalla pubblicazione di tali *post*, nasce anche uno scontro tutto italiano con il sito di informazioni e *debunking* Open<sup>12</sup>, affiliato con il gruppo Meta per il *fact-checking*<sup>13</sup>, che si risolve prevedibilmente in un arroccamento reciproco, privo di una sintesi comune.

Il 10 ottobre, il giornalista ucraino dissidente Anatolij Sharij – sul quale pende un mandato di cattura da parte delle autorità di Kiev per tradimento, tuttora rifugiato in Europa sotto la tutela delle autorità spagnole – pubblica sul suo canale Telegram un esauriente resoconto della vicenda<sup>14</sup>.

Il blogger, che conta più di 3 milioni di *follower* sul proprio canale YouTube<sup>15</sup>, più di 270mila su Twitter<sup>16</sup> e quasi un milione su Telegram<sup>17</sup>, sostiene causticamente che vi sia una terza possibilità nell'interpretazione dei fatti di Kupjansk, che esula sia dalla versione di Zhorin, sia da quella di Mosca, ovvero che possa trattarsi di una *instsenirovka* (инсценировка), cioè di una *messinscena*. In altre parole, che i corpi che compaiono nel video possano essere dei figuranti, degli attori. Insinuazione apparentemente paradossale, ma resa plausibile dalla pervasività di un fenomeno estremamente diffuso nella propaganda della guerra, dunque anche della guerra russo-ucraina: la fabbricazione ad arte della *verità*.

### *Di memi e memorie*

L'accusa reciproca di *inscenare* gli eventi del conflitto al fine di costruire un'aura di realtà attorno alla *propria versione* della guerra – servendosi di una

---

<sup>10</sup> <https://t.me/warfakes/7813>; consultato il 6 novembre 2022.

<sup>11</sup> <https://twitter.com/Voxkomm/status/1579575189477937153?s=20&t=7T0oni1QWdqgUkkz1mNJIA>; consultato il 3 novembre 2022.

<sup>12</sup> <https://www.open.online/2022/10/11/russia-ucraina-video-fossa-comune-kupiansk-fc/>; consultato il 7 novembre 2022.

<sup>13</sup> <https://www.open.online/c/fact-checking/>; consultato il 7 novembre 2022.

<sup>14</sup> <https://t.me/ASupersharij/11928>; consultato il 7 novembre 2022.

<sup>15</sup> <https://www.youtube.com/user/SuperSharij>; consultato l'8 novembre 2022.

<sup>16</sup> [https://twitter.com/anatoliisharij?s=20&t=M\\_P1ZDMBRqvsmM9yPRu0BA](https://twitter.com/anatoliisharij?s=20&t=M_P1ZDMBRqvsmM9yPRu0BA); consultato l'11 novembre 2022.

<sup>17</sup> <https://t.me/ASupersharij>; consultato il 10 novembre 2022.

combinazione ibrida di armi e azioni belliche reali, strumenti tecnologici per la produzione, manipolazione e trasmissione delle informazioni, materiali d'archivio e tecniche comunicative all'avanguardia, con l'intento di realizzare racconti della guerra altrettanto ibridi tra realtà e pubblica rappresentazione – è decisamente uno tra i più significativi *leitmotiv* del conflitto in atto. Ciò ha comportato, d'altra parte, la sistematica ricorrenza ad espressioni che sono entrate a tutti gli effetti nel dizionario *mainstream* della guerra, quali *false flag operations* o *provocazioni*.

Queste particolari narrazioni di eventi avvengono in processi di costruzione del significato che puntano sull'ambiguità e, allo stesso tempo, sull'indiscutibilità; tratti tipici, d'altronde, della messinscena teatrale, ibrido per eccellenza tra azione reale e coinvolgimento finzionale, che la comunicazione mediale e digitale ha sussunto pienamente. In relazione a ciò, esse operano costantemente una *call to action* del destinatario, che diventa protagonista della narrazione, incidendo costantemente sulla definizione dei suoi *topic*. In tale scambio continuo delle parti tra narratore e narratario, la narrazione di guerra segue una logica di rappresentazione in cui il senso assegnato nella produzione della comunicazione è impastato con il senso assegnato nella ri-produzione della propria storia a carico del destinatario. Tale impasto, tuttavia, non deve essere inteso come interazione diretta tra attori, bensì, semmai, come interazione tra significati, sistemi di idee e sistemi cognitivi, che possono essere diversi, ma che finiscono necessariamente per combaciare, a fronte, della predominanza culturale di almeno uno di essi.

Se osservati in questi termini, come palcoscenici di *azioni performative impastate* e con-fuse di medialità, gli eventi bellici si trasformano in eventi inseriti in una *media logic* (cfr. Altheide e Snow 2017) dove l'impasto di senso della vicenda di volta in volta si dirige verso il suo polo attrattivo – per esempio – della manipolazione propagandistica, da un lato; della testimonianza del reale, dall'altro. In questo situarsi delle azioni performative in un polo o nell'altro, si configurano stiramenti, usurpazioni, dichiarazioni, quindi decisamente ri-articolazioni delle idee volte a rispondere a intenti e immaginari di parte che sfidano continuamente *l'idea di verità*.

Proprio rispetto a ciò diventa necessario specificare, fin da questo momento, come la rilevanza o meno della *verità* nello studio della propaganda di guerra vada

affrontata con prudenza, evidenziando almeno due aspetti essenziali: da un lato che, da un punto di vista semiotico, la referenzialità di un contenuto non è considerata metodologicamente rilevante ai fini della decodifica del messaggio (Eco, 1978); dall'altro, che in alcuni contesti – tra cui la guerra – risulta prevalente la dimensione simbolica della comunicazione rispetto a quella strettamente informativa. Elemento, questo, che è stato al centro tanto degli studi classici (Lasswell; 1927; Barneys, 1928; Boch, 1921), quanto della prospettiva francofortese<sup>18</sup> e foucaultiana (1971; 1975).

D'altro canto, come è stato messo in evidenza fin dai primi approcci della teoria matematica dell'informazione, è molto problematico distinguere la comunicazione simbolica da quella informativa – o, in altri termini, la comunicazione dall'informazione – (Shannon & Weaver, 1949), quindi quell'attività che implica un tentativo di persuasione dell'interlocutore – che desidera incidere sui suoi comportamenti – da quell'attività che riguarda il trasferimento minimale di conoscenze. Quanto meno, ove risulti necessario operare tale distinzione, ciò non può essere fatto senza tenere in conto quello che Niklas Luhmann (1984) ha messo acutamente in rilievo: che il successo della comunicazione risiede nella comprensione del messaggio, da intendersi non solo come interpretazione di quanto trasmesso, ma anche come sua accettazione. Questo particolare aspetto, com'è evidente, riguarda anche le informazioni corrette.

L'estensione di quanto sinora detto al particolare fenomeno della guerra, però, comporta, come rilevato da Rid (2022), una serie di complesse implicazioni: discernere la propaganda secondo canoni relativi alla *verità* o alla *falsità* delle informazioni veicolate, infatti, non incide sullo sviluppo di tattiche o di tecniche di difesa nei confronti dell'avversario, dal momento che la manomissione del tessuto informativo di una nazione ad opera del nemico può avvenire non solo attraverso la diffusione di notizie false – ciò che può essere ricondotto, appunto, all'alveo della *disinformazione* – bensì anche attraverso la rivelazione di notizie vere, seppure ritenute segrete e non divulgabili dai vertici militari – come nel caso dei cosiddetti *leaks*.

---

<sup>18</sup> Con preciso riferimento alla conferenza radiofonica di T.W. Adorno trasmessa il 28 marzo e il 4 aprile 1963 dall'emittente tedesca Hessischer Rundfunk, edita, nel 1967, col titolo *Ohne Leitbild. Parva Aestetica*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.



In tal senso, anche Kapferer (1987), aveva rilevato come, ai fini di uno studio delle contro-narrazioni (o *rumor*) quali veicolo di manomissione delle narrazioni egemoniche e, conseguentemente, di mutamento sociale, introdurre «la nozione di vero e di falso nella definizione scientifica del *rumor* [...] significhi introdurre un parametro fuorviante» (p. 50).

In effetti, se la narrazione di guerra costruisce la percezione del presente attraverso l'interazione tra *testimonianza* e *fabulazione* (Jedlowski, 2022), allora è proprio nella capacità di *imitazione* della realtà – e non meramente di testimonianza del vero – che risiede il segreto del successo o del fallimento di un racconto. Questo particolare aspetto costituisce, peraltro, sia il nucleo del pensiero aristotelico, contenuto nella *Poetica*, sulla funzione mimetica (*mimesis*) del racconto, sia della proposta ricœuriana del racconto come dispositivo di riconfigurazione del reale (Ricœur, 1981).

La possibilità di un'equivoca commistione tra informazione e comunicazione, che necessita di uno sguardo critico, crea dunque una sorta di *terra di mezzo*, di spazio *epimediale* (Turco, 2022), nel quale il fatto diventa il suo racconto. In tal senso, il conflitto russo-ucraino presenta caratteri emblematici rispetto al senso complessivo della discussione sin qui condotta. Significativamente, infatti, in tale contesto la comunicazione si incentra su una accusa reciproca di *falsificazione della realtà* che si accompagna, come risulta dall'osservazione mediatica del conflitto in Europa orientale, al ricorso più o meno sistematico da parte di entrambi i contendenti a elementi narrativi che sfruttano, manipolano o attaccano i significati pregnanti rispetto alle rispettive dimensioni simboliche e identitarie, in particolare della memoria storica o delle mitologie delle popolazioni coinvolte, le quali diventano oggetto continuo di uso pubblico. E proprio in tale corpo a corpo con la memoria collettiva e sociale, gli elementi narrativi rafforzano il loro potenziale di trasmissibilità. La memoria risulta, dunque, quale grande bacino di alimentazione di quell'universo di rappresentazioni e immagini che consentono a un racconto di incontrare i significati del gruppo, le identità, le idee pregresse, quelle appena ereditate, quelle che vale la pena preservare e trasmettere ancora. I sentimenti della propria patria come *grandiosa*, per esempio, o della parte avversa come *crudele*, poggiano su interpretazioni sedimentate nel tempo, che in qualche modo hanno già

risposto a investimenti di senso collettivi e che rappresentano elementi tipici di una storia di gruppo.

Accade, qui, qualcosa che molto bene aveva messo in rilievo nel 1972 Valentin Vološinov, allorché aveva sottolineato che una parola, un testo, una foto producono significati diversi in relazione all'accento posto da chi *parla* in un determinato contesto sociale. Si tratta di un processo di dis-articolazione, nel corso del quale una storia, un'idea, un'immagine, possono assumere connotazioni (del tutto) positive o (del tutto) negative, a seconda della cultura in cui si inseriscono. Esempio classico, ripreso da Procter (2007) può essere considerato quello del segno "black", con le sue connotazioni divergenti nei discorsi degli afro-americani o dei Black British. Contando su un certo patrimonio culturale denso di segni (come, appunto, la parola "black"), le storie o le idee in questione possono propagarsi ed entrare in circolazione quanto più esse sono in grado di fornire risorse simboliche alle domande di senso dei suoi diffusori. Esso funziona, in altre parole, come il *meme* per Richard Dawkins, ad esempio come l'*idea di Dio* o una singola sezione della nona sinfonia di Beethoven (ma ciò vale anche per qualunque ritornello di una canzone di musica leggera di successo) che può essere estrapolata dal contesto dell'intera sinfonia e diffusa al di fuori di essa (Dawkins 1979, p. 168). Il *meme*, quindi, si pone come un'idea che viene ritenuta talmente essenziale, fondamentale e rappresentativa, da dover essere trasmessa e tale per cui, chiunque la riceva, la ritenga a sua volta talmente fondamentale da volerla ritrasmettere nuovamente. Grazie alla propria capacità di passare da un cervello a un altro mediante un processo di imitazione che ne garantisce la conservazione e lo sviluppo, essa riesce a sopravvivere, come i geni, adattandosi all'ambiente. Tuttavia, ogni volta che l'idea arriva all'orecchio o capita sott'occhio, ad esempio, di uno scienziato che la trasmette "ai suoi colleghi e agli studenti [...] nei suoi articoli e durante le lezioni", ogni volta che l'idea fa presa e si diffonde, "propagandosi di cervello in cervello [...] letteralmente *parassitizza* il cervello [*corsivo nostro*], trasformandolo in un veicolo di propagazione del meme, nello stesso modo in cui un virus può parassitare il meccanismo genetico di una cellula ospite. Basti pensare all'idea 'credere in una vita nell'al di là': si è "concretizzata in modo fisico, milioni e milioni di volte, come una struttura del sistema nervoso di ogni singolo uomo in tutto il mondo" (ivi, p. 165).

