

La guerra senza poesia

Quello della guerra concepita come scontro cavalleresco tra pari, che tanti giovani spinse in strada a festeggiare l'ingresso nel conflitto, nell'agosto del 1914 e nel maggio del 1915 – a festeggiare quella che, per molti di loro, era la loro morte ormai prossima –, era un 'mito' che già agli albori della modernità, nel Cinquecento, si era potuto constatare tale: con la celebre invettiva contro l'"abominoso ordigno" dell'archibugio, nel IX e nell'XI canto dell'*Orlando Furioso* (ottave 90-91 e 26-27), già Ludovico Ariosto antivedeva come la tecnologia

militare Giorgio Rochat, *La grande guerra 1914-1918*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000 (riproposto dal Mulino nel 2008 e nel 2014). Alla mia reazione scomposta ('15-'18 ma quale mito, in "Alias. Supplemento del 'manifesto'", 17 giugno 2000) si può senz'altro preferire la ben più argomentata disamina di Giovanna Procacci, *Un libro di prosa e di poesia. A proposito della riedizione di La grande guerra 1914-1918 di Mario Isnenghi e Giorgio Rochat*, in "Storia contemporanea", 280, 2016, pp. 227-46 (http://ojs.francoangeli.it/_ojs/index.php/icoa/article/view/2971/75), che vale anche come ampio aggiornamento bibliografico sul dibattito storiografico in corso. La come sempre brillante risposta a viso aperto di Isnenghi, *L'anniversario della Grande guerra in Italia. Spunti e contrappunti a metà del guado* (ivi, pp. 216-26, http://ojs.francoangeli.it/_ojs/index.php/icoa/article/view/2970/74) precede per la verità la critica cui si riferisce ("Dovevi occuparti di Caporetto per tutta la vita", intuisco che mi vogliono far capire alcuni. 'Avevi cominciato così bene'. 'Cos'è questa storia di Vittorio Veneto e che l'Italia ha vinto? Certe cose non si dicono'), e ricorda come la prima edizione del libro in questione "fu oggetto di rampogne deluse, in sedi e in particolare da parte di un censore imprevedibile" quanto innominato (p. 220). Un'ampia riflessione sulle interpretazioni (e le appropriazioni ideologiche) è quella recente di Quinto Antonelli, *Cento anni di Grande Guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Roma, Donzelli, 2018. Per una sintesi rapida ma equilibrata del dibattito anche internazionale si veda Alberto Mario Banti, *La Grande Guerra*, in Id., *Le questioni dell'età contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 152-70.

del combattimento a distanza – quella oggi perfezionata sino all'efficienza psicotica dei droni telecomandati da operatori che si trovano a decine di migliaia di chilometri dal teatro di guerra⁵⁵ – avrebbe spazzato via ogni ipotesi di epica cavalleresca ("per te la militar gloria è distrutta, / per te il mestier de l'arme è senza onore").

Bastarono i primi giorni di trincea, in ogni caso, a fare a pezzi il 'mito' eroico anche nel più candido ed entusiasta dei giovani guerrafondai. La guerra 'reale', una volta di più, mostrava la sua atroce ironia: la verità mostruosa di quella che Jünger chiamerà la "battaglia dei materiali"⁵⁶, combattuta da macchine micidiali delle quali i soldati erano mere appendici di servizio, tra loro perfettamente fungibili e, dunque, del tutto dispensabili e sacrificabili. Le statistiche ci dicono che, delle vittime militari del conflitto, circa il settanta per cento morì in conseguenza a colpi d'artiglieria, mentre meno dell'uno per cento cadde ucciso nel corpo a corpo⁵⁷. Diego Leoni ha riportato le parole di un ufficiale dello Stato Maggiore che nel 1916 esplicitamente, a fronte degli aspetti 'impossibili' (e, per chi lo leggeva, inimmaginabili) della "guerra verticale", esprimeva proprio questo disorientamento:

⁵⁵ Nutrita la bibliografia al ritardo. Spiccano per elaborazione filosofica Grégoire Chamayou, *Teoria del drone. Principi filosofici del diritto di uccidere* [2013], traduzione di Marcello Tari, Roma, DeriveApprodi, 2014; e, per raggelante magistero di scrittura, William Langewiesche, *Esecuzioni a distanza* [2010], traduzione di Matteo Codignola, Milano, Adelphi, 2011. Si veda anche la densa riflessione di Enrico Donaggio, *Che male c'è: indifferenza e atrocità tra Auschwitz e i nostri giorni*, Napoli, l'ancora del mediterraneo, 2005.

⁵⁶ Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1920], traduzione di Giorgio Zampaglione, introduzione di Giorgio Zampa, Parma, Guanda, 1990, p. 73.

⁵⁷ Cfr. Emilio Gentile, *Due colpi di pistola, dieci milioni di morti, la fine di un mondo*, cit., p. 62.

E che genere di guerra poi si è dovuta sostenere per tutto un anno! Ah non più la visione aperta, radiosa della guerra napoleonica e garibaldina. Con la grande linea di battaglia, che si distende a viso aperto sul campo, coi tamburi che battono la carica, le trombe che chiamano all'assalto, le bandiere spiegate al vento, gli squadroni galoppanti che si sferrano come una tempesta, i battaglioni in dense colonne lanciate a baionette incrociate! Ah sì, così la sognavamo noi la nostra guerra finale liberatrice! [...] Ma invece no, noi abbiamo trovato la montagna bieca, arcigna, inflessibile; abbiamo trovato il nemico, appiattato nelle rocce irte di reticolati e di mitragliatrici, che non affrontava, non subiva i grandi urti; abbiamo trovato la guerra senza poesia, senza bellezza, senza luce; la guerra oscura, monotona, triste.⁵⁸

Ancora prima che scoppiasse, quella guerra "senza poesia, senza bellezza, senza luce", qualcuno aveva già capito che non sarebbe stata in alcun modo comparabile a quelle precedenti. Fra il 1912 e il 1913, mentre vagabondava fra Italia e Germania al seguito dell'amante tedesca Frieda von Richtofen (lontana parente del futuro 'Barone Rosso'), un bel giorno David H. Lawrence, non da allora convinto pacifista, si trovò ad assistere in Baviera alle esercitazioni dell'artiglieria pesante del Kaiser. È un vero e proprio *choc* culturale quello che lo scrittore riporta in un articolo uscito allo scoppio della guerra, nell'agosto del 1914: "ho potuto vedere come sarebbe stata la guerra – una faccenda di sole macchine, a cui gli uomini stanno attaccati come se ne costituissero delle parti secondarie". Sicché "la nostra carne e il nostro sangue, l'anima e l'intelligenza erano perduti, e tutto ciò che rimaneva di noi era la dedizione fredda e metal-

⁵⁸ Rodolfo Corselli, *Come vive l'esercito italiano alla fronte*, in "Rivista militare italiana", LXI, 1916, 9, pp. 1061-2, cit. in Diego Leoni, *La guerra verticale*, cit., p. 126; si veda il commento di Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, cit., p. 51.

lica a una macchina di ferro"⁵⁹. Ma il suo grido d'allarme restò inascoltato.

