

MODERNA/COMPARATA

— 20 —

MODERNA/COMPARATA

COLLANA DIRETTA DA
Anna Dolfi – Università di Firenze

COMITATO SCIENTIFICO
Marco Ariani – Università di Roma III
Enza Biagini – Università di Firenze
Giuditta Rosowsky – Université de Paris VIII
Evangelina Stead – Université de Versailles Saint-Quentin
Gianni Venturi – Università di Firenze

Raccontare la guerra

I conflitti bellici e la modernità

a cura di
Nicola Turi

Firenze University Press
2017

Raccontare la guerra : i conflitti bellici e la modernità / a cura di
Nicola Turi. – Firenze : Firenze University Press, 2017.
(Moderna/Comparata ; 20)

<http://digital.casalini.it/9788864535166>

ISBN 978-88-6453-515-9 (print)

ISBN 978-88-6453-516-6 (online PDF)

ISBN 978-88-6453-517-3 (online EPUB)

Progetto grafico di Alberto Pizarro Fernández, Pagina Maestra snc

Volume pubblicato con il contributo di:
Associazione “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”
Fondazione Dessì
Regione Sardegna
Fondazione Banco di Sardegna



REGIONE AUTONOMA DELLA SARDEGNA



Certificazione scientifica delle Opere

Tutti i volumi pubblicati sono soggetti ad un processo di referaggio esterno di cui sono responsabili il Consiglio editoriale della FUP e i Consigli scientifici delle singole collane. Le opere pubblicate nel catalogo della FUP sono valutate e approvate dal Consiglio editoriale della casa editrice. Per una descrizione più analitica del processo di referaggio si rimanda ai documenti ufficiali pubblicati sul catalogo on-line della casa editrice (www.fupress.com).

Consiglio editoriale Firenze University Press

A. Dolfi (Presidente), M. Boddi, A. Bucelli, R. Casalbuoni, M. Garzaniti, M.C. Grisolia, P. Guarnieri, R. Lanfredini, A. Lenzi, P. Lo Nostro, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, G. Nigro, A. Perulli, M.C. Torricelli.

La presente opera è rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

This book is printed on acid-free paper

CC 2017 Firenze University Press
Università degli Studi di Firenze
Firenze University Press
via Cittadella 7, 50144 Firenze, Italy
www.fupress.com
Printed in Italy

INDICE

PREMESSA	11
<i>Nicola Turi</i>	

LE GUERRE DEGLI ITALIANI: ROMANZI E DIARI DAL FRONTE

UNA LETTURA DI *TRINCEE* DI CARLO SALSA

Luigi Weber

1. Circoscrivere il campo	17
2. Trincee	20
3. Legami: il paesaggio, le famiglie, i combattenti	21
4. Un romanzo di sottrazioni	24
5. L'oasi (Milano)	30
6. Finalmente, a occhi aperti	31
7. Il ritorno	32

LA GUERRA DEL DUCA DI SANT'AQUILA. CARLO EMILIO GADDA

Elisabetta Bacchereti

«IL RICORDO DELLA GIOVINEZZA AVVENTUROSA E TUMULTUANTE»: *GIORNI DI GUERRA* DI GIOVANNI COMISSO

Andrea Gialloredo

1. Insorgenze, ricordi e malinconie di guerra	60
2. Un austriaco non fa Risorgimento (e nemmeno un Garibaldi)	66
3. Corpi al sole (e ai raggi di luna)	70

LA GUERRA IN DESSÍ: UN OGGETTO DALL'INCIDENZA OBLIQUA

Martina Romanelli

1. Breve premessa metodologica	79
2. Un «giudizio» dall'incidenza obliqua	80

LAJOLO E I FALÒ. GUERRA FREDDA LETTERARIA E MEMORIA DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Giovanni Di Malta

1. Lajolo falso e vero	99
2. Biografia del biografo	103
3. Lo sciacallo assurdo	106
4. I falò sul Vesuvio	110
5. Scacco a Don Camillo	116
6. Caballus in fabula	118
7. Il rogo d'Ulisse	121

ITALO CALVINO PRIMA E DOPO LA GUERRA: IL FASCISMO,
ARIOSTO E L'UOMO A CAVALLO*Beatrice Sica*

- | | |
|--|-----|
| 1. La vita, la letteratura, le immagini | 127 |
| 2. Antifascismo, antimilitarismo, ironia | 130 |
| 3. L'uomo a cavallo | 133 |
| 4. Alla prova del fuoco | 136 |
| 5. Raccontare la guerra partigiana | 138 |
| 6. Ariosto | 140 |
| 7. Il ritorno del cavaliere | 143 |
| 8. Un «inumano candore» | 147 |
| 9. Soldatini di carta | 150 |

«BASTAVA UNA MODESTA IMMISSIONE DI FANTASIA». LA 'GUERRA
PREFERIBILE' DI GUIDO MORSELLI*Federico Fastelli*

- | | |
|---|-----|
| 1. Livelli della finzione | 153 |
| 2. Nominalismo, attualismo, antihegelismo | 155 |
| 3. Il narratore e il dominio del romanzo | 159 |
| 4. La guerra | 161 |
| 5. Con i 'se' | 166 |

QUANDO PACO SI FECE PARTIGIANO. PER UNA RILETTURA DI *UNA
QUESTIONE PRIVATA* DI BEPPE FENOGLIO 167*Giovanna Caltagirone*UNA METAFORICA CHIAMATA ALLE ARMI. IL LINGUAGGIO
BELLICO-MILITARE PER RACCONTARE IL CANCRO 193*Oleksandra Rekut-Liberatore*

LE GUERRE DEGLI ITALIANI:

RIFLESSIONI IN FORMA DI SAGGIO, DI *REPORTAGE* E IN VERSI

LEOPARDI, LA GUERRA MODERNA E LA TENDENZA ALL'ESTREMO 207

*Raoul Bruni*ANALIZZARE, TESTIMONIARE: G.A. BORGESE DAL GIORNALISMO
POLITICO ALL'IMPEGNO DIPLOMATICO (1916-1918) 215*Stefano Magni*

- | | |
|--|-----|
| 1. La guerra delle idee (1916): raccontare lo scontro di culture | 216 |
| 2. Il mito esausto della Germania | 218 |
| 3. Il nazionalismo tedesco apparente e sommerso | 219 |
| 4. Il cristianesimo e la neutralità | 221 |
| 5. Le culture europee: vero baluardo contro l'imperialismo teutonico | 223 |
| 6. La sconfitta della Germania | 225 |
| 7. Il Patto di Roma e dintorni: il racconto della propria azione | |

diplomatica	227
8. Borgese e la linea politica del «Corriere»	229
9. Il racconto dietro le quinte: la collaborazione di Borgese con l'apparato statale	232
10. Il racconto del Patto di Roma: un tentativo collettivo di discolparsi	237
11. Il memoriale di Borgese sulla questione Jugoslava	238
12. Conclusione: Borgese tra nazionalismo e difesa delle nazionalità	240

RETICENZE E OCCORRENZE BELLICHE NEL PRIMO ZANZOTTO	243
<i>Francesco Vasarri</i>	

IL DRAMMA DELLA GUERRA E LA FUNZIONE SALVIFICA DELLA POESIA NEI TESTI DELL'ULTIMO LUZI	263
<i>Francesca Bartolini</i>	

LA GUERRA È ALTROVE

CHINUA ACHEBE E IL CONFLITTO COLONIALE: UN CLASSICO DI GENERE	279
<i>Nicola Turi</i>	

GOFFREDO PARISE E L'ESPERIENZA DELLA GUERRA: COME IL SENTIRE SI OPPONE ALL'IDEOLOGIA	291
<i>Elisa Attanasio</i>	

IL FUTURO È UN GROVIGLIO CHE GIRA IN TONDO. GUERRA, STORIA E IDENTITÀ IN <i>MENTRE L'INGHILTERRA DORME</i> DI DAVID LEAVITT	309
<i>Fiorenzo Iuliano</i>	

1. Earl's Court, District Line	311
2. Strade e stazioni: la città e il suo doppio	315
3. Cartografie nazionali e mappature erotiche	321

ELICOTTERI E SIMULACRI. <i>TRAUERARBEIT</i> PER IL VIETNAM IN <i>DISPATCHES</i> DI MICHAEL HERR	
<i>Mauro Pala</i>	

1. L'Angelo della Storia sul Chinook	329
2. Dalla talking cure all'obsolescenza delle mappe	340

NARRARE PER IMMAGINI

DALL'EPOS ALLA CRONACA. LA NARRAZIONE DELLA GUERRA TRA LETTERATURA, CINEMA E TELEVISIONE	
<i>Gianni Olla</i>	

1. Da Hugo a Tolstoj e oltre: le grandi battaglie dell'Ottocento	353
2. Memorie letterarie e «tempeste d'acciaio»: la Grande Guerra tra epopea del fante e raffigurazioni dell'orrore	360

- | | |
|--|-----|
| 3. Altre memorie. La Seconda guerra mondiale e la nascita del genere bellico. Propaganda e drammatizzazione della tragedia | 365 |
| 4. Le guerre contemporanee tra giornalismo e <i>reportage</i> televisivo | 374 |

STARS AND STRIPS: LA GUERRA NELL'OPERA DI WILL EISNER

Nicola Paladin

- | | |
|---|-----|
| 1. Introduzione | 379 |
| 2. The First Avenger... The Spirit e la Seconda Guerra Mondiale | 383 |
| 3. 'La sottile linea rossa' tra pedagogia e ironia nei fumetti di guerra di Will Eisner | 389 |
| 4. The 'Adolescents' Crusade': ormoni e machismo nei fumetti del Vietnam di Eisner | 396 |
| 5. Conclusioni | 401 |

LA GUERRA E IL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

Flavia Crisanti

- | | |
|---|-----|
| 1. Quale teatro per quale guerra: due definizioni | 405 |
| 2. I due conflitti mondiali | 407 |
| 3. Ascanio Celestini e la guerra dei poveri | 410 |
| 4. Guerre di oggi, guerre di sempre | 416 |

PREMESSA

Nicola Turi

La guerra sono i cafoni che la combattono, ma sono le autorità che la dichiarano. Quando scoppiò l'ultima guerra, a Fontamara sapeva qualcuno contro chi fosse? Pilato s'incaponiva a dire che fosse contro Menelik, Simpliciano affermava che fosse contro i Turchi. Solo molto più tardi si seppe ch'era soltanto contro Trento e Trieste [...]. Una guerra è una cosa talmente complicata che un cafone non può mai capirla. Un cafone vede una piccolissima parte della guerra [...]. "Il cittadino" vede una parte molto più larga, le caserme, le fabbriche d'armi. Il re vede un intero paese. Solo Dio vede tutto.

Ignazio Silone, *Fontamara*

The real war will never get in the books.
Walt Whitman

Incessante è il ritmo delle guerre che anno dopo anno sostengono, dichiarano, combattono, subiscono, fuggono gli umani, rinnovando nel tempo non già i sentimenti che le accompagnano, vicino e lontano dal fronte (sempre quelli: il terrore, l'apprensione, l'onore, il coraggio, la ribellione...), quanto semmai i mezzi di distruzione e di propaganda e quindi, su un altro piano, le strategie della rappresentazione artistica – le modulazioni di una voce sensibile, nel tempo, anche alla progressiva inondazione (e manipolazione) di informazioni, immagini, significati che accompagnano un conflitto e poi l'altro, alle ininterrotte trasformazioni dell'immaginario bellico. Nella lotta che il testo letterario (ma anche quello filmico, a fumetti ecc.) ingaggia con la realtà per rivestirla di senso mentre si affranca dalla sua semplice riproduzione (per evaderne tenendola come riferimento costante), la guerra – momento centrale nella storia e nella memoria di ogni paese coinvolto – pone infatti questioni particolari che riguardano soprattutto il grado di fedeltà alle verità (ineludibili) registrate nei libri di storia, nonché la postura ideologica assunta rispetto ai fatti narrati.

I molteplici, recenti simposi (orali e scritti) sulla Grande Guerra, laboratorio per un centenario (inevitabilmente) prolungato, hanno rilanciato interrogativi dal sapore più storiografico che letterario, più contingente che universale (incentrati sugli intrighi diplomatici, le strategie belliche, le comunicazioni pubbliche e private dal fronte, le conseguenze politiche a breve e medio termine): ma hanno in ogni caso offerto (e offrono) anche l'occasione per riflettere, a partire da un evento specifico e circoscritto, sulla nozione universale, sul senso di ogni guerra, e dunque per estensione anche sulle narrazioni belliche precedenti o successive (per tempi di composizione o per oggetto di riferimento). Sarà per questo che, in un arco ristretto di tempo, anche in maniera indipendente dagli incontri, i convegni e i seminari avviati nel '14, ad arricchire una bibliografia già folta nuovi lemmi si sono accumulati ampliando e restringendo continuamente l'approccio prospettico; mentre nel frattempo pure la letteratura primaria sul tema (anch'essa sconfinata nella mole: basti fare i nomi di Hemingway, Fenoglio, Cendrars, Céline, Vonnegut, Tolstoj, Gadda, Stendhal...) ha vissuto, per via di testi recuperati (i diari di Ernst Junger, di Vasilij Grossman...) o di novità (anche su guerre attuali: come quella in Afghanistan) una stagione assai proficua.

Il presente volume, che può contare su illustri e appassionati studiosi di letteratura (nella sua accezione più vasta), intende evidentemente offrire – piuttosto che gli strumenti per approfondire l'eziologia e l'andamento di singole esperienze belliche, o per ricostruire una stagione artistica in particolare – una galleria, inevitabilmente non esaustiva, di artisti alle prese, nel corso degli ultimi due secoli, con l'idea o con la realtà tangibile della guerra: con l'immaginario che produce, con i suoi dilemmi etici e i suoi traumi, con la sua capacità di generare testimonianze, riflessioni filosofiche e politiche, opere d'arte (forme talvolta tra loro mescolate, oppure composte *en pendant* per mano dello stesso autore). I contributi riuniti ripercorrono così la storia di un Novecento allargato e del suo spettro più terribile e costante, indagandone le modalità di restituire vinti e vincitori, luoghi e azioni divenuti eroici, il cameratismo e l'ostinato isolamento militare, il coraggio e la viltà, il tradimento e l'onore, l'odio e la fratellanza tra parti avverse, la derisione e il rispetto delle regole – e insieme la vita civile che parallela continua a pulsare in forma di memoria, ossessione, lettera, attesa e speranza, chiave di lettura dello straordinario incombente.

Anni fa Milan Kundera (*L'art du roman*, 1986) mostrava il paradosso per cui, nell'epoca dell'illuminismo trionfante, la guerra risulta sempre più guidata da un'aggressività irrazionale che raramente si configura come risposta a un'ingiustizia subita, cosicché la sua rappresentazione artistica assume spesso e volentieri caratteri comici, intonati all'assurdo (Kundera cita Jaroslav Hašek, ma i nomi da fare sarebbero ovviamente molti). Si combatte senza sapere bene perché e per chi, ma braccati dallo stesso orrore per i corpi dilaniati, la morte infera e paventata, le macerie che sommergono le presunte ragioni. Rimangono in ogni caso fuori dalla presente trattazione, insieme a molti casi noti della modernità, le guerre presenti (che trascendono i confini nazionali e raggiungono un

pubblico sempre più assuefatto alla tregenda), ancora perlopiù in cerca di degni testimoni: approssimazione imperfetta di ogni tentativo globale come il nostro, ordinando il quale si è scelto di privilegiare, dopo i criteri geografici, l'ordine cronologico delle esperienze di scrittura.

LE GUERRE DEGLI ITALIANI: ROMANZI E DIARI DAL FRONTE

UNA LETTURA DI *TRINCEE* DI CARLO SALSA

Luigi Weber

Io venni in loco d'ogne luce muto

1. *Circoscrivere il campo*

Parliamo de «lo straordinario *Trincee*, forse il libro più impressionante sulla prima guerra mondiale tra quanti ne sono stati scritti in Italia»¹: per strano che paia, a iniziare un'analisi dell'opera di Carlo Salsa² può ben valere questa osservazione di Fabio Toderò, parzialissima nella sua estrema, dichiarata soggettività, poiché essa, ai nostri occhi, contiene due concetti che si fanno immediatamente questione critica, o spunto di riflessione. E i due concetti si trovano nelle emergenze lessicali di maggiore soggettività: lo *straordinario*, e l'*impressionante*. Non vengono qui esposti per essere contestati, i termini, semmai confermati, ma quando saranno punto d'arrivo più che mera asserzione.

Parliamo un attimo dell'*impressionante*. Chiunque penserebbe, in primo luogo, e a ragione, all'orrore delle situazioni e alla crudeltà delle descrizioni. Confrontiamo allora *Trincee* con altri libri che meritano questa definizione in campo europeo: non vi troveremo il pathos e l'enfasi de *Il fuoco* di Henri

¹ Fabio Toderò, *Pagine della Grande Guerra. Scrittori in grigioverde*, Milano, Mursia, 1999, p. 24. Una minima bibliografia di riferimento non può non contenere Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra* [1970], Bologna, il Mulino, 2007⁶; Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale* [1991], Torino, Bollati Boringhieri, 2007³; Giovanna Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella grande guerra*, Roma, Editori Riuniti, 1993; Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* [1979], Bologna, il Mulino, 1985; Paul Fussell, *La grande guerra e la memoria moderna* [1975], Bologna, il Mulino, 1984; Jay Winter, *Il lutto e la memoria* [1995], Bologna, il Mulino, 1998; Jean Norton Cru, *Sulla testimonianza: processo alla Grande Guerra*, Milano, Medusa, 2012; Fabio Toderò, *Le metamorfosi della memoria: la grande guerra tra modernità e tradizione*, Udine, Del Bianco, 2012; *Scrittori in trincea*, a cura di Fulvio Senardi, Roma, Carocci 2008; Giovanni Capocchi, *Lo straniero nemico e fratello*, Bologna, Clueb, 2014; il recentissimo fascicolo monografico di «Studi e problemi di critica testuale», 91, 2015, dedicato alla Prima guerra mondiale.

² Carlo Salsa, *Trincee* [1924], Milano, Mursia, 2014.

Barbusse³, non vi troveremo la smaccata canaglieria de *La mano mozza* di Blaise Cendrars, non vi troveremo la disumana freddezza di *Nelle tempeste d'acciaio* di Ernst Jünger. Qualcosa di tutti e tre, senz'altro, ma forse dovuta a quell'aria di famiglia che circola nelle scritture dei reduci di ogni fronte del '15-'18. Tutti coloro che sperimentarono l'inedito mondo infernale della guerra di trincea e di esaurimento, e riuscirono a tornarne, vissero almeno in parte, dovunque avesse combattuto, una serie di esperienze comuni. Ma l'impressionante di *Trincee*, lo vedremo, non si limita davvero al granguignolesco.

Per quanto pertiene allo *straordinario*, invece, inteso come dirazzante, stravagante, eccedente ogni paragone, è presto detto che, tra i massimi testi italiani, nessuno vi si avvicina: né *Guerra del '15*⁴ di Stuparich, con la sua struggente angoscia per il paesaggio natale violentato e per il pericolo di perdere (come poi avverrà, ma fuori dalle pagine del libro) l'amato fratello Carlo; né *Giorni di guerra*⁵ di Comisso, con la sua leggerezza giovanile, la vitalità di una serpeggiante tensione omoerotica, e la caratura politica a grado zero, come ha ben rilevato Isnenghi; né *Nostro purgatorio*⁶ di Baldini, cronaca mesta di una partecipazione presto divenuta esclusione dal cimento delle armi dalla scrittura patinata, rondista; né i gemelli *Kobilek*⁷ e *La ritirata del Friuli*⁸ di Soffici, turgido e trionfalista l'uno a celebrare una vittoria vuota (la Bainsizza), e apocalittico l'altro, nel raffigurare la catastrofe di Caporetto come una piaga biblica, ma entrambi concepiti dentro una logica di fermezza e di fedeltà alla missione bellica e nazionalista che li rende tanto suggestivi alla lettura quanto privi di profondità concettuale, oltre che immediatamente superati dalle cose stesse; né il celebre *Giornale di guerra e di prigionia*⁹ di Gadda, che è soprattutto endoscopia di una nevrosi e di un senso di inadeguatezza e disadattamento al vivere dove la guerra e la prigionia sembrano, in fondo, poco più che pretesti o contesti scatenanti; né il truce e stenografico *Libro di un teppista*¹⁰ di Rosai; né *Le scarpe al sole*¹¹

³ «Più vicino allo stile di Barbusse era quello dei testi profetici del Nuovo Testamento [...]. Le accuse frementi lanciate da Isaia e Geremia e il linguaggio della Genesi sul Diluvio furono le sue vere fonti letterarie», scrive J. Winter, *Il lutto e la memoria* cit., pp. 249-259.

⁴ Giani Stuparich, *Guerra del '15* [1931], Macerata, Quodlibet, 2015, a cura di Giuseppe Sandrini.

⁵ Giovanni Comisso, *Giorni di guerra* [1930], Milano, Mondadori, 1981, introduzione di Mario Isnenghi.

⁶ Antonio Baldini, *Nostro purgatorio. Fatti personali del tempo della guerra italiana 1915-1917* [1918], Pesaro, Metauro Edizioni, 2015, vol. VI dell'Archivio Baldini, a cura di Cristina Donati.

⁷ Ardengo Soffici, *Kobilek* [1918], ora in *Opere*, III, prefazione di Giuseppe Prezzolini, Firenze, Vallecchi, 1960.

⁸ A. Soffici, *La ritirata del Friuli* [1919], ora in *Opere*, III cit.

⁹ Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Garzanti, 2002.

¹⁰ Ottone Rosai, *Il libro di un teppista*, a cura di Giuseppe Nicoletti, Roma, Editori Riuniti, 1993 (contiene *Il libro di un teppista* [1919], e *Dentro la guerra* [1934]).

¹¹ Paolo Monelli, *Le scarpe al sole* [1921], Milano, Mondadori, 1973 introduzione di Giulio Nascimbeni.

di Monelli, che solo nella seconda parte, dopo lo choc dell'Ortigara e con il racconto della deportazione, assurge a vette di grande e terribile letteratura, mentre per metà è quasi irritante nel suo aderire a tutti i *cliché* della salute e dell'allegria etilica degli alpini; né il visionario *L'alcova d'acciaio*¹² di Marinetti, unico o quasi romanzo che ci parla di una guerra tutta egoica, euforica e freneticamente ipercinetica, ossia massimo esempio di ribaltamento finzionale del dato reale di una guerra spersonalizzante, antieroica, abbruttente e statica come mai nessuna prima e dopo; né il pur crudo *Diario di un imboscato*¹³ di Attilio Frescura, né *Introduzione alla vita mediocre*¹⁴ di Arturo Stanghellini, né *La coda di Minosse*¹⁵ di Arturo Marpicati, né *Ed ora, andiamo!*¹⁶ di Mario Muccini, che sono quattro documenti preziosi ma letterariamente deboli; né tantomeno il lirico *Con me e con gli alpini*¹⁷ di Jahier o il tardo, conversevole *Baracca 15C*¹⁸ di Bonaventura Tecchi, dove ogni asprezza è mitigata dal tempo (un quarantennio) trascorso rispetto ai fatti narrati. Due autentici capolavori come *Vent'anni*¹⁹ di Alvaro e *Un anno sull'altipiano*²⁰ di Lussu gli sono, forse, i più prossimi, anche perché condividono con *Trincee* uno status di genere non del tutto definito, ibrido tra romanzo e racconto autobiografico. Sono estremamente debitori, tutti e tre, delle vicende reali dei loro autori, ma tutti e tre si si concedono anche una certa autonomia inventiva. Però il libro di Alvaro si incentra prevalentemente sul momento prebellico, ossia su una storia di incontro-confronto tra due alterità sociali e regionali (il calabrese Luca Fabio, emigrante e volontario, e il fiorentino Attilio Bandi, pallido erede di patrioti risorgimentali troppo pesanti per le sue deboli spalle) e sulla polarità, mai altrettanto ben messa in luce, tra città e caserma. *Trincee* al contrario non presenta un altrove, non ha un *prima*, è tutto claustrofobicamente compresso dentro la *no man's land* individuata da Leed, il puro spazio del conflitto, e precisamente i buchi fangosi delle prime linee. Invece il *magnum opus* di Lussu è tanto dominato dalla polemica contro l'asinità e lo sterile autoritarismo dei comandi militari – e, in filigrana, così posseduto dalle ra-

¹² Filippo Tommaso Marinetti, *L'alcova d'acciaio* [1921], Firenze, Vallecchi, 2004, prefazione di Gino Agnese.

¹³ Attilio Frescura, *Diario di un imboscato* [1919], Milano, Mursia, 2015, introduzione di Mario Rigoni Stern.

¹⁴ Arturo Stanghellini, *Introduzione alla vita mediocre* [1920], Pistoia, Libreria dell'Orso, 2007, introduzione di Giovanni Capecchi.

¹⁵ Arturo Marpicati, *Tribunale di guerra (La coda di Minosse)*, Milano, Ceschina, 1959, con una nota di Attilio Momigliano [ed. orig. *La coda di Minosse*, 1925].

¹⁶ Mario Muccini, *Ed ora, andiamo; il romanzo di uno 'scalcinato'* [1938], Studio bibliografico Ofi, 2013, con appendici inedite, a cura di Sergio Spagnolo.

¹⁷ Piero Jahier, *Con me e con gli alpini* [1919], Milano, Mursia, 2014, introduzione di Ermanno Paccagnini.

¹⁸ Bonaventura Tecchi, *Baracca 15C*, Milano, Bompiani, 1960.

¹⁹ Corrado Alvaro, *Vent'anni* [1930], Milano, Bompiani, 1964².

²⁰ Emilio Lussu, *Un anno sull'altipiano* [1938], Torino, Einaudi, 2014, introduzione di Mario Rigoni Stern.

gioni di una necessaria polemica antifascista a distanza – da toccare non di rado i toni di una satira acre, tonalità assente da *Trincee*.

2. *Trincee*

Il romanzo dell'ex-tenente di fanteria Carlo Salsa²¹, che reca come sottotitolo *Confidenze di un fante*, e si appoggia su un'indiscutibile sostanza autobiografica²², è purtuttavia un romanzo, non un diario né un taccuino riscritto a posteriori come quelli di Stuparich e Comisso, ed è senz'altro il libro più citato e al contempo meno studiato²³ tra quelli che, ormai, a un secolo di distanza dall'evento bellico e dall'inizio della sua trasformazione in uno sterminato mare di parole e racconti, gli studiosi italiani hanno gradualmente eletto a campione o canone rappresentativo. Si prendano due classici sull'argomento, uno che si può vedere come l'inizio delle trattazioni più mature e sofisticate del macrotema in questione, ossia *Il mito della Grande Guerra* di Mario Isnenghi, apparso la prima volta nel 1970 e mai realmente superato, e l'altro molto recente, che sembra invece il più ricco precipitato di quei medesimi percorsi ermeneutici e scavi bibliografici: *Lo straniero nemico e fratello* di Giovanni Capecchi, anno 2014. Ebbene, in entrambi – l'indice dei nomi lo prova – Carlo Salsa appare menzionato piuttosto di frequente, ma non vi è altro che uno sfioramento (sia pur ricorrente e magari in relazione a questioni diverse) di quel testo. Ciò sebbene non manchi mai il riconoscimento dell'oggettiva qualità letteraria dell'opera. Lo stesso si potrebbe dire per gli studi di Gibelli e di altri.

All'altezza del 1924, Carlo Salsa sta per iniziare una lunga e prolifica carriera di scrittore. Fino al 1951 pubblica poco meno di venti opere, tra romanzi e novelle, e i titoli (nonché le collane che spesso li ospitano) ci parlano di un prosatore specializzato in narrativa sentimentale, contemporanea, medioborghese, si direbbe di consumo: titoli come *Quattrini*, *Il ritorno degli amanti*, *Lanterne di seta*, *Belladonna*, *L'amore deluso*, *Questo stramaledetto amore*, e simili, evocano un *côté* da tardo dannunziano minore, al limite da moraviano-dannunziano, se possiamo tentare di immaginare un siffatto ibrido, con tutta l'opacità e il gri-

²¹ Pubblicato per la prima volta a Milano da Sonzogno nel 1924, e non gradito durante il Ventennio, ebbe comunque sette o forse otto edizioni fino alla liberazione, il che contrasta un poco con la vulgata secondo la quale sarebbe stato censurato dal regime e fatto sparire; scomparso, invece, dopo il 1945, per ragioni non di censura ma probabilmente di mere politiche editoriali, è stato riproposto ai lettori solo a partire dal 1982 da Mursia, in una versione spesso ristampata, con introduzione di Luigi Santucci.

²² L'edizione Mursia contiene anche un corredo di foto scattate dallo stesso Salsa in trincea durante la guerra, e alcuni ritratti dell'autore in divisa, negli stessi luoghi e tempi. È una documentazione che rinsalda la presunzione di assoluta veridicità del racconto.

²³ Possiamo citare solo un breve contributo: F. Todero, *Confessioni di un disilluso: Carlo Salsa e le sue trincee*, in *Scrittori in trincea* cit., pp. 135-143.

giore della romanzeria consustanziale all'epoca fascista. In tutto questo, *anche* in tutto questo, *Trincee* fa storia a sé, evidentemente. Salsa non toccherà quasi più la sua esperienza di combattente sul Carso, sia perché tutto era già detto nel romanzo del '24, sia perché l'accoglienza da esso ricevuta non fu incoraggiante²⁴. In ogni caso, *Trincee* è un libro dalla temperatura stilistica molto elevata e costante, tutt'altro che un prodotto di mera memorialistica, e se è così straordinario e impressionante lo si deve alla forza della sua prosa, alla nettezza e originalità del suo impianto, alla peculiarità della sua voce. Una voce composta, distaccata quasi, talora perfino algida, priva affatto di retorica e insieme retoricamente sapiente. Come esordiente, insomma, Salsa appare del tutto maturo, e assai dotato. La guerra, avrebbe detto il Serra dell'*Esame di coscienza*, non rivela degli scrittori, e nemmeno li crea, ma nessuno di questi due casi rappresenta Salsa; la guerra, semmai, lo risparmiò, in quei quindici spaventosi mesi di prima linea sul Carso e in altrettanti di prigionia, e non fu la guerra a far di lui uno scrittore, anzi. Fu lui, da scrittore, a raccontare una guerra come – quasi – non ve n'è un'altra su carta.

3. *Legami: il paesaggio, le famiglie, i combattenti*

Per cercare di spiegare come ciò sia possibile, occorre tornare sul velocissimo catalogo sciorinato poco sopra, e marcare le differenze che intercorrono tra il libro in questione e gli altri citati. Prendiamo *Guerra del '15* di Stuparich: non sarebbe il racconto memorabile che è, se non insistesse, dalla prima all'ultima pagina, su quanto preesiste alla guerra, e su quanto la guerra deforma, distrugge, stravolge: il rapporto con il paesaggio è, da questo punto di vista, essenziale, in quanto rapporto con una terra amata, conosciuta, intrisa di memorie infantili, di legami familiari. Quasi ogni scena evoca il passato a contrasto con il presente: il padre con cui il piccolo Giani percorreva le strade sulle quali ora marcia e combatte, il fratello Carlo e l'amico Scipio che gli stanno a fianco nell'infuriare dei combattimenti, la madre che lo aspetta a Trieste, la città stessa di Trieste con il suo golfo che lui intravede tra gli alberi, dal dosso delle colline, così vicina e così irraggiungibile. Il sogno di una comunità umana e nazionale, vestita in grigioverde, sfuma presto a contatto con il sospetto che gli altri fanti, i richiamati, manifestano verso i due volontari e per giunta 'stranieri' triestini, invisibili ai più o solo perché hanno scelto e non subito la chiamata alle armi, o perché potenziali spie, infiltrati; sfuma nella ferita constatazione di Giani della pratica del saccheggio di case friulane da parte dei soldati italiani; sfuma, infine, nella dolente visione di un paesaggio caro e dolce che diventa gradualmente *le-*

²⁴ Sarebbe interessante confrontare anche a livello stilistico le due vite dello scrittore Salsa, ma ciò esula dagli intenti del presente contributo.

tamaio (e lo segnala l'apparizione, enorme nel lessico così sapientemente moderato di Stuparich, una sola volta, della parola *merda*²⁵). Se *Guerra del '15* viene tagliato tanto presto, dopo soli due mesi e mezzo di cronaca, con una decisione ardita narratologicamente ma comprensibilissima dal punto delle tematiche e dei simboli in gioco, non è solo perché dopo due mesi e mezzo da umili fanti i fratelli Stuparich si avviano al corso da sottufficiali, staccandosi così dall'iniziale prova di abbassamento al livello più elementare dell'esperienza di guerra, ma anche perché quel tempo – che è il tempo della disillusione rispetto agli ideali risorgimentali, irredentisti ed eroici con cui avevano lasciato casa e si erano fatti disertori rispetto a quell'Austria-Ungheria di cui erano pur sempre sudditi – è il tempo-spazio di una guerra a due passi da casa. Altrove, fino al Monte Cengio dove i destini di entrambi si compiranno, non sarà più, per loro, la stessa guerra, lo stesso tormento nel sentirsi tanto prossimi e insieme tanto remoti da ciò a cui appartenevano.

Il legame con la terra per i fratelli Stuparich è intimo e supremo, assolutamente peculiare rispetto a moltissimi altri che, invece, in quei luoghi da subito si sentono estranei, come deportati, anche qualora si fossero mossi per il fronte con alti ideali; penso al calabrese Alvaro, al sardo Lussu, al milanese Gadda, al romagnolo Baldini, al toscano Soffici. Il Carso (o l'altopiano di Asiago o la Carnia o le Dolomiti) per costoro sono solo un puzzle di nomi dal suono aspro, nomi tragicamente ricorrenti e divenuti onomastica stradale di ogni città d'Italia, nomi come San Michele, Podgora, Sabotino, Pasubio, Monte Nero, Kolovrat, Ortigara, San Gabriele, Hermada, Mrzli, Vodice, Kobilek, Oslavia, Oppachiasella, Doberdò, e così via, infinitamente, ma nomi vuoti, paesaggi tutti uguali, solo pietraie e dossi e creste senza nulla che li distingua, solo macerie, sassi e fango e reticolati, buche, spazzatura, cumuli di cadaveri. Orizzonti limitatissimi, visti da un pertugio, da una feritoia, dal bordo di una trincea, da dietro un macigno. Orizzonti senza profondità e senza altezza, dove pochi metri in avanti o in su costano centinaia o migliaia di vite, così che, appunto, di quegli spazi non c'è mappa né visione né comprensione, e si sgretolano in una successione senza continuità di luoghi microscopici, anonimi, lunari. Per Giani al contrario quella terra è familiare, è *famiglia*.

Abbiamo scelto il caso di Stuparich perché illumina, a contrasto, costanti e varianti di tutti gli altri casi. L'ambivalenza che ha per lui, triestino e volontario, il tema del paesaggio e della famiglia, posseduti e perduti a un tempo, si rintraccia, in modi complementari o speculari, anche in tutte le restanti ope-

²⁵ «Ma è umiliante aggirarsi intorno ai ricoveri, per cercar qualche cosa: da per tutto si pesta nella merda, che sprigiona un puzzo insopportabile. Non ci sono latrine, ognuno evacua all'aperto, quanto più può vicino al suo o al ricovero degli altri; la fretta, per la paura d'esser colpiti, elimina ogni riguardo. E così questa collina rivestita di teneri pini e profumata d'erbe e resina, questa collina su cui si viene a morire, si spoglia poco a poco e diventa un letamaio» (G. Stuparich, *Guerra del '15* cit., p. 59).

re. La famiglia è vitale anche per coloro, e sono i più, che appunto combattono da stranieri in luoghi mai visti davvero, luoghi che rimarranno frantumi di cose e meri nomi, non saranno mai conosciuti realmente, luoghi di cui non si può parlare e quasi nemmeno trattenere il ricordo. È vitale ma, per la stessa intensità con cui la si desidera o la si pensa, può essere parimenti distruttiva: nella forma del cordoglio, della nostalgia, del vagheggiamento, dell'evasione nella follia, della scelta della diserzione²⁶. In quei luoghi-labirinto, su cui giustamente ha insistito Leed²⁷, la famiglia assente, il paese distante, sono solo una forma ulteriore del supplizio di sentirsi ogni istante esposti alla morte, alla mutilazione, al seppellimento nel fango, al macero da cadaveri abbandonati alla putrefazione o alle bestie. Il pensiero della madre, del padre, della moglie, dei figli piccoli o ancora in attesa di nascere, degli animali da accudire, del campo da coltivare, mentre così diseguale e inaffidabile è la distribuzione della posta, e ancora così raro il saper leggere o scrivere anche solo un biglietto o una cartolina, è per tutti o quasi i combattenti un assillo costante, e insieme un aggancio alla vita, uno stimolo a sopravvivere²⁸.

Non così per Carlo Salsa, o meglio per il narratore di *Trincee*. Questo singolare *everyman* nella bolgia del Carso è tragicamente solo, probabilmente il narratore più radicalmente solo dell'intera letteratura nata dal conflitto, almeno in Italia. Lo sappiamo lombardo, ma non ha un passato, non ha una storia, non ha legami, non ha nessuno che lo aspetti, nessuno a cui scrivere e da cui tornare. La sua narrazione comincia a ridosso della prima linea, e lì resta inchiodata, perfino dopo la lunga prigionia e la conclusione del conflitto. Se nella guerra qui raccontata non c'è un prima, non c'è neanche un dopo.

Prima di proseguire, occorre fermarsi e riconoscere che si pone un problema di metodo. Confrontare un romanzo, pur basato sul vissuto dell'autore come *Trincee*, con molte delle altre scritture di reduci, rischia di essere sottilmente de-

²⁶ Casi di diserzione non rari sono documentati, anche dalla narrativa, per soldati preoccupati delle condizioni di salute di un parente, o incapaci di sottrarsi al richiamo del campo da arare o da mietere, pur nella consapevolezza di rischiare condanne molte severe, fino a quella capitale. Un'altra tipologia di diserzione era quella nella follia, e su questo tema, oltre all'ottimo Gibelli, si veda l'ampia ricerca ventennale di Bruna Bianchi, *La follia e la fuga. Nevrosi, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano 1915-1918*, Roma, Bulzoni, 2001.

²⁷ Cfr. E. J. Leed, *Terra di nessuno* cit., i capp. III-V, pp. 103-255. Dimentica, forse, Leed, che il labirinto diventa metafora ricorrente non solo perché le trincee stesse hanno o assumono forma labirintica, e lo sconvolgimento causato dai bombardamenti la complica e la potenzia, bensì perché il labirinto è prima di tutto il luogo di cui non si conosce la mappa, e i combattenti di quella guerra senza eguali, pur assistiti da cartine geografiche dettagliatissime e fotografie, la mappa non la possiederanno (introietteranno) mai.

²⁸ Sul tema gli storici e i linguisti hanno lavorato moltissimo, fin dal pionieristico studio di Leo Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani* [1921], Milano, il Saggiatore, 2016, e rinvenuto, pubblicato, catalogato, una immensa quantità di materiali. Si segnala solo, tra i tanti, per qualità della curatela, il diario del soldato Zambado (Bernardo Zambado, *Trincee del Carso*, Boves, Araba Fenice, 2015 introduzione di Antonio Gibelli).

pistante. Certo, la scelta del troncamento di *Guerra del '15* all'agosto del 1915 è una scelta diegetica, non cronachistica, tuttavia è ovvio che un romanzo gode, in genere, di maggiore autonomia finzionale rispetto a un diario, e allora forse si dovrebbe, più che interrogare i testimoni diretti, guardare ad altre creazioni, come *Rubé* di Borgese, *La città degli amanti* di Bacchelli, *Ritornarono*, ancora di Stuparich, che probabilmente è l'orchestrazione più complessa e magnanima del romanzo italiano sulla grande guerra, o i magnifici racconti di De Roberto²⁹, con la loro perfetta astrazione e implacabile architettura, o perfino il singolare diario di Panzini³⁰, che grazie alla mediazione delle lettere di Serra, dell'incontro con Reborà, e del diario del soldato sloveno, ci dice moltissimo anche permanendo lontano dal fronte. Ma, di nuovo, non troveremmo molto da paragonare. Nessuno di questi, nemmeno *Ritornarono*, possiede la drammatica concentrazione di *Trincee* sullo specifico bellico.

4. Un romanzo di sottrazioni

Siamo al punto, la drammatica concentrazione di *Trincee*. In gergo psicanalitico, si direbbe *la fissazione al trauma*. Va aggiunto che le scelte del narratore sono tutte o quasi scelte esclusive. *Trincee* è un romanzo composto di pochissimi elementi, incredibilmente intensificati, e di altrettanto incredibili, ma non casuali, amputazioni. Prima nella lista, la dimensione delle relazioni umane. Il narratore, come si è anticipato, è un uomo senza radici, senza legami, e sebbene mostri una sorta di pudore nell'espone tale condizione, la cosa è ammessa, in maniera quasi scontrosa, tra i denti, in coda a questa intensa pagina:

Eccolo di ritorno, Franceschelli. [...] Dopo una serie di manovre di approccio, ecco che tira fuori una lettera, con circospezione, come se si trattasse di una cosa fragile.

«Una lettera. Deve essere di mia madre, dalla calligrafia. Me l'ha data il furiere, mentre stavo per risalire».

Ho capito, vuole che gliela legga, perché lui non sa, e gli altri sono al buio. Ci voleva tanto?

Finalmente ecco che quegli occhi pieni d'acqua gli si accendono un po', lucidati come da una tenerezza che vi si discioglie appena.

«Sei contento?»

«Signorsì».

²⁹ Federico De Roberto, *La paura e altri racconti della prima guerra mondiale*, Roma, edizioni e/o 2014, introduzione di Antonio Di Grado. Si veda anche la più ampia raccolta, con lo stesso titolo, curata da Gabriele Pedullà, Milano, Garzanti, 2015.

³⁰ Alfredo Panzini, *Diario sentimentale della guerra* [1923], a cura di Marco Antonio Bazzocchi, Bologna, Pendragon, 2014, edizione aumentata con brani inediti dal manoscritto.

Si mette a guardare una fotografia sbiadita, come consunta dai suoi sguardi, a forza di passarceli su. Me la mostra: un sorriso doloroso di vecchia, irradiato di rughe.

Resta lì come un bambino goloso che non s'arrischi a protendere la mano. Sta a vedere che ora pretende che gliela scrivo io, la risposta. [...]

Devo capire tutto da me, ch  non sa infilare tre parole quando mi deve chiedere qualcosa.

Fuori un pezzo di carta, la penna stilografica e il coperchio della scatola di biscotti: gli inalbero tra le mani la candela: se gli dico di star fermo sono fritto.

«Cosa vuoi dire alla tua mamma?»

«Non lo so».

«Bravo!»

Mi si mette a gestire come se tentasse di acchiappare le mosche, imbrattandosi di cera quelle manacce che sembrano badili.

Ci siamo. Scrivi, scrivi, a poco a poco mi assento e finisco collo scrivere per conto mio.

Brutta cosa scrivere alla mamma degli altri, quando non si ha pi  nessuno³¹.

Ora, quel che ci preme sottolineare   che   del tutto irrilevante domandarsi se la solitudine del narratore, cos  totale e senza compensazioni, fosse o meno anche dell'uomo-Salsa. Perch  quel che conta   la scelta del suo autore, che lo distacca da tutti gli Stuparich e perfino dall'umorale, scontroso, Gadda³², da tutti i contadini e gli operai, studenti e impiegati, ufficiali e semplici fanti, padri figli e fratelli, che dal fronte hanno mandato milioni di biglietti, lettere, cartoline, autografi o scritti sotto dettatura, a qualcuno che era loro caro. Lo distacca da tutti coloro che soffrivano della propria condizione di combattenti anche al pensiero di chi amavano, e avrebbero voluto rivedere. Il narratore di *Trincee*   gettato in un universo tragico di morte e distruzione, e non ha una casa, degli amici, ricordi, niente. Persino i commilitoni sono brevi apparizioni fugaci, appena sbizzate nel buio, presto travolte dai combattimenti o dai trasferimenti, entrambe potenze superumane senza apparente logica. Dunque, se non vi sono rapporti umani preesistenti alla guerra, non ve ne sono nemmeno al fronte. Se pensiamo a quanto la compagnia, la fratellanza, la solidariet  umana siano significative in opere come *Le scarpe al sole*, o *La mano mozza*, o *Vent'anni*, dobbiamo ancora una volta registrare quanto l'opera di Salsa segua un tracciato divergente. L'unico che ottiene un ruolo di un qualche spessore, l'attendente sardo Cuccuru,   a sua volta, e non sar  un caso, accomunato al narratore dal-

³¹ C. Salsa, *Trincee* cit., pp. 101-102.

³² Si pensi al Gadda del *Giornale*: nessuno pare pi  isolato di lui, solitario e intrattabile, quasi sempre incapace di solidarizzare e perfino di scherzare con commilitoni e sottoposti, tutto centrato sui propri malesseri. A questo isolamento fanno perch  da contrappeso, o forse da intensificazione, il ricorrente pensiero, ossessivo, tormentato, per lo pi  declinato in forma di senso di colpa, per la madre e per l'amato-ammirato fratello aviatore, Enrico.

la mancanza di rapporti con la lontana terra natale. La sola volta che riceve una lettera, è per errore del furiere.

Nei primi tempi, una volta che gli chiesi se aveva ricevuto notizie, arrossì e rispose vagamente, inceppandosi: ha vergogna di non aver nessuno che gli scriva. [...]

Una mattina venne da me, raggianti, con una busta decorata da un indirizzo chilometrico.

Una lettera per lui: Cuccuru.

Il furiere aveva letto proprio così! Cuccuru. Egli era rimasto impacciato a tutta prima, senza risolversi a prenderla: credeva facessero per ischerzo. Tutti avevano riso.

«Signor tenente, mi fai il piacere di leggermi questa lettera?»

Beveva le parole sulle mie labbra, intensamente.

Era la lettera di un soldato partito in licenza.

Dissi, avvertendo sul suo viso un segno di delusione:

«Beh, non sei contento?»

«Si capisce».

«Cosa volevi che ti leggessi?»

Si fece triste. Non parlò più³³.

La forza immensa di questa scelta, pur pudica, non ostentata, e tutta poetica, non realistica, permette a Salsa, pagina dopo pagina, di rendere l'abissale isolamento dell'uomo-soldato, adottando non un caso emblematico, rappresentativo della totalità o della maggioranza, bensì un caso limite, *non* rappresentativo e perciò assoluto.

Altrettanto estrema, la limitazione sensoriale. *Trincee* è un romanzo al buio, un romanzo tutto o quasi senza luce, ctonio, infero e disperato, un *Notturmo* senza estetismo, dove il sole non appare praticamente mai, e il giorno, quelle rare volte in cui lo si menziona, è avvolto da nebbia fitta o fumo acre. Ma per lo più, come dicevamo, è un romanzo di tenebre, con la conseguenza principale d'essere un testo quasi sistematicamente deprivato della vista, dove il narratore e i suoi uomini si muovono sempre brancolando, strisciando, cadendo, accalcandosi, perdendosi, come una massa di ciechi o di spettri in un inferno che ha sostituito scoppi e spari ai demoni della tradizione cristiana. Un mondo che rappresenta senz'altro una peculiarità reale del conflitto (si vive, si lavora, ci si sposta, si combatte, anche, di notte, per essere meno visibili al nemico), ma lo fa scegliendo la via, di nuovo, di una estremizzazione artificiale. In quella sorta di notte eterna, la dimensione del diario, pur formalmente mantenuta in essere, cede ancora il passo al simbolo, all'allegorizzazione. Tanto è vero che una delle rarissime occorrenze della parola 'luce' è qui:

³³ C. Salsa, *Trincee* cit., p. 167.

Alzandomi per proseguire, dico alla vedetta che è sempre lì, intenta: «Attenzione alle pattuglie e al sonno!». L'altro non mi risponde. Sta a vedere che s'è bell'e addormentato, così, colla testa sul fucile. Allo scossone che gli do, la testa scivola sul calcio del fucile e la massa ruzzola in avanti, dando di cozzo nello scudetto. Una pallottola, infilando la feritoia, l'ha colto tra ciglio e ciglio; la morte non dev'essere stata che un grande squarcio di luce, spalancatosi subitamente in una notte senza fine³⁴.

Quel che ne consegue, come nei casi di autentica cecità, è il potenziamento compensatorio di tutte le altre sfere sensoriali; e così il romanzo si fa strenuamente tattile, olfattivo, sonoro. Perfino il campo metaforico così esplorato dai futuristi (e non solo) dell'illuminazione spaventosa fornita dai cannoneggiamenti, dai razzi, dai traccianti, tutta insomma quella luce tecnologica e distruttiva che Montale con una sintesi mirabile racchiuderà nel verso *le notti chiare erano tutte un'alba*³⁵, in Salsa viene rimosso. Con un'impressionante, davvero, coincidenza tra un dato reale dell'esperienza dei reduci della prima guerra – l'impovertimento della funzione visiva –, e una scelta retorico-stilistica. Che conduce, anche quando in apparenza la descrizione sia di cose *viste*, a privilegiare il loro aspetto materico, la loro composizione fisica, la loro scabrosità o scivolosità, la loro natura concreta come si rivelerebbe al tatto.

Scendo sulla strada gremita di soldati: una processione interminabile sfila lenta, scendendo all'abitato dalle alture vicine, come una colata limacciosa da una ferita enorme. Passano in silenzio, scollando a fatica i piedi dal fango, corteo di miseria, di stanchezza, di patimento.

Quasi tutti hanno piedi enormi gonfiati dal congelamento, avvolti in sacchetti da trincea o legati alle scarpe sventrate; e arrancano goffamente, come palmipedi, su quei viluppi sudici di fango rappreso.

Passano volti sgorbiati di rughe e ispidi di barbe incolte, come ruderi pieni di screpolature ed erbacce, e visi di adolescenti scavati dall'ambascia e dalla febbre: larghe spalle curvate come carene dalla fatica, e giubbe che sembrano vuote, buttate su legni secchi di uno spauracchio campestre.

Incrostazioni terrose mascherano le divise, livellano i volti in un giallore uniforme.

Mi fermo a osservare questa sfilata di statue di creta che sembrano scimmiettare l'umanità, questo rigurgito che la guerra ributta ai suoi margini, come i cumuli di detriti che frangiano un mare in tempesta³⁶.

³⁴ Ivi, p. 93.

³⁵ *Valmorbia, discorrevano il tuo fondo*, in *Ossi di seppia*.

³⁶ C. Salsa, *Trincee* cit., p. 36.

Salsa muove un passo avanti rispetto alla comune osservazione della guerra moderna come guerra-fabbrica, come armamentario tecnologico-industriale che produce a getto continuo non tanto merce quanto distruzione delle merci proseguendo l'opera del capitalismo avanzato con altri mezzi (o con gli stessi, opportunamente selezionati), e nota, invece, che quella guerra produce *direttamente* scarti e rifiuti³⁷. L'immagine delle *statue di creta*, presente in svariate occorrenze nel romanzo, è una di quelle che ha fatto scrivere ad Antonio Gibelli, che «l'uso di similitudini scultoree e la somiglianza tra i corpi e l'impasto magmatico della materia sembrano preludere ai monumenti ai caduti. La fusione del corpo con la terra e la contaminazione di corpo e metallo suggeriscono già esiti monumentali. [...] Ben presto cadaveri bronzei protesi in gesti statuari e drappaggi di uniformi metalliche popoleranno le piazze di tutta Italia. Attraverso la fusione con la materia, il corpo del soldato passerà direttamente dalla morte al monumento»³⁸. L'osservazione è fine, e adatta a molti testi della Grande Guerra, ma non a *Trincee*. Perché l'altissima incidenza, nella prosa di Salsa, di soluzioni di tipo metaforico, o di paragoni e similitudini spesso assai ardite, denuncia, nel complesso, la tensione sistematica a osservare il momento demiurgico – a rovescio – della guerra, vale a dire la trasmutazione delle cose e delle persone in altro da sé, fino al limite estremo della confusione-fusione tra organico e inorganico, tra netto e sordido, tra vivo e morto, tra nuovo e consunto, e sempre nella forma dell'invilimento/abbruttimento. La guerra moderna, come una pietra filosofale perversa, cambia la natura di ogni cosa, e ne fa un impasto orrido, povero, senza valore.

Piove da due giorni. Non c'è nulla di più triste della pioggia in trincea, veramente. Nulla di più triste di questo grondare infinito nella solitudine e nel silenzio infiniti: nulla che assomigli ai lividi di questi crepuscoli, al freddo di queste lontananze, al colore di questa malinconia. Il fossato in cui siamo sembra una piroga arenata in un oceano di fango. I soldati, curvi sotto i tabernacoli dei teli da tenda e delle coperte inzuppate, si sono costruiti come delle zattere di sacchetti o di rottami, su cui sedere; ed eccoli lì tutto il giorno, flagellati dalla pioggia, addossati gli uni agli altri, con i piedi immersi nella fanghiglia, come statue di creta non ancora dissepolte³⁹.

Se esiste un sottotesto, qui, è semmai la prima cantica dantesca (*tutto il giorno, flagellati dalla pioggia, addossati gli uni agli altri*), e non v'è monumentalità, nemmeno quella di Farinata. Vi è, piuttosto, l'umiliazione del vivo e del morto, del corpo umano ridotto a cosa e privato di ogni dignità, ossia tutto il con-

³⁷ Il pensiero non può non andare al celebre libro di Francesco Orlando, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura* [1993], Torino, Einaudi, 2015².

³⁸ Cfr. A. Gibelli, *L'officina* cit., p. 187.

³⁹ C. Salsa, *Trincee* cit., p. 95.

trario di ciò che le magniloquenti statue fasciste racconteranno nelle piazze italiane⁴⁰. Si consideri questo passo:

Anche tutta la zona che ci separa è granellata di morti: morti di questa estate che levano una risataccia bianca di denti, morti recenti che fondono i loro volti nerastri come maschere di catrame: mucchi di stracci, seminati da un bivacco di zingari.

Qualcuno spicca nella sua interezza con attitudini tragiche e grottesche: eccone uno che tende verso una buca la sua bomba intatta: e un altro, bocconi, che mostra, nude, le natiche crivellate di fori come setacci⁴¹.

Poche righe, ma esemplari del metodo narrativo di Salsa: i campi metaforici prevalenti sono da arte povera (il *catrame*, gli *stracci*), da basso corporale modernista (*le natiche crivellate di fori come setacci*), da carnevalesco bachtiniano (la metafora culinaria del terreno *granellato di morti*), da puro espressionismo (la *risataccia bianca di denti*); non assistiamo mai alla trasfigurazione del caduto, del ferito o del combattente in senso eroico. Colpisce la matericità del repertorio: il catrame, gli stracci, le natiche crivellate, la granella, i denti: non è un quadro o una visione da incubo, è piuttosto un paesaggio in *braille*, un esempio di Tattilismo che avrebbe fatto meravigliare Marinetti. Ma, sebbene prevalente, il vedere con occhi che leggono il mondo come fossero polpastrelli non è l'unica risorsa dell'estenuata sensorialità che si squaderna in *Trincee*. Parimenti coinvolti e sollecitati, nello stesso modo estremo, sono l'olfatto e l'udito; la soggettività del narratore è perennemente assediata da miasmi densi e soffocanti o da manifestazioni acustiche di un'intensità tanto violenta da ferire, da sconvolgere, da essere insomma accusate come urto, impatto, aggressione.

Due fucilate si schiantano sullo scudetto, imprimendo due ditate titaniche nell'acciaio, a un centimetro dall'apertura⁴².

Si badi bene; le *ditate titaniche nell'acciaio* sono assai meno una notazione visiva di quanto non siano una registrazione d'altra provenienza, più complessivamente fisiologica, corporea. Sarebbe ingenuo pensare al narratore che gira intorno allo scudo, uscendo dalla trincea, e guarda il solco impresso dai proiettili dentro al metallo; la verità è che quelle ditate Salsa le sente *immediatamente* nel corpo, come contraccolpo, come vibrazione, come suono e schianto insieme.

I campioni sono troppo numerosi per esser citati; ma se l'idea è costante (una conoscenza attraverso l'orecchio, la mano, il naso), la *variatio* di soluzioni non

⁴⁰ Cfr. su questo J. Winter, *Monumenti ai caduti ed espressione del lutto*, in *Il lutto e la memoria* cit., pp. 117-165.

⁴¹ C. Salsa, *Trincee* cit., p. 68.

⁴² Ivi, p. 81.

è mai meramente esornativa; ciò che Salsa vi introduce è quel *quantum* di allucinatorio, e di superstizioso⁴³, che tale condizione porta con sé:

Fuori, nel buio, i sibili sottili delle pallottole vagabonde che cercano qualcuno, per la boscaglia. [...]

Ora le pallottole ci passano sulle teste e d'intorno con sufolii, con frulli, con modulazioni e inflessioni, con aliti umani: qualcuna, che trapassa qualche sacchetto, emette un miagolio incollerito che s'allunga smorendo, come rabbiosa di aver mancato la preda⁴⁴.

Le pallottole vagabonde cercano qualcuno, nella boscaglia: è una pregnante rappresentazione di come un senso di minaccia costante, continuato per giorni e settimane e mesi, nella mente dell'uomo-bersaglio finisca per umanizzare, o al limite dotare di una qualche volontà spettrale, demonica, persecutoria, i colpi del nemico. Qui il memorialista e lo scrittore di talento si danno la mano; il reduce ha vissuto l'esperienza, lo scrittore trova il modo più puntuale e vivido per comunicarla.

5. *L'oasi (Milano)*

I capitoli sono intitolati solo dalle località delle zone di operazioni, ma non c'è differenza tra l'uno e l'altro. I luoghi e lo stile di vita (o morte) sono tutti uguali: dopo le retrovie *Palmanova-Chiopris-Sagrado-Sdraussina*, abbiamo *San Michele-1915*, *Bosco Cappuccio*, *Santa Maria*, *Merzli-Vodil*. Fanno invece eccezione, e meritano un indugio, gli ultimi tre capitoli, rispettivamente intitolati *L'oasi*, *Offensiva*, *Prigionia*. I quindici mesi di prima linea sul Carso del narratore si interrompono, vi è una licenza, il ritorno a Milano. Che è privata del suo nome in rubrica, è solo *L'oasi*. Ma si tratta di rubrica antifrastica, amara e beffarda: l'oasi non presenta alcunché di rinfrancante, se non la cessazione dei combattimenti. E se l'Ungaretti dell'*Allegrìa* ricorre spesso alle immagini del deserto per costruire un correlativo poetico del fronte, come a suo tempo dimostrò Carlo Ossola⁴⁵, e se un altro figlio italiano dell'Egitto come Marinetti attinge spesso da quei paesaggi delle sue memorie infantili, immaginandoli come arcaici e futuribili insieme, qui Salsa mette in opera un rovesciamento semantico rispetto a ogni orizzonte d'attesa contenuto nella parola *oasi*: Milano è luo-

⁴³ Cfr. su questo P. Fussell, *Mito, rituale e 'romance'*, in *La grande guerra e la memoria moderna* cit., pp. 145-195. Ma si veda anche l'acuta osservazione di Isnenghi (*Il mito* cit., p. 313) che, proprio rifacendosi alle pagine di Salsa e di Alvaro, richiama il De Martino di *Sud e magia*, e la convinzione irrazionale, pre-logica, folklorica, di *essere-agito-da*, stato premoderno che nella guerra di trincea sperimenta un'inedita recrudescenza modernista.

⁴⁴ C. Salsa, *Trincee* cit., pp. 43 e 48.

