

Nino Oxilia, <i>Il saluto ai poeti crepuscolari</i>	568
Bruno Aschieri, <i>Visita a Boccioni</i>	572
Giuseppe Ungaretti, <i>Sono una creatura</i>	573
Giuseppe Ungaretti, <i>S. Martino del Carso</i>	574
Gabriele d'Annunzio, da <i>Notturmo</i>	575
Carlo Betocchi, <i>La messa disertata</i>	580

LA GUERRA RICORDATA 583

Piero Jahier, <i>Seconda marcia alpina</i>	601
Giuseppe Ungaretti, <i>Ritorno</i>	602
Giovanni Comisso, <i>Anniversario</i>	603
Diego Valeri, <i>Vicenza</i>	604
Ettore Serra, <i>Apocalisse</i>	605
Sergio Solmi, <i>Il fiore</i>	607
Sergio Solmi, <i>Ricordo</i>	608
Sergio Solmi, <i>I leoni</i>	610
Umberto Saba, da <i>Autobiografia: 14</i>	612
Camillo Sbarbaro, da <i>Sproloquio d'estate</i>	613
Biagio Marin, <i>E Dio t'ha tolto</i>	614
Giacomo Noventa, <i>Cô se gèra soldài...</i>	615
Eugenio Montale, <i>Valmorbia, discorrevano il tuo fondo</i>	617

POST-FACTUM. LA GUERRA POSTUMA 619

Andrea Zanzotto, <i>Rivolgersi agli ossari</i>	667
Franco Buffoni, <i>Nel più alto campo di battaglia</i>	669
Fabio Pusterla, <i>Folla sommersa</i>	670
Fabio Pusterla, <i>Verso lo Zebio</i>	672

IL SENNO DI POI
Che cosa ci insegna la letteratura di guerra 673

FOGLIO MATRICOLARE
Schede biobibliografiche e indice per autore 723

FRA LE PARENTESI DELLA STORIA

La verità della poesia

Umberto Saba, 1950: "Quello che di più importante ci ha lasciato, nel campo della poesia, l'altra guerra, oscilla fra due poli. Uno di questi è tenuto da Ungaretti, che in alcune brevi poesie sparse in *Allegria (di naufragi)* ha reso il sentimento di dedizione, di rinuncia, di sacrificio di se stessi, di coscientemente (direi quasi voluttuosamente) accettata fatalità interna ed esterna [...]. Ungaretti era un poeta che fece la guerra. Barni – che tiene il polo opposto – era un soldato che la guerra fece per poco tempo – e si direbbe per caso – poeta"¹.

La dicotomia tra uomini di poesia che fecero la guerra e uomini di guerra che fecero la poesia è in qualche misura riproposta anche da Paul Celan: quando distingue la poesia-Arte, "come alcunché di dato e d'incondizionatamente presupponibile", da una poesia che rechi iscritte le proprie 'date' –

¹ Umberto Saba, *Di questo libro e di un altro mondo* [1950], in Id., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, p. 908. Lo dice, Saba, anche in *Storia e cronistoria del Canzoniere* [1948], ivi, p. 175: "Saba non fu il poeta dell'altra guerra. I poeti dell'altra guerra furono Ungaretti, e su un altro piano (popolare) Giulio Barni". Una simile dicotomia venne proposta, sin dal titolo, dall'antologia di Kurt Ziesel, uscita nell'Austria nazificata dopo l'*Anschluss: Krieg und Dichtung. Soldaten werden Dichter-Dichter werden Soldaten*, Wien, Wiener Verlag, 1943 (cit. in Giulia A. Disanto, *La Poesia al Tempo della Guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Milano, Franco Angeli, 2007, p. 81).

il proprio essere nel tempo. La poesia di Celan porta inesorabilmente "inscritto il suo '20 gennaio'"².

Personalmente sono tutt'altro che convinto che nel mondo ci sia spazio solo per una di queste due forme di poesia. Non c'è dubbio, tuttavia, che i componimenti qui raccolti 'portino inscritta la propria data'. È vero letteralmente, intanto: come è facile constatare censendo i brevissimi paratesti che figurano in calce a tanti componimenti qui raccolti. Ma è vero soprattutto (come in Celan) in senso metaforico. Il criterio selettivo che ha guidato la scelta, infatti, è stato la considerazione dei testi *dentro la storia*: la storia della Grande Guerra. Certo, questa *condizione storica* varia da un autore a un altro, e persino da un testo all'altro dello stesso autore. Ma tale condizione non può essere intesa in forma diretta, 'speculare': la negazione assoluta della guerra e dei suoi valori – come la troveremo per esempio in Sbarbaro – rappresenta infatti, a sua volta, una condizione *radicalmente storica* (nel senso adorniano per cui "nella propria differenza dall'essente l'opera d'arte si costituisce necessariamente in relazione a ciò che essa come opera d'arte non è e che solo la rende opera d'arte")³. Del resto questa storicità è un connotato ribadito, per primi, dagli stessi poeti. Per esempio il lavoro variantistico di Ungaretti – il "poeta che fece la guerra" – arriva sino a riscrivere di sana pianta i componimenti del *Porto Sepolto*, senza lasciare quasi nulla dei testi originali. Ma lascia intatte le loro *date*. La data della prima registrazione,

² È la data, del 1942, nella quale, nel corso di una conferenza segreta a Wannsee, venne decisa dai nazisti la Soluzione finale. Le citazioni sono prese da Paul Celan, *Il meridiano. Discorso tenuto in occasione del conferimento del Premio Georg Büchner. Darmstadt, 22 ottobre 1960*, in Id., *La verità della poesia. "Il meridiano" e gli altri scritti in prosa*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Torino, Einaudi, 1993, p. 10 e p. 13. La precisazione sul "20 gennaio" è nell'*Introduzione* del curatore, a p. XII.

³ Theodor W. Adorno, *Teoria estetica* [1970], a cura di Gretel Adorno e Rolf Tiedemann, traduzione di Giovanni Matteucci, nell'edizione a cura sua e di Fabrizio Desideri, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

entro quel "diario"⁴, resta fissata per sempre: segno discreto ma incombente di un'occasione originaria, senza la quale quel testo infinitamente variabile non avrebbe mai potuto iniziare il suo percorso⁵.

⁴ La definizione di "diario" è d'autore: nelle *Prefazione all'Allegria* nell'edizione Preda del 1931 (ora in Giuseppe Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di Carlo Ossola, Milano, Mondadori, 2009, pp. 761-2): "Questo vecchio libro è un diario. L'autore non ha altra ambizione, e crede che anche i grandi poeti non ne avessero altre, se non quella di lasciare una sua bella biografia. Le sue poesie rappresentano dunque i suoi tormenti formali, ma vorrebbe si riconoscesse una buona volta che la forma lo tormenta solo perché la esige aderente alle variazioni del suo animo, e, se qualche progresso ha fatto come artista, vorrebbe che indicasse anche qualche perfezione raggiunta come uomo. Egli si è maturato uomo in mezzo ad avvenimenti straordinari ai quali non è mai stato estraneo".

⁵ Viene da pensare alla definizione da parte di Gianfranco Contini di "espressionismo" in letteratura: "il precario frutto d'una forza scatenata, una momentanea deformazione sollecitata da un movimento, in altre parole *una spazialità che includa il tempo*" (*Espressionismo letterario* [1977], in Id., *Ultimi esercizi ed elzeviri*, Torino, Einaudi, 1988, p. 42; mio il corsivo). Naturalmente non tutto il nostro repertorio può essere visto sotto la specie espressionista (ma sì, intanto, quasi tutti i suoi autori più eminenti: da Rebora, Boine, Jahier, Onofri e Sbarbaro a Campana, Ungaretti, Tessa, Gadda e Bontempelli). D'altra parte, se i tempi sono *grosso modo* corrispondenti al periodo coperto in area germanica dalla celebre antologia eponima del 1920, *Menschbeitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus* di Kurt Pinthus, viene da pensare a un (non casuale) *air de famille* transnazionale. La definizione continiana, poi, pare compatibile con un campo più ampio come quello disegnato dalla nozione (in origine non elaborata in ambito italiano, e per questo entrata con ritardo nel nostro dibattito) di *modernismo*. Si vedano i saggi ora riuniti in *Sul modernismo italiano*, a cura di Romano Luperini e Massimiliano Tortora, Napoli, Liguori, 2012, in *The Great War & the Modernist Imagination in Italy*, numero monografico a cura di Luca Somigli e Simona Storchi di "Annali d'Italianistica", 33, 2015, e in Romano Luperini, *Dal modernismo a oggi. Storicizzare la contemporaneità*, Roma, Carocci, 2018.