Un dettaglio eloquente del cambiamento di mentalità imposto dalle nuove condizioni della guerra tecnologica è riferito dal classico studio di Barbara Tuchman, e commentato da Stephen Kern. Nelle guerre *aperte e radiose* dell'Ottocento (quelle con tanto slancio rimpiante dal tenente colonnello Corselli) gli eserciti ostentavano divise dai colori sgargianti: "i sensazionali azzurri e rossi e bianchi si supponeva mettessero in luce l'abbondanza, la lucentezza e la disciplina dell'esercito che avanzava, e intimidissero il nemico"⁶⁰. Ma le nuove armi automatiche e di precisione rendevano quelle uniformi il più facile dei bersagli. Mettendo a frutto l'esperienza della seconda guerra coi Boeri (1899-1902) – che per molti versi rappresenta la più nitida anticipazione della Grande Guerra – gli inglesi erano già passati alla divisa cachi, ma nell'estate del 1914 i soldati francesi indossavano ancora il chepi e i pantaloni rossi dei tempi del Secondo Impero. Il generale Adolphe Messimy propose di cambiare le uniformi ma il Ministro della Guerra, Eugène Étienne, si ribellò al grido: "Mai! *Le pantalon rouge c'est la France!*"⁶¹. Dopo i primi massacri dell'agosto e del settembre 1914, però, s'impose una revisione di tale orgogliosa identità, e i francesi passarono all'avanguardia nell'introdurre

⁵⁹ David H. Lawrence, *Con i mortai* [1914], in Id., *Inghilterra, mia Inghilterra*, a cura di Francesca Così e Alessandra Repossi, Fidenza, Mattioli 1885, 2014, pp. 69-70. Si veda, sul tema, l'acuta riflessione di Pierandrea Amato, *Il naufragio dell'esperienza. La filosofia e la guerra dei materiali*, in *La filosofia e la Grande Guerra*, atti a sua cura del convegno di Messina, 26-27 novembre 2014, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 79-98.

⁶⁰ Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], traduzione di Barnaba Maj, Bologna, il Mulino, 1988, p. 384.

⁶¹ Barbara W. Tuchman, *I cannoni d'agosto* [1962], traduzione di Ugo Tolomei, introduzione di Robert K. Massie, Milano, Bompiani, 1998, p. 53.

sempre più sofisticati sistemi di mimetizzazione. Un militare addetto alla comunicazione in un'unità d'artiglieria, Guirand de Scévola, aveva avuto l'idea di nascondere i cannoni con una rete chiazata di colori terrosi, ed ebbe modo di esporla al Maresciallo Joffre e al Presidente Poincaré: sicché venne creata la prima *section de camouflage* dell'esercito francese. A cose fatte Scévola dichiarò che l'idea gli era venuta dai quadri cubisti visti prima della guerra, e che questa tradizione gli permise di trovare con facilità pittori disposti ad "alterare la natura di ogni specie di forma, quale che fosse"⁶² (diversi artisti, in effetti, vennero impiegati con queste mansioni da entrambe le parti: all'inizio del 1916, per esempio, Franz Marc – che in quella battaglia troverà la morte – lavorò alla mimetizzazione dei cannoni tedeschi che verranno impiegati a Verdun). Ricorda Gertrude Stein che quando Pablo Picasso vide passare sul Boulevard Raspail il primo autocarro mimetizzato esclamò: "ma sì, siamo stati noi a inventarlo. Quello è cubismo"⁶³.

La volontà, l'intelligenza, l'identità stessa dell'individuo furono le prime vittime della guerra: le più difficili da accettare, in effetti, per i tanti che – allora e in seguito – quel conflitto, in forma appunto individuale, si trovarono a raccontare. Proprio Léger, "il pittore che sagomava i soldati come automi dai corpi tubolari", scriveva in una lettera l'8 novembre 1914: "si è giunti a questo: esseri umani che agiscono nell'incoscienza facendo agire delle macchine. Siamo quasi all'astrazione. Spero che la prossima guerra troverà modo di evitare anche quel poco di azione che ancora rimane all'individuo"⁶⁴.

⁶² Cit. in Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio*, cit., p. 385.

⁶³ Gertrude Stein, *Picasso [1938]*, traduzione di Vivianne Di Maio, Milano, Adelphi, 1973, p. 21. Cfr. Paolo Fabbri, *Semiotica e camouflage, in Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi*, a cura di Luisa Scalabrioni, Pisa, ETS, 2011, pp. 11-25 (http://www.paolofabbri.it/saggi/semiotica_camouflage.html).

⁶⁴ Cit. in Emilio Gentile, *L'apocalisse della modernità*, cit., p. 255.

È una considerazione che ripetono in tanti: quella di una guerra che "sembra sempre più fine a se stessa, perdendo le caratteristiche di progetto umano per profilarsi come un'orribile macchina di morte che si autogiustifica e si autoalimenta"⁶⁵. Prima ancora che la guerra inizi per l'Italia, a dirlo è il Luigi Pirandello che sta scrivendo *Si gira* (il romanzo sul cinema come meccanizzazione dell'umano, che con questo titolo sta uscendo a puntate sulla "Nuova Antologia" e verrà pubblicato, poi, come *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*), il quale in un'intervista dell'aprile del 1915 parla del "pasto delle macchine impazzite": "guerra di macchine, guerra di mercato. [...] Ma non basta fabbricarle, le macchine: perché agiscano e si muovano debbono per forza ingoiarsi la nostra anima, divorarsi la nostra vita. Ed ecco, non più soltanto idealmente, ma ora anche materialmente se la divorano. Sette uomini – dicono – al minuto: per il trionfo dei prodotti industriali d'una nazione diventata, non pur nei cantieri, anche negli animi e negli ordini, metallica, un immenso macchinario"⁶⁶.

⁶⁵ Fulvio Senardi, *Scrittori in trincea. Per ricordare la Grande Guerra*, introduzione al volume a sua cura, *Scrittori in trincea. La letteratura e la Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2008, p. 42.

⁶⁶ Cit. *ivi*, p. 45n. Si tratta della risposta a un questionario sul significato della guerra proposto dalla rivista "Noi e il mondo", uscito il 1 aprile 1915 (risposero anche, fra gli altri, Luigi Capuana, Salvatore Di Giacomo, Giacomo Puccini, Matilde Serao e Trilussa): cfr. *Interviste a Pirandello. "Parole da dire, uomo, agli altri uomini"*, a cura di Ivan Pupo, prefazione di Nino Borsellino, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2002, p. 113. La visione della guerra è molto vicina qui (così come nell'altra intervista, di Alberto de Angelis, uscita su "La Tribuna" il 15 marzo 1916: *ivi*, pp. 116-9) a quella della mera "scienza strategica" che "mangia vite, strazia carni" nella novella *Frammento di cronaca di Marco Leccio e della sua guerra sulla carta nel tempo della grande guerra europea*, che esce a puntate sul quotidiano "Il Messaggero" fra l'agosto e il settembre di quello stesso 1915 (ora in *Novelle per un anno*, edizione diretta da Giovanni Macchia, a cura di Mario Costanzo, vol. III, Milano, Mondadori, 1990, pp. 1161-207). Nella più nota *Berecche e la guerra*, del 1919, torna