Alla luce di questi meccanismi, che portano a ravvisare il carattere ricorsivo e paradigmatico delle pratiche narrative e discorsive nella guerra di informazioni in atto – con specifico riferimento alla sua dimensione social-mediale – si proporrà in queste pagine una disamina della dialettica esistente tra di esse e una lettura delle implicazioni mediatiche derivanti. A tal fine, la riflessione si avvarrà delle prime osservazioni emergenti da una ricognizione socio-semiotica qualitativa di diversi canali Telegram, significativi sia per la sfera filorussa, sia per quella ucraina-occidentale<sup>19</sup>. La scelta di attingere all'applicazione di messaggistica interpersonale *open source* creata da Pavel Durov è dipesa da alcune peculiarità tipiche della piattaforma, tra le quali certamente una sostanziale assenza o ininfluenza degli algoritmi di filtraggio delle narrative, come quelle poste in essere da altri social – come Meta, TikTok o Google; una compresenza, sulla stessa piattaforma, di attori e pubblici riconducibili all'intero spettro degli schieramenti in campo, a parità di condizioni strutturali di accesso, produzione, riproduzione e *reaction* ai contenuti; infine, una spiccata tendenza alla transcodifica delle narrazioni, grazie agli strumenti di traduzione simultanea dell'applicazione.

Tuttavia, ciò che rende Telegram particolarmente utile ai fini di questa riflessione sul fenomeno è la propria capacità di accogliere e promuovere una forma comunicativa emergente e sempre più consolidata che si pone tra condivisione privata e pubblica, tra linguaggi tradizionali e transmedialità: una forma *ibrida*, per usare quello che, probabilmente, è divenuto il termine più *in auge* per descrivere la configurazione della guerra contemporanea.

Come altre piattaforme comunicative – si pensi a Whatsapp o a WeChat, strumenti di comunicazione interpersonale e broadcast, emblematici del processo di disintermediazione – Telegram è divenuta una delle più influenti piattaforme di riferimento per il racconto della guerra, non solo per le popolazioni direttamente coinvolte nel conflitto russo-ucraino, ma altresì per la consultazione o la pubblicazione di materiali narrativi da parte dei reporter tradizionali (Pavlik 2022;

---

<sup>19</sup> Tale ricognizione riguarda i risultati emersi dalla fase intermedia della ricerca dottorale condotta da Luigi Giungato, dal titolo "Le narrazioni del conflitto, il conflitto delle narrazioni", presso il Dipartimento di Scienze Politiche e Sociali dell'Università della Calabria, con la supervisione di Olimpia Affuso. Per un'attribuzione formale dei paragrafi che compongono il presente contributo, si precisa che Affuso ha scritto il paragrafo 2 e Giungato i restanti, fermo restando che l'articolo è frutto di ideazione e lavoro congiunto tra i due autori.

Willaert 2022), anche per il fatto di essere meno soggetto alle censure che, al contrario, hanno colpito altri spazi del dibattito pubblico (Smart *et al.* 2022).

*Old wine in a new bottle*

La natura del rapporto tra finzione e realtà nella narrazione bellica, rappresenta un campo di per sé infinito, come il mare in cui navigarono le navi greche alla volta della guerra di Troia. Né è un caso d'altronde se, nella mitologia nordica, il ruolo di Odino fosse, contemporaneamente, quello di nume tutelare della guerra e del canto.

Il ricorso sistematico al falso o alla messinscena in guerra, d'altra parte, non è affatto recente. Nelle parole di un celebre adagio, tratto dalle memorie di Churchill: "In wartime [...] truth is so precious she always be attended by a bodyguard of lies" (Churchill 1952, p. 338). Il termine "bodyguard", in particolare, era riferito al nome in codice di una delle più gigantesche operazioni di disinformazione e depistaggio condotte dalle forze alleate durante la Seconda Guerra Mondiale, al fine di sviare l'*intelligence* tedesca dall'effettiva data e dalla zona prescelta per lo sbarco in Normandia nel 1944.

L'operazione Bodyguard è solo una delle numerose *false flag operation* rese celebri dalle vicende della Seconda Guerra Mondiale: come non pensare, in tal senso, alla cosiddetta Operazione Himmler del 31 agosto 1939, che condusse al noto incidente di Gleiwitz e alla conseguente dichiarazione di guerra alla Polonia della Germania nazista?

In tempi più recenti, vale la pena ricordare la controversa e presunta *false flag* massmediatica avvenuta in occasione dell'incidente del Golfo del Tonchino nel 1964 – che preluse all'intervento statunitense in Vietnam – o il famigerato *discorso della fialetta di antrace*<sup>20</sup> dell'allora Segretario di Stato americano Colin Powell del 2003, da egli stesso definito successivamente "una macchia sulla mia carriera".<sup>21</sup>

Nell'era moderna, in effetti, i conflitti armati, nella loro dimensione informativa e propagandistica, hanno agito, com'è noto, da contesti di osservazione privilegiati, per quanto terribilmente tragici, per lo studio di determinati processi

---

<sup>20</sup> [https://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/transcripts/powelltext\\_020503.html](https://www.washingtonpost.com/wp-srv/nation/transcripts/powelltext_020503.html); consultato il 4 novembre 2022.

<sup>21</sup> <https://www.nytimes.com/2005/09/09/politics/powell-calls-his-un-speech-a-lasting-blot-on-his-record.html>; consultato il 9 novembre 2022.

delle società contemporanee, da quelli economici e strutturali, a quelli culturali – basti pensare al ruolo dei conflitti armati nella formazione delle *mitologie* – e, in particolare, a quelli relativi al sistema mediatico, soprattutto per quanto concerne la comunicazione strategica e la propaganda (Bernays 1928; Lasswell 1927; Boch 1921). Proprio in relazione a quest'ultimo punto, risulta immediato, e in qualche modo necessario, soffermarsi a indagare e rilevare in che modo i media digitali possano fungere da *acceleratore di particelle* rispetto a fenomeni quali la polarizzazione, la disinformazione e la post-verità, senza considerare quanto lo *spettacolo della guerra iper-reale* (Debord 1967; Baudrillard 1981) possa tramutare in liturgia gli *shock mediatici* della contemporaneità (Grusin 2017).

Alcune dinamiche del conflitto russo-ucraino sembrano seguire percorsi già tracciati e studiati nell'era pre-digitale. Altre, invece, assumono nuove trame che rivestono, con abiti inediti, pratiche antiche. La copiosa produzione scientifica sulla guerra ucraina (Baumann 2020; Pikulicka-Wilczevska, Sakwa 2015; Sazonov, Mölder, Müür, Saumets 2017), già dal 2014, con l'invasione e l'annessione unilaterale della Crimea da parte dell'esercito russo e la secessione del Donbass, d'altra parte, aveva rilevato come il conflitto si manifestasse attraverso una mistura di contraddizioni e cortocircuiti: armamentari novecenteschi e sistemi di comando e controllo cibernetici; vecchie tecniche di propaganda riesumate dai manuali sovietici e operazioni psicologiche coadiuvate dai più recenti studi sulle neuroscienze; *antichi* media analogici e nuove rimediazioni digitali. Una nuova guerra, in altre parole, con indosso abiti riciclati e innesti d'avanguardia, tratti, d'altronde, già rilevati da Gray come paradigmatici della guerra contemporanea (1997). Più che assistere all'avvento di *armi di nuova concezione*, in effetti, ci si imbatteva nell'elaborazione di *nuove concezioni di armi* (Liang & Xiangsui 1999).

L'oramai consolidata disseminazione degli *smartphone* quale supporto capillare di accesso alla *networked society* (Miller *et al.* 2019; Wellman, 2004), nonché di strutturazione del *network individualism* (Wellmann 2014), ha trovato in questa guerra il proprio pieno compimento, nel percorso già tracciato dall'esperienza del conflitto israelo-palestinese (Kuntzman & Stein 2015). Il dispositivo portatile è stato, in effetti, lo strumento di una massiccia produzione, riproduzione e condivisione dei contenuti del racconto bellico. Lo *smartphone* è stata l'arma

connettiva con la quale il Presidente Volodymyr Zelensky ha costruito il proprio rapporto con il pubblico, garantendo un'immagine di autenticità, intimità, immediatezza e, più in generale, un tono di affettività. Ma, soprattutto nei contesti social-mediali – e in particolare sui canali dei corrispondenti di guerra – lo *smartphone* è stato l'artefatto tecnologico mediante il quale il combattente/narratore della guerra e il proprio destinatario hanno potuto condividere il campo di battaglia. Prestandosi a un'*agency* (Latour 2005) a uso militare, infatti, non solo ogni *smartphone* ha facilitato l'illusione mimetica che ogni soldato condividesse in *streaming* la propria esperienza della guerra, ma anche che ognuno potesse essere a sua volta un soldato.

La funzione di strumento per la condivisione di *realtà aumentate*, ne ha determinato l'utilizzo di *arma magica* capace di *connettere i mondi*, come il Bifröst, il ponte dell'arcobaleno della mitologia norrena custodito dal dio Heimdallr o lo specchio magico dell'Oracolo del Sud di Michael Ende, attraverso il quale il narratore, creatore del mondo possibile de *La Storia Infinita* e di *Fantàsia*, permette all'eroe della fabula Atreju e all'eroe dell'appropriazione della fabula Bastian di incontrarsi e *toccarsi*, nella comune liturgia del riconoscersi.

Naturalmente, va rilevato – fenomeno peraltro già attestato anche dai dati precedenti all'invasione su larga scala dell'Ucraina da parte delle truppe moscovite nel febbraio 2022 (Pikulicka-Wilczevska, Sakwa 2015) – come, in effetti, al centro delle rimediazioni della guerra, vi sia certamente il tradizionale vecchio mezzo televisivo, con tutto il carico dei suoi codici e delle sue forme, che è parso ricoprire il ruolo di principale interfaccia attraverso cui le infinite connessioni dei singoli interagivano con tutti gli altri attori e i racconti del *mainstream* transmediale (Jenkins 2006). È parso infatti che fosse l'*output* televisivo, nel solco di quanto già avvenuto durante la pandemia da Covid-19<sup>22</sup> (Ital-Censis 2022), a riuscire a conservare un grado di autorevolezza maggiore, di più brillante *splendore* (Abruzzese 2000), in

---

<sup>22</sup><https://www.censis.it/sites/default/files/downloads/2%C2%B0%20Rapporto%20Ital%20Communications-Censis%202022.pdf>; consultato il 7 novembre 2022.

grado di veicolare e farsi garante di una più rassicurante legittimazione dell'autorità<sup>23</sup>.

Nella fitta trama della società mediata e in rete, tuttavia, gli schermi della televisione e quelli degli *smartphone* non sono mondi nettamente separati, ma tendono a illuminarsi vicendevolmente, come per effetto di un fenomeno di coalescenza (Boccia Artieri *et al.* 2018), tale che i confini tra media diventano indistinguibili, come fossero riassorbiti in una logica narrativa *riflettente*.

I media, nel loro complesso, diventano spazi che, oltre a raccontare e rappresentare il conflitto, ne inglobano, ne contengono e fagocitano le dinamiche. La guerra, per molti aspetti, avviene *nei* media e la sua sostanza si lega ai continui processi di ri-accenuazione dei significati che si realizzano attraverso il passaggio di media in media, di piattaforma in piattaforma, quasi come in un classico passaggio di bocca in bocca. Fino al punto che la ri-accenuazione non riguarda solo contenuti e media differenti, ma coinvolge anche il rapporto tra la realtà e la finzione, tra *testimonianza* e *fabulazione* (Jedlowski 2022).