E, molto spesso, quelle date recano traccia anche del *luogo di composizione*: come a legare la memoria dell'occasione sia al paesaggio che l'ha vista prodursi, sia alla condizione della rielaborazione formalizzante (di quel tempo e di quel luogo), sia al gesto finale della consegna ai lettori⁶. Sono molto spesso

⁶ Un libro che si è preso il partito di verificare, con sopralluoghi puntuali, le condizioni geografiche di composizione dei singoli testi del *Porto Sepolto* e dell'*Allegria* è quello di Nicola Bultrini e Lucio Fabi, *Pianto di pietra. La Grande Guerra di Giuseppe Ungaretti*, prefazione di Andrea Zanzotto, Chiari, Nordpress, 2007. È un'opera seria e appassionata, oltre che indispensabile allo studioso (rinvio alla scheda biobibliografica relativa a Ungaretti, in fondo a questo volume), ma che difficilmente si può considerare senza fare riferimento al 'turismo di guerra' che in quest'ultimo decennio ha fatto, dei tanti luoghi 'mitici' di un secolo fa, dei veri e propri percorsi a tema (con tutta una capillare topografia museale; si veda *I Musei della Grande Guerra. Guida. Dall'Adamello a Caporetto*, a cura di Lucio Fabi, Rovereto, Osiride, 2000). *Exploitation* da considerare a sua volta nel quadro di un fenomeno tipico del nostro tempo come la mercificazione della memoria collettiva (ma una precedente *vague* di 'turismo di guerra' si registrò significativamente a cavallo del 1930: il Touring Club Italiano pubblicò fra il 1927 e il 1937 un'intera collana di guide *Sui campi di battaglia*; cfr. il numero monografico a cura di Massimo Baioni e Claudio Fogu della rivista "Memoria e Ricerca", 7, gennaio-giugno 2001, su *La Grande Guerra in vetrina. Mostre e musei in Europa negli anni Venti e Trenta*). Va in ogni caso segnalato, nell'ambito dello *spatial turn* in corso, come alcuni fra i più interessanti contributi storico-letterari recenti, sul nostro repertorio, abbiano scelto una modalità geografica, per non dire topografica: è il caso di Giuseppe Sandrini, *Il Piave degli scrittori*, in *Il Piave*, a cura di Aldino Bondesan, Giovanni Caniato, Francesco Vallarani e Michele Zanetti, Verona, Cierre, 2000, pp. 448-60, dei saggi raccolti in Antonio Daniele, *Magnaboschi. Storie di guerra, di scrittori e d'altopiano*, ivi 2006, e naturalmente dell'informata sintesi di Enrica Bricchetto, *La Grande Guerra degli intellettuali*, nell'*Atlante della letteratura italiana diretto da Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà*, vol. III, *Dal Romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 477-89. Più tradizionale l'impostazione 'locale' dell'antologia di Mario Rigoni Stern, *1915-1918. La guerra sugli Altipiani. Testimonianze di soldati al fronte*, prefazione di Carlo Azeglio Ciampi, Vicenza, Neri Pozza, 2000.

poesie di lutto, queste. Dunque le date che portano hanno la stessa funzione di quelle che stanno sulle lapidi.

La considerazione su tempi e luoghi di composizione ci porta dritti alla questione – radicale al punto da apparire ingenua – della *veridicità* di questi testi⁷. Gran parte del dibattito sulla letteratura di guerra, infatti, è stato volto a demistificare i componimenti che hanno fondato quello che è stato definito il *mito* della Grande Guerra: privilegiando, rispetto ai 'monumenti' (cioè i testi, a torto o a ragione, costituiti in 'valori' storico-letterari), i 'documenti'⁸, e dunque dando maggiore ascolto a voci che raccontassero, della guerra, una *verità* non mediata

⁷ Nella storiografia recente, dopo la riscoperta negli anni Novanta di *Témoins* (un libro del 1929 dello storico franco-americano Jean Norton Cru, che sottoponeva a un rigoroso *fact-checking* filologico e storiografico, al fine di sindacarne la 'verità' documentaria, i più celebrati testi della letteratura di guerra come *Il fuoco* di Henri Barbusse; dopo una fama vastissima e un altrettanto profondo oblio, questo testo d'indubbia potenza è stato di recente riproposto al pubblico italiano addirittura in cinque diverse edizioni: ritradotto da Lorenzo Ruggiero per Kaos nel 2007 e da Adele Maltesi per Caltelvecchi nel 2014, e riproposto nella vecchia versione di Giannetto Bisi da Elliot nel 2015, dal "Corriere della Sera" nel 2016 e da Gingko nel 2017), si è riaccesa su questo punto una discussione metodologicamente sintomatica. Rinvio alla *Postfazione*, sotto, alle pp. 693 sgg. (e si veda pure, su questo punto, Giorgio Nisini, *Testimoniare il conflitto. La memorialistica della Prima guerra mondiale*, in "Bollettino di Italianistica", 2014, 2, pp. 9-37).

⁸ La distinzione fra *documento* e *monumento* (che data almeno a partire da Jacques Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia*, vol. V, Torino, Einaudi, 1978, pp. 38-48) resta attuale nel dibattito storiografico ed estetico (Remo Ceserani ha definito *monumenti* "le opere che si presentano come valide in sé: quest'ultime possono naturalmente anch'esse, con la dovuta cautela, essere usate come documenti storici, ma hanno la propria ragione di esistere soprattutto in se stesse, nella propria ricchezza e densità di significati, nello splendore della realizzazione formale, nelle proprie qualità estetiche": *Storicizzare*, in *Il testo letterario. Istruzioni per l'uso*, a cura di Mario Lavagetto, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 80-1).

– e quindi non compromessa – dai filtri della tradizione letteraria⁹. L'immagine della Grande Guerra ne è stata radicalmente modificata: mentre i testi 'bassi' sono usciti dall'ombra, quelli 'alti' sono tornati ai laboratori asettici degli specialisti. O spesso, piuttosto, direttamente nel dimenticatoio. Con ciò finendo per riprodurre una strategia dell'*esclusione*: al 'mito' di Vittorio Veneto subentrava, in un certo senso, il 'mito' di Caporetto¹⁰.

⁹ Sul finire degli anni Sessanta gli storici della generazione successiva a quella che aveva edificato il sacrario retorico di Vittorio Veneto hanno iniziato a cercare tracce e reperti della *controversia* di Caporetto. In particolare un libro di Mario Isnenghi, *I vinti di Caporetto nella letteratura di guerra* (Padova, Marsilio, 1967), denunciava la coscienza letteraria della Grande Guerra – prodotto di una minoranza estremamente coesa come quella degli ufficiali interventisti – nella sua incapacità di percepire il senso di un evento come Caporetto: spia di una più generale cecità di fronte alle dinamiche profonde della guerra. Le valenze politiche *attuali* di un'operazione *archeologica* come quella erano evidenti: Caporetto, "parentesi vergognosa per l'Italia del Duce, resta una equivoca parentesi per l'Italia attuale; mutati i criteri del giusto e dell'ingiusto, potrebbe domani essere recuperato come un punto di partenza – mancato –, inserendosi nella difficile gestazione dell'altra Italia" (ivi, p. 9). La panoramica si confermava e ampliava nel libro successivo di Isnenghi, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte* (Bari, Laterza, 1970; poi, senza il sottotitolo, Bologna, il Mulino, 1989³, giunto nel 2014 alla settima edizione). Un ulteriore e fondamentale tassello, in quella traumatica presa di coscienza di un'altra storia della Grande Guerra, fu nel 1968 *Plotone d'esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, di Enzo Forcella e Alberto Monticone: testimonianza sconvolgente sui piccoli e grandi crimini commessi dalla giustizia militare, opportunamente riproposto da Laterza nel 1998, nel 2008 e nel 2014 (si veda ora Irene Guerrini e Marco Pluviano, *Le fucilazioni sommarie nella Prima guerra mondiale*, Udine, Gaspari, 2004, e la sintesi degli stessi studiosi *La giustizia militare*, in *Dizionario storico della Prima guerra mondiale*, a cura di Nicola Labanca, Roma-Bari, Laterza, 2014, pp. 137-46).