La scrittura del disastro

L'individuo nella guerra moderna è spersonalizzato anzitutto perché quella guerra *non la vede*. È quella che si potrebbe chiamare 'sindrome di Fabrizio Del Dongo': una volta di più ricordando l'episodio nel terzo capitolo della *Certosa di Parma*, in cui il giovane avventuriero di Stendhal – al quale su un piatto d'argento si offre l'occasione di partecipare alla Storia nel punto e al momento esatto in cui essa si produce, a Waterloo nel 1815, e che su di essa si getta con spirito non diverso, in effetti, da quello dei ragazzi della "comunità d'agosto" e del "maggio radioso" di un secolo dopo –, tuffato nel bel mezzo della Battaglia per antonomasia, non riesce a percepire altro che un gran frastuono, un immenso polverone, un andirivieni insensato di uomini e cavalli; confuso, si rivolge a "un sergente d'alloggio con aspetto bonario", e gli chiede: "ma questa è proprio una vera battaglia?"⁶⁷. Passato un secolo, l'evoluzione delle discipline tattiche (che comportano una confusione dei piani e una sovrapposizione delle linee) e dei *paraphernalia* tec-

invece la "guerra di mercato" la quale viene però imputata alla sola Germania che "ha voluto aggredire per imporre a tutti la sua merce" (ivi, p. 598). Cfr. Piero Milone, "Un'altra vita"? *Pirandello, la guerra e l'arte*, in *Pirandello e la politica*, atti del convegno di Agrigento, 7-10 dicembre 1991, a cura di Enzo Lauletta, Milano, Mursia, 1992, pp. 109-60; Giovanni de Leva, *Pirandello e la guerra sulla carta* [2014], in Id., *La guerra sulla carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci, 2017, pp. 93-102; Simona Costa, *La guerra sulla carta di Svevo e Pirandello*, in *Guerra e pace nel Novecento e oltre*, atti del convegno di San Salvatore Monferrato, 25-26 settembre 2015, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2016, pp. 55-70; Cristina Savettieri, *Performing the Identity of the Nation in Pirandello's War Short Stories*, in "Pirandello Studies", 2016, 36, pp. 8-22.

⁶⁷ Stendhal, *La Certosa di Parma* [1839], traduzione di Gianni Celati, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 91. Cfr. Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2003, pp. 190-209.

nologici (fumogeni, gas, *camouflages* e altri dispositivi concepiti per occultare e mimetizzare tanto le forze militari quanto il campo di battaglia) ha reso la guerra ancora più inintelligibile, caotica, tendenzialmente *invisibile*. Scrive il poeta mutilato di guerra Blaise Cendrars: "di tutte le scene di battaglia cui ho assistito m'è rimasta soltanto l'immagine d'un gran casino [...]. Lì sul posto e nel fuoco dell'azione non ci se ne rende conto. Manca la prospettiva per poter giudicare e non si ha il tempo di farsi un'opinione"⁶⁸.

Questo *oscuramento* è prodotto dall'uomo, dalla sua violenza; dagli infernali strumenti tecnologici da lui impiegati per sopraffare e sterminare altri uomini. Suo correlato dialettico, uguale e contrario, l'innaturale illuminazione (riflettori, bengala, esplosivi lampeggianti) che nel teatro di guerra sovverte il ciclo naturale della notte e del giorno; un ciclo che, per la stragrande maggioranza del "popolo in armi", era rimasto invariato da millenni⁶⁹. Il verso degli *Ossi di seppia* che ho mutuato nel mio titolo, "le notti chiare erano tutte

⁶⁸ Blaise Cendrars, *La mano mozza* [1946], traduzione di Giorgio Caproni [1967], introduzione di Giovanni Bogliolo, Parma, Guanda, 2000, pp. 60-1.

⁶⁹ La reazione di molti soldati di origine contadina a questi fenomeni inauditi, che mostravano loro per la prima volta la modernità nel suo volto più feroce, fu comprensibilmente una regressione agli strati più ancestrali e irrazionali della mentalità premoderna. La religiosità di guerra, fenomeno perturbante sul quale negli ultimi vent'anni circa ha attirato l'attenzione molta critica internazionale di taglio antropologico (penso anzitutto agli importanti libri di Jay Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea* [1995], traduzione di Nicola Rainò, Bologna, il Mulino, 1998, e di Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, cit.), fu indagata per primo – con studi pionieristici quali *L'anima religiosa della guerra*, Milano, Mondadori, 1935 – dall'etnografo napoletano Cesare Caravaglios, nel 1941 precocemente scomparso per i postumi delle ferite riportate in guerra (si veda sopra il capitolo *La guerra-cerimonia*, alle pp. 197-200).

un'alba", dice anche questo (si veda, sopra, l'*Introduzione*, alle pp. 67-9)⁷⁰. L'offesa all'ambiente naturale è in effetti, insieme alla crisi della personalità individuale, la prima conseguenza della guerra (anche questo, c'è da supporre, verrà rimproverato come un *senno di poi* della contemporanea coscienza ambientalista)⁷¹. Se i paesaggi bellici sono *paesaggi del trauma* – per parafrasare il bel titolo di Matteo Giancotti – è perché la guerra deturpa, in misura spesso irrimediabile, entrambe le controparti indispensabili perché, in termini antropologici e culturali, si possa in effetti concepire un *paesaggio*⁷². Quando Marinetti delira sulla guerra come "complemento

⁷⁰ Nonché, per ulteriori considerazioni, il mio *Ri-conoscere la guerra*, "doppiozero", 20 gennaio 2015 (<http://www.doppiozero.com/tubriche/13/201501/ri-conoscere-la-guerra>).

⁷¹ Si veda, per una sintesi equilibrata (oltre che bibliograficamente assai ricca), Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Roma, Carocci, 2017 (sulla Grande Guerra, e su Gadda in generale, si vedano le pp. 169 sgg.). Un'iniziativa singolare è stata quella che nel 2013 ha riportato nell'ambiente di provenienza l'"Albero Isolato" del "Valloncello" menzionato da Ungaretti nella data posta in calce a *San Martino del Carso*, nel *Porto Sepolto*: un gelso rinsecchito che nella terra di nessuno serviva a entrambe le parti in lotta per orientarsi e che i soldati ungheresi del 46° reggimento, prima di ritirarsi dalla zona nel 1916, tagliarono per portarlo con loro in patria a mo' di reliquia (per loro era "l'albero di Doberdò"). Dopo essere stato conservato per quasi un secolo al Móra Fenec Muzeum di Szeged, è tornato in Italia, esposto alla mostra italo-ungherese *San Martino del Carso. Il poeta Ungaretti e l'albero isolato*, dal 30 marzo al 29 giugno 2013 (catalogo a cura di Lucio Fabi, Gianfranco Simonit e Tamas Pinter, Cormons, Poligrafiche S. Marco, 2013). Cfr. Paolo Di Stefano, *L'albero che ispirò Ungaretti torna a San Martino del Carso*, in "Corriere della Sera", 25 marzo 2013. Si veda pure il documentario di Paolo Rumiz e Alessandro Scillitani, *L'albero tra le trincee*, uscito nel 2013 in un dvd Artemide Film-L'Espresso; e, di Rumiz, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano, Feltrinelli, 2014.

⁷² Secondo l'equazione proposta dal maggior studioso contemporaneo del tema, Michael Jakob: "P = S + N" (dove P sta per *Paesaggio*, S

logico della natura", capace di conferire finalmente la loro "vera bellezza alle montagne, ai fiumi, ai boschi"⁷³, non fa che esibire *in positivo*, provocatoriamente, un fenomeno che altri scrittori rilevano a loro volta, con accenti magari meno icastici dei suoi ma rispettosi, e anzi spesso turbati da quell'inaudita lacerazione che la storia stava producendo fra uomo e natura⁷⁴. È il caso di De Roberto, che inizia *La paura* con le parole "Nell'orrore della guerra l'orrore della natura"⁷⁵. È il caso di Gadda, le cui prose alludono spesso alla deforestazione causata dai bombardamenti nel paesaggio alpino (il dettaglio delle pietre denudate che, con terribile analogia, evocano le ossa umane sotto la carne)⁷⁶.