In relazione a ciò, l'osservazione condotta offre un contributo utile a definire tale processo di pluri-accenuazione attraverso il concetto di *rimediazione* di Bolter e Grusin (2003), da un lato, specificando come la risignificazione dei temi e dei contenuti non possa prescindere dal proprio transito attraverso i media; dall'altro, sottolineando come tale rimediazione, oltre alle pratiche di attraversamento dei media e di condivisione dei contenuti, riguardi anche il rapporto che i media intrattengono con i fatti, attraverso l'interpretazione che ne danno e le condivisioni a cui si prestano. In estrema sintesi, si può dire che l'osservazione dei contenuti sulla guerra mostra pienamente come la *finzione rimedi la realtà e la realtà rimedi la finzione*<sup>24</sup>. Contemporaneamente, emerge che è soprattutto il processo della *premediazione* a essere particolarmente rilevante – nell'azione costante di anticipazione degli eventi bellici, interpretata non solo e non tanto in prima istanza

---

<sup>23</sup> Il ruolo di primo piano assunto dalla televisione durante il conflitto russo-ucraino è stato evidenziato da Stefano Cristante durante un suo intervento avvenuto in occasione delle giornate di studio organizzate a Lecce dall'Università del Salento il 3 e 4 maggio 2022, dal titolo: "Scienze sociali e guerra. Prospettive analitiche".

<sup>24</sup> La suggestione di una possibile correlazione tra la prospettiva ermeneutica ricœuriana e i processi di rimediazione crossmediale nella narrazione del conflitto ucraino è stata al centro di un intervento di Alessio Ceccarelli, dell'Università di Roma Tor Vergata, in occasione di un convegno online organizzato dall'Università di Catania dal titolo "Dizionario mediologico della guerra in Ucraina", tenutosi il 30 marzo 2022.

dai *news media outlet*, quanto dagli attori istituzionali e dalle agenzie di *intelligence*, che hanno indiscutibilmente ricoperto ruoli chiave nella fornitura delle linee narrativo-strategiche del conflitto.

Dal pronostico sul giorno e sull'ora esatta dell'invasione russa<sup>25</sup>, all'annuncio di imminenti attacchi su precisi obiettivi civili, per non parlare dei continui e presunti *leak* sull'intenzione di condurre offensive nucleari o di manomettere delle infrastrutture critiche, il racconto della guerra è sembrato continuamente disseminato da previsioni sulle future intenzioni del nemico, sia da parte russa, che da parte ucraino-occidentale.

I quotidiani dispacci emanati dai servizi di *intelligence* britannici o dal Ministero della Difesa di Mosca – oppure di quelli statunitensi o della NATO – hanno agito da *matrici narrative* anticipatorie nei confronti degli *storyteller* del conflitto. I pronostici, di volta in volta, hanno dettato le linee per la costruzione di una sorta di agenda preventiva, attorno alla quale si sarebbe coagulata la polarizzazione tra coloro che avrebbero letto nella successione quotidiana degli eventi bellici a venire, i segni di una conferma o di una smentita di quelle stesse previsioni. Dal presunto precario stato di salute di Putin al vaticinato esaurimento delle scorte missilistiche russe; dall'imminenza di fantomatici attentati da parte delle milizie ucraine, fino alla pressoché certa detonazione di una ipotetica *bomba sporca* nei territori contesi – solo per citare alcune delle trame più note – le premediazioni hanno costituito, assieme agli altri racconti, più o meno attendibili e più o meno vicini al campo di battaglia, alcune delle più influenti sceneggiature della guerra che, periodicamente, hanno determinato le configurazioni assunte e le traiettorie intraprese dai racconti prodotti dagli *storyteller*, con uno schema seriale del tutto simile ai metadiscorsi che si sviluppano attorno alle serie tv, alle competizioni sportive o ai videogame.

È parso, così, che i centri di comando di tutte le fazioni coinvolte volessero interpretare in tal modo i concetti strategici e tattici di *overflow informativo*, di interdizione delle informazioni del nemico e di mantenimento dell'iniziativa (Sazonov 2017), producendo ininterrottamente i temi, attorno ai quali gli attori

---

<sup>25</sup> <https://www.politico.com/newsletters/national-security-daily/2022/02/11/putin-could-attack-ukraine-on-feb-16-biden-told-allies-00008344>; consultato il 9 novembre 2022.



avrebbero sviluppato e disseminato nell'infosfera le relative narrazioni e, quindi, l'interpretazione del conflitto: *frame* premediati, canovacci sulle cui mappe i *prosumer* avrebbero combattuto il conflitto di informazioni, attaccando le posizioni altrui e, nello stesso tempo, difendendo le proprie; dinamica, questa, che a ben guardare parrebbe rientrare in una sorta di evoluzione dell'*embedding* nei confronti del *citizen journalism*.

L'aspetto cruciale, quindi, che il processo di premediazione permette di evidenziare è la dinamica di costruzione preventiva di canovacci, di *matrici* narrative, appunto, di prontuari per racconti possibili, di *opere strategicamente aperte* (Eco 1962); in altre parole di *frame* interpretativi utili per la costruzione di sceneggiature.

Le *premediazioni*, naturalmente, hanno costituito solo una parte delle narrazioni sviluppatesi. Un'altra parte rilevante è rappresentata, senza dubbio, da tutto quell'insieme di azioni narrative che, in vari modi, interagiscono con le *matrici* della memoria e della mitologia. Nell'osservazione del racconto della guerra, sui social presi in esame, la fornitura continua agli utenti delle narrazioni preventive e di tali tipologie di *matrici* è stata decisamente la più intensa attività di comunicazione *top down* prodotta dalle autorità coinvolte.

Ciò ha rappresentato un aspetto interessante ai fini della riflessione sulla performance comunicativa dei narratori del conflitto. Tale performance, in effetti, se da un lato cerca di indirizzare – o prevedere – le traiettorie dei destinatari della comunicazione strategica, presupponendo un'attività creativa da parte loro, dall'altro, sfruttando la memoria collettiva o le mitologie, la indirizza a completare l'informazione nei modi desiderati dall'emittente. Tale movimento non lineare nella creazione e condivisione dei testi nello spazio digitale, come analizzato da Espen (1997), è tipica del linguaggio ergodico e, più in particolare, dei videogames.

### *Playing my part*

È proprio traendo suggestione dal mondo videoludico, in effetti, che si evince un movimento estremamente interessante e sintomatico di una dinamica strutturale nell'interazione tra pubblico e autorità – ma, potremmo dire più in generale, tra

narratore e narratario – in cui vi è una continua *call to action* nei confronti del destinatario, inteso come co-autore del testo, sebbene in postura asimmetrica.

Tale schema assunto da parte della comunicazione strategica, d'altra parte, è tipico della *gamification* nel linguaggio del *marketing* – fatalmente divenuto, in questo caso, *marketing* della guerra. Esso si è configurato, nel caso russo-ucraino, come una vera e propria chiamata a *fare ognuno la sua parte*. Interessanti ed emblematici, in tal senso, il progetto del Ministero per la Trasformazione Digitale ucraino, guidato da Mickhail Fedorov, per la creazione di un esercito di *hacker* o il coinvolgimento della popolazione civile ucraina nell'implementazione di *app* di riconoscimento biometrico, quali Clearview AI, o ТИХТО (“Chi sei?”), quest'ultima prodotta dalla YouControl, allo scopo di monitorare le azioni – o i crimini – dell'esercito occupante, con una logica molto simile alle *app* di *gaming* per la realtà aumentata – come Pokémon-GO.

Ancora più emblematica risulta essere la campagna promossa nell'aprile 2022 dalla IEA (International Energy Agency) e dalla Commissione Europea, per la sensibilizzazione al risparmio energetico in chiave anti-russa, dal nome “Playing my part”<sup>26</sup>, in cui vengono proposti una serie di comportamenti da intraprendere allo scopo dichiarato di “ridurre la dipendenza dall'energia russa, sostenere l'Ucraina e aiutare il pianeta”<sup>27</sup>.

Nonostante, durante un conflitto armato, la *chiamata all'azione* da parte dei narratori istituzionali nei confronti della popolazione non sia che la reiterazione attuale di un fenomeno antico, nel caso del contesto digitale colpisce, tuttavia, come l'appello a interpretare il ruolo dell'*aiutante* (cfr. Greimas 1970) nella grande impresa collettiva della guerra sia inteso, da un lato come pragmatica adozione di comportamenti virtuosi, dall'altro come una sorta di chiamata alla co-narrazione, alla collaborazione nella scrittura del racconto epico della collettività, mediante tutta una

<sup>26</sup>[https://www.iea.org/reports/playing-my-part?utm\\_content=buffer9b1c6&utm\\_medium=social&utm\\_source=twitter-ieabirol&utm\\_campaign=buffer](https://www.iea.org/reports/playing-my-part?utm_content=buffer9b1c6&utm_medium=social&utm_source=twitter-ieabirol&utm_campaign=buffer); consultato il 3 novembre 2022.

<sup>27</sup> Ricordiamo, in tal senso, l'enorme nube informativa creatasi nell'infosfera attorno alla questione della cottura della pasta a fornelli spenti, proposta lanciata l'1 settembre 2022 mediante un post del premio Nobel italiano Giorgio Parisi: <https://www.facebook.com/giorgio.parisi/posts/10224499394047042>; consultato il 6 novembre 2022.

serie di impulsi, non da ultimo il coinvolgimento degli *influencer* o l'utilizzo di logiche narrative e tecnologie polarizzanti.

Il verbo “to play” è, d'altra parte, il più adatto dei corrispondenti termini italiani “recitare”, “interpretare” o “giocare”, al fine di dar conto dell'attività performativa, che non è necessariamente *menzogna* bensì *azione*, *interpretazione*, *gioco* e *interazione*. Più simile è, invece, il termine francese “jouer”, accomunato da marche semantiche che conducono al verbo “to perform”.

Negli studi teatrali e interpretativi, in effetti da molti anni, ai termini di *messinscena* e *attori*, si preferiscono quelli di *performance* e *performer* (Barba & Savarese 1991; Schechner & Wolford 1997). Per Jerzy Grotowsky, ad esempio, la *performance* è – deve essere – per il *performer* un *atto totale*, nel quale il *performer* sia in grado di annullare, attraverso la sua azione e il proprio corpo, la distinzione tra individuo e personaggio. Il *performer*, per Grotowski, è nell'azione che compie, non deve rappresentare nulla; il suo orizzonte performativo non è lo spettacolo, bensì l'esperienza cognitiva e sensoriale che vive e nella quale coinvolge anche il pubblico (Schechner & Wolford 1997). Il *performer* non recita la parte di un altro; al contrario, si situa a metà strada tra l'essere un personaggio e il fare un personaggio: “the Performer is a state of being. [...] He is not a man who plays another. He is a doer, a priest, a warrior: he is outside aesthetic genres” (Schechner & Wolford 1997, p.315). Il *performer*, quindi, non rappresenta, è e fa allo stesso tempo, abolisce la distinzione tra menzogna e sincerità, tra opera e vita, coinvolge lo spettatore in una *performance* comune sospesa tra finzione e realtà.

Le accezioni di *performance* e di *performer* grotowskiane operativizzano e guardano, per così dire, dall'altro lato della metafora, a ciò che in altri contesti prende le forme di una riflessione sulla ritualità delle *performance* religiose (Turner 1993), folcloristiche (Tolledi 2015), sociali (Goffman 1959), mediatiche (Dayan & Katz 1993; Meyrowitz 1995). In effetti, sono l'arena, il processo comune, la condivisione di una liturgia collettiva che descrivono meglio la dinamica della *performance* nel contesto informativo dell'oralità secondaria (Ong 1982). D'altra parte, è lo stesso processo del social, con il meccanismo della *reaction*, a porsi nel solco del codice della *performance*. La condivisione, la ri-narrazione o il *like* hanno

la stessa funzione della risata o dell'applauso, sono parti del linguaggio del rituale, del codice comune.

### *Agitainment*

Una suggestiva espressione di Tolz e Teper (2018) – impiegata per descrivere il contesto mediatico nei regimi neo-autoritari, con particolare riferimento a quello russo – è quella di *staged pluralism*. Gli stessi autori coniano il termine *agitainment* – evoluzione di *infotainment* nell'era dei social network – per descrivere un insieme di *format*, prevalentemente televisivi, concepiti allo scopo di apparire reali attraverso la messinscena di conflitti ideologicamente e politicamente rilevanti. Questi, in qualche modo, simulano una discussione reale su temi ritenuti di interesse collettivo, suscitando, quindi, agitazione nel dibattito pubblico attorno a posizioni politiche predefinite. Grazie alla condivisione digitale in Rete attraverso il *personal medium* e le piattaforme social, la messa in scena supera gli angusti confini di spazio e tempo a cui è tradizionalmente legata. Mediante l'utilizzo di personaggi – conduttori, opinionisti, giornalisti, ospiti e altro – e canovacci predefiniti, l'*agitainment*, per Tolz e Teper, assume i tratti di una sorta di *super-format*, uno stile che ispira ed è ispirato da altri *format*, come i *talk show*, la *stand up comedy*, l'approfondimento giornalistico e, soprattutto, il *reality show*, allo scopo di guidare l'agenda setting in contesti in cui la tendenza autoritaria a dettare le linee della discussione pubblica si scontra con l'alta entropia dei media digitali, in particolare dei social-media.