¹⁰ A questa impostazione era legata, negli anni Ottanta, la ricca ricostruzione storico-letteraria di Maria Bartoletti sulla *Memorialistica*

Intanto, però, i testi letterari – 'alti' o 'grandi' che si vogliono definire – restano. Con il loro posto, e il loro peso specifico, nella storia letteraria del Novecento. Con la loro cattiva coscienza, le loro mitologie, le loro menzogne. Con *la loro verità*, cioè. Nel 1970 un libro-chiave come *Il mito della grande guerra* di Isnenghi si poneva all'avanguardia di un uso *neostoricista* della letteratura (nel senso di un *New Historicism*, s'intende, allora ben di là da venire). Certo quest'uso distorceva la natura (o meglio, la funzione) tradizionale dei testi che prendeva in esame, e Isnenghi se ne rendeva ben conto. Non a caso (per un certo imbarazzato rispetto, cioè, nei confronti degli 'strumenti' utilizzati, che la maggior parte dei neostoricisti a venire non si sogneranno neppure), i testi letterariamente più canonici dell'area del *Mito* venivano appena sfiorati, quando non proprio aggirati: nello specifico restavano fuori i poeti, "rispetto ai quali", ricorderà Isnenghi *a posteriori*, "appariva ancor meno legittimo quell'uso a fini impropri". Quella lente usteria,

di guerra (in *Storia letteraria d'Italia*, diretta da Armando Balduino, vol. XI, *Il Novecento*, a cura di Giorgio Luti, Padova, Piccin-Milano, Vallardi, 1989, tomo I, pp. 623-53). In seguito si è ritenuto opportuno privilegiare addirittura quella che, sociologicamente, è stata definita "paraletteratura" di guerra (cfr. Fabio Toderò, *La letteratura e la Grande Guerra: problemi e prospettive di ricerca* [1995], in Id., *Pagine della Grande Guerra. Scrittori in grigioverde*, Milano, Mursia, 1999, pp. 194-212). Più equilibrata giustapposizione hanno trovato, da ultimo, i due repertori nelle distinte sintesi offerte rispettivamente da Franco Contorbia (*Guerra, memoria, scrittura. Il caso italiano*, alle pp. 631-44) e Fabio Caffarena (*Le scritture dei soldati semplici*, alle pp. 645-60) nel II vol. dell'edizione italiana (e dal curatore italiano Antonio Gibelli opportunamente integrata) dell'enciclopedia diretta da Stéphane Audoin-Rouzeau e Jean-Jacques Becker, *La prima guerra mondiale* [2004], traduzioni di Carolina Briguglio, Maria Lorenza Chiesara e Stefania Pico, Torino, Einaudi, 2007. Si vedano anche i saggi raccolti in Giovanni Capecci, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, CLUEB, 2013, e in Id., *I fronti della scrittura. Letteratura e Grande Guerra*, Milano, Unicopli, 2017.

insomma, si soffermava piuttosto sui "piccoli" (gli Stanghellini, i Frescura, i Salsa) che sui "grandi della letteratura"¹¹.

Circoscrivere, come nel mio caso, l'attenzione alla poesia – il genere letterario più legato a convenzioni retoriche e stilistiche, quello nel quale il filtro della letterarietà appare *costitutivamente* più spesso e opaco¹² – significa porsi, allora, in una situazione-limite. Eppure, se ogni rappresentazione formalizzata del reale è qualcosa di molto remoto dal reale stesso, le rappresentazioni *più* formalizzate (come la poesia, appunto) saranno – per un paradosso solo apparente – le più 'oneste'. Denunciando subito i propri codici e le proprie convenzioni, esibendo impudicamente le proprie 'armi', la poesia si costituisce come traduzione intellettuale e fantastica della realtà, senza pretendere di essere una sua impossibile immagine obiettiva (almeno se non è pessima poesia). Il 'filtro' della letterarietà si rivela allora piuttosto uno *schermo*, frapposto tra l'osservatore e la realtà. Su uno schermo si proietta la verità soggettiva continuamente elaborata; e, allo stesso tempo, con esso ci si ripara dalla sostanza traumatica di quanto si trova al di là. Se la modalità di lettura qui adottata consisterà essenzialmente nella verifica e nell'analisi funzionale, nei testi, della *sostanza traumatica della guerra*, ciò avverrà senza mai dimenticare l'esistenza di questo schermo. Passando il palmo della mano sulla sua superficie, si sentiranno

¹¹ Mario Isnenghi, *Postfazione*, in Id., *Il mito della grande guerra*, cit., p. 398. Strategia parallela a quella, assai fruttuosa, che lo storico del fascismo adatterà poi nei confronti di quelli che chiamerà gli intellettuali "funzionari" del regime, dal comportamento più rivelatore di quello dei "militanti", cioè degli intellettuali di punta (si veda l'*Introduzione* in Id., *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari*, Torino, Einaudi, 1979; poi in Id., *L'Italia del fascio*, Firenze, Giunti, 1996, citazione a p. 130)

¹² Facendo cenno a una letterarietà di tipo *costitutivo* come quella del testo poetico (contrapponendola implicitamente a quella *condizionale* di testi di altra natura quali i diari, le lettere, i memoriali eccetera), mi riferisco alle categorie introdotte da Gérard Genette, *Finzione e dizione* [1991], traduzione di Sergio Atzeni, Parma, Pratiche, 1994.

a fior di pelle discontinuità rivelatrici: piccole e grandi ferite, graffiature sottili e squarci osceni¹³.

La Grande Guerra si configura – per usare le categorie dell'ultimo Lotman – quale uno di quei "momenti di esplosione, che possono creare come delle finestre nello strato semiotico. Così il mondo della semiosi non è fatalmente chiuso in sé: esso forma una struttura complessa che continuamente 'gioca' con lo spazio che gli è esterno"¹⁴. E la "letteratura di guerra" è il più sintomatico punto di tangenza tra la "serie" della letteratura e quella della storia: il luogo in cui la letteratura ha giocato una partita terribile con lo spazio del tutto nuovo che a un tratto le si è aperto davanti. Entro il Novecento, insomma, la Grande Guerra è la prima importante finestra che si apra, permettendo di spingere lo sguardo al di là. A patto che ci si ricordi del vetro nella sua cornice.

La zona morta

"Una citazione. 'Va bene. E va anche bene che a chi piange e muore faccia da correttivo chi ride e vive; e l'arte (non so che

¹³ Ho abbozzato una teoria dello schermo nel saggio *Sugli schermi: Burri Ballard Cronenberg*, uscito in tre puntate su *Ipsa Facto*, I, 2, settembre-dicembre 1998, pp. 97-110; I, 3, gennaio-aprile 1999, pp. 107-29; II, 4, maggio-agosto 1999, pp. 115-34 (un 'incubo ermeneutico' concepito proprio durante la stesura della prima edizione di questo libro).

¹⁴ Jurij M. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, traduzione di Caterina Valentino, Milano, Feltrinelli, 1993, p. 38. Sulla letteratura di guerra come cifra interpretativa del Novecento in generale, cfr. Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000 (e la sintesi ancora più generale dello stesso autore, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1999), e Umberto Rossi, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008.

sia) balla per conto suo, senza guardare da che parte venga la musica. Per il 'mondo intellettuale', poi, la guerra è ormai affare liquidato, salvo le pendenze morali, ed estetiche; la sua capacità emotiva è esaurita, o attende semmai qualcosa di nuovo e di più forte'. Leggo queste parole del poeta Clemente Rebora, 1917. Mi chiedo se non si debba, guardandosi intorno, ripeterle. Ma con una correzione importante. Non 'per il mondo intellettuale' ma per il mondo, la società, 'la guerra è ormai affare liquidato'. Così Franco Fortini nel 1991, durante la guerra del Golfo¹⁵. "Il 28 giugno del 1992, senza preannuncio, il presidente francese Mitterrand fece un'improvvisa e inattesa comparsa a Sarajevo, centro di una guerra balcanica che doveva provocare nel resto di quell'anno la morte di 150.000 uomini [...] un aspetto della visita di Mitterrand passò quasi sotto silenzio, benché fosse uno dei più importanti: la data. Perché [...] proprio quel giorno? Perché il 28 giugno era l'anniversario dell'assassinio dell'arciduca d'Austria Francesco Ferdinando, avvenuto a Sarajevo nel 1914, un episodio che condusse nel giro di qualche settimana allo scoppio della prima guerra mondiale. Per ogni europeo colto dell'età di Mitterrand balzava agli occhi il nesso tra la data, il luogo e il ricordo di una catastrofe storica innescata da errori di valutazione politica". Così Eric Hobsbawm all'inizio del *Secolo breve*¹⁶.

I due gesti si assomigliano. In ambedue i casi la memoria della Grande Guerra è venuta alla mente nel momento in cui l'uomo occidentale, cullato per quasi mezzo secolo dalla pace

¹⁵ Franco Fortini, *Ma dov'è finito il "piccolo uomo"?*, in "L'Espresso", 24 febbraio 1991, p. 78 (la citazione è da *Arche di Noè sul sangue*, una prosa del 1917 che si legge ora in Clemente Rebora, *Poesie, prose e traduzioni*, a cura di Adele Dei con la collaborazione di Paolo Maccari, Milano, Mondadori, 2015, pp. 197-8).