⁴⁵ Cfr. Carlo Ossola, *Giuseppe Ungaretti*, Milano, Mursia, 1975.

go affollato, vitale, pieno di gente e di divertimenti, ma è in fondo un'altra forma del deserto, del vuoto, dell'inabitabile, agli occhi del reduce. E il tema della solitudine riappare fin dalle prime righe:

Sono giunto con la mia divisa logora e col fardello dei miei stracci: alla stazione non c'era nessuno: io lo sapevo che non ci poteva essere nessuno. Eppure mi sono rattristato come per una delusione⁴⁶.

L'oasi è il capitolo che sembra preludere ai futuri sviluppi della narrativa di Salsa, una narrativa borghese, sentimentale, un po' disillusa, ma i tempi non sono maturi: il racconto è riassorbito costantemente nell'orrore da cui il narratore sembrerebbe essere scampato. In particolare le chiacchiere con i cittadini e con i militari non combattenti (gli *imboscati*) sono esasperanti, e non è possibile intendersi, di fronte all'arrogante insensibilità di chi parla della guerra senza sapere che cosa sia. Anche il pallido tentativo del reduce di vivere una vita normale, cercando di imbastire una relazione amorosa con una giovane conosciuta quasi per caso, fallisce nel modo più miserevole. Non c'è ritorno né integrazione possibile nella vita degli altri per il combattente.

6. *Finalmente, a occhi aperti*

Si impone allora, dopo l'assurda sosta nell'*oasi*, il ritorno in linea, quasi una fuga: il capitolo *Offensiva* è il racconto dell'ultima azione condotta dal narratore prima di essere fatto prigioniero. E questa azione contiene un dettaglio assolutamente eccezionale. Siamo nell'estate del 1917, nella regione di Monfalcone, a pochi passi dal mare. Salsa e i suoi devono dare l'assalto al più temuto e imprevedibile degli obiettivi: «la maledetta Hermada», come era chiamato al tempo dai soldati italiani. Il monte sul quale si infransero inutilmente tutti gli sforzi del Duca d'Aosta e della III Armata dalla Sesta all'Undicesima battaglia dell'Isonzo, il monte delle mille gallerie e caverne, il più trincerato, il più difeso, il perno stesso del fronte austriaco, che sbarrava la via per Trieste. Caduto quello, la città sarebbe stata conquistata. Ma l'Hermada era imprevedibile, almeno con le logiche assurde della guerra di posizione, e non cadde mai⁴⁷. Quando il narratore, per una serie di coincidenze fortunate, sopravvive alla prima ondata dell'assalto, spintosi troppo avanti si trova isolato in territorio nemico, e d'un tratto la guerra per lui è finita: è costretto ad arrendersi. Mentre prende la via del campo di prigionia, insieme agli altri italiani catturati, Salsa si guarda intorno, e scrive queste righe memorabili:

⁴⁶ C. Salsa, *Trincee* cit., p. 200.

⁴⁷ Cfr. su questo il vecchio ma ottimo Mario Silvestri, *Isonzo 1917* [1965], Milano, BUR, 2014.

Con una scorta armata che ci ballonzola dietro, veniamo mandati verso le retrovie, al comando di reggimento.

Scorgiamo, lungo la prima linea devastata, altri imbocchi che sprofondano; siamo stati presi da queste trappole che permettono al nemico di permanere sotto la tempesta che s'asapera inutilmente su una spianata di pietre, e di attendere che il bombardamento s'allunghi e che le ondate umane emergano.

Cerco, attraverso il terreno retrostante, quelle terribili linee di difesa che sgorbiano le carte dei nostri comandi di una fitta rete di segni rossi, e tento di presumere l'entità delle truppe che ci fronteggiano.

Oltre quel primo sbarramento, non altro che una steppa tormentata dall'artiglieria, scheggiata solo da qualche vertebra di camminamento superstite. Nei pressi del comando di reggimento solo un plotone di soldati, in attesa.

Le strade solitarie che s'allungano oltre l'Hermada, verso Trieste, sono fiumi di polvere su cui navigano poche carrette sgangherate⁴⁸.

Memorabili davvero, per almeno due ragioni; la prima, è che qui Salsa ha la possibilità di vedere e raccontare qualcosa che nessun altro italiano ha visto o descritto prima di lui dall'inizio delle ostilità: rinato alla luce, fatto beffardamente uomo nuovo e intero dalla disgrazia della cattura, nuovamente ritto in piedi dopo mesi passati chino, o supino, o bocconi, per una volta senza essere avvolto dal buio, senza fumo o nebbia, per una volta con la possibilità di misurare un orizzonte vasto, quasi sconfinato, egli vede l'Hermada, e lo vede *da dietro*, può guardare la faccia nascosta di quella luna maligna, tanto più feroce e inaccessibile di quel San Michele che molte pagine prima aveva percepito come un «dio crudele impennacchiato di fumo»⁴⁹. La seconda ragione è la verità nascosta, là oltre la spaventosa quota 323. Il più temibile dei baluardi, per conquistare il quale sono morti invano decine di migliaia di uomini, è una tigre di carta, una macchina di scena, un fondale senza niente dietro di sé. Se c'era un modo per concludere un romanzo sulla prima guerra mondiale italiana riuscendo a un tempo *impressionante e straordinario*, eccolo.

7. Il ritorno

Al termine del libro e del duro capitolo *Prigionia* – che andrebbe letto in parallelo con le altre due più atroci prigioni raccontate dagli italiani, quella di Gadda e quella di Monelli in *Le scarpe al sole* – l'ultima immagine che si offre agli occhi del narratore è la seguente:

La prima città di pace: Padova.

⁴⁸ C. Salsa, *Trincee* cit., p. 223.

⁴⁹ Ivi, p. 72.

Ci abbracciamo, col cuore impazzito, mentre il treno romba irrompendo nella stazione deserta.

«Siamo in Italia! Italia! Viva l'Italia!».

Scorgo, fuori dai finestrini, le baionette dei soldati che c'impediscono di scendere⁵⁰.

La stazione è *deserta*, come quella di Milano nel capitolo *L'oasi*, ma stavolta deserta non solo per l'uno che scrive. Lo è per tutti i reduci della prigionia, per tutti coloro che non vengono attesi a casa, giacché tacciati di viltà, marchiati dal ricordo di Caporetto, rimossi come una vergogna per le famiglie e per la nazione. *La prima città di pace* è in realtà abitata da un'immagine di guerra; meglio, si converte in una trincea, fitta di baionette inastate. I fratelli italiani, i soldati amici, connazionali, sono lì non come picchetto d'onore, bensì come forze dell'ordine, a impedire la discesa dal treno a chi sta cercando di tornare in patria. La guerra non è finita, anzi sembra non poter finire mai. E questa sola immagine potentissima, asciutta, quasi arcana e non chiarita, spiega, meglio di mille trattati, il reducismo e la rabbia che divennero alimento del Fascismo, di lì a breve; anche in un uomo come Carlo Salsa.

⁵⁰ Ivi, p. 258.

LA GUERRA DEL DUCA DI SANT' AQUILA. CARLO EMILIO GADDA

Elisabetta Bacchereti

Vigili angosce dominarono la mia guerra. Nonostante il bere, il mangiare, il concupire vanamente e il ristoro de' piediluvi; soffrii per gli altri e per me, teso con tutti i nervi nella speranza, e quasi in una continua preghiera. Vigili angosce dominarono la mia guerra, una cieca e vera passione, fatta forse (giudicandola dal punto di vista della raffinatezza italiana) di brutalità, di bestialità, di retorica e di cretinismo: ma fu comunque una disciplina vissuta, la sola degna di esser vissuta.

C. E. Gadda, *Impossibilità
di un diario di guerra*

Carlo Emilio Gadda, classe 1893, è iscritto al secondo anno di Ingegneria al Politecnico di Milano quando nel marzo del 1915 presenta domanda di arruolamento nella Milizia Territoriale. Chiamato alle armi come soldato semplice nel Primo Reggimento Granatieri, di stanza a Parma, il primo giugno del 1915, in agosto, dietro sua richiesta, è trasferito a Edolo nel Quinto Reggimento Alpini come sottotenente e da lì, dopo cinque mesi di addestramento, parte per il fronte con l'89esimo Reparto Mitragliatrici. Ha sempre con sé un quaderno o un block notes e, preferibilmente, una penna stilografica. Trascrive il vissuto, a ridosso delle giornate e degli eventi stessi, ma 'a riposo', nelle pause dal servizio, nei momenti di calma e di inazione, e dunque quasi in 'bella copia'. Registra la vita da soldato e il corso degli eventi bellici con regolarità e attenzione pragmatica, tanto che i taccuini sono infarciti di osservazioni tecniche e logistiche – sul terreno di battaglia, sul posizionamento in trincea, sulla predisposizione dei ripari per gli uomini e per le mitragliatrici –, e di resoconti relativi all'esecuzione di ordini di *corvées* o di trasferimento. I taccuini sono affollati di particolari, con pedante e indiscriminante acribia, dalla registrazione delle fasi delle batta-

glie e dalla valutazione degli errori strategici¹, alle occorrenze minime della quotidianità. La scrittura scorre veloce, a servizio di una cronaca da serbare alla futura memoria privata, per una valutazione del proprio operato e della conduzione logistico-strategica della guerra, ma sempre sorvegliata, curata, sintatticamente lineare, mai scaduta nella frettolosità dell'appunto; precisa ed esatta nel lessico, ma anche illuminata da aperture liriche e metaforiche; innervata da un realismo crudo e impietoso è percorsa frequentemente da un mal represso *furor* avverso al disordine, alla disorganizzazione, alla trascuratezza, indisciplina ed ottusità dei soldati. Bersaglio frequente di sarcastiche osservazioni critiche è l'equipaggiamento inadeguato dei combattenti, ma soprattutto l'endemica insipienza degli Alti Comandi, troppo lontani dal campo di battaglia e incapaci di gestire strategicamente la moderna guerra di massa. Gadda documenta il periodo dell'addestramento a Edolo (agosto-dicembre 1915), trascorso nella noia e nell'impazienza; il «battesimo del fuoco», il 6 gennaio 1916, presso Ponte di Legno e il trasferimento sull'Altopiano dei Sette Comuni, nel giugno del 1916, con una lacuna temporale di sei mesi durante i quali aveva partecipato alla battaglia dell'Adamello. Sarà poi sul Carso, nel '17, sull'Altopiano della Bainsizza e, sempre più a Nord, salirà fino al Krasji, dominante la valle dell'Isonzo, per finire, in ritirata dopo la rotta di Caporetto, catturato dagli Austriaci, il 25 ottobre 1917, e patire l'internamento nei campi per prigionieri di guerra di Rastatt e Celledager. Continuerà a registrare la terribile «miseria» della prigionia fino alla fine della guerra e al rientro in Italia, nella casa di Milano, con lo strazio di scoprirla vuota della presenza dell'amato fratello Enrico, volontario nell'Aviazione, morto in un incidente di volo. Alla fine sono cinque i taccuini, senza contare il quaderno relativo al periodo ottobre 1916-ottobre 1917, rimasto nella casa d'ordinanza sul Krasji, nell'urgenza della ritirata: perdita irrimediabile e immedicabile, più volte lamentata dallo stesso Carlo Emilio. Gelosamente custoditi e non editati per anni, vedranno la luce in edizione parziale nel 1955 nei tipi Sansoni col titolo, mantenuto anche nelle edizioni successive, di *Giornale*

¹ Così, per esempio, il 9 agosto 1916 in Val d'Assa (prima linea) annota di aver archiviato a futura memoria una circolare contenente una valutazione bellica di ufficiali austriaci prigionieri, che ritiene un documento «storico, etnico, militare» di estrema importanza, nella quale, con una certa qual soddisfazione personale («meramente intellettuale» tiene a precisare), son indicate dal nemico le ragioni dell'inefficacia dell'attacco italiano, ragioni tutte, sottolinea Gadda, da tempo da lui stesso perfettamente intuite ancor prima di arrivare al fronte: la dispersione spaziale e temporale del fuoco d'artiglieria, l'arrestarsi dell'attacco alla prima trincea espugnata, la poca solerzia dei soldati italiani nel consolidare a difesa le posizioni occupate. L'amaro diritto di poter affermare «l'avevo detto io», lungi dall'esprimere una «vanteria triviale, bassa, sporca, ruffianesca» è in realtà lo sfogo di un dolore profondo, di un'ansia, di una rabbia da mal di fegato di fronte alla disastrosa incompetenza strategico-tattica dei comandanti, con l'unico risultato di un vano e colpevole sciupio di vite umane. (Carlo Emilio Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II, a cura di Claudio Vela, Gianmarco Gaspari, Giorgio Pinotti, Franco Gavazzeni, Dante Isella, Maria Antonietta Terzoli, Milano, Garzanti, 1992, p. 585).

*di guerra e di prigionia*². Il quotidiano racconto, recante sempre in apertura luogo e data, è chiuso dalla sigla CEG, quasi necessaria «reiterazione della propria identità»³, presente in tanti manoscritti dello scrittore milanese. Sul frontespizio dei quaderni, all'indicazione per esteso del nome e cognome seguono due pseudonimi: «Gaddus» e, a partire dal *Giornale di guerra per l'anno 1916*, «Duca di Sant'Aquila». Nella latinizzazione del cognome il giovane sottotenente degli Alpini intendeva istituire una ideale continuità, nella guerra «per l'indipendenza», con la dimensione mitico-eroica della classicità, nei primi quaderni suggerita dall'epigrafe virgiliana: «Prospexi Italiam summa subliminis ab unda». Nell'immaginario titolo nobiliare recuperava invece alla memoria il gioco d'infanzia del Ducato di Sant'Aquila, «come se le esperienze della vita militare fossero in qualche modo collegabili a quella chimera infantile»⁴: una specie di 'gioco di ruolo', che ridisegnava la mappa del frutteto attiguo alla villa di Longone, la residenza brianzola dei Gadda, ripartendolo in sei 'stati', assegnati a Carlo Emilio (il Ducato di Sant'Aquila), alla sorella Clara, al fratello Enrico e ad altri compagni di giuoco. La verosimiglianza di quel mondo fantastico era sostenuta dall'invenzione di un vero archivio, con pseudo-documentazione di guerre, trattati, spartizioni e fantasiose mappe di territori, elenchi di città e castelli, precoce sfogo alla creatività onomastica e toponomastica, alla cura minuziosa dei dettagli, alla vera ossessione da archiviomane del Gadda maturo. E non manca uno schizzo dell'immaginario stemma araldico dei Duchi di Sant'Aquila: un'aquila coronata, in becco un libro e un pugnale negli artigli, in volo verso la cima di un monte cinta di altri libri, con il motto «Justitiam sequamur, nos sequetur victoria», cui fa eco un secondo motto preposto all'elenco delle città del ducato: «Arma nobiliora quam pecunia»⁵. Nel terreno di quel «ducato della sua immaginativa un po' fantasiosa, del suo sogno»⁶, evocato nel crudo realismo delle cronache di guerra, affonda la radice idealistica, vitalistica ed etico-cavalleresca del militarismo del giovane Gadda, la confessata «passione» estetica, simbolistica verso gli atti e le operazioni militari», accesa nel clima turbolento dell'anteguerra, e una sorta di «estetismo militaresco e stendhaliano»⁷, sostenuto tutta-

² Con questo titolo complessivo sono ripresentati, reintegrati nella lezione originale dei manoscritti, nell'edizione critica delle *Opere di Carlo Emilio Gadda*, diretta da Dante Isella, volume IV, *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II cit.: *Giornale di campagna* (24 agosto 1915-15 febbraio 1916); *Giornale di guerra per l'anno 1916* (4 giugno-26 ottobre 1916), *Diario di guerra per l'anno 1917* (5 ottobre-30 aprile 1918: comprende [La battaglia dell'Isonzo. Memoriale]), *Diario di prigionia* (2 maggio-1918-4 novembre 1918), *Vita notata. Storia* (18 dicembre-31 dicembre 1919).

³ Gian Carlo Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila. Infanzia e giovinezza di Gadda*, Milano, Mondadori, 1997, p. 75.

⁴ Ivi, p. 74.

⁵ Ivi, p. 77.

⁶ Carlo Emilio Gadda, «*Per favore mi lasci nell'ombra*», intervista a cura di Claudio Vela, Milano, Adelphi, 1993, p. 38.

⁷ Carlo Emilio Gadda, cit. in G. C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila* cit., pp. 124-125.

via da intransigente rigore etico. La duplice nomina di sé, Gaddus/Duca di Sant'Aquila, disgiunta o anche congiunta, introduce o chiude ossessivamente le pagine diaristiche, garanzia di autenticità della cronaca dell'incandescente vissuto personale, certificazione della veridicità del resoconto puntiglioso e critico delle operazioni belliche, assicurazione di attendibilità della testimonianza, pur destinata al privato. Preservare la memoria per sé solo aggira le insidie di un paventato narcisismo autobiografico, per quanto di un Io perennemente insoddisfatto di sé e del mondo: l'*escamotage* dello pseudonimo attiva, del resto, un processo di straniamento e lontananza dalla terribilità cruda del quotidiano vivere e morire in trincea, dalle atrocità della guerra, dalla miseria fisica e morale:

Il mascheramento pseudonomastico consente di affrontare mediamente, attraverso gli artifici della messinscena letteraria, e dunque in maniera più intensa e severa, il fondo vischioso del proprio pantano esistenziale; in pari tempo esso vale a distanziare e mitigare la materia brutta della vita, per renderla un poco meno bruciante e propiziare l'elaborazione affettiva, la governabilità concettuale⁸.

Intanto, a Vicenza, il 5 giugno 1916, in procinto di partire per l'Altopiano dei Sette Comuni, Gadda annota che la «volontà è fermissima, la ragione è fermissima, nel decidere che è doverosa la *sua* presenza alla fronte», per una guerra «necessaria e santa», e si augura di riuscire a sostenerne l'orrore fisico e morale, l'angoscia e il sacrificio «grazie ad uno sforzo cosciente dell'animo», nonostante un sistema nervoso «viziato congenitamente da una sensitività morbile»⁹. Nei taccuini la cronaca minuta delle opere e dei giorni si interseca alla spietata indagine analitica sul sé: Gadda si autoprocesa, confessando, o forse mascherando, il timore di sentirsi in-adatto alla prova, particolarmente all'esercizio del comando. Con i soldati del reparto sarebbero necessarie «severità e ruvidezza», «bontà e buon senso», ma soprattutto quell'autorevolezza che deriva da un Io sicuro di sé, saldo nelle proprie certezze, proiettato verso l'azione energica, libero dalle remore e dagli impacci del pensiero critico:

Non mi mancano certo le doti intellettuali d'un ufficiale; preparazione tecnica, spirito di fervente disciplina [...]; ma mi manca l'autorità nell'enunciare i miei giudizi e nel farli accettare alle menti primitive di questi uomini, appunto perché l'abito critico m'ha avvezzo a non affermare mai nulla con certezza assoluta; e invece per parlare a costoro occorre precisamente la sicurezza di parola dell'autoadoratore. Mi manca l'energia, la severità, la sicurezza di me stesso proprie dell'uomo che non pensa troppo, che non si macera con mille considerazioni, che non pondera i suoi atti col bilancino, ma che agisce, agisce, agisce a furia di

⁸ Giuliano Cenati, *La guerra del Gaddus. Il "Giornale di guerra e di prigionia" di Carlo Emilio Gadda*, in «Enthymema», XII, 2015, p. 325.

⁹ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 533.

spontaneità e di estrinsecazione volitiva naturalmente eseguita. I miei atti sono sottoposti al controllo impacciante della mia sensibilità morale e civile, nazionale ed etnica, sociale ed umana¹⁰.

«Bisogna tagliar corto con certe finezze»: il 'filosofo' Gadda, apostolo di un'idea assoluta di virtù che si rifiuta a compromessi e segue con rigorosa coerenza il proprio codice etico, si impone la necessità di sacrificare il «mondo ideologico personale per attuare una conclusione inerente al bene comune, alla causa dell'indipendenza e della libertà, della affermazione del diritto di vita dei popoli»¹¹. Lo studente di ingegneria, arruolato come sottoufficiale di complemento, secondo la prassi che destinava ai ruoli di comando subalterno i giovani borghesi istruiti, spediti al fronte in numero maggiore rispetto agli ufficiali di carriera (in prima linea, con la fanteria, gli studenti di discipline umanistiche – facilmente rimpiazzabili –, nelle seconde linee ingegneri, matematici, fisici e medici, più utili nel genio, in artiglieria, negli ospedali), avverte con inquietudine il peso morale e la responsabilità del ruolo, tanto da ricercare una forma di «adattamento all'ambiente» nel «parificare le proprie armi a quelle dell'avversario» ovvero il soldato da «domare e condurre», ponendosi al suo stesso livello psicologico: bisogna «lavorar di grosso con certe teste»¹². Nel giornale del Duca di Sant'Aquila raramente la guerra è raffigurata quale esperienza della 'fratellanza in armi'. *Topos* comune nelle memorie della Grande Guerra è il quadro della «maschia famiglia» di commilitoni, partecipi di una rete affettiva annodata dalla condivisione del sacrificio, del pericolo e della morte¹³. Gadda disegna un profilo del soldato italiano «paziente, sobrio, generoso, buono, soccorrevole, coraggioso e impetuoso nell'attacco», capace di sopportare con fermezza il fuoco dell'artiglieria nemica. Non mancano però «i fifoni», che «piagnucolano artriti, dolori, indigestioni ecc.» per paura, oggetto di disistima profonda («sento che non sono legato da vero affetto, perché i fifoni e gli impostori mi fanno rabbia») ¹⁴, fino a provocargli eccessi di «rabbia convulsa» e d'ira che prefigurano, nei toni esasperati e violenti contro l'egotica conservazione di sé, l'invettiva di Gonzalo nel III tratto di *La cognizione del dolore* contro l'Io, il «più lurido di tutti i pronomi»¹⁵:

Combattere tra soldati che hanno paura d'una fucilata, che ingialliscono al rumore d'un cannone nemico, che se la fanno addosso al pensiero d'un pericolo lontano, e non perché hanno moglie e figli (non raccontatemi mai una tal bal-

¹⁰ Ivi, p. 631.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

¹³ Vedi Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire. Raccontare, tornare. 1914-1918*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 174-179.

¹⁴ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 566.

¹⁵ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore*, in *Romanzi e racconti*, I, a cura di Raffaella Rodondi, Guido Lucchini, Emilio Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 635.

la!) ma solo per paura personale, paura di me, paura di io, paura di esso Io, del proprio Io, del proprio Io-me, combattere tra questi, come sono due o tre dei miei giannizzeri che il diavolo li scoglioni, che gusto è? Non nego che il sacrificio della vita sia gravissimo per tutti: che gravissimo appaia anche a me: ma l'uomo dev'esser uomo e non coniglio: la paura della prima fucilata, della prima cannonata, del primo sangue, del primo morto, è una paura da tutti: ma la paura continua, incessante, logorante che fa stare Scandella e Giudici e Carrara rintanati nel buco come delle troje incinte, è roba che mi fa schifo¹⁶.

L'insicurezza e il senso di 'in-attitudine' generano il timore di un giudizio negativo da parte dei superiori in grado, durante il servizio, fino a trasformarsi in un'ansia di testimonianza a discolpa che giustifica la minuzia descrittiva del proprio operare in funzione auto-assolutoria. La battaglia psicologicamente più defatigante resta comunque quella contro il proprio nemico interiore, «atroce e cane»: la «sensibilità morbosa che atterrisce ad ogni ostacolo, ad ogni prova» e l'«eccitabilità cerebrale, del pensiero indagatore che immagina le sofferenze future, le lotte future»¹⁷. La cronaca dei giorni di trincea, nell'estate-autunno del '16, si accorda sulla sorda nota della noia, della sonnolenza, dell' 'ozio' militare: «una vita da galeotti», uggiosa come la pioggia che sgocciola dai mal connessi baracchini, paralizzante come il fango; una «asfissia da reclusione» che lo rende inquieto più del timore per le armi chimiche, e spegne ogni sua «velleità d'azione nella santa guerra»¹⁸.

Continuano lievi crisi d'animo, alternate di noia e di paralisi: la cui ragione determinante è l'ozio assoluto, nei riguardi militari, che prostra il corpo e lo spirito. Aggrappati al pendio, in tane semisotterranee, i miei soldati passano il loro tempo sul suolo, come porci in letargo; dimagrano per questa vita orizzontale e si infiacchiscono. – Io cerco di leggere, di scrivere: di muovermi [...] ma sono pur sempre legato al mio buco, pieno di roba in cui l'ordine è quasi impossibile, e sgocciolante nelle giornate di pioggia.

Tra la lettura d'un romanzo mensile, e quella di *Le malattie del secolo* di M. Nordau, tra qualche fucilata venuta a schiacciarsi sulla pietraia con la consistenza d'un sibilante granulo di piombo, tra qualche bizza e qualche idea fissa, tra un nugolo di mosche e un quintale di rabbia, passai anche questi due giorni¹⁹.

Noia e pioggia e mosche, qualche shrapnel che supera i muriccioli difensivi, qualche scarica di fucileria, qualche bombardamento di artiglieria dal fon-

¹⁶ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p.573.

¹⁷ Ivi, p. 629.

¹⁸ Ivi, pp. 570-571.

¹⁹ *Ibidem* e ivi, p. 575.

dovalle, registrati quasi con straniata noncuranza, poi ancora pioggia²⁰, mosche e noia, interrotta solo dalle *corvées*, dalle ricognizioni sulle linee o dai lavori per la fortificazione delle trincee e per la costruzione delle capponiere a copertura delle postazioni delle mitragliatrici, che l'ingegner Gadda predispone con cura e competenza tecnica, secondo un'estetica ed un'etica del lavoro ben fatto²¹, spesso conflittuale con l'approssimazione, l'incuria, la superficialità dei sottoposti, tanto da renderlo così insofferente e disperato del buon esito e dell'utilità delle opere, da sfogarsi con irosità verbale nelle pagine diaristiche. Quando giunge in extremis l'ordine di sospendere la partenza per la prima linea in previsione dell'offensiva per la conquista della Cima Dodici, Gadda lo accoglie con estrema costernazione, a fronte del «grido di gioia» della truppa. Ecco che il suo «nebuloso e schiacciante destino» lo ripiomba «nella mediocrità della vita, anche sotto le armi», negandogli l'occasione di affogare dubbi, incertezze, debolezze, rovellati interiori nell'energia dell'azione, nella spensieratezza di una prova di fisico vigore. La guerra del Duca di Sant'Aquila, oltre il retorico patriottismo, la mitologia risorgimentale e la mistica della nazione, pure non estranei al suo interventismo, si nutre di una irrequieta smania interiore, di un doloroso malcontento, di un inesausto desiderio ansiogeno di arginare lo scialo vano dei propri giorni e del tempo vitale, senza dar «mirabil pruova» di sé, come Beatrice rimproverava a Dante nelle terzine della *Commedia* citata a chiosa della pagina di diario²²:

[...] sotto il fuoco, presente, immediato, provo il tormento che prova ogni animale nel pericolo: ma prima vi è solo il desiderio di fare, di fare qualche cosa per questa porca patria, di elevarmi nella azione, di nobilitare in qualche maniera quel sacco di cenci che il destino vorrebbe fare di me. – La mia vita è tutto un deviamiento, uno sciupio di meravigliose facoltà [...]²³.

Cercare per sé un destino altro, nobile fino al sacrificio, riscatto e compensazione alle amarezze, alle difficoltà e agli sconforti del quotidiano vivere borghese, alle umiliazioni e ai dolori patiti nell'infanzia e nell'adolescenza, al senso

²⁰ «Oggi piove schifosamente; un'acqua fottuta, un'umidità boia, una melma col contro cazzo. – Quanto si soffre su questi monti umidissimi, senza riparo, sotto la tenda o in uno sbertolato baracchino» (ivi, p. 610).

²¹ «La linea della trincea, fatta con criterio e ben dissimulata girava la sommità, nel senso largo della parola, del Monte Barco. – Una bella escavazione nella roccia, larga da 80 c. a 1 metro, con lavori di mina in corso di effettuazione, profonda intorno ai 2 metri: spesso sostegni in muri a secco, qualche piazzola per mitragliatrice assai ben fatta, ecc. – Il lavoro è notevole: quando sarà finito e sistemato in tutta l'estensione del tracciato costituirà una bella linea difensiva» (ivi, p. 600).

²² «Questi fu tal nella sua vita nova, / virtualmente, ch'ogni abito destro / fatto averebbe in lui mirabil pruova. / Ma tanto più maligno e più silvestro / si fa il terren / col mal seme, e non colto, / quant'egli ha più del buon vigor terrestre» (Dante, *Divina Commedia, Purgatorio*, XXX, vv. 115-120).

²³ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 645.

di «annegamento nella palude brianza»²⁴, in un estremo atto della volontà, debilitata dalle dure e spossanti prove, di forzare l'umbratile e malinconica sensibilità: questa l'origine intima del «militarismo serio»²⁵ gaddiano, un 'militarismo' esistenziale, radicato nel profondo, da rubricarsi come ricerca di identità, volontà di destino, desiderio di avere una storia, di essere storia, di vivere l'ora della storia, costasse pure la vita:

Si poteva andare in guerra per avere una storia. Serra, che qui assumiamo a simbolo di un ceto intellettuale in forte crisi di identità nella vita di pace ci andava (e lo scriveva) per compiere un destino. Coloro che sceglievano la guerra, vi trovavano un beneficio alla vita (fosse stata pure la morte eroica, o una morte sottratta all'epilogo puramente biologico di una vita triste e sciupata) [...]. «Ora o mai!». Ora del destino, ora della storia e della guerra. Il traguardo del tempo. La guerra lo scandiva dando la sensazione (retorica quanto al tono ma sensitivamente efficace e veritiera) che solo la sua accettazione, cioè il volere la guerra, avrebbe significato vivere e volere. [...] Come se fosse, la guerra, l'unico esercizio ammissibile di volontà e di libertà²⁶.

Ma certo, diversamente da Renato Serra che nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1913), aveva razionalmente esaminato, discusso e distrutto la logica della guerra imminente e le ragioni di un allora ipotizzato intervento, per poi concludere, con uno scarto e una deviazione sconcertanti, con l'accettazione della guerra e la scelta della condivisione 'fraterna' di un destino, consumato già nella morte al primo assalto al fronte, dopo quindici giorni di prima linea, il Duca di Sant'Aquila vive l'esperienza della guerra come una vitalistica «avventura mentale», nutrita di fantasie d'azione, ansia di vigore ed energia fisica, per-

²⁴ C. E. Gadda, *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, a cura di Dante Isella, Torino, Einaudi, 1983, p. 15.

²⁵ *Ibidem*. In una nota del 25 marzo 1924 del *cahiers d'études* del mai nato *Racconto italiano di ignoto del Novecento*, progettando quello che avrebbe dovuto essere il suo primo romanzo dopo l'abortito tentativo di *Retica*, avviato nel 1916, in pieno conflitto, Gadda ne identificava la *fabula* profonda nella «tragedia delle anime forti che rimangono impigliate in questa palude», rappresentata dalla «insufficienza etnico-storico-economica dell'ambiente italiano allo sviluppo di certe anime e intelligenze che di troppo lo superano» (*ibidem*) e si perdono o si pervertono, e di qui faceva derivare il «militarismo serio», come risposta ad un imperativo etico, più che politico o ideologico o storico. Per il conterraneo ammiratore di Manzoni si tratterebbe di una continuazione o dilatazione del suo concetto morale per cui «uomini e autorità che vengon meno all'ufficio sono causa del male della società» (*ibidem*) E non sarà casuale la scelta del disertore come esemplificazione della relazione biunivoca sull'asse bipolare bene/male tra il concetto morale-civile manzoniano e quello agnostico-umano di Gadda: «Se il disertore provoca la rovina dell'esercito; il cattivo esercito spegne l'entusiasmo dei buoni che vi militano» (ivi, pp. 15-16).

²⁶ Marino Biondi, *Tempi di uccidere. La grande guerra. Letteratura e storiografia*, Arezzo, Edizioni Helicon, 2015, pp. 251-252. Una ulteriore conferma, sul versante Gadda, nelle pagine del racconto *Dal castello di Udine verso i monti* (1932), di cui più avanti: «Sono un profittatore di guerra perché ne ho cavato giorni e ore ancor vivi nel ricordo e, dico per dire, desiderati nel sogno» (C. E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti*, in *Romanzi e racconti*, I cit., p.153).

fino di «impulsi rigoristici, quasi ascetici» appartenenti alla mitologia delle armi e alla tradizione militare, come il «dovere senza speranze» e il «sacrificio senza premio», supportati da un «pragmatismo indefettibile» e da una costante applicazione tecnica, tattica, logistica²⁷:

[...] appena sento il rumore della battaglia, appena i cannoni urlano nelle foreste, una specie di commozione sovrumana mi pervade l'anima: appena la fucileria tambureggiante si fonde in un solo boato, l'ardore della lotta mi prende, sotto forma di un moltiplicarsi della energia, della volontà, del vigore fisico, della spensieratezza e dell'entusiasmo²⁸.

Nei lunghi mesi della prigionia, nell'inedia e nello sperpero di una vita/non vita, nello scorrere dei giorni come infinite stazioni di una Via Crucis fisica e spirituale, il «morso logorante e terribile, il dolore dei dolori», che si aggiunge al pensiero della famiglia, della patria sconfitta, all'ignominia dell'esser caduto prigioniero, al timore di accuse di viltà per la ritirata, al rimpianto di non portar incisi nella carne viva i «documenti» della sua vita da soldato, è la «nostalgia dell'azione». Allora la rappresentazione della tragedia della guerra, si fa evocativa fino ad assumere una dimensione sublime fin nelle note più crude:

La guerra finirà, speriamo che finisca, e io non ci sarò più stato: non fatiche amorosamente portate, non sacrifici di stomaco e di cervello e di gambe con gioia compiuti, non solitudine gioiosa sotto la tenda mentre croscia la pioggia autunnale, non i divini momenti del pericolo, i sublimi atti della battaglia (dico sublimi nel senso di molto belli, molto interessanti, divertenti); i comandi dati con calma; la «maffia» sotto la violenza spasmodica dell'artiglieria nemica, quando si ride e si scherza su ogni possibilità; non le marce, le corvées, i trasferimenti, i cambi di notte; *das Lied ist aus*; la canzone si è dispersa nel passato. [...] Manco all'azione: non la vivrò più; andrò a prendere il gelato all'Eden, ma per trincea e fango di camminamenti con puzzo di morti non sarò più²⁹.

Il «pensiero dominante» del prigioniero è un senso di inutilità, rabbia e dolore insieme, generati dall'assenza di azione, e la morte appare 'bella' in battaglia in confronto con la morte della volontà, il vuoto nel cervello, l'annullamento del desiderio. Ancora nel 1932, nel racconto *Dal castello di Udine verso i monti*, il trauma della prigionia si connota come «una caduta orrenda nel vuoto [...] dai fulgidi atti del cosciente volere [...] verso la riva dell'inutilità»³⁰. Il «dolore principe» è la dilaniata percezione del dileguarsi delle fuggenti speranze della gioven-

²⁷ G. C. Roscioni, *Il duca di Sant'Aquila* cit., pp. 124-125 *passim*.

²⁸ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., pp. 644-645.

²⁹ Ivi, p. 785. «Nel gergo militare "maffia" significa esagerazione, esibizione artificiosa del coraggio, dell'eleganza nel vestire, ecc.» la nota esplicativa è dello stesso Gadda, *ibidem*.

³⁰ C. E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti* cit., p. 171

tù legate alla milizia, del sogno di una più alta vita individuale e sociale caduto per l'orrida realtà del campo di prigionia, infangato dal sospetto di vigliaccheria, senza possibilità di produrre documenti o testimoni a difesa. Perfino l'odore acre e nauseante della morte, evocato dalla 'madeleine' olfattiva di un «odor di roba che marcisce [...] in un immondezzaio» è oggetto di nostalgica evocazione memoriale: «rivissi, respirai l'odore della morte di Magnaboschi. E per quella potenza di rievocazione immediata che gli odori hanno su me, rividi il fantasma di Magnaboschi, e quei deliziosi giorni, tra le spine del reticolato che cinge il Lager»³¹. Brucia nell'anima anche la prefigurazione del ritorno in patria, alla fine della guerra, non aureolato della gloria del combattente-reduce, ma segnato dal marchio del sopravvissuto 'senza infamia' forse, 'senza lode' certamente, per mescolarsi e perdersi nella massa di coloro che non hanno combattuto, imboscato magari nelle seconde e terze linee: «Così tornerò, se tornerò, a capo chino, tra migliaia di traditori e cani, di puttani da café-chantant, di istruttori di reclute a base di bordello e di fiaschi in batteria, di eroi dei comandi di divisione, di araldi della vita comoda e quieta; fra le congratulazioni per lo scampato pericolo e le esortazioni a ben continuare nella vita»³². E sarà riconsegnato infine alla propria «milanese Penelope»: la tavola studio dal vero di rubinetti, abbandonata senza rimpianti nelle aule del Politecnico³³.

Nei quaderni la cronaca angosciata della ritirata dal Krasji è intrisa di rabbiosa amarezza per la disorganizzazione, la mancanza di notizie e di ordini che l'avevano trasformata in una caotica rotta:

Si incoraggiavano in ogni modo i nostri soldati, io e Cola bestemmiavamo perché stessero in ordine. Ma erano stanchissimi, e l'esempio degli altri li scoraggiava. Poiché assistevamo alla ritirata disordinata di truppa senza ufficiali, e di ufficiali senza truppa, della brigata Genova, d'artiglieria, di compagnie mitragliatrici. Tratto tratto gruppi di muli stavano caricandosi affrettatamente, qualche mulo isolato vagolava. Ovunque gruppi di soldati, ecc. – Incontrammo, e ciò finì di spezzarmi il cuore, una batteria di obici da 210 che evidentemente era in via di traino, i pezzi erano abbandonati sulla strada. [...] Su e giù lungo i costoni del torrente, a bosco d'arbusti che intricava la marcia e stancava terribilmente io sacramentavo contro i fuggiaschi che si frammischiavano ai miei soldati; volevo, e così fu, che la nostra fosse una ritirata e non una fuga³⁴.

L'ordine della ritirata, inatteso e impreveduto, aveva raggiunto l'89esimo Mitragliatrici sul Monte Nero, nella notte tra il 24 e il 25 ottobre, precipitando Gadda in un momento di «stupore demenziale» e di stordito attonimento,

³¹ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 785.

³² Ivi, pp. 782-783.

³³ C. E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti* cit., p. 151.

³⁴ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., pp. 726-727.

al pensiero di lasciare quelle montagne conquistate pezzo a pezzo con due anni di sangue. La particolareggiata «narrazione per uso personale, scrupolosamente veridica»³⁵, giorno per giorno ora per ora, della drammatica fine della sua guerra, con la ritirata e la cattura, è affidata al «Memoriale relativo alla battaglia dell'Isonzo», redatto con «memoria fresca» nei primissimi tempi della prigionia a Rastatt, e rimasto inedito in vita³⁶, dato che Gadda lo considerava un promemoria da utilizzare solo come autodifesa per eventuali accuse sulla sua condotta militare come ufficiale subalterno: ruolo difficile e decisamente scomodo, confinato in una sorta di 'terra di mezzo' tra l'alto comando, allocato nelle retrovie, e la truppa, distribuita lungo la linea del fronte. Circostanza logistica, del resto, lamentata in tutta la diaristica e la memorialistica di guerra, a causa della scarsa conoscenza del terreno e della conseguente inadeguatezza strategica delle operazioni belliche imposte e che i sottoufficiali e gli ufficiali al fronte dovevano mettere in atto, spesso senza poter cogliere il senso e l'obbiettivo complessivo dell'azione, sempre che una visione strategica globale ci fosse. Molti di loro, come lo stesso Gadda, provenivano dalle truppe territoriali come graduati di complemento, sottoufficiali ed ufficiali, reclutati principalmente tra la 'gioventù colta', chiamati a responsabilità di comando dopo un breve periodo di istruzione e certamente entusiasti ma privi di una qualsiasi esperienza bellica, destinati, alla fine, a costituire la percentuale numericamente più alta, relativamente al numero degli arruolati, di un vero massacro generazionale³⁷.

Nelle carte del taccuino la penna lucida, rapida ed essenziale del tenente del Quinto Alpini Carlo Emilio Gadda, caduti ormai i travestimenti onomastici del sogno bellico, incide la costernazione, l'incredulità, l'angoscia, il disordine, l'affanno di quelle ore terribili, accresciuti dallo «scrupoloso sentimento della responsabilità del dovere», dal senso di impotenza unito all'ignominia della ritirata e alla percezione del pericolo incombente della cattura, quando, sceso fino alle rive dell'Isonzo, trova i ponti saltati:

D'altra parte il tempo stringeva e l'affanno cresceva; sentivo ormai a poco a poco delinearsi il pericolo. Non in linea, non in posizione, dove avremmo potuto batterci con onore, infliggere anche ad un nemico preponderante terribili per-

³⁵ Ivi, p. 697.

³⁶ È mancante quindi nella edizione Sansoni del 1955, come il primo dei quaderni (*Giornale di campagna*, 24 agosto 1915-15 febbraio 1915, quest'ultimo però reintegrato nell'edizione Einaudi 1965. Per la vicenda che portò al ritiro delle copie dell'edizione '55 del «libricciattolo» (ivi, p. 1106), e successivamente alla edizione Einaudi, curata da Gian Carlo Roscioni, purgata e censurata specialmente nei nomi di persona e nei toponimi, eliminati o mutati, si veda la *Nota al testo* di Dante Isella (ivi, pp. 1103-1108). Con il titolo *Taccuino di Caporetto. Diario di guerra e di prigionia* il memoriale verrà pubblicato solo nel 1991, a cura di Sandra e Giorgio Bonsanti, prima di essere inserito come [La battaglia dell'Isonzo. Memoriale] nel corpus del *Giornale di guerra e di prigionia*, così ricostituito integralmente – almeno per i taccuini superstiti – nell'edizione Garzanti delle *Opere di Carlo Emilio Gadda* cit.

³⁷ Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana* cit., pp. 65-68.

dite; ma dispersi in ritirata fra una folla di soldati sbandati! Come la sorte s'era atrocemente giocata di me! Non l'onore del combattimento e della lotta, ma l'umiliazione della ritirata, l'abbandono di tanta roba, e ora questo maledetto Isonzo! Questi ponti saltati³⁸!

Sono queste, forse, le pagine più drammatiche dei diari di guerra, intrise di un cocente dolore, segnate dal senso di una tragedia nazionale vissuta come atroce sconfitta degli ideali di Patria e Indipendenza³⁹ condivisi con tanti coetanei dal giovane studente interventista, patita anche come personale fallimento, caduta di quelle illusioni di eroica affermazione di sé nutrite, nell'*humus* della cultura classica, coi valori del sacrificio, della responsabilità, di una *magnitudo animi* che tempera il necessario ardimento con l'abito della riflessione e rifugge dalla vanagloria. Non per caso la parte prima del *Castello di Udine* che raccoglie alcune pagine della parca e sparsa riscrittura letteraria gaddiana della guerra si aprirà con *Elogio di alcuni valentuomini* che celebrava dall'amata storia romana la figura di un Cesare in analogia oppositiva con l'«asineria» degli Alti Comandi dell'Esercito italiano, o l'eroico coraggio, sia pur sconsiderato, di un Gaio Flaminio, al Trasimeno, o di un Paolo Emilio a Canne. Nel tempo infame della prigionia, tormentato dal freddo, da una mai saziata fame «lupigna», «serpentesca, cannibalesca», con le «calze a brandelli» e una berretta di lana sulla testa, nell'abbruttimento dell'animo e nell'inerzia dell'intelletto, straziato dalla nostalgia di casa e dall'apprensione per il destino della Patria, quando tutto si è consumato e sembra finito («1917 Capùt» è la lapidaria chiosa della pagina diaristica del 31 dicembre 1917), Gadda ripercorre, dando «assicurazione delle date e dei fatti», le drammatiche ore della ritirata, scandite da un ossessivo *leitmotiv*: «Notizie non ne arrivavano». Ricostruisce i tentativi di tenere unito e ordinato il reparto, le difficoltà logistiche del terreno, l'incertezza e i dubbi, l'andirivieni defatigante sulle rive dell'Isonzo alla ricerca di un possibile passaggio; fino al fatale equivoco quando, sulla sponda opposta del fiume, una «fila di soldati neri, che provenivano da Caporetto» lo illude sull'arrivo di bersaglieri italiani a rinforzo. In realtà sono gli Austriaci che stanno occupando tutta la valle:

Finiva così la nostra vita di soldati e di bravi soldati, finivano i giorni più belli, le speranze più generose dell'adolescenza, con la visione della patria straziata, con la nostra vergogna di vinti iniziammo il calvario della dura prigionia, della fame, dei maltrattamenti, della miseria, del sudiciume⁴⁰.

Nel tempo della prigionia, quando tutto è finito e non è più necessario esorcizzare col silenzio la paura e il raccapriccio, alla memoria è consentito rievocare

³⁸ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 731.

³⁹ Il secondo dei quaderni del *Giornale* è rubricato sotto la dicitura *Guerra per l'Indipendenza, anno 1916*.

⁴⁰ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 740.

crude immagini di sangue, di morte, di corpi maciullati dalle granate, e di recuperare «un episodio doloroso», taciuto nei diari, la morte del soldato Zuppini, decapitato da una granata, con una prosa asciutta, esatta e impersonale nelle considerazioni tecniche come nei dettagli macabri, evidenziati anche da uno schizzo a penna della posizione del corpo decollato sul terrapieno della trincea:

Di sasso in sasso raggiungemmo il baracchino: il cadavere era bocconi, decollato completamente col collo fuori della terrazza, disteso attraverso il terrazzino del materiale di riporto. Il baracchino non era che lievemente bucato nel tetto, e qua e là la ruberoide era lacerata. Giudicai trattarsi di una granata di piccolo calibro, da 47 o 65 mont.; il fatto che i presenti avevano visto il lampo dell'esplosione e la scomparsa della testa del morto, escludeva trattarsi di una semplice spoletta. – La granata era esplosa in pino nella testa del povero soldato. Sollevammo il cadavere: sangue e cervello colavano lungo il muro. Per un filatello della mucosa labiale il palato e la corona dei denti rimasero attaccati con un po' di barba e mandibola inferiore al collo tagliato⁴¹.

Di fronte ai commilitoni dello Zuppini, sconvolti dalla morte del compagno, scampati per buona sorte alla granata («entrambi recavano sulla giubba [...] larghe chiazze di sangue e una spruzzata di materia bianca, che tosto riconoscemmo per cervello»), Gadda lascia intendere di aver visto ben altro: «Io non ero gran che commosso: Magnaboschi e Carso i miei precedenti»⁴².

Una rappresentazione a posteriori di quei «precedenti», perduto il prezioso taccuino relativo alle sanguinose battaglie del '17 sull'Altopiano, resta consegnata nelle prose di guerra degli anni intorno al '30. Se è pur vero infatti che niente di tutto ciò era per allora destinato alla pubblicazione, confinato per decenni in un privato, immedicabile e immedicabile dolore, mortificante di ogni illusione, accresciuto, al ritorno, dal lutto, mai del tutto elaborato, per la morte del fratello in guerra, è innegabile che i *Giornali* documentano un apprendistato di scrittura e testimoniano una vocazione letteraria, rafforzata proprio nel tempo di prigionia trascorso, nella baracca 15 di Cellelager, insieme a due scrittori già affermati, Bonaventura Tecchi e Ugo Betti, alla quale offrono il materiale grezzo per una rielaborazione della lacerante esperienza bellica, lirica in prima istanza⁴³, poi narrativa. All'incompiuto romanzo *La meccanica* Gadda affianca

⁴¹ Ivi, p. 718.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Nel corpus della produzione poetica di Gadda, mai approdato ad una edizione d'autore, edito in edizione critica nei tipi Einaudi nel 1993 a cura di Maria Antonietta Terzoli, compare un piccolo gruppo di poesie, scritte nei primi mesi del 1919, subito dopo il rientro a Milano. La prima della miniserie, liquidata dallo stesso Gadda come fallimento espressivo e inutile tentativo rievocativo, è intitolata *Sul San Michele (Gaddus 4 luglio 1917)*, quasi fosse una pagina di diario compensativa della perdita del taccuino relativo proprio all'anno 1917 («Sito grigio, sito sassoso / Lo chiamano monte, così. / Perché fu tremendo il salire. [...] Grigia terra, deserto salire / al culmine / e ridiscendere nella pietraia, / grigio d'erbacce e di ghiaia» (cit. da Maria Antonietta

l'episodica forma breve di un raccontare autobiografico frammentario, incardinato su sprazzi selettivi della memoria a ripescare e conferire in pagine diaristiche momenti, personaggi ed episodi di vita militare, dai quali emergono personali ossessioni, come il disordine, per esempio, il «mare di Sargassi per la nostra nave», per lui psicologicamente insostenibile.

Negata l'opportunità della pubblicazione di un proprio diario di guerra, dichiarata anzi la sua stessa «impossibilità»⁴⁴, il romanzo *La Meccanica*⁴⁵ si presenta come il tentativo di un «retore» che «ama le scritture compiute e non ama gli edificanti stralci»⁴⁶, rivisitazione finzionale del tragico vissuto bellico a partire dalla ricostruzione del turbolento clima politico esaltato ed esaltante dell'anteguerra, con le tensioni sociali, la radicalizzazione nel 1914 e nei primi mesi del '15 dello scontro anche fisico tra pacifisti e socialisti da una parte e interventisti e nazionalisti dall'altra, le campagne di stampa dai toni accesi e propagandistici, fino all'*Orazione per la Sagra dei Mille* pronunciata da Gabriele D'Annunzio il 5 maggio 1915, a Quarto, nella quale la guerra, già combattuta in Europa da nove mesi, era ammantata dal misticismo della nazione e dalla retorica del Risorgimento incompiuto. Gadda non era rimasto insensibile alla propaganda interventista: «Appartengo io medesimo – scrive nella presentazione d'autore dei tre capitoli del romanzo ospitati su «Solaria» nel 1932 – a quella specie di universitari interventisti che tennero fede con i fatti alle urla della vigilia», che ambivano ad arruolarsi negli Alpini e «furono sulla terra come apparizioni d'una spiritualità superiore»⁴⁷. A fronte di quell'entusiasmo condiviso che lo con-

Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al «Pasticciaccio»*, Milano, Effigie edizioni, 2009, p.18).

⁴⁴ *Impossibilità di un diario di guerra* (in «l'Ambrosiano», 7 dicembre 1931) è il titolo della seconda prosa della prima parte di *Il castello di Udine*: «Il mio diario di guerra contiene dei giudizi, esso è dunque impossibile» (C. E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra*, in *Romanzi e racconti*, I cit., p.141). Ma sul valore di testimonianza storica del diario di guerra, specie se di un artista e scrittore, superiore anche alle lettere dei combattenti, fonte viziata in qualche modo o dalla censura o magari dalla preoccupazione di tranquillizzare le famiglie, si veda la recensione a *Guerra del '15. Dal taccuino di un volontario* di Giani Stuparich (1931), dove, tra l'altro, Gadda ammette pubblicamente di avere «una sua esperienza e una sua documentazione, chiuse però nel cassetto e consegnate alla dimenticanza» (C. E. Gadda, *Guerra del '15*, in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, I, a cura di Liliana Orlando, Clelia Martignoni, Dante Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 746).

⁴⁵ La complessa storia compositiva ed editoriale della *Meccanica*, il cosiddetto 'libro sulla terza Italia', iniziato nel 1928 e rimasto incompiuto, è minuziosamente ricostruita da Dante Isella nella *Nota al testo* dell'edizione Garzanti delle *Opere di C.E. Gadda. La Meccanica*, in *Romanzi e racconti*, II cit., Gadda ne trasse tre brani pubblicati come racconti autonomi su «Solaria», poi nelle *Novelle dal ducato in fiamme* e in *Accoppiamenti giudiziari*. Un'edizione incompleta del romanzo compare nella «Collezione dei grandi romanzi Garzanti» (1970). Nell'edizione delle *Opere* è stato ripresentato nella sua unità di romanzo scritto tra il 1928-29, con l'aggiunta dei tre inediti capitoli finali, con rigorosi criteri filologici.

⁴⁶ C. E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra* cit., p. 141.

⁴⁷ C. E. Gadda, *Presentazione*, in «Solaria», VII, 7-8, luglio-agosto 1932, in *Romanzi e racconti*, II cit., p. 1198.

duisse volontario alla guerra, *La Meccanica* si pone come un tributo ossimorico della memoria, che, nella finzione romanzesca, se denuncia il «male che precedette l'intervento e stagnò sulla guerra, mefitico», testimonia il riscatto nel consapevole sacrificio, nella strenua volontà di resistenza, nell'eroica per quanto disperata difesa degli Altopiani. Negandosi, come scrittore, «la denuncia diretta del proprio dolore», che talvolta «va travestito di scherno», abdicando dunque al ruolo di voce testimoniale, relegate le cronache giornaliero di guerra nel cassetto, Gadda ritenta la via, più volte imboccata, del romanzo come «espressione della [sua] amarezza esasperata di italiano, di nazionalista, di soldato», non rappresentando «gli ultimi aspetti del male [...] ma piuttosto i suoi germi»:

Vi ha perciò una certa risonanza crudele la beffa della impreparazione, del sovversivismo, della paura, della fantasiosa leggerezza, della puerilità schematizzante, delle riserve ideologiche, delle smanie francòfile, degli «a parte» garibaldoidi, di tutto insomma che poté sminuire la nostra efficienza, pregiudicare la nostra fortuna, dividere i nostri animi o non abbastanza riunirli e tramutare infine la volontà unica in una rassegnata stanchezza; e costar sangue oltre il sangue. Ai comandi è rivolto del pari qualche strale, se pur con misura. E da tutto questo «humus», da tutto questo fondo di scioccheria e di bestialità, d'egoismo e di miseria, vien poi fuori alla luce, ed è atto di cosciente, di estremo volere, la disperata difesa del ciglio degli Altopiani. Come sempre, sul margine dell'abisso, l'anima vera della patria si rivelò⁴⁸.

Centrale, nel romanzo, è il «dramma» degli imboscati, considerato gravissimo fattore di disgregazione morale nei confronti dei reparti in linea, colto nel suo nascere in seno ad una «onorata» famiglia borghese, quella del dottor Velaschi, che 'imbuca' vanamente il figlio Franco come operaio in una fabbrica, col pretesto della sua passione per la meccanica, e quello dei disertori, rappresentato nei reiterati inutili tentativi di sottrarsi alla mobilitazione generale, di sfuggire alla «guerra di signori», di non farsi «imballare per lo scannatoio», del Pésina Spartaco di Ermenegildo, al secolo Gildo, il disertore, refrattario ad ogni superiore idea di dovere o all'orgoglio da 'bravi soldati'⁴⁹. Il terzo protagonista maschile, un Pésina Luigi, operaio socialista autodidatta, pacifista, «calmo, serio, umano, onesto», è spedito al fronte nonostante un sospetto di infiltrazione tubercolare: un predestinato. E non gli sarà nemmeno risparmiata, durante l'ultima fatale licenza, la scoperta dell'amata tra le braccia dell'imboscato. Il «mili-

⁴⁸ Ivi, p. 1197.

⁴⁹ «E c'è un'idea, un'idea che è come la mano salvatrice dell'Eterno che sovviene ad ogni più povero uomo, nel sudore, nella fame, nella sete, nella disperazione, nella morte. Una vittoria è possibile sempre: il coraggio. E quell'idea fissa si chiama dovere. E c'è una forza che è quella di cui alla vecchia canzone, se anch'io non partissi, ed è l'orgoglio dei soldati bravi [...]. Ma Gildo il dovere era sicuro che fosse una frase da vecchi lenoni, e l'orgoglio un certo spavaldo irrompere, in certe sale d'aspetto» (C. E. Gadda, *La meccanica* cit., p. 577).

tarismo serio» gaddiano si tematizza nel romanzo, facendosi carne e sangue nei personaggi di finzione, figure di quella tensione etica verso un superiore grado di bene discussa come teoria filosofica, dopo la guerra, nella *Meditazione milanese*⁵⁰, quale autentica cifra dell'essere uomo, quando il naturale bene primario, 'fisiologico', della difesa della propria integrità fisica (n), venga superato in un $n+1$, un bene 'elettivo', derivato da un superiore coscienza morale e dalla ricerca di una più profonda ragione dell'esistenza. Nella teoria della bipolarità fenomenologica di bene e male, intese come 'funzioni derivate', inserite in un sistema di variabili e quindi non assolute, ma definibili e distinguibili in relazione al fare o non fare (ciò che si potrebbe o dovrebbe fare), il male si configura come regressione dall' $n+1$, il bene elettivo, a n , il bene primario, o come omissione: «il male del non fare, del non creare, del non accedere all' $n+1$, del non sforzarsi, del non sacrificarsi volontariamente, del non costruire. Il male di chi vivacchia, di chi 'tira a campà'⁵¹). Così Gadda elegge a protagonisti i due tipi umani esecrati nella scrittura privata, l'imboscato e il disertore, entrambi figurazioni del 'male' etico o di II grado entro la tragedia storica: il primo per omissione, per non voler conseguire un fine superiore al bene di primo grado; il secondo come regressione egoistica dall'adempimento di un *officium*. Nel *Giornale* erano stati registrati, «con grande gioia»⁵², gli ordini operativi relativi al problema dei disertori: l'esposizione infamante dei loro nomi nell'Albo Comunale del loro paese d'origine e la facoltà per i Carabinieri di pattuglia nelle retrovie di sparar loro a vista. *Il perfuga* transita poi nel sistema etico-filosofico della *Meditazione milanese*, quale *exemplum*: «Il disertore è persona del male perché nega in sé la patria (sistema coinvolgente $n+1$) per salvare la sua propria persona fisica (n)»⁵³.

La rievocazione della tragica guerra sull'Altopiano si iscrive nelle pagine finali del romanzo in tutta la sua atrocità fisica e corporea: fango, neve, fatica, escrementi, sangue. La finzione narrativa si nutre della memoria lacerata, colmando in parte la lacuna cronachistica nei *Giornali*. La salita della fanteria verso i monti è un percorso di iniziazione da reclute a soldati, ma raffigurata come una ascesa al Calvario, accompagnata dalla incessante minacciosa colonna so-

⁵⁰ Col titolo *Meditazione milanese* Gian Carlo Roscioni ha pubblicato, elaborando un «testo congetturale», i quattro quaderni manoscritti contenenti la «Meditazione» rimasta in gran parte allo stato di prima stesura o abbozzo, redatta tra il maggio e l'agosto del 1928. Tra il '22 e il '25, dopo la laurea in ingegneria e l'esperienza di lavoro in Argentina, Gadda si era iscritto al corso di laurea in Filosofia e aveva superato tutti gli esami, ma senza consegnare la tesi sulla teoria della conoscenza di Leibniz. La «Meditazione», oltre a testimoniare quell'«ictus philosophandi» (cit. in G.C. Roscioni, *Introduzione* a Carlo Emilio Gadda, *Meditazione milanese*, a cura di Gian Carlo Roscioni, Torino, Einaudi, 1974, p. XXXIV) che lo aveva colpito fin dal 1919 fornisce una chiave di lettura fondamentale dell'intricata interconnessione nella vocazione letteraria di Carlo Emilio tra habitus logico-critico-filosofico e immaginazione estetica e letteraria.

⁵¹ C. E. Gadda, *Meditazione milanese* cit., p. 127 e pp. 203-204.

⁵² C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 567.