L'*agitainment*, in altre parole, tenta di dare conto di una sorta di tracimazione dei linguaggi della *real tv* nel mondo dell'informazione in contesti autoritari. Eppure, l'intuizione di Tolz e Teper va oltre nel momento in cui essa sembra essere coerente anche con i processi di disintermediazione e mimetizzazione dei media digitali anche in contesti emergenziali, in particolare nel contesto bellico russo-ucraino, nel quale si assiste a una tendenza radicale propria del racconto di guerra a colonizzare ogni spazio e ogni tempo esperienziale attraverso il *medium*, allo stesso tempo mimetizzandosi interamente in esso. D'altra parte, potremmo dire, parafrasando Bolter e Grusin (2003), che la guerra “vuole allo stesso tempo moltiplicare i propri media ed eliminare ogni traccia di mediazione: idealmente vorrebbe cancellare i

propri media nel momento stesso in cui li moltiplica” (p. 29). Ma è nel riferimento al teatro *agitprop* che i due autori colgono maggiormente il senso profondo del compimento del debordiano *spettacolo della politica* (1967), potremmo dire, appunto, dello *spettacolo della guerra*.

Il teatro *agitprop* (Brown 2013) era caratterizzato, sin nelle sue prime manifestazioni dei primi del Novecento in Russia, dall’uso di azioni teatrali, più o meno mascherate da situazioni reali, messe in scena in luoghi estemporanei e affollati, da parte di attori con addosso costumi da normali cittadini, di fronte a un pubblico che, talvolta, non era affatto consapevole di partecipare a una *performance*. In tali azioni, l’uso di drammaturgie derivanti da schemi e strutture narrative ricorsive, era adattato a situazioni diverse e per lo più caratterizzate da radicali polarizzazioni emotive, politiche ed etiche. Il racconto era spesso accompagnato da un coinvolgimento attivo del pubblico, nel ruolo di *aiutante* dell’eroe o dell’antagonista, grazie a un continuo lavoro di chiamata all’azione degli spettatori presenti, da parte degli attori. Ogni situazione metteva così necessariamente in scena un conflitto a cui gli spettatori/attori partecipavano, spesso credendo di trovarsi in una situazione reale o, per lo meno, identificandosi e coinvolgendosi in essa. Il teatro *agitprop*, giunto al suo apice negli anni Venti e Trenta nella Russia rivoluzionaria e, contemporaneamente, nella Germania pre-hitleriana, fu ereditato negli anni Sessanta dal Teatro dell’Oppresso di Augusto Boal in Brasile e poi dal Teatro Sociale europeo (Boal 2005), seppure abbia riverberato fino ai giorni nostri la propria aspirazione a essere motore di azioni e mutamenti sociali, come, per esempio, con il teatro civile (Moran 2022). Il suo scopo, secondo i canoni reinterpretati dal regista brasiliano e concepiti per garantire la sopravvivenza degli *spett-attori* in un contesto dittatoriale-militare, non è quello di dire la *verità* o la *falsità*, ma di produrre un processo cognitivo ed emotivo negli spettatori/co-narratori, costringendoli a far emergere e, soprattutto, a esprimere la loro natura politica, anche sotto il pugno di ferro di un contesto autoritario.

Come già accennato circa le narrazioni dell’attuale conflitto russo-ucraino, soprattutto nel periodo successivo al 24 febbraio 2022 – sebbene dinamiche del tutto simili siano indicate chiaramente da vari analisti come caratteristiche del conflitto in Ucraina già dal 2014 (Pikulicka-Wilczewska, Sakwa 2015; Sazonov, Mölder, Müür,

Saumets 2017) – si è potuto assistere alla proliferazione mediatica di numerosi contenuti che, in qualche modo, possono essere accomunati a ciò che gli studiosi hanno definito *agitation*. Alcune di queste, spesso definite *provocazioni* o *false flag operation* dalla controparte, nonché tutta una serie di contenuti sviluppati attorno ai discorsi sulla guerra, potrebbero, quindi, rientrare nel novero di presunti *staged events*. Durante il conflitto ucraino, le denunce e le accuse da parte di entrambi i contendenti nei confronti dell'avversario, di avere intenzione o di aver compiuto tali azioni, a metà tra narrazione e realtà, sono state talmente numerose da poter suggerire, appunto, una maggiore riflessione sul fenomeno, tale per cui poterlo quasi definire una sorta di *playfication* della guerra.

Ipotizziamo, quindi, che alcune tipologie del racconto di guerra utilizzino – per *rimediazione* o *mediamorfosi* (Bolter & Grusin 2003; Fidler 2004), ma soprattutto per *premediazione* – anche solo una parte del codice teatrale o delle forme dell'*agitprop*. Di conseguenza, possiamo intendere e analizzare il funzionamento della propaganda di guerra anche sottoforma di *atto performativo*.

Come noto, per John L. Austin, citato da Birgit Neumann (2007): “un enunciato performativo produce realtà, poiché esso stesso compie l'azione descritta sul piano linguistico. I performativi non possono quindi essere veri o falsi, ma solo avere successo o fallire” (p. 307). Per la Neumann (2007), che a sua volta si rifà a Derrida (1971) e a Turner (1982), la *performance culturale* è il processo rituale che permette la trasmissione e il rafforzamento identitari, attraverso la *messinscena* di memorie e mitologie. Alcune condizioni tipiche della performance sono: la messa in scena del *corpo* del performer, quale interfaccia col racconto; lo *spettacolo*, inteso come evento extra-ordinario tra finzione e realtà; infine la *ritualità*, ovvero la condivisione di una liturgia comune che, a sua volta, produce la replicabilità – o *iterabilità*, per Derrida e la serialità del processo.

In effetti, molti dei racconti tacciati di essere messinscene nel conflitto, paiono soddisfare condizioni riconducibili a quelle esposte. Si tratta di dinamiche che si compongono di diverse fasi– o *layers* – ricorrenti. Possiamo provare a individuare tali *livelli*, mutuando l'osservazione delle narrative social prese in esame con quanto descritto da Boal (2005) sull'allestimento delle performance comunitarie.

i. il *setting* o lo *staging* della storia, con una precisa individuazione delle dimensioni spaziali e temporali della rappresentazione, intese sia *fisicamente* (eventi inscenati nella realtà), che *narrativamente* (eventi raccontati, ma non inscenati fisicamente);

ii. la *drammaturgia*, attraverso la scrittura del *plot*, con il ricorso sistematico a precisi *frame* – o *matrici narrative* – nonché di relative tipologie di personaggi ricorsivi, collocabili in schemi attanziali determinati, sui quali innestare programmi narrativi e percorsi valoriali, che a loro volta traggono la loro materia prima dalla realtà e dall'attualità.

iii. la *messinscena*, interpretata grazie a una sovrapposizione mimetica di narrazioni finzionali e reali, emotivamente coinvolgenti, eticamente polarizzate e politicamente delineate, che interagiscono con le audience, generando effetti diversi a seconda dei modelli e dei filtri culturali, intesi come prodotto socio-geografico.

iv. la *chiamata all'azione*, attraverso precise strategie di contagio mediatico volte a raggiungere un alto tasso di coinvolgimento del pubblico, che agisce attraverso la condivisione, la rimediazione, il *following* o anche solo il *liking* del racconto.

Restando nella metafora teatrale, anche lo spazio scenico della performance di guerra diviene spazio collaterale ai luoghi del conflitto – sospesi tra *playground*, *battleground* o *quinta dimensione della guerra*<sup>28</sup>. Dal punto di vista della narrazione, in effetti, i racconti mediatici, anche nel caso del conflitto russo-ucraino, hanno confuso spesso gli spazi reali con quelli, via via sempre più lontani dall'epicentro della guerra che, tuttavia, coesistevano nel processo di condivisione con il pubblico: dai racconti *sul fronte* – o, nella terminologia bellica, dei *boots on the ground* – a quelli *dietro le linee*, per poi passare a quelli *lontani dal fronte* e, infine *in studio*. Il racconto è stato agito in un unico *streaming*, lontano dal contesto, e insieme senza soluzione di continuità, attraverso la costante interazione pseudo-fisica – riferita alla

---

<sup>28</sup> Si intende per *quinta dimensione dei conflitti armati* – con riferimento alle altre quattro convenzionali, ovvero terra, mare, aria, spazio – quelle porzioni di territorio che, nel corso della storia dell'umanità, anche di pari passo all'evoluzione tecnologica, hanno subito processi di colonizzazione tali da tramutarle in risorse (Martino, 2018).

continua dinamica di *action* e di *call to action* – tra i supporti digitali, le narrative e gli attori narranti/narrati coinvolti.

D'altra parte, come già avvenuto in occasione del racconto mediatico della pandemia da Covid-19, anche il rapporto tra gli spazi reali istituzionali della rappresentazione pubblica e gli spazi mediatici, è divenuto ambivalente: se, da una parte, il *medium* si è conformato alla rappresentazione della realtà; dall'altra anche la realtà si è ulteriormente digitalizzata e virtualizzata al fine di poter essere mediata. In tal senso, è come se, in effetti, la smaterializzazione dei luoghi della discussione pubblica e politica avesse subito un'ulteriore accelerazione, forse simile a quella che, nella modernità aveva tramutato il *teatro* in *set*: basti pensare, per esempio, al ciclo di collegamenti online da parte del Presidente Zelensky trasmessi dai e nei Parlamenti occidentali e rivolti ai pubblici globali. In effetti, in tali occasioni, il Parlamento, da luogo di discussione pubblica, in pubblico, è parso divenire luogo di proiezione pubblica, al pubblico. Ciò sembrerebbe portare a compimento l'idea di Debord della società dello spettacolo<sup>29</sup> e, in effetti, dare conto del processo di trasformazione della sfera pubblica che, sempre meno arena di discorsi e *rappresentanza* di interessi collettivi, ha cristallizzato la sua forma – e forse anche la sua sostanza – di arena della *rappresentazione* di umori soggettivi (cfr. Cristante 2022).

#### *La credibilità è una risorsa scarsa*

Marie-José Mondzain (2011) riflette sulla funzione performativa dell'immagine, in grado di *far vedere, far credere, far sapere*. Tuttavia, per la filosofa francese, l'immagine in sé non è altro che una *vacuità ontologica*, a cui solo la parola è in grado di dare senso: l'immagine, “fintanto immagine, non mostra niente. Se mostra deliberatamente qualcosa, allora comunica e non manifesta più la sua natura di immagine, ovvero la sua attesa dello sguardo” (p. 37). È la relazione con chi mostra, quindi, che determina il valore di verità dell'immagine.

---

<sup>29</sup> La riflessione sul compimento del percorso di spettacolarizzazione della politica, per il quale lo spettacolo non è più una cassa di risonanza della politica ma diviene politica, è stata al centro dell'intervento di Vincenzo Susca, dell'Università Paul-Valery di Montpellier, durante un Convegno sulle narrazioni del conflitto, organizzato dall'Università di Catania, tenutosi il 30 marzo 2022, dal titolo “Dizionario mediologico della guerra in Ucraina”.



La verità dell'immagine dipende dalla verità dello sguardo che attraverso di essa si rapporta al reale. [...] Sta nel fatto che essa non appartiene né al vero né al falso, ma appartiene ad una zona di indeterminazione, di indecidibilità, di fragilità, di variabilità, di modo tale che la verità dell'immagine non dipende dal suo contenuto o dalla sua relazione con il reale, ma è verità perché è vera la relazione con qualcos'altro da se stessa (Dottorini 2013, p. 10).

Unica libertà di evadere dalla coercizione della verità dettata dal testo è in tutto ciò che non si vede, che è occultato alla vista, che è *fuori campo* e che non è invisibile, ma che è terreno di esplorazione per lo spettatore.