¹⁶ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991: l'era dei grandi cataclismi* [1994], traduzione di Brunello Lotti, Milano, Rizzoli, 1995, p. 14.

nucleare, si è reso conto di come i conflitti armati siano tutt'altro che estirpati dall'orizzonte del possibile. Il ricordo della prima campagna bellica dell'era tecnologica assurge insomma a paradigma della *sostanza traumatica del mondo*, e questo sebbene alla Grande Guerra ne sia seguita un'altra, infinitamente più distruttiva, che ha conosciuto gli orrori assoluti dei bombardamenti strategici e dello sterminio razziale. Come se nella memoria collettiva fosse da sempre sedimentata l'idea di un'unica lunga guerra durata trent'anni, che occupi per intero la prima metà del "secolo breve". (Non è privo di significato che Benjamin Britten abbia usato per il proprio *War Requiem* – nel secondo dopoguerra, 1961 – le parole di Wilfred Owen, il poeta inglese vittima della prima guerra mondiale.)¹⁷ Sulla tesi di Hobsbawm s'è discusso parecchio. Su un suo assunto, in ogni caso, pare difficile dissentire: se forse il Novecento non è iniziato nel 1914, solo in quel momento è comunque finito il 'secolo' precedente. In termini tipologico-culturali si può vedere la successione delle due ere come una lunga zona 'crepuscolare', il periodo di compresenza di due serie distinte: delle quali una (quella dell'"Età degli Imperi", per continuare a usare le formule di Hobsbawm) ha un chiaro *terminus ad quem*, mentre l'altra (l'"Età della catastrofe") trova nell'"evento esplosivo" – la Grande Guerra, appunto – qualcosa di simile a un catalizzatore brutale che intervenga in una reazione chimica già da tempo in corso. Nella coscienza di chi ha attraversato quel periodo storico appare evidente, in ogni caso, la

¹⁷ Il testo usato da Britten, *Anthem for Doomed Youth*, si legge in Wilfred Owen, *Poesie di guerra*, a cura di Sergio Rufini, Torino, Einaudi, 1985, p. 20. L'osservazione è in Jay Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea* [1995], traduzione di Nicola Rainò, Bologna, il Mulino, 1998, p. 292. Come rammenta George L. Mosse, in diversi casi per ricordare le vittime della seconda guerra mondiale si decise "semplicemente di aggiungere i nomi dei morti [...] a quelli della prima" (*La guerre mondiale. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 236).

soluzione di continuità. A coloro che li vissero fu subito chiaro che nulla, dopo gli avvenimenti del '14-18, sarebbe mai più stato come prima.

Da subito, il "prima" inizia a colorarsi di proiettive tinte idilliache¹⁸, come nel grande componimento che nei *Canti anonimi*, pubblicati nel 1922, Clemente Rebora dedicava *Al tempo che la vita era inesplosa*: la più bella poesia del dopoguerra – di ogni dopoguerra, forse. La metafora di questo testo rivela tuttavia la natura *reale* della pace nella quale "la campagna che va dal piano al monte / Tessendo siepi in giro alle covate, / Ma di verde inghirlanda ogni contrasto / Nel fior di tutti i giorni, l'orizzonte"¹⁹. *Sotto* quel verde di abbacinante serenità, sotto l'"Erba recisa che sempre rinasce", era sepolta – allora ancora "inesplosa" – una materia pericolosa, destinata a spazzare via tutto quanto. Come dicono sempre i *Canti anonimi*: "Il cuor che nell'uomo / Se va in basso è una bomba / Esplode a un ostacolo duro / E fa del presente una tomba"²⁰.

¹⁸ Ricordando la profezia del *Wille zur Macht*, così terminava Hobsbawm *Letà degli imperi 1875-1914* (1987, traduzione di Franco Salvatorelli, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 373): "Dall'agosto 1914 noi siamo vissuti nel mondo delle guerre, rivolgimenti e esplosioni gigantesche profetizzato da Nietzsche. È questo che ha circondato l'era anteriore al 1914 di un retrospettivo alone di nostalgia, come un'età dorata d'ordine e di pace, di prospettive senza problemi".

¹⁹ Clemente Rebora, *Al tempo che la vita era inesplosa*, in Id., *Canti anonimi raccolti da Clemente Rebora*, Milano, Il Convegno Editoriale, 1922; ora in Id., *Poesie, prose, traduzioni*, cit., p. 220. I versi rievocano – ci informa la prima biografia di Rebora, suor Margherita Marchione, in *L'immagine tesa. La vita e l'opera di Clemente Rebora*, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960, 1974², p. 145 – i soggiorni infantili a Calolzio, un paese vicino a Lecco dove la famiglia Rebora aveva trascorso le vacanze estive fra il 1896 e il 1899.

²⁰ Clemente Rebora, *Sacchi a terra per gli occhi*, in Id., *Poesie, prose e traduzioni*, cit., p. 228. Il toccante ricordo dello zio, opera di Roberto Rebora, ha scelto per titolo proprio questo *incipit* dai *Canti anonimi*. Nel quadro di una ben differente interpretazione del testo, trovo suggestive

Naturalmente c'era chi non indulgeva affatto all'idealizzazione del passato. Nell'estate del 1914 il più grande narratore della sua generazione, Henry James, è vecchio, stanco e malato (morirà neppure due anni dopo). Esistono pochi documenti che rendano quanto le sue lettere di quel periodo il senso della tremenda disillusione venuta a spezzare gli orizzonti rosei della generazione della *Belle époque*; che ci facciano toccare con mano la loro traumatica scoperta del *sensu* – finalmente autentico – *del passato*. Tutto il periodo di pace e di progresso, che per quarant'anni era stato variamente idealizzato – pur fra mille tensioni – dall'intera corporazione intellettuale, rivela ora la cicatrice che offendeva da sempre, non vista, la metà nascosta del suo volto. Una violenza a lungo compressa che ora si libera senza freni: "scoprire alla fine quale abominio la nostra età celasse nel proprio sangue, dover constatare che per tutto il tempo non *mirava* che a questo, è come dovere ammettere, improvvisamente, che certi nostri famigliari o amici, apparentemente degnissimi, altro non erano che una banda di assassini, farabutti o malfattori: lo shock è identico"²¹. La metafora utilizzata da James è suggestiva: il tempo d'anteguerra, teso nella propria concentrata *inesplorazione*, "mirava" a *questo*. Come il soldato dei *Versi militari* di Saba, teso a *mirare* con la massima concentrazione al *Bersaglio* rappresentato dalla propria stessa catastrofe. Letto in quest'ottica, il primo quindicennio del XX

queste considerazioni: "C'è sempre qualcosa al di là, per tutti, qualcosa di inesplosa che, per Clemente, segnerà la strada del suo progressivo annullamento-vita [...]. La *non esplosione* è un accidente, l'*inesplorazione* un destino. L'*inesplorazione* indica un *dopo*, avverte che il suo significato comincerà a rivelarsi (nel bene e nel male) quando l'evento-vita aprirà determinati spiragli di coscienza e di esperienza" (Roberto Rebora, *Al tempo che la vita era inesplosa. Ricordo di Clemente Rebora*, Milano, Scheiwiller, 1986, pp. 16-7).

²¹ Henry James a Claude Phillips, 31 luglio 1914, in Id., *Il gelso caduto. Lettere 1914-1915*, a cura di Lucio Angelini, Roma, Biblioteca del Vascello, Roma 1992, p. 11. Corsivo dell'autore.

secolo appare come una rincorsa a ritmo crescente su un piano inclinato, che non poteva che sfociare nell'"inutile strage" (si veda, sotto, il capitolo *La guerra attesa*).

Se cerchiamo le origini della *bufera* che è stata il Novecento²², non possiamo non interrogarci sul nesso tra *modernità* e *violenza*. Quel nesso che ha dettato, dalla non casuale data del 1989 in avanti, una ridefinizione filosofica, oltre che storiografica, del concetto di modernità. La tradizionale interpretazione della civilizzazione moderna come progressiva, lineare emancipazione dell'umanità dalla barbarie e dalla violenza è stata contraddetta dalla riflessione recente sulla Shoah²³. Come il

²² "Ciò che noi chiamiamo il progresso, è *questa* bufera", scriveva Benjamin nel 1940: *Sul concetto di storia* [1942], a cura di Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, Torino, Einaudi, 1997, p. 37.