⁵³ C. E. Gadda. *Meditazione milanese* cit., p. 204, nota.

nora dei cupi tuoni dell'artiglieria, funestata da sinistri presagi di morte nel paesaggio sconvolto, nella visione dell'ospedale da campo:

La fila degli uomini saliva lenta, un volto si levava ogni tanto. Guardava su, come per vedere che cosa arrivasse. Cupi tuoni arrivavano, chiusi in una misteriosa minaccia. I volti terrei delle reclute sudavano gocce che parevano mute lacrime, l'affanno della salita e il carico dell'armi e de' zaini bruciavano di fatica il sangue, gonfiavano nel collo le vene. Qualche gamella, urtata, suonava tratto tratto, come un campano. [...]. Gli analfabeti diventavano dei simbolisti ipersensibili, allucinati: pozza, vallone gli parevano luoghi escogitati apposta per restarci in eterno

Videro i primi crateri nella roccia, nel prato; lacerazioni orribile del monte percorso [...] poi una tenda bianca con una gran croce su color rosso: d'intorno una piccola folla con bende chiazze di rosso, barelle. Da un lembo sollevato si intravidero uomini bianchi curvi, e ne uscivano grida e lamenti che gelarono il cuore alle reclute. «Be', ragazzi non farete mica i bambini alle volte.» [...]

Zoppicando, fasciati, insanguinati, infarinati, o neri, arrivavano alcuni, senz'armi: altri portati a cavalcioni dai portaferiti esausti, con teste fasciate, con mani penzoloni davanti; e barelle lugubri di poveri esseri con una coperta cenciosa, già verdi in un rantolo. [...]. Le reclute volgevano il viso per non vedere: tutti sentivano che quello era il loro destino. I tuoni erano ormai vicini e distinti, nelle foreste già il suono fuso della fucileria era distinguibile sotto il tambureggiare de' mostruosi boati. [...]

Era il tramonto, che, in fila indiana, con rapidi balzi, discesero nella divelta selva di Magnaboschi.

Un odore funebre era dovunque e cose atroci: la fucileria crepitava secca, dallo Zovetto: esplosioni avvenivano a destra verso il Lemerle. Come mazzi di stecchi. Aspidi invisibili passavano sibilando dovunque, con un battito secco dentro la terra ed i tronchi, o rimbalsando sopra la roccia e perdendosi con una lunga nota di chitarra.

Così le reclute erano soldati⁵⁴.

Il registro alto e tragico della scrittura è potenziato da un espressionismo corposo ed emozionale, plurisensitivo (visivo, olfattivo, uditivo), innervato di immagini e metafore inusuali, impreziosito anche da figure retoriche (allitterazioni e onomatopoe: «*aspidi invisibili* passavano *sibilando* [...]») e ritmiche⁵⁵. Quasi una prosa d'arte, nitida, precisa, esatta nella descrizione icastica e siste-

⁵⁴ C. E. Gadda, *La Meccanica* cit., pp. 576-577.

⁵⁵ Allusiva ed evocativa la metafora dell'aspide per i proiettili della fucileria o della piccola artiglieria, per la natura insidiosa e proditoria, abili a penetrare impreveduti nelle fessurazioni residue dalle fortificazioni, oltre che per il suono prodotto, sibilante e musicale ad un tempo. «Aspidi invisibili passavano / sibilando dovunque»: è una combinazione ritmica endecasillabo/settenario. E un endecasillabo è anche la clausola isolata «Così le reclute erano soldati». Ma tutto il brano gioca sull'alternanza di unità ritmiche prosastiche lunghe/brevi.

matica della rete delle relazioni fenomeniche, preludio alla tensione euristica e cognitiva del Gadda scrittore ‘barocco’, non ancora preda del *démone* centrifugo del dettaglio e del particolare, ma già di quello della lucidità analitica, da ‘ingegnere letterario’, come Valéry ebbe a dire di Edgar Allan Poe. E Gadda ingegnere lo era per davvero. Nella *Meccanica* la sensatezza globale delle operazioni militari, sfuggente alla cronaca minuta dell’*hic et nunc*, e alla narrazione fattuale, si rivela nella narrazione finzionale, rovesciata in drammatica assenza di senso, quando il reduce Gadda le qualifica con amara e dolorosa ironia come «strategia del ‘cocùssolo’»⁵⁶, ovvero «la strategia del costone, della quota, della trincera e del trincerone: e della ridotta mollata e presa, presa e mollata», dove «una cosa sola non si contavano: i morti»⁵⁷. L’*explicit* del romanzo mai pubblicato in vita, troppo indigesto forse per i «dogmi» eroicizzanti del regime, è la rievocazione del contrassalto della Brigata Sassari, dei Bersaglieri e del Quinto Alpini nel giugno del ’17 per la conquista di Cima della Caldiera, a ridosso del Monte Ortigara. Da quella sanguinosa serie insensata di attacchi e contrattacchi, nel tentativo fallito di sfondamento del fronte austriaco, sotto l’infernale violenza del cannoneggiamento continuo di mille bocche da fuoco, raccontata anche da Emilio Lussu in *Un anno sull’altopiano*, risuona nella pagina gaddiana la voce dei morti (28.000 italiani) e l’eco dei ritornelli dei loro perduti vent’anni:

Divanzando l’un l’altro, i battaglioni Dronero. Morbegno, Val Maira, Sette Comuni, Adamello e Monte Suello avevano seminato di morti tutta la spalla enorme della Caldiera; cadevano appena puberi i giovani biondi di Asiago e Marostica e feroci i bergamaschi e i camuni, la baionetta levata, e sopra di loro quelli che vedono dalle lor case il lago, o la valle. Fulminati al cuore, parvero dormire serenamente, nel monte.

Cantavano jeri il ritornello dei loro vent’anni: «Addio mia bella addio / se la vittoria sarà nostra un dì / diranno gli imboscati / abbiamo vinto a furia di morì» [...] «E gli imboscati / la sigaretta / e noi alpini / la baionetta / come le mosche ci tocca morì». E una sottile schiera, come una corona, si vide salire, salire nel monte percorso: e fra livide folgori, Cima della Caldiera fu presa da chi ci arrivò⁵⁸.

Risponde alla loro voce, con amaro corto circuito ‘umoristico’, quella di Franco, imboscato prima in fabbrica, poi, scoperto e arruolato, nelle retrovie, che commenta la notizia della battaglia appresa dai giornali, mentre abbraccia

⁵⁶ «Era il regno e la strategia del “cocùssolo” come mi disse un alpino idiota a bocca aperta una volta che gli chiesi: “dove ti hanno ferito?” “Perché emo preso il cocùssolo e semo restai in pochi.” “E poi?” “Poi emo dovuti venir giù, perché è venuto su quialtri.” (Noi, s’intende eravamo occupati in accudire ad altro cocùzzolo)» (C. E. Gadda, *La Meccanica* cit., p. 553).

⁵⁷ Ivi, p. 553.

⁵⁸ Ivi, p. 588.

«ferocemente» l'amante, vedova del Luigi Pessina socialista, morto soldato di tbc.: «Meno male che abbiamo schivato la grana!»⁵⁹.

I racconti autobiografici di guerra, inseriti nelle due raccolte dei primissimi anni '30, *La Madonna dei filosofi* e *Il castello di Udine*⁶⁰, si offrono come distillato amarissimo del vissuto, generato in una prospettiva postuma, e segnano, rispetto all'irriflessa urgenza dell'azione, una «nuova maniera» di scrittura per compensarne i traumi, trasformando il «frammischiamento di fatterelli e tragedia»⁶¹ del *Giornale* in una ben più consapevole rivisitazione:

la maniera di chi ha ormai imparato ad usare la parola per esorcizzare il dolore, o almeno per controllarlo a distanza. Di chi anzi può raccontare usando frammenti di vita vissuta, rimescolandoli però in una storia di cui resta l'unico regista e inventore. Non *mutare* la realtà, ma *riscriverla*, rimetterla in un ordine che durante lo svolgimento non si poteva né riconoscere né registrare⁶².

Adesso è tempo non solo di scrivere ma anche di stampare, per arrivare forse all'anima di qualcuno che «abbia lume di memoria e di cognizione [...] e capacità di giusta elezione»⁶³, nella consapevolezza che il modo di essere stato dentro la guerra, mentalmente e fisicamente (il suo «sistema cerebro-spinale»), «fu cosa a tal segno lontana dalle comuni» da giustificare un breve resoconto «materiato di fatti», assolutamente veritieri per quanto possano sembrare strani ed orridi⁶⁴. Nella scrittura gaddiana dell'Io, la distanza tra il primo tempo, l'*hic et nunc*, e il secondo, la rivisitazione memoriale, si misura su una drastica cernita e selezione rispetto alla tendenza accumulativa dei quaderni, in assenza sempre di gerarchie nel ricordo, che ripesca anche «banali miserie», come «un buon bagno dei piedi, fra le sopravvenenti angosce e la muta ottusità delle nebbie». La sottrazione mira a isolare soggettivamente i «più bei motivi, o almeno i più significativi della [sua] catastrofica sinfonia». I suoi «preesistenti complessi [...]

⁵⁹ Ivi, p. 589.

⁶⁰ In *La Madonna dei Filosofi* (1931, ora in C. E. Gadda, *Romanzi e racconti*, I cit., pp. 3-107): *Manovre d'artiglieria da campagna* («Solaria», 1928). In *Il castello di Udine* (1934, ivi, pp. 109-281) compaiono i racconti di guerra e prigionia già editi su «L'Ambrosiano» tra il 1931 e il 1932: *Elogio di alcuni valentuomini*, *Impossibilità di un diario di guerra*, *Dal Castello di Udine verso i monti*, *Compagni di prigionia*, *Immagine di Calvi*. Tanto *Manovre di artiglieria*, che Gadda presenta alla rivista fiorentina come un tentativo «di dare quel senso di pesantezza e polverosa realtà della vita militare, annullando ogni retorica», che recupera stralci dal *cahier d'études* per l'abbozzo del *Racconto di ignoto italiano del Novecento* (1924), quanto gli altri racconti rimandano a pagine del *Giornale di guerra e di prigionia*, amplificando la tessitura di alcune brevi note con grande forza evocatrice, o anche caricandole di un corrosiva ironia che talvolta sconfinava nel sarcasmo. Si veda, per una puntuale identificazione e analisi dei rapporti intertestuali: M. A. Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto* cit., pp. 22-31.

⁶¹ C. E. Gadda. *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 292.

⁶² M. A. Terzoli, *Alle sponde del tempo consunto* cit., p. 22.

⁶³ C. E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra* cit., p. 134.

⁶⁴ *Ibidem*.

cioè l'insieme delle [sue] cinquecento disgrazie, ragioni e irragioni»⁶⁵, mettono in luce le zone critiche e oscure dell'evento bellico, ora depauperate dalla carica umorale e risentita, ai limiti estremi della violenta invettiva, dei diari, restituite piuttosto attraverso una parola sarcastica e umoristica, governata da un sentimento del contrario che nulla ha della *pietas* pirandelliana, espressione com'è di una vendetta dell'intelligenza e della ragione mortificate dalla 'bestiaggine' comune, dei comandanti come di semplici soldati. Si rileggano in parallelo la pagina del diario del 31 luglio 1916 e l'*incipit* del racconto *Dal Castello di Udine verso i monti* che da quelle pagine sussume il minimale episodio del taglio dei capelli, necessaria misura igienica imposta ai soldati. Nel *Giornale* Gadda riferisce uno scontro tra un ufficiale e un subalterno che si rifiuta di accorciare drasticamente i lunghi capelli, con la conseguenza che i due erano poi tra di loro «come cani e gatti». Il 'fatterello' è letto dal Gaddus come il sintomo di una quasi antropologica e deleteria incapacità di disciplina, per un malinteso senso di dignità e libertà personale, ragione non ultima della debolezza dell'esercito italiano:

Se queste mie memorie saranno lette in futuro, chi leggerà sappia che la discordia nelle file del nostro esercito, nella compagine della nostra vita nazionale è novanta volte su cento il frutto di imbecillità e frivolezze come questa e peggio. La nostra anima stupida, porca, cagna, bastarda, superficiale, asinesca tiene per dignità personale il dire: «io faccio quel che voglio, non ho padroni.» – Questo si chiama fierezza, libertà, dignità. Quando i superiori ti dicono di tosarti perché i pidocchi non ti popolino testa e corpo, tu, italiano ladro, dici: «io non mi toso, sono un uomo libero.» [...] Abbasso la libertà, abbasso la fierezza, intese in questo senso. Non conosco nulla di più triviale che questi sentimenti da parucchiere. [...] L'egotismo cretino dell'italiano fa di tutto questo una questione personale⁶⁶.

Nel racconto del 1931 il taglio dei capelli, emancipato dalla cronaca spicciola dell'alterco tra il Capitano e Musizza, e decantata la velenosa polemica contro il malcostume italico, diventa ironicamente «un'amena guerricciola», interna alla «nostra bellissima guerra», tra «gli Alti Comandi, giustamente preoccupati del taglio capelli, e l'umile fante che per dispetto non ne voleva sapere»⁶⁷. Ora, ragione vuole la testa rapata come prevenzione contro pidocchi, tifo peccchiale e forfora, incomodi in qualche modo rimediabili della vita in trincea, dato che nulla si può per evitare fango, pioggia e cannonate. Così all'entrar in Caporetto, dalla parte delle montagne, era ben in vista uno striscione di stoffa con un «Alt! Taglio capelli!». Il rovesciamento sarcastico della «guerricciola» è sottolineato dall'assoluta vacuità di quell'ordine perentorio, elevato, nel rac-

⁶⁵ C. E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra* cit., pp. 135 e 134.

⁶⁶ C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., pp. 578-579.

⁶⁷ C. E. Gadda *Dal castello di Udine verso i monti* cit., p. 147.

conto selettivo, ad icona dell'inefficacia strategica complessiva della guerra: «Il guaio vero è stato che l'«Alt» della sandalina di Caporetto non fece nessuna impressione a von Below, il quale arrivò invece da Santa Lucia», ovvero, impreveduto, dalla parte opposta. Ugualmente disastrosa appare nell'«orribile delirare della memoria» la locuzione militare di «testa di ponte», riferita alle operazioni sull'Isonzo, buona per un corrispondente di guerra ma ingenerante la pericolosa idea, nella testa di uno stratega, di un ponte al singolare. Fatto brillare l'unico ponte a Caporetto, il destino dei reparti in ritirata, lasciati senza ordini («i telefoni parevano i nervi paralizzati d'una baldracca fradicia»), appare segnato. Nel ricordo postumo l'immagine dell'«l'ottusa cecità della nebbia» in quella infausta giornata diventa «il simbolo d'una ottusità più sporca e più cieca». La franta rivisitazione memoriale, dai toni dell'ironia e del sarcasmo riservati alla 'ottusità' degli alti comandi, trascolora poi nella cupa e spietata autoanalisi di un «sogno di guerra», scontato con anni di cupo rimorso, per aver mancato, correndo dietro al cieco desiderio della guerra in prima linea, all'ultimo incontro col fratello, mai più rivisto. Nonostante tutto, la guerra ancora è percepita come autenticità di vita, prova di «uomini arditi nell'adempimento: degni di vivere in un motivato obbligo», lasciato di giornate vive tuttora nel ricordo, vissute con orgoglio e gioia, fosse anche con la «sicurezza allucinata del sonnambulo». Riemerge la 'retorica' della guerra del Duca di San'Aquila, intrisa di «cieca e vera passione», che oppone alla vulgata figurazione dell'«umile fante» «la qual fu d'obbligo nel macerismo e sagrammo diciannovesco», l'immagine del sé come «soldato d'Italia», con infiniti difetti tranne quello dell'umiltà, esigendo da sé e dagli altri arditezza e forza d'animo, orgoglioso senso del dovere⁶⁸. La scrittura gaddiana procede nel dettato nominale, per montaggio di fotogrammi, già predisposta all'enumerazione e all'accumulo di particolari e dettagli del Gadda 'barocco': e la salita da Udine alle montagne, verso il fronte, attraverso valli esalanti nebbie come i vapori infernali nelle illustrazioni dantesche di Gustave Doré, si mostra trasfigurata nel desiderio e nel sogno; la guerra è «tutto un cinema», prima ancora di essere realtà, nonostante la realtà:

Il rabido rinculo degli affusti, il pronto ricupero, la vampe laceranti la notte, la subita impennata di qualche mulo nevrastenico nello schianto e nel lividore improvviso, i gargarismi lontani e immortali delle autocolonne, fino all'alba! Su su per le spire infinite delle rotabili, dalla tenebra verso i crinali! Spiando l'ambiguità dei culmini punteggiati di fredde stelle. Gli autocarri, colmi delle loro bombarde come di scrofe gravide, con una bandierina rossa a triangolo, a lato del conduttore; raggiunti, a volte, dall'orror giallo e feroce delle cose furibonde. E le strade salivano e salivano a riallacciarsi lungo le gioaie dei monti: e le groppe apparivano aride e fruste nella cenere antelucana: qualche sostegno dei fili telefonici, sulla cénere del monte, in colmo, come una croce. L'odor marcio

⁶⁸ Tutte le citazioni ivi, pp. 148-151, *passim*.

del sasso esalava, dopo lo spasimo d'ogni rovina. [...] Gli attendamenti nei monti a rovescio di tiro; le raganelle paurose, dai cupi fondali della notte; e financo le scatolette di salsa vuote e sventrate e la paglia fradicia e impidocchiata, escremento del campo giù per le coste della montagna, come una spazzatura alla faccia dei corrispondenti di guerra: tutto, tutto sto cinema, nel mio cuore disumano si trasfigurò in desiderio, diventò viva e profonda poesia, inguaribile amore⁶⁹.

È un «quadro» che risponde a quel desiderio di registrare nella memoria immagini «pittoriche» della guerra annotato il 18 ottobre 1916 nel *Giornale di campagna*⁷⁰, prima delle operazioni più sanguinose dell'anno 1917, resocontate nel diario smarrito. Perdita risarcita in parte proprio nella *Meccanica* e da questi racconti, dove però l'«estetica» di guerra si risolve in una tragica cognizione del dolore e attraverso il dolore, per misurare infine, nella discesa del corpo e dell'animo nella «brutale immediatezza» dei fatti «perentorii e banali della vita di guerra», l'irrisolvibile discrasia esistenziale tra il «presumere e il conseguire», quando la volontà è sommersa dal caso, o il «chiaro pensiero» è obnubilato e dissolto dalla stanchezza, dalla fatica materiale, dalla «macerante attesa»; o quando le «atroci esperienze» tirano un frego o un «impreveduto sberleffo» sull'«orgoglio» di interventista e di soldato:

[...] certo tutto questo non era fanfara d'orgoglio. Né il lamento degli abbandonati su da le forre paurose, tra le due linee; né l'odor funebre, a ventate, sulla scheggiata groppa del monte; né i cenci, né il sangue, né le mosche verdi d'attorno l'orrida turpitudine della morte: né il sibilo dei pronti colpi lungo gli orecchi, né lo schianto atroce di quegli altri, che arrivavano da via⁷¹.

Nonostante la guerra si sia rivelata impresa più ardua di quanto presentisse l'entusiasmo del giovane studente del Politecnico, che aveva urlato «Viva D'Annunzio» e partecipato alle manifestazioni di piazza, con infilato nel cappello un cartello con su scritto «Morte a Giolitti», deposto l'araldico *nom de plume* della cronaca di guerra, Gadda dichiara tuttavia di non aver mutato, coeren-

⁶⁹ Ivi, pp. 150-151.

⁷⁰ «Durante queste marce vari aspetti pittorici della guerra che mi piacerebbe poter ricordare: monti spelacchiati dal bombardamento (Busibollo), prati pieni di buche di esplosione ecc. Ancora è un quadro interessante lo spettacolo degli accampamenti nelle pinete: uomini intirizziti che si scaldano al fuoco rosso dei pini nell'oscurità mattinatale e serale; tende, baracche di pino. Le foreste van diradandosi per i disboscamenti» (C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia* cit., p. 641). Nella recensione a *Giorni del 15* di Stuparich, Gadda sottolinea la necessità di quel «quadro di guerra», l'estrema importanza educativa, tecnica e morale, di una «rievocazione pittorica della guerra, per una valutazione morale dello stato d'animo del combattente, per una comprensione militare degli eventi», quando sia sgombra «dal sozzo carotame delle preoccupazioni retorico-patriottarde» (C. E. Gadda, *Giani Stuparich, «Guerra del '15»* cit., pp. 747-748).

⁷¹ C. E. Gadda, *Dal castello di Udine verso i monti* cit., p. 137.

temente, giudizio sulla necessità della stessa. Ha maturato però la convinzione, tragica ed assurda, che: «molte sofferenze si sarebbero potute evitare con più acuta intelligenza, con più decisa volontà, con più alto interesse, con maggiore spirito di socialità e meno torri d'avorio. Con meno Napoleoni sopra le spalle e meno teppa e traditori dietro le spalle»⁷².

In *Impossibilità di un diario di guerra*, in *Dal castello di Udine verso i monti*, e in *Immagine di Calvi*, quando lo sguardo retrospettivo investe la scrittura dell'Io, la memoria ondivaga e delirante recupera *random* immagini, suoni, compagni, singoli episodi di quei giorni «di sangue e di fólgori», deformando il racconto fattuale con un sistema metaforico espressionistico che prefigura tuttavia, nell'evidenza corposa e materiale delle immagini: la «viscida perfidia del ghiaccio», i «verdi baratri come catarro verde» e l'«aculeata cresta del dinosauro glaciale»; la «gialla rabbia», i «batuffoli bianchi» e il «vano latrato» degli shrapnel che salivano, sparati dal fondovalle, «affaticati»; il «rovente ansimo» dei sibili che incidevano il «silenzio vetrato dei ghiacciai»; «i soliti calabroni» (le granate) nella «notte bagascia disfatta», «il ta-pum come il sussulto d'un morto», le cannonate «pompose matrone dalla dignità sistematica», «la cinerea lama di frantumi e schegge» sollevata dal proiettile che si «sfasciava fradicio sulle ridotte nemiche»; l'Altipiano un «parco lunatico» (per i crateri delle cannonate); «il gradicare della ranocchia», la mitragliatrice, pulita, unta e vaselinata: «la più bella macchina, di tante macchine della mia vita»; il tuonare del 149, «regalato da Sisifo alle divinità dei tremiladuecento»: dove la citazione mitologica trasmette immediato il senso della tremenda e vana fatica nella guerra del «cocúzzolo»⁷³.

Immagine di Calvi, rievocazione del temerario assalto al passo di Forgorida, sull'Adamello, in pieno giorno, in un luminosissimo mattino d'aprile, con la neve molle, con gli alpini del battaglione Val d'Intelvi che «neri bersagli, come le sagome al tiro, si offrivano sulla neve alla precisione millimetrata da kaiserjager»⁷⁴, affondando nella neve spazzata dalla mitraglia austriaca, presenta un ultimo tributo esplicito all'eroismo e alla stoica disciplina dei soldati, postumo risarcimento delle invettive che il sottotenente di complemento non aveva loro risparmiato nel *Giornale*, per incuria, trascuratezza, scarso senso del dovere, egoismo, presunta viltà. Quelle immagini, che Gadda si premura di dichiarare in una nota «vissute ed autentiche», sono altresì la rappresentazione di un errore tattico, anzi dell'«errore-tipo» nella conduzione strategica della guerra, e gli si rivelano, ora che scrive, come allora, dal passo della Lobbia Alta, tragicamente cariche di «tutto il senso o il non senso segreto del nostro valore e della nostra fortuna»⁷⁵. E allora, a voler ricercare una sintesi icastica della rappresentazione

⁷² C. E. Gadda, *Impossibilità di un diario di guerra* cit., p. 148.

⁷³ C. E. Gadda, *Il castello di Udine* cit., *passim*, pp. 138 sgg.

⁷⁴ C. E. Gadda, *Immagine di Calvi*, *ivi*, p. 174.

⁷⁵ *Ibidem*.

gaddiana della Grande Guerra, depositata ancora più avanti nel tempo, suggerita forse alla memoria dall'attraversamento di una rinnovata mortifera pestilenza, la Seconda Guerra Mondiale, poiché sempre e soltanto la «stoltizia umana si rifà, e sono eterni gli sciocchi»⁷⁶, la si può rintracciare nell'apologo 22 del *Primo libro delle favole*, rivisitazione della favola esopica avviata da Gadda fin dal 1938, innestata su un incontenibile *furor* antimussoliniano, rinnovata e approdata in volume nel 1952:

Il cavallo, mandato nel Carso, traeva una carretta bene leggera al ritorno, tutto affidandosi al giurare della notte. Ma la periura Notte gli mancò la parola: e la fascia del mattino che guarda era già sul Veliki. Nati dal cielo del mattino fiori atroci, i latrati delle folgori.

Agonizzava tra infinite budella, chiedendo perché, perché.⁷⁷

L'angosciosa domanda senza risposta, gridata quasi dalle viscere straziate della bestia, martellante nell'anafora in clausola, coniuga in un circuito metaforico, di ermeneutica ambiguità, l'insensatezza della guerra, di cui *quella* guerra era precisa e autentica testimonianza, con la percezione dell'inermità della volontà predittiva di fronte al destino e alle occorrenze imprevedute del male. E vi fa eco l'interrogarsi inquieto della Madre in *La cognizione del dolore*: «La folla imbarbarita degli evi persi, la tenebra delle cose e delle anime erano un torbido enigma, davanti a cui si chiedeva angosciata [...] perché, perché»⁷⁸, mentre un altro «perché perché» resta strozzato nella gola squarciata di Liliana Balducci, in *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*.

⁷⁶ C. E. Gadda, *Nota bibliografica a Il primo libro delle favole*, (1952), in *Saggi Giornali Favole e altri scritti*, II cit., pp. 72-73.

⁷⁷ C. E. Gadda, *Il primo libro delle favole* cit., p. 17.

⁷⁸ C. E. Gadda, *La cognizione del dolore* cit., pp. 674-675.

«IL RICORDO DELLA GIOVINEZZA AVVENTUROSA E
TUMULTUANTE»:
GIORNI DI GUERRA DI GIOVANNI COMISSO

Andrea Gialloreto

Com'è irritante poter parlare della *guerra*
solo *pacificati*.

Georges Bataille¹

L'Esercito è cieco e muto. Colpisce davanti
a sé dal luogo in cui viene posto. Non vuole
niente e agisce su impulso. È una grande
cosa che viene mossa e uccide; ma è anche
una cosa che soffre.

Alfred de Vigny²

Le frequenti occasioni di riflessione e dibattito scaturite a un secolo dallo scoppio della Grande Guerra hanno consentito la messa a punto di teorie e riletture storiografiche più o meno valide, ma certamente utili a ricondurre sul piano della memoria, della testimonianza e dell'ammonimento incaute celebrazioni e rigurgiti di orgoglio nazionalistico. Un ulteriore portato della ricorrenza del centenario è offerto dall'opportunità di verificare il canone dei testi esemplari sul tema ereditato dal Novecento. Se una posizione privilegiata è giustamente riconosciuta ai prodotti dell'età vociana, se domina ancora la statura di personalità quali Renato Serra, Scipio Slataper, Piero Jahier, Giuseppe Ungaretti, Ardengo Soffici, Emilio Lussu, e se la centralità mediatica del caso D'Annunzio non appare intaccata dalla ruggine del tempo, si troverà motivo di rimpianto e di interrogazione nel constatare la ricorrente assenza di riferimenti ad autori e testi decisivi per una messa a fuoco del fenomeno bellico al di fuori della cornice ufficiale, retorica o semplicemente classica, entro la quale sono state imbrigliate energie espressive e incanalati risultati artistici altrimenti esorbitan-

¹ Georges Bataille, *L'impossibile*, trad. it. di Renato Baldassini, Milano, SE, 1999, p. 42.

² Alfred de Vigny, *Servitù e grandezza della vita militare*, trad. it. di Manuela Maddamma, introduzione di Eraldo Affinati, Roma, Fazi, 1996, p. 19.

ti da qualsiasi classificazione in ordine a tavole di valori ideologiche o letterarie. Questa funzione di coscienza alternativa, di racconto rimosso e molesto, all'interno della vastissima mole della produzione postbellica è stata assunta di volta in volta da scrittori indubitabilmente minori e poco noti (è il caso di Arturo Marpicati, interessantissimo autore del romanzo *La coda di Minosse* nonché poeta-soldato e cultore di cimeli e canti dei commilitoni impegnati al fronte); tuttavia, un'indebita onda di dimenticanza sembra aver travolto anche protagonisti assoluti della scena letteraria dell'epoca segnata dall'olocausto bellico. Forse il più anomalo e al contempo il più rappresentativo di questi testimoni, la cui pena corre sulla pagina a contraggenio rispetto alle attese dei lettori e persino agli intenti che ne hanno mosso l'inderogabile impulso a narrare, è stato Giovanni Comisso. Per una singolare forma di paradosso, il cantore riconosciuto della libera vita dei sensi ci ha lasciato con *Giorni di guerra* uno dei resoconti più vividi e meglio risolti artisticamente della servitù e del sacrificio della classe che ha portato il fardello della guerra, quella composta da giovani fanti di estrazione contadina. È all'incontro tra questa massa mal assortita, rimasta ignota alla maggior parte degli ufficiali e dei memorialisti, e il talento e la curiosità per le vicende umane e le avventure terrene di Comisso che dobbiamo il miracolo di pagine, come quelle di *Giorni di guerra*, gravide di storie, immagini, odori, feste del sangue e danze macabre, anarchie e ribellioni.

1. *Insorgenze, ricordi e malinconie di guerra*

Ragionando su *Le mie stagioni*, il volume autobiografico del 1951 con il quale lo scrittore trevigiano sembrava tirare una linea sul suo passato animoso ed erabondo, un lettore particolarmente sensibile alle cadenze del tempo interiore della coscienza come Vittorio Sereni ha lasciato quasi inavvertitamente cadere dalla penna una notazione recisa come un giudizio: «La memoria di Comisso è memoria singolarmente priva di prospettive»³. L'asserto, così netto e foriero di condanna inappellabile alla luce di considerazioni di ordine etico sulle responsabilità degli intellettuali nei duri frangenti della mobilitazione e della guerra, implica al contempo una descrizione efficacissima dell'estraneità di Comisso a tutto ciò che esuli dalla sua limitata sfera di interesse e un invito alla verifica della portata di questa tesi nel concreto della sua vasta opera di poligrafo.

La 'distrazione' dal fulcro, umano e storico, del massacro del 1914-1918 è attestata da numerose pagine e intere sequenze nel corso delle quali l'io narrante – che si esprime in prima persona, di volta in volta singolare o plurale – distoglie lo sguardo, e con esso l'attenzione del lettore, da circostanze militari, obiettivi politici e orizzonti sociali. L'arte del giovane scrittore sembra anzi far leva

³ Vittorio Sereni, *Le mie stagioni*, in Id., *Lecture preliminari*, Padova, Liviana, 1973, p. 30.

sulla distorsione delle gerarchie testuali riservando ampio margine a episodi minori, come la scalata dei ciliegi per rubarne i frutti compiuta con adolescenziale spensieratezza⁴, per concentrare invece in poche righe eventi di capitale importanza. Questa opacità dell'occhio, incapace di orientarsi nel caos bellico, rimanda alla tradizione della modernità – da Stendhal a Céline, da *La bufera* di Calandra a *Una questione privata* di Fenoglio e a *Horcynus Orca* di D'Arrigo – e riproduce le aporie del culto egotistico dell'esperienza privilegiata nutrito dal protagonismo degli intellettuali e al contempo sconfessato dalle disumane modalità di svolgimento delle guerre contemporanee⁵.

Esemplare, a riscontro del taglio limitato, come di sguincio, del racconto, il discusso brano in cui il protagonista assiste a una fucilazione dall'alto di un poggio: la distanza e il grottesco effetto della musica d'ambiente lo inducono a credere trattarsi di una buffa pantomima, un gioco (la «seggolina d'oro») riesumato dai giorni d'infanzia. L'atrocità dell'atto, preceduto dal trasporto forzato del condannato ridotto a burattino inerte, è rimarcata da questo procedimento spiazzante di rappresentazione. A fuggire qualsiasi sospetto di crudeltà voyeuristica o di indifferenza morale, appena l'io narrante si accorge della reale natura dell'efferato rituale si ritrae e corre via inorridito per non vedere e, soprattutto, per non udire le detonazioni; si tratta di un estremo pudore che, se da un lato mira a salvaguardare una visione ingenua dell'esperienza al fronte, dall'altro deplora l'ingiustizia delle condanne sommarie e delle decimazioni senza bisogno di esprimere l'indignazione a parole⁶. Per quanto detto, mi paiono solo parzial-

⁴ «Presto gli alberi furono tutti meravigliosi ciliegi con frutta gonfia dolcissima non vendemmiata dalla popolazione che era fuggita. Allora con la scusa di attaccarvi il filo, tutti volevano salire sugli alberi, solo gli anziani grassi e pesanti dovettero rinunciare. Ci si arrampicava con tutto il nostro slancio e da sopra buttavamo giù ciocche di ciliege al nostro ufficiale che ci diceva: "Su, su, presto" e sorrideva. Nessun colpo di cannone intorno, il sole ardente, il luogo deserto, quelle ciliege straordinarie: eravamo beati» (Giovanni Comisso, *Giorni di guerra*, in Id., *Opere*, a cura di Rolando Damiani, Nico Naldini, Milano, Mondadori, 2002, p. 345; d'ora in avanti le citazioni da *Giorni di guerra* saranno da intendersi tratte da questa edizione e saranno accompagnate dalla sigla GG seguita dal numero di pagina).

⁵ «Il mito dell'*Erlebnis*, che s'impossesserà del modernismo letterario e filosofico poco più di mezzo secolo dopo la composizione della *Certosa*, non sarà altro che la piega interna della spoliazione dell'esperienza vitale dalle sue prerogative tradizionali, che si consuma lungo tutta l'età moderna. Il "mito del vissuto", per come verrà coltivato dalla filosofia e dalla letteratura del primo Novecento, definirà, infatti, l'ambito di un'aporia, quella che condanna la Vita a sottrarsi indefinitamente quando perseguita a partire dalla premessa dell'Idea. Siamo qui nell'ambito del dissidio che impedisce alla vita di darsi "in presenza" quando precompresa a partire dalla sua rappresentazione, nell'orbita dell'*impasse* che condanna l'esperienza a rimanere eternamente orfana di quella plenitudine, di quella pienezza dell'istante vivente che proprio il "mito del vissuto" le attribuisce» (Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2007, p. 193).

⁶ «Gettai la sigaretta, non volevo vedere di più e mi precipitai dall'altra parte della collina, impastoiato nei passi, sul punto di cadere a ogni istante, sperando di arrivare in tempo per non sentire. Ma appena disceso, la scarica suonò ripercossa dalla parete del monte e da tutta la valle, più forte della marcia dell'*Aida* che, al di là dell'Isonzo, non aveva mai cessato di essere balbettata

mente condivisibili le opinioni di Pasolini sul candore e la *naïveté* del Comisso narratore, creatura sostanzialmente spontanea e premorale⁷; piuttosto concordo con Ruggero Jacobbi quando afferma che

in *Giorni di guerra* lo scontro fra una giovanilità perenne dell'animo, che si sente innocente nel suo slancio al piacere come liberazione in una sorta di etica naturale, e il dolore dell'uomo immerso nella storia, dolore della vita mortificata dal gioco delle strutture sociali, non sarà certo uno scontro dialettico, rivissuto nella misura dell'intelligenza e del giudizio, ma è a ogni modo un conflitto concreto, un dramma, una realtà in movimento, dai colori fermi e accesi come nella più esatta apparenza del quotidiano⁸.

Indubbiamente sono frequenti i momenti di ripiegamento nell'intimo e la conseguente sordità riguardo ai clamori e alle dissonanze della guerra guerreggiata; impassibilità relativa, tanto più se si attribuisce il giusto peso a stralci e notazioni disseminate nel testo; come il dettaglio sulle reazioni notturne dei coscritti: «A notte alta, talvolta tra il russare dei più grassi, si sentiva qualcuno borbottare parole irate e uno, una notte, pianse disperatamente»⁹; oppure le reiterate descrizioni degli occhi e dei volti dei soldati reduci dalla prima linea («Il loro sguardo aveva un'espressione implorante e i più giovani aridi e barbuti sembravano invecchiati dalla vita di trincea come da un vizio precoce»¹⁰, «Alla stessa osteria venivano anche, dalle trincee, soldati in permesso. Parevano esistere solo negli occhi, dilatati e sempre in allarme»¹¹) appena distinte dai commenti di tolstoiana purezza sui poveri cavalli costretti sulle tradotte militari: «Anche i cavalli vennero fatti scendere, avevano le gambe indurite e gli occhi timidi»¹². La parificazione nella sofferenza tra uomini e animali non costituisce la prova di un'attenuazione della sensibilità morale dell'autore, piuttosto la trasla entro un orizzonte più largo, di rispondenze tra le incarnazioni di una superiore *ratio*

stupidamente. Per ritornare sulla strada passai davanti alle baracche dove stavano accantonati i miei soldati, ed essi, che lo avevano visto passare, sempre sorridenti e pieni di gentilezze per me, ora pallidi, stravolti e quasi paralizzati, mi guardarono cupi come dominati dall'odio» (GG, pp. 394-395).

⁷ «Nell'egoismo di Comisso trovano posto insieme la pietas più pura e la più sventata indifferenza. La guerra? È come nei sillabari: l'Italia fa guerra contro la Germania, i due eserciti si scontrano su bellissime pianure, su radiose montagne. Scoppiano bombe e granate, come misteriosi fuochi artificiali, i soldatini cadono come negli *westerns* muti: dietro a tutto questo c'è la grandiosità della fantasia infantile, con la sua emozione che non potrà essere mai più sconosciuta» (P. P. Pasolini, *I due compagni*, in Id., *Saggi sulla politica e sulla società*, a cura di Walter Siti, Silvia De Laude, Milano, Mondadori, 1999, p. 451).

⁸ Ruggero Jacobbi, *Presentazione* a G. Comisso, *Busta chiusa*, Milano, Nuova Accademia, 1965, pp. 9-10.

⁹ GG, p. 339.

¹⁰ Ivi, p. 363.

¹¹ Ivi, p. 352.

¹² Ivi, p. 330.

cosmica. Solo uno spirito disponibile al riversarsi dell'io nel tutto come quello che Comisso ebbe in dote poteva soffermarsi con stupefazione, nel vivo della carneficina, su un eccezionale fenomeno naturale colto di riflesso in una pozza che l'artiglieria ha prodotto sul terreno martoriato:

Nel partire mi accorsi che sull'acqua di una buca scavata da un proiettile, una stella grandissima si specchiava e guardai il cielo: erano due stelle lucentissime e vicine a toccarsi. Tutti rimanemmo stupiti nel guardarle. Ogni tanto le batterie sparavano. Quel giorno era il 16 gennaio del 1916 e dai giornali si seppe che era avvenuta la congiunzione di Venere e Giove¹³.

Tra i numerosi passi memorabili del libro, non può essere taciuto quello dedicato al viaggio in funivia per raggiungere una postazione isolata sui monti. Il rischio di una lunga esposizione al tiro dei cecchini è corso dal protagonista con irrefrenabile entusiasmo, quasi volesse 'ubriacarsi d'universo' e compiere un processo di regressione grazie alle cullanti fantasticherie sulla pace domestica appena abbandonata; la meraviglia della scoperta del mondo e delle sue infinite occasioni d'avventura rappresenta una costante nell'intera produzione dello scrittore, ma in *Giorni di guerra*, documento di una delle sue più trepide stagioni, questa ricerca traspare al massimo grado di intensità e di pregnanza figurale:

Il salire così verso il cielo mi dava una malinconia protesa lontano verso la mia casa, mi disponeva al pianto. A quell'ora, a tavola, dopo cena, mio padre cercava la mia sorte dall'esito dei solitari e mia madre, intenta a me, scorreva le mani nel lavoro di maglia per i soldati. Ma stare così sospeso, in quella specie di cesta, mi ricordò le *Nuvole* di Aristofane, tradotte a scuola poco prima di partire per la guerra, e giunsi a gloriarmi di essere ridicolo come un discepolo di Socrate. D'improvviso in un punto del cielo si aperse una pioggia di stelle fugacissime¹⁴.

Sospensione della presenza, incanto e turbamento della scoperta di sé sono le conseguenze, sul piano personale, della partecipazione al conflitto, seppur defilata in un corpo speciale con incombenze più tecniche che di combattimento. Andrea Zanzotto ha gettato luce sull'attitudine alla 'crudezza' del giovane Narciso che impugna con maggior convinzione la penna rispetto al fucile:

L'occhio-corpo si bea del proprio assorbire la bellezza e l'inquietudine desiderabile della realtà per ridurla a se stesso, ed ha la forza per introiettarne, pelle a pelle, anche gli eccessi, gli sconfinamenti sanguigni, quasi di un sangue-semen splendido e insieme polluyente. Ciò avviene senza alcun «impegno» da parte dell'autore, senza alcuno sforzo, e poi non dà luogo ad alcuna forma di compiacimento estrinseco. Infatti Comisso viene a trovarsi «realista» esattamente

¹³ Ivi, p. 361.

¹⁴ Ivi, pp. 387-388.

nella misura in cui il suo narciso genera quell'alone di crudezza che gli consente di soffermarsi con occhio attentissimo oppure infinitamente distratto su ogni figura del mondo, persino su un'esecuzione capitale¹⁵.

Nel caso egli sia chiamato a usare le armi, quel distacco cede il passo alla commozione e a una pietà elargita tanto ai commilitoni quanto al nemico, sentimenti sempre in evidenza nelle scritture a tema bellico che fanno da corollario al romanzo testimoniale: nell'epistolario¹⁶ così come nei tardi ritorni sui campi insanguinati del suo Veneto. Può addirittura sorprendere la dura presa di posizione nei confronti della retorica patriottica fiorita a conflitto ormai archiviato. La goffa e ottusa superficialità della pubblicistica postbellica irrita lo scrittore come un insulto alla verità e un oltraggio ai caduti (morti invano, nell'illusione, anche a causa delle mistificazioni della stampa interventista):

Ma cosa si può sperare dalla intelligenza umana, se in un giornale si legge questo inizio di un articolo sulla prima guerra mondiale scritto stranamente da una donna: «La conquista del Sabotino è stata certamente il più bell'episodio della guerra '15-'18 e la sua storia è avvincente come un racconto avventuroso». Quella donna non sa che i soldati in quelle trincee erano costretti a bere la propria orina per la sete e che la puzza dei cadaveri insepolti penetrava in loro come il respiro della morte. «Il più bell'episodio», come si può avere il coraggio di usare una espressione simile che rivela un cuore di tigre. Non esiste alcun bell'episodio in una guerra, cara signora storica, lei è in errore di sensibilità come se avesse sbagliato la dose di sale nel fare la minestra. Ricordo di avere messo da parte questo giornale¹⁷.

Questa «prospettiva», per usare il termine sereniano, è certamente un'acquisizione successiva alle prove cui il giovane Comisso e i suoi coetanei furono chiamati durante il conflitto. Nel romanzo *Il delitto di Fausto Diamante*, edito per i tipi della casa editrice Ceschina nel 1933, è possibile ravvisare un chiaro esempio di romanzo del reduce: vi compaiono le frustrazioni, l'orgoglio, le cieche rivalse e gli errori che hanno spinto al naufragio esistenziale una intera generazione di ex soldati ponendo le premesse per l'insorgere di movimenti nazionalisti e di pretestuose ideologie totalitarie. L'autore, reso esperto dalla frequentazione a Fiume dei cervelli più esaltati e dei più ardimentosi emuli del Comandante D'Annunzio, delinea un magnifico ritratto di perdente, la cui vita allo sbando è

¹⁵ Andrea Zanzotto, *I cento metri*, in Id., *Scritti sulla letteratura. Fantasie di avvicinamento*, a cura di Gian Mario Villalta, Milano, Mondadori, 2001, pp. 219-220.

¹⁶ «Ammazzare oggi è la cosa più naturale. Pensare che per creare una vita occorre tanta fatica di anime e di passione e altrettanti si staccano da essa negli affetti. Ma gli uomini facciano pure quello che vogliono se sono pazzi! io mi sento nel mio intimo, quando parlo tra me e me, tanto diverso da loro e quindi calmo» (lettera datata estate 1916, in Giovanni Comisso, *Vita nel tempo. Lettere 1905-1968*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1989, p. 66).

¹⁷ G. Comisso, *Il sereno dopo la nebbia*, a cura di Silvio Guarnieri e Giancarlo Bertoncini, Milano, Longanesi, 1974, p. 30.

condizionata dal trauma e dal sentimento di onnipotenza scaturiti nell'eccezionalità del tempo di guerra (soltanto Marcello Gallian ha poi saputo darci rappresentazioni di questa gioventù malsana altrettanto vere e febbrili). In una delle pagine più drammatiche, Fausto, in visita a Feltre in cerca di risposte sulla fine dell'epoca eroica cui aveva preso parte, sperimenta il ritorno sui campi di battaglia come un'atroce allucinazione:

Cosa sono venuto a fare quassù? Qui oramai tutto è finito. Basta. Giù bisogna andare. Qui ò imparato il coraggio. Questa è la mia conquista. Adesso giù contro gli uomini, come qui contro gli austriaci. [...] Ogni tanto tra il grande silenzio di quei dirupi al sibilo improvviso di qualche cotorno che si gettava giù ad ali chiuse, si era arrestato quasi preso dallo stupore fossero pallottole disperse e subito aveva sorriso come verso qualcuno vicino a lui che si fosse divertito a tentarlo ancora nell'illusione della guerra¹⁸.

L'astinenza dal sangue, dalla guerra, arreca danni anche al termine delle ostilità. È una perdita secca: nessun onore o ricompensa spetta a chi ha combattuto e si è sacrificato. La memoria «priva di prospettive» di Comisso ha assunto la chiave della reminiscenza negata come pure quella dell'enigma di «ciò che ritorna» dalla guerra, per usare la persuasiva categoria introdotta da Giancarlo Alfano¹⁹. Il *nostos* predispone l'animo alla tristezza e alla contemplazione e così l'uomo 'pacificato' può ingaggiare la lotta con i suoi fantasmi e perdersi in una labile contabilità dei giorni ormai ravvolti in una coltre di nebbia o svisati dagli aloni del sogno²⁰. Anche quando l'autore veneto è condotto alla rimemorazione quasi senza volerlo, perché si trova a percorrere quei luoghi da viaggiatore e corrispondente (le prose di viaggio e i capitoli commissiani su uomini e paesi stanno, al pari e ancor più di quelli di Cecchi, all'apice della prosa d'arte novecen-

¹⁸ G. Comisso, *Il delitto di Fausto Diamante*, in Id., *Storia di un patrimonio*, Milano, Longanesi, 1963, pp. 32-33.

¹⁹ «La guerra si prolunga nel dopoguerra in tanti modi diversi. Ci sono i sofferti racconti dei reduci e ci sono le opere d'arte che ne rappresentano momenti o esperienze. Ma c'è anche tutta la complessa ritualità istituzionale, con cortei, sfilate, monumenti, scenografie urbane, interventi sul paesaggio naturale, commemorazioni. Ci sono poi i mutilati e i feriti, gli invalidi, il cui corpo è evidenza inaggrabile del disastro. E c'è l'insondabile mondo interiore di chi, avendo attraversato quel disastro, lo perpetua nei sogni, nei moti convulsi, nei rituali ossessivi, costretto a ripetere l'inverarsi di un evento che in origine non era riuscito a controllare» (Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014, p. 73).

²⁰ «Le cime mostravano ancora il bianco delle trincee e dei colpi, qualche reticolato si frammischiava ai cespugli dei cardi spinosi, ma dentro di sé quel paesaggio non aveva più quel sentimento di terra connessa col nostro sangue, solo la rattivava il ricordo della giovinezza avventurosa e tumultuante e rattristiva come una felicità perduta; rientrò quel paesaggio nel tempo per disperdersi come i morti, sempre più dileguantisi, riapparendo vivo come allora ancora qualche volta nei sogni, poi non più, ritornato uniforme consistenza della terra» (G. Comisso, *I miei paesaggi*, in Id., *Veneto felice*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1984, p. 7).

tesca), oppure perché nei giorni della vecchiaia soviene lancinante il rimpianto degli umori giovanili. «Inutile e crudele ogni tentazione dei luoghi dove un tempo abbiamo vissuto», si legge in un brano di forte venatura lirica che, seppure racchiuso in un eterogeneo zibaldone di viaggi e incontri come *La favorita*, ci soccorre nell'individuazione del legame psico-emotivo instaurato dallo scrittore con le terre traversate quando era soldato e le immagini che ne scaturiscono, a lampi, nel ricordo. Immagini dall'acre scintillio letterario, come quell'accenno – appena una riga, costruita su incandescenza e saturazione visiva – all'aviatore bruciato vivo. La scena, ancora una volta, è percepita da un 'io' smarrito, che si colloca in *a parte* (distante nello spazio come nel tempo) facendosi ancora soggiogare dalla tinta di favola tenebrosa che la permea:

Le alte montagne avevano occhi profondi. Sospinto da un istinto affettuoso ricercai tra le cime qualcosa che mi premeva. Erano le montagne della guerra. Un filo di strada bianca sotto ad alcune vette, che riconoscevo tra mille al mondo, mi ricordò il mio passo impetuoso in un pomeriggio di giugno con altre scarpe e con altri panni. Un prato visibile netto sotto a un bosco: i ricordi salirono dal profondo contro le murature connesse del tempo. Riconobbi quel prato: una sera vi avevo scoperto innumerevoli narcisi bianchi che mi avvelenarono il sonno tra le pareti della baracca; riconobbi quel bosco: un giorno vi cadde un aeroplano e l'aviatore bruciante come una massa di resina rimase impigliato tra i rami. Sulla cima del Grappa un lembo di neve si discioglieva in nuvole oscure che forse racchiudevano il tuono²¹.

2. *Un austriaco non fa Risorgimento (e nemmeno un Garibaldi)*

Giorni di guerra è ricco di immagini e anamnesi del glorioso passato risorgimentale, figure e quadri sottratti alla compostezza della litografia per assumere una connotazione problematica e perfino equivoca. Il compimento del processo di unificazione del paese costituiva un argomento forte dell'interventismo, specialmente in area veneta. Comisso, tuttavia, si sottrae a commenti espliciti in merito al suo aderire o meno alla ventata di irredentismo nazionalista. Egli sembra anzi piccarsi di rinverdire il piglio ironico del conterraneo Ippolito Nievo, badando bene, però, di non bruciarsi neppure al fuoco di quel maturo e antieroico patriottismo. Derivano dalle *Confessioni di un italiano* solo alcuni schizzi vividi e carichi di humour, come quello della contemplazione stupita dei primi ufficiali austriaci prigionieri:

Erano elegantissimi con i cappotti gettati sopra alle spalle e avevano dei gambali gialli di cuoio molle. Noi li guardavamo e si pensava che tutta l'armata di fronte

²¹ G. Comisso, *Asolo*, in Id., *La favorita*, Milano, Longanesi, 1965, pp. 18-19.

a noi dovesse essere così elegante, per questo credevamo che i nemici avessero qualcosa di invincibile. Pochi ufficiali di una strana eleganza tra quei monti nevosi bastavano per avere effetto intimidatorio come se si fosse trattato di un corpo di armata. Invece noi avevamo il nipote di Giuseppe Garibaldi che, sicuro di avere la fronte alta come quella dell'avo, avvolto in una grande sciarpa di lana verde che gli si modellava al collo come il poncho garibaldino, nello stringere la mano diceva cupo ed evocatore: «Garibaldi»²².

Sembra quasi una intuizione delle moderne tecniche di guerra psicologica, tendenti a demoralizzare il fronte avverso con l'esibizione (mendace) di forza e prosperità. La maniera divertita e lievemente dissacratoria con cui lo scrittore piega la nobile materia rivoltandola alla luce di uno scetticismo al fondo bonario e scevro da venature anarchiche investe di riflesso anche la fulgida icona dell'eroe dei due mondi; difatti, quel Giuseppe Garibaldi adibito al ruolo di motivatore e controfigura dell'illustre avo è sogguardato con sospetto dal pragmatico e scettico protagonista, che sente il peso del ricatto morale dell'obbedienza agli ordini frettolosi e imprudenti impartiti dal generale onusto di gloria derivata²³.

Quando la focalizzazione si sposta dal punto di vista del narratore (che, va ricordato, si colloca a grande distanza cronologica dallo svolgimento delle vicende), l'ingenua visione del giovane protagonista porta in primo piano proprio quel mito postrisorgimentale cui lo scaltro scrittore, nel 1930, non può attribuire se non un valore sentimentale:

Tutto concorrevva a farci sentire nella continuità del Risorgimento concretata dalla realtà della storia insegnata a scuola e dai sentimenti infusi dai nostri vecchi. Si stabiliva in noi una fede e una certezza nella vita, fatta di logiche conseguenze, per cui ci si sentiva felici di appartenervi. Quei giorni di battaglia si erano svolti sul ritmo di una gita scolastica o di una festa di campagna²⁴.

Non possiamo chiedere all'epidermico Comisso di darci anche il risvolto tragico di questa illusa fede; a tratti egli cade ancora nell'inganno di un'immaginazione avventurosa («D'improvviso, pensando che gli austriaci già avanzassero sul piano, ebbi stranamente precisa la certezza di trovarmi nell'imminenza di una vecchia battaglia del Risorgimento: sentivo di avere vissuto in quell'epoca

²² G. Comisso, *Luoghi della Grande Guerra. Monte Grappa*, in Id., *Il sereno dopo la nebbia*, a cura di Silvio Guarnieri, Giancarlo Bertocchini, Milano, Longanesi, 1974, p. 81.

²³ «Capii subito che quel nipote ultimo di Giuseppe Garibaldi, teneva assai a quella fronte, che era forse il più vivo punto in comune. Ma anche la larga sciarpa di lana verde, attorno al collo, gli stava come un frammento del mantello abituale dell'avo. Un generale di eccezione come questi, non mi dava molta tranquillità. Difatti mi disse avrei dovuto ispezionare subito tutta la sua zona fino alla prima linea, per stabilirgli in modo sicuro le comunicazioni telefoniche. A un Garibaldi non potevo contraddire che la prima linea non era di mia competenza» (GG, p. 442).

²⁴ G. Comisso, *Luoghi della Grande Guerra. Il Montello*, in Id., *Il sereno dopo la nebbia* cit., pp. 77-78.

prima di nascere»²⁵). Altri, studiosi e scrittori di tutta Europa, si faranno carico di testimoniare le storie di una generazione spezzata, educata a valori ottocenteschi e indotta a immolarsi in nome di ideali usati per mascherare interessi, intrighi politici e ottuse rivalse. È già tanto – dobbiamo esserne grati all'autore veneto – se è riuscito ad aggirare gli scogli della retorica del martirologio e delle morti esemplari. La pubblicistica e la memorialistica del trentennio postbellico proliferano di medaglioni eroici, lapidi ed epitaffi evocati in funzione di una pedagogia del rancore e del sacrificio frustrato. Renato Serra, Carlo Stuparich, Giosué Borsi (ricordato da Arturo Marpicati, capofila degli intellettuali che non hanno mai smobilitato) sono solo alcuni dei caduti investiti da questo alone sacrale, ma l'agiografia dei singoli deve essere inserita in un quadro più vasto, tracciato con lapidaria efficacia da Marino Biondi nella sua recente investigazione sulla tradizione storiografica suscitata dalla prima guerra mondiale: «La patria confiscò le intelligenze, e poi le vite, annientò le biografie, ne avviò un'altra tra celebrazioni e compianto, la biografia del lutto generazionale, i *Tristia* del Novecento»²⁶.

Anche sotto altri rispetti Comisso si sfilava dalla produzione corriva e ideologicamente impostata approfondendo sulla pagina intuizioni che saranno sviluppate con dovizia di riscontri dagli studiosi delle più diverse discipline. È il caso, per fare un esempio, del problema sollevato dagli storici della lingua riguardo il fronte come una Babele nella quale la confusione di dialetti rischiava seriamente di pregiudicare la comprensione reciproca. Se la vicinanza coatta di parlanti provenienti da tutte le regioni italiane ha contribuito sensibilmente all'alfabetizzazione e all'uniformità conquistata mediante il principale vettore di scambio linguistico, l'italiano standard, è indubbio che prima di giungere a un accettabile livello di comprensione tra ufficiali colti e fanti di estrazione contadina si siano determinati innumerevoli episodi di fraintendimento, di vera e propria estraneità fra cittadini di una stessa patria (entità sempre molto teorica). Comisso descrive un gustoso e icastico aneddoto sortito dall'incontro di un ufficiale toscano con un giovane veneto: «Incontrato un ragazzo, un ufficiale, un fiorentino, gli domandò se vi fosse una *callaia* per Carpenedo. Il contadino stupito a quella parola che tradotta nel suo dialetto è tanto diversa, rimase senza rispondere e si levò il cappello» (GG, p. 331). L'atto di sottomissione (culturale e di classe) del contadino di fronte all'ufficiale, che non si fa nemmeno sfiorare dal dubbio sull'opportunità di utilizzare il proprio italiano regionale invece di un codice realmente valido per la situazione, concentra in due righe asciutte un piccolo trattato di sociologia.

Man mano che le braci dell'irruenza giovanile si freddano portando una calma rassegnata nell'animo dello scrittore ritiratosi a Zero Branco, le notazioni cri-

²⁵ GG, p. 420.

²⁶ Marino Biondi, *Tempi di uccidere. La grande guerra, letteratura e storiografia*, Arezzo, Helicon, 2015, p. 159.

tiche sulla condotta di guerra influenzata da desueti ed erronei modelli si fanno serrate. Queste considerazioni coinvolgono anche la tattica militare; Comisso imputa la rotta di Caporetto all'ottusa strategia degli alti comandi che, quasi per forza di inerzia, sembrano concepire la dignità in guerra in stretta relazione con gli scontri frontali in campo aperto (caratteristici delle battaglie risorgimentali) disdegnando colpevolmente qualsiasi forma di studiato arretramento della linea:

Non so perché mi viene un'idea strategica. Penso alla battaglia di Caporetto, alla quale ò partecipato. Fu perduta non perché i soldati fossero stati influenzati da partiti politici di sinistra a non combattere ma perché il comando non seppe affrontare la battaglia. Di fronte a una preparazione di attacco che durava da tempo, il nostro comando mantenne tutte le fanterie e le artiglierie schierate sulla prima linea, deciso a resistere a tutti i costi su di essa, forse per ragioni politiche perché il governo non voleva dare al cosiddetto «paese» notizie di arretrare di un solo chilometro. E questo perché fin dal principio della guerra si era abituato il paese a esultare per ogni piccola conquista d'un fiumicello o di un villaggio o di una montagnetta. Nella battaglia di Caporetto il comando doveva supporre che un attacco da lungo preparato doveva essere forte, doveva quindi spostare parte delle artiglierie di grosso calibro in zona arretrata e predisporre con la truppa una linea di resistenza sul punto dove il nemico, sotto la nostra linea con l'urto, si fosse trovato lontano dall'appoggio delle sue artiglierie pesanti. Invece tutto fu lasciato nella prima linea e dietro: noi e il nemico trovammo il vuoto ideale, per noi di fuggire e per il nemico di avanzare²⁷.

Comisso lucidamente si pone in antitesi rispetto tanto alle interpretazioni ufficiali della disfatta quanto alle speculazioni malapartiane inneggianti alla «rivolta dei santi maledetti».

Il punto di maggiore distanza dall'ottica della devozione al mito del Risorgimento andrà però ricercato tra le pagine di *Giorni di guerra*; sin dall'incipit assistiamo a un contrasto di vedute tra l'autore e un vecchio amico di famiglia, proprietario del podere da cui prende le mosse il viaggio verso il fronte dello scrittore. Se quest'ultimo vive con trepidazione e attesa della novità il battesimo del fuoco, il vecchio ospite richiama nostalgicamente alla memoria la terza guerra d'indipendenza traendo dal ricordo dell'esercito austriaco accampato nei pressi di Cornuda nel 1866 un parallelo con la situazione del 1914²⁸. I fatti smentiranno tragicamente la fiducia del vecchio nel buon tempo antico e nelle sue 'cavalleresche' battaglie: egli perderà la vita durante il bombardamen-

²⁷ Nota dell'11 aprile 1953, in G. Comisso, *Diario 1951-1964*, con un ricordo di Goffredo Parise, Milano, Longanesi, pp. 60-61.