Anche Fischer (1984) fonda il proprio *paradigma narrativo* sui concetti di *probabilità* e di *fedeltà* narrative, ovvero sul presupposto che gli esseri umani siano essenzialmente degli *storyteller* e che si appropriino delle storie altrui a prescindere dal contenuto, bensì in base a presupposti di coerenza – interna o contestuale – del racconto, nonché attraverso una valutazione comparativa tra i gradi di verità dei codici comuni impiegati dagli interlocutori. Come per Mondzain, quindi, anche per Fischer una storia sarà percepita come *vera*, se *vera* sarà ritenuta la relazione instauratasi tra narratori e azione del raccontare.

Ciò ci rimanda, in effetti, alle riflessioni sul teatro grotowskiano, in cui il funzionamento della *performance* non dipende affatto dal rapporto tra fatti e narrazione, quanto piuttosto dal buon esito dell'interazione tra narrazione, performer e pubblico, accomunati nell'attività creativa del co-narrare la storia. Più il performer è coinvolto nella scena – in contatto con *l'essenza*, nelle parole di Grotowski – più forte saranno il coinvolgimento e il grado di sospensione dell'incredulità dello spettatore. Nel caso in cui tale relazione si inneschi, entrambi saranno partecipi dello stesso rituale in cui svanisce ogni distinzione tra *vero* e *reale*. Fino a quando il performer deterrà un tale potere di coinvolgimento, allora la sua autorità e la sua credibilità rimarranno salde, pena la repentina perdita di entrambe in qualsiasi momento. D'altra parte, come evidenziato da Nye, riguardo al rischio che l'informazione in guerra – soprattutto nelle sue vesti di propaganda – deragli dal proprio tentativo di instaurare un rapporto simbiotico tra racconto e realtà, “la migliore propaganda non è la propaganda, la credibilità è la risorsa più scarsa” (2012).

Ciò è apparso tanto più manifesto nel conflitto russo-ucraino, nel quale la narrazione, intrecciando corpo narrante e corpo narrato, ha assunto un'importanza determinante nelle rimediazioni social-mediali della guerra. D'altro canto, nelle narrazioni su Telegram – ma ciò dovrebbe valere anche su Tiktok, su Instagram e, in generale, su tutti quei social che utilizzano in maniera preponderante lo strumento delle *stories*, vere e proprie performance transitorie sospese nell'*hic et nunc* della visione – ogni racconto implica un coinvolgimento radicale del soggetto narrante, se non altro poiché è egli stesso, almeno in linea di principio, a possedere, impugnare e utilizzare lo strumento – smartphone/camera – con il quale farci pervenire il racconto, senza l'ausilio apparente di altre mediazioni. Lo stesso oggetto/feticcio è brandito dal destinatario, che quindi è accomunato al suo interlocutore da una ritualità comune alla quale i social ci hanno ormai resi avvezzi, appunto, quella delle *stories*.

Il corpo del narratore nelle piattaforme digitali è elemento di rottura, più ancora di quello del tradizionale *reporter* televisivo, poiché accentua a dismisura il fenomeno affettivo dei media digitali. Non è, forse, un caso che la maggior parte di essi ricopra il doppio ruolo di *storyteller* sui propri canali *social* e, spesso, di *ospite* durante gli approfondimenti televisivi e giornalistici.

In questa relazione, in cui l'oralità transitoria dello *storytelling* si sovrappone alla forma scritta del racconto, ciò che lega il narratore e il narratario verso l'adesione – o il rifiuto – nei confronti del valore di verità della narrazione bellica, non è, quindi, solo da individuare nella relazione tra fonte e destinatario – sulla quale incidono fattori come la fiducia nei confronti del *medium* o il grado di autorevolezza/autorità riconosciuto alla fonte – né tra quella che si instaura tra il contenuto del messaggio e il destinatario. Secondo la prospettiva qui proposta, essa risiede nella relazione di verità che il destinatario riconosce tra il *performer* e il coinvolgimento ottenuto mediante l'azione del raccontare. In estrema sintesi, il *performer* e il destinatario – compresi i loro prolungamenti tecnologici, e guidati da essi – sfumano nella narrazione, partecipandovi. L'uno chiama all'azione l'altro e ne guida le scelte rispetto ai sentieri interpretativi da imboccare; l'altro sceglie il suo sentiero e ne porta a compimento l'azione. Quindi, il testo si staglia, offrendosi ad altre storie e altri *games*.

Di conseguenza, il legame con la credulità si instaura prima ancora della significazione, perché frutto di un coinvolgimento dell'altro nel ruolo di co-performer. In questo rituale, quindi, in cui l'oggetto raccontato perde di importanza rispetto alla cerimonia della narrazione, i codici significativi ai fini dell'efficacia della comunicazione sono pre-razionali, archetipici, affettivi. Ecco perché non possono che attingere preferenzialmente ai serbatoi profondi della memoria collettiva, in quanto liturgia comunicativa comune. In tal senso, la semiosi che coinvolge elementi direttamente o indirettamente riconducibili alla memoria, indossati, pronunciati, interpretati o, in ogni caso, utilizzati dal corpo vivo del performer, assumono un'importanza capitale, fino al limite che, ove una memoria non si palesi o non si trovi, si può anche fingere e inventare.

#### *Performer e guerrieri*

Dall'osservazione del flusso di pubblicazioni sui canali Telegram, avvenuto nel periodo intercorso tra il 2 marzo e il 20 maggio 2022, ovvero in occasione della battaglia per la città di Mariupol, si è cercato di effettuare una rilevazione sociosemiotica che individuasse narrative ricorrenti, mitologie, e *matrici narrative* attinte dalla memoria collettiva. In particolare, è interessante in questa sede soffermarsi, seppure brevemente, su due canali oggetto di studio: quello riferito al Presidente della Repubblica Cecena, Ramzan Kadyrov, e quello gestito dal distaccamento di Mariupol del Battaglione Azov, affiliato alle forze armate ucraine, al comando di Denis Prokopenko e del suo vice, Sviatoslav Palamar.

Attraverso le rispettive narrazioni, durante il periodo preso in esame, i due soggetti hanno assunto il ruolo di rilevanti *asset* strategici per la narrativa di guerra dei loro rispettivi Paesi – il solo canale di Kadyrov attualmente può contare su tre milioni di follower su Telegram<sup>30</sup> e più di quattrocentomila su Twitter<sup>31</sup>. Osservando la grande mole di immagini, video e testi pubblicati, si è potuto evincere come entrambi gli *storytelling* abbiano concorso alla costruzione di una sorta di *narratore ideale* (Eco, 1985), riconducibile al modello di *performer* fin qui delineato che, quindi, coinvolge nella propria narrazione il destinatario, attraverso il ricorso a codici

---

<sup>30</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95](https://t.me/RKadyrov_95); consultato il 12 novembre 2022.

<sup>31</sup> <https://twitter.com/RKadyrov>; consultato il 12 novembre 2022.

*memetici*. Di conseguenza, in tale processo che, seppure asimmetricamente, include comunque il destinatario nel ruolo di co-narratore, lo statuto di *verità* del messaggio sembrerebbe stabilirsi non in base a valutazioni razionali, bensì in termini di adesione o rifiuto del rituale performativo.

A caratterizzare la loro narrazione, il mescolamento tra riprese di azioni di guerra tratte dalle battaglie in corso, video istituzionali, fotografie iconiche e video-selfie, corredati da commenti personali testuali che tracciano una precisa traiettoria dei rispettivi storytelling. Nella suggestione della *fabula* creata dalla prospettiva del proprio racconto, a seconda del ruolo che il proprio Paese ha assunto durante l'assedio e la successiva conquista o disfatta dei propri territori – in particolare della città di Mariupol – le personalità, i fatti, le cronache, la storia stessa si piegano alle logiche di una propria versione del racconto *epico*, interpretato in prima persona, che diventano una realtà altra, definitiva, incontrovertibile.

Analizzando i contenuti, è possibile tracciare un percorso di rimandi che attingono da narrazioni parallele, potremmo dire *connotative*, che si agganciano – o almeno sembrano tentare di farlo – verso dei destinatari ideali, predisposti ad accoglierle, appropriarsene e condividerle, come, appunto, nella logica del *meme*. Nel proprio personale *storytelling*, Kadyrov sembra posto nel ruolo accostabile a quello di un giovane re guerriero di una terra di frontiera, religioso, umile, figlio di un re assassinato<sup>32</sup> nella cui memoria egli vive con devozione<sup>33</sup> (Fig. 3).

---

<sup>32</sup> Akhmad Kadyrov, principale alleato del Governo russo durante la seconda guerra cecena (1999-2009), nominato Presidente della Repubblica Cecena nel 2003, fu assassinato a Grozny nel maggio 2004, durante una parata commemorativa della vittoria dell'URSS sulla Germania nazista, in un attentato dinamitardo rivendicato dalle forze separatiste, in cui persero la vita più di trenta persone.

<sup>33</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1629](https://t.me/RKadyrov_95/1629); consultato il 12 novembre 2022.

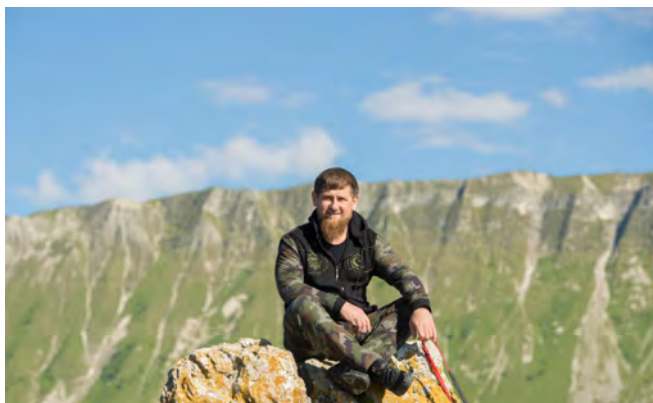


Fig. 3

Nei testi che Kadyrov, leader politico e militare della propria nazione, firma sul proprio canale, i riferimenti al Presidente della Federazione Russa, Vladimir Putin, lo pongono spesso in un ruolo che, nello schema della fabula proppiana (1928), è assimilabile a quello del *re*. Il rimando memetico, quindi, non può che innescare una serie di connotazioni intrecciate, che, nella loro serialità, sembrano quasi richiamare saghe come *Il Trono di Spade* o un *videogame fantasy*. Ramzan, schematicamente, risulta quindi essere un *re* che combatte per il proprio *imperatore*<sup>34</sup> e affida le sorti del suo esercito ai propri luogotenenti, coi quali instaura un legame familiare, intimo, tradizionale<sup>35</sup>. Tra di essi, uno dei più citati è certamente Adam Delimkhanov (Fig. 4), protagonista della battaglia per Mariupol, capitano dalla lunga barba grigia, segno di saggezza, che, nel percorso simbolico-narrativo, guida come un padre i propri ragazzi e incontra i prigionieri ucraini, trattandoli con rispetto paterno<sup>36</sup> (Fig. 5).

---

<sup>34</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/2100](https://t.me/RKadyrov_95/2100); consultato il 12 novembre 2022.

<sup>35</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1822](https://t.me/RKadyrov_95/1822); consultato il 12 novembre 2022.

<sup>36</sup> Nel video in questione, infatti, appare una lunga conversazione tra Delimkhanov e un gruppo di prigionieri appena catturati, cui il comandante si rivolge con atteggiamento benevolo e confortante. Si veda il link [https://t.me/RKadyrov\\_95/1937](https://t.me/RKadyrov_95/1937); consultato il 12 novembre 2022.



*Fig. 4*



*Fig. 5*

Gli uomini di cui Kadyrov racconta le gesta vengono descritti come guerrieri antichi, eppure sono poco più che ragazzi. Nella performance mediatica appaiono e agiscono come guasconi (Fig. 6), sono coraggiosi, sorridenti, combattono con euforia, quasi con gioia, eppure armati con il meglio che la tecnologia bellica russa possa mettere loro a disposizione<sup>37</sup>.

---

<sup>37</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1899](https://t.me/RKadyrov_95/1899); consultato il 12 novembre 2022.



*Fig. 6*

La morte, nella narrazione di Kadyrov – o nelle intenzioni di coloro che ne gestiscono la comunicazione – è sempre eroica, sia quella dei propri soldati, sia quella dei soldati nemici, compatrioti compianti, anch’essi, come fratelli caduti<sup>38</sup>, vittime dei propri capi, indicati genericamente come *banderisti* o *nazisti*<sup>39</sup>.