²³ Si deve soprattutto a Zygmunt Bauman (*Modernità e olocausto* [1989], traduzione di Massimo Baldini, Bologna, il Mulino, 1992; *Modernità e ambivalenza* [1991], traduzione di Caterina D'Amico, Torino, Bollati Boringhieri, 2010; *Il teatro dell'immortalità. Mortalità, immortalità e altre strategie di vita* [1992], traduzione di Giovanni Arganese, Bologna, il Mulino, 1995) la tesi secondo la quale, anziché contraddire il vettore progressivo della modernità, la Shoah ne costituirebbe il nodo al pettine – una sorta di apocalittico 'come volevasi dimostrare'. Per Bernd Hüppauf (*Modernity and Violence: Observations Concerning a Contradictory Relationship*, nella raccolta di saggi da lui stesso curata *War, Violence and the Modern Condition*, Berlin-New York, Walter de Gruyter, 1997, pp. 1-29) è la semplicità della tesi di Bauman, capovolgendo la rassicurante *vulgata* precedente, ad averla resa così popolare. In questo dibattito (Hüppauf è una lodevole eccezione) si è in genere omesso di confrontarsi con il testo fondativo della critica alla declinazione *strumentale* della ragione, la *Dialettica dell'illuminismo* di Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. Vi si legge un'avvertenza che non si dovrebbe mai dimenticare: "Non abbiamo il minimo dubbio – ed è la nostra petizione di principio – che la libertà nella società è inseparabile dal pensiero illuministico. Ma riteniamo di aver compreso, con altrettanta chiarezza, che il concetto stesso di questo pensiero, non meno delle forme storiche concrete, delle istituzioni sociali a cui è strettamente legato, implicano già il germe di quella regressione che oggi si verifica ovunque. *Se l'il-*

genocidio ebraico era stato interpretato quale insorgenza di una rimossa barbarie 'premoderna', che aveva *riportato indietro* l'umanità, per spiegare l'irrompere della morte di massa sullo scenario europeo con la Grande Guerra si era fatto ricorso alla metafora del *ritorno della barbarie*. (Non a caso, già dalla propaganda del tempo lo scontro veniva presentato come il derby finale tra due modi contrapposti, e inconciliabili, di concepire la *civiltà*: *Kultur* vs. *Civilisation*²⁴.) Al contrario, si tende oggi a indicare proprio nel processo postilluministico di modernizzazione l'affacciarsi del carattere *strumentale* della razionalità e del prevalere dell'efficienza nei confronti della responsabilità etica e morale. Il predominio della tecnica, che nei campi di battaglia tecnologici mostra il suo terrificante potenziale, rivelerebbe il proprio autentico volto nell'organizzazione dello sterminio²⁵. L'equazione, scandalosa, è quella fra *modernità* e *barbarie*.

luminismo non accoglie in sé la coscienza di questo momento regressivo, firma la propria condanna" (*Dialettica dell'illuminismo* [1947], traduzione di Renato Solmi, Torino, Einaudi, 1966, p. 5). Una critica alla modernità deve necessariamente svilupparsi, dunque, dall'interno della modernità: ogni regressione premoderna si priva di strumenti di comprensione che restano indispensabili, *proprio se si vuole portare in profondità tale critica*.

²⁴ Importante la discussione su questo punto in Daniel Pick, *La guerra nella cultura contemporanea* [1993], traduzione di Giovanni Ferrara degli Uberti, Roma-Bari, Laterza, 1994, specie alle pp. 217-39.

²⁵ Il *Saggio sulla violenza* di Wolfgang Sofsky (1996, traduzione di Barbara Trapani e Luca Lamberti, Torino, Einaudi, 1998), non fa propria nessuna delle due interpretazioni, e si conclude su una cifra paradossale. Se infatti si ribadisce che "la fede nella civilizzazione è un mito eurocentrico in cui la modernità adora se stessa. È una fede priva di qualsiasi fondamento reale" (p. 193), la violenza di massa non appare collegata da Sofsky al processo di modernizzazione, il quale darebbe solo nuovi strumenti, e quindi nuove dimensioni quantitative, a quelle che gli appaiono pulsioni eterne, e costitutive, dell'umanità (non a caso il suo libro si conclude nel nome di Freud). Questa interpretazione ha oggi molti attrezzati esponenti. Limite i miei rinvii a tre libri tanto belli quanto problematici:

Giorgio Agamben ha indicato proprio nella prima guerra mondiale lo *choc* fondativo della politica moderna²⁶. Mentre la politica classica trovava il suo fondamento nell'*ordinamento* territoriale, cioè nella *localizzazione* (quella che Carl Schmitt definiva *Ortung*, e considerava reversibile solo negli "stati d'eccezione", quali la guerra, sanciti dal "potere sovrano")²⁷, quella moderna rompe questa griglia per passare a gestire la "nuda vita" dei cittadini. Si trasforma in *biopolitica*: "cioè nell'implicazione crescente della vita naturale dell'uomo nei meccanismi e nei calcoli del potere"²⁸.

Franco Cardini, *Quella antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese* [1982], Milano, Mondadori, 1995; Barbara Ehrenreich, *Riti di sangue. All'origine della passione della guerra* [1997], traduzione di Adriana Bottini, Milano, Feltrinelli, 1998; e James Hillman, *Un terribile amore per la guerra* [2004], traduzione di Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 2005. Naturalmente queste interpretazioni, più o meno recenti, discendono da archetipi alti, nella storia del pensiero, come quelli di Roger Caillois e Georges Dumézil. Trovo la migliore risposta a una simile impostazione nelle parole di un grande pensatore che durante la Grande Guerra si mantenne doppiamente neutrale, per convinzione personale oltre che per nazionalità (come dice Maurizio Serra, che lo cita nel suo *D'Annunzio le Magnifique*, Paris, Grasset, 2018, p. 364), José Ortega y Gasset: "questa storia per cui la realtà non si dà che nella lotta mi pare una storia fasulla, che si basa solo sul *pathos* e non anche sull'*ethos* dell'umana coesistenza. È la storia dei momenti più drammatici nell'esperienza di un popolo e non della sua continuità vitale; delle sue frenesie e non del suo normale metabolismo. Insomma, non è una storia ma un polpettone storico" (*La interpretación bélica de la historia* [1925], in Id., *El Espectador VI. La interpretación de la historia*; poi in Id., *Obras*, I, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, pp. 556-80, traduzione mia).

²⁶ Cfr. Giorgio Agamben, *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 44-5.

²⁷ Ivi, pp. 23-4. Il riferimento di Agamben è a Carl Schmitt, *Il nomos della terra nel diritto internazionale dello "Jus publicum Europaeum"* [1978], a cura di Franco Volpi, traduzione e postfazione di Emanuele Castrucci, Milano, Adelphi, 1991.

²⁸ Giorgio Agamben, *Homo sacer*, cit., pp. 131-2.

Ora, la Grande Guerra non solo ha sconvolto in profondità il nesso fra nascita e nazione (dando inizio al più grande periodo di migrazione interna che l'Europa abbia mai conosciuto, in seguito al quale, tra il 1915 e il '33, gli Stati europei si dotano di ordinamenti di legge in grado di denazionalizzare e denaturalizzare i propri cittadini: presupposto giuridico degli ordinamenti nazisti che sospesero i diritti degli ebrei cittadini tedeschi)²⁹, ma ha anche prodotto una gran massa di territorio nei quali lo *stato di eccezione* è divenuto, *de facto*, 'regola'. Ossia ha prodotto quell'ambiguità anomica che sfugge alla dicotomia di Schmitt e si pone quale condizione necessaria al concepimento dei campi di sterminio³⁰.

Un altro segno inquietante della *dialettica del moderno* che la Grande Guerra mette in luce risulta dalle ricerche di Giovanna Procacci (che hanno rivelato, della 'guerra patriottica', un dato in precedenza del tutto rimosso dalle storie, ufficiali e non, di quest'ultimo secolo³¹, e che lascia semplicemente senza

²⁹ Cfr. ivi, pp. 145-6.

³⁰ "Il nesso fra localizzazione (*Ortung*) e ordinamento (*Ordnung*), che costituisce il 'nomos della terra' [...] è, dunque, ancora più complesso di come Schmitt lo descrive e contiene al suo interno un'ambiguità fondamentale, una zona illocalizzabile d'indifferenza o d'eccezione che, in ultima analisi, finisce necessariamente con l'agire contro di esso come un principio di dislocazione infinita. Una delle tesi della presente ricerca è che proprio lo stato di eccezione, come struttura politica fondamentale, nel nostro tempo emerge sempre più in primo piano e tende, in ultimo, a diventare la regola. Quando il nostro tempo ha cercato di dare una localizzazione visibile permanente a questo illocalizzabile, il risultato è stato il campo di concentramento" (ivi, p. 24).

³¹ La storia è stata ripresa da Angelo Del Boca in *Italiani brava gente. Un mito duro a morire*, Vicenza, Neri Pozza, 2005, pp. 125 sgg., in Id., *Grande guerra piccoli generali. Una cronaca feroce della Prima guerra mondiale*, Torino, UTET, 2007, pp. 205 sgg., nonché da *Cento anni - film del 2017* bello e passato sotto silenzio, diretto da Davide Ferrario e scritto con Giorgio Mastroianni -, dove viene raccontata da Marco Paolini.

fiato: il destino di morte di centomila prigionieri di guerra italiani nei campi tedeschi, lasciati al loro destino dalle autorità militari italiane che li consideravano in massa dei traditori e che impedirono alle famiglie di far loro giungere, come a tutti gli altri prigionieri e come previsto dalle convenzioni internazionali, indispensabili generi di prima necessità): “la prima vera esperienza di prigionia su scala mondiale fu vissuta durante gli anni della prima guerra mondiale. Fu allora [...] che si pose per la prima volta in termini reali, e spesso drammatici, il problema dei prigionieri di guerra, e del loro trattamento”³². Per dirla con Agamben, cioè, quella fu l’esperienza iniziale di gestione biopolitica del potere da parte degli Stati europei. Ed è questa l’ombra più fonda che la Grande Guerra proietta sul ‘paradigma del campo’³³. I campi di prigionia – le “città dei morenti”, come vennero definiti – sono davvero un’inquietante prefigurazione dei campi di sterminio. E alcuni di essi, come Mauthausen e Theresientadt, una ventina d’anni dopo verranno riutilizzati davvero come tali.