²⁸ «Il vecchio ospite prevedeva che anche l'Italia sarebbe entrata in guerra e nell'abbracciarmi, accanto alla sua barba bianca, piangeva e mi raccomandava di fare ogni cosa di buona volontà, perché così mi sarebbe pesata meno. "Io li ricordo gli austriaci quando erano accampati qui, sotto a Cornuda, nel 1866: avevano bei calzoni bianchi e certi favoriti imponenti. Quando sarai al campo ricordati di questo vecchio qualche volta e scrivi"» (GG, p. 323).

to della sua proprietà per non essere fuggito nella convinzione che la guerra risparmiasse ancora i civili. Comisso invece, quasi senza dare peso di commozione all'orrore dello sviluppo delle nuove tecnologie al servizio della morte di massa, registra il cambiamento riferendo lo scarno racconto di uno dei suoi soldati ritornato in reparto dopo l'esperienza della prima linea: «Era stato di servizio sul Sabotino, aveva visto i morti accatastati fuori dalle trincee, arsi dai lanciapiamme e parlava poco» (GG, p. 375). Di fronte alla devastazione dei morti «gonfi e anneriti con la divisa dei nostri soldati, ma deformati come appartenenti a un'altra razza» (GG, p. 461), Comisso denuncia un massacro che procede di pari passo con la distruzione della vegetazione e dell'ambiente. Allo stesso modo, in un passo apparentemente descrittivo di azioni belliche si annidano i segni del contraccolpo emotivo che la verità cruda della guerra ha inflitto alla fede nell'onnipotenza della giovinezza proclamata dallo scrittore. Due notazioni quasi contigue illuminano l'una la follia del perseguimento dell'avventura oltre i termini accordati dall'orologio biologico: la comparsa bizzarra e stridente di un vecchio garibaldino in camicia rossa tra gli eccidi della guerra moderna rappresenta un monito circa l'impossibile continuità della lacerata storia italiana, così come «impossibile» è la pretesa di una rinnovata giovinezza. La seconda osservazione mette in rilievo lo sperpero di giovani vite e la spoliatura del manto vegetale del Podgora: «Un giorno arrivò anche un garibaldino, con la camicia rossa, maniaco di giovinezza impossibile. [...] Ogni giorno il numero dei morti cresceva, la mitraglia aveva tolto ogni fronda ai castagni del Podgora e tutto il terreno appariva arso e corroso» (GG, pp. 347 e 348). È in questa forma, con una tensione sommersa e un'allusività oggettivata in immagine, che si esprime la crisi dell'ideologia bellicista in Comisso. Guido Piovene ha colto con estrema esattezza il nesso nella letteratura comissiana tra la nudità parlante delle cose e i moti di una coscienza che demanda alla percezione ciò che per altri è campo di intervento del giudizio:

Il modo di vedere il mondo di Comisso è asintattico. La vita ch'egli guarda è un mare di cose, che si sommano e elencano, coordinate l'una con l'altra, non subordinate una all'altra. Bisogna andare adagio prima di fare un'equazione tra questo suo lasciarsi vivere, tra questo accompagnarsi, che lo distingue, da sensazione a sensazione, da sentimento a sentimento, e il disinteresse morale²⁹.

3. *Corpi al sole (e ai raggi di luna)*

Il ventitreesimo frammento dei quaderni di appunti denominati *Solstizio metafisico* e databili agli anni immediatamente successivi al termine del conflitto

²⁹ Guido Piovene, *Prefazione* a G. Comisso, *Un gatto attraversa la strada*, Milano, Club degli Editori, 1969, p. VIII.

to (dunque nel periodo fiumano e della frequentazione di Guido Keller e del gruppo di «Yoga») propone una singolare interpretazione dei caratteri e degli umori che da un lato indirizzano l'agire degli uomini verso la poesia e uno stato di passività quieta e indolente e dall'altro li volgono alle maschie passioni della massa, il vero demone della tormentata storia novecentesca:

Si soffre talvolta di momenti lunari. Certe sere di luna bianca, camminando sotto agli alberi, oppure guardando le acque illuminate si sente un vasto timore del mondo. Tutte le speranze svanite! Un senso di vita perduta! Una profonda timidezza! Quello stato insomma che i melanconici chiamano poesia e le donne «necessità mensile». Conseguenza di questo stato è il desiderio d'un padrone e d'un dominatore che riaccenda delle speranze e imponga degli scopi. Quindi il momento lunare può reciprocamente chiamarsi poetico, femminile e servile. Il popolo in fondo giace in questo stato lunare fremendo come una femmina e disperandosi come un poeta. Soltanto com'esso faccia guerra, eccolo alzarsi ed uscire fuori dal chiaro di luna. Oh! esso allora è sole. Maschio splendente!³⁰

Qui Comisso estremizza soluzioni e accordi d'idee del D'Annunzio deteriorando instaurando una contrapposizione tra indole femminile e lunare (dalla quale deriverebbe la disponibilità al giogo della tirannia) e rivolta in nome del vigore agonistico (in queste parole risuonano anche accenti di un futurismo di seconda mano). La teoria della guerra quale sola salvezza dall'infiacchirsi del popolo tra le mollezze femminee precipita in una strampalata 'erotica' polarizzata per ora sulle distinte caratteristiche dei due sessi (forbice che nella quotidianità cronachistica della campagna militare tenderà a restringersi, per l'autore, alle manifestazioni variamente sfumate e idoleggiate della sola categoria del maschile). L'individuale propensione alla malinconia e alle suggestioni poetiche cede il passo alla misura corale trovando sbocco nell'autoimposto serrarsi tra i ranghi del popolo³¹, del quale vengono riportate le abitudini e trascritti gli slanci canori in un curioso intreccio tra tentativi di documentare l'espressività spontanea dei canti (esperimenti condotti certo con minor rigore rispetto alle campionature effettuate da Jahier, editore dei canti di marcia degli alpini) e oculute falsificazioni incentrate sul nostalgico *refrain* laurenziano della giovinezza «bella» ma effimera³². Ad ogni modo prevale, fra le oscil-

³⁰ G. Comisso, *Solstizio metafisico*, XXIII, a cura di Annalisa Colusso, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 97-98.

³¹ «Piuttosto rara è la presenza del pronome "io", mentre appare più frequente, come è stato puntualmente notato, l'impiego della prima persona plurale o della forma impersonale del verbo, con valore corale e collettivo. Ne risulta perciò un andamento diaristico con un "io" estraniato, che si guarda esistere o al massimo, nei momenti di ispirazione e felicità, può andare a cogliere "i tenui fiori dell'autunno che splendevano come meravigliose ametiste"» (Anco Marzio Mutterle, *Giorni di guerra: l'idillio violento*, in *Giovanni Comisso*, a cura di Giorgio Pullini, Firenze, Olschki, 1983, p. 106).

³² «Con le mani prendevamo le lucciole che ci giravano attorno. Un'aria fresca si alzava dalla terra. Altri seduti sul muretto e sulle panchine di pietra accanto alla strada intonavano qualche

lazioni della sensibilità comissiana, la nota sovracuta del godimento dell'attimo e della impenitente sregolatezza.

Ad esempio, un passo stralciato sin dalla prima stesura di *Giorni di guerra* palesa un io narrante euforico e quasi dimentico del dramma generale che incombe sui coscritti: «Dalle camerate giungeva il suono del mandolino e della chitarra: i nostri compagni suonatori provavano un nuovo pezzo. Io venivo preso allora da una viva gioia delle cose del mondo e disteso per terra sull'erba fiorita, agitavo nell'aria le braccia intonando dei canti patriottici»³³. La stralunata postura cambia di segno persino ai canti patriottici, con un effetto di straniamento che potrebbe apparire parodico se non fosse ben manifesta l'adesione panica di Comisso ai fenomeni terrestri. Lo scrittore indulgerà sempre a tonalità un po' enfatiche, specie nella rappresentazione delle gioie di Bacco e Venere, come si evince facilmente alla lettura delle divertenti scorribande dongiovannesche e musical-amatorie compiute in Spagna e in Grecia con il sostegno della fida 'spalla' comica Gigetto Figallo (il riferimento è, ovviamente, al volume *Viaggi felici*³⁴).

La presa di Comisso sulla realtà è sempre demandata a una cifra materica e terragna. Persino a contatto diretto con la morte e la putrefazione, nelle rare ma decisive occasioni in cui l'ufficiale responsabile delle comunicazioni si trova in prima linea incaricato di stendere le linee telefoniche allo scoperto, l'attenzione dell'autore è rivolta alla terra, seppure smossa e ricoperta di detriti e di cadaveri. L'unico modo per mettersi al riparo durante gli assalti o le missioni degli addetti alle comunicazioni consisteva infatti nello strisciare tenendosi accosto alle ondulazioni del suolo, crivellato da buche, forre, anfratti e crateri. Comisso si dimostra assai sensibile agli odori e alla consistenza del terreno, molle e fangoso, che l'uomo sembra quasi abbracciare come in una spasmodica *rêverie* che fa pensare ai sogni di reintegrazione nel grembo naturale passati in rassegna nel classico studio di Bachelard su *La Terre et les rêveries du repos*³⁵. La prospettiva dal basso giunge paradossalmente a dar credito a modalità scopiche e di riflessione non dissimili da quel distanziamento/straniamento indotto da uno sguardo remoto e collocato a un livello psicologico e spaziale superiore rispetto alla materia eventuale³⁶, sia essa la storia delle gesta e dei drammi bellici oppure l'umile tra-

coro. Altri quasi nascosti sotto ai pini accordavano un violino con una chitarra per accompagnare una canzone che ci riusciva triste e piacevole: *Giovani, fresche bocche che bacciate / se di giovinezza non approfittate / presto verrà quel dì che appassirete*. A queste parole si dava tutta una intonazione di irreparabile addio alla vita e ci si abbandonava uno contro al fianco dell'altro» (GG, p. 339).

³³ G. Comisso, pagina espunta da *Giorni di guerra*, citata in Nico Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 22.

³⁴ Milano, Longanesi, 1966.

³⁵ Il saggio, del 1948, fa dittico con *La Terre et les rêveries de la volonté* del medesimo anno (Paris, Librairie José Corti).

³⁶ Cfr., in proposito, quanto osserva acutamente Giorgio Pullini: «Questo istinto contemplativo lo spinge spesso a guardare il fronte dall'alto, salendo su un campanile o sulla cima di un albero, da dove lo sguardo può spaziare più ampio: e la distanza fisica della prima linea, come

sposizione nel mondo minimo delle formiche delle stesse strutture organizzative che regolamentano i movimenti della truppa. Si legge il passo in questione:

Il vento intermittente, tepido e piacevole agli occhi, mi accompagnò al solito posto e, appena mi distesi per terra, mi passò con tale tenerezza sul volto da farmi reclinare il capo, tra l'erba fresca e piena di ombre. Mi piacque guardare tra i fili d'erba, simili ad alberi di una foresta, intessuti tra loro per resistere al vento. Meglio osservando, scorsi una carovana di formiche, lucide, negre, agili e pulite passare interminabile. Sospettose e vigilanti, alcune deviavano ai lati del percorso per fiancheggiare la marcia del grosso della colonna e, nell'incontrarsi con altre che provenivano in senso opposto, si fermavano per un breve abboccamento come per comunicarsi le informazioni topografiche necessarie. Pareva difettassero di provvigioni e partissero in esplorazione e conquista verso lontane terre promesse (GG, p. 392).

Come un novello Proteo, il protagonista acquista lena e linfe letterarie dal contatto con la terra, dall'aderenza totale – fino all'immedesimazione – del corpo con il suolo nei confronti del quale ricrea una specie di congiungimento originario (tale disposizione si traduce in un vero e proprio sposalizio simbolico con la terra natale nelle pagine dense di umori delle opere stanziali della maturità: *Le mie stagioni*, *La mia casa di campagna*). Nelle ore di riposo a ridosso delle linee, gli occhi dell'autore si fanno avvezzi a riconoscere i minimi segnali di un'animazione segreta, di un prorompente riaffacciarsi delle ragioni dell'istinto al cospetto delle tetre visioni di morte offerte dalla quotidianità bellica. In ossequio a una poetica degli elementi primari – poco incline, tuttavia, a cifrature psicoanalitiche – basta che un'umile torrentello dischiuda i suoi greti e le rive frondose perché, al contatto con l'acqua e la terra, ricondotte al loro significato storico quali semplici scenari di turbolenti «giochi d'infanzia», si scateni una ridda di approcci timidi o fauneschi, di rincorse e di abbracci («Altri si sentivano ridere mentre si spogliavano dietro a una siepe e poi ne uscivano imbizzarriti da estri d'amore»³⁷). In un niente la guerra e le sue fatiche arretrano sullo sfondo e in primo piano resta l'esuberanza della gioventù ritornata all'adamitica innocenza e inconsapevolezza.

Dominante è la corda di una frenesia bacchica che valorizza gli estri e la prestanza fisica; il minimo incidente diviene pertanto occasione di godimento e di svago per la truppa, rapida a disfarsi di una disciplina impartita a suon di punizioni e destinata solo ai ranghi inferiori: «Alcuni carri carichi di vino erano stati colpiti dalle schegge e il vino gocciolava per terra. Fu una festa: chi con fia-

quella del piano-terra, diventa simbolo della distanza emotiva di Comisso dalle pene della trincea» (Giorgio Pullini, *Gli scrittori "dentro" la prima guerra mondiale*, in «Otto/Novecento», XV, 5, settembre-ottobre 1991, p. 51).

³⁷ «Un'allegria infantile aveva preso quegli uomini, come se, tolto il vestito militare, si fossero ritrovati ragazzi» (GG, p. 370).

schì, chi con gavette contendeva per attingerlo» (GG, p. 349). Se scene di go-liardia e di intemperanza facevano il sale di un *reportage* fortunato come *Le scarpe al sole* di Monelli – libro che, al confronto con quello di Comisso, non si eleva al di sopra di una resa giornalistica e conformista – il dato nuovo e rimar-chevole è qui la complicità dell'autore, che organizza scorpacciate di ciliegie e plaude, durante le convulse ore della ritirata, alla destrezza dei suoi procaccia-tori di galline e polli sottratti dolosamente ai contadini³⁸. Una pagina tra le più permeate del gusto dell'epoca è dedicata alla celebrazione degli alpini, ragazzo-ni dalla fisicità imponente ma dal carattere gioviale e fanciullesco; forse nessun altro scrittore o cronista aveva mai azzardato un simile paragone, lusinghiero, con dei vispi scimmioni:

I bellissimi monti attorno mi davano un così continuo desiderio, che fatto pre-parare il più solido dei nostri muli, in un mattino di luce irruente, partii per la mia prima ascensione: quella del Polunik. Per due ore in groppa al mulo, attra-versai sempre foreste di pini intricati e spesso dovevo scendere per passare oltre. Sulla cima del monte vi erano alcune baracche di legno e, fuori, alcuni alpini si divertivano come tanti scimmioni a ruzzolare sull'erba. Erano ragazzi forti, sor-ridenti e avevano tutti la barba da fare. In una baracca un ufficiale mi ospitò con una cortesia da religioso. Pallido nel volto ovale, sereni e pacati gli occhi, seduto a una grossa tavola con le mani posate sopra a un libro chiuso pareva fosse stato fino allora in preghiera (GG, pp. 382-383).

Il ritratto conclusivo dell'ufficiale composto e ieratico (potrebbe essere Piero Jahier o un suo conterraneo valdese) ritaglia un'ansa di meditativa tensione etica all'interno del libro votato alla rappresentazione della guerra come avventura. E all'avventura intesa quale azzardo e rischio accettato con noncuranza si ritor-na con la descrizione di un gruppo di arditi (con i quali il focoso Giovanni non tarderà a entrare in urto fino alla rissa); con poche brusche pennellate, Comisso coglie la verità psicologica dei futuri legionari di Fiume rendendo il suo tributo alla temerarietà, alle energie giovanili e alla determinazione di questo corpo di volontari: «Gli altri sotto ai loro panni si sentivano contadini, falegnami, mu-ratori, impiegati od operai, ma negli arditi non era possibile riconoscere i segni di alcun mestiere. Parevano nati dalla guerra. Tremendi e selvaggi nell'assalto, avevano momenti di semplicità da ragazzetti» (GG, pp. 463-464).

I momenti apicali della narrazione sono bagnati dalla luce diurna e tocca-ti da una grazia tanto più evidente quanto più incongrua in quel contesto di morte e strazio, rimosso e obliato grazie alle temporanee accensioni dei sensi («Ero felice. Una felicità tutta generata da sensazioni suscitate in coincidenze

³⁸ «Nelle brevi fermate, mentre si ravvivavano nel conversare con noi, una squadra di alcuni miei soldati, piccoli e furbi, penetrava nei cortili e vuotava i pollai. Poi fuori dall'abitato veniva-no da me e da sotto alla giubba traevano morte galline e conigli che giudicavo assai utili» (GG, p. 421).

incredibili: estate, domenica, sul Montello»³⁹, si legge); tuttavia, Comisso non trascura di cogliere situazioni di mesta e accorata confidenza notturna per cui i soldati cercano conforto reciproco al di fuori delle misure convenzionali attribuite al cameratismo in tempo di guerra⁴⁰. Una significativa ricaduta letteraria del conflitto è data proprio dal mescolarsi e fraternizzare di membri del ceto borghese e intellettuale con il popolo, mai prima conosciuto in circostanze tali da richiedere risposte chiare in termini di condivisione, sacrificio e passione⁴¹. Ma *Giorni di guerra* trasporta questo *leit-motiv*, già elevato agli altari patrii da Jahier, ben al di là della zona di sicurezza consentita durante il regime e per giunta nell'ambito di una operazione editoriale⁴² volta a toccare il diapason dell'enfasi retorica a fini celebrativi (come è noto, il libro non si è sottratto agli strali di Paolo Monelli e di una pletera di veterani che vi vedevano il segno del disfattismo per le pagine su Caporetto o un'offesa al proprio ruolo esclusivo di testimoni e interpreti autorizzati dell'evento bellico). Lo scrittore ha osato infrangere i divieti e le autocensure rappresentando l'umanità del nemico (poveretti inermi e spauriti che cercano solo di salvare la pelle)⁴³ ed enfatizzando aspetti taciuti ma pur presenti nel gran marasma dei cambiamenti di costume indotti dalla guerra. Infatti, il calore e l'ardore represso dei corpi distesi alla meglio tra paglia e fieno trovano in Comisso un attento e partecipe osservatore (il tema omoerotico riferito alla guerra risulta un *hapax* per la nostra letteratura, almeno fino a *Il soldato nudo* di Gian Piero Bona, che è del 1961). Certamente Comisso aveva alle spalle l'esperienza di libera estrinsecazione della vita dei sensi narrata ne *Il porto dell'amore*, ma in quel memoriale di una sta-

³⁹ GG, p. 449.

⁴⁰ Cfr. Marco Mondini, *The construction of a Masculine Warrior Ideal in the Italian Narratives of the First World War, 1915-1968*, in «Contemporary European History», 23, 3, August 2014, pp. 309-310.

⁴¹ «Quell'andare insieme al quale aveva fatto cenno Renato Serra nell'*Esame di coscienza di un letterato* trova la sua narrazione in *Giorni di guerra*, il libro che meglio di ogni altro ha raccontato il cameratismo, l'uscita dell'intellettuale solitario dal suo isolamento, il piacere di mescolare la propria storia a quella degli altri, verso una stessa meta, con un medesimo destino» (Giovanni Capecci, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, CLUEB, 2013, p. 130. Tra i contributi più recenti, si veda anche Francesco Garofalo, *Sguardi letterari alla battaglia: Comisso, Gadda, Gatti e Stuparich*, in «Quaderni del '900», XV, 2015, pp. 93-102.

⁴² Come è noto, il testo vide la luce in una collana dedicata da Mondadori alla celebrazione della guerra degli italiani ed esibiva in copertina un energico e fascistissimo profilo di fante con elmetto disegnato dal pittore Sante. Lo stesso Comisso, fin dalle prove preparatorie dei primi capitoli poi rifiuti nel libro confidava a Enzo Ferrieri la volontà di cavalcare l'onda favorevole del rifiorire della pubblicistica a tema bellico: «Lavoro come un cane felice. Ti farò leggere un capitolo di questo libro di guerra: *La battaglia del Montello*. Se vuoi pubblicare ora che c'è questo rifiorire di libri di guerra» (Giovanni Comisso, *Lettere a Enzo Ferrieri*, a cura di Mariarosa Bricchi, Lecce, Manni, 1992, p. 52).

⁴³ «Il libro è percorso interamente da una vena antieroaica, in un clima di distensione e di evasione che accomuna anziché dividerli i soldati dei due fronti. Anche sul versante nemico la guerra viene vissuta infatti come un'occasione per una riscoperta di luoghi cari alla propria memoria e all'infanzia» (Rossana Esposito, *Invito alla lettura di Comisso*, Milano, Mursia, 1990, p. 55).

gione eccezionale, fuori dalle regole di condotta inculcate al ragazzo borghese e fuori dalla cornice storiografica ufficiale sull'impresa fiumana, egli poteva ben essere assimilato all'illustre modello dannunziano, fonte d'immoralismo e di turgida sensualità decadente (e questa, in effetti, sarà una delle modalità mediante le quali sarà possibile leggere diversi frutti della letteratura di guerra negli anni del fascismo⁴⁴). Anzi, la sottolineatura frequente dell'estrazione proletaria e contadina dei compagni d'arme, ricordo della comunanza di abitudini tra il ragazzo cittadino in vacanza e i figli dei contadini del Piave che permetteva il gioco d'infanzia, storna il discorso da positura eroiche, sfolgoranti reminiscenze di una grecità da libro di lettura e morbidezze esasperate da coridonismo decadente⁴⁵. Se uno dei motivi di conforto durante la forzata permanenza nei medesimi siti causata dalla staticità della guerra di posizione è costituito dal riconoscerli come familiari, in virtù dei soggiorni durante le estati dell'infanzia («Conoscevo quei luoghi dalla mia infanzia, vi avevo passato le ore beate della villeggiatura e su quelle stesse ghiaie, da ragazzo, avevo anticipato la Guerra facendola per giuoco coi contadini del luogo»⁴⁶), fin dall'inizio della *corvée* bellica dello scrittore fa capolino l'elemento popolare giacché, al momento del richiamo, Giovanni si fa accompagnare dal contadino con il quale trascorreva le giornate di vacanza da bambino:

Lasciai tutto commosso quella villa solitaria tra i colli, nella notte, accompagnato fino alla stazione da un contadino mio compagno di giochi, che mi rischiarava il viottolo con una lanterna appesa al bastone. Con lui e con altri tra quelle colline e sui ghiaioni del Piave, tutte le domeniche dopo il Vespro, ci si divertiva a fare la guerra graffiandoci e strappandoci i vestiti. Ora, partivo per

⁴⁴ «Dal rifiuto della ragione in luogo dell'istinto deriva l'edonismo estetizzante che assimila tutti gli elementi letterari che si armonizzano con il suo spirito, l'amore per la tradizione rinascimentale estetico-eroica rinfrescata nei filosofemi nietzschiani e superumani. Per il D'Annunzio innamorato dei sensi, dell'istinto, per il "venturiero" moderno assetato di vita la guerra fu una grande avventura in cui ancora una volta si poteva manifestare l'edonismo, la potenza, l'energia dell'individuo e i motivi storici, morali, interiormente spirituali furono subordinati al desiderio di rischio e di pericolo dell'ulisside» (Antonio Piromalli, *Gli scrittori della guerra*, in Id., *Studi sul Novecento*, Firenze, Olschki, 1969, p. 52).

⁴⁵ Non mi paiono a fuoco, almeno per quanto riguarda *Giorni di guerra*, le notazioni di Rolando Damiani, che vi legge una filigrana eroica: «È quasi una *filia* nel senso greco che Comisso, figlio di un Veneto da lui definito una "nuova Arcadia", rivive fra i suoi compagni d'arme nella Grande guerra, come gli accadrà con Guido Keller e gli altri militi della "legione tebana" a Fiume» (Rolando Damiani, *La vita in gioco: Comisso nella Grande Guerra*, in *Gli scrittori e la Grande Guerra*, atti del convegno [Padova, Accademia Galileiana 8-9 maggio 2014], a cura di Antonio Daniele, Padova, 2015, p. 192). Meglio centrate quelle di Nico Naldini sull'animus e la baldanza festosa del cameratismo comissiano: «L'attenzione con cui vigila sui suoi soldati nel caos sotto la pioggia si accende nel fondo del suo animo di un eros cameratesco che si cristallizza per sempre attorno al suo cuore; mentre imprime alla fuga di quei ragazzi la spensieratezza di una gita di scouts. E le immagini di questo eros hanno i colori della gaitezza popolare e della sua naturale spregiudicatezza» (Nico Naldini, *Vita di Giovanni Comisso*, Torino, Einaudi, 1985, p. 32).

⁴⁶ G. Comisso, *Le mie stagioni*, Milano, Garzanti, 1951, p. 3.

fare il soldato sul serio e forse anche la guerra⁴⁷.

È, questa, una figura protettiva, di *genius loci* benigno e fraterno, nei cui tratti rustici pare tradursi il senso di ritorno all'origine su cui si regge la costruzione simbolica della narrazione. Dunque, quel vagare per strade campestri al lume di una lanterna porge all'interprete un'indicazione preziosa sulla natura del testo. Più che diario di guerra (la scansione per anni è introdotta solo a partire dall'edizione approntata nel 1961 per l'opera omnia edita da Longanesi), più che memoriale o documento celebrativo o testimoniale, *Giorni di guerra* si mostra in forma di romanzo iniziatico, una storia di appressamento all'autenticità della giovinezza che è rischio, ebbrezza, protratto e inconsapevole gioco d'infanzia. Trova conferma l'idea di Isnenghi, che ravvisava nel libro una «favola metastorica della giovinezza»⁴⁸, intuizione suffragata da altre perspicue letture dell'opera che, come quella di Clelia Martignoni⁴⁹, pongono in secondo piano il livello della cronaca e della contingenza storica rispetto alla felicità espressiva e all'educazione alla vita, veri traguardi raggiunti dall'autore.

Egli si era predisposto all'avventura con libertà aliena da qualsiasi motivazione storico-ideologica, sentendosi pago di assecondare il diagramma delle febbri della gioventù, come attestato da una inequivoca lettera ai genitori datata 23 giugno 1915: «Sì, se non pensassi a voi, griderei ancora più forte che la guerra è bella, perché racchiude tante e tante emozioni e spettacoli che cento anni di vita in pace non ce li offre, è tutta movimento, energia, rumore, giovinezza, è insomma la radice quadrata della vita. Avrà il suo lato brutto, ma così è di tutte le cose»⁵⁰. Al termine della prova, Comisso esce rinfrancato e convinto che la guerra sia stata per lui una «rivelazione formidabile della vita»⁵¹; ha visto inoltre la pubblicazione dei suoi primi versi, che interpreta in guisa di sorgivo ma-

⁴⁷ GG, p. 323.

⁴⁸ Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1970, p. 192. La categoria della guerra festa, entro la quale lo studioso colloca l'atteggiamento di Comisso, deve molto agli studi di Roger Caillois, da *La guerre dans les sociétés primitives* (in «*NRF*», 275, agosto 1936) al classico *Bellone ou la pente de la guerre* (1963): «Malgrado la differenza, se non l'opposizione dei contenuti, la guerra possiede numerosi caratteri che invitano a pensare che essa rivesta nelle società moderne la stessa funzione della festa nelle società non evolute. Essa rappresenta un fenomeno di eguale ampiezza e di equivalente intensità. Esprime un analogo sovvertimento dell'ordine economico, istituzionale e psicologico» (Roger Caillois, *La vertigine della guerra*, trad. it. di Mauro Pennasilico, Roma, Edizioni Lavoro, 1990, p. 93).

⁴⁹ «Dunque, “innamorato folle” della vita e dell'azzardo, Comisso si innamora della guerra proprio perché rischiosa, e trapianta e dissipa lì – ma (sottolineo) potrebbe farlo e lo farà altrove – il suo irrequieto e vagabondo *amor vitae*» (Clelia Martignoni, “Prendere la vita per mano”: su «*Giorni di guerra*», in *Comisso contemporaneo*, atti del convegno di Treviso, 29-30 settembre 1989, Treviso, Zoppelli, 1989, p. 82).

⁵⁰ G. Comisso, *Vita nel tempo. Lettere 1905-1968*, a cura di Nico Naldini, Milano, Longanesi, 1989, pp. 60-61.

⁵¹ G. Comisso, *Combattenti a casa*, in Id., *Avventure terrene*, Firenze, Vallecchi, 1945, p. 79.

nifestarsi di una vocazione: «Aspiro una perfetta pace, sentendo tutta la profondità dei misteri. Sereno nella mia musica ormai appresa»⁵², ed è, quel richiamo ai misteri, un ennesimo indizio dell'avventura iniziatica, all'interno di se stesso, cui seguiranno le estroflesse *Avventure terrene*.

Il giovane artista si prepara così alla nuova guerra, quella per l'ingresso nella società postbellica («La guerra era stata come una prolungata vacanza, ora avrei dovuto combattere per me, pensare agli studi, capire cosa avrei dovuto fare nella vita e assecondarmi», si legge in un brano del *Mio sodalizio con De Pisis*⁵³). Un convincimento del genere, maturato sotto il fuoco nemico, nasce da uno strappo, implica il congedo dai luoghi amati – il paese delle vacanze, la Treviso della casa paterna – riconosciuti un troppo fragile possesso e un legame vischioso e alla fine dei conti molesto per chi si ripromette di intraprendere il percorso di affermazione di sé. Narciso si è staccato dal riflesso carpito alla superficie cangiante dei suoi fiumi solo per poter contemplare il proprio semblante nello specchio dell'alterità radicale (la stesura di *Giorni di guerra* si intreccia con il viaggio in Estremo Oriente) e in quello di una *mise en scène* dannunzianamente orientata tra gesto e testo: «Aspetto finisca la guerra per aprire le porte del mio teatro»⁵⁴.

⁵² G. Comisso, Lettera da Manzano (zona militare) del 20 aprile 1917, in Arturo Onofri, *Corrispondenze*, a cura di Magda Vigilante e Marco Albertazzi, Trento, La Finestra Editrice, 1999, p. 23.

⁵³ G. Comisso, *Mio sodalizio con De Pisis*, Vicenza, Neri Pozza, 1993, p. 5.

⁵⁴ G. Comisso, lettera del 20 luglio 1917, in *Vita nel tempo* cit., p. 71.

LA GUERRA IN DESSÍ: UN OGGETTO DALL'INCIDENZA OBLIQUA

Martina Romanelli

[...] potrò [...] raccontare le rozze ecloghe da naturale vena uscite, così di ornamento ignude exprimendole come sotto le dilettevoli ombre al mormorio de' liquidissimi fonti, da' pastori di Arcadia le udii cantare [...].

Jacopo Sannazaro, *Arcadia* (Prologo)

1. Breve premessa metodologica

Perché l'effetto della chiarezza non è propriamente far concepire al lettore un'idea chiara di una cosa in se stessa, ma un'idea chiara dello stato preciso della nostra mente, o ch'ella veda chiaro, o veda scuro, giacché questo è fuor del caso, e indifferente alla chiarezza della scrittura o dell'espressione propriamente considerata, o in se stessa¹.

Questo breve frammento, che in verità è parte di un ragionamento articolato che percorre tutto quanto lo *Zibaldone*, rappresenta un'essenziale dichiarazione estetica. La necessità di scegliere una materia verbale la cui ragion d'essere non sia giustificata da una cristallizzazione convenzionale dell'idea sposta il baricentro linguistico su un piano notevolmente complesso: l'unico sottinteso indispensabile alla missione del testo si identifica con quanto risponde alla qualità primaria dell'idea comunicata. La scrittura deve rispettare le proprietà costitutive della *cosa*; e le proprietà costitutive della *cosa* sono recepite sempre e comunque da un insieme di facoltà che rappresentano, a livello generale, gli *instrumenta* indispensabili alla rilevazione della *cosa* stessa (che poi questi mezzi possano essere nullificati è più che possibile, anzi necessario, perché altrimenti

¹ Giacomo Leopardi, *Zibaldone 1372-1373*. Testo di riferimento è lo *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppa Pacella, Milano, Garzanti, 1991, 3 voll.

il mondo sarebbe ridotto a nuda geometria). Ai fini della scelta linguistica, prima ancora del processo speculativo, si pone una più radicale attività percettivo-cognitiva che definiremmo nel complesso gnoseologico-poetica. Affermare dunque che la chiarezza, requisito connaturato alla scrittura, consiste nel riferirsi non a un'idea risultante dal un procedimento gnoseologico analitico, bensì a un'immagine autentica, schietta, dell'idea per come si presenta², significa potenziare all'infinito lo spettro concettuale, costruire una visione linguistica fondata non sulla categorizzazione funzionale dell'idea, ma sulla sua natura, cui bisogna render conto nella composizione. Il modo in cui si costruisce o si delinea il rapporto di conoscenza/contacto con l'oggetto, il modo in cui dell'evento – la manifestazione della *cosa* – si elabora un *giudizio*.

2. Un «giudizio» dall'incidenza obliqua

Tale rapporto logicamente simbiotico fra l'elemento esteriore e quello sostanziale dell'entità verbale, che risulta essere un carattere plasmato dall'interno da un'estrema funzionalità ma – questo l'altro polo fatalmente presente – anche dalla verità, è un presupposto (del tutto evidente, seppur in tempi diversi, sia all'autore sia al lettore) che torna con forza nella narrativa di Giuseppe Dessì. Non fa eccezione il tema della guerra. Questo, perché a tipologia o grado di contatto empirico con l'oggetto corrisponde una diversa modalità linguistico-narrativa, secondo il principio d'identità fra qualità della *cosa* e modo espressivo, e in Dessì è proprio il rapporto con la materia a costituire un nodo critico-poetico sostanziale. Non consideriamo ciò che costituisce l'oggetto di una conoscenza empirica diretta, bensì ciò che rientra in una sfera non apertamente, né continuamente, controllata dal soggetto conoscente; a questo aggiungiamo che alle ragioni gnoseologiche può seguire una ulteriore precisazione del senso di *possessio* della cosa, quindi della possibilità verbale a essa subordinata, dal punto di vista più specificamente contenutistico o, meglio, ideologico: l'avversione nei confronti dell'oggetto stesso.

Della prosa di Dessì colpisce subito il rapporto indiretto che si istaura con la materia narrativa. Ci troviamo di fronte a un diaframma, a una distanza prospettica – dell'osservatore esterno, lettore, e dello stesso autore – mai colmata e mai opportunamente misurata; una distanza mai oggetto di una possibile quantificazione tale da renderla conosciuta, narrabile con un grado di approssimazione sempre minore. La narrazione è allora processo indiretto, di-

² Non si può escludere l'incidenza della tradizione, qui soprattutto poetica, in quanto il retaggio storico-culturale è un presupposto garante dell'efficacia e dell'autenticità poetiche di suoni, parole, sintagmi, composizioni sintattiche semplici o complesse (cfr. per restare sul Leopardi, *Zibaldone* 3324-3326; e per potenza d'immagine il Petrarca della *Familiare* XXIII, 19 sull'imitazione).

stante dal proprio oggetto, tanto che va a escludere le *actiones* e la percezione materiale dell'evento in favore di una sospensione della consistenza fisica di temi e contenuti. Una disposizione stilistica che in questo particolare contesto si deve, anche secondo quanto avevamo generalmente esposto poco sopra, al problema della presenza, in quanto concettualizzazione, del tema narrato e alla questione della sua conformazione, ovverosia del modo in cui esso viene recepito e reso oggetto d'appropriazione critica. Bisogna considerare che in genere la maniera narrativa di Dessì si modula su linee, più volte indagate, piuttosto cedevoli di fronte alla smaterializzazione dell'incidenza empirica in senso stretto; per meglio dire: sembra essere tutto fuorché possesso e registrazione circostanziata dell'evento (un punto d'incontro tra «*feeble shadow[s] of the original conceptions of the poet*»³ di shelleyana memoria e condizione percettiva del fenomeno). Potremmo citare a titolo d'esempio gli interventi raccolti negli atti del seminario dedicato a Dessì tenutosi nel 2003 a Firenze⁴: la chiave non poteva che risiedere proprio nel modulare, certo andando a comprendere l'indispensabile studio continuato della figura vagheggiata ed evanescente di Giacomo Scarbo, il principio diffuso che fa dell'oggetto mediato e lontano la materia degli scritti dessiani. Ma è fondamentale lo studio ampio condotto da Anna Dolfi nel suo *La parola e il tempo. Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*. Anche solo considerando l'impostazione progettuale della ricerca della Dolfi (che si poggia sulla sovrapposibilità della narrativa di Dessì e della filosofia leibniziana), risulta evidente che i fondamenti logico-poetici trovano una loro sostanzialità in basi che riconoscono all'evento/fenomeno uno statuto composto da una frammentarietà superficiale che fatica a costituirsi in un *tutto* universalmente valido come ente compatto⁵. La guerra, e come lei ogni movimento della Storia, rispetto alle vicende oggetto dei romanzi o dei racconti, altro non è che un indifferenziato sconosciuto, anzi non conoscibile: fa da sfondo alle trame e come un burattinaio invisibile interviene sul microcosmo dei singoli, che per quanto spinti a un procedimento gnoseologico gravitano interamente in un sistema individualistico, che limita la possessione scientifica della *cosa*.

L'evento, come irreversibile e diretto processo che provoca il trascorrere lento e graduale del tempo, è vissuto, in primo piano, nelle contese e nei dissapori, nelle violenze e nelle discordie di un paese sardo [...] ma questo diffuso brusio, il rumore delle voci dei vari protagonisti, si trova, sul piano secondo, retrostante,

³ Percy Bysshe Shelley, *A Defence of Poetry*, in *Difesa della poesia - In appendice Inno alla Bellezza Intellegibile, Monte Bianco, Ozymandias*, testi inglese a fronte, a cura di Angiola Mazzola, Milano, Rusconi, 1999, p. 132.

⁴ *Una giornata per Giuseppe Dessì*, atti del seminario (Firenze, 11 novembre 2003), a cura di Anna Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004.

⁵ Cfr. Anna Dolfi, *La parola e il tempo Giuseppe Dessì e l'ontogenesi di un «roman philosophique»*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 11-14.

attutito, cancellato, assorbito da uno spazio dilatato, ove ogni suono si traduce in sconfinato silenzio o in parole appena sussurrate⁶.

Quel diaframma via via dispiegato ed eletto a sostanzialità del farsi narrativo, quell'obliquità, riscontrati in tutta l'opera dell'autore, tornano quando ci si interroga su un Dessì che scrive di guerra. Addirittura in due testi che nascono, in termini genetici, come due mondi piuttosto diversi (*I passeri* e *La Trincea*; anche se *I passeri* saranno al centro di una riscrittura per la scena e la *pièce* avrà il titolo significativo *Qui non c'è guerra*) confermano l'idea estetico-linguistica (riscontrabile certo nei contributi critici⁷) sulla rarefazione dell'evento narrato, uno sfumato d'area veneta del Quattro-Cinquecento invece di un lineare – elegante – disegno di scuola fiorentina, sono in generale quei due elementi cui abbiamo fatto cenno: la natura dell'esperienza e il suo oggetto. Per adesso sia sufficiente considerare le due opere come appartenenti, *in nuce*, a due generi che differiscono grandemente fra loro, per ossatura e (cosa massimamente influente) modalità di fruizione. Anziché differenziarle categoricamente, conviene guardare alle loro divergenze strutturali per ricavarne la costanza poetica del modo rappresentativo di Dessì, con spunti ammissibili sul piano tematico (la guerra come materia e contesto della narrazione) e stilistico – che in ottemperanza alla simbiosi fra *res* e *verba* prevede una corrispondenza il più possibile completa fra l'oggetto e la maniera.

2.1. *Insufficienza epistemologica ne «La Trincea»*

Cercando una fisionomia della tematica bellica, della guerra come condizione o contesto e della guerra come materia narrativa, risalta il suo costituirsi come oggetto rifranto sullo sfondo della vicenda. Questo oggetto distante (inconsistente perché 'accade' senza generare alcuna reazione corrispondente e contraria) è, in sostanza, un oggetto subito; ma subito, potremmo dire, non nel senso propriamente telesiano. Tant'è vero che, se riprendiamo in mano il *De rerum natura iuxta propria principia*, troviamo come risultato essenziale della proto-empiria l'acquisizione dei dati relativi al mondo esterno: consapevolezza, patrimonio concettuale sì derivante da un processo subito, ma pienamente poi padroneggiato. Al contrario nel mondo di Dessì tutto pare costruirsi per difetto, con un'azione incisiva che va dall'esterno a ricadere sul soggetto-paziente; azione cui risponde un progresso cognitivo fermo all'altezza della sensazione o, al massimo, di una conoscenza mai esplicitata nella sua integralità. Se potessimo concederci una metafora tutta grammaticale, diremmo che il tutto somiglia a una frase passiva.

⁶ A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 249.

⁷ Rimandiamo, per una notizia generale sull'opera e sulla critica, a Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, Firenze, Firenze University Press, 2014.

Quanto definito dalle «modalità di percezione del sensibile scomposte, non compiutamente riorganizzate» e dalla «relatività della conoscenza»⁸ è radicato nel complesso dello sviluppo formativo di Dessì, ovviamente laddove si vada a individuare l'elemento bellico – fatto poi oggetto di valutazione e narrazione – in un'epoca assai remota della sua biografia. Dessì (nato il 7 agosto del 1909), al momento delle operazioni segrete finalizzate a costruire gli accordi con l'Intesa a firma Salandra-Sonnino dell'aprile 1915 non ha ancora compiuto sei anni, età raggiunta dopo una manciata – approssimativa – di mesi dal momento della dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria. Di quella Grande Guerra, logorio di forze ma soprattutto di umanità protratto nel tempo, chiuso nei solchi delle trincee, del tutto «sconvolto»⁹; di quella guerra che ci consegnano le lettere dal fronte, i diari; di quella guerra che ci lasciano poeti e scrittori (come non pensare all'Ungaretti del *Porto sepolto*?): di tutto questo Dessì non può essere partecipe e gli unici mezzi che, bambino prima, ragazzino poi, gli sono offerti per poter essere a conoscenza dell'accadimento sono mezzi indiretti. A essere il veicolo di tale conoscenza e di tale pseudo-contatto con l'evento sono le figure dei familiari, naturale primo strumento di accostamento al mondo: ma i due poli genitoriali sono a loro volta iscritti entro una luce che non fa che ribadire, su più piani, l'impossibilità o l'incapacità di incontro con il fenomeno/oggetto identificato con la guerra: il padre lontano, al fronte; la madre che patisce l'assenza del marito ed è l'unico elemento che mantiene vivo il tessuto familiare e il contatto con la figura paterna percepita e conosciuta come non-presenza¹⁰. La vicenda privata della famiglia – come accade regolarmente per le figure al centro o ai margini dell'intreccio narrativo – si innesta poi in un contesto più vasto (la Sardegna)¹¹. E esso a sua volta è un frammento, particella infi-

⁸ Michela Baldini, *L'assenza nella narrazione. Alcuni aspetti*, in *Una giornata per Giuseppe Dessì* cit., pp. 94 e 96.

⁹ Luciano Curreri, *La storia e la guerra nel «Disertore» e in altri romanzi italiani del 1961*, ivi, p. 77.

¹⁰ Cfr. *La scelta*: «La mia infanzia stava passando, quasi senza che io me ne accorgessi, oppressa da una tristezza della quale mia madre, nella sua innocenza, si sentiva responsabile»; oppure: «La mia preoccupazione era mio padre: la sua assenza che in un momento, pensavo io, poteva diventare definitiva» (Giuseppe Dessì, *La scelta*, a cura di Anna Dolfi, postfazione di Claudio Varese, Nuoro, Ilisso, 2009, pp. 77 e 84).

¹¹ «I suoi romanzi, i racconti e i testi teatrali ostinatamente edificano, in effetti, una Sardegna schiva e autarchica, e ciò nonostante coinvolta nelle grandi, incomprese guerre del Novecento (nonché esposta all'assalto dei disboscatori continentali): nella quale spesso e volentieri si inserisce la biografia di un giovane inquieto, avido prima di comprendere i misteriosi discorsi degli adulti e quindi di estendere i propri orizzonti geografici e culturali, vagheggiando l'Italia e l'ancipite via all'esistenza (attiva e contemplativa a un tempo)» (N. Turi, *Prefazione a La trincea e altri scritti per la scena*, Nuoro, Ilisso, 2012, p. 7). Sempre *La scelta*: «Anche noi facevamo parte dell'Europa, quasi inconsapevolmente. Io lo sentivo vagamente, come era vaga, per me, l'idea di Europa. Ma c'erano alcune cose inconfondibilmente Europee anche per un bambino di dieci anni, un bambino sperduto tra le montagne di Norbio: l'angoscia della guerra, appunto» (G. Dessì, *La scelta* cit., p. 83).

nitesimamente piccola rispetto alle sorti e agli avvicendamenti bellici dell'Italia e, ancor più, dell'Europa continentale, coi quali vive un singolare rapporto di straniamento che porta a una consapevolezza geo-politica basata su prospettive al tutto parziali, chiuse a ogni (auto-)cognizione *particolare*¹².

Come afferma Nicola Turi nella sua nota introduttiva a una curatela di scritti per la scena, la guerra non può che essere «vissuta dall'autore e dalla stragrande maggioranza dei suoi personaggi nella nostalgia di un padre e marito strappato alla famiglia [...] oppure nell'ammirato ma sempre distante confronto con chi è andato a combattere i fascismi europei»¹³. Un doppio diaframma radicato nel profondo farsi della vita del singolo e nella realtà storico-antropologica della sua terra: elementi o cause in grado di dare impulso, ragion d'essere e amplificazione a tutto il modo percettivo di Dessì, poi riversato nella maniera narrativa.

Opera non isolata nell'affrontare il periodo del primo conflitto mondiale (si pensi al *Disertore*), *La Trincea* offre un'esemplificazione tangibile di questa soluzione stilistica. Luciano Curreri era approdato a un significativo binomio storia-distanza spiegato sulla prospettiva individualistica:

Guerra lontana, guerra *in absentia* già all'inizio del romanzo, un po' come ne *Le voci della sera* della Ginzburg, anch'esso pubblicato nel 1961, il cui *incipit*, oltre che presentare la nota iterazione di «disse», offre una serie significativa di «dopo», tesi ad allontanare, rapidamente, la storia e la seconda guerra mondiale. [...] quel «senso di rimozione», quel «modo di «sottrarre pensieri»» della Ginzburg – che per Calvino conduce i personaggi a «identificarsi solo nei gesti che compiono» – è cercato, come in Dessì, nell'«elemento privato»¹⁴.

Sullo stesso livello si muove *La Trincea*. Non basta che la destinazione del testo conceda molto al contatto diretto con l'evento bellico: il veicolo scenico (qui ulteriormente amplificato, trattandosi di una sceneggiatura filmografica) può ar-

¹² Contando che l'*exemplum* offerto dalla condizione geografica e storica della Sardegna può essere una proiezione tangibile di una determinata via cognitiva (ma contando anche che, di rimando, le stesse realtà fisiche e quotidiane sono quelle che in un qualche modo indirizzano la formazione e le modalità di appressamento al mondo). Rimandiamo allo scritto di Anna Dolfi, *Dessì e Bassani. Due esperienze ferraresi* (che citiamo dal volume *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 183-203), nel quale proprio sui fondamenti e sulle risultanze del rapporto con la Sardegna va a modularsi uno specifico percorso poetico: basti pensare che in un *unicum* come quello rappresentato da *San Silvano* «la Sardegna [...] è la terra di un desiderato, sperato approdo; ma [che] è dal continente, dalle nebbie della non mai nominata città di Ferrara, che il protagonista, il personaggio che dice *io* e conduce il racconto dovrà partire per identificarsi infine col primitivo mondo degli affetti, della fantasia» (p. 194) o che, per quanto sia in definitiva la Sardegna a rappresentare il fine di ogni processo gnoseologico e narrativo, significativamente «Ferrara rimase simbolicamente nella sua narrativa il punto e il momento della tentazione, l'unico luogo alternativo, possibile della razionalità, della sicurezza, dal quale camminare nello spazio, muoversi per ritrovare il paese mitico e reale dell'infanzia svanita» (pp. 196-197).

¹³ N. Turi, *Prefazione* cit., p. 10.

¹⁴ L. Curreri, *La storia e la guerra nel «Disertore»* cit., pp. 67-68.

rivare a un grado di rappresentatività più diretto di un testo predisposto per la lettura, ma non è da escludere che la spettacolarità del tutto, quindi il suo essere effettivamente evento scenico, diverga dalla poetica di Dessì in modo definitivo. L'autore parla della *Trincea* in termini di «racconto drammatico»¹⁵, incrementando quell'allusione tutta narrativa nell'affermare di aver «affrontato il teatro con la stessa libertà con cui affrontava il romanzo, il racconto narrativo»¹⁶ e che l'esperienza teatrale altro non era che un'amplificazione della narrativa:

Ho rappresentato una battaglia, l'assalto e la conquista di una trincea sotto il fuoco nemico, il bagliore degli scoppi, la luce spettrale dei razzi illuminanti. Ho raccontato come me l'avevano raccontato mio padre e i soldati di mio padre, la presa della Trincea dei Razzi, per l'appunto¹⁷.

Punti-chiave del passo sono il ricorrere del verbo «raccontare» e i sostantivi «Trincea» e «Razzi». Naturalmente il riferimento diretto dei nomi indicati con lettera capitale maiuscola va ai due avamposti austriaci che nel novembre-dicembre 1915 furono al centro di una delle battaglie dell'Isonzo: un logorante andirivieni, tipico del ritmo bellico delle zone trincerate, cui partecipò il 152esimo reggimento con a capo il padre di Dessì. Sono, nel loro complesso, riferimenti del tutto astratti e smaterializzazioni della realtà. Come potevano figurare nella mente del bambino Dessì i cunicoli scavati nella roccia, le file di sacchi posti uno accanto all'altro, i colpi di mitraglia? Nel breve passo troviamo un insitato ritorno lessicale che porta alle due diverse grafie «trincea/Trincea» e «razzi/Razzi», cui si aggiungono l'uso generalizzante o astratto di sintagmi nominali («una battaglia», «l'assalto», «la conquista di una trincea», «il bagliore degli scoppi», «la luce spettrale dei razzi») e la storicizzazione de «la presa della Trincea dei Razzi», più simile all'oggetto del canto di un aedo piuttosto che di una cronaca. Probabilmente, soprattutto nel ravvicinato esperimento di *variatio*, si tratta di un caso, una serie di occorrenze sguarnita di soggiacenti giustificazioni logico-poetiche; ma la suggestività e gli esempi (letterari e critici) messi a disposizione non ci fanno che ripetere che l'oggettività, la completezza d'informazione e la possibilità di padroneggiare la materia narrata con una certezza empirica soddisfacente non possono che arrivare a un grado d'evoluzione parziale¹⁸. Come accade nei romanzi, in cui «il lettore non raggiunge un dominio totale sulla sto-

¹⁵ Cfr. in generale A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., pp. 282-288.

¹⁶ Presentazione di Dessì a *La Trincea*, in *La Trincea e altri scritti per la scena* cit., p. 50.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ «Come osserva infatti il diretto interessato, annullando la centralità della voce narrante la scrittura drammatica permette di avvicinare con minore approssimazione quell'agognata obietività (somma delle prospettive parziali, nella loro tensione a infinito) che già la struttura di testi precedenti, su tutti il *Boschino*, aveva certificato quale ambizione artistica fondante» (N. Turi, *Prefazione* cit., p. 8). Ciò va coniugato sul testo della *Trincea*, in cui una voce narrante esiste esplicitamente assieme a una serie di didascalie esplicite.

ria, ma può solo seguire l'intrecciarsi delle vicende, acquisendo elementi nuovi, ma mai risolutivi, e alla fine avrà davanti un quadro che non è concluso»¹⁹.

Se riguardo ai fatti i poeti usano abbellirli addirittura ingigantendoli e i logografi mirano soltanto al diletto degli ascoltatori, come dichiara lapidario Tucide²⁰, su un piano strettamente scientifico, secondo il giudizio di Polibio colui che tratta di avvenimenti soltanto attraverso acquisizioni libresche agisce come i pittori che schizzano le figure non osservando il vero ma dei fantocci²¹. Ma è proprio qui che si può giocare la carta di Dessì; perché è in questo contesto oppositivo che si realizza il progetto («racconto drammatico») che fa della *rhèsis* il perno che sorregge tutto il processo tecnico-meccanico della costruzione del lavoro, la struttura dell'opera e il suo oggetto nella loro interezza, pur avendo come co-oggetto e co-argomento un accadimento storico. Sullo sfondo del testo scritto per la RAI bisognerà quindi tenere sempre presente quel contesto che l'atmosfera de *La scelta* dichiara esplicitamente:

Io ho sperimentato che quando una persona cara viene a mancare lascia un vuoto il quale, col passare del tempo, tende a colmarsi di una sostanza psicologica fin quasi a operare una sostituzione, e questo avviene anche quando l'assenza è causata dalla morte e il dolore è inconsolabile. Le madri, le vedove che ho conosciuto, hanno finito per lasciare che quel vuoto si colmasse, come le forme vuote che si trovano a Pompei sotto lo strato millenario di lapilli e di cenere e nelle quali gli archeologi hanno fatto una colata di gesso che riproduce fin nei minimi particolari i corpi disfatti. / Ma io e la mamma non riempimmo mai con una colata di gesso il vuoto lasciato dal babbo²².

Ora so per esperienza che un bambino è capace di soffrire quanto un adulto, e so anche che non avrei sofferto tanto se non fossi stato nella casa del nonno Angelo, se non avessi assistito ogni giorno alla felicità dei miei cugini, quando il loro papà tornava dalla caccia col carniere gonfio e un fascio di fiori selvatici per la sua bella moglie bionda. [...] Ma io, pur con la simpatia che provavo per lui [lo zio Amedeo] non potevo fare a meno di pensare a mio padre, con la sua divisa logora imbrattata del fango rosso del Carso [...]. Li odiavo tutti [...]. Io pensavo che se tutti gli uomini validi fossero andati a combattere con i sardi nella Brigata Sassari, tutti i contadini e pastori a cui peraltro non importava niente di Trento e Trieste, la guerra sarebbe stata vinta da un pezzo e il mio babbo sarebbe tornato a casa²³.

¹⁹ M. Baldini, *L'assenza nella narrazione* cit., p. 108. Aggiungendo, alla p. 109, che la «distanza tra lettore e racconto e tra narratore e racconto conduce infatti al problema della conoscenza, mettendo in evidenza come l'atto narrativo sia per Dessì strettamente legato alla possibilità del narratore di colmare lo scarto, la distanza, con la storia».

²⁰ Cfr. la *Guerra del Peloponneso* (I, 21,1).

²¹ Cfr. le *Storie* (XII, 25h).

²² G. Dessì, *La scelta* cit., p. 85.

²³ Ivi, pp. 89-90.

Notevole che ricorrono parole collegate all'esperienza: non solo perché si tratta di un processo mnemonico o di rievocazione, ma, soprattutto, perché circoscrivono attentamente, con estrema precisione, il contesto. «Io ho sperimentato», «so per esperienza»: quale esperienza? Quella limitata e riflessa di chi vive un rapporto indiretto con l'accadimento e ne riceve concettualizzazioni solo attraverso una mediazione (come se la distanza tra il fenomeno e la cosa in sé fosse ulteriormente amplificata e soggetta all'uso delle famose lenti colorate di kantiana memoria). Quella che paragona il bambino Dessì a un archeologo che vive di tracce e di assenza, impossibilitato nella conoscenza complessiva dell'oggetto²⁴. Nella *Trincea* l'occasione di colmare il vuoto epistemologico, affettivo e storico, si scontra con non-conoscenza e dell'irraggiungibilità dell'oggetto. Scorrendo il testo non si fa che riscontrare una tessitura drammatica la cui trama diverge dall'esplicazione diretta dell'evento bellico: anche se appartiene a un genere che si fonda su un equilibrio fra parola e rappresentazione, in quanto *simul-azione*²⁵ dovrebbe comunque avere al suo centro l'evento. Lo stesso processo della *rhèsis* (scelta estetica dessiana), costituisce già per la rappresentazione presa nel suo stato originario un filtro che impedisce, pur nell'efficacia comunicativa che gli deriva dalla proprietà verbale, la diretta venuta a contatto con la *cosa*. Sarebbe però miope non riconoscere che in termini generali il testo si presenta come un tentativo di dar forma alla materia intellettuale non altrimenti tangibile, come già Dante insegnava in apertura della *Vita Nuova*; e, di rimando, bisognerebbe riconoscere la vastità dell'argomento, le infinite possibilità di modulazione cui facilmente si espone. Nel caso di Dessì probabilmente ci troviamo davanti a una posizione che non va a disconoscere il mezzo-parola come *copula hominis*²⁶, ma lo approfondisce.

Torniamo al testo. La prima delle *dramatis personae* che incontriamo è, non a caso, il *Narratore*. Consentaneo, per più versi, ai lavori in prosa, è quella voce che nel contesto drammaturgico fa da guida per lo spettatore e apre a un concatenarsi ininterrotto di dialoghi che, complici le didascalie esplicite dedicate

²⁴ Con le differenze che esistono – lo denuncia Dessì – fra chi ricostruisce scientificamente un'entità fisico-concettuale e chi invece vive di dissolvenze.

²⁵ Fondamentalmente la prima accezione del termine è negativa (così nelle varie edizioni della Crusca, nel Tommaseo-Bellini, nel GDLI).

²⁶ La parola (del «carattere sacro della parola» parlava Eugenio Garin ne *La cultura fiorentina nell'età di Leonardo*, in *Scienza e vita civile del Rinascimento italiano*, Bari, Laterza, 1975, p. 63) è l'anello di congiunzione con le cose, la materia comune che garantisce il costituirsi e sopravvivere dell'universalità intellettuale. Cfr. appunto: «[...] messer Agnolo ha quasi il senso della santità della parola. Se l'uomo è, secondo la formula ficiniana, *copula* del mondo, la parola è *copula* degli uomini. Avvicinarla e comprenderla, per quel che essa è veramente, ha la serietà di un riso, ma impone anche uno studio lungo e rigoroso, tutta una scienza. [...] L'afferrarsi del Poliziano al testo, al termine, significava [...] fedeltà rigorosissima all'umanità del linguaggio e alla sua storia: fedeltà all'istanza critica avanzata dagli *studia humanitatis*, di fronte alla cultura evasiva dei più ortodossi platonici fiorentini [...]» (Eugenio Garin, *L'ambiente del Poliziano*, in *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze, Sansoni, 1979², pp. 340-341).

ai movimenti dell'obiettivo e al costruirsi della scena, evitano l'oggetto-guerra. Se allo spettatore (e lettore, del resto) è concesso di rivivere quelle ore del 1915, lo si fa attraverso una resa dell'evento filtrata dai ricordi altrui – dagli occhi di Francesco Dessì, il Maggiore, che dirigono lo sguardo del figlio. Non soltanto si predilige un'ambientazione d'interno (le conversazioni, le pianificazioni di strategie, le infermerie improvvisate in cui irrompono alla spicciolata gli effetti dello scontro), ma quando le inquadrature e il supporto dello *Speaker* sovengono alla fruizione del filmato, promettono di immergere il fruitore nel «clamor delle turbe»²⁷, nel concretarsi dell'assalto all'avamposto nemico, la corallità svanisce in favore di immagini-simbolo, icone che sono facili a ritrovarsi in una possibile congettura. Un solo passo cede letteralmente all'*actio* vera e propria: «*L'obbiettivo inquadra diversi momenti della lotta corpo a corpo nell'interno della trincea*»²⁸ (quando immediatamente prima troviamo l'indicazione relativa a «*soldati in piedi, sui sacchetti a terra, con i fucili branditi nell'atto di saltare dentro*»). Ma è una didascalia, è il progetto di qualcosa che non si compie nel segno della parola e della descrizione²⁹. Turi afferma puntualmente che quello di Dessì altro non è che un «teatro della *ricostruzione*» in cui «il segmento dialogico [...] spesso soppianta e marginalizza l'azione, il moto degli eventi e dei personaggi già alquanto ridotto nella prosa non scenica, laddove gli avvenimenti decisivi della *fabula* vengono quasi sempre rievocati *post hoc*, filtrati attraverso gli occhi, la memoria e la voce di personaggi»³⁰.