L’impero russo, riflesso mitico e favolistico della contemporanea Federazione, nel cui destino il racconto si svolge, appare nello *storytelling* come un contenitore cosmopolita, multietnico e universale, padre premuroso e madre orgogliosa, unico grembo nel quale la religione mussulmana, della quale il popolo ceceno è pervaso, può svilupparsi liberamente e convivere con gli altri credi<sup>40</sup>.

Il triplice grido di battaglia, “Akhmat sila”, letteralmente “Akhmat, dacci la forza” – in riferimento al padre di Ramzan – è sempre seguito da “Allahu Akbar”, urlato dai combattenti in festa al termine delle battaglie più decisive, stretti insieme in un video commemorativo che completa il cerimoniale della vittoria, come nel caso della presa di Mariupol il 21 aprile 2022<sup>41</sup> (Fig. 7).

<sup>38</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1905](https://t.me/RKadyrov_95/1905); consultato il 12 novembre 2022.

<sup>39</sup> Il termine “бандеровец” (bandiera) compare più di centocinquanta volte nel periodo considerato, mentre “нацист” (nazist) raggiunge circa sessanta occorrenze (Fonte: [https://tgstat.ru/en/channel/@RKadyrov\\_95/stat](https://tgstat.ru/en/channel/@RKadyrov_95/stat); consultato il 12 novembre 2022).

<sup>40</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1630](https://t.me/RKadyrov_95/1630); consultato il 13 novembre 2022.

<sup>41</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1951](https://t.me/RKadyrov_95/1951); consultato il 12 novembre 2022. In realtà i combattimenti si protrarranno fino al 20 maggio, data della resa degli ultimi resistenti asserragliati nelle acciaierie Azovstal.



Fig. 7

Mariupol, la *città di Maria*, in particolare, nella rappresentazione performativa del leader ceceno, appare come la scenografia di un'epopea vissuta su tre dimensioni: la superficie della battaglia, tra le cui strade ricoperte di macerie corrono i ragazzi ceceni; nel cielo dove volano i droni, guidati dai capitani di Kadyrov, quasi fossero falchi incantati<sup>42</sup>; nel sottosuolo degli inferi, la tana in cui è asserragliato il nemico e dove la popolazione inerme è tenuta in ostaggio, in attesa di essere liberata. La Mariupol della narrazione di Kadyrov – e per contagio, di molta narrazione filorussa – è città che si fa rovina perché possa rinascere metropoli, roccaforte che, nella sua distruzione presente, costruisce la propria memoria futura, conquistata palmo a palmo, un video alla volta, un racconto alla volta. Fra le sue macerie, la narrazione crea il mito fondativo di un nuovo patto sociale tra mussulmani ceceni e cristiani russi, uno dei tanti pezzi della nuova identità, in cerca della quale ai soldati è chiesto di lottare.

Anche Denis Prokopenko (Fig. 8) e Sviatoslav Palamar (Fig. 9), comandante e vice comandante ucraini del battaglione Azov, protagonisti della battaglia di Mariupol e della resistenza nei sotterranei dell'acciaiera Azovstal, all'interno dello *storytelling* del canale sembrano assumere una simile postura, rilevabile come quella di *narratori performer* che interpretano il proprio ruolo attraverso una serie di contenuti riferiti alla battaglia in corso. Tuttavia, mentre Kadyrov fagocita con il suo ego la collettività che gli è intorno e della quale dovrebbe essere il massimo rappresentante, ponendosi nello schema narrativo come una sorta di *princeps* dal

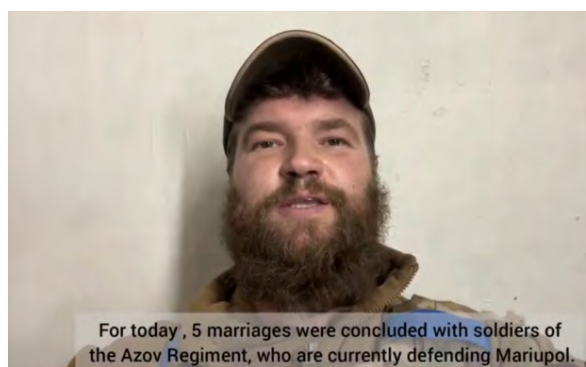
<sup>42</sup> [https://t.me/RKadyrov\\_95/1899](https://t.me/RKadyrov_95/1899); consultato il 14 novembre 2022.



quale emana la legittimazione di tutti gli altri personaggi a lui sottoposti – fatta eccezione, come visto, per Putin, *rex regum* della narrazione – Prokopenko e Palamar appaiono come *primi inter pares*, capitano e compagno, che condividono martirio, lotta, sacrificio e sangue con gli altri eroi<sup>43</sup>.



*Fig. 8*



*Fig. 9*

Se il modello di Kadyrov è quello del ciclo carolingio, quello di Prokopenko e Palamar è il mito omerico dei troiani, una lotta in cui l'istanza politica nei confronti del regno si confonde con la lotta per la sopravvivenza dei propri compagni. Mentre Kadyrov combatte per il suo *imperatore*, il rapporto tra i comandanti della Azov e il Governo di Zelensky è conflittuale, controverso, più simile al rapporto tra Achille e Agamennone, che a quello tra Orlando e Carlo Magno. Se i soldati di Kadyrov combattono in nome del *re*, quelli della Azov lottano nonostante il *re* sembri averli abbandonati<sup>44</sup>. Se l'orizzonte di Kadyrov è quello della Storia, della ri-conquista dell'identità perduta di un intero popolo, quello di Prokopenko e del suo

<sup>43</sup> <https://t.me/polkazov/4165>; consultato il 10 novembre 2022.

<sup>44</sup> <https://t.me/polkazov/4212>; consultato il 12 novembre 2022.

vicecomandante è la resistenza a oltranza della loro gente in una città assediata<sup>45</sup>. I loro racconti sono pubblicati su un canale collettivo, intitolato infatti a tutto il Battaglione Azov<sup>46</sup>. I video che riguardano Prokopenko non sono mai in terza persona e in formato orizzontale, come quelli di Kadyrov o di Palamar, ma sempre nel formato verticale del *video-selfie*. L'inquadratura è spesso dal basso verso l'alto, come se il cellulare fosse appoggiato per terra in un ambiente oscuro, ctonio<sup>47</sup> (Fig. 10).



Fig. 10

I loro discorsi sono spesso accompagnati da brevi didascalie riassuntive, in un formato molto consono ai codici dei social e non assumono la prolissità delle prolusioni di Kadyrov, oltre a essere talvolta sottotitolati in inglese, poiché sono rivolti a Occidente, alla nuova frontiera, alla quasi implicita richiesta di un aiuto, di una via di fuga per la salvezza<sup>48</sup>. Denys e Sviatoslav non sono che due dei personaggi che compaiono sul canale. Anche altri raccontano in prima persona e in una sorta di diario collettivo<sup>49</sup>, l'epopea per la sopravvivenza della popolazione

<sup>45</sup> <https://t.me/polkazov/4215>; consultato il 13 novembre 2022.

<sup>46</sup> <https://t.me/polkazov>; consultato il 14 novembre 2022.

<sup>47</sup> <https://t.me/polkazov/4409>; consultato il 11 novembre 2022.

<sup>48</sup> <https://t.me/polkazov/4419>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>49</sup> <https://t.me/polkazov/4407>; consultato il 11 novembre 2022.

ucraina di Mariupol, attraverso gli occhi di un *manipolo di eroi*<sup>50</sup> che, consapevolmente, hanno scelto di unirsi alla cittadinanza per proteggerla e sacrificarsi con essa, come i resistenti della saga di Tolkien, che resistono agli orchi delle forze del male, asserragliati nella fortezza del Fosso di Helm – non è forse un caso che *orchi* sia, in effetti, l'appellativo più comune affibbiato ai soldati russi sul canale ucraino<sup>51</sup>. Quando le immagini si fanno in terza persona e il cellulare non è più uno specchio, bensì un occhio che guarda, facendo vedere la vita che strenuamente resiste nel rifugio sotterraneo, la bassa qualità di alcune riprese si alterna con altre, la cui sorprendente fattura estetica si mimetizza con il racconto<sup>52</sup>, diviene poetica del messaggio, narrativa epica (Fig. 11).



*Fig. 11*

I racconti dei civili<sup>53</sup>, dei bambini che sopravvivono giocando nei rifugi<sup>54</sup>, degli anziani feriti<sup>55</sup>, di pericolose sortite tra le strade distrutte<sup>56</sup>, tutto contribuisce alla storia, a una sorta di *reality* epico in cui la vita sembra assumere i tratti della *fiction* e i cui personaggi, come i *performer* di Grotowski, non interpretano, bensì *sono*.

In questa storia, la terra e il cielo sono invertiti, rispetto alla narrazione cecena. Il sottosuolo è l'alcova che garantisce la salvezza, sulla superficie imperversano gli

<sup>50</sup> <https://t.me/polkazov/4212>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>51</sup> <https://t.me/polkazov/4405>; consultato il 10 novembre 2022.

<sup>52</sup> <https://t.me/polkazov/4472>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>53</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=a8wk\\_jMknag](https://www.youtube.com/watch?v=a8wk_jMknag); consultato il 9 novembre 2022.

<sup>54</sup> <https://t.me/polkazov/4418>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>55</sup> <https://t.me/polkazov/4442>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>56</sup> <https://t.me/polkazov/4420>; consultato il 12 novembre 2022.

*orchi*<sup>57</sup>, mentre nel basso cielo volteggiano maligne creature alate che sganciano ordigni mortali<sup>58</sup>. Ma, diversamente dal racconto di Kadyrov, in cui il cosmo è limitato alla mitica memoria dell'impero, quello degli Azoviti è fisicamente concreto, tecnologico, si allarga a tutto il mondo e giunge fino allo spazio, in orbita, dove volano i satelliti di Elon Musk, guru del mondo occidentale che, come un novello Tony Stark della saga di Iron Man, è in grado di garantire ai combattenti asserragliati nel sottosuolo la possibilità di connettersi e comunicare con il mondo<sup>59</sup>.

Nel frattempo, altrove, sulle riviste, sui social e in televisione, le mogli dei combattenti della Azov (Fig. 12), rappresentate da un gruppo composto, tra le altre, anche dalla moglie di Denis, Kateryna Prokopenko<sup>60</sup> si appellano quotidianamente alle opinioni pubbliche e alle istituzioni occidentali per la salvezza dei propri uomini, in un tour che, di volta in volta, adatta le estetiche dei propri linguaggi ai media attraverso i quali raccontano la loro storia. Non a caso, una di loro, Olha Andrianova, dichiara in un'intervista del maggio 2022: "This is not a game, not some sort of a reality show".<sup>61</sup>



Fig. 12

Le reciproche accuse di *mettere in scena* i contenuti delle loro storie da parte di entrambe le fazioni fin qui descritte, si sprecano. Invettive reciproche, corredate a

<sup>57</sup> <https://t.me/polkazov/4329>; consultato il 13 novembre 2022.

<sup>58</sup> <https://t.me/polkazov/4198>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>59</sup> <https://www.rainews.it/articoli/2022/05/starlink-allucraina-mosca-musk-dovr-risponderne-lui-se-muoio-misteriosamente-2c21e213-66fa-4037-9d8f-b1f9b2179927.html>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>60</sup> <https://twitter.com/KatProkopenkoUa>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>61</sup> <https://www.euronews.com/2022/05/19/azov-wives-this-is-not-a-game-or-a-reality-show-the-truth-is-horrible>; consultato il 12 novembre 2022.

volte da dimostrazioni più o meno credibili sulla *finzionalità* di ciò che le immagini mostrano e le parole raccontano, sono distribuite su tutti i canali e i differenti media che si occupano della guerra: contronarrazioni che cercano di minare i *frame* interpretativi proposti da entrambi gli schieramenti, tentando continuamente di penetrare i pubblici delle rispettive polarizzazioni. Da un lato, per lo più si tratta di resoconti in cui Kadyrov è dipinto come un sanguinario fantoccio nelle mani dei capitribu ceceni, un reazionario e bigotto tagliagole, un signore della guerra, un *warlord*, un guerrafondaio, la cui famiglia ha lastricato di morti la strada che l'ha condotta al potere. Dall'altro, i canali filorussi pubblicano numerosi reportage e report internazionali che stigmatizzano le matrici neonaziste dei combattenti della Azov, etichettando le loro tattiche come spregiudicate, fanatiche, ai limiti del terrorismo.<sup>62</sup>

Anche la narrazione giornalistica vera e propria, quella dei corrispondenti di guerra, diviene processo in cui il *combattente* e il *performer* a volte si *con-fondono* nella produzione della *verità*. Semyon Vladimirovich Pegov, russo, fondatore del progetto WarGonzo<sup>63</sup>, collettivo di corrispondenti di guerra, fondato nel 2017 e affiliato alle forze armate di Mosca, sul proprio canale Telegram conta più di un milione e trecentomila follower, mentre quello su Twitter supera i quarantaquattromila<sup>64</sup>.