Ed è soprattutto, forse, il caso di Italo Svevo: che non figura in nessun 'organigramma' della letteratura di guerra e i cui testi in effetti quella guerra non rappresentano, ma il cui

per *Soggetto* e *N per Natura*: cfr. *Il paesaggio*, traduzione dell'autore con Adriana Gherzi, Bologna, il Mulino, 2009, p. 30).

⁷³ Filippo Tommaso Marinetti, *La guerra complemento logico della natura*, in "L'Italia futurista", 25 febbraio 1917 (si veda, sopra, il capitolo *La guerra-festa*, p. 162-3).

⁷⁴ Così come il *leader* del futurismo poneva l'accento – a modo suo, si capisce – su un altro effetto tragico della guerra: la devastazione dei corpi dei mutilati (si veda, sopra, l'*Introduzione*, alle pp. 75-6).

⁷⁵ E cioè "la desolazione della Valgrebbana, le ferree scaglie del Montemolon, le cuspidi aguzze e taglienti delle due Grise, la forca del Palalto e del Palbasso, i precipizii della Fòlpola: un paese fantastico, uno scenario da Sabba romantico, la porta dell'Inferno" (Federico De Roberto, *La paura*, ed. cit., p. 271).

⁷⁶ In una lettera Gadda descrive la valletta fra i monti Zoverto, Magnaboschi e Lèmerle esclamando: "non ha più l'aspetto che la natura le aveva conferito: non ho mai visto un tale spettacolo di rovina" (a Madalena Marchetti, 18 luglio 1916, in Id., *Lettere agli amici milanesi*, a cura di Emma Sassi, Milano, il Saggiatore, 1983, p. 28, cit. in Antonio Daniele, *Il carnaio di Magnaboschi* [2004], in Id., *Magnaboschi. Storie di guerra, di scrittori e d'altopiano*, Verona, Cierre, 2009, p. 63).

ritorno alla scrittura dopo l'interminabile "ibernazione"⁷⁷ seguita al fiasco di *Senilità* – col suo ultimo romanzo compiuto, *La coscienza di Zeno*, e i frammenti affascinanti di un quarto mai ultimato che avrebbe dovuto intitolarsi "Il vecchione" – si colloca con precisione all'indomani della fine del conflitto⁷⁸. Come dice in una lettera al suo editor (e scrittore di guerra, lui sì, col ben noto *Diario di un imboscato*)⁷⁹ Attilio Frescura, è stata proprio la guerra, 'congelando' l'attività imprenditoriale a Trieste, ad avergli regalato all'improvviso un tempo libero insperato. Col quale dapprima abbozza un saggio d'ispirazione kantiana dedicato a "un progetto di pace mondiale"⁸⁰; è vero, "non si tratta di un lavoro molto originale"⁸¹, ma è significativo che Svevo, "dopo di aver assistito alla distruzione di tanta parte di vita e di civiltà", vi segni a dito quello sviluppo tecnologico che all'umanità consente di "già oggi cancellare ogni traccia di vita da paesi interi e domani forse scardinare

⁷⁷ Così la definisce Maurizio Serra nella sua bella biografia, *Attività di Italo Svevo* [2013], traduzione dell'autore, Torino, Aragno, 2017, p. 141 (sul periodo di guerra si vedano le pp. 149-66).

⁷⁸ Cfr. Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014, pp. 38-9. Si veda anche Simona Costa, *La guerra sulla carta di Svevo e Pirandello*, cit.

⁷⁹ Cfr. Attilio Frescura, *Diario di un imboscato* [1919], prefazione di Mario Rigoni Stern, Milano, Mursia, 1981. Se Frescura (che nella realtà si meritò una medaglia d'argento e una di bronzo al valor militare) adotta la prosopopea provocatoria dell'*imboscato*, diversi personaggi dell'ultimo Svevo – a partire da Zeno Cosini – sono presentati quali *pescecani*: profittatori di guerra, cioè, come in un certo senso si sentiva davvero l'imprenditore Aron Hector Schmitz.

⁸⁰ Italo Svevo ad Attilio Frescura, gennaio 1923, in Id., *Epistolario*, a cura di Bruno Maier, Milano, Dall'Oglio, 1966, p. 824 (il passo è citato nel notevole saggio di Luca Salza, *Pensare la fine: da Italo Svevo a "Wonder Woman"*, in *Rappresentare l'irrappresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza*, cit., p. 355).

⁸¹ Maurizio Serra, *Attività di Italo Svevo*, cit., p. 175.

la terra stessa"⁸². Infatti il nuovo romanzo, cui mette mano subito dopo, si concluderà con l'immagine memorabile di un "uomo fatto come tutti gli altri" che "quando i gas velenosi non basteranno più [...] inventerà un esplosivo incomparabile, in confronto al quale gli esplosivi attualmente esistenti saranno considerati quali innocui giocattoli", e "un altro uomo fatto anche lui come tutti gli altri, ma degli altri un po' più ammalato, ruberà tale esplosivo e s'arrampicherà al centro della terra per porlo nel punto ove il suo effetto potrà essere il massimo. Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie"⁸³. Il dominio della tecnica, al quale la guerra ha dato una spinta decisiva, si configura nell'ultimo Svevo come profezia di una *salute* apocalittica: una nube di gas che, fuoriuscita dai campi di battaglia, pone fine all'umanità che l'ha prodotta, e addirittura a tutto il pianeta, generoso quanto incauto, che quell'umanità così a lungo ha ospitato.

La verità tenebrosa, è il caso di dire, dell'*oscuramento* definitivo minacciato dalla guerra, ai tempi ricordati dalla *Certosa di Parma* di Stendhal era stata appena mostrata, per la prima volta, da un grandissimo artista. Forse il massimo artefice di immagini di guerra di ogni tempo: il Francisco Goya dei *Disastri della guerra*, il grande ciclo di incisioni dedicate all'invasione napoleonica in Spagna del 1812⁸⁴. Nel bellissimo testo

⁸² Italo Svevo, *Sulla teoria della pace*, in Id., *Teatro e saggi*, a cura di Federico Bertoni, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 860.

⁸³ Id., *La coscienza di Zeno* [1923], in Id., *Romanzi e continuazioni*, a cura di Nunzia Palmieri e Fabio Vittorini, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1085.

⁸⁴ Si veda per esempio la classica edizione di Francisco Goya, *I disastri della guerra*, introduzione di Renato Guttuso, Milano, Vie Nuove, 1967; ora, a cura di Francesco Martini, Milano, Abscondita, 2011. La tradizione della pittura di guerra è ripercorsa da Luigi Bonanate, *Dipingere guerre*, Torino, Aragno, 2016 (su Goya si vedano le pp. 399-404).

consegnato al catalogo della già citata mostra del MART il maggior filosofo vivente, Jean-Luc Nancy, collega il titolo di Goya a questa "perdita della visibilità": "perdita dell'astro, perdita della sua luce tutelare"⁸⁵. Perdita definitiva, cioè, non solo degli ideali cavallereschi coi quali si poteva pensare di andare alla guerra nell'*ancien régime*, ma anche della speranza illuminista coltivata dal Goya ossequioso pittore di corte all'Escorial, ma quasi-giacobino in incognito, all'arrivo delle armate napoleoniche. Le quali lui sperava arrivassero in Spagna a "esportare la democrazia"; mentre poté subito vedere che quanto seminavano, allora come oggi, era solo terrore, sopraffazione e massacri. Il *disastro* è la perdita anche di questo 'lume': "smarrimento nell'oscuro" dice Nancy, "nel magma, nella confusione, nella devastazione, nel ripugnante, nell'ignobile". Ri-accendere una luce su questo magma, rendere finalmente visibile la *sostanza traumatica della guerra*, vuol dire rivelarne il "fondo informe"; vuol dire sancire una volta per tutte che – è ancora Nancy che parla – "sempre e a dispetto di ogni Causa, e a maggior ragione quando le Cause collassano, essa è insostenibile". Per questo tocca sostenere con stoicismo tale luce oscura, bisogna tenere fissi gli occhi sulle immagini del disastro: esse "brillano e ci avvolgono in un lampo nero" e solo allora, forse, "il ritiro degli astri, il loro arretramento o la loro caduta, impone la sua chiarezza – forse la giustizia stessa"⁸⁶. Il momento di tale *giustizia*, per dirla con Walter Benjamin, è allora il "momento della conoscibilità" di quei *disastri*.