Quello militare nell’Italia degli anni di guerra era assimilabile, in termini giuridici, a un vero e proprio regime totalitario – e come tale, spesso, si comportò. Forse la chiave di tutto sta in una frase agghiacciante che si legge in una lettera del generale Carlo Porro, vicecapo di Stato maggiore, al presidente del Consiglio Paolo Boselli (in data 19 giugno 1917): “Vi è un criterio di giustizia relativa, risultante dal temperamento del principio di ragione con quello di utilità sociale, in base al

³² Giovanna Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra. Con una raccolta di lettere inedite* [1993], Torino, Bollati Boringhieri, 2000, p. 175.

³³ Quando si legge che il comando supremo – resosi impraticabile il progetto originario di impedire del tutto lo scambio dei prigionieri con l’Austria e la Germania, una volta cessati i combattimenti – progettava di confinarli in massa in Libia o in Macedonia (cfr. *ivi*, pp. 359 sgg.), non si riesce a non pensare alla soluzione che i nazisti valutarono prima di scegliere quella finale: il confino in massa degli ebrei in Madagascar.

quale ogni provvedimento deve essere esaminato sotto il riflesso della *realtà storica*. ‘È giusto ciò che è necessario’³⁴. C’è tutto: la compartimentazione della morale usata per giustificare le decisioni più disumane, l’uso strumentale della ragione che si piega sino a spezzarsi in un pensiero schizoide³⁵, il richiamo del potere a compiti di entità biopolitica. C’è insomma, in questa frase di un involontario portavoce del pensiero della Zona di Guerra, tutto il sistema di coordinate che renderà pensabile, di lì a vent’anni circa, l’*estremo* del Novecento.

La Grande Guerra, si sa, è stata una guerra ‘di posizione’³⁶. Per più di quattro anni, una fascia territoriale di larghezza variabile tra pochi metri e qualche chilometro ha spezzato in due il continente europeo. È la ‘terra di nessuno’: quella che si estende fra le punte avanzate dei due schieramenti e che avanza o arretra di pochissimo, restando in definitiva quasi sempre fissata sulla stessa minima porzione di terreno. Nella percezione dei milioni di soldati al fronte (tra i quali anche, come è notissimo, i protagonisti del totalitarismo interbellico), si tratta di un territorio all’interno del quale non solo sono sospesi i diritti elementari degli individui, ma in cui persino la natura è stata costretta dall’uomo – dalla violenza delle sue macchine,

³⁴ Cfr. Giovanna Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella Grande guerra*, cit., p. 44.

³⁵ La “schizofrenia sociale propria dei regimi totalitari” deriva, per Tzvetan Todorov (cfr. *Di fronte all’estremo* [1991], traduzione di Elina Klersy Imberciadori, Milano, Garzanti, 1992, p. 157 e pp. 166-7), dalla tendenza a suddividere la coscienza in compartimenti perfettamente stagni l’uno rispetto all’altro: una “frammentazione” psicologica e morale che è il corrispettivo individuale della frammentazione sociale.

³⁶ Sui due opposti paradigmi della guerra di posizione e della guerra di movimento – e su come l’introduzione del secondo sia stata la causa principale del disastro di Caporetto nell’ottobre del 1917 – si vedano i saggi raccolti in Fabio Vander, *Posizione e movimento. Pensiero strategico e politica della Grande Guerra*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

dei suoi artificiali congegni di morte e distruzione – a sospendere le proprie leggi universali, a invertire cicli millenari, a far mancare all'uomo i codici di riferimento basilari³⁷. Più che un luogo, la terra di nessuno è un non-luogo – una *piega* (e una *piaga*) entro il *continuum* spazio-temporale in cui tutto può accadere e tutto appare estraneo, ostile all'umanità. *No man's land*, appunto. Un'aberrazione topologica nel tessuto del reale geograficamente rappresentabile, una condizione astratta ed estraniata (*snaturata* dal braccio metallico della tecnologia più avanzata) che si allarga alla fascia circostante, quella che abbraccia l'universo orrendo dei due sistemi di trincee contrapposti e, ancora oltre, le retrovie col loro carico di sofferenza e angoscia: quanto cioè viene definito, nel suo complesso, *Zona di Guerra*. Chi vi si trova incluso perde la propria coscienza locale, si deterritorializza (quando scrivevano a casa i soldati, non potendo per motivi di censura indicare il luogo in cui si trovavano realmente, erano costretti a localizzarsi in una regione segreta e convenzionale: la *Zona di Guerra*, appunto).

Mente acuta di psicologo, che a dispetto del suo credo religioso preferì mettersi al servizio delle ragioni della guerra, fu quella di Agostino Gemelli³⁸. Fu lui, nelle pagine raccolte nel 1917 nel volume *Il nostro soldato*, a diagnosticare, a coloro che si trovavano in questa zona, un "restringimento del campo della coscienza"³⁹ che poteva avere conseguenze catastrofiche sull'equilibrio psichico. In quello stesso anno un suo più giova-

³⁷ Per una lettura anche in chiave 'ecologica' di questo punto rinvio alla *Postfazione*, sotto, alle pp. 706 sgg.

³⁸ Cfr. Sergio Luzzatto, "Un chierico grande vestito da soldato". *La guerra di padre Agostino Gemelli*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di Mario Isnenghi e Daniele Ceschin, vol. III, *La Grande Guerra: dall'Intervento alla "vittoria mutilata"*, Torino, UTET, 2008, t. I, pp. 452-62.

³⁹ Agostino Gemelli, *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, prefazione di Giovanni Semeria, Milano, Treves, 1917 (cit. in Donatella e Gianandrea Piccioli, *L'altra guerra*, Milano, Principato, 1974, p. 96). Si

ne collega, soldato semplice e volontario che si trovava dall'altra parte del fronte e che negli anni seguenti sarebbe diventato uno dei padri della psicologia sociale, Kurt Lewin, scriveva un breve saggio dal titolo *Paesaggio di guerra* nel quale – anticipando cogli strumenti della *Gestalt-psychologie* il concetto di *Ortung* dello Schmitt del *Nomos della terra* – mostrava che, mentre quello di pace è uno spazio "arrotondato, senza davanti e senza dietro", quello di guerra è un "paesaggio delimitato"⁴⁰, marchiato e vettorializzato dall'uso che della terra fa il combattente. (Un paradigma del quale pare ricordarsi, senza citarlo, proprio Schmitt quando scrive le pagine straordinarie sul "carattere tellurico" della guerra nella *Teoria del partigiano*⁴¹.)

Distruzioni creatrici

Il secolo sul quale la Grande Guerra ha impresso il suo marchio di fuoco, insomma, è un secolo *abbreviato* in spazi convulsi e lancinanti. Nel cuore del Novecento si apre una parentesi funerea, dai colori lividi e minacciosi; la *Zona di Guerra*: una mutilazione non rimarginabile, una *zona morta*. Se il campo, luogo dell'illocalizzabile, costituisce "il paradigma

veda l'acuto commento a questo passo in Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017, pp. 29-30.

⁴⁰ Kurt Lewin, *Paesaggio di guerra* [1917], a cura di Raffaele Scolari, Milano-Udine, Mimesis, 2017, p. 9. Ebreo e socialista, costretto all'esilio nel 1933, Lewin avrà in sorte di coniare un'espressione resa funesta dai nazisti: *Lebensraum*, "spazio vitale".

⁴¹ Cfr. Carl Schmitt, *Teoria del partigiano* [1963], traduzione di Antonio De Martinis [1981], con un saggio di Franco Volpi, Milano, Adelphi, 2005. Di questo paradigma ha fatto un uso brillante Gabriele Pedullà nella lettura dei testi della Seconda guerra mondiale, nell'edizione da lui curata dei *Racconti della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2005.

nascosto dello spazio politico della modernità⁴², questo paradigma viene sperimentato per la prima volta, in concreto, sulla pelle degli uomini e sulla pelle della terra, durante la Grande Guerra.

Non si tratta solo del fenomeno per cui il paradigma della Shoah viene indiscriminatamente applicato alle riflessioni e ai fenomeni più disparati; e non è solo la pur ovvia considerazione di come le tensioni sociali e politiche che porteranno alla Seconda guerra mondiale e alla Soluzione finale siano legate ai nodi lasciati irrisolti alla fine del conflitto precedente⁴³. Il Campo trova nella Zona di Guerra il suo antecedente diretto e il suo presupposto indispensabile per ragioni squisitamente 'tecniche'. (Con tutta la mancanza d'innocenza che la 'tecnica' può avere in un contesto come questo, certo.)