Per restare in stretto ambito drammaturgico potremmo ritrovare nell'impostazione progettuale e nella sua forma realizzata un'idea teatrale tutta tassiana, che favorisce oltremodo un incontro stilistico fra romanzo e testo per la scena. Il teatro del Tasso, del resto, è un teatro che risponde a un'impostazione totalmente affidata al linguaggio, essendo la parola l'unico elemento che può cogliere e rendere sotto forma sensibile l'oggetto (la sfera dell'anima, i poli dell'intelletto e del sentimento, l'articolato, dinamico e complesso mondo dell'interiorità umana): se guardiamo all'*Aminta* o al *Re Torrismondo* – non è rilevante solo differenziare il contesto bucolico-silvestre da quello tragico – tutto il dramma è consegnato alla parola e non all'accadimento³¹. E la sceneggiatura di Dessì, strettamente legata alla sua prosa narrativa, ripercorre in qualche modo il medesimo itinerario poetico: non un accadimento diretto.

²⁷ Alessandro Manzoni, *Il conte di Carmagnola*, Coro, v. 75 (edizione curata da Gilberto Lonardi, Paola Azzolini, Venezia, Marsilio, 2005², p. 127).

²⁸ G. Dessì, *La Trincea* cit., p. 98.

²⁹ Non a caso «L'idea dell'azione la più materiale, e per conseguenza l'idea espressa da' verbi, è sempre metafisica, e quindi posteriore a quella significata da' nomi» (*Zibaldone* 1205).

³⁰ N. Turi, *Prefazione* cit., pp. 9-10.

³¹ Il Tasso lavora avendo piena coscienza dell'esempio antico e del canone aristotelico, ma in controtendenza rispetto alla propensione dell'epoca (cfr. il Beccari, ma soprattutto il Guarini). Rimandiamo, per un esempio estetico-tematico immediato, al Prologo dell'*Aminta*.

Sulla guerra combattuta nella *Trincea* converrà in ogni caso soffermarsi. L'assetto del trinceramento e la modalità di scontro corrispondono alla maniera dello scrivere, rafforzando quel legame indissolubile fra *res* e *verba* e rappresentando, al tempo stesso, una esemplificazione del sistema percettivo della realtà e delle sue conseguenze sul piano narrativo. Cieca, fredda, separata dalla realtà circostante proprio nel suo essere inghiottita dalle rocce, la trincea diventa un esempio ideale della limitatezza e dell'impossibilità di una conoscenza completa: è una monade leibniziana *sui generis*³². Autoreferenziale, isolata nel tempo e nello spazio, esclusa da ogni connettività logica, essa risponde a un *modus* ricorrente in Dessí; ad esempio Turi scrive che come nel dramma scritto per l'inaugurazione del secondo canale della RAI, anche nell'Atto unico dal titolo *Il Grido*

[...] il contenitore drammatico serve a estendere e sviluppare un tema (ascrivibile forse all'ampia categoria del *notturmo*) ricorrente nella prosa di Dessí, così densamente abitata da figure e rumori che inaspettatamente, misteriosamente emergono dal buio e dal silenzio, si stagliano nella troposfera dei personaggi per lampi e sussurri (di volta in volta una donna conturbante o l'eco di uno sparo, un pianto infantile, oppure il fischio di un treno). [...] In primo piano, qui, è la dimensione acustica [...]. «Di giorno i suoni sono compatti... Si sorreggono l'un l'altro. Di notte invece non è così, l'aria è vuota, e i suoni vagano, ondeggiano... Di notte i suoni svolazzano qua e là... sono come farfalle» [...]: ma il buio, insieme ai sensi, sommerge e disorienta pure la coscienza [...]³³.

Se pensassimo a qualche stralcio delle poesie del *Porto Sepolto*, riscontreremmo le stesse peculiarità percettive: un «orizzonte / che si vaiola di crateri»³⁴, un'aria «crivellata / come una trina», uomini «ritratti / nelle trincee / come lumache

³² Così nei *Principes de la philosophie ou La Monadologie*: «(1) La *Monadologie*[,] dont nous parlerons ici, n'est autre chose, qu'une substance simple, qui entre dans ces composés; simple, c'est-à-dire, sans parties. [...] (7) Il n'y a pas moïen aussi d'expliquer comment une Monade puisse être alterée, ou changée dans son intérieur par quelque autre creature; puisqu'on'y sçauroit rien transposer, ni concevoir en elle aucun mouvement interne qui puisse être excité, dirigé augmenté ou diminué là-dedans; comme cela se peut dans les composés, où il y a du changement entre les parties. Les Monades n'ont point de fenêtres, par lesquelles qualche chose y puisse entrer ou sortir» (Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadologia*, testo francese a fronte, versione latina con testo tedesco a fronte in appendice, a cura di Salvatore Cariati, Milano, Rusconi, 1997, p. 60). La monade presuppone un concetto non direttamente rapportabile alla condizione dei personaggi. Questi, nella loro solitudine individuale e nella loro coscienza relativistica (cfr. i criteri di ricostruzione degli eventi nei *Passeri*), la replicano pur non essendo autosufficienti.

³³ N. Turi, *Prefazione* cit., pp. 15-16. La citazione interna è tratta appunto da *Il Grido* (battuta del 1° giovanotto).

³⁴ «Guardo l'orizzonte / che si vaiola di crateri // Il mio cuore vuole illuminarsi / come questa notte / almeno di zampilli e di razzi // Io reggo il mio cuore / che s'incaverna / e schianta e rintrona / come un proiettile nella pianura / ma non mi lascia nell'aria / almeno la serica striscia d'un volo» (Giuseppe Ungaretti, *Perché?*, vv. 24-35, in *Il Porto Sepolto*, a cura di Carlo Ossola, Venezia, Marsilio, 1990, pp. 64-65).

nel loro guscio»³⁵, la cecità della notte³⁶ stravolta da lampi di luce improvviso che rivelano a tratti il mondo³⁷.

Sono immagini, queste, che anche del lavoro di Dessì possono costituire, se non un probabile ipotesto, almeno la conferma di certe scelte descrittive e relative alla sceneggiatura. Il distillarsi a tratti dei rumori e degli oggetti su un fondo uniforme e monocromatico³⁸ è il corrispettivo fenomenico del procedimento gnoseologico, nonché della composizione della realtà. Siamo davanti non a un semplice diradarsi della foschia dell'ignoto – tipico processo cognitivo – ma a un aprirsi di squarci percettivi frammentari, scollegati da un contesto interamente ricostruibile; siamo davanti a un andamento radicalmente inverso rispetto al crescendo uniforme e tradizionale della conoscenza e, sul piano della scrittura (o dell'atto artistico in generale), della creazione. Se, poniamo, l'arcangelo Uriel nel più famoso oratorio dell'anziano Haydn, dopo il palesarsi sinfonico del ribollire disordinato dell'universo, poteva affermare: «Num schwanden vor dem heiligen Strahle / des schwarzen Dunkels gräuliche Schatten; / der erste Tag entstand. / Werwirrung weicht, und Ordnung keimt empor»³⁹; certo di questa tempore non è il rivelarsi delle cose nel mondo delle trincee. Il venire alla luce, l'*allumare* le cose è, in sintesi, il modo compositivo per eccellenza.

Del trinceramento nemico si parla e si ha rappresentazione dopo l'introduzione del *Narratore* (che, ricordiamo, innesta il racconto su un presupposto individuale⁴⁰): il tenente Fois illustra la composizione della trincea austriaca da una

³⁵ «Assisto la notte violentata // L'aria è crivellata / come una trina / dalle schioppettate / degli uomini / ritratti / nelle trincee / come le lumache nel loro guscio» (*Immagini di guerra*, vv. 1-8, ivi, p. 69).

³⁶ Cfr. *Paesaggio* (vv. 5-6): «Un groviglio di sentieri / possiede la mia cecità» (ivi, p. 75).

³⁷ Cfr. *Pellegrinaggio* (vv. 15-18): «Un riflettore / di là / mette un mare / nella nebbia» (ivi, pp. 77-78).

³⁸ Del resto, «lux quidem tenebras atque obscuritatem agere videtur, aerem nimirum per se invisibilem obscurumque visibilem facere atque illustrare, per illum scilicet diffundi ipsa et visibilis in illo fieri et quae obscura sunt nigraque luci opposita reicere illam impedireve, quod nimirum [...] ea est lucis vis atque actio ingeniumque, ut tenuia quantavis et nullo temporis momento permeet illustretque omnia, et a solido quocunque reiciatur eiusque progressus sistatur» (Bernardino Telesio, *La natura secondo i suoi principi [De rerum natura iuxta propria principia]*, a cura di Roberto Bondi, con testo originale a fronte secondo l'edizione del 1570, Firenze, La Nuova Italia, 1999, p. 24). Ma anche Leopardi: «Le parole *notte, notturno* ec. le descrizioni della notte ec. sono poeticissime, perché la notte confondendo gli oggetti, l'animo non ne concepisce che un'immagine vaga, indistinta, incompleta, sì di essa, sì di quanto ella contiene. Così oscurità, profondo ec. ec. (28. Sett. 1821)» (*Zibaldone* 1798).

³⁹ Gottfried van Swieten, su testo di Lidley (dalla *Genesis*, dai *Salmi* e dal *Paradise Lost* di Milton), musica di Franz Joseph Haydn, *Die Schöpfung – Erster Teil, 2. Arie mit Chor*, 1796-1798 («Allora sparvero dinanzi al santo raggio / le grigiastre ombre del nero buio; / nacque il primo giorno. / Cede il caos, e l'ordine fiorisce»). Testo e traduzione, a cura di Olimpio Pescatti, sono tratti dal programma di sala dell'esecuzione del 2 maggio 2015 (78° Maggio Musicale Fiorentino), pp. 20-21.

⁴⁰ «La storia della mia pistola si riferisce alla conquista della Trincea dei Razzi, che si inserisce, naturalmente, in una azione molto più vasta e complessa» (G. Dessì, *La Trincea* cit. p. 55).

feritoia e, di rimando, la regia enuclea vari punti dell'avamposto ricalcando fedelmente la visuale possibile attraverso l'uso del binocolo. Necessari dal punto di vista pratico – perché relativi alla coerenza con l'agire dei personaggi –, i movimenti e la natura delle inquadrature («*La trincea nemica, prima vista a occhio nudo, poi inquadrata dalle lenti del binocolo. L'obbiettivo di sposta secondo le battute del dialogo*»⁴¹, spiega la didascalia esplicita) o negano un contatto esaustivo con la trincea, che difatti è vista «*a occhio nudo*», o ne frammentano il corpo, ripresentandosi in quella straniante distanza come l'ansiogeno procedimento cognitivo e ricostruttivo di un'individualità cui è negato un contatto pienamente consapevole dell'oggetto. Si apprende un attimo dopo che la Trincea dei Razzi diventa una «*sagoma irregolare e massiccia, simile a una città al crepuscolo*»⁴², il che ne riduce sensibilmente ogni attributo immergendola in un'atmosfera che la priva della sua corporeità a tuttotondo, mentre dalle feritoie si mostrano i ritrovati dell'artiglieria moderna «*a tratti*»⁴³. Proseguendo fra immagini scovre, come quelle dei cadaveri dai volti rigidamente fissati nella morte che per forza di cose non possono che richiamarci in qualche modo la *Veglia* ungarettiana⁴⁴, mentre *Leitmotiv* continua a essere l'alternanza tra la feritoia e il binocolo, si arriva a una successione diretta fra due interni⁴⁵: il rifugio del Maggiore (pp. 58-62, poi pp. 68-78) e l'infermeria che si dirama in camminamenti (pp. 62-68) parallelamente ripresi dalla caverna adibita alle riunioni del Battaglione (pp. 78-94). Ambientazioni strutturalmente ovattate, separate dalla realtà circostante che con fare disarticolato, a momenti, alla spicciolata, irrompe nella sfera in cui si svolge la scena (basti pensare al sopraggiungere di feriti e portantine nel punto adibito alla medicazione).

L'evento bellico replica il *modus* che abbiamo fin qui sinteticamente tratteggiato, andando a costituire un nesso simbiotico proprio con quel processo gno-seologico non pienamente ultimato. È l'improvvisa e prorompente luce accecante dei razzi austriaci, che schiantano le tenebre, a palesare – oltre il «più denso orrido vel»⁴⁶ della notte; oltre quell'ora in cui «[...] si scolora il mondo; / Spariscono l'ombra, ed una / Oscurità la valle e il monte imbruna», perché «orba la notte resta»⁴⁷; inghiottendo il mondo – la sostanzialità dell'aria, lo scontro degli schieramenti.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Ivi, p. 56.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ «Una intera nottata / buttato vicino / a un compagno / massacrato / con la sua bocca / digrignata / volta al plenilunio / con la congestione / delle sue mani / penetrata / nel mio silenzio» (G. Ungaretti, *Veglia*, vv. 1-11, in *Il Porto Sepolto* cit., p. 45).

⁴⁵ A testo, il numero delle pagine dell'edizione di riferimento.

⁴⁶ Vittorio Alfieri, *Antigone*, I, 2, v. 48 (in *Tragedie*, introduzione e note di Bruno Maier, Milano, Garzanti, 2007⁷, p. 95).

⁴⁷ G. Leopardi, *Il tramonto della luna*, vv. 12-15. Edizione di riferimento: *Canti*, a cura di Franco Gavazzoni, Maria Maddalena Lombardi, Milano, Rizzoli, 2009⁶; testo a pag. 580.

2.2. *I passeri*⁴⁸: maturità e retorica di tono minore

Romanzo costruito in rapporto molto stretto con l'ambiente drammaturgico (ne verrà tratta una *pièce* e sarà considerato una forma di ibridazione)⁴⁹, *I passeri*, rinuncia a sua volta a una consapevole appropriazione dell'elemento bellico: ogni data è abolita, per quanto compaia il 1939 come anno, abbastanza lontano, della risolutura di un paio di stivali⁵⁰, e al centro della trama Dessì pone sia una protagonista (Rita) sia una rosa di personaggi portatori di visioni frammentarie della realtà. L'intreccio narrativo di nuovo risponde alla rarefazione della materia e alla focalizzazione del privato che letteralmente sovrasta qualsiasi entrata in rapporto con gli eventi esterni. Questi ultimi sono ricostruiti *a posteriori*, attraverso un assemblaggio, un mosaico, per cui l'esclamazione di Sciarpa nel *Grido* risulterebbe particolarmente efficace, se incanalata anche soltanto nella prospettiva del livello interpretativo del testo:

Cerchi di rendersi conto. Ognuno di noi conosce un particolare... un particolare diverso... ognuno di noi è in possesso di un piccolo frammento della verità... Mettiamo assieme tutte queste briciole, signore! Signore, si rende lei conto del valore immenso che può avere la sua briciola, il suo frammento di verità?⁵¹

Ad esempio proprio la terribile circostanza che Rita si trova a vivere nella sua ricerca disperata di informazioni sul padre del figlio che porta in grembo – quel Giovanni impegnato in guerra sul continente⁵² – è costruita per restauro archeologico, lentissimamente assemblata attraverso le voci del paese: da quella di Ottavia (vero accavallarsi di dati che introducono l'argomento)⁵³ a quella della gente di Parte d'Ispi, che si modula su vari livelli raggiungendo una coralità e una personalizzazione al tutto frammentaria⁵⁴; ma anche attraverso le condizio-

⁴⁸ Nostro riferimento è l'ultima stampa, in ordine di tempo (G. Dessì, *I passeri*, nota introduttiva di Carlo Alberto Madrignani, Nuoro, Ilisso, 2004), riedizione del testo uscito per i tipi della Nistri-Lischi (Pisa) nel 1955.

⁴⁹ Cfr. N. Turi, *Prefazione* cit., pp. 14-15; e *I passeri* (1955) e *Racconti drammatici. La Giustizia e Qui non c'è guerra* (1959), in *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera* cit., pp. 71-80 e 115-116.

⁵⁰ G. Dessì, *I passeri* cit., p. 51.

⁵¹ G. Dessì, *Il Grido*, in *La Trincea e altri scritti per la scena* cit., p. 113.

⁵² Anna Dolfi parla di «penetrante distanza della guerra» (A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., p. 275).

⁵³ «Alla fine del secondo giorno, Ottavia [...] disse che nella cava di pietra di San Pancrazio, vicino al campo d'aviazione, era stato trovato un soldato alleato, un italo-americano, con la testa fracassata. [...] Dall'inchiesta era risultato, diceva Ottavia, che quell'italo-americano (un certo Antonio Saiu, emigrato da bambino con la famiglia in America e poi precipitato con un aereo da caccia e rimasto nascosto nella capanna di un pastore di Monte Acuto fino all'arrivo degli Alleati) era stato visto due giorni prima in compagnia di una ragazza. Ora la polizia militare e i carabinieri la stavano cercando in tutto il circondario» (G. Dessì, *I passeri* cit., p. 65).

⁵⁴ «[Susanna] Si avviò verso il mercato, si fermò a chiacchierare, ascoltando ciò che diceva la gente. Non parlavano d'altro. Com'era la ragazza? E chi la conosceva! Una ragazza sui vent'anni, di

ni di Rita («Era lì come un sacco di stracci, sulle grandi lastre di pietra grigia, coi piedi sporchi di fango e di sangue rappreso»⁵⁵; «Si guardò. Aveva un dente rotto, un buco al posto del dente come la vecchia mendicante. Come lei aveva un cerotto sulla fronte e un livido sotto l'occhio destro»⁵⁶), le domande di Susanna e i ricordi. Se considerando la vicenda dell'aggressione guardiamo a chi ne è parte coinvolta *in toto*, ipoteticamente più attendibile, il racconto di Rita (che si snoda nell'intero capitolo X) è un lunghissimo *stream of consciousness* che si perde nell'irrecuperabilità delle idee⁵⁷. Esso non è affidato al discorso diretto (elemento che invece proromperà infine con il grido di rabbia di Rita, rivolto all'amica), ma a un ricordo intessuto di considerazioni private (le esclamazioni, le domande retoriche, i dubbi) che l'autore sceglie di rendere con tempi verbali non scientifici – l'imperfetto e il trapassato prossimo –, andando perciò a collocare l'evento in una sede cronologica sospesa, indefinita per durata e dislocazione, impossibile da rendere oggetto specifico di conoscenza. Nella maggior parte delle occorrenze del tema siamo di fronte a scelte che distanziano sempre più l'oggetto e ne sfumano i contorni, fino a renderlo falsamente analitico.

Eppure, tornando al nostro argomento, la guerra potrebbe suggerirci una nuova prospettiva. Potremmo pensare al senso di disgregazione dei nuclei familiari e delle dinamiche interpersonali – che sono tanto chiaramente posti alla base degli intrecci dei romanzi citati – non solo come a effetti, ma anche come a qual-

bell'aspetto – così dicevano – con un ombrellino di seta. Aveva fatto un tratto di strada su un camion americano ed era scesa con altre quattro donne, un uomo e una bambina alla cantoniera del Bivio di Acquapiana. Questo si sapeva con certezza, perché lo avevano detto le donne. Non erano tutti d'accordo circa l'ombrellino. [...] Ma la bambina, che lo aveva avuto in mano, diceva ch'era proprio un ombrellino col manico d'argento. Se fosse proprio quello ch'era stato trovato accanto al morto e se le donne si fossero messe d'accordo non si sapeva [...]. Ma la ragazza, dov'era? Chi lo sa! Sparita. Nessuno la conosceva. [...] Quando ripassò per il mercato, [Susanna] si fermò di nuovo. Ora una donna [...] che conosceva le altre quattro che avevano fatto un tratto di strada con la ragazza dall'ombrellino raccontava che nel pomeriggio di martedì (il giorno in cui il soldato americano s'era allontanato dal campo impadronendosi abusivamente di una jeep, che poi era stata trovata pure nella cava con una gomma sgonfia), quella stessa ragazza era andata dalla moglie del cantoniere a chieder notizie del tenente carrista Paolo R. col quale pareva avesse una relazione. Perciò doveva trattarsi di una forestiera, di una sffollata. Anche l'ombrellino lo lasciava supporre [...]. Pare che [...] sopraggiungesse il soldato Antonio Saiu, o Anthony Saiu, come dicono gli americani [...]. Ma si sapeva anche di più, oramai, si sapeva, per esempio, che la ragazza e il soldato erano andati, sempre con la jeep rubata, a Cagliari [...]» (ivi, pp. 66-67). Il filo del discorso riprende nel capitolo successivo (p. 71), che approfondisce quanto detto dalla donna e lo arricchisce di altri particolari (il lattaiolo dice che alcuni soldati italiani «avevano trovato sul ciglio della strada, a pochi chilometri da Ordena, una donna ferita» risultando a tutti credibile, poi un pastore dà la notizia dell'arresto dei presunti assassini del soldato). Cfr. Leibniz: «Et comme une même ville regardée de differens côtés paroît toute autre, et est comme multipliée *perspectivement*; il arrive de même, que par la multitude infinie des substances simples, il y a comme autant de differens univers, qui ne sont pourtant que les perspectives d'un seul selon les differens *points de veüe* de chaque Monade» (G. W. Leibniz, *Les principes de la philosophie* cit., p. 84).

⁵⁵ G. Dessì, *I passeri* cit. p. 68.

⁵⁶ Ivi, p. 73.

⁵⁷ Perché decade il narratore onnisciente.

cosa che lavora nel profondo e il cui senso è ritrovato per via sottrattiva (assenze, ineluttabilità dell'individualismo conoscitivo e del relativismo). La lontananza dell'oggetto si realizza con un processo dovuto a due cause diverse: una puramente gnoseologica (che abbiamo cercato di descrivere), una ideologica. Nel parlare di guerra, se quindi da una parte abbiamo l'impossibilità concreta, tangibile, di conoscere per processo empirico diretto un determinato fenomeno (il che comporta la sua ricostruzione *a posteriori*)⁵⁸, dall'altra abbiamo un tema che per sua propria costituzione e natura viene per forza di cose trattato come elemento estraneo, secondo un andamento di costante alienazione e ostracismo di quell'oggetto stesso dal contesto intellettuale e da quello più genericamente afferente alla sfera etica. Si ricordi che gli unici contatti – anch'essi in fondo indiretti – con la materia bellica sono la notizia della morte di Giacomo Scarbo e la violenza subita da Rita, ovvero due circostanze segnate dal lutto e dall'evidentissima contravvenzione di un valore fondante l'universalità etica. Se il fine ultimo dell'umanità si ritrova kantianamente nella moralità⁵⁹, in tale contesto non soltanto ci servirebbe ricordare il così detto 'principio supremo' che sottende a tutto il sistema morale kantiano⁶⁰. Infatti quel duplice dovere (verso se stessi e verso gli altri) si fonda su un assioma intellettualmente e moralmente inalienabile: il valore⁶¹ dell'individuo. Proprio questo è, in fondo, la vittima dell'evento

⁵⁸ «La reticenza, la tecnica del differire, costituiscono il dato compositivo più interessante del nuovo testo, dove la realtà si rivela non secondo un esterno ordine temporale, ma seguendo canoni privati di incidenza significative. [...] lo scrittore oblitera consapevolmente i dati reali, li altera e li trasforma, semplificando e mutilando l'originario desiderio di un tracciato più complesso e esaustivo. / Il non detto, entro la vicenda centrale, e a livello generale di poetica, è la caratteristica peculiare della migliore narrativa di Dessì, che verifica poi, a livello specifico, un costante principio di indirezione narrativa. [...] Non solo le parole non andrebbero pronunciate [...], ma neppure i gesti dovrebbero fissarsi nella memoria. Tutto ciò che è dichiarato, esiste, si fa storia, e in quanto tale diviene terreno perduto, negato alla diversa configurazione del desiderio e della speranza» (A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., pp. 97 e 99).

⁵⁹ «Avversità, dolore e indigenza sono per l'uomo incitamenti a trasgredire il proprio dovere. L'agiatezza, la forza, la salute e il benessere in generale, avendo un'affezione contraria, potrebbero anche, a quel che pare, essere considerati come fini che sono nello stesso tempo doveri, in modo che sarebbe un dovere per me non soltanto concorrere alla felicità degli altri, ma anche curare la mia propria felicità. Ma allora non la felicità, bensì la moralità del soggetto è lo scopo, e la felicità non è che il *lectio* mezzo d'allontanare gl'impedimenti che s'oppongono a quello scopo; perché nessuno ha il diritto di esigere da me il sacrificio dei miei fini, quando essi non sono immorali» (Immanuel Kant, *La metafisica dei costumi* [Parte Seconda. Principi metafisici della dottrina della virtù – Introduzione alla dottrina della virtù, V], traduzione e note a cura di Giovanni Vidari, revisione con note aggiunte e indice delle materie di Nicolao Merker, Bari, Laterza, 1970, p. 238).

⁶⁰ «Il principio supremo della dottrina della virtù è: "Agisci secondo una massima di *fini* tale che l'averla possa essere per ognuno una legge universale". Secondo questo principio l'uomo è un fine tanto per sé quanto per gli altri, dove [...] è in se stesso un dovere per l'uomo di proporsi quale fine l'uomo in generale» (ivi, p. 247). Cfr. anche i capp. X, XII, XVI-XVII, quindi l'Annotazione interposta fra i capp. XV e XVI.

⁶¹ «L'uomo considerato nel sistema della natura (*homo phaenomenon, animal rationale*) è un essere di mediocre importanza e ha, come tutti gli altri animali che il suolo produce, un valore comune volgare (*pretium vulgare*). [...] Ma l'uomo considerato come *persona*, vale a dire come

bellico. Un qualcosa di troppo radicale per non essere causa, se destabilizzato o danneggiato, di una risultanza evidente sul piano dell'epistemologia e, contemporaneamente, della produzione letteraria.

Se esiste un collegamento fra *La Trincea* e *I passeri* (e gli altri lavori, salvando la figura di Giacomo Scarbo) al di là di uno specifico modo percettivo, si ritrova nell'idea che si ha della guerra. Finora l'accadimento bellico si era manifestato con incidenza obliqua e sottrattiva (cioè proponendosi come oggetto trasfigurato e come oggetto provocante una detrazione sostanziale), ma la stessa 'qualità' della guerra, ovvero la sua essenza, comporta una risultante prospettico-narrativa che la tiene separata da un qualsiasi legame con la sfera dell'umano. Nei *Passeri* – che pure propongono una situazione storica che non vede più un Dessí bambino – la vicenda centrale non è affatto una vicenda di guerra nella sua pienezza: è un intreccio di storie private che si ritrovano condizionate, senza poter reagire, dalle dinamiche e dagli sviluppi bellici. I punti d'osservazione e gli strumenti di percezione sono quelli di chi vive il conflitto dall'esterno, subendone le incursioni nella quotidianità: la prospettiva offerta al lettore è, di nuovo, quella parziale del singolo. La guerra dei *Passeri* è trattata al pari di un *deus absconditus*: motore invisibile i cui effetti sono evidenti sulla terra ma la cui ricostruzione e la cui appropriazione da parte dell'intelletto (e della coscienza) non saranno mai possibili; specchi posti troppo in alto, per parafrasare il Pico delle *Disputationes*. E qui potrebbe essere possibile, proprio a partire da queste quotidianità e da queste relazioni sconvolte da un elemento sottrattivo⁶², vedere una distanza morale che porta all'esclusione della guerra come tematica manifesta e analiticamente presente nella struttura del romanzo. Oltre quel diaframma innalzato dal non coinvolgimento diretto dei personaggi negli avvicendamenti bellici si può nascondere un ulteriore tassello: la guerra diventa un'idea impossibile, una non-idea; e lo diviene proprio come sottrazione massima – al di là di una basilare semplicità biografica che può coinvolgere il Dessí bambino, Rita e chiunque altro – in quanto negazione dell'umanità e della logica naturale. Πόλεμος come padre di tutti gli uomini⁶³ non è in Dessí padrone del mondo in senso legittimo, dal momen-

soggetto di una ragione moralmente pratica, è elevato al disopra di ogni prezzo, perché come tale (*homo noumenon*) egli dev'essere riguardato non come un mezzo per raggiungere i fini degli altri e nemmeno i suoi propri, ma come un fine in sé; vale a dire egli possiede una dignità (un valore interiore assoluto) [...]» (ivi [Parte Seconda. Principi della dottrina della virtù. I. Dottrina degli elementi dell'etica, Parte Seconda. Libro Primo, capitolo secondo, § 11], p. 294)

⁶² La guerra, come processo, come avvenimento, è l'equivalente – più corrosivo – di un lutto familiare e di una insufficienza epistemologica.

⁶³ Cfr. Eraclito, fr. 53DK. Per uno studio, un'interpretazione del concetto di guerra (non coincidente con l'idea della mutazione) e una ricostruzione filologica completa rimandiamo al volume *Eraclito. Testimonianze, imitazioni e frammenti*, a cura di Miroslav Marcovich, Rodolfo Mondolfo, Leonardo Tarán, introduzione di Giovanni Reale, Milano, Bompiani, 2007, pp. 479-482.

to che non solo disgrega il reale, ma distrugge la sostanza stessa delle cose (intendendo come 'cosa', in questo frangente, l'umanità). Apparirebbe, quest'è vero, forse parossistico che su un *quid* come l'essenza possa agire in maniera tanto incisiva e radicale una forza negatrice e sottrattiva, il cui statuto verosimilmente non è che secondario: ma tale controsenso in fondo simboleggia proprio l'estraneità della guerra dal contesto gnoseologico e morale, cioè la esclude *in toto* dai sottintesi, dalle impalcature categoriali (gli *instrumenta*, per quanto veicoli, almeno inizialmente non sono artificiali) che garantiscono il contatto con il mondo e la realtà⁶⁴. Ecco spiegato allora anche quel tono minore, quell'accennare in sordina agli eventi bellici: basterebbe rileggere *Il disertore* per riscontrare un'evidentissima carenza retorica di fronte ai fatti di guerra, tanto che le stesse considerazioni ciceroniane sull'eloquio claudicante e incerto di Atratino⁶⁵ potrebbero accomodarsi senza troppa difficoltà su queste tonalità. La guerra non può presentarsi come argomento narrativo in senso pieno: le è impedito dal suo stesso statuto, dal suo essere un evento che causa un cortocircuito morale e intellettuale.

Esclusa la figura di Giacomo Scarbo⁶⁶ e ogni proiezione biografica, ciò che resta della guerra non ha quell'impronta terrificante ma al tempo stesso sublime sul piano del meraviglioso: non vi sono «incudi, e suoni / d'elmi e di scudi e di corazze» o «gridi orrendi al cielo, e de' cavalli / co' l suon del calpestio misti i nitriti»⁶⁷. Sono riassunte in quell'

[...] arte militare che ha usurpato quanto vi era di sacro nella famiglia per coprirne le sue nudità ributtanti, ha pure deturpato queste due grandi virtù

⁶⁴ Come esempio del danno cui potrebbe essere soggetta la realtà, potremmo rimandare a quanto scritto da Giordano Bruno nello *Spaccio de la bestia trionfante* (nella dedica e nel dialogo secondo) in merito al concetto di verità: se la realtà (nel nostro caso corrispettivo della verità bruniana) non viene di per sé intaccata nel suo privatissimo e autosufficiente essere – non sembra accettabile un relativismo sofisticato che fa dipendere l'autenticità delle cose dal soggetto, in quanto l'oggetto di per sé non esiste solo per quel soggetto che non lo conosce –, certamente dell'influenza di un veicolo distortente risente il soggetto conoscente, ostacolato nella sua apertura al mondo.

⁶⁵ Cfr. *Pro Caelio*, 3.8.

⁶⁶ Ricordiamo quanto Anna Dolfi scrive in proposito alla configurazione di Giacomo Scarbo, fondamentalmente legato al problema linguistico: «L'adolescenza di Giacomo, la sua ricerca d'identità, la sua vocazione alla conoscenza tendono a quel "ritratto vero", a quella chiarificazione e concatenazione degli oggetti e dei sentimenti sospesi che può nascere solo nello spazio e nel tempo [...]. La scoperta della parola diviene allora il discrimine della possibilità di conoscenza: almeno per Giacomo le parole acquistano un potere di evocazione, sono le cose, la loro essenza materica, stabiliscono in quanto tali il possesso raggiunto. E si tratta di parole che sono importanti, nella consapevolezza della scelta linguistica, per l'intera poetica dello scrittore, che sembra sempre cercare la parola esatta che qualifichi l'oggetto, che lo oltrepassi rimandando alla materia che lo costituisce, alla storia che quella materia occulta, offrendo il segno di una penetrazione stratigrafica, tesa oltre l'apparenza all'essenza» (A. Dolfi, *La parola e il tempo* cit., pp. 230-232).

⁶⁷ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata*, rispettivamente VI, 3, vv. 3-4 e IX, 21, vv. 3-4 (edizione di riferimento a cura di Franco Tommasi, Milano, Rizzoli, 2011, pp. 357 e 576).

[coraggio civile ed eroismo] del cuore umano: le ha travisate; le ha tolte all'affetto domestico, alla povertà laboriosa, all'onestà sventurata, al genio operoso, alla virtù sconosciuta, per tributarle all'omicidio freddo, calcolato, impassibile, all'omicidio ben riuscito⁶⁸.

La posizione di Tarchetti può forse aiutarci, come esempio, a chiarire il distacco morale e intellettuale che in Dessí esclude la guerra dalla rosa degli argomenti poetabili. Portavoce del disagio derivante dalla messa in discussione dello *status* dell'intellettuale e di quell'immane correlato di valori di cui soprattutto la letteratura patriottica si era nutrita, lo scrittore scapigliato è un soggetto che patisce una crisi epocale⁶⁹: il suo eroe, non ancora acquistato alla causa del grottesco – come invece accade in Dossi – incarna un'incisiva ideologia antimilitarista, la quale non a caso sceglie come specifico oggetto un bersaglio illustre, cioè la Guerra di Crimea. L'impronta cupa e per certi versi allucinata che pervade un romanzo come *Una nobile follia* trova suo il vero dramma dell'ipocrisia kierkegaardiana, e proprio la conseguenza di tale stortura può avvicinare l'idea di Tarchetti alla percezione della guerra che ritroviamo nei *Passeri*. Prima ancora che fisico, il suicidio di Vincenzo D. è difatti un suicidio psico-morale; un'abdicazione alla propria condizione di uomo che in linea di principio sembra tornare anche nella visione di Dessí.

Le conseguenze dell'evento bellico e, ovviamente, i requisiti necessari affinché si manifesti e realizzi un accadimento di tal genere sono sotto ogni punto di vista caratterizzati da un'impronta sottrattiva, quindi da un'insufficienza sostanziale colpevole in massimo grado; il che può saldamente tenere unite l'ottica epistemologica e quella morale. Anzitutto, la guerra provoca la disgregazione dell'unità familiare, che è una unità composita, un'unità molecolare costituita da autonomi individui che hanno (ri)scoperto l'appartenenza a un comune reticolato⁷⁰. Poi, la guerra provoca un rovesciamento del processo gnoseologico, perché costringe a un'acquisizione per negazione delle idee (la figura del padre lontano imprime nella memoria del figlio un'immagine sostanziale già falsata in partenza e viene conosciuta come assenza). Ma al tempo stesso tutto ciò costringe anche al contatto con una sfera concettuale falsata; tant'è che, infine,

⁶⁸ Igino Ugo Tarchetti, *Una nobile follia. Drammi della vita militare*, a cura di Lavinia Spalanca, Ravenna, Giorgio Pozzi Editore, 2009, p. 124.

⁶⁹ Lavinia Spalanca definisce Vincenzo D. eroe «dis-integrato» e «de-formato». L'introduzione della Spalanca (*Per un ritratto dell'artista martire*) si trova alle pp. 5-22.

⁷⁰ «[Giacomo] era, nel buio, un punto, e un punto era la zia Maria, che il giorno dopo sarebbe venuta a salutarlo con Giulio Alicandia, e un punto, due punti anzi, vicini uno all'altro, erano Alina e il babbo, e la mamma era pure un punto, e così nonno Raimondo, e Porfirio: tutti punti sospesi nello spazio, come stelle, gruppi di stelle, alcune forse spente da chi sa quanto tempo, ma la cui luce era ancora in viaggio negli spazi, e altre ancora vivide fonti lontanissime, di luce, costellazioni, sistemi; e intorno a questi altri punti, altre stelle, uomini e donne; e distanze incommensurabili e serene erano tra un punto e l'altro» (G. Dessí, *Introduzione alla vita di Giacomo Scarbo*, a cura di Anna Dolfi, Nuoro, Ilisso, 2004, pp. 110-101).

la manifestazione stessa della guerra raggiunge un livello (fattizio) di autorevolezza tale che addirittura costruisce un fondamento concettuale, una qualità al tutto positiva, alta, poderosa, andando a crescere però da una serie di premesse sostanziali che sono la sua esatta negazione⁷¹.

Ecco che alla verbosa apologia dei fatti di guerra – che sembrano piombare senza un motivo, irrompono nelle vite dei singoli – risponde la negazione dell'ufficio verbale, aprendo a un rifiuto che, oltre una qualsiasi insufficienza epistemologica, potrebbe anche significare la volontà di salvare la bellezza della parola e le potenzialità del discorso, sottraendole alla pesante impronta di un'ideologia in cerca di affermazione – o di una qualsiasi azione d'indirizzamento che rischia di snaturare la verità. Nel silenzio, se fosse ammissibile postulare quale sostanzialità narrativa avrebbe potuto riempire quegli spazi lasciati da una narrazione velata in cui l'unico ufficio del mezzo verbale è proprio la sottrazione continua (o una ricostruzione obliqua), plausibilmente potremmo ritrovare i toni gravi, tutt'altro che edificanti, della guerra tarchettiana; perché *Una nobile follia* non si distacca dalla narrativa dell'epoca (quella di stampo soprattutto risorgimentale) tacendone l'oggetto bellico – anzi, Tarchetti è a dir poco meticoloso ed eloquente –, bensì rovesciandone i toni della declamazione e indirizzandoli alla requisitoria⁷².

Là dove tutte le morti e tutte le perdite sembrano assomigliarsi e sommarsi confusamente, fatta naturalmente eccezione per quegli eventi bellici che incarnano un percorso razionale e ideologico indiscusso (esemplare il caso di Giacomo Scarbo); là dove un soldato morto in una trincea è morto quanto uno scappato al fronte e tornato fortunatamente nel paese natìo⁷³; là dove potrebbero risuonare ancora i versi tesi dell'Orazio⁷⁴ che, giudicandole, piangeva le stragi delle guerre civili.

⁷¹ «E così il dolore custodito nel segreto diventava un fatto pubblico, anzi nazionale, in definitiva addirittura utile alla Patria. E non per questo era meno sentito. Anzi era il solo modo di ricordarlo agli altri, di farlo solennemente durare, di perpetuarlo» (G. Dessì, *Il disertore*, introduzione di Anna Dolfi, Milano, Mondadori, 1976, p. 34).

⁷² Una guerra che stravolge il mondo della natura, provoca dispersione logica e agli occhi di Vincenzo D. appare come un complessivo avvicinarsi dell'umanità nel gran teatro del mondo; cfr., per esempio: «I lavori preparatori per l'attacco della torre di Malankoff erano dunque stati compiuti. / Quelle opere erano veramente formidabili. L'intero spianato era stato scavato da vie sotterranee che potevano condurre i nostri fanti e le nostre artiglierie alle spalle del nemico; interi boschi di larici secolari erano stati recisi, o intersecati da una rete di strade [...]. I vinti e i vincitori si avvinghiano gli uni agli altri, dominati da quell'istinto che spinge i naufraghi ad afferrarsi a quanto incontrano nei gorgi vorticosi delle acque [...]. Sulla riva è un brulichio di uomini, un fragore orrendo di armi, di carri, di urla forsennate e selvagge. [...] Quelle masse sterminate di uomini si vedono ora collocate l'una di fronte all'altra, e si guardano sdegnate e pensose» (I. U. Tarchetti, *Una nobile follia* cit., pp. 112, 115, 120).

⁷³ Si prenda come esempio la chiusa del *Disertore*.

⁷⁴ «Furorne caecus an rapit vis acrior / an culpa? responsum date. / Tacent, et albus ora pallor inficit / mentesque percussae stupent. / Sic est: acerba fata Romanos agunt / scelusque fraternae necis, / ut inmeritis fluxit in terra Remi / sacer nepotibus cruor» (*Epodon liber*, VII, 13-20, in *Tutte le opere*, a cura di Enzo Cetragnolo e con un saggio di Antonio La Penna, Firenze, Sansoni, 1978³, p. 214).

LAJOLO E I FALÒ.
GUERRA FREDDA LETTERARIA
E MEMORIA DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE

Giovanni Di Malta

1. *Lajolo falso e vero*

Secondo lui la letteratura vale per il suo potere di mistificazione, ha nella mistificazione la sua verità; dunque un falso, in quanto mistificazione d'una mistificazione, equivale a una verità alla seconda potenza.

Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

I due romanzi di Cesare Pavese più prossimi ai temi storici della Seconda guerra mondiale e del Dopoguerra, *La casa in collina* (1948) e *La luna e i falò* (1950)¹, sono stati ricondotti da Davide Lajolo all'influsso delle proprie memorie resistenziali, edite nel 1945 con il titolo *Classe 1912*², adducendo come prova una lettera dello scrittore che è risultata falsa:

Ti sarai accorto che ho saccheggiato anche dal tuo *Classe 1912* come avevo già fatto per *Casa in collina*, poi li ho bistrattati con altri fatti, quelli raccontati dal Nuto e con altri ancora, di mia invenzione, come fa sempre, chi non c'era, per confondere le carte... Ma, molta verità credo di averla salvata. E il tuo scritto me ne dà confortevole conferma³.

L'autenticità di questo brano, pubblicato nella biografia pavesiana *Il «vizio assurdo»*. *Storia di Cesare Pavese* (1960) e attribuito a una lettera dello scritto-

¹ Le citazioni da *La casa in collina*, secondo romanzo del dittico *Prima che il gallo canti* [Torino, Einaudi, 1948], e da *La luna e i falò* [Torino, Einaudi, 1950] saranno siglate rispettivamente CAS e LEF e rimanderanno a Cesare Pavese, *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000.

² Le citazioni da *Classe 1912* [Asti, Aretusa, 1945], siglate CLS, rimanderanno alla ristampa con diverso titolo: Davide Lajolo (Ulisse), *A conquistare la rossa primavera*, Introduzione di Giorgio Amendola, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 1975.

³ Brano apocrifo di una lettera di Pavese a Lajolo, in D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»*. *Storia di Cesare Pavese* [1960], Milano, Mondadori 1974, p. 328.

re del 30 maggio 1950 realmente esistente, è stata contestata da Tibor Wlassics in *Pavese falso e vero* con argomenti pressoché inoppugnabili⁴, sostanzialmente confermati nel 1976 dal curatore del secondo volume delle *Lettere* (1966) pavesiane, Calvino, il quale si è detto

molto contento che dopo dieci anni dalla pubblicazione dell'Epistolario di Pavese ci sia uno studio attento che mette in rilievo quello che credevo sarebbe stata una rivelazione esplosiva sulle lettere pubblicate da Lajolo nel *Vizio assurdo*⁵.

Wlassics non si limita a denunciare come spurio il brano citato, ma oppone un reciso diniego alla presenza di qualsiasi riferimento alle memorie resistenziali di Lajolo nelle opere pavesiane:

Molto sorprendente risulta poi il riferimento a *Classe 1912*: uno scritto diffuso di retorica tra sentimentale e politica, il quale non offre il pur minimo punto in comune con nessuna delle tragiche *fabulae* di Pavese⁶.

La distanza letteraria tra i romanzi di Pavese e le memorie di Lajolo non esclude tuttavia che si possa trovare qualche «punto in comune» attribuibile alla volontà di Pavese, il quale, come rileva lo stesso Wlassics, aveva curiosamente «preso in prestito» il cognome di Lajolo «per denotarne il cavallo ubriaco della *Luna e i falò*»⁷. L'interesse di Pavese per memorie e racconti partigiani, attestato dalla forte promozione della «novità» rappresentata da *Guerriglia nei Castelli romani* di Pino Levi Cavaglione, «libro di stile» che contiene «cose indimenticabili»⁸, rende probabile che alcune di queste opere siano entrate in modalità diverse nel processo produttivo dei romanzi pavesiani, e *Classe 1912* risulta per giunta il «primo libro di ricordi scritto da un partigiano» pubblicato «in Piemonte»⁹, una fonte prossima ai luoghi e ai temi della *Casa in collina* e della *Luna e i falò*. Un raffronto tra *La casa in collina* e *Classe 1912* mostra infatti alcuni passaggi simili¹⁰; nelle memorie di Lajolo ricorre ad esempio l'immagine delle «tane», tanto

⁴ Cfr. Tibor Wlassics, *Pavese falso e vero. Vita, poetica, narrativa*, Torino, Biblioteca di «Studi Piemontesi» - Centro Studi Piemontesi, 1985, pp. 11-23. Per quanto riguarda la lettera del 30 maggio 1950, la versione autentica è stata pubblicata nel 1966 (cfr. C. Pavese, *Lettere 1926-1950*, a cura di Lorenzo Mondo (vol. I) e Italo Calvino (vol. II), Torino, Einaudi, 1966⁴, vol. II, p. 736) e non corrisponde alla versione pubblicata da Lajolo nel *Vizio assurdo*.

⁵ Calvino a Wlassics, 28 aprile 1976, in Italo Calvino, *Lettere 1940-1985* [2000], a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori 2001, pp. 1298-1299.

⁶ T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 12.

⁷ Ivi, p. 20 nota 6.

⁸ C. Pavese, «*Guerriglia nei Castelli romani*», («La Nuova Europa», 10 febbraio 1946) in Id., *Saggi letterari*, Torino, Einaudi, 1968, p. 241; p. 243.

⁹ Giorgio Amendola, *Nota introduttiva*, CLS, p. I.

¹⁰ Ai quali si possono aggiungere varie tracce di una probabile lettura e rielaborazione pavesiana, ad esempio il passo di *Classe 1912* dove Lajolo, alla notizia delle prime azioni partigiane,

che il narratore, in fuga con altri partigiani da un rastrellamento, conclude: «ci avviamo ad un'altra tana. Le tane sono diventate le nostre nuove caserme. E ne troviamo una tra i boschi» (CLS, 204). Il rifugio è insicuro («qualcuno può aver visto nella tana», CLS, 205), così i partigiani riprendono la fuga e giungono in un «casottino, coperto dalla collina» e funestato dall'ululare dei cani:

Ogni tanto *il piede batte nell'acqua* ed è una bestemmia di Sergio che è sempre più *stanco* [...] Arriviamo in un *casottino*, coperto dalla collina, *tra le vigne* [...] C'è la stalla, *l'uscio è sgangherato* [...] Ci sdraiamo con il piede verso la mangiatoia, sotto c'è dello strame ma è duro, si sente il gelo dell'acciottolato. Ci siamo appena buttati giù, quando *il cane* della cascina che sta sull'altro versante *comincia ad abbaiare*. Ci si rialza. È mezzanotte. Facciamo un giro guardingo tutt'attorno alla casa, ma non riusciamo a notare niente. Ed *il cane continua a latrare*. Si ritorna dentro. [...] restiamo con *l'ululare di quel cane* nelle orecchie, e per un pezzo *il cane insiste* ad abbaiare. Poi tutto si queta. Il silenzio è sceso sulla campagna, anche *il cane* si deve essere addormentato e *non abbaia più alla luna* (CLS, 205-206, corsivo mio).

Nella *Casa in collina* il protagonista Corrado, nascosto nel collegio di Chieri, si appresta a fuggire nuovamente e dichiara: «non cambio vita, cambio tana» (CAS, 465). Nelle vicissitudini del viaggio giunge a un «casotto», e a questo punto il racconto ricorda il brano di *Classe 1912*:

Ero *stanco*, affamato, *strascinavo le scarpe* sui solchi. Mi vidi innanzi un *casotto in una vigna*, di quelli per guardia dell'uva. Questo casotto era fatto in muratura, *senza porta*; c'entrai nel buio e, *vincendo il ribrezzo, mi sedetti per terra*. Mi appoggiai sopra il sacco. Mi svegliai ch'era notte profonda, intirizzito e indolorito la schiena e la nuca. *Non lontano un cane abbaia*va, lo immaginai randagio nella notte e attanagliato di fame. Dalla porta non entrava tanta luce [...] In quel buio *la voce del cane era la voce di tutta la terra*. Nel dormiveglia sussultavo. Per non essere visto uscir fuori, me ne andai prima dell'alba. *Si levava la luna*. (CAS, 479, corsivo mio).

nota che «anche le piante hanno un aspetto diverso» (CLS, 43), echeggiato nella *Casa in collina* quando giungono le notizie dell'8 settembre 1943 e Corrado osserva che «anche i boschi, avrebbero avuto un diverso sapore. Me ne accorsi a una semplice occhiata che gettai tra le piante» (CAS, 401); in *Classe 1912* Lajolo, ritornato ai suoi luoghi in stato d'animo cupo e incerto, lamenta che «la pace della stalla s'era tramutata in una conversazione politica» (CLS, 43), e nella *Casa in collina* Corrado, anch'egli di ritorno, afferma: «per me era strano, inaccettabile, che il fuoco, la politica, la morte sconvolgessero quel mio passato [...] non osavo nominare il mio paese» (CAS, 472); Lajolo afferma: «A quei ricordi mi sentivo il cuore ancora vivo. Ero ancora l'uomo che poteva riprendere la via della guerra» (CLS, 40), e anche Corrado esprime pensieri simili: «la guerra, ne sono certo, potrebbe ancora salvarmi» (CAS, 370), «bastava [...] un bel ricordo [...] il bel tempo [...] mi trovava ancora libero, ancor vivo» (CAS, 454); si riscontrano metafore simili: in *Classe 1912* ad esempio si legge del partigiano Erminio, che «sgrana con un'olimpica calma il rosario di colpi del suo sten» (CLS, 115), e nella *Casa in collina* si odono «rosari di raffiche» (CAS, 482).

La comparazione rivela che le due scene sono accomunate da alcuni dettagli e caratterizzate dall'ululante presenza dei cani; il brano di *Classe 1912* così prosegue:

Dalla mangiatoia vengono strani guaiti. Allungo una mano, là dalla parte dove vengono i guaiti; afferro qualcosa, ritiro la mano piena di topi. Topolini piccoli, appena nati. Li sbatto contro il muro, mi alzo. Dappertutto topi, topi. Si vede che hanno fatto qui il loro quartier generale. Ci ributtiamo giù e tentiamo di dormire sperando che al massimo i topi ci roscichino le scarpe. La sarabanda dei topi continua; in più il freddo, così pungente, ci dà la sensazione che siano i denti dei topi ad infiggersi nella carne. Ci alziamo alle tre, alla ricerca di un altro buco. Paglia a spalla e si va. Il cane della cascina vicina riprende ad ululare. E la luna continua ad illuminare tutto a giorno (CLS, 206).

L'ululato è un sottofondo ossessivo, come nella *Casa in collina* dove «la voce del cane era la voce di tutta la terra», e in entrambi i casi i protagonisti si allontanano dal casotto prima del giorno con un contestuale riferimento alla luna (Lajolo: «alle tre [...] E la luna continua ad illuminare tutto a giorno»; Pavese: «prima dell'alba. Si levava la luna»)¹¹. Le citazioni dell'episodio di *Classe 1912* nella *Casa in collina* sono forse motivate dal fatto che il brano di Lajolo sembra chiamare in causa il traduttore di *Of Mice and Men*¹² (e di *Mickey Mouse*)¹³ Pavese: un passo simbolico del romanzo di Steinbeck racconta di piccoli topi schiacciati con le mani, come accade in *Classe 1912* («la mano piena di topi. Topolini piccoli [...] Li sbatto contro il muro»):

George s'alzò in piedi e scagliò il topo quanto più lontano poté [...] Lennie levò gli occhi tristi. «Erano così piccoli», disse in tono di difesa. «Io li carezzavo, e dopo un poco mi mordevano le dita: io allora gli stringevo la testa e piano piano morivano. Tutti. Perché erano piccoli»¹⁴.

La citazione in *Classe 1912* di *Uomini e topi* potrebbe rappresentare una sorta di *casus belli* che ha contribuito a suscitare le citazioni pavesiane, e ha forse indotto lo scrittore al rilancio: a proposito dei topi, non menzionati da Pavese

¹¹ Il racconto di Lajolo prosegue: «E così per giorni e giorni, di notte in notte, a pane e noci» (CLS, 206); anche nella *Casa in collina*, quando Corrado ritorna allo stesso casotto, si legge un accenno alle noci: «Bastasse dormire in chiesa per essere sicuri, disse Otino [...] – Qui non è più una chiesa – risposi, ci han pestato le noci e acceso il fuoco per terra» (CAS, 480).

¹² Cfr. John Steinbeck, *Uomini e topi* [1938], traduzione di Cesare Pavese, Milano, Bompiani 2007.

¹³ «Che Cesare Pavese [...] fosse anche esegeta e traduttore di storie a fumetti, è [...] cosa di cui si parla di rado [...] anche per l'intrinseca difficoltà di reperire i due volumetti de *Le avventure di Topolino (Mickey Mouse)*. *Storielle e illustrazioni dello studio Walt Disney*, cui [...] Pavese risulta avere collaborato negli anni 1932-1933, per conto dell'editore Frassinelli» (Eleonora Cavallini, *Pavese e Topolino*, in *Cesare Pavese: testimonianze, testi e contesti*, Quindicesima rassegna di saggi internazionali di critica pavesiana, a cura di Antonio Catalfamo, Cuneo, «I Quaderni del CE.P.A.M.», 2015, p. 89).

¹⁴ J. Steinbeck, *Uomini e topi* cit., p. 13; p. 14.

nel brano citato, si può ricordare l'incipit del XIII capitolo della *Casa in collina*, l'immagine del ratto sulle macerie, figura del ritorno del fascismo¹⁵ che evoca l'ascesa della bestia dalla terra dell'*Apocalisse*¹⁶:

Ormai non c'era più dubbio. Accadeva da noi quel che da anni accadeva in tutta Europa – città e campagne allibite sotto il cielo, percorse da eserciti e da voci paurose. In quei giorni non moriva soltanto l'autunno. A Torino, sopra un mucchio di macerie, avevo visto un grosso topo, tranquillo nel sole. Tanto tranquillo che al mio avvicinarsi non aveva mosso il capo né trasalito. Era ritto sulle zampe e mi guardava. Degli uomini non aveva più paura (CAS, 431-432).

2. Biografia del biografo

Se a queste notizie sulle vicende del defunto Adrian Leverkühn, alla prima e certo molto provvisoria biografia dell'uomo diletto, così terribilmente provato, innalzato e abbattuto dal destino, alla vita del geniale musicista premetto alcune parole su me stesso e sulle mie condizioni, dichiaro in modo assoluto che non lo faccio per il desiderio di mettere avanti la mia persona.

Thomas Mann, *Doctor Faustus*

Nel panorama delle memorie resistenziali, *Classe 1912* rappresenta un'eccezione politica, il «caso limite»¹⁷ dell'ardente fascista¹⁸ veterano delle guerre del

¹⁵ Cfr. Marziano Guglielminetti, *Cesare Pavese romanziere*, in C. Pavese, *Tutti i romanzi cit.*, p. XLII.

¹⁶ «Vidi poi salire dalla terra un'altra bestia [...] essa esercita tutto il potere della prima bestia in sua presenza e costringe la terra e i suoi abitanti ad adorare la prima bestia, la cui ferita mortale era guarita. Operava grandi prodigi, fino a far scendere fuoco dal cielo sulla terra» (*Apocalisse*, 13, 11-13, 13).

¹⁷ «Gli uomini nuovi» della Resistenza non provenienti dall'antifascismo estero o clandestino «rappresentano le più varie esperienze. [...] Si dà anche il caso limite – ma non rarissimo – di giovani ufficiali già fascisti che dopo l'8 settembre si avvicineranno al partito e prenderanno un ruolo di comando efficiente sotto la sua direzione, come è per Davide Lajolo, ex vicesegretario federale del PNF, che diventerà comandante in un raggruppamento di divisioni nell'astigiano con il nome partigiano Ulisse» (Paolo Spriano, *Storia del Partito comunista Italiano*, vol. V, *La Resistenza. Togliatti e il partito nuovo*, Torino, Einaudi, 1975², p. 60).

¹⁸ «Lajolo fu ardentemente, appassionatamente fascista. A questo ci conduce l'analisi dei suoi scritti di quegli anni e da qui si deve ripartire per un'indagine adeguata della sua uscita dal fascismo. Un'uscita difficile, sofferta; tanto più difficile e sofferta quanto più era stata incondizionata la sua adesione al fascismo» (Donatella Gagliani, *La fascinazione del fascismo*, in *I filari del mondo. Davide Lajolo: politica, giornalismo, letteratura*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2005, p. 6: <<http://www.davidelajolo.it/filez/newsPdf/227.pdf>> [02/16]).

ventennio, culturali comprese¹⁹, che dopo l'8 settembre 1943 si schiera con la Resistenza, diventa comandante partigiano con nome di battaglia Ulisse ed entra a far parte del Partito comunista. Dopo la morte di Pavese (agosto 1950) Lajolo accede alle carte dello scrittore e nel decennale della scomparsa pubblica con notevole successo la biografia pavesiana *Il vizio assurdo*, severamente contestata nel 1975 dallo studioso anticomunista Wlassics, il quale dovette superare diverse difficoltà al momento della pubblicazione:

La presente ricerca, redatta nel 1975, fu offerta di volta in volta tra il 1975 e il 1981 a dodici riviste di italianistica, e fu esplicitamente o implicitamente respinta da tutte (meno una). [...] la maggior parte dei rifiuti mi pervennero in quell'incredibile periodo di storia italiana, 1975-1978, dell'impedente «democrazia popolare» sotto guisa di «compromesso storico» e della conseguente generale corsa a prendere la tessera [...]. La dodicesima rivista accettò lo scritto [...] ma mi comunicò poi la sospensione della rivista per le note difficoltà della Casa Editrice Einaudi. Talché colsi l'occasione di stampare una versione inglese che uscì negli USA nel 1984²⁰.

Wlassics quindi riesce a pubblicare i suoi studi sulle falsificazioni di Lajolo solo nell'anno della morte del biografo (giugno 1984)²¹, e negli Stati Uniti prima che in Italia. L'unilaterale attribuzione degli ostacoli alla pubblicazione agli ambienti del comunismo italiano, racconta lo studioso, è stata messa in dubbio diverse volte, anche da Calvino, che accenna a una diversa origine politica dell'«invulnerabilità» di Lajolo:

Alle Università di Genova, Torino e Firenze, a parte le numerose adesioni [...] il discorso suscitò simili ire sinistre, curiosamente stornate verso un Lajolo se-

¹⁹ Lajolo «esprime il suo fascismo in articoli, libri, poesie e fu un organizzatore di cultura e politica. Fu cioè un propagandista del fascismo, un intellettuale militante, organico. La sua militanza fascista si avviò a partire dal 1938-1939, quando altri cominciavano a prendere le distanze dal fascismo» (ivi, p. 13).