⁸⁵ Jean-Luc Nancy, *Il disastro. Scomparsa degli astri*, in "La guerra che verrà / non è la prima", catalogo della mostra cit., p. 29.

⁸⁶ *Ibidem*. Si vedano su questo punto anche le riflessioni introduttive di Lavinia Spalanca, *Scrivere la guerra*, in Ead., *Il martire e il disertore. Gli scrittori e la guerra dall'Ottocento al Novecento*, Lecce, Pensa Multimedia, 2011, pp. 11-23.

nb

Eredità senza testamento

Ciò che l'esperienza e la storia insegnano è questo: che uomini e governi non hanno mai imparato nulla dalla storia, né mai agito in base a principi da essa edotti.

Hegel

La storia insegna, ma non ha scolari.

Gramsci

La storia non è magistra di niente che ci riguardi. Accorgersene non serve a farla più vera e più giusta.

Montale

Se oggi ripenso al mio percorso c'è un punto sul quale, a denti si può immaginare quanto stretti, sono costretto a dar ragione a Isnenghi. Cioè quando dice di dubitare "di una direzione di marcia collettiva prevalente nel senso dell'abbandono degli incanti e del prevalere dei disincanti". È un punto chiave, che rappresenta per me – si perdoni la retorica – un vero tormento. Eravamo nel 1998 quando Isnenghi scriveva queste parole. A lui, s'è detto, premono adesso gli *incanti* che malgrado tutto, dice, la memoria della Grande Guerra continuò a esercitare su chi l'aveva fatta (si ricordi la "felicità" del Gadda del *Castello di Udine*). Contro di me si ritorce, viceversa, l'ulteriore *senno di poi* degli anni, catastrofici, che a quel '98 sono seguiti. Il Kosovo, la Serbia bombardata dai nostri Tornado, e poi l'11 settembre e tutto quello che è seguito. Altro che *disincanto*: il cavaliere dell'Apocalisse è tornato, da allora, in grande stile.

Quello che ho capito, in questi anni, è che la fiducia che nutro a metà anni Novanta ("nessuna guerra – fortunatamente –

potrà mai più veicolare le attese, le speranze, gli entusiasmi dell'agosto 1914, del maggio 1915") era figlia di uno dei miti più duri a morire, dei più suggestivi e ingannevoli, che ci consegna l'educazione umanistica. E cioè che *historia* sia *magistra vitæ*. Se una cosa insegna, la letteratura di guerra, è che quella storia, invece, non ci ha insegnato proprio nulla. Lo ha detto molto meglio di quanto possa fare io, parafrasando Brecht, uno che di *incanti e disincanti* – a partire, nello specifico, da quelli di cui stiamo parlando⁸⁷ – se ne intendeva, Umberto Saba: "Se la storia fosse maestra di vita, Napoleone non avrebbe vinto ad Austerlitz, né perduto a Waterloo. Molte cose si possono imparare dalla storia, ma non credo sia una maestra di vita. Perché allora il suo ultimo insegnamento sarebbe: 'Beati i popoli che non hanno storia, o che ne hanno il meno possibile'"⁸⁸.

Chi ancor oggi metta piede alla Sapienza di Roma, come ho fatto io tante volte nella mia giovinezza, non può non restare colpito dalle citazioni da Cicerone incise a caratteri cubitali, e inconfondibilmente fascisti, sulla facciata marmorea del Palazzo del Rettorato di Marcello Piacentini: IN PRIMIS HOMINIS EST PROPRIA VERI INQUISITIO ATQUE INVESTIGATIO e DOCTRINA EADEM VIDETUR ET RECTEFACIENDI ET BENE DICENDI MAGISTRA⁸⁹. Quel *set* metafisico prevede altresì, però, il *memento* rappresentato

⁸⁷ Si veda, sotto, la scheda a lui relativa nel *Foglio matricolare* che mette capo a questo volume.

⁸⁸ Umberto Saba, *Storia maestra di vita* [1950], in Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 1030. Si tratta della risposta, pubblicata dal giornale con titolo redazionale, che Saba dà nella sua rubrica *Italia domanda* (in calce alla quale la sua firma era accompagnata ogni volta dalla qualifica "Poeta") a un giovane lettore di "Epoca", uno "studente liceale di Palermo" che aveva scritto: "Per tutto l'anno scolastico mi son sentito ripetere che 'historia est magistra vitæ'. Questa massima, nell'era atomica, scusate, mi sbalordisce" (cfr. la nota di Stara a p. 1446).

⁸⁹ Rispettivamente *De Officiis*, I, 13, e *De Oratore*, III, 15.

dalla Minerva di Arturo Martini, la Dea-Guerriera che il regime vi collocò nel 1935. Non so se viga ancora, fra quelli di oggi, la superstizione che a noi studenti di allora vietava di guardarla negli occhi, quella statua, prima di affrontare un esame. Dipendeva dal fatto che quell'immagine della sapienza, o forse solo della consapevolezza, guarda fisso davanti a sé cogli occhi sbarrati: proprio come quelli dell'*Angelus Novus* di Paul Klee che nel 1940 commenterà Walter Benjamin nella celebre nona tesi *Sul concetto di storia*⁹⁰.

Il film di guerra più celebrato del tempo post-kubrickiano è senz'altro *Salvate il soldato Ryan* (*Saving Private Ryan*) di Steven Spielberg – colla straordinaria scena iniziale che tutti ricordiamo, ventiquattro minuti che ci fanno piombare nel bel mezzo dello sbarco in Normandia, il 6 giugno 1944. Ma a rovinare il film, come altri del suo autore, è la morale che si sente in dovere di spiattellarci nel finale. Quando l'invecchiato Matt Damon – l'efebico soldatino Ryan, disperso dopo essersi paracadutato dietro le linee tedesche, con la 101a divisione aerotrasportata: esattamente com'era capitato davvero a Paul Fussell – dopo tanti anni torna in Francia per visitare il cimitero americano, e ricorda Tom Hanks, ossia il capitano Miller, colui che aveva comandato la missione speciale del suo salvataggio e che, ferito a morte, *in extremis* aveva tenuto ai suoi uomini, e a lui, l'ultima *orazion picciola*. Sublime, eroica lezione: quella che insegna che la vita bisogna *meritarsela*. Se necessario – e Spielberg, si badi, tutto vuole essere meno che paradossale – *sacrificandola*. Coscienziosamente, Ryan esegue il compito che gli aveva dato allora il suo capitano: portare in lacrimata offerta, sul sacello commemorativo del tempo di dopo, la famiglia patriarcale al sorridente seguito, il suo perfettamente realizzato *american way of life*. Ebbene, ricorda Ryan:

⁹⁰ Cfr. Walter Benjamin, *Sul concetto di storia* [pubblicato postumo nel 1942], a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 37.

prima di esalare l'ultimo respiro Miller aveva sofferatamente rivelato ai suoi uomini-discepoli quanto in precedenza sempre aveva loro taciuto, ovvero che *prima*, nella vita civile, di mestiere faceva proprio l'*insegnante*.