La Zona di Guerra è infatti il primo spazio di violenza della modernità⁴⁴. Il campo di battaglia tecnologico prevede una violenza legittimata non più come *eccezione*, ma precisamente come *norma* (e in quanto tale sanzionata da apposite decorazioni, celebrata da apposite retoriche). La Zona di Guerra, poi, è il regno della *distanza*: per la prima volta la tecnologia bellica non solo permette, ma impone una condotta dei com-

⁴² Giorgio Agamben, *Homo sacer*, cit., p. 135.

⁴³ Quello che è stato probabilmente il maggior storico militare del Novecento, John Keegan, iniziava da questo punto il suo *La Seconda guerra mondiale. 1939-1945. Una storia militare* [1989], traduzione di Enzo Peru [1989], ora a cura di Maurizio Pagliano, Milano, il Saggiatore, 2018, p. 13. Sintetizza Giancarlo Alfano: l'ultimo colpo sparato nella Grande Guerra è "il primo della guerra successiva": "tra l'uno e l'altro conflitto si sviluppa una sovrapposizione di situazioni e immagini, di destini" (*Esserci stato. Esperienza, testimonianza, racconto nella guerra del Novecento*, in *Rappresentare l'irrepresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza*, atti del convegno di Messina, 24-26 ottobre 2016, a cura di Pierandrea Amato, Sandro Gorgone e Gianluca Miglino, Venezia, Marsilio, 2017, p. 303).

⁴⁴ Cfr. Bernd Hüppauf, *Modernity and Violence*, cit., pp. 14-5.

battimenti *a distanza*, cioè senza che l'avversario sia visibile. (Il fucile della Grande Guerra è mortale sino a quasi duemila metri di distanza, mentre l'artiglieria spara in genere a cinque chilometri circa dall'obiettivo. I comandanti in capo dirigono le operazioni ben lontani dal fronte, in quartier generali collegati telefonicamente alle prime linee, e nei quali è possibile tenere sotto controllo i campi di battaglia mediante informazioni desunte dalle ricognizioni aeree e aerostatiche⁴⁵.) Con la Grande Guerra inizia quel processo di smaterializzazione dell'avversario, di 'sottrazione del corpo', che culminerà nel conflitto seguente con l'uso del radar (e prosegue oggi con la guerra 'intelligente' condotta *via* telecamere mobili e armi te- lecomandate)⁴⁶.

Ma è proprio questa *invisibilità della violenza* il presupposto della sospensione della morale, e quindi della legittimazione della violenza stessa: "l'aumento della distanza fisica e/o psichica tra l'azione e le sue conseguenze [...] annulla il significato morale dell'azione"⁴⁷. Questa distanza, nelle società totalitarie, viene prodotta attraverso diverse tecniche (come la propa-

⁴⁵ Cfr. Stephen Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* [1983], traduzione di Barnaba Maj, Bologna, il Mulino, 1988, pp. 390 sgg. Per una contestualizzazione italiana si veda l'importante saggio di Antonio Gibelli, *Guerra e modernità* [2002], in Id., *Il colpo di tuono. Pensare la Grande Guerra oggi*, Roma, manifestolibri, 2015, pp. 119-68.

⁴⁶ Si deve a Gabriele Frasca la più penetrante analisi del processo di sottrazione del corpo da parte dei mezzi di comunicazione applicati alla condotta di guerra, e poi in tempo di pace: cfr. *La scimmia di Dio. L'emozione della guerra medievale*, Genova, Costa & Nolan, pp. 69 sgg. (ma *passim*). Paul Virilio ha seguito invece l'evoluzione tecnica dell'immagine del campo di battaglia riprodotta a scopi di ricognizione: cfr. *Guerra e cinema. Logistica della percezione* [1991], traduzione di Dario Buzzolan, Torino, Lindau, 1996 (cfr., per la Grande Guerra, le pp. 23-47). Sulla tematica della distanza consentita e prescritta dalle tecnologie di guerra moderne rinvio alla *Postfazione*, sotto, alle pp. 698 sgg.

⁴⁷ Zygmunt Bauman, *Modernità e olocausto*, cit., p. 46.

ganda e la segretezza), ma trova un precedente tangibilmente fisico nella guerra moderna: "l'esempio più ovvio della tecnica che colloca le vittime fuori dal campo visivo, rendendole così inaccessibili al giudizio morale, è dato dalle armi moderne"⁴⁸.

Un altro aspetto del campo che vale come tragica sineddoche della modernità è il suo carattere *industriale*. L'industria dell'assassinio di massa, in serie, ha infatti caratteristiche perturbantemente simili ad altri tipi d'industria. Nella macellazione su larga scala, per esempio⁴⁹, l'industrializzazione – la razionalizzazione estrema dei procedimenti, il contingentamento di tempi e luoghi di lavorazione e la costruzione di appositi spazi con determinate caratteristiche, collocati a distanza strategica dai centri urbani – inizia negli anni Sessanta dell'Ottocento (contemporaneamente ai primi conflitti modificati dalla rivoluzione industriale: la guerra di Secessione negli Stati Uniti e la guerra franco-prussiana in Europa), e viene codificata negli anni Dieci del Novecento (i *Principles of Scientific Management* di Frederick Taylor vengono pubblicati nel 1911)⁵⁰.

La specificità dell'industria della macellazione si deve al fatto che la sua 'produzione' passa attraverso la 'distruzione' della vita. Analogamente, il campo di sterminio sarà paragonato al "moderno sistema di fabbrica. Invece di produrre merci, esso utilizzava gli esseri umani come materia prima e sfornava la morte come prodotto finale, con le quantità giornaliere ac-

⁴⁸ Ivi, p. 261. Cfr. anche Wolfgang Sofsky, *Saggio sulla violenza*, cit., pp. 20-35 (il capitolo su "L'arma").

⁴⁹ Il parallelo è svolto da Daniel Pick, *La guerra nella cultura contemporanea*, cit., pp. 247-70.

⁵⁰ Cfr. ivi, pp. 254 sgg. Non mancarono, nell'ambito della pubblicistica militare durante la Grande Guerra, richiami espliciti alla necessità di organizzare l'esercito moderno in senso "tayloristico" (cfr. Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 104 e pp. 242-3). Nel nostro repertorio si segnala la consapevolezza, al riguardo, di Lorenzo Montano (si veda, sotto, il capitolo *La guerra-riflessione*).

curatamente riportate sul rendiconto dei dirigenti. Le ciminiere, simbolo stesso del moderno sistema di fabbrica, sputavano l'acre fumo prodotto dalla combustione della carne umana. La rete ferroviaria dell'Europa moderna, perfettamente organizzata, trasportava alle fabbriche un nuovo genere di materia prima"⁵¹.

La dinamica perversa fra *produzione* e *distruzione*, che s'instaura nella società industriale moderna, è un aspetto ben noto del sistema capitalistico. La produzione di nuovi generi di consumo è resa possibile proprio dallo smaltimento rapido, cioè dalla distruzione, delle eccedenze del ciclo produttivo. E la guerra moderna è un'immensa occasione di *smaltimento*, un gigantesco rituale di *spreco* (cfr., sotto, il capitolo *La guerra-festa*). Solo che nella guerra – come nel macello, come nel ampo – non vengono distrutti solo i materiali. Per prima cosa occorre *smaltire* delle creature viventi, che per loro sfortuna sono entrate a far parte del ciclo produttivo: gli esseri umani. La guerra, a questo punto, appare in effetti "un'estensione del complesso industriale"; non più un tempo eccezionale che si frappone nel ciclo produttivo sabotandolo, ma al contrario un suo volano determinante: "questa guerra trasformò i campi di battaglia in giganteschi sistemi che *producono la distruzione*: delle vite umane, dei paesaggi, dei materiali e dei valori simbolici, seguendo sempre le regole del sistema capitalistico, ancora più rigidamente che in tempo di pace"⁵².

⁵¹ Henry L. Feingold, *How Unique is the Holocaust?*, in *Genocide. Critical Issues of the Holocaust*, a cura di Alex Grobman e Daniel Landes, Los Angeles, The Simon Wiesenthal Centre, 1983, pp. 399-400, in Zygmunt Bauman, *Modernità e olocausto*, cit., p. 25.