²⁰ T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 20, nota 1.

²¹ Due mesi dopo la morte di Lajolo vide la luce una meno nota seconda edizione del *Vizio assurdo* con nuovo titolo e nuovi materiali, tra i quali l'intervista al Conte Grillo, il Poli del romanzo pavesiano *Il diavolo sulle colline* (cfr. D. Lajolo, *Pavese*, Milano, Rizzoli, 1984, pp. 323-335), e una *Prefazione alla nuova edizione* (cfr. ivi, pp. 7-21) che aggrava l'impostazione morbosa e scandalistica della prima edizione, come mostra questo passaggio riassuntivo: «è l'iter di amore e di sesso che stringe Pavese alla gola da quando ha la prima sensazione di non essere pienamente virile, "di non essere uomo", fino all'ultimo grande amore, quello della donna americana che è tutto per lui, la poesia, l'America, l'amore, il suo patimento, la sua perdizione» (ivi, p. 13). Il concetto vittoriniano dei 'non uomini' (cfr. Elio Vittorini, *Uomini e no*, Milano, Bompiani, 1945), rispolverato in punto di morte contro Pavese, circolava già in *Classe 1912*: «Alla mattina, non so perché, mi alzo più uomo. La pistola che mi rimetto al fianco mi richiama alla mia condizione di soldato» (CLS, 24); «Mi sento ogni giorno più demoralizzato e meno uomo» (CLS, 37); «poi al buio mi sentii uomo» (CLS, 190); «Bisognava essere uomini. Quelli fuori non erano uomini» (ivi, p. 191); «Per resistere bisogna essere uomini» (CLS, p. 204) ecc. (corsivi miei).

cretamente democristiano! Calvinò stesso nell'ultima lettera che mi scrisse sulla faccenda Lajolo (Torino, 2 giugno 1976), ci teneva a precisare: «mi dispiace quanto mi dice sulla mancata pubblicazione [...] credo che l'*invulnerabilità* del personaggio sia di una specie particolare: i più giudicano la polemica inutile perché scontata (soprattutto ora che anche il suo partito sembra averlo finalmente messo in margine); gli altri sono catturati da un misto di brutalità e bonarietà [...] che gli ha permesso [...] di farsi avanti [...] in un partito composto di persone in genere così diverse da lui [...] ma soprattutto di farsi amici nel campo democristiano, in un certo mondo del sottogoverno letterario [...]»²².

L'ipotesi di un Lajolo «segretamente democristiano», o comunque politicamente infido, ha la sua probabile origine ai tempi della Resistenza e nell'immediato Dopoguerra. L'ingresso di Lajolo nel campo antifascista è stato infatti difficile e contrastato:

Più tentavo di stringere rapporti, più questi si allentavano [...] Incominciò allora il periodo più oscuro della mia vita. Ero diffidato dai partigiani, pedinato per i miei precedenti fascisti [...] Siccome io ero stato fascista, avrei fatto il doppio gioco. [...] Gatto corse su da Belveglio, una notte, a cercarmi in casa e a minacciarmi di «farmi fuori», se io avessi avuto solo la minima intenzione di tradire la causa [...] il comando partigiano aveva dato ordini di diffidare, anzi mi ricercava, minacciava di prelevarmi come elemento da sopprimere o almeno da segregare (CLS, 61; 67-68).

Simili difficoltà si ripresentarono dopo la Liberazione, quando Lajolo diventò caporedattore de «l'Unità» di Torino²³, ma risulta «secondo alcuni troppo viscerale, secondo altri mai definitivamente redento dal suo passato infamante», tanto che «a Torino e nel giornale non avrà vita facile» e sarà infine allontanato da «l'Unità» di Torino dal Pci²⁴ (che in seguito lo porrà sotto accusa anche per la sua attività a «l'Unità» di Milano)²⁵. Nell'aspra temperie postbellica della Guerra

²² T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 22, nota 11, corsivo nel testo. La lettera citata da Wlassics non è stata pubblicata nel volume delle *Lettere* di Calvinò.

²³ «La necessità [...] porta il Pci a reclutare redattori ed amministratori senza adottare particolari filtri politici. Il 26 di aprile [...] Giorgio Amendola ha quasi costretto con la forza Davide Lajolo a lasciare la divisa da partigiano e ad entrare nella redazione de «l'Unità» (Sergio Romagnolo, *L'edizione torinese de l'Unità. Gli anni di Ulisse*, in *I filari del mondo* cit., p. 69).

²⁴ Ivi, p. 70. «Intorno alla fine del 1947 esplose in redazione il caso Ulisse» (ivi, p. 79); «viene convocata una riunione della cellula del partito "in perfetto stile sovietico"» (ivi, p. 81); «La discussione in federazione con i dirigenti del partito fu tanto poco democratica che volarono anche le sedie. Mario Montagnana era l'accusatore» (ivi, p. 82). In occasione degli scontri a «l'Unità» Calvinò si schierò appunto con Montagnana, come risulta da questo accenno: «Qui bolgia più che mai. La venuta di Montagnana al posto di Pastore ha risuscitato le lotte tra ulissiani e lauraghiani. Io spero bene in Montagnana, che faccia pulizia e faccia venire gente nuova e buona» (Calvinò a Graziana Pentich, 11 giugno 1948, in I. Calvinò, *Lettere 1940-1985* cit., p. 224).

²⁵ «Come già era successo a Torino, il passato continuerà a seguirlo come un fantasma, pri-

fredda e della «guerra della memoria»²⁶, nel clima di serrato confronto tra gli antifascisti dell'epoca dell'esilio e della clandestinità e i nuovi giunti alla caduta del fascismo, come Lajolo²⁷, ha luogo a pochi anni di distanza la pubblicazione delle memorie di *Classe 1912* e del romanzo *La casa in collina*, le prime due opere correlate nella versione apocrifa della lettera pavesiana del 30 maggio 1950.

3. *Lo sciacallo assurdo*

Quella volta ho scelto la parte vincente, credo.

Umberto Eco, *Il pendolo di Foucault*

La comparazione tra *La casa in collina* e *Classe 1912* mostra che in entrambe le opere il significato della sorte dei caduti è tra i temi più rilevanti, ma il risultato del raffronto è asimmetrico: alle pagine del capolavoro pavesiano, discusso dagli specialisti con «nozioni e parole d'ordine ricorrenti» quali «umanità e moralità»²⁸, si contrappone lo svolgimento narrativo singolarmente maldestro del discorso sui caduti di Lajolo. Nondimeno, Lajolo nel *Vizio assurdo* «sottintende che l'ispiratore diretto» della *Casa in collina* «è Davide Lajolo»²⁹ stesso, che assegna anche alle proprie memorie un importante ruolo nell'elaborazione dei temi storici e filosofici del romanzo pavesiano. Con un commento su *Classe 1912* che risulta tra i più improbabili attribuiti a Pavese nel *Vizio assurdo* («Mi ha fatto bene la tua pietà per il nemico ucciso», mi disse)³⁰, Lajolo suggerisce che i noti passi della *Casa in collina* sui nemici uccisi abbiano preso spunto dal proprio scritto, sebbene nelle memorie lajoliane, a ben vedere, «pietà per il nemico ucciso» se ne legga ben poca.

In *Classe 1912* il tema dei caduti è presente fin dalla notte del 25 luglio narrata nell'incipit, quando, racconta Lajolo, «a mezzanotte, al telefono, una voce morta di paura e piena d'affanno mi comunica che Mussolini ha dato le dimis-

vandolo della fiducia della quale avrebbe dovuto godere alla luce del proprio impegno politico, indubbiamente sincero. Anche a Milano la sua direzione verrà posta sotto inchiesta sulla base di una sostanziale sfiducia politica e personale» (S. Romagnolo, *L'edizione torinese de L'Unità* cit., p. 83).

²⁶ Cfr. Filippo Focardi, *La guerra della memoria. La Resistenza nel dibattito politico italiano dal 1945 a oggi*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

²⁷ «Si tratta, in realtà, di una diffidenza reciproca. Se i vecchi dirigenti guardano con sospetto a questi giovani poco inclini alla disciplina di partito, gli altri diffidano dei quadri comunisti che hanno conosciuto solo dopo la Liberazione» (S. Romagnolo, *L'edizione torinese de L'Unità* cit., pp. 72-73).

²⁸ *La ricezione critica*, in C. Pavese, *Tutti i romanzi* cit., p. 1129.

²⁹ T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 12.

³⁰ D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»* cit., p. 263.

sioni»; dopo questa notizia «è difficile centrare i pensieri, è difficile addirittura pensare» (CLS, 9, corsivo mio), confessa Lajolo. Nell'agitazione del momento «il telefono è rimasto staccato, appeso» (CLS, 9), anticipando metaforicamente la fine di Mussolini nell'aprile 1945, ma poco dopo squilla nuovamente:

Maledetto telefono, ricomincia a trillare. Una voce tagliente di donna non mi dà neppure il tempo di chiedere chi parla, che subito m'investe: – Lei che è fascista, faccia le valigie: è arrivata la sua ora, mascalzone. – Poi sento il colpo secco del ricevitore riattaccato. Strano, ma adesso, improvvisamente mi sento più calmo. Ho le tempie gelate e le mani non tremano più. Ora posso pensare: fascista, mascalzone. Certo la saliva è amara e devo fare uno sforzo per inghiottirla. Ma non era il duce del popolo? (CLS, 10-11).

Poche frasi dopo il «colpo secco» del telefono sovengono «di colpo» le memorie di guerra, «ritornano uno ad uno» i «commilitoni morti», e Lajolo s'adonta per la loro memoria, sebbene la voce minacciosa e «tagliente» non li avesse menzionati:

Poi, di colpo, questi pensieri mi riportano in trincea, mi ritornano i colloqui di allora, tra i commilitoni. Non è giusto, si diceva in trincea, mandarci a combattere così. [...] Eppure si continuava a fare la guerra e soldati su soldati continuavano a morire. Quanti visi di morti su tante strade, tra il fango, sotto il sole di paesi diversi e lontani. Stasera ritornano uno ad uno, quasi a riempire la stanza in queste ore disperate. Mascalzone, fascista! Anche a loro, ai commilitoni morti? (CLS, 12).

Anche in *Classe 1912*, come nella *Casa in collina*, ricorre il tema delle difficoltà esistenziali della scelta politica, aggravate per Lajolo dall'eredità psicologica delle guerre del ventennio, dalla «retorica» «colorata di sangue» di cui «non è facile sbarazzarsi» (CLS, 48), soprattutto se nell'incertezza che segue il 25 luglio 1943 i commilitoni morti tornano in scena: con «i loro volti senza parole» essi ora «soffrivano» il «tormento» dei dubbi politici di Lajolo:

Non capivo più me stesso. I nomi dei morti compagni mi ballavano dinnanzi agli occhi in una ridda tragica. E dietro quei nomi c'erano i loro volti senza parole, come sapessero del mio tormento. Lo soffrivano anch'essi e la loro morte era ancora invendicata. (CLS, 29).

Insomma, il diario di Lajolo non eccelle in «pietà per il nemico ucciso» e indugia nell'evocazione strumentale del commilitone morto. Il percorso che conduce il protagonista della *Casa in collina* alla consapevolezza della disumanità della guerra non ha luogo in *Classe 1912*: Lajolo biasima coloro che «non avevano mai fatto guerre perché avevano capito ch'erano ingiuste», «comodi e pavidi» «antifascisti del 25 luglio» (CLS, 126), in nome dei caduti nelle stesse guerre.

Mentre *La casa in collina* insiste sulla vanità della guerra al cospetto della morte, in *Classe 1912* lo stesso vincolo retorico con i camerati caduti che ha giustificato l'adesione di Lajolo alle guerre mussoliniane e al fascismo si ripropone in favore dei partigiani uccisi, senza grandi variazioni d'ideologia o di stile, come motivazione epica della guerra resistenziale:

Gino è ancora caldo, ma le pupille guardano già troppo lontano. Ha le mani insanguinate che comprimono ancora le ferite sul ventre. Una goccia di sangue macchia appena la ferita dalla parte del cuore. Il viso bruno s'è fatto bianco, i capelli scarmigliati nella corsa sono ancora soffici come se la vita non li avesse abbandonati. Il sangue ricama di rosso i calzoni coi quali voleva fare il partigiano (CLS, 86).

La tardiva ribellione di Lajolo alle guerre del ventennio non conduce all'interpretazione diffusa della Resistenza come una guerra contro la guerra: come suggerisce il martirologio del partigiano ucciso, il culto della morte da riscattare nella guerra medesima, traslato dai camerati ai caduti partigiani, rende particolarmente incomoda per il Lajolo di *Classe 1912* la nota rappresentazione cristologica del morto repubblicano nella *Casa in collina*, quando Corrado si trova di fronte ai militi nazifascisti uccisi dai partigiani:

Quelli distesi erano corti, un fagotto di cenci. Uno ce n'era in disparte sull'erba, ch'era saltato dalla strada per difendersi sparando: irrigidito ginocchioni contro il fildiferro, pareva vivo, colava sangue dalla bocca e dagli occhi, ragazzo di cera coronato di spine (CAS, 477).

La comparazione rende sottilmente ironico che Pavese concentri l'attenzione sull'unica categoria di caduti non accaparrata da Lajolo; per quanto riguarda quest'ultimo, tutti i morti gli fanno gioco, e non ce n'è uno che gli tiri le lenzuola: in nome del partigiano Gino, arrestato e ucciso dagli ex camerati fascisti («quella tal gente»), in un episodio per giunta poco chiaro, nel quale Lajolo è tra gli arrestati ma i fascisti lo rilasciano³¹, egli inaugura solennemente la guerra resistenziale:

³¹ Lajolo si reca a Cortigione per accordarsi «con i capi di una banda che stava per sorgere» (CLS, 78) ma i convenuti vengono scoperti, arrestati, brutalmente percossi e Gino, un giovane di Cortigione, viene ucciso. Invece, racconta Lajolo, l'«amico del mio paese [...] non lo picchiano [...] lo lasciano in libertà, con una procedura diversa da tutti gli altri» (CLS, 84), e similmente se la cava lo stesso Lajolo, nonostante avesse precisato che «le autorità fasciste» erano in «forte sospetto» (CLS, 73) verso di lui, per il quale nutrivano «particolare attenzione e particolare livore» (CLS, 73-74). Racconta Lajolo: «Mi si mette ai fianchi il sergente-boia, ma il capitano lo allontana. – Questo, fino a prova contraria, è ancora ufficiale»; «Il capitano [...] Mi viene vicino, mi batte sulle spalle e mi dice: – Lei può ringraziare che è in regola con i documenti e nessuno lo ha denunciato, ma se vuole essere libero deve decidersi a venire con noi» (CLS, 85). Lajolo rifiuta, è ricondotto agli arresti, «ma arriva il podestà del paese. Cerca di me. Mi vede, va dal comandante, testimonia per me, si fa garante» (CLS, 87); così Lajolo venne rilasciato.

Dopo l'interrogatorio di quella tal gente che volevano dirsi italiani, che sapevano solo picchiare e sparare sugli inermi m'era rinfocolato l'odio già acceso. Gino doveva essere vendicato. Pochi istanti prima di cadere m'aveva rinsaldato la sua fiducia, contava sulla mia azione. Contro il suo viso bianco di ragazzo morto a vent'anni avevo fatto il mio giuramento (CLS, 91).

Nonostante le vistose contraddizioni, il racconto del bellicoso Lajolo-Ulisse disegna un percorso di maturazione politica e spirituale che sembra verificarsi, con diverse modalità ed esiti, anche nell'esperienza del Corrado della *Casa in collina*, personaggio non belligerante apparentemente opposto, che teme il ritorno dei propri cari e amici e compagni dal regno dei morti e riserba il suo sgoamento per i nemici uccisi. Nell'inquietante ambiguità psicologica e politica del protagonista pavesiano, si apre tuttavia la strada al pensiero dell'intrinseca follia della guerra: la presa di coscienza del disimpegnato Corrado, a sua volta non del tutto disinteressata, esonda negativamente sul discorso sui caduti del diario lajoliano: «io rimasi tra i morti, senza osare *scavalcarli*» (CAS, 478, corsivo mio) si legge nella *Casa in collina*, una scelta terminologica che evoca per contrasto la prassi discorsiva del 'cavalcare' i morti. Il termine ritorna in un brano dell'ultimo capitolo, tra i più citati del romanzo, dove Corrado generalizza il tema della morte del nemico:

Non so se Cate, Fonso, Dino, e tutti gli altri, torneranno. Certe volte lo spero, e mi fa paura. Ma ho visto i morti sconosciuti, i morti repubblicini. Sono questi che mi hanno svegliato. Se *un ignoto, un nemico, diventa morendo una cosa simile*, se ci si arresta e *si ha paura a scavalcarlo*, vuol dire che anche vinto il nemico è qualcuno, che dopo averne sparso il sangue bisogna placarlo, dare una voce a questo sangue, giustificare chi lo ha sparso (CAS, 484, corsivo mio).

Se nell'incipit di *Classe 1912* Lajolo rischiava di essere travolto dalla caduta del regime e si appellava ai camerati caduti, nell'explicit risulta intento a celebrare se stesso, nuovamente sulla breccia nonostante tutto; incolonna infatti un trionfale riepilogo delle sue imprese guerresche, fasciste e antifasciste, e un inno alla vita con buona pace dei morti:

Sulla macchina partigiana del comando zona di Asti, assieme ad Augusto, comandante generale dei garibaldini piemontesi, vado verso Torino.
Rivedo le colline delle battaglie, i sentieri della guerra.
Classe 1912. Undici anni di richiamo alle armi, guerre in prima linea in ogni parte d'Europa. Due anni di guerra partigiana.
Classe 1912. La gioventù perduta e riconquistata tra le fucilate.
Non ho mai voluto così bene alla vita. Non ho mai creduto così intensamente nella vita (CLS, 246).

4. *I falò sul Vesuvio*

Interim e Vesuvio monte pluribus locis latissimae flammae altaque incendia relucebant, quorum fulgor et claritas tenebris noctis excitabatur. Ille agrestium trepidazione ignes relictos desertasque villas per solitudinem ardere in remedium forminidis dictitabat. Tum se quieti dedit et quievit verissimo quidem somno.

Plinio il Giovane, *Epistulae*, VI, XVI (13)

Dai rilievi fin qui effettuati, sembra che ogni approfondimento del legame istituito da Lajolo tra *Classe 1912* e i romanzi di Pavese, poco credibile nei termini di un influsso letterario o filosofico positivo, arrechi più danno che vantaggio al biografo pavesiano. Con ogni probabilità gli inconvenienti osservati nella comparazione tra *La casa in collina* e *Classe 1912* sono stati rilevati da Lajolo, che nella lettera pavesiana apocrifa pubblicata nel *Vizio assurdo*, pur nuocendo alla vantata importanza di *Classe 1912* per Pavese, si mostra preoccupato in primo luogo di precisare che il «saccheggio» delle proprie memorie, da cui lo scrittore avrebbe tratto materiale per la *Luna e i falò* come in passato per *La casa in collina*, si è svolto senza alcun particolare criterio, caoticamente: «ho saccheggiato [...] *Classe 1912* come avevo già fatto per *Casa in collina*», «poi li ho bistrattati con altri fatti», «e con altri ancora», scrive il falso Pavese, «per confondere le carte». Nel *Vizio assurdo* Lajolo inoltre precisa di aver dato *Classe 1912* in lettura a Pavese «verso gli ultimi mesi del '45», e orchestra un tentativo maldestro di stornare da sé il titolo *Prima che il gallo canti*:

Quando alla fine del '49 mi portò *Prima che il gallo canti* riparlammo anche del mio diario. «Ricordi la frase che segue a quella che ho messa in questo titolo?» mi chiese Pavese bruscamente, e prima che gli potessi rispondere aggiunse «mi rinnegherai tre volte». Poi mi aprì il suo libro alla pagina sulla quale aveva tenuto il segno e mi lesse appunto il periodo sopra riportato³².

Lo stesso Lajolo concatena «bruscamente» il titolo accusatorio alle proprie memorie, e queste a una lambiccata spiegazione del titolo medesimo. L'esigenza di distrarre da *Classe 1912* il titolo *Prima che il gallo canti* può derivare sia dal generico riferimento evangelico al tradimento, sia da moventi più circostanziati. Lajolo potrebbe aver notato che il primo romanzo del dittico, precedentemente intitolato *Memoria di due stagioni*, è stato pubblicato con un nuovo titolo, *Il carcere*, che evoca per coincidenza il primo nucleo partigiano

³² D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»* cit., p. 263.

di Lajolo in *Classe 1912*, scaramanticamente battezzato «Galera» (cfr. CLS, 74-75). In un raffronto tra il romanzo di Pavese e le memorie lajoliane, il brano sul repubblicano caduto della *Casa in collina* ricorda il brano di *Classe 1912* sul partigiano Gino, ucciso nell'episodio che vede Lajolo rilasciato dai fascisti. Inoltre il «gallo» del titolo pavese *Prima che il gallo canti* (Gallo è anche un nome proprio che ricorre nella *Casa in collina*) evoca un partigiano particolarmente scettico nei confronti del nuovo compagno Lajolo, di nome appunto Alberto Gallo (nome di battaglia Spada), il quale «non si fida, non perdona a Lajolo il suo passato, non crede alla sua “conversione” né alla sua buona fede»³³, e quindi «non ha dubbi nel proferire un durissimo j'accuse»³⁴ nei confronti di Lajolo. La comparazione evidenzia quindi una serie di tendenziose corrispondenze, fortuite o volute da Pavese, ma in ogni caso semioticamente sfavorevoli per Lajolo.

Questo scenario conduce all'ipotesi che Lajolo abbia percepito nei romanzi pavesiani dei riferimenti a *Classe 1912* che sono parsi scomodi al memorialista, e abbia deciso di assumerne la gestione influenzando sulla ricezione di Pavese e pubblicando stralci documentari falsi, come la versione spuria della lettera pavese del 30 maggio 1950. La distanza letteraria tra le opere pavesiane e le memorie lajoliane contribuisce peraltro a scoraggiare un'indagine comparativa non motivata da un movente storico, come si è rilevato nel discorso d'ambito critico di Wlassics: *Classe 1912* risulta uno scadente «scritto diffuso di retorica», privo per definizione, si potrebbe dire, del «pur minimo punto in comune» con le opere di Pavese.

Lajolo avrebbe così messo a segno un delitto filologico perfetto, tecnicamente paragonabile alla mistificazione storica dell'epistola XVI di Plinio il Giovane che attesta lo sprezzo del pericolo di suo zio Plinio il Vecchio, il quale sembra ai lettori dell'epistola precipitarsi incontro al Vesuvio in fiamme e trovarvi la morte, da eroe della scienza, che si tramanda, mentre in realtà, come rileva Umberto Eco nella sua indagine, dalla stessa lettera si evince che non aveva compreso ciò che stava accadendo; infatti, a differenza di Lajolo verrebbe da dire, «il Giovane si comporta con molta onestà e dice che né lui né lo zio avevano capito, allora, da dove provenisse la nube»³⁵,

³³ Marco Renosio, *L'Ulisse della guerra partigiana*, in *I filari del mondo* cit., p. 34.

³⁴ *Ibidem*. L'episodio risulta nel *Voltagabbana*, dove Gallo compare con il nome partigiano Spada: «[...] Mentre tu sfilavi a passo romano io stavo in galera. [...] Sono un operaio ma, evidentemente, più intelligente di te che hai studiato, perché ho saputo riconoscere subito che il fascismo era una maschera per delinquenti [...] Adesso è comodo riconoscere, cambiare, darla a intendere ai giovani contadini del tuo paese [...] verrà un nostro ispettore a interrogarti. Lui è un intellettuale e crede alle conversioni. Io no» (D. Lajolo, *Il «voltagebbana»*, Milano, Il Saggiatore, 1963, p. 216).

³⁵ Umberto Eco, *Ritratto di Plinio da giovane*, in Id., *Sugli specchi e altri saggi. Il segno, la rappresentazione, l'illusione, l'immagine* [1985], Milano, Bompiani, 2015⁵, p. 261.

ma il Lettore [...] al vederlo dirigere il timone senza tema verso Stabia non [...] può evitare di pensare a Ulisse che punta sulle Colonne d'Ercole per seguir virtute e conoscenza, mettendo in conto la propria perdita³⁶.

Anche Lajolo-Ulisse dice in parte la verità (i legami tra i romanzi di Pavese e *Classe 1912* esistono) ma questa, come mostra il caso di Wlassics, tendenzialmente non viene creduta. *Il vizio assurdo* cela l'esistenza di un problema relativo agli ostentati legami tra i romanzi di Pavese e *Classe 1912* (e di altre criticità) a due tipologie di Lettore Modello³⁷: per il primo Lettore, che ritiene la biografia credibile e i suoi documenti affidabili, i legami tra i romanzi di Pavese e *Classe 1912* si spiegano con gli argomenti esplicitati da Lajolo, mentre per il secondo Lettore, che non ritiene Lajolo credibile e il suo discorso su Pavese adeguato, i medesimi legami derivano dalla vistosa mitomania del biografo. Calvino infatti aveva ipotizzato che Wlassics non fosse riuscito a pubblicare perché alcuni lettori di Lajolo erano stati conquistati dalla sua «brutalità e bonarietà», mentre gli altri giudicavano «la polemica» sul biografo «inutile perché scontata». Il caso presenta tuttavia ulteriori complessità. La tattica retorica di questi testi è spesso molteplice: Plinio il Giovane riesce nella sua «illusione verbale»³⁸ orchestrando «pianificatissime confusioni tra istanza dell'enunciazione e istanza dell'enunciato», caratteristiche peraltro della prosa pavesiana, tali che «il Lettore Modello non riuscirà mai a rendersi conto di chi stia parlando in un determinato momento»³⁹, «a meno che il lettore, saltando di livello, non si ponga come critico meta testuale della lettera»⁴⁰, apprezzandone le diverse strategie di lettura. Nel caso di Lajolo si può ipotizzare una terza strategia testuale o Autore Modello che coesiste con le strategie che danno luogo ai due Lettori già tracciati: un Autore che ha commesso gli spropositi denunciati da Wlassics, ma più sofisticato del rozzo millantatore descritto dallo studioso; si può ricordare a questo proposito che Calvino

³⁶ Ivi, p. 263.

³⁷ «Ogni qual volta si useranno termini come Autore e Lettore Modello si intenderà sempre [...] dei tipi di strategia testuale. Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale» (U. Eco, *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi* [1979], Milano, Bompiani, 2016¹⁵, pp. 61-62, corsivo nel testo; cfr. ivi, pp. 50-66); «ogni testo, non si rivolge a un lettore empirico, ma costruisce, attraverso la propria strategia discorsiva, un Lettore Modello che si suppone possa cooperare ad attualizzare il testo così come vuole l'Autore Modello – ovvero l'obiettiva strategia testuale» (U. Eco, *Ritratto di Plinio da giovane* cit., p. 253).

³⁸ Ivi, p. 260.

³⁹ Ivi, p. 254. «Possiamo rifiutarci di stare al gioco [...] ma non possiamo rifiutarci di riconoscere quale Lettore Modello la lettera postuli, nel momento in cui esibisce le proprie strategie discorsive» (*ibidem*); «Ogni testo mira sempre almeno a due Lettori Modello: il primo deve cooperare ad attualizzare il contenuto del testo, il secondo dovrebbe saper descrivere e godere il modo in cui il Lettore di primo livello è stato prodotto» (ivi, p. 264); «certe narrazioni possono anche scegliersi due Lettori Modello, uno più "astuto" dell'altro» (U. Eco, *Lector in fabula* cit., p. 119).

⁴⁰ U. Eco, *Ritratto di Plinio da giovane* cit., p. 254.

è giunto a ipotizzare esplicitamente la presenza di «una mano più abile e colta» nella falsificazione dell'«ultima lettera» di Pavese:

Persisto a credere che alcune frasi provengano da un originale autentico. Lajolo come pasticheur di Pavese è molto rozzo; le frasi di conversazione che pretende di mettergli in bocca sono sempre assolutamente stonate [...] Ora, se anche questa è un'imitazione di Pavese, lo è di una mano più abile e colta⁴¹.

Nell'individuazione dell'Autore Modello più «abile» sovviene talvolta in aiuto la *vanitas* dell'autore empirico. Plinio il Giovane ad esempio, non volle celare del tutto la sua mistificazione:

C'è da chiedersi se Plinio il Giovane avrebbe preferito essere giudicato dal Lettore che doveva cader vittima del suo gioco (monumento al Vecchio) o dal Lettore capace di apprezzare la sua strategia persuasiva (monumento a lui, il Giovane). In fondo quando si mente con eleganza e inventività si vorrebbe sempre, da un lato, convincere che stiamo dicendo la verità, e dall'altro essere smascherati, in modo che venga riconosciuta la nostra bravura. Talora l'assassino confessa il proprio delitto, rimasto impunito, perché l'investigatore riconosca la sua abilità⁴².

L'ipotesi di Eco, secondo il quale «talora l'assassino confessa il proprio delitto, rimasto impunito», si potrebbe estendere alle imprese del singolare biografo, che sembra aver annunciato i suoi intendimenti in un articolo particolarmente utile per ricostruire l'Autore dei suoi testi su Pavese. Nell'agosto del 1948, quando la stesura della *Casa in collina* era già ultimata ma il romanzo non era stato ancora pubblicato⁴³, affermando di voler «prendere un po' in giro» Pavese in occasione della vittoria di un premio letterario, Lajolo pubblica su «l'Unità» un curioso articolo celebrativo intitolato *Lettera a Cesare Pavese*, che ha questo incipit:

Per carità, Pavese, non temere, non sono io che scriverò un giudizio critico dei tuoi romanzi, dei tuoi libri. Se avessi questa intenzione, data la mia riconosciuta incompetenza in materia, davvero mi dovresti dire che non sono un compagno. No, no, io voglio scriverti questa lettera per parlare con te uomo, per parlare di te, di me, di noi, delle nostre Langhe, della nostra amicizia e i tuoi libri vi entreranno soltanto per quanto sono creature vive che hanno in sé di me, di te, delle Langhe, della nostra terra, del Piemonte, dell'Italia e del mondo. Io penso e l'ho sempre creduto che sarebbe più giusto e più utile che, invece di scrivere

⁴¹ Calvino a Wlassics, 28 aprile 1976, in I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 1299-1300.

⁴² U. Eco, *Ritratto di Plinio da giovane* cit., 265.

⁴³ «Pavese si dedicò alla stesura della *Casa in collina* tra il 19 settembre 1947 e il 14 febbraio 1948» (*Notizie sui testi*, in C. Pavese, *Tutti i romanzi* cit., p. 1004); *Prima che il gallo canti* «vide la luce [...] il 26 novembre 1948 (stabilimenti SATET in Torino)» (ivi, p. 1000).

anche con penne critiche di alto valore per cercare di studiare le atmosfere di uno scrittore, [...] sarebbe più giusto, ripeto, presentare al lettore l'uomo in tutti i suoi aspetti. Ecco perché, ogni volta che leggo un tuo libro, una tua pagina, amo rivederti così come sei e i miei ricordi si accompagnano alle tue righe, entrano in ogni tua parola⁴⁴.

Nell'agosto 1948 Lajolo preannuncia quindi *Il vizio assurdo*: l'idea di «presentare al lettore l'uomo», con buona pace delle «penne critiche di alto valore», si concretizzerà nella controversa biografia pavesiana, la cui fortuna è riassunta con sconcerto da Wlassics:

Dopo che il destinatario Lajolo la pubblicò nel 1960, l'«ultima lettera» di Pavese è diventata, durante il ventennio trascorso, forse il testo più diffuso e più citato dell'autore [...] il testo di Lajolo continuò e continua a fungere da strumento esegetico; *Il «vizio assurdo»*, diffuso nelle scuole, tradotto in francese, inglese, tedesco, autorevolmente definito «particolarmente utile», lodato per la sua onestà, per la sua «accuratissima informazione biografica», per la sua «ricca messe documentaria», per le sue «preziose notizie», è ormai considerato «un classico»⁴⁵.

L'incipit della *Lettera a Cesare Pavese* («non temere, non sono io che scriverò un giudizio critico dei tuoi romanzi») si è rivelato ironico, e l'immeritata quanto pervasiva fortuna del *Vizio assurdo* sembra il compimento di una rivalse annunciata: «i miei ricordi si accompagnano alle tue righe, entrano in ogni tua parola». Incuriosiscono alcuni passaggi: il riferimento all'opinione di Pavese che Lajolo non sia un compagno, ad esempio, implica la percezione di una qualche accusa di doppiezza da parte dello scrittore («Se avessi questa intenzione» «davvero mi dovreesti dire che non sono un compagno»), e l'accenno mimetizzato al fatto che i libri di Pavese hanno «in sé» qualcosa di Lajolo («i tuoi libri [...] hanno in sé di me») potrebbe alludere ai passi della *Casa in collina* che ricordano *Classe 1912*. Quando viene pubblicata la *Lettera a Cesare Pavese, Prima che il gallo canti* è ancora inedito, ma Lajolo sembrerebbe evocare l'episodio evangelico del titolo («tre volte mi sono ricordato di te a Santo Stefano») ⁴⁶. La tematica resistenziale della *Casa in collina* (e della *Luna e i falò*) risulta inoltre preventivamente correlata al racconto resistenziale in stile western dell'aspirante biografo:

Ma la seconda volta è stata più drammatica quando avevamo fatto saltare il ponticello di Santo Stefano e bisognava attraversare il Belbo. Allora, appena fummo

⁴⁴ D. Lajolo, *Lettera a Cesare Pavese*, «l'Unità», ed. piemontese, 19 agosto 1948, p. 3, corsivo mio.

⁴⁵ T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 15; p. 19.

⁴⁶ D. Lajolo, *Lettera a Cesare Pavese* cit.

sulla riva, appena tentammo il salto, un maledetto sputa fuoco cantò nella notte meglio delle rane. Allora ho detto: sta attento che ci lasciamo la pelle ai “Paesi tuoi”. Ma è andata bene anche quella volta. Appena dall'altra parte, taciuto lo sputa fuoco che ci aveva presi di mira, col fiato ancora grosso mi sono detto: è difficile questo paese di Santo Stefano, difficile come Cesare Pavese⁴⁷.

Il direttore de «l'Unità» Lajolo, noto per la cronaca nera pesante e il noir d'effetto truce in terza pagina⁴⁸, si mostra persuaso che Pavese sia un «chiacchierone» e minaccia una sorta di rappresaglia: «Caro Pavese, io non so se mi sono spiegato. Sono più chiacchierone di te»⁴⁹. Si può pensare che si tratti di una rappresaglia biografica, per così dire, perché nella *Lettera a Cesare Pavese* dell'agosto 1948 i lavori per *Il vizio assurdo* risultano già ben avviati:

Tu sei un uomo difficile, di carattere scontroso [...] di quelli che lavorano da soli, con le porte chiuse per ore e ore [...] alla sera non batti i caffè del centro, non frequenti le società letterarie, non vai a spasso in via Roma e se vai al cine ti metti nei posti d'angolo e preferisci di notte uscire da Torino e giunto al capolinea del tram prendi la via delle colline [...]. Quelli che t'hanno seguito nel tuo periodo di vita romana [...] hanno capito che eri entrato nel cuore della città [...] quelli che hanno seguito quelle pagine hanno capito come tu battagli [...] spesso tu vai sulla collina [...] ti diverti a tradurre Omero [...] quando tu a Torino ceni talvolta alla “trattoria del popolo” sai insegnare molte cose in quel cenacolo [...] hai litigato con Giulio che te l'ha mandato a concorrere, il tuo romanzo⁵⁰.

La *Lettera a Cesare Pavese* del 1948 rappresenta quindi un antecedente della biografia pavesiana, e anticipa la gestione dei legami tra *Classe 1912* e la tematica resistenziale della *Casa in collina* e della *Luna e i falò* che saranno reclamati da Lajolo nel 1960, negli improbabili aneddoti del *Vizio assurdo* e nell'annessa versione apocrifica della missiva pavesiana del maggio 1950. La medesima *Lettera a Cesare Pavese* può aver favorito l'inasprimento dei riferimenti a Lajolo che si avverte nell'ultimo romanzo pavesiano.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ Cfr. Bruno Pischetta, *Delitti in terza pagina. L'Unità 1945-1956: le avvisaglie di una cultura di massa*, in *I filari del mondo* cit., pp. 99-110.

⁴⁹ D. Lajolo, *Lettera a Cesare Pavese* cit.; poco oltre: «anch'io vorrei riuscire a spiegare alla gente di te» (*ibidem*)

⁵⁰ *Ibidem*.

5. *Scacco a Don Camillo*

Sfogavo la mia angoscia su un taccuino, dove scrivevo annotazioni, versi, liriche brevissime. E mi riconfortavo. Chi sa ancora sentire il brivido di vita nella poesia, chi sa ancora ascoltare le voci della campagna, il senso della terra, il segno della luna, la magia delle stelle è pur vero che dentro non ha tutto morto e può sempre sperare.

Daide Lajolo, *Classe 1912*

La peculiare elaborazione romanzesca del tema dei caduti nella *Casa in collina* con ogni probabilità spiacque a Lajolo, ma fu oggetto al contempo di speculazione qualunque da parte della ricezione critica⁵¹, tanto che Pavese, come si dirà, dovette porvi rimedio nel romanzo *La luna e i falò*, rincarando peraltro la dose ai danni di Lajolo. Nella *Luna e i falò*, infatti, il rinvenimento fortuito dei cadaveri di due nazifascisti presumibilmente giustiziati dai partigiani⁵², lungi dal suscitare riflessioni ampie, come nella *Casa in collina*, sull'insensatezza della guerra e la responsabilità diffusa per tutte le sue vittime, diventa invece occasione di brutale speculazione politica⁵³. Ironicamente, il personaggio più accanito nel cavalcare politicamente i fascisti uccisi è «il parroco» addetto alla cura delle anime, sorta di lugubre controfigura del Don Camillo di Guareschi⁵⁴, che dopo il rinvenimento

convocò subito il sindaco, il maresciallo, un comitato di capifamiglia e le priore [...] tirava acqua al suo mulino e non aveva ancora digerita l'inaugurazione

⁵¹ Pavese stesso in una lettera a Emilio Cecchi del 17 gennaio 1949 su *Prima che il gallo canti* lamenta di ritrovarsi correntemente «adoperato per dimostrare che ormai tra fascisti e patrioti c'è parità morale», chiosando con un toscanismo eloquente: «quest'è un po' forte» (C. Pavese, *Lettere 1926-1950* cit., vol. II, p. 633).

⁵² «Uno, scassando un incolto, aveva trovato altri due morti sui pianori di Gaminella, due spie repubblicane, testa schiacciata e senza scarpe [...] Dovevan essere repubblicani perché i partigiani morivano a valle, fucilati sulle piazze e impiccati ai balconi, o li mandavano in Germania» (LEF, 816).

⁵³ Si può ricordare il brano sulla maestra «padrona di vigne», la quale «si mise a gridare ch'era disposta a andarci lei nelle rive a cercare altri morti, tutti i morti [...] se questo fosse bastato per far chiudere in galera, magari per far impiccare, qualche carogna comunista» (LEF, 820).

⁵⁴ Nel 1950 che vede la pubblicazione della *Luna e i falò* (e la morte di Pavese) ebbe luogo la traduzione americana di *Piccolo mondo. Don Camillo* (1948), che aprì a Guareschi la via del successo mondiale: «l'anticomunismo di Guareschi fu indubbiamente un fattore chiave della sua popolarità. Negli Stati Uniti i libri di Don Camillo toccarono un nervo scoperto fra i lettori come la paura del comunismo [...] *The Little World of Don Camillo* fu pubblicato nell'agosto del 1950, quando tale paura raggiunse il culmine»; «nel 1957, il numero di copie di libri di Guareschi vendute fino a quel momento era pari a 20 milioni» (Lawrence Venuti, *Gli scandali della traduzione. Per un'etica della differenza*, traduzione di Annalisa Crea, Roberta Fabbri, Sonia Sanviti, Rimini, Guaraldi, 2005, p. 160).

della lapide ai partigiani impiccati [...] aveva sfogato il veleno. S'eran sfogati tutti quanti e s'erano messi d'accordo. Siccome non si poteva denunciare nessun ex-partigiano [...] decisero di dare almeno battaglia politica che la sentissero da Alba, di fare una bella funzione – sepoltura solenne alle due vittime, comizio e pubblico anatema contro i rossi (LEF, 822).

Celebrata la singolare funzione religiosa, il comunista Nuto alludendo ai partigiani uccisi commenta: «di prediche su quelli delle Ca' Nere, non ne ha mai fatte, ch'io sappia» (LEF, 823), e il narratore Anguilla chiosa con ironia:

A me quel discorso non dispiacque. [...] da quanto tempo non sentivo più la voce di un prete dir la sua. E pensare che da ragazzo [...] credevo che la voce del prete fosse qualcosa come il tuono, come il cielo, come le stagioni – che servisse alle campagne, ai raccolti, alla salute dei vivi e dei morti. Adesso mi accorsi che i morti servivano a lui. Non bisogna invecchiare né conoscere il mondo. Chi non apprezzò il discorso fu Nuto. [...] Coi morti i preti hanno sempre ragione. Io lo sapevo, e lo sapeva anche lui (LEF, 823-824).

Se «coi morti i preti hanno sempre ragione», come si è visto in *Classe 1912*, coi morti aveva «sempre ragione» anche Lajolo, trinceratosi prontamente dietro i sacri defunti alla caduta di Mussolini («Mascalzone, fascista! Anche a loro, ai commilitoni morti?»), il quale peraltro negli slogan del ventennio «ha sempre ragione», ed è ricordato per l'idea dell'utilità di «alcune migliaia di morti» per sedersi al «tavolo della pace» della Seconda guerra mondiale. Nella *Luna e i falò* quando il mezzadro Valino, schiacciato dalla pressione economica padronale, stermina la famiglia, dà fuoco alla casa e si uccide, il parroco celebra presoché nottetempo la funzione funebre:

Ci fu da farsi brutto sangue [...] la madama era furente per la sua proprietà [...] era andata a consigliarsi dal notaio [...] poi era corsa dal prete. Il prete la fece più bella. Siccome il Valino era morto in peccato mortale, non volle saperne di benedirlo in chiesa. Lasciarono la sua cassa fuori sui gradini, mentre il prete dentro borbottava su quelle quattro ossa nere delle donne, chiuse in un sacco. Tutto si fece verso sera, di nascosto. Le vecchie del Morone, col velo in testa, andarono coi morti al camposanto [...] Il prete non ci venne» (LEF, 876-877).

Nella *Luna e i falò* il racconto del rogo del cadavere di Santa che conclude il romanzo, in termini storici, assume il macabro significato ironico di un atto che previene la strumentalizzazione del suo eventuale ritrovamento, come si evince dall'explicit dell'opera:

Guardai il muro rotto, nero, della cascina, guardai in giro, e gli chiesi se Santa era sepolta lì.
– Non c'è caso che un giorno la trovino? Hanno trovato quei due...

Nuto s'era seduto sul muretto e mi guardò col suo occhio testardo. Scosse il capo. – No, Santa no, – disse, – non la trovano. Una donna come lei non si poteva coprirla di terra e lasciarla così. Faceva ancora gola a troppi. Ci pensò Baracca. Fece tagliare tanto sarmento nella vigna e la coprimmo fin che bastò. Poi ci versammo la benzina e demmo fuoco. A mezzogiorno era tutta cenere. L'altr'anno c'era ancora il segno, come il letto d'un falò (LEF, 896, corsivo mio).

Il paragone esplicito tra il precedente rinvenimento («Hanno trovato quei due...») e il rinvenimento impossibile del cadavere di Santa («No, Santa no [...] non la trovano») si può considerare l'apice della feroce satira della prassi politica del cavalcare i defunti che attraversa *La luna e i falò*.

6. *Caballus in fabula*

Intravedemmo nel buio le sagome dei cavalli, riconobbi Brunello perché era il primo a sinistra.

Umberto Eco, *Il nome della rosa*

Wlassics, discutendo dei risentimenti lajoliani verso Pavese che traspaiono nel *Vizio assurdo* rileva, quasi di sfuggita, un dato di particolare interesse:

Lajolo pare confondersi con il suo soggetto: Pavese aveva una «goffa stoffa di campagnolo recalcitrante» ed era simile ad un «mulo taciturno» che a volte però si trasformava in un «cavallo bizzarro». Sorge il sospetto che Lajolo abbia ricordato qui un fatto abbastanza curioso: Pavese gli aveva preso in prestito il cognome per denotarne il cavallo ubriaco di *La luna e i falò*⁵⁵.

I brani della *Luna e i falò* sul cavallo ubriacato di nome «Laiolo», con implicita ripresa del tradimento evangelico evocato dal titolo *Prima che il gallo canti*, si leggono nel capitolo trenta, numero evocatore della paga di Giuda:

Con Nuto andammo a vedere i cavalli nelle stalle dell'osteria. Il Bizzarro della Stazione ci fermò sulla porta e ci disse di fare la guardia. Lui e gli altri sturarono una bottiglia che scappò mezza per terra. Ma non era per bersela. Versarono il vino, che friggeva ancora, in una scodella e lo fecero leccare a Laiolo ch'era nero come una mora,

⁵⁵ T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 20 nota 6. «Anche quando la città diventa una abitudine quotidiana non gli fa perdere la sua goffa stoffa di campagnolo recalcitrante e taciturno» (D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»* cit., p. 36); «Pavese aveva alzato la voce, come quando la parola gli prendeva le briglie, e il mulo taciturno si trasformava in cavallo bizzarro» (ivi, p. 10). Alle ritorsioni segnalate da Wlassics si può aggiungere la citazione di un racconto pavesiano (*Il nome*) su un ragazzo con «la bocca di cavallo», che secondo Lajolo rappresenta «una parte di lui stesso» (ivi, pp. 25-26) Pavese.

e quando lui ebbe sorbito gli piantarono quattro frustate col manico sulle gambe di dietro perché si svegliasse. Laiolo prese a sparar calci chinando la coda come un gatto. Silenzio, – ci dissero, – vedrai che la bandiera è nostra (LEF, 886, corsivo mio).

Il cavallo Laiolo adombra un significato nascosto, designa Davide Lajolo autore di *Classe 1912*: infatti nel vocabolario della *Luna e falò*, per dire così, il molteplice significato del termine [adombrare]⁵⁶ è registrato nel capitolo XII, dove si legge che Nuto «adombrava come un cavallo» (LEF, 821), verbo che nel contesto immediato ha il significato di «turbarsi, adontarsi»⁵⁷, ma che assume un significato specifico in contesti equini, dove significa «imbizzarrire per cosa che turba o spaventa all'improvviso»⁵⁸ (e durante la corsa il cavallo «Laiolo alzò la testa e fece un salto» LEF, 887). Il fatto che nel romanzo nel quale un cavallo si chiama [Laiolo] come una persona storica nota all'autore e ai lettori (il direttore dell'«Unità» di Milano Davide [Lajolo]) sia sottolineata la facoltà dei cavalli di [adombrare], si può logicamente correlare al significato di «delineare, raffigurare [...] simboleggiare»⁵⁹, ironicamente assunto a qualità generale dei cavalli («adombrava come un cavallo»)⁶⁰. Inoltre Laiolo è descritto «nero come una mora», colore del fascismo (e del terzo cavallo dell'*Apocalisse*)⁶¹, e il romanzo culmina nello svelamento del ruolo di spia dei fascisti svolto da Santa, la terza delle sorelle della «Mora» (la casa di sor Matteo). Nel capitolo trenta nel quale Laiolo gareggia si può rilevare l'uso ironico di alcuni termini mimetizzati nella narrazione:

La corsa passò due volte, in discesa e in salita, sotto i platani, e i cavalli facevano un rumore come la piena del Belbo; Laiolo lo portava un giovanotto che non

⁵⁶ «Le barre [xxxx] indicano che si sta parlando di qualcosa inteso come significante, espressione, veicolo di un dato contenuto» (U. Eco, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani, 1975⁵, p. 9); «il codice offre all'utente una competenza che include una serie vastissima di campi semantici. Essi possono sovrapporsi e contraddirsi in molti modi, così da rendere possibili diverse situazioni» (ivi, p. 138).

⁵⁷ Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, s.d. (stampa 1961), vol. I, p. 174.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*. Il personaggio del Bizzarro rimanda a sua volta al significato del termine «bizzarro» che designa un «cavallo» che «imbizzarrisce» (S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* cit., 1961 [ristampa 1971], vol. II, p. 264).

⁶⁰ L'episodio del cavallo Laiolo ubriacato ricorda peraltro un episodio relativo all'allontanamento da «l'Unità» di Torino: «Alle accuse più strettamente politiche mosse a Lajolo nella riunione di cellula, se ne aggiunge un'altra, più infamante [...] che i dirigenti del partito avanzano in un incontro che si svolge nei locali della federazione. "Ero stato accusato – annota Lajolo nel suo diario – d'ubriachezza molesta mostrata nel corso di una festa de l'Unità a Valenza Po dove ero stato inviato come oratore. Ora debbo dire – a mia vergogna – che [...] sono astemio da sempre... Perciò l'accusa di ubriachezza mi aveva fatto andare in bestia, oltre alla ridicolaggine di quel moralismo di frati in clausura"» (S. Romagnolo, *L'edizione torinese de L'Unità. Gli anni di Ulisse* cit., p. 82).

⁶¹ «Ed ecco, mi apparve un cavallo nero e colui che lo cavalcava aveva una bilancia in mano» (*Apocalisse*, 6, 5).

conoscevo, stava chinato con la gobba e frustava da matto. Avevo vicino il Bizzarro che si mise a bestemmiare, poi gridò evviva quando un altro cavallo perse un passo e andò giù di muso come un sacco, poi di nuovo bestemmiò quando Laiolo alzò la testa e fece un salto; si strappò il fazzoletto dal collo, mi disse «Bastardo che sei» e i Seraudi ballavano e si davano zuccate come capre [...] il Bizzarro si buttò sul prato e fece una giravolta grosso com'era, picchiò in terra la testa; tutti urlarono ancora; aveva vinto un cavallo di Neive (LEF, 887).

Osservando il passaggio dei cavalli in due direzioni opposte sull'asse orizzontale e verticale («La corsa passò due volte, in discesa e in salita»), e ricordando come la prassi del cavalcare i defunti, nella quale indulge il Lajolo di *Classe 1912*, sia oggetto di biasimo sia nella *Casa in collina* sia nella *Luna e i falò*, si può rilevare che il personaggio che *cavalcava* il cavallo Laiolo, con postura non inconsueta per i fantini al galoppo, «stava chinato *con la gobba* e frustava da matto»: il termine |gobba| ha tra i suoi significati, nell'uso popolare, la «parte convessa del disco lunare, visibile durante il primo e l'ultimo quarto»⁶², come nel proverbio «gobba a levante luna calante, gobba a ponente luna crescente». Il proverbio a sua volta evoca il 'voltare gabbana' d'ambito politico che ispirerà il titolo dell'autobiografia di Lajolo del 1963, *Il «voltagabbana»* appunto, non solo per l'assonanza tra i significanti |gobba| e |gabbana|: nell'era della Guerra fredda voltare gabbana significa mutare il proprio 'orientamento' verso la destra o la sinistra politica, ma soprattutto verso l'Est socialista o l'Ovest capitalista, come nel volgersi della gobba della luna verso Oriente o Occidente del proverbio.

A proposito della luna, si può rilevare che un brano connotato dagli ululati al satellite è sdrammatizzato dallo stesso Lajolo nella sua recensione del romanzo: «il cane del Valino che abbaia, col verso del lupo, a notte alta verso la luna, perché la crede polenta, diventa una voce umana di denuncia»⁶³; ma nell'explicit del capitolo XI della *Luna e i falò*, l'astro eponimo che splende nel deserto americano come una «ferita di coltello» (ennesima citazione apocalittica)⁶⁴ è annunciato dalla «grossa cagnara» di coyote ululanti che evoca la «voce del cane» che «era la voce di tutta la terra» della *Casa in collina*⁶⁵, e i brani correlati di *Classe 1912*:

Nella notte una grossa cagnara mi svegliò di soprassalto. Sembrava che tutta la pianura fosse un campo di battaglia, o un cortile. C'era una luce rossastra, scesi fuori intrizzito e scassato; tra le nuvole basse era spuntata una fetta di luna che pareva una ferita di coltello e insanguinava la pianura. Rimasi a guardarla per un pezzo. Mi fece davvero spavento (LEF, 820).

⁶² S. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana* cit., vol. IV, p. 944.

⁶³ D. Lajolo, *La gente delle Langhe nel romanzo di Pavese*, in «l'Unità», ed. piemontese, 30 maggio 1950, p. 3.

⁶⁴ «Quando l'agnello aprì il sesto sigillo, vidi che vi fu un violento terremoto. *Il sole divenne nero come un sacco di crine, la luna diventò tutta simile al sangue»* (*Apocalisse*, 6, 12, corsivo mio).

⁶⁵ I due brani sono infatti correlati: Corrado si leva «intrizzito e indolorito» come Anguilla si leva «intrizzito e scassato», ed entrambi, al suono degli ululati, escono alla luce della luna.

7. *Il rogo d'Ulisse*

Alla complicazione bisogna arrivarci. Non partire dalla favola d'Ulisse simbolica, per stupire; ma partire dall'umile uomo comune e a poco a poco dargli il senso di un Ulisse.

Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere*
(23 agosto 1949)

La comparazione di *Classe 1912* con *La casa in collina*, sollecitata dall'apocrifa missiva pavesiana del maggio 1950, ha consentito di rilevare alcune implicazioni semiotiche sfavorevoli per Lajolo, e la comparazione con *La luna e i falò* ne ha riservato ulteriori, con l'aggravio dell'esplicita denominazione «Laiolo» del cavallo ubriaco del capitolo XXX, e della scottante rivelazione che chiude il romanzo, la tragica fine di Santa e il suo ruolo di spia dei fascisti. Si approfondirà quest'ultimo aspetto riadattando lo schema della teoria dei mondi possibili narrativi messo in atto da Eco nel suo studio su Plinio il Giovane⁶⁶, schema che consente di distinguere il Mondo storico reale (da qui siglato M_S) nel quale Cesare Pavese ha scritto *La luna e i falò* dal Mondo narrativo (M_N) del romanzo, e di interpretare la dimensione testuale di *Classe 1912* come un Mondo (narrativo) memoriale (M_M)⁶⁷. Il M_N della *Luna e i falò* si può quindi suddividere in diversi piani di Tempo narrativo (T_N), ai quali possono corrispondere Tempi storici (T_S) del M_S , così come il M_M di *Classe 1912* si può suddividere in piani di Tempo memoriale (T_M), a loro volta correlabili ai Tempi storici (T_S) (o narrativi T_N), come illustra questo schema:

- Il Tempo narrativo dell'enunciazione del racconto della *Luna e i falò* (T_{N1}) corrisponde a un periodo di Tempo storico (T_{S1}) che ha il termine *post quem* nell'agosto del 1948⁶⁸; il tempo dell'enunciazione di Lajolo-Ulisse (T_{M1}) ha invece come termine *ante quem* l'ottobre 1945⁶⁹.
- Il Tempo del presente narrativo della *Luna e i falò* (T_{N0}) data dal ritorno del narratore⁷⁰, corrisponde nel M_S a due settimane dell'agosto del 1948 (T_{S0}) e non ha riscontro nella cronologia del M_M .

⁶⁶ Cfr. U. Eco, *Ritratto di Plinio da giovane* cit., e Id., *Lector in fabula* cit.

⁶⁷ Le interessanti complicazioni teoriche (cfr. ad esempio ivi, pp. 161-169) che inficerebbero la referenzialità intersemiotica tra M_N , M_M e M_S risultano qui superate, in quanto il Lajolo del M_S si è risentito per l'ironico riferimento equino che si legge nel M_N della *Luna e i falò*, e si è rivalso, si potrebbe dire, nel Mondo narrativo biografico del *Vizio assurdo*, dove Pavese per ripicca è definito «mulo taciturno» e «cavallo bizzarro».

⁶⁸ «Verosimilmente questa vacanza ferragostana [...] è collocabile dopo le elezioni del 18 aprile 1948, che seguirono la rottura del fronte antifascista» (Antonio Catalfamo, *Cesare Pavese. La dialettica vitale delle contraddizioni*, Roma, Aracne, 2005, p. 257); cfr. anche lo schema cronologico in Louis Kibler, *Patterns of Time in Pavese's La luna e i falò*, in «Forum Italicum», XII, 3, 1978, pp. 341-342.

⁶⁹ *Classe 1912* «fu finito di stampare il 6 ottobre 1945» (G. Amendola, *Nota introduttiva* cit., p. I).

⁷⁰ «Sono tornato in questo paese» (LEF, 781), afferma Anguilla nell'incipit.

- I Tempi narrativi degli eventi narrati in flashback da Anguilla e da Nuto (T_{N-1} ... T_{N-n}) corrispondono a diversi Tempi storici che hanno come termine *ante quem* nel M_S il 15 agosto 1948 (T_{S-n}); i tempi T_{N-n} che precedono l'ottobre 1945 possono coincidere con i tempi del presente narrativo (o del passato) del M_M di *Classe 1912* (T_{M0} ... T_{M-n}).

Lo schema consente di rilevare, con una sola mossa, che il racconto delle imprese della spia Santa della *Luna e i falò* emerge da un passato narrativo (T_{N-n}) che corrisponde al T_S della Guerra di liberazione (T_{S-n}) durante il quale hanno avuto luogo anche gli eventi di *Classe 1912* (T_{M0}). Nel M_N della *Luna e i falò*, infatti, dopo l'8 settembre Nuto incontra Santa, prima legata ai fascisti e ora ai nazifascisti, risentita con le precedenti autorità fasciste e al contempo apparentemente disposta ad aiutare Nuto e i partigiani:

Credi che anch'io non ce l'abbia con quei vigliacchi di prima?... almeno questi si difendono... Adesso mi tocca vivere e mangiare il loro pane, [...] ma se volessi dir la mia... se perdessi la pazienza...
[...] Nuto fece di tutto per capire se mentiva [...] Avrebbe dovuto chiederle di fare per loro la spia nei comandi, ma non aveva osato [...] Invece a Santa l'idea venne e diede a Nuto molte notizie sui movimenti della truppa, sulle circolari del comando, sui discorsi che facevano i repubblicani (LEF, 893).

L'incontro di Nuto con Santa può ricordare l'incontro narrato da Lajolo in *Classe 1912* con una donna dalla quale ottiene informazioni su un suo omonimo e parigrado che ha sospette frequentazioni con i tedeschi, il doppiogiochista «capitano Davide»; come Santa, la donna, nel racconto di Lajolo,

faceva politica avvicinando i grossi gerarchi e, non so se per la sua facile parola o per la sua bocca, sapeva i segreti di corridoio e di gabinetto, gli accordi e gli attriti fra tedeschi e fascisti, gli ordini che venivano emanati, le speranze e le delusioni dei grandi comandi e degli alti uffici [...] i fascisti erano indignati contro il comando tedesco [...] Ed anche la donna si scagliava contro gli uni e gli altri, i patrioti e i tedeschi (CLS, 58).