In una delle foto più rappresentative che lo ritraggono, Semyon Pegov imbraccia un fucile mitragliatore PPsh-41 – soprannominato “Papasha” (Paparino) – arma iconica dell'armata rossa nella Grande Guerra Patriottica (Fig. 13).

---

<sup>62</sup> La rilevazione di tali categorie fa seguito al monitoraggio dei canali Telegram sopra indicati, nel periodo 2 marzo-20 maggio 2022.

<sup>63</sup> <https://t.me/wargonzo>; consultato il 14 novembre 2022.

<sup>64</sup> <https://twitter.com/wargonzo>; consultato il 14 novembre 2022.



Fig. 13

Egli stesso non si definisce un giornalista, bensì un poeta, uno scrittore combattente<sup>65</sup>. Anche solo questi elementi possono dare la cifra di quali siano le *matrici* narrative e culturali da cui attinge e a cui tende il corrispondente russo. Così come molti altri – tra i quali vale la pena citare anche solo Evgeniy Poddubny<sup>66</sup> e Alexander Kots<sup>67</sup> – Semyon è un militare, un soldato e, nello stesso tempo, un narratore. Non segue l'esercito, come i corrispondenti di guerra occidentali, non è un *embedded*, un civile autorizzato. Semyon Pegov è organico alle forze armate, non deve, né vuole essere *super partes*. Semyon viaggia con la truppa; si muove sul fronte; partecipa alle battaglie; critica allo stesso modo i civili che non condividono l'intervento armato e i propri superiori, come farebbe un qualunque colonnello sotto il fuoco nemico; si scaglia contro le decisioni peggiori e gli errori più evidenti dei comandi; denuncia le reticenze delle autorità; analizza gli scenari con gli anfibi bene affondati nel terreno; riprende se stesso mentre si trova sotto il fuoco delle artiglierie; incoraggia e ispira la truppa come un bardo contemporaneo, come un guerriero poeta.<sup>68</sup> Eppure, a lui e agli altri corrispondenti, in virtù del loro ruolo di *storyteller*, è riconosciuta un'indulgenza da parte dell'autorità che la censura non concede al cittadino medio.

Il 23 ottobre 2022, Semyon Pegov incappa in una mina antiuomo, salta in aria, viene soccorso e gli viene amputata una gamba.<sup>69</sup> Nonostante questo, dopo solo un

<sup>65</sup> <https://t.me/wargonzo/5397>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>66</sup> <https://t.me/epoddubny>; consultato il 15 novembre 2022.

<sup>67</sup> <https://t.me/sashakots>; consultato il 16 novembre 2022.

<sup>68</sup> La rilevazione di tali narrative fa seguito al monitoraggio del canale Telegram di Pegov, nel periodo 2 marzo-1 settembre 2022.

<sup>69</sup> <https://www.open.online/2022/11/07/russia-semyon-pegov-gamba-mina-propaganda/>; consultato l'11 novembre 2022.

paio di settimane, è di nuovo al fronte in stampella a intervistare soldati, raccontare battaglie, scrivere la sua parte incisa nella storia.<sup>70</sup> D'altra parte, quella del corrispondente di guerra soldato, che rischia la vita in trincea al fianco dei propri compagni, è una memoria viva nella narrazione russa, che ha in Vasilij Grossman e Ilya Ehrenburg, corrispondenti militari dell'armata rossa durante la Seconda Guerra Mondiale e grandi scrittori del dopoguerra, i propri riferimenti più evidenti (MacIntyre 2016). Così anche Pegov è narratore della parola, mediatore vivente della memoria, che scrive oppure racconta a voce, attraverso lo strumento dei *video-selfie*, la propria esperienza dal fronte. L'intervento armato russo, nella sua *fabula*, assume i tratti di nuova grande guerra patriottica contro l'occidente nazista, nella quale il destino gli ha dato in sorte di ritrovare se stesso e tutto il suo popolo perduto. Eppure, molti dei suoi servizi sono spesso delegittimati dall'accusa di essere stati *messi in scena*<sup>71</sup>.

Evgeniy Maloletka<sup>72</sup>, Mstyslav Chernov<sup>73</sup> ed Efrem Lukatsky<sup>74</sup> sono ucraini e fotoreporter per l'Associated Press. Maloletka può contare su circa diecimila follower sia su Facebook, che su Twitter, mentre supera i duecentodiecimila su Instagram, dove Chernov sfiora i centomila. Protagonisti nella narrazione del conflitto, ritenuti autorevoli e, nello stesso tempo, controversi dalla contropropaganda, sono difatti autori di alcune delle più influenti narrative visive della guerra. Non c'è vicenda del conflitto che non li veda al centro della scena nel ruolo di fotoreporter *embedded* e, quindi, affiliati alle forze armate ucraine, ma mai confusi con essi: non c'è avvenimento in cui essi non trasformino in poetica la mera ripresa del loro sguardo.

La loro narrazione si iscrive nella tradizione dei grandi fotoreporter occidentali e i loro riferimenti sono nell'estetica delle grandi foto iconiche della guerra, come quella di Frank Capa e il soldato caduto in Spagna nel '36; Joe Rosenthal e l'alzabandiera di Iwo Jima nel '45, oppure Nick Ut – anche lui fotoreporter dell'AP –

---

<sup>70</sup> <https://t.me/wargonzo/8944>; consultato l'11 novembre 2022.

<sup>71</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=IlensEe8dag>; consultato il 12 novembre 2022.

<sup>72</sup> <https://www.facebook.com/evgeniy.maloletka>; consultato il 14 novembre 2022.

<sup>73</sup> <https://www.instagram.com/mstyslav.chernov>; consultato il 15 novembre 2022.

<sup>74</sup> <https://www.facebook.com/efrem.lukatsky/>; consultato il 15 novembre 2022.



che sospende il tempo della guerra in Vietnam, immortalandone *il terrore* sul volto della ragazza che fugge dal napalm nel '72.

Eppure, così come la foto di Iwo Jima o della *Napalm Girl*, anche le loro foto sono accusate di essere ciniche, costruite o del tutto *messe in scena* da parte dei propri avversari, come nel caso della foto di Marianna Vyshemirskaya (Fig. 14), la giovane madre sopravvissuta alla distruzione dell'ospedale di maternità di Mariupol, accusata di essere un'attrice, prima dalla propaganda russa e, in seguito, da quella ucraina<sup>75</sup>; oppure come nel caso del reportage di una donna ucraina ferita in seguito a un bombardamento russo su Kiev (Fig. 15), pubblicato da Lukatsky sul proprio canale Facebook il 10 ottobre 2022 e in seguito condiviso sui media mainstream occidentali<sup>76</sup>, nonostante l'accusa da parte di alcuni canali Telegram filorussi di essere stato contraffatto con la complicità di alcuni figuranti<sup>77</sup>.



Fig. 14

---

<sup>75</sup> Per seguire l'intricata vicenda legata al reportage di Malolekta e Chernov sul bombardamento dell'ospedale di Mariupol: <https://www.ilpost.it/2022/04/05/marianna-vyshemirskaya-intervista-mariupol-ospedale-bombardamento/>; <https://apnews.com/article/russia-ukraine-europe-misinformation-bombings-a39d9438da3c55d691742229cc87b2a0>

<sup>76</sup> <https://www.facebook.com/100000694215792/posts/pfbid0L2qXU4xgGYFyP6XCXtrGJ397eCD6kF2mXkyphpk5X16oGg65gczQUypys3QYqQV1ol/>; consultato il 15 novembre 2022.

<sup>77</sup> <https://t.me/InfoDefenseITA/1522>





*Figura 15*

*Performer* anch'essi, quindi, almeno per una delle parti, a sancire il fatto che, in uno scenario radicalmente polarizzato, come già evidenziato da Sazonov (2017) nello stesso conflitto ucraino del 2014-16, la terzietà o l'indipendenza sono escluse dalla stessa struttura dei media e, se proclamate da una delle parti, saranno comunque accusate dall'altra di essere *messe in scena*.

In ogni caso, per tentare di delineare la traiettoria di una possibile lettura del fenomeno in esame, la proposta qui illustrata è da rintracciarsi nell'ipotesi che, nel modello di una comunicazione performativa polarizzata, quale quella tipica dei social media, ai fini della delegittimazione della comunicazione avversaria, la verifica del contenuto *ex post*, secondo criteri razionali di obiettività e trasparenza, non incida in maniera rilevante sulla propagazione del messaggio.

Ciò avverrebbe per la stessa logica per la quale, al fine della delegittimazione di un culto, la messa in discussione della *verità* del messaggio si pone come questione del tutto irrilevante, dal momento che ciò che lega l'officiante e il credente è la condivisione del rito e non la dimostrabilità del messaggio, come ben sanno tutti i credenti. Oltre al fatto che è nel rito che l'*idea di verità* (e non *la verità*) si forma e sopravvive.

Buona parte del legame tra messaggio e narratori – che costituisce l'essenza della narrazione, ovvero il racconto – si gioca tutta sulla comune condivisione di narrative che si situano al di sotto della superficie e che si innescano – oppure non riescono a innescarsi – in base all'interazione tra *matrici* narrative comuni, *meme* del

processo di mediazione. Sono questi che, operando all'interno delle narrative, contribuiscono a stabilire la credulità, esattamente come avviene per il processo di adesione al racconto secondo Fischer, per il quale possiamo *credere* solo se le “storie di cui facciamo esperienza coincidono con le storie che sappiamo essere vere nella nostra vita” (1984, p. 8).

Quelle storie, nella propaganda di guerra, sono tuttavia estremamente pericolose poiché traghettano la nostra percezione della guerra in una sorta di illusione della verità (Caligiuri 2019). Quanto più quei fantasmi saranno saldamente radicati nelle pieghe profonde dove attecchiscono le nostre credenze e quanto più essi saranno in grado di celare la realtà, tanto più i *mastini della guerra* resteranno liberi di correre sguinzagliati dalle nostre coscienze. Parafrasando Geertz (1973), più le ragnatele di significato da noi stessi intessute ci terranno sospesi nell'immaterialità del racconto, più la guerra potrà prosperare e più difficile apparirà la strada per ritrovare la pace.

### Riferimenti bibliografici

- Abruzzese, A., 2000, *Lo Splendore della TV*, Editori Associati, Ancona-Milano.
- Affuso O., F. Raniolo, 2022, *Populismo e sfera pubblica*, in Gherardi L., (a cura di), *Lezioni brevi sull'opinione pubblica. Nuove tendenze nelle scienze sociali*, Meltemi, Sesto San Giovanni.
- Adorno, T.W., 1967, *Ohne Leitbild. Parva Aestetica*, Suhrkamp, Francoforte sul Meno.
- Altheide, D. L., Snow, R. P., 2017, *Media Logic. La logica dei media*, Armando Editore, Roma.
- Austin, J. L., (1962). *How to do things with words*, Cambridge, Harvard University Press, trad. it. 1987, *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova.
- Barba, E., Savarese, N., (1991) 2006, *A dictionary of theatre anthropology. The secret art of the performer*, Abingdon, Routledge, Londra.
- Baudrillard, J., (1981) 2008, *Simulacri e impostura. Bestie Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Pigreco, Milano.
- Baumann, M., 2020, *Propaganda fights and disinformation campaigns: the discourse on information warfare in Russia-West relations*, in «Contemporary Politics», 26, 3, pp. 288-307.