⁵² Bernd Hüppauf, *Modernity and Violence*, cit., p. 17. Traduzione e corsivo miei. Già col suo primo atto, la cosiddetta *mobilizzazione totale*, la guerra moderna evidenzia il proprio carattere di massa, di serie, il proprio forsennato industrialismo insomma. Non a caso il reduce per antonomasia, Ernst Jünger, utilizzerà campi metaforici legati alla propria esperienza di guerra per dipingere il ritratto ideale

In un passo dell'*Uomo senza qualità* si trova forse il giudizio più sottile e penetrante, sul tempo che andiamo interrogando. Scrive dunque Robert Musil (siamo nel capitolo 99 della seconda parte – quella pubblicata nel 1933 –, dedicato allo “scandalo chiamato età moderna”):

C'era inoltre una cosa che veniva chiamata espressionismo; non si poteva indicare con esattezza che cosa fosse, ma come

del *lavoratore* (*L'operaio. Dominio e forma* [1932], traduzione di Quirino Principe [1984], Parma, Guanda, 1991), l'uomo-massa perfetto ingranaggio della macchina totalitaria. L'operaio, indurito dalla vita di trincea, sarà pronto alle battaglie quotidiane dell'immane fucina in cui Jünger vorrebbe si trasformasse lo Stato postbellico. E infatti la *mobilitazione totale* (1930, in Id., *Foglie e pietre* [1982], traduzione di Flavio Cuniberto, Milano, Adelphi, 1997, pp. 113-38) diviene con Jünger paradigma totalizzante dello “Stato totalitario ideale” (cfr. Ferruccio Masini, *La guerra come “nomos” della catastrofe*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, atti del convegno di Rovereto, 26-28 settembre 1985, a cura di Diego Leoni e Camillo Zadra, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 355-70. Cfr. anche Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], traduzione di Rinaldo Falcioni, Bologna, il Mulino, 1985, pp. 192 sgg.). Nelle pagine respingenti della *Battaglia come esperienza interiore*, testo del 1922 che l'autore presenta come “uno spaccato molto personale”, “pendant” d'introspezione spirituale al capolavoro invece tutto “esteriore” che due anni prima era stato *Nelle tempeste d'acciaio*, “la macchina” viene definita “l'intelligenza del popolo fusa in una forma d'acciaio”, e “la materia parla la sua lingua dura come il ferro”; “oggi scriviamo poesie d'acciaio e componenti di cemento armato, lottiamo per il potere in battaglie il cui ritmo vanta una precisione macchinica” (traduzione di Simone Buttazzi, Prato, Piano B, 2014, le citazioni alle p. 7 e 138-9). Cfr. anche Sandro Gorgone, “*Storia naturale della distruzione*”. Ernst Jünger e la Grande Guerra, in *La filosofia e la Grande Guerra*, atti del convegno di Messina, 26-27 novembre 2014, a cura di Pierandrea Amato, Milano-Udine, Mimesis, 2015, pp. 141-63, e Caterina Resta, *Ernst Jünger e la guerra come esperienza interiore*, in *Rappresentare l'irrappresentabile*, cit., pp. 69-91.

diceva la parola era una sorta di spremitura; di visioni costruttive, forse, e tuttavia, se confrontate con la tradizione artistica, anche distruttive, ragion per cui le si poteva anche chiamare semplicemente “struttive”: è un termine non impegnativo, e l'espressione “concezione struttiva del mondo” ha un suono piuttosto rispettabile.⁵³

Il periodo di cui si parla è appunto il nostro (il celebre *incipit* meteorologico del romanzo, come si ricorderà, fissa l'inizio dell'“azione” a “una bella giornata d'agosto dell'anno 1913”). L'ironia di Musil allude anche alla sua stessa poetica d'anteguerra, ben descrivibile in questi termini (per esempio nelle due straordinarie novelle raccolte nel 1911 sotto il titolo *Unioni*): “struttiva”, la sua concezione del mondo, in quanto costitutivamente tensiva tra frammento e totalità; e questo indipendentemente, appunto, se il vettore del *Kunstwollen* sia volto alla *distruzione* o alla *ricostruzione* (del romanzo della maturità, non a caso rimasto incompiuto, si può ben dire che vada in entrambe le direzioni).

Ma al di là dei suoi conti da regolare, una visione come quella di Musil fornisce la migliore sintesi del primo quindicennio del Novecento. Non solo: dell'intero secolo, forse, che ci divide da quel momento-chiave. Un secolo che molto spesso si è dovuto accorgere di come la sua volontà di *costruire l'avvenire* abbia lasciato sul campo solo macerie. E che, di converso, solo dai frammenti di quella catastrofe, in apparenza incomponibili, è riuscito davvero a costruire qualcosa. Se la tradizione delle avanguardie – da Mallarmé, con la sua *Béatrice destruction*, in avanti – si può identificare in quello che Marjorie Perloff ha definito il loro “momento futurista”, cioè nell'atteggiamento *clastico*, distruttivo (quello lei chiama “linguaggio della rottu-

⁵³ Robert Musil, *L'uomo senza qualità* [1930-33; 1943], a cura di Ada Vigliani, Milano, Mondadori, 2013, p. 466.

ra”⁵⁴, la più ampia tradizione della modernità prevede infatti, in dissonante sintesi con questo, anche un'opposta attitudine *plastica*, costruttiva. È questo insomma il carattere *struttivo*, per dirla appunto con Musil, della modernità novecentesca.

Nonché, con ogni probabilità, di quanto le tiene dietro. Se è vero che quest'ambivalenza, paradossalmente fondante, solo ora ci si mostra appieno riconoscibile: nella sua “volontà di costruire, di erigere” alla quale, nello stesso momento, “si contrappone sempre l'opposto: la volontà di distruggere” (così ha sintetizzato, di recente, Marco Belpoliti)⁵⁵. Lo ha detto Alain Badiou in una serie di lezioni sul *Secolo* tenute, non a caso, tra il 1999 e il 2001: “il nostro secolo, agitato dalla passione del reale, è stato in tutti i modi possibili, e non solo in politica, il secolo della distruzione”. Ma è vero pure che “la passione del reale è sempre la passione del nuovo”. Sicché resta aperta la domanda decisiva: se così stanno le cose, “che cos'è il nuovo? E, come chiedeva Brecht, quando arriverà, e a che prezzo?”⁵⁶. È una domanda, questa, cui non è facile rispondere. Se è vero che da giusto un secolo ce la poniamo.

La maledizione di Boccanera

In molti sensi la Grande Guerra fu un'epidemia di schizofrenia di massa. La *giustizia relativa* del generale Porro non è che un esempio fra i molti che si potrebbero addurre. Col suo carattere irriducibilmente ancipite, col suo essere *l'alba* di

⁵⁴ Cfr. Marjorie Perloff, *The futurist moment, Avant-garde, avant-guerre, and the language of rupture*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1986 (2003²).

⁵⁵ Marco Belpoliti *Letà dell'estremismo*, Milano, Guanda, 2014, p. 141.

⁵⁶ Alain Badiou *Il secolo* [2005], traduzione di Vera Verdiani, Milano, Feltrinelli, 2006, pp. 70 sgg.

una nuova era, ma anche l'interminabile *notte* che sancisce la fine di quella precedente, la Grande Guerra è infatti segnata in profondità da una serie di ambivalenze.

Sono le ambivalenze – fra *modernità e barbarie*, fra *norma ed eccezione*, fra *produzione e distruzione* – di quella che chiamiamo ‘letteratura di guerra’. Per la maggior parte, quelli che hanno resistito al tempo sono testi di *denuncia*, più o meno intenzionale, degli orrori, dei *disastri della guerra*⁵⁷. Sono, spesso, testi mutilati; in varia misura danneggiati dagli eventi attraverso i quali sono passati i loro autori. Sono testi che intendono restituire la sostanza traumatica della guerra al lettore che *non sa, che non ha visto*. Ed è proprio in questa necessità di fare a tutti i costi partecipi della propria traumatica esperienza coloro che l'hanno evitata che sta la fondamentale ambivalenza della letteratura di guerra⁵⁸.

Il suo paradosso consiste nel fatto che, più ci si affanna a imporre l'esperienza al riluttante corpo sociale dei ‘borghesi’, più ci si allontana dall'obiettivo. Più si dipinge l'eccezionalità dell'esperienza di guerra, l'enormità delle cose viste, l'intollerabilità delle condizioni vissute, più si accentua quella che Eric Leed ha definito la *liminarità* della guerra⁵⁹. Come diceva già Paul Fussell, “l'immagine di una divisione rigorosa domina nella Grande Guerra il concetto di Prima e Dopo, specialmente se la mente indugia sul contrasto tra l'idillica realtà di prima della guerra e l'oscena realtà del tempo di guerra”⁶⁰. L'antropologia ha definito questa classe di eventi “liminari”, sviluppando il con-

⁵⁷ Sul titolo di Goya (nell'interpretazione di Jean-Luc Nancy) rinvio alla *Postfazione*, sotto, alle pp. 709-10.

⁵⁸ Anche su questo punto rimando alla *Postfazione*, sotto, alle pp. 715 sgg.

⁵⁹ Cfr. Eric J. Leed, *Terra di nessuno*, cit., pp. 23-9 e 46-8.

⁶⁰ Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna* [1975], traduzione di Giuseppina Panzieri, introduzione di Ernesto Galli della Loggia (poi, dal 2000, con introduzione di Antonio Gibelli), Bologna, il Mulino, 2014, p. 103.