A differenza dei 'veri' registi antimilitaristi del Novecento, quelli 'involontariamente' tali – a partire appunto dal Kubrick di *Full metal jacket*, che la *verità* della guerra l'ha mostrata illustrandone l'assoluta, criminosa *mancanza di senso* –, Spielberg declina insomma, con la sua tipica miscela di ingenuità e paraculaggine, la favola bella della Storia maestra di vita, della catarsi che è dato rinvenire, malgrado tutto, al fondo della tragedia più nera. Ecco, anche questo è un mito: il più infingardo, il più traditore. È vero proprio il contrario; se appunto nella ripetizione, nella *coazione a ripetere*, si tocca con mano l'assurdo della guerra: come mostra esemplarmente *La paura* di De Roberto, che racconta proprio la cieca implacabilità di un ordine reiterato anche dopo che il primo soldato inviato in avanscoperta è stato freddato dal cecchino; e poi ancora, e ancora, e ancora una volta. L'aneddoto tragico riportato da De Roberto non fa che replicare in scala l'effeatezza omicida della dottrina dell'*assalto frontale* di Cadorna: che condusse il "popolo in armi", per undici volte dal giugno del 1915 all'agosto del 1917, a sacrificarsi a decine di migliaia, esponendo i petti eroici alle fredde e anonime, ma estremamente efficienti, mitragliatrici avversarie⁹¹. Lo dice con umiliante chiarezza, in definitiva, il

⁹¹ Cfr. Gastone Breccia, *1915: l'Italia va in trincea*, Bologna, il Mulino, 2015. Importante la monografia di Marco Mondini, *Il Capo. La Grande Guerra del generale Luigi Cadorna*, Bologna, il Mulino, 2017, che sensatamente se la prende col "mito del Capo" fatto proprio tanto dalle (oggi più rare di ottant'anni fa) apologie che dalle (oggi meno insistenti di quarant'anni fa) demonizzazioni di Cadorna, accomunate dall'assunto dell'eccezionalità del personaggio. Laddove egli "non fu un'eccezione, ma un prodotto canonico della sua generazione, della sua educazione familiare e del suo campo professionale", in un tempo in cui gli alti comandi delle forze armate europee "erano culturalmente,

fatto che dopo una guerra – e, come dimostra quanto avvenne dopo la Grande Guerra, il più delle volte in conseguenza di una guerra – *se ne fa sempre un'altra*. Parlano chiaro i versi di Brecht dai quali la citata mostra del MART ha preso il titolo: "La guerra che verrà / non è la prima. Prima / ci sono state altre guerre. / Alla fine dell'ultima / c'erano vincitori e vinti. / Fra i vinti la povera gente / faceva la fame. Fra i vincitori / faceva la fame la povera gente / egualmente"⁹².

All'insensatezza della vita – non parliamo della Storia – l'umanità cerca sempre, disperatamente, di porre rimedio: costruendo percorsi di senso più o meno verosimili, narrazioni capaci di illuderci che la vita, in fondo, un senso ce l'abbia. Alla cosa più insensata di tutte – la guerra, appunto – il risarcimento che chiediamo è che essa almeno ci lasci un qualche insegnamento. Ma la cosa più vera l'ha scritta Piero Jahier: "non dire neanche che è una lezione. / La distruzione non è una lezione. / Muoiono i migliori, muoiono i soli che / potessero approfittare"⁹³.

socialmente, ideologicamente (e spesso nevroticamente) il prodotto dei sistemi di formazione e selezioni delle élite al potere della loro epoca" (pp. 12-3). Riporta Kern (*Il tempo e lo spazio*, cit., pp. 364-5n) passi eloquenti da un manuale d'addestramento della cavalleria inglese del 1907, più di mezzo secolo dunque dopo il massacro di Balaklava nella guerra di Crimea ("il fucile, per quanto efficace esso sia, non può sostituire l'effetto prodotto dalla velocità del cavallo, dal magnetismo e dal terrore del freddo acciaio") e di un regolamento da campo del 1913 ("l'esercito francese, ritornando alle sue tradizioni, d'ora in poi non ammette altra legge che l'offensiva"). Ma tutto questo non fa che confermare, direi, quanto scrivevo vent'anni fa (si veda l'*Introduzione*, sopra, alle pp. 28-29) commentando le parole del generale Porro.

⁹² Bertolt Brecht, *La guerra che verrà*, in Id., *Poesie di Svendborg* [1939], sezione "Breviario tedesco"; in Id., *Poesie e canzoni*, a cura di Ruth Leiser e Franco Fortini, Torino, Einaudi, 1959, p. 258.

⁹³ Piero Jahier, *Ma questa guerra*, in Id., *Con me e con gli alpini*, Firenze, Libreria della Voce, 1919, p. 148 (ora in *La guerra d'Europa 1914-1918 raccontata dai poeti*, a cura di Andrea Amerio e Maria Pace

Nulla si può *imparare* dalla guerra perché nulla, di essa, si può realmente *insegnare*. Quelli che hanno ricevuto il suo insegnamento, coloro che dovrebbero trasmettercelo, sono – ci dice Jahier – quelli che non possono più parlare: per la più semplice, la più tragica delle ragioni. Come scrivevo già vent'anni fa (si veda l'*Introduzione* alle pp. 73-4), poche opere letterarie condensano i problemi che stiamo discutendo quanto un film realizzato da Abel Gance quando la guerra non era ancora terminata (e uscito in due differenti versioni nel 1919 e nel 1938), *Per la patria (l'accuse)*: il poeta-soldato Jean Diaz – che guida verso le retrovie un'armata di spettri risorti dal campo di battaglia, col fine di ammonire chi è rimasto a casa sulla vera natura della guerra – non viene ascoltato dai propri stessi familiari; a casa trova una copia del suo libro di poesie e, sopraffatto dal disgusto, *muore una seconda volta*⁹⁴. L'impossibilità di trasmettere l'esperienza vissuta, al ritorno dal conflitto, è stata espressa da Benjamin in un memorabile (e infatti citatissimo) passo del suo saggio *sul Narratore* ("Non si era visto, alla fine della guerra, che la gente tornava dal fronte ammutolita, non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile?") che, nel meno citato prosieguo, spiega come proprio l'incommensurabilità spaziale tra fronte e retrovie, correlata con quella temporale fra il *prima* e il *dopo*, avesse isolato e infine ammutolito il reduce, privandolo dell'ascolto per lui vitale: "mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai detentori del potere. Una generazione che era ancora andata a

Ottieri, Roma, nottetempo, 2014, p. 94; e infine qui sopra, nel capitolo *La guerra-riflessione*.

⁹⁴ Cfr. Jay M. Winter, *Il lutto e la memoria. La grande guerra nella storia culturale europea*, cit., pp. 27-33; e si veda la discussione delle diverse versioni del film nell'eccellente saggio di Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato*, cit., pp. 24-5.

scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo"⁹⁵.