In *Classe 1912* la donna rivela a Lajolo che «tra i capi, Davide e i tedeschi, vi-geva un accordo, secondo il quale i tedeschi intendevano che tutti gli uomini in-quadri in Canelli e dintorni passassero con loro» (CLS, 58). Nella *Luna e i falò* Santa avverte Nuto (cfr. LEF, 893) di un rastrellamento a Canelli e di un rastrella-mento nel paese di Nuto (nel M_S S. Stefano Belbo); similmente in *Classe 1912* l'in-contro di Lajolo con la donna è seguito dall'episodio del tradimento del capitano Davide e dal rastrellamento dei tedeschi a Canelli, che poi si dirigono a S. Stefano:

Il capitano Davide ha tradito [...]. Ecco infatti una lunga colonna autocarrata tedesca che sale per la strada, puntando su Canelli. [...] Dopo una breve fer-

mata in Canelli sentiamo che la colonna riprende la marcia e si dirige verso S. Stefano (CLS, 60).

La responsabilità dei |rastrellamenti di Canelli (e S. Stefano)| viene attribuita al tradimento del capitano Davide nel M_M di *Classe 1912*, e a quello di Santa nel M_N della *Luna e i falò*:

C'erano le prove che la loro Santa faceva la spia, che i rastrellamenti di giugno li aveva diretti lei, che il comitato di Nizza l'aveva fatto cader lei, che perfino dei prigionieri tedeschi avevano portato i suoi biglietti e segnalato dei depositi alla casa del fascio. [...] Baracca in presenza nostra le fece il conto di quanti avevano disertato per istigazione sua, quanti depositi avevamo perduto, quanti ragazzi aveva fatti morire (LEF, 895).

Alla catena semiotica che collega il capitano Davide del M_M alla spia Santa del M_N si somma il legame, interno al M_N della *Luna e i falò*, tra la spia Santa e il cavallo Laiolo. Nel capitolo XXXI infatti, non appena Nuto si accinge al racconto conclusivo, si manifesta una correlazione esplicita tra le vicende di Santa e la corsa equestre della festa del Buon Consiglio:

– Possibile che abbia fatto quella fine...

Mi fermai a guardare giù nella valle. [...] Capivo che Nuto stava per dirmi qualcosa – e *non so perché, mi ricordai del Buon Consiglio*.

– Ci sono andato una volta [...] *C'era la corsa dei cavalli* e sembravamo tutti matti... adesso non mi ricordo nemmeno più chi l'ha vinta. Mi ricordo soltanto quelle cascine sui bricchi e il vestito di Silvia, rosa e viola, a fiori...

– *Anche Santa*, – disse Nuto, – una volta *s'è fatta accompagnare in festa* a Bubbio (LEF, 890-891, corsivo mio).

Per i lettori della *Luna e i falò* la festa del Buon Consiglio è stata già narrata nel capitolo XXX, ma il dialogo che si svolge nel T_{N0} precede l'esposizione del racconto (T_{N1}): quindi nel presente narrativo del capitolo XXXI Anguilla ancora non ricorda ciò che narrerà nel capitolo precedente. Nel capitolo XXXI Anguilla ha però un barlume di ricordo («non so perché, mi ricordai del Buon Consiglio»), un ricordo ancora vago («C'era la corsa dei cavalli [...] adesso non mi ricordo nemmeno più chi l'ha vinta») che sarà evidentemente approfondito, e darà luogo al dettagliato resoconto del precedente capitolo (dove ricorderà anche che «aveva vinto un cavallo di Neive»). L'emergere del ricordo della festa del Buon Consiglio è infatti consolidato dal racconto di Nuto e commentato da Anguilla:

– Anche Santa, – disse Nuto, – una volta *s'è fatta accompagnare in festa* a Bubbio. *C'è stato un anno che lei veniva a ballare soltanto quando suonavo io. Era viva sua madre... stavano ancora alla Mora...*

Si voltò e disse: – Si va?

Riprese a condurmi su quei pianori. Di tanto in tanto si guardava intorno, cercava una strada. Io pensavo com'è tutto lo stesso, tutto ritorna sempre uguale – vedevo Nuto su un biroccio condurre Santa per quei bricchi alla festa, come avevo fatto io con le sorelle (LEF, 891).

Con la correlazione tra l'episodio della festa del Buon Consiglio e le vicende di Santa il circuito semiotico del M_N si allaccia al M_S : connettendo la spia Santa al [cavallo] [Laiolo] e questo alla persona storica di Davide [Lajolo], il nome di battaglia partigiano di quest'ultimo, [Ulisse], si illumina del significato metaforico dell'artefice del [Cavallo] di Troia, mitico e proverbiale espediente dell'[Ulisse] omerico finalizzato allo spionaggio e all'infiltrazione. Il personaggio di Santa sintetizza infatti nella sua bellezza, nell'ironica connotazione religiosa del nome e nella sua funzione di trappola per il nemico, il triplice status di opera d'arte, monumento votivo e stratagemma bellico del Cavallo escogitato dal protagonista dell'*Odissea*. Lo stesso ex partigiano [Ulisse] rileva peraltro nel *Vizio assurdo* che un personaggio connotato in primo luogo dal *nostos* come è Anguilla (e anche Corrado) non può non evocare implicitamente [Ulisse]:

Sarà il romanzo del ritorno. [...] Ed è, per Pavese, *come il ritorno di Odisseo* ad Itaca petrosa, dove ritrova la casa, il cane Argo, i cari memori e i Proci arroganti; la passione, la voce della poesia e dei ricordi. Ma Pavese non torna *come Ulisse* carico d'avventura, ma come l'emigrante dall'America dopo aver fatto fortuna, come il cugino dei «Mari del Sud»⁷¹.

L'accenno a «Ulisse» (e a «Odisseo») è segno che Lajolo ha interpretato il personaggio Anguilla in riferimento al proprio nome di battaglia. Si spiegano forse così i brani del *Vizio assurdo* che insistono con livore puerile nel ribaltare sull'autore Pavese l'epiteto di «bastardo» del protagonista della *Luna e i falò*:

Pavese ha scritto con più sincerità la sua autobiografia per consumarla e bruciarla tutta in quelle pagine. Tornato all'origine della sua vita solitaria non può ritrovarsi che in un «bastardo». È soltanto amara ironia o consapevolezza tremenda del suo destino tragico fin dalla culla? Egli, comunque, vuol far sapere che è nato solo, come «un bastardo»⁷².

La descrizione cifrata che fa dell'ex fascista Lajolo, ex partigiano Ulisse e direttore de «l'Unità», un Cavallo di Troia, risulta irrobustita da alcuni dettagli testuali, che legano il M_N della *Luna e i falò* al M_N di un precedente racconto. A proposito del cavallo ubriaco del capitolo XXX *Wlassics* accenna alla «faccen-

⁷¹ D. Lajolo, *Il «vizio assurdo»* cit., p. 323, corsivo mio.

⁷² Ivi, pp. 326-327.

da, gustosa per più di una ragione, dello stallone sbronzo Lajolo, presente già (ma con altro nome ancora) in “La vigna” di *Feria d'agosto*⁷³. Nella *Vigna di Feria d'agosto* non vi è traccia di cavalli, ma si legge di un cavallo ubriacato nel racconto *Le feste* della medesima raccolta, che risulta quindi un antecedente testuale del romanzo, e il bersaglio di un'autocitazione paveseiana da *La luna e i falò*. Come si è osservato, il legame tra il personaggio di Santa e la festa del Buon Consiglio è esplicitato quando Nuto racconta di aver accompagnato Santa in festa come Anguilla le sorelle maggiori di lei, sorta di rebus che conduce appunto al racconto intitolato *Le feste*, dove ha luogo l'illecito sportivo che prefigura il doping etilico della *Luna e i falò*:

Avevano fatto al mattino una corsa di prova ch'era andata male [...] Ganola era cattivo in faccia [...] stappò una bottiglia di vino buono, riempì una scodella e la ficcò sotto la lingua del cavallo che si scrollava. Il cavallo bevve tutto. Poi si fecero indietro, e Ganola, dato mano alla frusta, gli menò sui gartetti e sull'osso del culo tre o quattro botte del manico, che lo fecero scattare come una biscia. Prese subito un'aria slanciata, da gatto. [...] Faceva paura. La corsa la vinsero loro⁷⁴.

Il cavallo ubriacato delle *Feste* non ha nome, ma assume implicitamente una denominazione al termine del racconto: il narratore sospetta infatti che sia stato «portato via» da un individuo di nome Roia, divenendo così quasi un |Cavallo di Troia| (*cavallo di Roia), come si può inferire dall'explicit del racconto, dove l'equino, epigono del destriero sulfureo del *Metzengerstein* di Poe, è diventato una leggenda:

Il fuoco lo spensero gli altri. Si vede che Roia sapeva il suo mestiere, perché di Ganola non trovarono gran che. Ma del cavallo meno ancora e si spiegavano l'incendio dicendo che aveva ammazzato Ganola con un calcio e rovesciato la lanterna. Lo cercarono un pezzo per queste colline, ma io sono convinto che Roia l'ha acchiappato e se l'è portato via. La gente invece, e Pino con loro, dicono che il cavallo gira i boschi, e certi giorni lo sentono passare sulle creste⁷⁵.

⁷³ T. Wlassics, *Pavese falso e vero* cit., p. 191.

⁷⁴ C. Pavese, *Feria d'agosto*, in Id., *Tutti i racconti* [2002], a cura di Mariarosa Masoero, introduzione di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2006, pp. 118-119.

⁷⁵ Ivi, pp. 124-125.

ITALO CALVINO PRIMA E DOPO LA GUERRA:
IL FASCISMO, ARIOSTO E L'UOMO A CAVALLO

Beatrice Sica

In primo luogo c'è l'immagine;
il significato viene dopo.
Italo Calvino¹

1. *La vita, la letteratura, le immagini*

È sempre arduo stabilire con esattezza che cosa della vita di uno scrittore entri nella sua opera, quali motivazioni, idee, esperienze, immagini che costellano la sua esistenza vengano trasferite sulla pagina scritta. Per quante dichiarazioni l'autore possa fornire, la formazione dei suoi universi fantastici – dove fantastici vale per tutti i suoi testi, anche quelli realistici² – è destinata a rimanere un affascinante mistero. Né possiamo fidarci della presunta sincerità di chi scrive: nell'arte, dove il vero e il falso non esistono più, cosa vuol dire essere sinceri?

Italo Calvino è uno scrittore che si è raccontato molto e poco al tempo stesso: mentre si è rivelato si è anche nascosto; e l'ha fatto evitando sempre accuratamente di lasciare tracce che potessero condurre critici e lettori troppo lontano, cioè troppo vicino a lui, alle sue emozioni più scoperte. Così anche i suoi processi creativi li ha raccontati come qualcosa di molto artigianale, magari casuale e spontaneo, ma mai inconscio: anche la germinazione delle primissime immagini che hanno dato vita alle sue storie l'ha sempre voluta tenere distinta da una genesi di tipo psicanalitico:

parto da un'immagine e la sviluppo fino alle estreme conseguenze. [...] Naturalmente sono un uomo del mio tempo, ho le mie opinioni, non pretendo di

¹ Italo Calvino, *La distanza e la tensione* (1960), in Id., *Sono nato in America... Interviste 1951-1985*, Milano, Mondadori, 2012, p. 50.

² Cfr. I. Calvino, *La ragione della mia irrequietezza stilistica* (1967), in Id., *Sono nato in America... cit.*, p. 133: «Non credo al realismo. La letteratura, come la matematica, è astrazione e formalizzazione. [...] e quando scrivo qualcosa che può essere definito realistico, non faccio che servirmi d'uno di quei particolari metodi d'astrazione che la nostra epoca considera realistici».

essere una *tabula rasa* e, infine, tutto ciò che penso si riflette in ciò che scrivo; ma nulla è previsto in anticipo. In fondo, le mie narrazioni «fiabesche» – è *così che di solito vengono chiamate* – si situano a mezza strada fra il racconto filosofico e il racconto fantastico di tipo surrealista. Lo scrittore surrealista lascia parlare l'inconscio. Nel mio caso, l'inconscio (diciamo: il gioco spontaneo d'immagini) e la ragione (il giudizio intellettuale) rimandano continuamente l'uno all'altra³.

Piuttosto che a Freud, per descrivere le forme che prende la sua ispirazione Calvino preferisce ricorrere a Dante; in un'intervista con Sandra Petrignani si legge:

[S.P.] *Italo Calvino ricorda un bellissimo verso del «Purgatorio»: «Poi piove dentro l'alta fantasia...». La fantasia, dunque, è un posto in cui piove dentro, piovono immagini dal cielo. [...] E nella sua fantasia come piove, quanto, cosa?*

[I.C.] Piovono immagini e parole insieme. Mi baso su un processo misto. Spesso è un'immagine visiva prima che verbale a venirmi in mente. Però il momento decisivo è quello in cui mi metto a scrivere. Allora l'intenzione originale cambia, può anche trasformarsi del tutto, venire completamente dimenticata. Altre volte resiste. Per esempio: l'immagine iniziale era un uomo tagliato in due? [...] Era un'armatura vuota capace di muoversi per la forza di volontà, sorretta da nessun corpo? Su queste immagini figurali lavoro. Faccio tutti i casi possibili, mi chiedo cosa succederà⁴.

Anche quando – raramente – ha usato un linguaggio di tipo più psicoanalitico, Calvino ha sempre avuto cura di proporlo entro una cornice di forte consapevolezza e lucidità. Parlando per esempio di Pin, il bambino protagonista del *Sentiero dei nidi di ragno*, Calvino lo ha descritto, è vero, come «un'immagine di regressione» dietro cui, con un'opportuna «chiave di trasposizioni», è possibile leggere la sua storia personale, la storia dell'autore tra i partigiani; ma Pin diventa subito, nello sguardo retrospettivo dello scrittore, il segno di un «modo “intellettuale” d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni»⁵.

In questo quadro, a insistere troppo sul vissuto dell'autore si rischia, oltre che di cadere in trappole critiche da tempo superate, anche di fargli un torto: leggendo le sue storie perché scavare dove lui non ha voluto addentarsi o non ha visto la necessità di farlo? «Niente psicologia, per favore», si è schermito in un'intervista⁶. D'altra parte a seguire troppo da vicino le sue indicazioni si ri-

³ I. Calvino, *Mai soddisfatto delle definizioni* (1966), in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 122.

⁴ I. Calvino, *Di solito parto da un'immagine* (1985), in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 627.

⁵ I. Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, edizione diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski, Milano, Mondadori, 1996, vol. I, pp. 1199-1200.

⁶ I. Calvino, *La distanza e la tensione* cit., p. 48.

schia di rimanere imprigionati in un gioco ermeneutico apparentemente aperto al massimo grado ma di fatto chiuso:

Se un lettore vuole proporre e applicare una chiave [di lettura], benissimo: mi dà sempre soddisfazione vedere una cosa che ho scritto interpretata in chiavi diverse, specie se io non ci avevo pensato. Ogni nuova chiave che funziona senza forzare la serratura (cioè quella costruzione di figure e parole che è la sola che ho detto, la sola cosa che volevo dire) è una riprova che il racconto sta in piedi. Per scrivere un racconto io parto sempre da un'immagine – o meglio, da un rapporto tra immagini –, che cerco di sviluppare secondo la loro logica interna. La possibilità dei «significati» che il racconto può avere mi viene sempre in mente dopo e mi guardo bene dall'imporli al lettore⁷.

Dunque il lettore è apparentemente libero di muoversi, nulla lo trattiene. E però come orientarsi tra i significati possibili del racconto, come arrivare a una lettura non arbitraria del testo? Soltanto badando alla coerenza delle immagini, a come l'autore le ha organizzate nei loro rapporti interni? Ma chi decide quando una chiave forza la serratura? E non ci sarà ogni tanto bisogno anche di forzare la serratura?

Spesso Calvino si è presentato facendo ricorso alle interpretazioni suggerite dai critici, a quelle che più gli piacevano; di fatto ha continuato a nascondersi, a non sbilanciarsi. In un'intervista con Marie Craipeau si legge per esempio:

[I.C.] *Il cavaliere inesistente*, un cavaliere sotto Carlo Magno, di cui solo l'armatura cammina. Si cerca l'uomo, non c'è, c'è solo l'armatura. Vi hanno cercato un mucchio di significati.

[M.C.] *Eppure è semplicissimo. Persone come il cavaliere s'incontrano tutti i giorni...*

[I.C.] È vero. Succede ogni momento... Si tratta del problema di essere, di essere veramente...

[...] *Il visconte dimezzato*: un uomo tagliato in due. Si è parlato in proposito del bene e del male... [...] Ma *Il visconte* è qualcosa di più della lotta fra il bene e il male. (*Calvino si piega verso di me e quasi in confidenza dice*) è l'uomo alienato.

[M.C.] *L'uomo alienato? È il grande tema del nostro tempo.*

[I.C.] Vero? Le confesso che nei miei romanzi fantastici il significato qualche volta mi sfugge. Non lo dico certo ai critici: mi diverte troppo discutere certe interpretazioni. Ma io non sono un filosofo. [...] ciò a cui mi applico, ciò a cui tengo, sono certe verità fondamentali, molto semplici. Valori morali? Li può anche chiamare così. Fraternità, solidarietà fra gli uomini. Semplici, via. [...] Ci sono cose che non è necessario dire. Bisogna averne consapevolezza, ecco tutto⁸.

⁷ I. Calvino, *Nelle «Cosmicomiche» continuo il discorso dei romanzi fantastici* (1965), in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 115.

⁸ I. Calvino, *La distanza e la tensione* cit., pp. 49-50.

Anche qui il lettore è solo apparentemente aiutato: nel visconte dimezzato dobbiamo vedere l'uomo alienato oppure no? E il cavaliere inesistente rappresenta il problema dell'essere o anche altro? Calvino qui ripropone sornionamente delle interpretazioni già suggerite dai critici; al tempo stesso lascia aperto il significato delle sue immagini; e infine accenna anche a verità universali tanto fondamentali che non hanno neppure bisogno di essere dette. Come comportarsi dunque? Cosa scegliere?

Nella *Nota 1960* alla trilogia *I nostri antenati* Calvino definisce i suoi romanzi fantastici come «tre gradi d'approccio alla libertà», insistendo sul loro carattere aperto e sulla coerenza del sistema di immagini su cui sono costruiti⁹; inoltre invita i lettori a sentirsi liberi di interpretarli come vogliono: «siete padroni d'interpretare come volete queste tre storie, e non dovete sentirvi vincolati affatto dalla deposizione che [...] ho reso sulla loro genesi»¹⁰. Sentiamoci liberi una volta per tutte, dunque; ascoltiamo Calvino ma guardiamo anche altrove; azzardiamoci, se pare il caso, a sistemare diversamente i dati che lui stesso ci ha fornito nelle sue tante «deposizioni». Proviamo a vedere se tre chiavi bastano per aprire un'altra porta senza forzare la serratura: consideriamo insieme il peso di un'ideologia e di un regime politico – il fascismo –; la forza di un modello letterario – Ariosto e la tradizione cavalleresca –; e un'immagine precisa – quella dell'uomo a cavallo. Come si combinano questi tre elementi – fascismo, Ariosto, uomo a cavallo – nel percorso di Calvino? Quanto hanno contato nei suoi «gradi d'approccio alla libertà»?

2. Antifascismo, antimilitarismo, ironia

Calvino nasce il 15 ottobre 1923 a Santiago de las Vegas, vicino all'Avana, circa un anno dopo la marcia su Roma. In Italia arriva nel 1925, troppo piccolo per conservare di Cuba una memoria diretta¹¹, e trascorre l'infanzia e l'adolescenza a Sanremo, in Liguria, durante gli anni del regime fascista. Le prime immagini e i primi ricordi che restano impressi nella sua mente affondano le radici lì, in quel luogo e in quel tempo.

⁹ I. Calvino, *Nota 1960*, in Id., *Romanzi e racconti* cit., p. 1219: «tre gradi d'approccio alla libertà. E nello stesso tempo ho voluto che fossero tre storie, come si dice, "aperte", che innanzi tutto stiano in piedi come storie, per la logica del succedersi delle loro immagini, ma che comincino la loro vera vita nell'imprevedibile gioco d'interrogazioni e risposte suscitate nel lettore».

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. I. Calvino, *Autoritratto 1956* in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 17: «Di Cuba non ricordo nulla, purtroppo, perché nel 1925 ero già in Italia, a Sanremo, dove mio padre era tornato con mia madre a dirigere una stazione sperimentale di floricoltura. Della mia nascita d'oltreoceano non conservo che un dato anagrafico difficile a trascriversi, un bagaglio di memorie familiari, e il nome di battesimo, ispirato alla *pietas* degli emigrati verso i propri Lari e che in patria invece risuona bronzeo e carducciano».

Sanremo tra le due guerre era, nelle parole di Calvino, «una cittadina [...] piuttosto diversa dal resto dell'Italia, [...] popolata di vecchi inglesi, granduchi russi, gente eccentrica e cosmopolita. [...] A San Remo i quotidiani più letti erano quelli di Nizza, non quelli di Genova e di Milano. "L'Eclairer" durante la guerra di Spagna teneva per Franco; "Le Petit Niçois" teneva per i repubblicani»¹². Insomma, la città si presentava come un mosaico di voci e figure molto più variegato rispetto all'immagine monolitica della politica e della società imposte dal regime mussoliniano.

Il primissimo ricordo di Calvino bambino «è un socialista bastonato dagli squadristi [...] col viso pesto e sanguinante, la cravatta a fiocco strappata» che entrò in casa chiedendo soccorso¹³. Ma si tratta di un'immagine di violenza isolata nella sua drammaticità. Lo scrittore ha precisato come la sua vita durante il regime, prima della guerra, non avesse in realtà niente di drammatico: «vivevo», ha scritto, «in un mondo agiato, sereno, avevo un'immagine del mondo variegata e ricca di sfumature contrastanti, ma non la coscienza di conflitti accaniti»¹⁴.

Cresciuto in un ambiente laico e anticonformista eccezionalmente controcorrente per l'Italia di allora¹⁵, Calvino si abitua a trovarsi «spesso in situazioni diverse dagli altri»¹⁶. La madre, di «tenace fede pacifista»¹⁷, ritarda il più possibile l'iscrizione del figlio all'Opera Nazionale Balilla perché non vuole che il bambino impari a usare le armi né, dovendo assistere alla messa della domenica, sia costretto ad «atti esteriori di devozione»¹⁸. Una volta iscritto senza possibilità di esonero, Calvino partecipa, come gli altri bambini, «alle adunate e alle sfilate dei balilla moschettieri e poi degli avanguardisti: senz'alcun piacere, [...] accettandole come una delle tante cose noiose della vita scolastica»¹⁹.

I suoi compagni appartengono «quasi tutti alle vecchie famiglie medio-borghesi cittadine, figli di bravi professionisti antifascisti o comunque non fascisti»²⁰, e come lui sono «quasi tutti ostili al fascismo»²¹ ma accettano «forme esteriori

¹² Italo Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* (1960), in Id., *Eremita a Parigi. Pagine autobiografiche*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 149, 155.

¹³ Ivi, pp. 149-150.

¹⁴ Ivi, p. 155. Cfr. anche Italo Calvino, *I ritratti del Duce* (1983), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. II, pp. 2879-2880: «Il clima della violenza squadrista era pure registrato nei miei primissimi ricordi infantili [...] ma quando cominciai ad andare a scuola il mondo pareva tranquillo e assestato».

¹⁵ Cfr. I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., pp. 151-152.

¹⁶ Ivi, p. 154.

¹⁷ Ivi, p. 152.

¹⁸ Ivi, p. 154.

¹⁹ Ivi, p. 156.

²⁰ Ivi, p. 158.

²¹ Ivi, p. 150.

di disciplina fascista [...] tanto per non aver grane»²². Così, crescendo nell'Italia mussoliniana ma ascoltando anche voci critiche verso il regime e frequentando persone che non vi si riconoscono, Calvino prima della guerra coltiva quello che più tardi definirà un «tranquillo antifascismo»²³: senza compiere azioni di protesta o di ribellione eclatanti²⁴, si limita a vedere nel credo fascista semplicemente «una via tra le tante, ma una via sbagliata, condotta da ignoranti e disonesti»²⁵:

fino a quando non scoppiò la Seconda guerra mondiale, il mondo mi appariva un arco di diverse gradazioni di moralità e di costume, non contrapposte ma messe l'una a fianco dell'altra; a un estremo stava il disadorno rigore antifascista o prefascista [...] e di lì via via si passava attraverso sfumature di indulgenza alle debolezze umane e pressapochismo e corruzione sempre più smaccate e corrive seguendo tutta la fiera delle vanità cattoliche, militaresche, conformistico-borghesi, fino ad arrivare all'altro estremo, quello della assoluta pacchianeria e ignoranza e fanfaronaggine che era il fascismo beato dei suoi trionfi, privo di scrupoli, sicuro di sé²⁶.

In questo quadro per Calvino avere uno spirito libero e indipendente, distinto dalla massa indottrinata dal regime, significa essenzialmente due cose: «rifiutarsi di amare le armi e la violenza»²⁷ e diventare «schernitori d'ogni retorica patriottica o militare»²⁸. In una società inquadrata militarmente fin dai primi anni di scuola, dove vigono «la proibizione d'ogni critica e d'ogni ironia»²⁹, distinguersi diventa «prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca, una questione di stile, di "sense of humour"»³⁰. I miti totalizzanti della patria, della disciplina, dell'obbedienza al capo vengono allora irrisi e guardati con ironico distacco, per smascherare l'«ignoranza e fanfaronaggine» che stanno dietro alla retorica ufficiale.

Teniamo a mente questi due valori – antimilitarismo e ironia – che Calvino coltiva nell'infanzia e nella prima adolescenza come antidoti al fascismo; li ritroveremo più avanti.

²² Ivi, p. 160.

²³ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1198.

²⁴ Cfr. *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., p. 156: «partecipavo alle adunate e alle sfilate dei balilla moschettieri e poi degli avanguardisti [...]. Il gusto di sottrarsi, di farsi sospendere da scuola per non essere andato all'adunata o per non aver messo la divisa nei giorni di precetto divenne più forte verso gli anni del liceo, ma anche allora era più che altro una bravata d'indisciplina studentesca».

²⁵ Ivi, p. 152.

²⁶ Ivi, p. 157.

²⁷ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* [1962], ora in *Id., Eremita a Parigi* cit., p. 169.

²⁸ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., p. 159.

²⁹ I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., p. 2883.

³⁰ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1198.

3. *L'uomo a cavallo*

Crescere secondo principi antifascisti non sottrae Calvino all'insistenza della propaganda mussoliniana: come tutti gli altri bambini, infatti, anche lui è costretto, a scuola e fuori, ad assorbire gli slogan e le immagini proposti dal regime. Ma è proprio su questi che si esercita il sentimento antifascista del futuro scrittore: si diventa «schernitori d'ogni retorica patriottica o militare», infatti, imparando a irridere i contenuti della retorica patriottica o militare.

Tra le immagini cui nessuno in Italia, negli anni tra le due guerre, poteva sfuggire vi era, naturalmente, quella del Duce. I ritratti del dittatore, diffusi soprattutto attraverso fotografie e filmati, riempivano gli spazi pubblici e spesso entravano anche in quelli privati degli italiani fino a imprimersi a fondo nel loro immaginario³¹. Così gli atteggiamenti, le movenze, il viso, l'espressione di Mussolini costituivano un patrimonio comune, fino a diventare proverbiali nelle conversazioni. Anche i bambini li assorbivano, addirittura prima di imparare a parlare, attraverso le moine dei grandi; lo racconta lo stesso Calvino:

Tra i vezzeggiamenti che si usava fare ai bambini d'un anno o due, c'era a quel tempo l'abitudine di dire: «Fa' la faccia di Mussolini», e il bambino prontamente assumeva un'espressione accigliata e sporgeva le labbra corruciate. Insomma, il ritratto di Mussolini gli italiani della mia generazione cominciavano a portarlo dentro se stessi prima ancora di saperlo riconoscere sui muri [...]»³².

In casa Calvino non si dilettevano di simili vezzeggiamenti, anzi le pose enfatiche del dittatore venivano ridicolizzate o commentate con sdegno dai parenti dello scrittore³³; ma Calvino avrà visto altri bambini sollecitati dai grandi a «fare la faccia di Mussolini»; e comunque quella faccia la vedeva da solo ogni giorno a scuola:

³¹ Sono ovviamente moltissimi gli studi sull'argomento. Tra i tanti, anche se si concentra sull'immaginario che deriva dalla parola scritta e non dalle immagini visuali, è pieno di indicazioni utili il libro di Luisa Passerini, *Mussolini immaginario: storia di una biografia, 1915-1939*, Roma-Bari, Laterza, 1991; cfr. soprattutto il cap. 3.

³² I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., p. 2880.

³³ Cfr. ivi, pp. 2883-2884: «Ricordo d'aver [...] sentito raccontare in famiglia uno zio antifascista che l'aveva visto al cinema [...]. Ricordo come mio zio descriveva la mimica, i pugni puntati sui fianchi, a un certo punto il gesto di soffiarsi il naso con una mano. Ricordo l'esclamazione d'una zia: «Che volete? È un muratore!» Pochi giorni dopo vidi anch'io il film «Luce» col discorso, riconobbi le smorfie descritte dallo zio, anche il rapido strofinamento del naso. L'immagine di Mussolini mi arrivava dunque attraverso il filtro dei discorsi sarcastici degli adulti (alcuni adulti) che contrastavano col coro delle esaltazioni. Ma quel coro era espresso pubblicamente, mentre le riserve restavano confinate nelle conversazioni private e non scalfivano la facciata dell'unanimità che il Regime ostentava». Il discorso cui Calvino allude è il discorso di Mussolini pronunciato il 3 novembre 1932 ad Ancona.

Si può dire che i primi vent'anni della mia vita li ho passati con la faccia di Mussolini sempre in vista, in quanto il suo ritratto era appeso in tutte le aule scolastiche, così come in tutti gli uffici e locali pubblici. [...] Sono entrato in prima elementare nel 1929 e ho netto il ricordo dei ritratti di Mussolini di quell'epoca [...]. Lo ricordo [...] nella piccola litografia a colori appesa in classe [...] e in una fotografia in nero tra le ultime pagine dell'antiquato sillabario [...]³⁴.

Fuori dalle aule scolastiche l'immagine di Mussolini si poteva ancora vedere «nei ritratti, nelle statue, nei film “Luce” (i cinegiornali dell'epoca), nei giornali illustrati»³⁵. Erano immagini che, nota Calvino, comunicavano «una disciplina senza imprevisti»³⁶.

Per trasmettere questo senso di indiscutibile e incrollabile disciplina particolarmente incisivo risultava, tra tante tipologie, il ritratto del Duce a cavallo. Negli anni Trenta, questa immagine già emersa nel decennio precedente viene meticolosamente costruita per creare il mito dell'unico, invincibile condottiero in uniforme militare del popolo italiano, del nuovo cesare alla guida di un rinnovato impero. È un'immagine modellata spesso sugli esempi della statuaria romana e rinascimentale e di tipo marcatamente militare: Mussolini indossa la divisa dell'esercito, con il fez o l'elmo da guerra, e si erge imponente sul suo cavallo.

Calvino ricordava bene la figura del «Duce condottiero»: «Questo è il ritratto di Mussolini che si può considerare canonico e che ebbi sotto gli occhi per gran parte della mia vita scolastica, sportiva, premilitare, ecc.»³⁷. L'immagine di Mussolini a cavallo rimaneva particolarmente impressa nella mente di bambini e ragazzi, ben più delle varianti del Duce trebbiatore o aviatore. Come ha ricordato Paola Bernasconi:

The idea of the Duce as military leader (*condottiero*), with fairy tale overtones, is one of the many iconographic images generated during the ventennio, and it had great appeal in particular to the young. Mussolini was depicted on horseback, quite often a white horse, wearing a uniform and a fez with a white plume. It was an image that was widely circulated in photographs and illustrations, in school exercise books and textbooks³⁸.

Durante il ventennio tanti bambini in età scolare venivano invitati a fare disegni o a scrivere pensierini su Mussolini; in essi l'immagine del Duce cavaliere

³⁴ Ivi, p. 2878.

³⁵ Ivi, p. 2880.

³⁶ *Ibidem*: «i ritratti ufficiali del Duce s'identificavano con una disciplina senza imprevisti».

³⁷ Ivi, p. 2887. Parlando dei ritratti del «Duce condottiero», Calvino si riferisce in questo passo principalmente a quelli dove Mussolini indossa l'elmo, senza essere necessariamente a cavallo. Per quelli a cavallo menzionati direttamente dallo scrittore, cfr. *infra*.

³⁸ Cfr. Paola Bernasconi, *A fairy tale dictator: children's letters to the Duce*, in «Modern Italy», XVIII, 2 (2013), p. 136.

torna insistentemente. Ecco alcuni pensieroini trascritti dall'insegnante e scrittrici Dolores Mingozzi nel suo libro *Mussolini visto dai ragazzi* (1928):

Io a casa ho un ritratto di S. E. Benito Mussolini, a cavallo.

Mussolini [...] va sempre a cavallo.

Io ho visto Mussolini al cinematografo [...] saltò svelto a cavallo e via che se ne andò di corsa.

Mussolini, quando è a cavallo è il più bel guerriero del mondo.

la cosa più bella fu: aver visto proprio con questi occhi e proprio da vicino, che quasi mi pestava i piedi col cavallo, il Duce. Era a cavallo, un bel cavallo nero, era vestito molto bene e quando passò davanti a noi bambini [...] fece un sorriso e noi lo salutammo alla romana.

Da tanto tempo desideravo vedere Mussolini. Finalmente [...] ebbi questa grande fortuna. Lo vidi infatti in piazza Malpighi, a cavallo.

Quanti Mussolini si vedono dappertutto! O solo il busto o a sedere che scrive, o a cavallo [...]»³⁹.

Anche lo scrittore Franco Ciarlantini nel suo libro *Mussolini immaginario* (1933) trascriveva alcuni pensieri dei più piccoli:

L'immagine fantastica che tanti si fanno di Mussolini entra, come la fiaba, nel sogno dei fanciulli. [...] L'immagine di Mussolini a cavallo ricorre continuamente.

Di bimbi, come il piccolo Luigi Arienti di Legnano, che scrivono di lui cose di questo genere, ce ne sono un'infinità:

«Nella mia fantasia vedo spesso il Duce a cavallo, colla testa alta, coll'occhio scrutatore in divisa di parata, passare in rivista le truppe che gridano: – A noi! – Egli guarda severo come per dire: – Ricordatevi che questo grido vi impegna a seguirmi dove io vi condurrò, o in pace o in guerra»⁴⁰.

Che le trascrizioni presentate da Mingozzi e Ciarlantini siano fedeli o meno, non importa veramente: esse sono indicative dell'indottrinamento a cui erano sottoposti i bambini attraverso la scuola, e di come l'immagine del Duce condottiero circolasse capillarmente a partire dalle classi elementari.

Italo Calvino non avrà avuto le stesse fantasie di Luigi Arienti o degli scolari di Dolores Mingozzi, ma certamente aveva visto anche lui molte immagini del Duce a cavallo. Se ne ricordava a distanza di decenni. Nel 1983 scrive:

A quell'epoca [intorno al 1932] l'iconografia mussoliniana aveva fatto un importante passo avanti nella glorificazione cesarea; tanto è vero che uno dei fran-

³⁹ Dolores Mingozzi, *Mussolini visto dai ragazzi*, con prefazione di Augusto Turati, Firenze, Società Editrice Toscana, 1928, pp. 21, 27, 30, 32, 43, 81, 88.

⁴⁰ Franco Ciarlantini, *Mussolini immaginario*, Milano, Sonzogno, 1933, pp. 162-163.

cobolli della serie [commemorativa del decennale della Rivoluzione fascista] rappresentava il monumento equestre del Duce allo stadio di Bologna, ispirato al Colleoni del Verrocchio, con sotto la parola d'ordine «Se avanzo seguitemi». [...] Il Duce-monumento equestre appariva di profilo. [...] Frequenti [erano] le immagini [di Mussolini] a cavallo, tra le quali va ricordata quella con la «spada dell'Islam» brandita verso il cielo⁴¹.

Accanto ai valori complementari dell'antimilitarismo e dell'ironia che costituivano la base del primo antifascismo di Calvino, bisogna dunque ricordare tra le memorie più forti della sua infanzia e adolescenza anche l'immagine di Mussolini a cavallo. L'antimilitarismo, l'ironia e la figura del cavaliere sono tutti elementi che entrano, rivisitati in modi e tempi diversi, nella narrativa calviniana dopo l'esperienza unica, sconvolgente e rivoluzionaria della guerra.

4. *Alla prova del fuoco*

Con l'avvicinarsi della guerra Calvino entra nell'adolescenza. Ciò che conta ora «non [è] più soltanto l'aspetto esteriore delle persone e degli ambienti»⁴². Alla «memoria visiva [...] della fanciullezza, quando le figure erano il canale principale del [...] contatto col mondo», cominciano ad accompagnarsi in maniera sempre più nitida «idee, ragionamenti, giudizi di valore»⁴³. La guerra accelera questo processo: impone di fare delle scelte, di schierarsi, di decidere da che parte stare. In tale mutato scenario i valori su cui Calvino aveva costruito la sua personalità e le immagini che aveva assorbito nell'infanzia e nella prima adolescenza subiscono anch'essi dei cambiamenti.

Il principale mutamento è una vera e propria scossa al «tranquillo antifascismo» in cui Calvino era cresciuto: le convinzioni antimilitariste e i modi ironici che aveva coltivato fino a quel momento si devono misurare con la violenza della lotta partigiana:

⁴¹ I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., pp. 2881, 2887. Per l'immagine della statua equestre del Duce allo stadio di Bologna e la sua storia si veda Nazario Sauro Onofri, *La storia dello Stadio, di un cavallo di bronzo e del suo cavaliere perduto*, in Nazario Sauro Onofri, Vera Ottaviani, *Dal Littoriale allo Stadio. Storia per immagini dell'impianto sportivo bolognese*, con scritti di M. Biolcati Rinaldi, F. Carpanelli, C. Morigi Govi, E. Riccòmini e D. Vitali [Bologna], Consorzio Cooperative Costruzioni, 1990, pp. 13-24, in particolare le pp. 15-6, 20-21, 23-24, e la relativa documentazione fotografica, in particolare le immagini alle pp. 50-51, 58, 89. Cfr. anche *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara*, con un testo di Giuseppe Quercioli, Bologna, Pendragon, 2006, in particolare le pp. 19-30, 34-36, 88-94 e 115, e Simona Storchi, *Mussolini as monument: the equestrian statue of the Duce at the Littoriale Stadium in Bologna*, in *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, a cura di Christopher Duggan, Stephen Gundle e Giuliana Pieri, Manchester, Manchester University Press, 2013, pp. 193-208.

⁴² I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., p. 2889.

⁴³ Ivi, p. 2888.

Per molti di noi, fin da ragazzi, rifiutare la mentalità fascista voleva dire innanzitutto rifiutarsi di amare le armi e la violenza; l'inserimento nella lotta partigiana armata implicò, dunque, oltretutto, il superamento di forti blocchi psicologici dentro di noi. Ero venuto su con una mentalità che poteva condurmi più facilmente a fare l'obiettore di coscienza che il partigiano; e a un tratto mi trovavo in mezzo alla lotta più cruenta⁴⁴.

Un altro mutamento importante riguarda sicuramente l'immagine di Mussolini a cavallo. Con la guerra, lungi dal rappresentare la solidità di «una disciplina senza imprevisti», la figura del Duce cavaliere mostra tutta la fragilità della costruzione propagandistica che l'aveva tenuta in piedi:

Di fronte alla realtà delle sconfitte militari, la messa in scena delle parate rivela la sua vanità anche a chi non aveva avuto occhi per accorgersene prima. La voce che corre dopo El Alamein (come subito correvano le voci propalandosi per l'Italia) che con le truppe italiane in ritirata nel deserto c'era il cavallo bianco che Mussolini voleva fosse tenuto pronto per il suo ingresso trionfale in Alessandria d'Egitto, segna la fine dell'iconografia del condottiero⁴⁵.

A El Alamein, travolto sul campo, l'esercito italiano si ritira: e il condottiero che in sella al suo cavallo bianco doveva guidarlo verso la vittoria dove è finito? L'immagine statuaria diffusa negli anni precedenti è come smembrata: c'è il cavallo ma non c'è il cavaliere. All'improvviso diventa chiaro a tutti che quel cavaliere non c'era mai stato veramente; ora appariva in tutta la sua inconsistenza: era solo un «cesare di cartapesta», come avrebbe detto il caricaturista e scrittore umorista Gec⁴⁶; un cesare di cartapesta che aveva messo in piedi, nelle parole di Calvino, un'«Italia di cartapesta»⁴⁷. Insomma, con la guerra Calvino da un lato ridefinisce i termini del suo antifascismo, dall'altro tocca con mano, come tutti gli italiani, quanto la figura del Duce condottiero fosse del tutto priva di sostanza: con la sconfitta di El Alamein quell'immagine segna irrimediabilmente un vuoto, rimanda a un'assenza; resta soltanto il cavallo bianco in ritirata con i soldati.

⁴⁴ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 169. Cfr. anche *Prefazione 1964* cit., pp. 1197-1198 (brano già in parte menzionato sopra): «Ero stato, prima d'andare coi partigiani, un giovane borghese sempre vissuto in famiglia; il mio tranquillo antifascismo era prima di tutto opposizione al culto della forza guerresca, una questione di stile, di "sense of humour", e tutt'a un tratto la coerenza con le mie opinioni mi portava in mezzo alla violenza partigiana, a misurarmi su quel metro. Fu un trauma, il primo...».

⁴⁵ I. Calvino, *I ritratti del Duce* cit., pp. 2889-2890.

⁴⁶ Gec (Enrico Gianeri), *Il Cesare di cartapesta. Mussolini nella caricatura*, Torino, Grandi Edizioni Vega, 1945.

⁴⁷ I. Calvino, *Lo scrittore di fronte alla realtà* [1951], in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 4: «ci volle che l'Italia di cartapesta in cui non riuscivamo a riconoscerci crollasse e ne scoprimmo un'altra, più cruda e dolorosa, ma più nostra e antica».

5. Raccontare la guerra partigiana

Come è stato notato, «la prima e spontanea manifestazione creativa del giovane Calvino si realizza nel disegno», non nella letteratura. I disegni e le caricature giovanili mostrano «un tratto secco e stilizzato che sa cogliere e fissare al volo un tic, un gesto, una fisionomia, e attraverso di essi un carattere» grazie anche alla «deformazione dell'ironia e dell'umorismo»⁴⁸. Così è anche di una caricatura di Mussolini a cavallo, non datata ma riferibile ai primi anni Quaranta⁴⁹, nella quale Calvino ritrae il Duce con l'elmo in testa e la tipica mascella protesa in avanti, ma a torso nudo, con pantaloni che sembrano brache di un pigiama e lo stivale sinistro che ha le pieghe di un calzettone: corpulento, eccessivamente pesante, il dittatore affonda il suo peso sul dorso senza sella del cavallo, che si tende per contrasto verso l'alto, con la zampa anteriore destra sollevata, la coda ritta e il muso che guarda in su, in un comico raddoppio della mascella mussoliniana⁵⁰.

L'immediato dopoguerra, però, vede Calvino impegnato non a coltivare i suoi talenti di caricaturista ma a definire il suo profilo di scrittore nel solco tracciato dalla Resistenza. Nella *Prefazione 1964* al *Sentiero dei nidi di ragno* l'autore descrive l'urgenza che aveva sentito di raccontare il «senso d'umanità ribollente e di spietatezza e di natura»⁵¹ che aveva trovato nell'esperienza della guerra partigiana e il desiderio, suo come di altri scrittori della sua generazione, di «creare una "letteratura della Resistenza" [...], scrivere "il romanzo della Resistenza"»⁵². In questo romanzo dovevano entrare, scrive Calvino,

tutte le mie riflessioni sulla violenza, da quando m'ero trovato a prendere le armi [...]. E contemporaneamente, le riflessioni sul giudizio morale verso le persone e sul senso storico delle azioni di ciascuno di noi⁵³.

Come raccontare al meglio la lotta dei partigiani? In prima o terza persona, facendo leva su un senso del tragico o del comico? Calvino si è interrogato più volte sulla giusta chiave narrativa per parlare di quell'esperienza:

⁴⁸ *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli e Ernesto Ferrero, Milano, Mondadori, 2003, p. 46.

⁴⁹ È quanto almeno si ricava dall'*Album Calvino* cit., dove la caricatura non è datata con precisione ma è in tutto simile ad altre di quel periodo.

⁵⁰ Cfr. ivi, p. 46, dove la caricatura è riprodotta.

⁵¹ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1195.

⁵² Ivi, p. 1191.

⁵³ Ivi, pp. 1197-1198. Cfr. anche I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 168: «La guerra diventò presto lo scenario dei nostri giorni, il tema unico dei nostri pensieri. Nella politica, anzi nella storia, ci trovammo immersi pur senza alcuna opzione volontaria. Cosa significava per l'avvenire del mondo e per l'avvenire di ciascuno di noi l'esito di quel conflitto totale che insanguinava l'Europa? E quale doveva essere il comportamento di ciascuno di noi in quella vicenda così smisurata rispetto alle nostre volontà? Quale è il posto dell'uomo singolo nella storia? E la storia, ha un senso?».

Mi è sempre stato difficile raccontare in prima persona i miei ricordi di guerra partigiana. Potrei farlo secondo varie chiavi narrative tutte egualmente veritiere: dal rievocare la commozione degli affetti in gioco, dei rischi, delle ansie, delle decisioni, delle morti, al puntare invece sulla narrazione eroicomica delle incertezze, degli errori, dei disguidi, delle disavventure in cui incappava un giovane borghese, impreparato politicamente, privo di ogni esperienza di vita, vissuto in famiglia fino ad allora⁵⁴.

Nel *Sentiero dei nidi di ragno* Calvino non imbocca in realtà nessuna di queste due vie: sceglie infatti di affrontare il problema – come dice – «non di petto, ma di scorcio»⁵⁵, raccontando le cose attraverso gli occhi di Pin, passando – scrive – attraverso «un'immagine di regressione: un bambino»⁵⁶. Ma Pin era davvero una regressione? Non necessariamente, o non soltanto: in fondo offriva un punto di vista privilegiato, funzionava come «elemento d'osservazione diretta della realtà»⁵⁷. Inferiore ai grandi di cui non comprende le ragioni, Pin si sente superiore a loro rispetto al complesso mondo delle emozioni e dei sentimenti in gioco. Proprio come Calvino tra i partigiani:

Il rapporto tra il personaggio del bambino Pin e la guerra partigiana corrispondeva simbolicamente al rapporto che con la guerra partigiana m'ero trovato ad avere io. L'inferiorità di Pin come bambino di fronte all'incomprensibile mondo dei grandi corrisponde a quella che nella stessa situazione provavo io, come borghese. E la spregiudicatezza di Pin, per via della tanto vantata provenienza dal mondo della malavita, che lo fa sentire complice e quasi superiore verso ogni «fuori-legge», corrisponde al modo «intellettuale» d'essere all'altezza della situazione, di non meravigliarsi mai, di difendersi dalle emozioni... Così, data questa chiave di trasposizioni [...] la storia in cui il mio punto di vista personale era bandito ritornava ad essere la *mia* storia...⁵⁸.

Se il *Sentiero* dà voce, in maniera più o meno adeguata, all'antifascismo di Calvino maturato alla luce dell'esperienza partigiana, l'ironia e l'immagine dell'uomo a cavallo rimangono ancora fuori dall'universo letterario dell'autore. Era troppo presto per farceli entrare, soprattutto la figura del cavaliere. Perché mai rievocare, del resto, il Duce condottiero? Disarcionato dal popolo che aveva oppresso e trascinato in guerra, Mussolini era caduto rovinosamente dal suo cavallo. Anche il monumento allo stadio di Bologna, che Calvino ricordava di aver visto da bambino nei francobolli commemorativi del decennale, mostrava alla fine della guerra soltanto il cavallo senza cavaliere, anzi mostrava il cavallo

⁵⁴ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. I: Un'infanzia sotto il fascismo* cit., p. 163.

⁵⁵ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1191.

⁵⁶ Ivi, p. 1200.

⁵⁷ Ivi, p. 1194.

⁵⁸ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1199.

con gli stivali del cavaliere ancora attaccati ai fianchi, mentre il busto era stato divelto dalla folla il 26 luglio del 1943, il giorno dopo la caduta del fascismo, e la testa trascinata per le vie della città⁵⁹. Mussolini non era più in sella; le sue mascelle, che Calvino nella sua caricatura aveva umoristicamente raddoppiate in quelle del cavallo, si erano piegate nel volto sfigurato del cadavere di piazzale Loreto in una macabra smorfia. Si era chiusa una pagina della storia d'Italia. Cavalieri, condottieri, non se ne volevano più.

6. *Ariosto*

Se nella *Prefazione 1964* Calvino giudica Pin «un'immagine di regressione» è anche per il confronto con il romanzo di Fenoglio *Una questione privata*, pubblicato postumo l'anno precedente. Calvino ne parla nella stessa *Prefazione 1964*:

Una questione privata [...] è costruito con la geometrica tensione d'un romanzo di follia amorosa e cavallereschi inseguimenti come l'*Orlando furioso*, e nello stesso tempo c'è la Resistenza proprio com'era, di dentro e di fuori, vera come mai era stata scritta, [...] e con tutti i valori morali, tanto più forti quanto più impliciti, e la commozione, e la furia. Ed è un libro di paesaggi, ed è un libro di figure rapide e tutte vive, ed è un libro di parole precise e vere. Ed è un libro assurdo, misterioso, in cui ciò che si insegue, si insegue per inseguire altro, e quest'altro per inseguire altro ancora e non si arriva al vero perché⁶⁰.

Fenoglio come Ariosto: nel romanzo c'è la follia amorosa di Milton-Orlando per la sua Fulvia-Angelica, con gli inseguimenti del partigiano alla ricerca di un prigioniero fascista da scambiare per salvare cavallerescamente il rivale in amore Giorgio; e poi ci sono i fascisti che a loro volta inseguono Milton, e alla fine lui da solo che insegue l'amore e la morte insieme. Armi e amori come in Ariosto, in una tensione narrativa che non viene mai meno; e insieme anche la Resistenza con i valori morali, il pathos e l'urgenza dell'esperienza partigiana. Insomma Fenoglio era riuscito a coniugare avventura ed epos, a saldare molto naturalmente un racconto di armi e amori all'epopea collettiva della Resistenza, affrontando le cose «di petto» come Calvino sentiva di non essere riuscito a fare: infatti, come scriveva, «Allo sguardo infantile e geloso di Pin, armi e donne ritornavano lontane e incomprensibili»⁶¹.

⁵⁹ Cfr. N. S. Onofri, *La storia dello Stadio, di un cavallo di bronzo e del suo cavaliere perduto* cit., pp. 21 e 23; *Bologna e il suo stadio. Ottant'anni dal Littoriale al Dall'Ara* cit., pp. 34-36; e Maurizio Avanzolini, *Sport, mattoni e cemento: Bologna e il suo Stadio*, in «L'Archiginnasio», CIV, 2009, p. 644.

⁶⁰ I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1202.

⁶¹ Ivi, p. 1200.

Leggendo Fenoglio in chiave ariostesca Calvino ripensa al suo personale ariostismo, che nel *Sentiero* retrospettivamente gli pare ancora immaturo. Ma perché Ariosto? Era stato Pavese a mettere Calvino su questa pista, parlandone già a proposito del primo romanzo:

C'è qui dentro un sapore ariostesco. [...] la giornata di Pin ha una grande purezza; scontrosa sboccata maligna come trascorre, è tutta fresca, baldanzosa di scoperte, di gesta, di onore, proprio come la giornata di un Astolfo⁶².

Ariosto segna diversi momenti del percorso di Calvino⁶³. Dopo una presenza «“invisibile” o implicita»⁶⁴ negli anni Quaranta, negli anni Cinquanta agisce come stimolo per riflettere sul rapporto realtà/fantasia e sulle forme dell'impegno politico, etico, civile nella scrittura. In una lettera del 28 aprile 1950 Calvino scrive a Roberto Battaglia:

non ho avuto occasione di parlarti del tuo Ariosto, che mi ha molto interessato. Specialmente quanto riguarda i motivi della scelta dei miti cavallereschi da parte dell'Autore, la «razionalità» e la «popolarità» della sua invenzione, m'ha chiarito molte cose e suscitato molte idee sul rapporto «realtà-fantasia», che come puoi capire m'interessa molto⁶⁵.

⁶² Cesare Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *La letteratura americana e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1962, pp. 274-275.

⁶³ Sono numerosi i contributi critici che trattano del rapporto di Calvino con Ariosto. Tra quelli particolarmente utili per quanto riguarda il periodo considerato qui – gli anni Quaranta e Cinquanta – cfr. almeno Giovanni Falaschi, *La Resistenza armata nella narrativa italiana*, Torino, Einaudi, 1976, cap. V, pp. 96-151; Lene Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto*, in «Revue Romane», XXVI, 2, 1991, pp. 230-246; Bernhard Huss, *Il cavaliere intertestuale. Intertextuelle Relationen zwischen Italo Calvino und Ludovico Ariosto*, in «Romanische Forschungen», CXIII, 3, 2001, pp. 320-351; Margareth Hagen, *La seduzione del cavaliere inesistente*, in «Romans Forum», XVI, 2, 2002, pp. 875-885; Lucia Re, *Ariosto and Calvino: The Adventures of a Reader*, in *Ariosto Today. Contemporary Perspectives*, edited by Donald Beecher, Massimo Ciavolella, and Roberto Fedi, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2003, pp. 211-233; Paolo Grossi, *Italo Calvino lecteur du «Roland furieux»*, in *Italo Calvino narratore*, atti della giornata di studi, 19 novembre 2004, a cura di Paolo Grossi, «Quaderni dell'Hotel de Gallifet», Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp. 109-122; Martin McLaughlin, «C'è un furto con scasso in ogni vera lettura». *Calvino's Thefts from Ariosto*, in «Parole rubate-Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies», 7, giugno 2013, pp. 111-135. Non sembrano invece offrire spunti molto significativi due libri interamente dedicati a Calvino e Ariosto: Wiley Feinstein, *Humility's Deceit. Calvino Reading Ariosto Reading Calvino*, Bordighera Incorporated, West Lafayette, IN, 1995, e Maria Angela Cernigliaro Tsouroula, *Il «sapore ariostesco» in Calvino. Analisi di quattro periodi dell'attività letteraria di Italo Calvino, in cui si respira la presenza di Ludovico Ariosto*, Edizioni Progetto Cultura, s.l., 2011.

⁶⁴ L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto* cit., p. 230.

⁶⁵ Italo Calvino, *Lettera a Roberto Battaglia*, Torino, 28 aprile 1950, in Id., *Lettere 1940-1985*, a cura di Luca Baranelli, introduzione di Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 2000, p. 276.

Roberto Battaglia, autore più tardi della *Storia della Resistenza italiana* pubblicata da Einaudi⁶⁶, aveva appena curato un'antologia di *Novelle del "Furioso"*⁶⁷ in cui si opponeva alla concezione crociana di Ariosto come «poeta dell'Armonia»⁶⁸. Mentre Croce vedeva Ariosto come un poeta «privo di profonde passioni intellettuali, religiose e politiche»⁶⁹, Battaglia rivendicava al *Furioso* una profonda carica etica e un forte impegno civile, anche se trattava «argomenti ben lontani dalla politica e dalla storia»⁷⁰. Si può dire che Calvino negli anni Cinquanta si sente o cerca di essere come l'Ariosto di Battaglia, che «per giungere alla realtà [...] ha bisogno della favola»⁷¹. Mentre il romanzo italiano gli sembra imboccare un «corso elegiaco-moderato-sociologico»,⁷² Calvino tenta con la trilogia fantastica dei *Nostri antenati* di restare fedele «a quel piglio, a quella carica, a quell'energia» che avevano animato il romanzo italiano nel periodo neorealista⁷³: pur trattando argomenti lontani dalla politica e dalla storia, cerca di scrivere animato ancora dalla stessa passione civile dei suoi esordi.

Nel saggio *Il midollo del leone* (1955) Calvino spiega le forme nuove – fiaba e avventura cavalleresca – del suo impegno:

⁶⁶ Roberto Battaglia, *Storia della Resistenza italiana. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*, Torino, Einaudi, 1953.

⁶⁷ Cfr. Ludovico Ariosto, *Novelle del "Furioso"*, a cura di Roberto Battaglia, Milano, Universale Economica, 1950.

⁶⁸ Cfr. Benedetto Croce, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, Laterza, 1929, pp. 27 e 28.

⁶⁹ Ivi, p. 12.

⁷⁰ Roberto Battaglia, *Prefazione* a [Ludovico] Ariosto, *Novelle del "Furioso"* cit., pp. 9, 11: «Il Furioso, pur trattando argomenti ben lontani dalla politica e dalla storia, pur cantando "le donne, i cavalieri, l'arme, gli amori – le cortesie, l'audaci imprese..." del tempo "che passaro i Mori – d'Africa il mare..." ha avuto il dono o il privilegio di urtare in ogni epoca i nervi dei reazionari d'ogni specie e d'ogni colore. [...] Si tratta [...] d'un esempio [...] del fatto che ogni poesia è viva solo in quanto ha partecipato e partecipa tuttora alla lotta reale che conducono gli uomini nel corso della loro storia [...] quello che a noi sembra il fatto decisivo della sua arte: il fatto ossia che l'Ariosto, nei punti più alti, non si vale solo della propria esperienza individuale, ma tien conto d'un'elaborazione più vasta, affonda nuovamente le sue radici nel movimento e nella fantasia popolare da cui era scaturita la civiltà del Rinascimento, s'espande verso una comune e più larga umanità».

⁷¹ Roberto Battaglia, *L'Ariosto e la critica idealistica*, in «Rinascita», 7, 1950, p. 147. Cfr. anche P. Grossi, *Italo Calvino lecteur du Roland furieux* cit., p. 111, da cui traggio la notizia di questo articolo su «Rinascita». E infine cfr. Stefano Verdino, *Ariosto in Calvino*, in «Nuova Corrente», XXXIV, 100, 1987, p. 257: «Il suo [= di Calvino] Ariosto [...] spazza via l'interpretazione del poeta dell'armonia (così vincente per gran parte del Novecento)».

⁷² I. Calvino, *Prefazione 1964* cit., p. 1201.

⁷³ I. Calvino, *Pavese, Carlo Levi, Robbe-Grillet, Butor, Vittorini...* [1959], in Id., *Sono nato in America...* cit., p. 39: «La tensione che la realtà storica ci aveva trasmesso andò presto afflosciandosi. [...] Di quel nostro primo raccontare potevamo cercar di salvare la fedeltà alla realtà storica, afflosciandoci in essa, o la fedeltà a quel piglio, a quella carica, a quell'energia. Con i romanzi fantastici ho cercato di tener vivo appunto il piglio, l'energia, lo spirito, cioè – credo – la cosa più importante». Cfr. anche I. Calvino, *Mai soddisfatto delle definizioni* cit., p. 121: «credo che il mio neorealismo abbia trovato il suo vero sviluppo solo più tardi, nel romanzo fantastico».

La letteratura che vorremmo veder nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari [...]. I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate⁷⁴.

Come ha scritto Petersen, in questa fase «fiaba e avventura cavalleresca vengono viste come un'unica struttura»⁷⁵. Anche qui determinante era stato probabilmente il giudizio di Pavese, che oltre al «sapore ariostesco» aveva avvertito nel *Sentiero* anche una «voce di fiaba di chi fantastica “come faceva da bambino”»⁷⁶. In ogni caso, che prenda le forme della fiaba o dell'avventura cavalleresca e sia oggettivata nell'immagine del bambino o del cavaliere, la tensione che Calvino insegue negli anni Cinquanta non è – ci tiene a precisare – «un residuo di culto vitalistico o energetico», di quel culto con cui il Duce ancora all'inizio nel decennio precedente mobilitava le masse; è invece come la forza spavalda e disinteressata che aveva mosso i partigiani, «una attitudine a superare i pericoli e le difficoltà di slancio, [...] un piglio talora un po' gradasso e truculento ma sempre animato da generosità, ansioso di far propria ogni causa generosa»⁷⁷.