- Bernal, A., Carter, C., Singh, I., Cao, K., Madreperla, O., 2020, *Cognitive warfare: an attack on truth and thought*. Baltimore MD, USA, NATO and Johns Hopkins University.
- Bernays, E. L., (1928) 2020, *Propaganda. Come manipolare l'opinione pubblica*, Shake, Milano.
- Boal, A., (2005) 2011, *Il teatro degli oppressi*, La Meridiana, Molfetta.
- Boch, M., (1921) 1994, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Donzelli, Roma.
- Bolter, J. D., Grusin, R., 2003, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Guerini e Associati, Milano.
- Bourdieu, P., 1988, *La parola e il potere. L'economia degli scambi linguistici*, Guida, Napoli.
- Brown, K., 2013, *Agitprop in Soviet Russia*, in «Constructing the Past», 14, 1. <https://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol14/iss1/4>; consultato il 18 novembre 2022.
- Caligiuri, M., 2019, *Come I Pesci nell'Acqua. Immersi nella disinformazione*, Catanzaro, Rubbettino Editore.
- Churchill, W., 1952, *Discussion of Operation Overlord with Stalin at the Teheran Conference* (November 30, 1943). In *The Second World War, Volume V: Closing the Ring*, Teheran: The Crux.
- Cristante, S., 2022, *Il modello della doxasfera e la sua riconfigurazione digitale ed emozionale*, in Gherardi L., (a cura di), *Lezioni brevi sull'opinione pubblica. Nuove tendenze nelle scienze sociali*, Meltemi, Sesto San Giovanni.
- Dawkins, R., 1979, *Il gene egoista*, Zanichelli, Bologna.
- Dayan, D., Katz, E., (1993) 1995, *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna.
- Debord, G., (1967) 2008, *La società dello spettacolo*, Baldini Castoldi Dalai, Milano.
- Derrida, J., 1971, *Signature événement contexte*, in AA.VV., 1997, *La communication. Actes du XVème Congrès de l'Association des Sociétés de Philosophie de langue française*, Montréal, Montmorency, vol. II, pp. 49-76, trad. it. 1997, Firma Evento Contesto, in Limited Inc., Raffaello Cortina, Milano, pp. 3-33.
- Donaggio, E., 2005, *La Scuola di Francoforte. La storia e i testi*, Einaudi, Torino.
- Dottorini, D. (a cura di), 2013, *Dare credito allo sguardo. Conversazione con Marie-José Mondzain*, Fata Morgana, Credito, 19, pp. 7-18.
- Eco, U., 1985, *Lector in Fabula*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., 1962, *Opera Aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano.
- Eco, U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- Espen, A. J., 1997, *Cybertext: Perspectives on Ergodic Literature*, Baltimore and London, The John Hopkins University Press, Baltimora.

- Fidler, R., 2004, *Mediamorfosi*, Ed. Angelo Guerini e Associati, Milano.
- Fisher, W. R., 1984, *Narration as a human communication paradigm. The case of public moral argument*, in «Communication Monographs», 51, 1, pp. 1-22.
- Fontana, A., 2017, *Io Credo alle Sirene*, Hoepli, Milano.
- Foucault, M., (1971) 2004, *L'ordine del discorso e altri interventi*, Einaudi, Torino.
- Foucault, M., (1975) 1993, *Sorvegliare e punire. Nascita della prigione*, Einaudi, Torino.
- Geertz, C., (1973) 1987, *Interpretazioni di Culture*, Il Mulino, Bologna.
- Goffman, E., (1959) 1995, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna.
- Gray, C. H., 1997, *Postmodern War: The New Politics of Conflict*, Routledge, Londra.
- Greimas, A. J., (1970) 1974, *Del Senso*, Bompiani, Milano.
- Grusin, R., 2017, *Radical mediation. Cinema, estetica e tecnologie digitali*, Pellegrini Editore, Cosenza
- Ital Communications, Censis, 2022, (Rapporto) La buona comunicazione dell'emergenza quotidiana. <https://www.censis.it/comunicazione/la-buona-comunicazione-dellemergenza-quotidiana>, consultato il 10 novembre 2022.
- Jedlowski, P., 2022, *Storie comuni. La narrazione nella vita quotidiana*, Mesogea, Messina.
- Jenkins, H., (2006) 2007, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano.
- Kapferer, J., N., (1987) 2012, *Rumors, i più antichi media del mondo*, Armando, Roma: Armando.
- Kuntsman, A., Stein, R., L., 2015, *Digital Militarism Israel's Occupation in the Social Media Age*, Stanford University Press, Standford.
- Lasswell, H., D., (1927) 2019, *La propaganda*, Armando, Roma.
- Latour, B., (2005) 2022, *Riassemblare il sociale: Actor-Network Theory*, Meltemi, Sesto San Giovanni.
- Liang Q. Xiangsui W., (1999) 2004, *Guerra Senza Limiti. L'Arte della Guerra Asimmetrica fra Terrorismo e Globalizzazione*, Editrice Goriziana, Gorizia.
- Luhmann, N., (1984) 2001, *Sistemi sociali. Fondamenti di una teoria generale*, il Mulino, Bologna.
- MacIntyre, A., 2016, *Ethics in the Conflicts of Modernity: An Essay on Desire, Practical Reasoning and Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Martino, L., 2018, *La quinta dimensione della conflittualità. L'ascesa del cyberspazio e i suoi effetti sulla politica internazionale*, in «Politica & Società», 1, pp. 61-76.
- McLuhan, M., (1964) 1977, *Gli strumenti del comunicare*, Garzanti, Milano.
- Metz, C., (1977), 2006, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia.

- Miller, D., Costa, E., Haynes, N., McDonald, T.; Nicolescu, R.; Sinanan, J.; Juliano, S.; Venkatraman, S.; Wang, X., 2019, *Come il mondo ha cambiato i social media*, (a cura di) D'Agostino G., Matera V., UCL Press London, Londra.
- Mondzain, M., J., 2011, *Images (à suivre)*, Bayard, Montrouge Cedex.
- Moran, J., 2022, *The Theatre of Fake News*, Anthem Press, Londra-New York.
- NATO Standardization Office (NSO), 2020, NATO standard, AJP-3.20, Allied joint doctrine for cyberspace operations, Edition A Version 1, January 2020. [https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment\\_data/file/899678/doctrine\\_nato\\_cyberspace\\_operations\\_ajp\\_3\\_20\\_1\\_.pdf](https://assets.publishing.service.gov.uk/government/uploads/system/uploads/attachment_data/file/899678/doctrine_nato_cyberspace_operations_ajp_3_20_1_.pdf), consultato il 09 novembre 2022.
- Neumann, B., 2007, *La performatività del ricordo*, in Agazzi, E., Fortunati V. (a cura di) *Memoria e saperi*, Meltemi, Roma, pp. 306-308.
- Nye, J., 2012, *China's Soft Power Deficit To catch up, its politics must unleash the many talents of its civil society*, *The Wall Street Journal*, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052702304451104577389923098678842>, consultato il 12 novembre 2022.
- Ong, W., J., (1982) 1986, *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Il Mulino, Bologna.
- Pavlik, J. V., 2022, *The Russian War in Ukraine and the Implications for the News Media*, in «Athens Journal of Mass Media and Communications», 8, pp. 1-17
- Pikulicka-Wilczewska, A., Sakwa, R., 2015, *Ukraine and Russia: People, Politics, Propaganda and Perspectives*, E-international Relations Publishing, Bristol.
- Procter J., 2007, *Stuart Hall e gli studi culturali*, Raffaello Cortina, Milano.
- Propp, V., (1928) 2000, *Morfologia della fiaba*, Einaudi, Torino.
- Ricoeur, P., 1969, *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique I*, Le Seuil, Parigi.
- Sazonov, V., Mölder, H., Müür, K., Saumets, A., 2017, *Russian Information Operations Against Ukrainian Armed Forces and Ukrainian Countermeasures (2014–2015)*, ENDC Occasional Papers.
- Schechner, R., Wolford, L., 1997, *The Grotowski Sourcebook*, Routledge, New York.
- Sloterdijk, P., 1998, *Sphären I – Blasen, Mikrosphärologie*. Frankfurt am Main, Suhrkamp; trad. It. 2014, *Sfere*. Vol. 1: *Bolle*. Microsferologia, Milano, Raffaello Cortina.
- Smart, B., Watt, J., Benedetti, S., Mitchell, L., Roughan, M., 2022, *#IStandWithPutin versus #IStandWithUkraine: The interaction of bots and humans in discussion of the Russia/Ukraine war*. arXiv, <https://arxiv.org/abs/2208.07038>, consultato il 9 novembre 2022.
- Tolledi, F., 2015, *Teatro e guerra*, Astragali Edizioni, Lecce.
- Tolz V., Teper Y., 2018, *Broadcasting agitainment: a new media strategy of Putin's third presidency*, in «Post-Soviet Affairs», 34, 4, pp. 213-227.

- Turco, A., 2022, *Geopolitica, informazione e comunicazione nella crisi russo-ucraina*, Unicopli, Milano.
- Turner, V., 1982, *From ritual to theatre. The human seriousness of play*, PAJ, New York.
- Turner, V., (1986) 1993, *Antropologia della Performance*, Il Mulino, Bologna.
- Umland, A., 2019, *Irregular Militias and Radical Nationalism, Post-Euromaydan Ukraine: The Prehistory and Emergence of the “Azov” Battalion in 2014*, in «Terrorism and Political Violence», 31, 1, pp. 105-131
- Volosinov, V.N., 1976, *Marxismo e filosofia del linguaggio*, Dedalo, Bari.
- Wellman, B., 2004, *Connecting Communities: On and Offline*, in «Contexts», 3, pp. 22-28.
- Willaert, T., 2022, (Accepted/In press), Detecting Traces of Narrative Evolution on Telegram. Inductive Methods from Corpus-Based Discourse Analysis. Proceedings of IJCAI-ECAI 2022, THE 31ST INTERNATIONAL JOINT CONFERENCE ON ARTIFICIAL INTELLIGENCE. July 23-29, Messe Wien, Vienna, Austria: Workshop on semantic techniques for narrative-based understanding, 1-7.

### Riferimenti sitografici

- [https://t.me/catars\\_is](https://t.me/catars_is); consultato l'11 novembre 2022.
- <https://t.me/MaksymZhorin>; consultato il 16 novembre 2022.
- [https://t.me/rezident\\_ua](https://t.me/rezident_ua); consultato il 10 novembre 2022.
- <https://www.dailymail.co.uk>; consultato l'11 novembre 2022.
- [https://t.me/notes\\_veterans](https://t.me/notes_veterans); consultato l'11 novembre 2022.
- <https://t.me/warfakes>; consultato il 6 novembre 2022
- <https://twitter.com/Voxkomm>; consultato il 3 novembre 2022.
- <https://www.open.online>; consultato il 7 novembre 2022.
- <https://t.me/ASupersharij>; consultato il 7 novembre 2022.
- <https://www.youtube.com/user/SuperSharij>; consultato l'8 novembre 2022.
- <https://twitter.com/anatoliisharii>; consultato l'11 novembre 2022.
- <https://t.me/ASupersharij>; consultato il 10 novembre 2022.
- <https://www.washingtonpost.com>; consultato il 4 novembre 2022.
- <https://www.nytimes.com>; consultato il 9 novembre 2022.
- <https://www.censis.it>; consultato il 7 novembre 2022.
- <https://www.politico.com>; consultato il 9 novembre 2022.
- <https://www.iea.org>; consultato il 3 novembre 2022.
- <https://www.facebook.com/giorgio.parisi>; consultato il 6 novembre 2022.
- [https://t.me/RKadyrov\\_95](https://t.me/RKadyrov_95); consultato il 12 novembre 2022.
- <https://twitter.com/RKadyrov>; consultato il 12 novembre 2022.
- <https://tgstat.ru>; consultato il 12 novembre 2022).
- <https://t.me/polkazov>; consultato il 10 novembre 2022.
- <https://www.rainews.it>; consultato il 12 novembre 2022.

*Il conflitto in scena.*

*Il racconto della guerra russo-ucraino nella logica memetica e performativa*

<https://twitter.com/KatProkopenkoUa>; consultato il 12 novembre 2022.

<https://www.euronews.com>; consultato il 12 novembre 2022.

<https://t.me/wargonzo>; consultato il 14 novembre 2022.

<https://t.me/epoddubny>; consultato il 15 novembre 2022.

<https://t.me/sashakots>; consultato il 16 novembre 2022.

<https://www.facebook.com/evgeniy.maloletka>; consultato il 14 novembre 2022.

<https://www.instagram.com/mstyslav.chernov>; consultato il 15 novembre 2022.

<https://www.facebook.com/efrem.lukatsky/>; consultato il 15 novembre 2022.

<https://www.ilpost.it>; consultato il 12 novembre 2022.

<https://apnews.com>; consultato il 14 novembre 2022.

<https://t.me/InfoDefenseITA>; consultato il 16 novembre 2022