Quello di Gance è un racconto topico, dunque. L'espressione più icastica di quel terrore di non trovare ascolto che – al ritorno dalla guerra seguente, ancora più orribile – perseguiterà Primo Levi sino alla sua tragica fine. Levi lo ricollegava con insistenza alla versione fondativa del mito come l'aveva raccontata un altro poeta, Samuel T. Coleridge, nella sua *Ballata del vecchio marinaio* datata 1797⁹⁶. All'inizio il Vecchio Marinaio, alla sua spettrale apparizione a "tre eleganti giovani invitati a uno spozalizio", prova a cominciare il suo racconto ma viene respinto; e quando uno dei tre resta invece ammaliato dal suo "occhio acceso" e scopre di non avere "altra scelta che ascoltare", il suo racconto lo agghiaccia e lo turba. Unico superstite della strage che ha decimato la sua ciurma, col ponte della nave ridotto a un *charnel-dungeon* ("carnaiolo-fortezza": VI, 435)⁹⁷,

⁹⁵ Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* [1936], in Id., *Angelus Novus. Saggi e frammenti* [1955], a cura di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1963, p. 248.

⁹⁶ Nel 1984 Levi intitola con un verso del poemetto di Coleridge la sua stessa raccolta, *Ad ora incerta*; due anni dopo porrà l'intera strofa, che quel verso contiene, in esergo al suo capolavoro-testamento, *I sommersi e i salvati*. Ma già vent'anni prima, nel 1965, quando *La tregua* viene tradotto in inglese (in Inghilterra col titolo *The Truce*, negli Stati Uniti come *The reawakening*), Levi avrebbe voluto intitolarlo invece *Upon a Painted Ocean*, "Sopra un oceano dipinto", come suona un altro verso della *Ballata* (cfr. la lettera a Kurt H. Wolff del 23 marzo 1965, pubblicata e commentata da Sergio Luzzatto e Domenico Scarpa, su "Il Sole 24 ore-Domenica" del 19 giugno 2011; il documento è riprodotto qui: <http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2011-06-17/primo-levi-oceano-dipinto-173901.shtml?grafici>).

⁹⁷ Giovanni Giudici traduce, tanto liberamente che denotativamente, "cimitero". Le mie citazioni sono dalla bella edizione commentata a cura di Massimo Bacigalupo (*La rima del vecchio marinaio*, Milano, SE,

egli ha avuto in sorte un destino diverso da quello toccato ai suoi compagni, restati preda del Teschio (figurazione allegorica della Morte) che li ha vinti ai dadi con una figura muliebre, "bianca la pelle come lebbra", che altri non è che "l'incubo vita-in-morte" (III, 187-198). Solo in apparenza, tuttavia, il suo è un destino più fortunato: perché da allora, simile all'Ebreo Errante, egli è condannato ad aggirarsi "come chi va per via deserta / con timore e spavento, / si guarda indietro, affretta il passo / senza voltare più la testa" (VI, 446-449), "Da allora sempre, a un'ora incerta, / quell'agonia mi risento: / e se la storia non ripeto / il cuore mi brucia dentro" (VII, 582-585).

Se il Vecchio Marinaio fa una fatica tremenda a farsi ascoltare, è perché chi viene chiamato a seguirlo percepisce subito, prima ancora del racconto, la sua natura di *spettro*, di – alla lettera – *revénant*. I vivi sono turbati dalle sue parole perché capiscono che esse vengono dal regno dei morti: da quel carnaio-fortezza al quale egli, in realtà, continua ad appartenere. E al quale sa di dovere prima o poi fare ritorno. La "vita-in-morte" del Marinaio – del reduce – è il marchio di questa differenza insuperabile: di quest'ombra della morte, di quest'intrinseca *consanguineità coi morti* che ai vivi lo rende intollerabile. Egli

1987; nuova edizione accresciuta, ivi 2011, p. 45), che si vale appunto della traduzione di Giudici (commissionata al poeta dalla Rai nel 1978 e parzialmente anticipata nel suo 'quaderno di traduzioni' *Addio, proibito piangere*, Torino, Einaudi, 1982). Più discorsivo-denotative le scelte di Mario Luzi, "un ossario" (Milano, Rizzoli, 1973; ora, a cura di Ginevra Bompiani, ivi 1992, p. 115), di Franco Buffoni, "l'ossario" (Milano, Mondadori, 1987; cito dalla sua edizione dei *Poeti romantici inglesi*, Milano, Bompiani, 1990, vol. I, p. 333) e di Maria Sebregondi, "l'ossario di una cripta" (*La ballata del Vecchio Marinaio*, Milano, Archinto, 2002, p. 63); più fedele Beppe Fenoglio, "carcere-carnai" (la versione della *Ballata del vecchio marinaio* era stata pubblicata su rivista nel 1955; poi come volume a sé, con prefazione di Claudio Gorlier, Torino, Einaudi, 1964, p. 53; ora in Id., *Quaderno di traduzioni*, a cura di Mark Pietralunga, ivi, 2000, p. 245).

per loro è alla lettera *incomprensibile*, irriducibilmente altro. In questo la sua natura sospesa, liminare, davvero assomiglia alla *vitamorte* che per Rebora, come abbiamo visto, è il prodotto – osceno – della zona di guerra: della zona morta.

Ed è infatti Rebora ad aver messo in versi la più tormentosa immagine dei morti-in-vita che dal fronte tornavano *ammutilati*. È *Voce di vedetta morta* il punto estremo, intollerabile, della nostra poesia di guerra: un morto-che-parla ("un corpo in poltiglia / con cresse di faccia, affiorante / sul lezzo dell'aria sbranata") si rivolge al commilitone che, a differenza di lui, tornerà a casa. E gli spiega che è inutile tentare di raccontare tutto questo, "a chi ignora"; impossibile cercare di trasmettere "la cosa" – la *cosa* oscena che è la guerra – laddove, invece, "l'uomo / e la vita s'intendono ancora":

[...] se ritorni
tu uomo, di guerra
a chi ignora non dire;
non dire la cosa, ove l'uomo
e la vita s'intendono ancora.

Alla "donna" (sineddoche del mondo di *prima*, escluso dalla *piega* mortifera della zona di guerra), "se tornare potrà", dovrà dire invece, anzi "soffiare" come uno spettro,

che nulla del mondo
redimerà ciò ch'è perso
di noi, i putrefatti di qui;
stringile il cuore a strozzarla:
e se t'ama, lo capirai nella vita
più tardi, o giammai.⁹⁸

⁹⁸ Clemente Rebora, *Voce di vedetta morta*, "La Riviera Ligure", 1 gennaio 1917; ora in Id., *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 174 (e infine qui sopra, nel capitolo *La guerra-follia*).

È questo il paradosso tormentoso attorno al quale ruotano concentrici e sempre più lancinanti – come cerchi di un inferno senza fine – i saggi raccolti da Levi nei *Sommersi e i salvati*:

Al mio ritorno dalla prigionia è venuto a visitarmi un amico più anziano di me, mite ed intransigente, cultore di una religione sua personale [...]. L'amico religioso mi aveva detto che ero sopravvissuto affinché portassi testimonianza. L'ho fatto, meglio che ho potuto, e non avrei potuto non farlo, e ancora lo faccio, ogni volta che se ne presenta l'occasione; ma il pensiero che questo mio testimoniare abbia potuto fruttarmi da solo il privilegio di sopravvivere, e di vivere per molti anni senza grossi problemi, mi inquieta, perché non vedo proporzione fra il privilegio e il risultato.

Lo ripeto, non siamo noi, i superstiti, i testimoni veri. [...] Noi sopravvissuti siamo una minoranza anomala oltre che esigua: siamo quelli che, per loro prevaricazione o abilità o fortuna, non hanno toccato il fondo. Chi lo ha fatto, chi ha visto la Gorgone, non è tornato per raccontare, o è tornato muto; ma sono loro, i "mussulmani", i sommersi, i testimoni integrali, coloro la cui deposizione avrebbe avuto significato generale. Loro sono la regola, noi l'eccezione.

Come chi ritorna "ove l'uomo e la vita s'intendono ancora", come il Vecchio Marinaio salvato dal carnaio-fortezza del suo vascello fantasma⁹⁹, anche il reduce dal lager sa d'essere mero

⁹⁹ E che non a caso Massimo Bacigalupo ha potuto paragonare ad altre due figure a Levi contigue, Giobbe e Josef K.: "Solo su un mare sconfinato". Coleridge, *il viaggio e la visione*, postfazione all'ed. cit. della *Rima dell'antico marinaio*, p. 117. Si ricorderà che quella di Giobbe è la prima figura che s'incontra nell'antologia personale di Levi, *La ricerca delle radici* (Torino, Einaudi, 1981; ora in Id., *Opere complete*, cit., vol. II, pp. 13-26) e che egli nel 1983 accettò di tradurre *Il processo* di Kafka nella collana einaudiana "Scrittori tradotti da scrittori" (si veda la nota a questa edizione, *Tradurre Kafka*, ivi, pp. 1096-8, nella quale Levi affer-

portavoce di una *testimonianza integrale* – quella dei morti, dei *sommersi* – che nessuno è in grado di rendere e nessuno, in ogni caso, potrebbe mai intendere:

Noi toccati dalla sorte abbiamo cercato, con maggiore o minore sapienza, di raccontare non solo il nostro destino, ma anche quello degli altri, dei sommersi, appunto; ma è stato un discorso "per conto di terzi", il racconto di cose viste da vicino, non sperimentate in proprio. La demolizione condotta a termine, l'opera compiuta, non l'ha raccontata nessuno, come nessuno è mai tornato a raccontare la sua morte.¹⁰⁰

Il centenario in corso è stato segnato da un altro film, *Torneranno i prati* di Ermanno Olmi. Un film su commissione, per il centenario appunto, ma che ha incontrato l'ispirazione dell'autore (i racconti della Grande Guerra di suo padre gli avevano già ispirato, nel 1969, *I recuperanti* nonché, magari, il capolavoro *Il mestiere delle armi*, dedicato nel 2001 alle guerre di ventura del Cinquecento), il quale in questa occasione s'è ispirato alla *Paura* di De Roberto. Nell'ultima scena una parte dei commilitoni si incammina nell'oceano di neve, dopo che anche l'ottusità dei comandi ha dovuto prendere atto che la

ma di provare per lui un "amore [...] ambivalente, vicino allo spavento e al rifiuto"; sul vero e proprio *processo* che rappresentò per Levi questo lavoro di traduzione, sono di grande profondità le pagine del capitolo sulla "vergogna" – questo il titolo del saggio-chiave dei *Sommersi e i salvati* – in Marco Belpoliti, *Primo Levi. Di fronte e di profilo*, Milano, Guanda, 2015, pp. 556-62; rinvio anche a *Lo scarafaggio, la tarma (e lo scorpione)*. Fortini (e Levi) di fronte a Kafka, in "Le parole e le cose", 21 dicembre 2017: <http://www.leparoleele cose.it/?p=30456>.

¹⁰⁰ Primo Levi, *I sommersi e i salvati* [1986], in Id., *Opere*, cit., vol. II, pp. 1196. Su queste pagine straordinarie fondamentale resta – malgrado le polemiche che lo hanno accolto – il saggio di Giorgio Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone (Homo sacer III)*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.

loro posizione è indifendibile; gli altri si dedicano all'ufficio pietoso di dare sepoltura ai compagni morti. Ma *come morti sono loro stessi*: dall'inizio alla fine del film rappresentati sotto il livello del terreno, in attesa della granata che pioverà dall'alto dei cieli o della mina che spunterà dalle viscere della terra. Le prime parole suonano appunto "siamo sepolti" (sotto la neve, certo). Quando dicono "torneranno i prati" – alla fine della guerra, s'intende, una volta che si placherà la tempesta tecnologica che ha violentato la natura, simboleggiata dalla coltre di neve che ora quei prati ricopre – è per aggiungere: "e nessuno si ricorderà di ciò che è accaduto".

Ecco. Forse l'unica cosa che davvero ci insegna la letteratura di guerra è che, quando quei soldati dicevano questo, avevano torto. Quanto meno sta a noi dimostrarglielo, oggi.

FOGLIO MATRICOLARE

Schede biobibliografiche e indice per autore

Corrado Alvaro (San Luca, Reggio Calabria 1895-Roma 1956)

Il dantista Umberto Bosco ricorda un Alvaro fervido interventista al liceo di Catanzaro, sottoposto anche ad arresti (in *Corrado Alvaro, l'Aspromonte e l'Europa*, atti del convegno di Reggio Calabria, 10-12 novembre 1978, Casa del Libro 1981, p. 12). Il ribellismo resterà sempre segno distintivo di Alvaro: che non ci pensa due volte, nel '15, quando si tratta di prendere la strada del fronte. All'inizio in un reggimento di fanteria a Firenze (quando per le solite intemperanze viene rinchiuso in cella e sulle sue pareti, ricorderà, scrive le sue prime liriche), poi al corso ufficiali dell'Accademia di Modena (dal quale esce coi gradi di sottotenente) e sul Carso, dove resta ferito alle braccia (il destro non guarirà mai del tutto) sul Monte Sei Busi nei pressi del San Michele; medaglia d'argento al valor militare, trasferito ai servizi sedentari presso Chieti, poi a Roma dove abbraccia il giornalismo e raccoglie (nel '17, presso Bernardo Lux) le *Poesie grigioverdi* in parte pubblicate sulla rivista "La Riviera Ligure" (verranno rifuse nel volume *Il viaggio*, pubblicato nel '42 presso Morcelliana e restaurato per Falzea nel '99, con altre poesie disperse, da Anne-Christine Faitrop-Porta; cfr. Alfredo Barbina, *Alvaro 1916-1917, "Otto-Novecento"*, 1979, 2, pp. 163-89). Se la scrittura in versi sarà in seguito rimossa dall'autore, non così la memoria della guerra: che nella sua opera torna a più riprese (sintomatica la prosa del '37 *Pensieri del vecchio soldato*: in Id., *Scritti dispersi 1921-1956*, a cura di Mario Strati, introduzione di Walter Pedullà, Bompiani 1995, pp. 542-4) e riempie di sé il romanzo *Vent'anni*, pubblicato da Treves nel '30 e riscritto nel '53 (cfr. Giovanni Capecchi, *Scritture e riscritture di guerra* [2015], in Id., *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra*, Unicopli 2017, pp. 186-9): è la versione più volte ripresa (sino all'edizione Bompiani 2016, a cura di Aldo Maria Morace), che si conclude su un punto di vista collettivo anziché individuale come nella *princeps*: "Si rimisero in cammino. Camminare voleva dire essere vivi".

89, 239-42, 248, 257-8, 326, 332, 341-7, 450-1, 460, 474-5, 723