7. Il ritorno del cavaliere

Per lo scrittore che voglia essere scopertamente ariostesco, quale migliore immagine di quella di un paladino a cavallo che affronta delle peripezie? Così, come ha scritto Petersen, «Nel 1952, con *Il visconte dimezzato*, ha fatto il suo ingresso nella narrativa di Calvino la figura del cavaliere, immagine emblematica di un rapporto intertestuale coll'Ariosto»⁷⁸. Ma per Calvino la figura del ca-

⁷⁴ Italo Calvino, *Il midollo del leone* [1955], in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 1995, vol. I, p. 23.

⁷⁵ L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto* cit., p. 231.

⁷⁶ Cesare Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 276. Cfr. anche Italo Calvino, *Prefazione 1964*, p. 1196: «Fu Pavese il primo a parlare di tono fiabesco a mio proposito, e io, che fino ad allora non me n'ero reso conto, da quel momento in poi lo seppi fin troppo, e cercai di confermare la definizione». In questo quadro non va dimenticato il volume delle *Fiabe italiane* curate da Calvino e uscito nel 1956 per i tipi di Einaudi.

⁷⁷ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 170.

⁷⁸ L. Waage Petersen, *Calvino lettore dell'Ariosto* cit., p. 231. Su *Italo Calvino e i cavalieri fantastici* è uscito un libro di Chiara Lacirignola (Bari, Stilo Editrice, 2010), che però non offre elementi rilevanti ai fini del nostro discorso.

valiere non rimandava soltanto all'autore del *Furioso*. Cresciuto con il ritratto di Mussolini davanti agli occhi per tutti i primi vent'anni della sua vita, con la memoria viva del Duce condottiero, delle parate, della retorica patriottica e militare del «fascismo beato dei suoi trionfi, privo di scrupoli, sicuro di sé», Calvino fa molta attenzione a non riproporre nella sua narrativa un cavaliere tutto d'un pezzo; invece, lo taglia in due, lo smembra, lo fa scomparire, lo rende invisibile, lo ridicolizza nei modi più vari, abbassandolo ironicamente come aveva già fatto con la caricatura di Mussolini, che mentre alzava il mento e protendeva in alto le mascelle insieme al suo cavallo, calava sulla sella per il peso del suo corpo mezzo nudo, vestito solo di brache e stivali-calzettoni.

Tutto il *Visconte dimezzato* è intessuto fin dal primo capitolo di una miriade di particolari che restituiscono un'immagine comica dell'esercito e della vita militare, dipingendo una realtà paradossale dove l'inefficienza e l'inadeguatezza di mezzi contrastano con un iperbolico senso dell'eroismo. Ecco solo alcuni particolari di questa comicità paradossale: all'accampamento il rancio per il soldato viene cotto «sul bronzo delle spingarde e dei cannoni», così «arroventato dal gran sparare della giornata» che non c'è bisogno di mettere le pentole sul fuoco; «scarseggia la polvere da sparo», ma gli artiglieri cercano di riciclare quella già usata passando al setaccio «la terra dove si son svolte le battaglie», perché «n'è tanto impregnata che, volendo, si può recuperare qualche carica»; i fanti stanno di fronte alle loro tende con i piedi immersi «in tinozze d'acqua tiepida» ma sempre pronti a scattare agli ordini: «Soliti com'erano a improvvisi allarmi notte e giorno, anche nell'ora del pediluvio tenevano l'elmo in testa e la picca stretta in pugno»⁷⁹. Insomma c'è un'evidente sproporzione tra fini e mezzi – come era stata quella che gli italiani avevano scoperto a proprie spese trascinati in guerra dal regime fascista – e Calvino si diverte a colpire l'immagine idealizzata dell'eroismo della vita militare. È un abbassamento ironico che trova il culmine nel ritratto del cavaliere-eroe, come si vede qui nella figura del visconte protagonista e nelle situazioni che lo riguardano più da vicino.

Alla fine del primo capitolo Medardo di Terralba viene introdotto nella tenda piena di scartoffie dell'imperatore che «studiava sulle carte geografiche i piani di future battaglie»:

– Un cavaliere appena giunto dall'Italia, maestà, – lo presentarono, – il visconte di Terralba, d'una delle più nobili famiglie del Genovesato.

– Sia nominato subito tenente.

Mio zio batté gli speroni scattando sull'attenti, mentre l'imperatore faceva un ampio gesto regale e tutte le carte geografiche s'avvolgevano su se stesse e rotolavano giù⁸⁰.

⁷⁹ Italo Calvino, *Il visconte dimezzato* [1952], in Id., *Romanzi e racconti* cit., p. 370.

⁸⁰ Ivi, p. 371.

È troppo rapida la nomina di questo cavaliere italiano, di cui neanche vengono verificate le capacità militari; i titoli vengono distribuiti fin troppo generosamente in questo accampamento di cristiani. Roba soltanto medievale? Lo scatto sull'attenti con cui Medardo risponde alla nomina a tenente segnala di no: non è possibile scattare sull'attenti con le armature che indossavano i paladini; gli speroni si battono sui fianchi del cavallo, non a terra: quello di Medardo in verità è un movimento che solo le moderne uniformi permettono, tipico di quella disciplina militare che tutti gli italiani cresciuti durante il fascismo conoscevano bene.

All'inizio del cap. 2 inizia la battaglia:

La battaglia cominciò puntualmente alle dieci del mattino. Dall'alto della sella, il luogotenente Medardo contemplava l'ampiezza dello schieramento cristiano, pronto per l'attacco, e protendeva il viso al vento di Boemia, che sollevava odor di pula come da un'aia polverosa⁸¹.

È un *incipit* che prometterebbe bene: in ordine vengono espressi puntualità, dominio visuale del campo, ampiezza di mezzi, piglio militare; ma improvvisamente nella subordinata relativa che chiude il secondo periodo il tono si abbassa: il vento di Boemia verso cui Medardo protende il viso, solleva «odor di pula come da un'aia polverosa». È un campo di battaglia o lo spiazzo di una casa colonica quello davanti al nostro cavaliere?

Più avanti inizia la battaglia; Medardo si slancia eroicamente:

A spada sguainata, si trovò a galoppare per la piana, gli occhi allo stendardo imperiale che spariva e riappariva tra il fumo, mentre le cannonate amiche ruotavano nel cielo sopra il suo capo, e le nemiche già aprivano breccie nella fronte cristiana e improvvisi ombrelli di terriccio. Pensava: Vedrò i turchi! Vedrò i turchi! Nulla piace agli uomini quanto avere dei nemici e vedere se sono proprio come ci s'immagina⁸².

Anche qui c'è lo stesso schema osservato sopra, soltanto con più movimento: Medardo galoppa a spada sguainata, c'è lo stendardo imperiale a guidare le schiere, il fumo della battaglia, le cannonate per l'aria. Improvvisamente però il tono si abbassa: il visconte pensa con entusiasmo infantile (l'esclamazione è ripetuta due volte) che vedrà i turchi; ed ecco che il narratore riflette su come piace all'uomo crearsi dei nemici. Medardo rimarrà deluso; il paragrafo seguente specifica: «Li vide, i turchi. Ne arrivavano due proprio lì. [...] Visti due turchi era come averli visti tutti. Erano militari pure loro»⁸³. Alla fine gli uomini sono tutti uguali. Perché crearsi dei nemici e andare a combatterli?

⁸¹ Ivi, p. 372.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Ivi, p. 373.

Ma Medardo ormai si è arruolato, deve combattere. Il suo slancio al galoppo però dura poco. I fanti turchi, infatti, con le loro scimitarre, si piazzano sotto le pance dei cavalli e li squartano:

Il cavallo di Medardo si fermò a gambe larghe. – Che fai? – disse il visconte. Curzio sopraggiunse indicando in basso: – Guardi un po' lì –. Aveva tutte le coratelle di già in terra. Il povero animale guardò in su, al padrone, poi abbassò il capo come volesse brucare gli intestini, ma era solo un sfoggio d'eroismo: svenne e poi morì. Medardo di Terralba era appiedato⁸⁴.

Il visconte ha appena fatto in tempo a uccidere un turco che la sua cavalcatura, con la pancia squartata, si accascia e muore, tirando giù per terra anche il cavaliere, che rimane appiedato. Così per prima cosa Calvino toglie al cavaliere il cavallo. «Entusiasta e inesperto»⁸⁵, Medardo si getta ugualmente nella mischia, spingendosi incautamente fino alla bocca di un cannone nemico; ma qui riceve una palla in pieno petto che divide il suo corpo esattamente a metà: e così abbiamo un cavaliere non solo senza cavallo, ma anche dimezzato.

Una volta che le due metà del visconte fanno ritorno separatamente a Terralba, vediamo il Buono cavalcare un umile asino e il Gramo su una cavalcatura che sarebbe regolare se non fosse per alcuni interventi apportati dal bastaio Pietrochiodo; al cap. 5 si legge:

In quel tempo mio zio girava sempre a cavallo: s'era fatto costruire dal bastaio Pietrochiodo una sella speciale a una cui staffa egli poteva assicurarsi con cinghie, mentre all'altra era fissato un contrappeso. A fianco della sella era agganciata una spada e una stampella⁸⁶.

Ma che cavaliere è un cavaliere che gira con spada e stampella insieme? «Lo Zoppo, il Monco, l'Orbo, lo Sfiancato»⁸⁷ sono solo alcuni degli appellativi che gli ugonotti usano per riferirsi a Medardo. Invece di un visconte che cavalca con incedere sicuro e posa statuaria, come vuole la tradizione militare della cavalleria, abbiamo un mezzo uomo che si tiene in sella soltanto grazie a un congegno di cinghie e a un contrappeso. E la naturalezza linguistica con cui il congegno diventa parte della sua figura – «affibbiato alla sella», «si sfibbiò» – rende il comico di questa figura ancora più sottile. Al cap. 6 si legge:

Affibbiato alla sella del suo cavallo saltatore, Medardo di Terralba saliva e scendeva di buon'ora per le balze, e si sporgeva a valle scrutando con occhio di rapace.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Ivi, p. 374.

⁸⁶ Ivi, p. 388.

⁸⁷ Ivi, p. 400.

[...] Medardo galoppava per la riva. Si fermò, si sfiabbiò, scese di sella⁸⁸.

Nell'elogio che il Gramo e il Buono fanno dell'essere dimeziato, Calvino ci dice che essere tutti d'un pezzo non è mai veramente possibile, o comunque è una condizione che permette di vedere soltanto la superficie delle cose. In fondo non era un vero uomo quel cavaliere intero che si era presentato baldanzosamente all'imperatore ed era scattato sull'attenti. Ridotto a metà, ha imparato molte cose. Dice il Gramo:

Così si potesse dimezzare ogni cosa intera, [...] così ognuno potesse uscire dalla sua ottusa e ignorante interezza. Ero intero [...]; credevo di veder tutto e non era che la scorza. Se mai tu diventerai metà di te stesso [...] capirai cose al di là della comune intelligenza dei cervelli interi. Avrai perso metà di te e del mondo, ma la metà rimasta sarà mille volte più profonda e preziosa. E tu pure vorrai che tutto sia dimezzato e straziato a tua immagine, perché bellezza e sapienza e giustizia ci sono solo in ciò che è fatto a brani⁸⁹.

A questo elogio del Gramo fa eco quello del Buono:

questo è il bene dell'essere dimezzato: il capire d'ogni persona e cosa al mondo la pena che ognuno e ognuna ha per la propria incompletezza. Io ero intero e non capivo [...]. Non io solo [...] sono un essere spaccato e divelto, ma [...] tutti. Ecco ora io ho una fraternità che prima, da intero, non conoscevo⁹⁰:

Bisognava allora fare a brani quel cavaliere originario che era tutto d'un pezzo, tagliarlo a metà per imparare di nuovo a cercare e a vedere bellezza, sapienza e giustizia. Alla fine le due metà del visconte si ricompongono: il finale non è un *happy ending*, ma questo a noi non importa: quale che sia il significato che vogliamo dare alla storia del *Visconte dimezzato*, a noi interessa la figura dell'uomo a cavallo, che doveva essere ulteriormente smembrata fino a scomparire del tutto.

8. Un «inumano candore»

Il terzo romanzo della trilogia calviniana, *Il cavaliere inesistente*, presenta tratti esplicitamente ariosteschi: all'inizio della storia vediamo i paladini di Carlomagno tutti schierati sotto le mura di Parigi. La figura che fa da *trait d'union* con il *Visconte dimezzato* è Rambaldo. Meno ingenuo forse di Medardo ma animato dalla stessa giovanile baldanza presto delusa, Rambaldo fa il suo in-

⁸⁸ Ivi, pp. 404, 406.

⁸⁹ Ivi, p. 403.

⁹⁰ Ivi, pp. 421-422.

gresso in battaglia senza riuscire nemmeno lui a rimanere in sella troppo a lungo, in una scena che si apre cinematograficamente ed è più finemente elaborata di quella del visconte di Terralba:

Sprona, sprona, ma il cavallo non si muove. Lo tira per il morso, il muso ricade giù. Lo scuote di sugli arcioni. Traballa come fosse un cavalletto di legno. Allora smonta. Solleva la musiera di ferro e vede l'occhio bianco: era morto. Un colpo di spada saracina, penetrata tra piastra e piastra della gualdrappa, l'aveva colpito al cuore. Sarebbe stramazza al suolo già da un pezzo se gli involucri di ferro di cui aveva cinti zampe e fianchi non l'avessero tenuto rigido e come radicato in quel punto. In Rambaldo il dolore per quel valoroso destriero morto in piedi dopo averlo fedelmente servito fin lì, vinse per un momento la furia: gettò le braccia al collo del cavallo fermo come una statua e lo baciò sul muso freddo. Poi si riscosse, s'asciugò le lacrime e, appiedato, corse via⁹¹.

Ecco un altro cavaliere appiedato. Ma il cavallo di Rambaldo non scivola a terra privo di sensi come quello di Medardo: rimane invece ritto sulle zampe anche da morto, grazie all'armatura. Così il cavaliere è costretto a scendere dalla sua cavalcatura rigida come una statua, dal suo quasi-monumento, e dopo un pianto da sketch eroicomico, non può che correre via appiedato.

Non sono soltanto i cavalli a rimanere in piedi grazie all'armatura; anche gli uomini si ritrovano nella stessa condizione. All'inizio del primo capitolo, quando Carlomagno passa in rivista i cavalieri schierati sotto le mura di Parigi, questi stanno impettiti in sella ma non sono vigili, anzi sonnecchiano intontiti dalla calura nelle loro armature dove si bolle «come in pentole tenute a fuoco lento»⁹². Non c'è niente di eroico in queste figure: è solo l'armatura che regge «impettiti in sella tutti a un modo»⁹³.

L'armatura è un elemento determinante per questi paladini; l'apparenza del cavaliere qui conta molto più della sostanza: è l'apparenza che tiene in piedi tutta questa macchina militare di uomini e cavalli. Tale rovesciamento, tale squilibrio tra apparenza e sostanza, trova la sua più alta rappresentazione – la sua personificazione, si vorrebbe poter dire – nella figura di Agilulfo, il cavaliere inesistente che dà il titolo all'opera. Il lettore fa la sua conoscenza quando Carlomagno, durante la rivista militare con cui si apre il romanzo, gli arriva davanti e questi, a differenza di tutti gli altri cavalieri, non alza la celata:

– E perché non alzate la celata e non mostrate il vostro viso? [...]

La voce uscì netta dal barbazzale. – Perché io non esisto, sire. [...]

⁹¹ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* [1959], in Id., *Romanzi e racconti* cit., pp. 988-999.

⁹² Ivi, p. 955.

⁹³ *Ibidem*.

- [...] E com'è che fate a prestar servizio, se non ci siete?
- Con la forza di volontà, – disse Agilulfo, – e la fede nella nostra santa causa!⁹⁴

A questo cavaliere speciale non serve più neanche il corpo per svolgere i suoi compiti: bastano fede nella causa e forza di volontà. Ma è così che funziona il mondo? Questo esempio di «disciplina senza imprevisti», questo modello di virtù così irraggiungibile, in verità non esiste, è un'illusione. Non a caso Agilulfo resta sempre staccato dalla vita degli altri uomini: con il suo richiamare tutti alla disciplina, ispezionare i reparti, sgridare i sottoposti, infliggere punizioni, distribuire mansioni, fare reprimende ai «collegli ufficiali paladini»⁹⁵, Agilulfo suscita solo malcontento: «era certo un modello di soldato; ma a tutti loro era antipatico»⁹⁶. Gli uomini sono creature imperfette; i cavalieri, i soldati, sono uomini anche loro. Non esistono i super-uomini.

Possiamo leggere anche questa come una variante dell'immagine di partenza dell'uomo a cavallo: dopo averlo tagliato a metà con Medardo, Calvino lo fa scomparire del tutto con Agilulfo. Ma se il cavaliere è senza corpo, di lui cosa rimane? L'armatura, appunto. Quella di Agilulfo è «tutta bianca; solo una righina nera correva torno torno ai bordi; per il resto era candida [...], sormontata sull'elmo da un pennacchio di chissà che razza orientale di gallo, cangiante d'ogni colore dell'iride»⁹⁷. Qui è come se Calvino riprendesse in mano la matita tornando al «tratto secco e stilizzato» dei disegni e delle caricature giovanili: l'armatura è tracciata da un sottile contorno scuro; non ci sono altri segni, ombreggiature, per il resto è tutta candida. Anche la tavolozza è importante: domina incontrastato il bianco; soltanto nel pennacchio dell'elmo sono visibili i colori dell'iride. Manca il nero, insomma, ridotto al mero segno grafico che ferma i contorni della figura del cavaliere. Nell'economia del romanzo il bianco candido si presta a un gioco metaforico che funziona da sé: il cavaliere senza macchia è una forma ideale impossibile da raggiungere, tanto è vero che quando alla fine la «candida intatta impeccabile armatura»⁹⁸ di Agilulfo è indossata dal giovane Rambaldo in battaglia, diventa subito «tutta incrostata di terra, spruzzata di sangue nemico, costellata d'ammaccature, bugni, sgraffi, slabbri»⁹⁹. È più brutta, forse, a vedersi, ma certo più umana: ha perso, scrive Calvino, «il suo inumano candore»¹⁰⁰.

Sarà solo per giocare meglio sulla metafora del bianco candido e del cavaliere senza macchia che Calvino ha tolto il nero dalla sua tavolozza? Chissà, forse que-

⁹⁴ Ivi, pp. 957-958.

⁹⁵ Ivi, p. 959.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ Ivi, p. 957.

⁹⁸ Ivi, p. 1058.

⁹⁹ *Ibidem*.

¹⁰⁰ Ivi, p. 1059.

sto cavaliere non è stato sempre bianco. Tra i numerosi titoli nobiliari di Agilulfo vi è quello di «cavaliere di Selimpia Citeriore e Fez». L'onomastica calviniana è mossa generalmente da ragioni di puro divertimento fonico¹⁰¹, ma *se limpia* in spagnolo non vuol dire «si pulisce»? E Fez, oltre a essere la città del Marocco, non era anche il copricapo tipico dell'uniforme fascista e dell'abbigliamento dei Balilla? Si può essere inumani con un'armatura tutta bianca o una camicia tutta nera; ma importante era per Calvino lavare il nero d'origine.

9. *Soldatini di carta*

Proiettando le sue storie in un universo cavalleresco modellato sull'*Orlando furioso*, Calvino riesce a compiere quella «narrazione eroicomica delle incertezze, degli errori, dei disguidi, delle disavventure» di «un giovane borghese, impreparato politicamente, privo di ogni esperienza di vita», che sentiva come uno dei possibili modi di raccontare anche i suoi ricordi della guerra partigiana, un modo alternativo a quello di «rievocare la commozione degli affetti in gioco, dei rischi, delle ansie, delle decisioni, delle morti»¹⁰². È sempre la stessa storia, dunque, che Calvino ci racconta? In un certo senso sì: «Le storie che m'interessano di raccontare sono sempre storie di ricerca d'una completezza umana, d'una integrazione, da raggiungere attraverso prove pratiche e morali insieme»¹⁰³. È la sua storia di giovane partigiano cresciuto troppo in fretta che aveva dovuto prendere le armi e aveva scoperto all'improvviso che la guerra, come dice nel *Cavaliere inesistente*, «un po' è macello un po' è tran-tran e non c'è troppo da guardar per il sottile»¹⁰⁴.

Anche nella scelta di ambientare le sue storie in un mondo cavalleresco modellato su Ariosto, Calvino non si era probabilmente dimenticato di quanto aveva scritto Pavese a proposito del *Sentiero*:

Guai se Calvino avesse fatto personaggi. Un sicuro istinto gli ha fatto ridurre le sue figure, non diremo a macchiette che suona offensivo, ma a maschere, a «incontri», a burattini. Tutti hanno un ticchio, nel *Sentiero*. Tutti hanno una faccia precisa, come altrettanti soldatini di carta da fogli diversi. Non fanno un gesto che non sia veduto con nitore, con parola corposa e insieme minuta, come appunto nel mondo cavalleresco, dove il gesto è tutto ma insieme va sperduto tra i tanti¹⁰⁵.

¹⁰¹ Sulla scelta dei nomi propri nel *Cavaliere inesistente*, cfr. le lettere di Italo Calvino alla traduttrice rumena Despina Mladoveanu (Torino, 8 giugno 1964) e a Kitty Alenius (Torino, 17 maggio 1965), che aveva svolto a Stoccolma una tesi su Ariosto e Calvino, pubblicate in I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., rispettivamente alle pp. 814-817 e p. 869.

¹⁰² Cfr. n. 54.

¹⁰³ I. Calvino, *Autoritratto 1956* cit., p. 20.

¹⁰⁴ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* cit., p. 1002.

¹⁰⁵ C. Pavese, *Il sentiero dei nidi di ragno* cit., p. 275.

Così Calvino approfondendo l'osservazione di Pavese crea un mondo cavalleresco dove i cavalieri sono «altrettanti soldatini di carta da fogli diversi»; ma creandolo disarciona prima di tutto i cavalieri, perché l'uomo a cavallo che aveva riempito i ricordi della sua infanzia non rimanga in sella neanche nella fantasia e sia smascherato il vuoto che si nascondeva dietro a quel fanfaronesco apparato militare. Come dice Torrismondo a Rambaldo: «Insegne, gradi, pompe, nomi... Tutta una parata. Gli scudi con le imprese e i motti dei paladini non sono di ferro: sono carta, che la puoi passare da parte a parte con un dito»¹⁰⁶. Ecco, Calvino pone una distanza tra sé e la Storia raccontando le imprese dei paladini; ma si premura anche di bucare da parte a parte l'immagine del cavaliere: un modo di «distanziarsi senza per questo abbandonare la lotta»¹⁰⁷.

Abbracciando il modello ariostesco, Calvino non soltanto tenta di conservare la spinta all'azione che aveva animato la sua scrittura resistenziale, ma riacquista anche e torna a esercitare in pieno quel piglio caricaturale e quel «sense of humour» che già gli appartenevano durante il regime mussoliniano quando si opponeva al culto fascista della forza guerresca, e che poi tra i partigiani erano diventati «un misto di fierezza guerriera e di autoironia sulla propria fierezza guerriera»¹⁰⁸. Nell'esegesi della trilogia la critica ha quasi sempre indicato nell'uomo dimidiato o alienato degli anni Cinquanta il bersaglio dell'ironia calviniana; e Calvino, come dicevamo all'inizio, ha sornionamente seguito queste indicazioni nelle interviste. Ma se si considerano insieme i ricordi d'infanzia, l'antifascismo dell'autore, il ruolo di Ariosto e il trattamento del cavaliere secondo le connessioni indicate qui, diventa evidente che Calvino esercita implicitamente la sua ironia anche verso i miti del recente passato fascista, di quegli anni Trenta e Quaranta in cui era cresciuto con le fanfare del regime che strumentalizzava i valori dell'onore militare per la propaganda di guerra. John R. Woodhouse è stato tra i pochi che lo hanno notato. In un libro del 1968 scrive:

It is my purpose [...] to show, mainly by examining *Il cavaliere inesistente* and *Il visconte dimezzato*, not only the obvious, that Calvino reflects the humorous trends of these last twenty years, but also that his imagination is stimulated by his own experiences and that the things which he finds funny are very often the things which other people find sacred, and in particular, certain pompous façades. [...]

Basically Calvino, whether or not he openly admits it, is tearing the mask away from what seem to him to be old popular illusions which men have nourished for centuries, or which have from time to time been reinducted in them by a variety of propagandists. I mean such illusions as patriotism, faith in a benign

¹⁰⁶ I. Calvino, *Il cavaliere inesistente* cit., p. 1006.

¹⁰⁷ Cfr. I. Calvino, *La distanza e la tensione* cit., p. 47-48: «La distanza, ecco quello che conta. Bisogna distanziarsi senza per questo abbandonare la lotta. Occorre distanza e anche tensione».

¹⁰⁸ I. Calvino, *Autobiografia politica giovanile. II: La generazione degli anni difficili* cit., p. 170.

religion, honour, chivalry, the glory which seems to surround war, and other misconceptions, which have clung to men and which they are still very often conditioned to accept almost as innate and eternal values.

In Calvino's case, as in that of most liberal-minded Italians, certain of these illusions would carry more bitter undertones, if only because Mussolini used them to such effect in order to stir up waves of popular emotion under Fascism [...] ¹⁰⁹.

Seguendo il modello di Ariosto e della sua ironia e immaginando visconti dimezzati e cavalieri inesistenti, Calvino negli anni Cinquanta vuole smascherare i miti dell'onore militare, della gloria, del patriottismo che in ogni epoca rischia di disumanizzare l'uomo e renderlo schiavo di illusioni totalizzanti e totalitarie. Pin-Astolfo, Medardo tagliato in due e poi ricomposto, e Rambaldo che infine indossa e macchia l'armatura di Agilulfo, sono anch'essi «tre gradi d'approccio alla libertà»: d'approccio e di riconquista.

¹⁰⁹ John R. Woodhouse, *Italo Calvino: A Reappraisal and An Appreciation of the Trilogy*, Hull, University of Hull, 1968, pp. 13-14. Cfr. anche Italo Calvino, *Lettera a John R. Woodhouse* (Parigi, 16 settembre 1968), in I. Calvino, *Lettere 1940-1985* cit., pp. 1011-1012: «Caro Mr. Woodhouse, [...] Lei [...] riesce a far entrare tutto in un discorso unitario, basato sempre su citazioni e dati di fatto. Certo, l'autore in questi casi è sempre il primo a stupirsi vedendo stabilire relazioni tra cose che ha scritto a distanza di anni e dimenticato. Ma dà sempre soddisfazione vedere che sono rimasto Fedele a certi motivi di fondo. Così ho seguito i capitoli che Lei dedica alla polemica contro la vanagloria militare (mi ha molto divertito il confronto con [...] Mussolini [...]). Non si può dire che questi siano temi personali: corrispondono a scelte che ho compiuto tra atteggiamenti già presenti nel quadro culturale in cui muovevo i miei primi passi, scelte morali prima che letterarie, e che ora mi sembrano ovvie, dato che sono comuni a una parte della mia generazione e della letteratura contemporanea. Ma le Sue citazioni testimoniano che l'elaborazione di ciascuno di questi punti mi ha impegnato a fondo; insomma risulta dal Suo studio un'impressione di serietà di quella che è stata la ricerca *morale* della generazione uscita dal fascismo e dalla guerra, e questo mi pare un ottimo risultato del Suo studio».

«BASTAVA UNA MODESTA IMMISSIONE DI FANTASIA».
LA 'GUERRA PREFERIBILE' DI GUIDO MORSELLI

Federico Fastelli

La storia è ancor sempre teologia camuffata.
Friedrich Nietzsche

La storia (*res gestae*) non dev'essere un presupposto della storiografia (*historia rerum gestarum*).

Giovanni Gentile

1. *Livelli della finzione*

Quel che spesso erroneamente scambiamo per il mondo reale è una sua descrizione particolare. E quelli che erroneamente scambiamo per mondi possibili non sono altro che descrizioni vere in termini diversi. Si è finito per pensare che quello reale sia uno tra i tanti mondi possibili. Ma è un ritratto che occorre ridisegnare. I mondi possibili stanno tutti ben all'interno di quell'unico mondo reale¹.

Queste parole di Nelson Goodman mi pare possano riassumere, nella sostanza, la posizione nominalista dell'autore finzionale di *Contropassato-prossimo* di Guido Morselli, e aiutarci, quindi, a fare un po' di chiarezza su un'operazione letteraria tanto ambigua da confondere circa il proprio statuto di realtà intere schiere di attrezzatissimi ermeneuti². Con autore finzionale intendo, ovviamente, il personaggio denominato 'autore', utilizzato da Morselli nel capitolo centrale del romanzo, dal titolo *Intermezzo critico*. Il capitolo, come noto, è costituito da un breve dialogo tra un 'editore' e, appunto, l' 'autore', la cui matrice apertamente metaromanzesca può sembrare – e in effetti è sembrata a molti – una sorta di

¹ Nelson Goodman, *Fatti, ipotesi e previsioni*, Roma-Bari, Laterza, 1985, p. 66.

² Ovviamente, a questo scopo, esistono già strumenti critici chiarificatori, seppure talvolta elusi. Penso al bel volume pubblicato da Alessandro Gaudio nel 2011, e che, fin dal titolo, *Morselli antimoderno*, rettifica la superficiale lettura che vuole l'opera morselliana come anticipatrice di forme postmoderniste.

giustificazione teorica dell'intero lavoro. Nella logica della narrazione, tuttavia, se davvero così fosse, la scelta di Morselli risulterebbe a mio avviso piuttosto debole e palesemente dimostrativa. Ecco perché, al contrario, ritengo essenziale ricollocare l'*Intermezzo* nella sua posizione ovvia di pietra angolare dell'impalcatura narrativa. Se, effettivamente, osserviamo, con rigore, o, diciamo parafrasando lo stesso Morselli, con puntiglioso accanimento per il dettaglio³, i livelli di finzione di *Contro-passato prossimo*, possiamo ricostruire la struttura del romanzo riconoscendo come primo livello della narrazione la storia di uno scrittore che, in un presente presumibilmente simile al presente di Morselli, consegna a un editore un proprio dattiloscritto. L'opera è di natura intanto bizzarra, in quanto l'editore stesso si sente in dovere attraverso una serie di domande, travestite da critiche, di afferrarne il significato. Questo passaggio, solo in apparenza inutile o ovvio, richiede assolutamente di essere esplicitato: la presenza in prima persona dell'autore finzionale, infatti, vale come indizio già testuale per rispondere alle domande essenziali alla codifica di qualsiasi testo: «chi parla?» e «perché parla?», e mette in gioco in maniera diretta i concetti di Storia, Storiografia e Memoria. Ciò si raccorda, peraltro, con una certa tradizione di narrativa ucronica, e sposta la nostra riflessione sul rapporto tra l'autore finzionale e il narratore del secondo piano narrativo, che concerne il 'romanzo' vero e proprio, e che, come noto, narra le vicende di un contro-passato relativo alla prima guerra mondiale. L'*intermezzo*, in effetti, serve a Morselli per chiarire deliberatamente il temperamento, e, in più di un senso, la poetica del proprio autore finzionale, informando il lettore in maniera ben più diretta di quanto sarebbe avvenuto se, per esempio, l'autore in carne e ossa avesse consegnato tale giustificazione metodologica a una intervista extratestuale. Ciò, intendo, in maniera totalmente indipendente dalla condivisione o non condivisione di orizzonte culturale e posizioni filosofiche tra creatore e personaggio.

Si chiarisce solo così lo statuto della realtà del mondo finzionale del romanzo: supponendo che la realtà dell'autore e dell'editore (personaggi) sia conforme al mondo reale in cui è vissuto Morselli – vi sono sufficienti spie testuali per pensarlo –, dobbiamo anche dedurre che la realtà storica in sé, il reale dispiegarsi degli eventi, non è mai in discussione. Ciò che è messo in discussione, semmai, è il carattere razionale e logico di quel dispiegamento di eventi, di quel rapporto causa-effetto che sta alla base della rappresentazione del passato sotto forma di storiografia, colta attraverso la forma più pura delle sue possibili declinazioni: la storiografia militare. La motivazione primaria di *Contropassato prossimo* è perciò quella di una critica all'equazione che vorrebbe un effetto giustificato una volta che se ne siano comprese le cause.

³ Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, Milano, Adelphi, 1975, p. 120.

2. *Nominalismo, attualismo, antihegelismo*

Torniamo al nominalismo dichiarato dall'autore finzionale nel dialogo con l'editore, sicuri di non doverne giustificare, almeno per ora, la coerenza col pensiero morselliano: «i mondi possibili stanno tutti ben all'interno di quell'unico mondo reale», come dicevamo con Goodman. Ciò significa, anzitutto, che il secondo livello narrativo, quello della narrazione contro-storica vera e propria, non ha alcuna ambizione di autonomia storiografica, o fanta-storiografica: già nella definizione di 'ipotesi retrospettiva', in effetti, è implicito che quel passato alternativo non è mai stato reale, è una pura speculazione intellettuale. 'Ipotesi retrospettiva' va letto, insomma, in senso letterale come *supposizione* di fatti ammessi come possibili esercitata su un *Evento*, la Prima guerra mondiale, che precedendo nel tempo la condizione attuale ne ha, in ogni caso, determinato l'esistenza: propriamente «un contributo che, se revoca in dubbio la razionalità del reale, non per questo si affida all'ideale, o al sogno»⁴. Ciò implica una precisa idea di storia: il presente discende (sempre) in qualche modo (si intende tanto causalmente quanto casualmente) dal passato, che è come dire che si può ipotizzare ciò che si racconta in *Contropassato-prossimo* soltanto perché le cose sono andate come sono andate. La scelta giusta, perché di questo si parla, può essere concepita solo dopo quella sbagliata. Cioè, appunto: il mondo reale contiene il mondo possibile narrato, il quale è vero *solo* nella misura in cui è coerente, ed è coerente in quanto risponde esattamente a un sistema assiologico e poetico – quello del proprio autore (finzionale) – determinando i criteri etici di ciò che è giusto e ciò che non lo è. Si tratta allora di una presa di posizione contro l'«onnipresenza» e l'«inscindibilità» del determinismo e del caso che, assieme, costituiscono il profilo di ogni fenomeno storico, o per meglio dire Morselli esplicita la necessità di poter opporre (e quindi saper opporre e soprattutto voler opporre) a tale (apparentemente razionale) onnipresenza le caratteristiche più proprie dell'individuo: 'intelligenza', 'fantasia' e 'buona volontà'. Se, come dichiara ancora l'autore finzionale, tali caratteristiche corrispondono, in fondo, a «quella apparizione rara che è il 'fine', uno scopo voluto e perseguito»⁵, si ha che l'intenzione primaria della creazione del contro-passato sia esattamente quella di intervenire sulla maniera di pensare la storia, sostituendo l'essere in quanto essere-dato con l'essere come poter-essere⁶.

A pensarci bene, il processo messo in campo nel romanzo vuole somigliare alla più comune forma di autocritica che ogni individuo pratica quotidianamente rispetto alla propria storia individuale, facendo sì che questa stessa storia

⁴ Ivi, p. 123.

⁵ Ivi, p. 122.

⁶ Tale questione è affrontata esplicitamente nelle pagine del *Diario* morselliano. Cfr. Guido Morselli, *Diario*, a cura di Valentina Fortichiari, Milano, Adelphi, 1988, pp. 378-379.

possa essere qualcosa di diverso da «uno stupido ripetersi di errori»⁷. Nel film *La stanza del figlio* di Nanni Moretti⁸, per fare un esempio piuttosto popolare, succede qualcosa di simile. Come molti ricorderanno, infatti, lo psicanalista Giovanni (Nanni Moretti), a causa di un inaspettato appuntamento di lavoro, annulla gli impegni presi con il figlio Andrea (Giuseppe Sanfelice), il quale decide, perciò, di andare con alcuni amici a fare immersione subacquea. È proprio in tale occasione che, per un banale incidente, Andrea perde la vita. La reazione immediata di Giovanni di fronte all'assurdità della propria perdita è proprio quella dell'ipotesi retrospettiva: Giovanni rivive più volte quella domenica per come essa sarebbe dovuta andare se l'«incongruo» e l'«insensato» non si fossero sostituiti al «congruo» e al «sensato», per usare le parole di Morselli⁹. Se non avesse accettato quell'imprevisto impegno di lavoro, se avesse seguito la propria volontà di passare del tempo con il figlio, non sarebbe successo ciò che è successo. L'ipotesi retrospettiva, insomma, mostra la sconfitta della «logica delle cose», ovvero che «il paradosso sta dalla parte dell'accaduto»¹⁰. Ciò, in verità, sembra declinarsi, come nel caso del film di Moretti, nella forma della resistenza psichica all'accettazione di un evento traumatico, ovvero come proiezione consolatoria e solipsistica di una realtà altra¹¹. Ma altresì (e allo stesso tempo) esso, dando forma fantasmatica a quel trauma, ne indica esplicitamente l'irrazionalità, e ribadisce così quel che è (sarebbe stato) giusto. In effetti, finché l'ipotesi retrospettiva si applica a questioni individuali e contingenti, è prassi affatto usuale e comune – a drammaticità, per così dire, differenti. Ed è pure espediente ben noto nella storia della narrazione finzionale. La scommessa di Morselli è applicare questa logica a un evento storico da sempre considerato come base causale ed evenemenziale dell'intero sviluppo del Novecento, e alle modalità in cui esso può essere raccontato, con esplicita messa in discussione del genere letterario della storiografia. Evento, si badi, nel vero senso del termine, la cui azione riscrive di fatto le categorie in base a cui la modernità pensa e riflette se stessa. Per questo motivo, il romanzo «polemizza su fatti e persone della realtà» ed evita di proiettare possibili considerazioni su un fanta-futuro; si tratta, «soltanto», di un atto creativo, un romanzo, esattamente da intendere come insieme di generi artistici onnicomprensivi della modernità¹², «supergenere»¹³, insomma,

⁷ Ivi, p. 118.

⁸ Italia, 2001 (colore).

⁹ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 121.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Viene in mente il film *Train de vie* di Mihăileanu (1998), costruito integralmente su una sorta di ipotesi retrospettiva, svelata solo nello scioccante finale, che riporta bruscamente lo spettatore alla tragica realtà storica dell'Olocausto.

¹² Su tale questione si vedrà di nuovo G. Morselli, *Diario* cit., in particolare Quaderno XV.

¹³ Cfr. ivi, p. 270.

che per propria natura non si pone in «concorrenza con il Fatto»¹⁴ né sperimenta, manzonianamente, il «genere misto di storia e di invenzione»¹⁵. Si è ben di fronte a un esercizio speculativo di negazione radicale del motto hegeliano «tutto ciò che è reale è razionale» nello svolgersi storiografico della storia, dove con storia non si può intendere solo un insieme causale o determinato di fatti, ma soprattutto un atteggiamento nei confronti della realtà, il quale atteggiamento corrisponde poi al modo in cui il passato si manifesta nel presente. Morselli rinverdisce quindi l'intuizione nietzschiana per cui «solo quando la storia sopporta di essere trasformata in opera d'arte, cioè di diventare pura creazione d'arte, essa può forse conservare istinti – o persino suscitarli», accettando l'inevitabile contrappasso per cui «una tale storiografia contraddirebbe in pieno il carattere analitico e antiartistico del nostro tempo, anzi verrebbe da questo sentita come una falsificazione»¹⁶. Carattere, si veda, che Morselli, attraverso il proprio personaggio finzionale, considera ancora dominante negli anni in cui scrive: «lo storicismo rimane una delle strutture portanti della cultura mondiale, checché ne pensi Lévi-Strauss. Basta ricordarsi che è lo scheletro teorico del Marxismo»¹⁷.

Al determinismo degli storicisti si deve ora opporre una forma di vero e proprio 'caso intenzionato'¹⁸, che poggia saldamente su una sorta di intuizione eidetica, per dirla con Husserl, capace di ridurre la Prima guerra mondiale alla propria essenza fenomenica, ovvero ristabilirne il più chiaro percorso logico. Il fondamento alla base della nuova costruzione essenziale dei fatti, finalmente deprivata del bagaglio di preconcetti di natura causale, è dato dall'imporsi, nella vicenda, dell'intelligenza, della fantasia e della buona volontà di alcuni personaggi: «Von Allmen 'l'artista', Tirpitz il Patriarca, Rathenau il Finanziere, il ragazzo Brokenleg»¹⁹. La loro azione di individui rompe in effetti l'inflessibile razionalità

¹⁴ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 120.

¹⁵ *Ibidem*. Cfr. anche G. Morselli, *Diario* cit., p. 383: «in quelli che A. Manzoni chiamava "i componimenti misti di storia e di invenzione", è commovente, anche un po' comico, il timore reverenziale con cui la Storia è trattata dall'"Invenzione". Questa si insinua timida e guardinga fra gli avvenimenti (storici), con somma cura di non disturbarli, di non smuoverli di un'ombra dal loro sacro, immutabile, assetto».

¹⁶ Friedrich Nietzsche, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* [1874], Milano, Adelphi, 1974, p. 58.

¹⁷ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 123.

¹⁸ È curiosa e certamente casuale la consonanza tra questo discorso e la riflessione di un autore infinitamente distante da Morselli, come Piero Bigongiari, quando afferma: «L'uomo novecentesco ha scoperto questo spazio inquieto, questo 'spazio' relativo al tempo stesso dell'esistenza, che gli respira attorno, e attorno gli s'allarga, se l'esistenza respira. Spazio caotico, diremmo, ma che appunto nel controllato disordine del caos vince lo *hasard* simbolista, il caso – questo caso intenzionato – essendo rientrato nel caos ad appiccarvi il fuoco alle apparenze, ai fenomeni pre-costituiti». Cfr. Piero Bigongiari, *La pittura oggettiva di Jackson Pollock* [1958] in *Il caso e il caos. Dal Barocco all'Informale*, Bologna, Cappelli, 1980, p. 27. Si deve notare, tuttavia, che l'obiettivo di entrambi gli scrittori coincide, essenzialmente, con la restituzione della centralità al soggetto individuale, considerato in ambedue i casi, sebbene per ragioni differenti, irriducibile.

¹⁹ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 121.

della Storia, supposta come un ordine dialettico di cause ed effetti, e ‘intenziona’, per così dire, il caso che invece ‘solo’ «governa l’esistenza»²⁰. Più nello specifico, l’azione di questi individui informa il caso dotandolo di un preciso scopo²¹ che intanto conduce a una storia preferibile, in quanto essa finisce per corrispondere alla natura del pensiero del singolo individuo che la pensa: al primo livello l’autore, ovviamente; al secondo alcuni dei personaggi chiave dell’Evento narrato. Morselli, s’intenda bene, mostra così l’assurda pretesa dello storicismo di fondare una storiografia che abbia per presupposto la storia stessa, mentre, in sorprendente conformità con quanto scrive un filosofo come Giovanni Gentile, lo scrittore separa il «pensiero che è stato pensato, e [il] pensiero che si pensa»²², ovvero pone una frattura tra *res gestae* e *historia rerum gestarum*, proprio secondo i termini gentiliani, che nel romanzo corrisponde a una distinzione tra la Prima guerra mondiale e il suo preconconcettuale ‘deposito’ storico. Come scrive Gentile, infatti, «una volta collocata la storia, come realtà o come cognizione sua, oggettivamente, di fronte al soggetto che vi si riferisce, e una volta intesa tale oggettività come antecedente della relazione sua al soggetto che prima o poi vi si riferisca, siffatta storia si configura come realtà meccanicamente opposta al soggetto, e quindi come un sistema naturalisticamente costituito, già realizzato, condizionante il soggetto, non solo per la cognizione che possa eventualmente acquistarne attraverso lo sviluppo della sua cultura storica, ma altresì come deterministicamente operante su tutta la costruzione della sua personalità»²³. E continua: «la realtà, nel suo complesso (complesso fantastico!) è libera, perché è tutta storia, tutto spirito; ma come quella determinata realtà, quel determinato spirito, che è il soggetto attuale, che alla storia volgesi, e l’afferma come essenza della realtà, non è più libera; cioè effettivamente non è storia, non è spirito. La storiografia si butta a capo fitto nei vortici del maccanismo, cercando la realtà nel passato, nei sepolcri». Per questo motivo «la storia (*res gestae*) non dev’essere un presupposto della storiografia (*historia rerum gestarum*)»²⁴. *Contropassato-prossimo* è un esercizio del pensiero sotto forma di romanzo, un esercizio di libertà e di critica: se in una ipotetica triade hegeliana il carattere oggettivo della storia e quello

²⁰ Cfr. G. Morselli, *Diario* cit., p. 181: «Il caso governa, solo, l’esistenza. Un ‘caso’, voglio ammetterlo, ‘qualificato’, cioè non privo di certe accortezze e di certe regolarità, capace di dar luogo alla versatilità delle cellule cerebrali dell’uomo, alla soave bellezza dei boschi in un pomeriggio d’autunno».

²¹ Effettivamente il caso è naturalmente privo di scopo («rivela troppo bene, all’apice della evoluzione organica come nella ricchezza della natura vegetale e animale, la sua disordinata fortuità, la sua inconsapevolezza, *la mancanza di un fine e di un piano*, nella sua ignara crudeltà e giustizia». *Ibidem*. Corsivo mio). La grandezza dell’azione dei protagonisti di *Contro-passato prossimo* è proprio quella di sovvertire tale condizione.

²² Giovanni Gentile, *Il superamento del tempo nella storia*, in *Memorie italiane e problemi della filosofia e della vita*, Firenze, Sansoni, 1936, p. 308.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

soggettivo della possibilità controfattuale sarebbero sussunti dalla sistemazione assoluta della storiografia, qui il piano illusorio controfattuale resta irriducibile, mostrando che, mentre la realtà include 'nominalisticamente' la finzione, la finzione ribadisce ciò che è logico e ciò che è giusto (ovvero critica la fattualità di ciò che è stato), attraverso la resistenza del soggetto al processo meccanicistico, inclusivo e passivizzante della storiografia stessa.

3. *Il narratore e il dominio del romanzo*

Nonostante le frequenti indicazioni della critica sullo stile storiografico o pseudo-storiografico della narrazione contro-storica di *Contro-passato prossimo*, uno studio attento delle modalità adottate dal narratore dell'ipotesi retrospettiva palesa un carattere apertamente anti-storiografico. Dorrit Cohn²⁵ ha già mostrato, in maniera direi del tutto persuasiva, che una diversità formale tra racconto storico e racconto finzionale risulta dall'analisi dell'alternanza tra discorso mimetico e discorso non mimetico da parte di un narratore eterodiegetico. Nella narrazione finzionale eterodiegetica, infatti, i momenti non mimetici di generalizzazione e commento sono potenzialmente interpretabili come opinioni dello stesso narratore, secondo una logica prospettivista, oppure come opinioni dell'autore medesimo, se si preferisce una lettura genetica. Tale potenziale interpretabilità non è concessa alla narrazione storica, nella quale i discorsi non mimetici, solo raramente presenti, sono comunque da riferire all'autore medesimo, quale implicito o esplicito giudizio storiografico. A ciò si aggiunge «la dipendenza di certi importanti modi di racconto (soprattutto quelli usati per rappresentare la coscienza) dalla libertà dai vincoli referenziali»²⁶, nel senso che, appunto, il racconto finzionale si apre a possibilità che nel racconto storico sono limitate da necessità referenziali. Se si guarda alla narrazione di *Contropassato-prossimo* secondo questa prospettiva, ci si accorge facilmente sia della presenza di numerosi interventi non mimetici del narratore, sia del fatto che, nonostante l'attenzione realistica e 'puntigliosa' per i dettagli, questi non fornisca riferimenti ad alcuna documentazione (sia pure, ovviamente, finzionale), non riporta alcun apparato perigrafico, né si preclude la possibilità di adoperare modi del racconto esplicitamente vietati dal testo storiografico, sebbene sapientemente circoscritti e intelligentemente occultati. Mi riferisco, ad esempio, all'approfondimento psicologico di personaggi storici, che non si limita a riportare tratti potenzialmente documentati storicamente, ma ingloba umori e idiosincrasie private e momentanee non tramandabili da alcuna tradizione scritta; ma si pensi

²⁵ Cfr. Dorrit Cohn, *Indicazioni di finzionalità. Una prospettiva narratologica* [1990], in «Allegoria», 60, 2009, pp. 42-72.

²⁶ Ivi, p. 67.

anche alla serie di dialoghi riportati nel racconto, i quali, di certo, non possono avere alcuna dimostrazione materiale. Cito, tra i molti disponibili, un passo che è tanto più significativo quanto apparentemente ambiguo e spurio, e che, oltretutto, ci dà modo di riflettere meglio sull'ideologia del narratore:

«nessun posto al Caso, nella realtà. Tutto che è reale, è necessario, perché causato e causante... Ringraziamo lo Spirito immanente che, alla sua luce, ci lascia scoprire una provvida Predeterminazione nell'universo determinismo, e un razionale Disegno in ciò che sarebbe altrimenti soltanto una ferrea concatenazione di fatti» ecc. Così scriveva verso la metà del secolo scorso uno storico illustre del Prussianesimo, e discepolo diretto di Hegel: Johann Droysen. Il giovane Thomas Mann osservava, meno di sessanta anni dopo, in una lettera: «...Una riflessione più profonda, o un'esperienza più matura, ci convince che le vicende di noi uomini, individui e società, forse gli stessi fatti cosiddetti fisici, rivelano, nell'intimo, l'assenza di cause o meccanismi decisivi. Unica legge è la mancanza democritea di ogni legge. Fluttuiamo nell'incerto, nel fortuito, nel gratuito, il che d'altronde conferisce all'esistere il suo fascino, la sua imprevedibile varietà e mutevolezza» ecc. Alle due concezioni ricorrenti e troppo note (contrarie solo in apparenza perché non sono che andamenti dell'unico processo), c'è chi oppone, non una terza tesi: il proprio individuo. Tirpitz faceva appunto così²⁷.

Come si vede, il narratore fa ricorso a fonti filosofiche e letterarie per dare conto dell'ideologia di un personaggio storico come Tirpitz, ma non manca, come dimostra la parentetica, di inquadrare la questione sotto un indirizzo assiologico chiaro, sposando cioè una precisa ideologia che coincide con quanto l'autore finzionale dichiara nell'*Intermezzo critico*. Ora, questo passo ci deve interessare sia da un punto di vista squisitamente formale, poiché allontana palesemente la narrazione dal modello storiografico, sia da un punto di vista dei contenuti, poiché appare, davvero, come la drammatizzazione del contenuto ideologico espresso nel primo livello del romanzo: l'individuo si sottrae alla dialettica tra fato e caso, respingendo sia le ipotesi cripto-teleologiche di matrice hegeliana, sia il nichilismo di un'aleatorietà assoluta. Sospinto dalla propria intelligenza, dalla propria fantasia e dalla propria buona volontà, egli carica il processo storico di uno scopo, come, d'altra parte, fa lo stesso autore finzionale quando architetta il proprio romanzo.

Nel corso della narrazione, interventi di commento del narratore simili a questo appena citato sono numerosi e delineano, quasi, una prassi narrativa capace di trasformare un racconto apparentemente storiografico in una sorta di trattato sullo statuto di verità della medesima narrazione. Si pensi a frasi del tipo «non è vero che l'attaccamento alla Patria sia sempre filiale; quello di von Allmen

²⁷ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 177.

era critico, e paterno»²⁸; «fatalità a parte, il nostro mondo non è fatto come è, e come domani sarà, da questa o quella Astrazione, è fatto da ciò che avviene in noi uomini, o in qualcuno di noi. Per esempio, la reazione che si verificò, inattesa, quel mattino del 5 giugno in Walter von Allmen»²⁹; «la Vienna di allora, che non ha trovato un interprete perché non era quella, allegra, di Johan Strauss...»³⁰; «la Storia, com'è giusto, non fa pagare le sue Astuzie a chi ne è stato il docile strumento»³¹, ecc.

4. *La guerra*

Abbiamo ricapitolato alcuni nodi fondamentali della struttura narrativa e dell'ideologia di *Contro-passato prossimo*, a mio avviso propedeutici all'analisi della rappresentazione letteraria della guerra nell'opera di Morselli, che, ovviamente, è il compito primario di questo nostro intervento. Cercheremo, adesso, di mostrare lo sviluppo del conflitto bellico nella narrazione contro-storica, isolandone i momenti chiave e mettendone in evidenza il senso, anche alla luce di quanto detto sin qui.

4.1. *Edelweiss Expedition (1915-1916)*

L'ideazione e la messa in pratica della Edelweiss Expedition rappresenta il momento di biforcazione principale tra l'ipotesi retrospettiva e la vicenda storica reale: si tratta dell'incursione segreta di un'avanguardia militare austro-tedesca sul fronte italiano, condotta attraverso un traforo-miniera presso Röschenen nel Tirolo Occidentale. Pensata dal personaggio finzionale Walter von Allmen già tra il 1910 e il 1911, la 'E.E.' viene ufficializzata nel dicembre del 1915 dal generale Conrad con l'intermediazione essenziale del capo segreteria Ambrosius. I due, nel momento di maggiore staticizzazione del conflitto, pretenderanno, e otterranno, di far condurre l'eterodossa operazione all'allora giovane capitano tedesco Edwin Rommel, che guiderà l'impresa a partire dal mese di maggio. In un prezioso saggio pubblicato dalla «Rivista di studi italiani» nel numero monografico dedicato a Guido Morselli (dicembre 2009), Luigi Weber ha fornito ragioni più che soddisfacenti per credere che la Edelweiss Expedition sia stata ispirata da alcune operazioni di avanguardia condotte veramente da Rommel nella valle dell'Isonzo durante il primo conflitto mondiale. Secondo Weber «ciò che Morselli ha fatto [...] senza alcun 'ti-

²⁸ Ivi, p. 14.

²⁹ Ivi, p. 16.

³⁰ Ivi, p. 21.

³¹ Ivi, p. 25.

more reverenziale', è stato per l'appunto cogliere un fatto vero, travestirlo soltanto un poco, dislocandolo nel tempo e nello spazio (la Valtellina invece che Caporetto), ma senza alterarne la sostanza. Il protagonista rimane al suo posto, la tecnica dell'operazione ne rispetta la filosofia guerresca; le conseguenze – immense – sono più che credibili»³². A questa convincente 'lettura storica' si può forse aggiungere qualcosa relativamente alla messa in trama della vicenda, poiché nella finzione romanzesca è ben importante che sia il Maggiore di Stato Von Allmen a ispirare i principi di una guerra condotta con azioni incruente d'avanguardia, che avrebbero risparmiato migliaia di morti. Piuttosto che all'eroico Rommel, professionista della guerra, il quale, è vero, campeggia maestosamente soprattutto nella parte seconda del romanzo – ma né più né meno di quanto facciano altri personaggi storici nelle successive parti del libro, Giolitti nella terza, Von Tirpitz nella quinta, Rathenau in tutta la seconda metà – l'innesco, come già ha mostrato la critica, è strumentalmente affidato a un uomo comune (all-man, appunto), certamente dilettantesco in campo militare quanto in campo artistico (si 'diletta', infatti, come pittore). Al di là della brillante intuizione del maggiore von Allmen, è importante sottolineare la sua 'buona volontà': è come se i suoi sforzi di far pervenire l'idea ai superiori fossero 'premiati' dal caso. Il modo rocambolesco in cui il progetto della E.E. giunge sino alla scrivania del generale Conrad è la prima manifestazione nella quale «necessario e fortuito» cambiano di segno rispetto agli eventi reali, delineando il nuovo orizzonte di una guerra più umana e più breve, una guerra preferibile. L'azione condotta da Rommel ovviamente dà i suoi frutti, e il conflitto sul fronte italiano viene risolto rapidamente e, sostanzialmente, senza sacrifici dal punto di vista delle perdite di vite umane. Tale sconfitta incruenta favorisce in Italia la nascita di un nuovo governo Giolitti, ben capace non solo di contrattare le condizioni di pace, ma soprattutto di scongiurare la minaccia di un colpo di stato militare nella penisola; dalla parte austriaca, d'altro canto, la brillante vittoria ispira l'ideale di una pace intanto duratura in quanto vantaggiosa anche per gli sconfitti. L'importanza della E.E. non si gioca, dunque, soltanto sul piano della prassi: essa stimola in generale operazioni militari fantasiose e intelligenti, negando, anche negli altri fronti, la logica allora dominante della guerra statica e di trincea: «L'offensiva dei tunnel era stata, in un certo senso, un modo di sottrarsi alla rassegnazione respingendo, insieme, la conformistica ortodossia dei metodi: nelle stesse settimane, dall'altra parte del fossato, altri tentativi si facevano, o si proponevano, più audaci e persino fantastici, inattuabili»³³.

³² Luigi Weber, "Guerra senz'odio". *Appunti per una 'lettura storica' di «Contro-passato prossimo»*, in «Rivista di studi italiani», 2, dicembre 2009, p. 178.

³³ G. Morselli, *Contro-passato prossimo* cit., p. 136.

4.2. *Rapimento del Kaiser Guglielmo (giugno 1916)*

Caso tipico di eterogenesi dei fini e secondo, necessario momento di svolta del racconto contro-storico è il rapimento del Kaiser Guglielmo da parte di un giovane tenente dell'Esercito inglese, «un qualsiasi William (Billy) Brokenleg»³⁴. Si noti, di nuovo, che a sovrintendere l'operazione – ripeto: determinante per la vittoria della Germania – è un personaggio finzionale 'qualunque', dal nome 'parlante', con sottile riferimento a un compito storico dannoso per la propria causa. Di nuovo, l'azione rocambolesca di questo personaggio è condotta con 'fantasia', 'intelligenza' e 'buona volontà': durante una missione puramente dimostrativa nella quale Brokenleg avrebbe dovuto lasciare una gabbietta con un pappagallo presso il quartier generale nemico a Spa, in Belgio, a dimostrazione della potenza del British Air Corps, il giovane tenente incappa in Guglielmo e riesce a rapirlo. Le conseguenze sono paradossali: l'allontanamento dalle leve del potere del Kaiser avvantaggia decisamente la Germania, permettendo una ristrutturazione totale dello stato tedesco e la formazione di una sorta di governo illuminato. È solo grazie a una azione sconsiderata e solo apparentemente fortunata per il Regno Unito come quella di Brokenleg che Rathenau prende il posto di cancelliere, Hindenburg diventa comandante supremo delle forze militari e delega il generale Ludendorff a comando del fronte occidentale, mentre von Tirpitz diventa ammiraglio della Marina. Il caso, intenzionato dal gesto individuale di Brokenleg, conduce a quello che per l'autore finzionale è il migliore scenario politico possibile: il genio di Tirpitz risolverà il conflitto navale con la potente flotta inglese a favore della marina tedesca, mentre Rathenau sarà in grado di gestire in maniera illuminata l'economia tedesca, secondo una versione democratica e moderata di socialismo in chiave europeista.

4.3. *La vittoria del Dogger Bank (ottobre 1916)*

Dal punto di vista squisitamente militare, il momento decisivo del conflitto contro-storico è rappresentato dalla clamorosa sconfitta della II e della III squadra navale britannica nella battaglia del Dogger Bank, presso il basso-fondo del Mar del Nord all'altezza del 55° parallelo. L'evento è preparato con una perfetta capacità strategica da von Tirpitz, il quale, dopo aver assunto il ruolo di Ammiraglio, si convince immediatamente che per sconfiggere la più grande flotta del mondo non si può che dividerla. Così, approfittando anche del fatto che la I squadra navale inglese sia impegnata a proteggere il ripiegare dell'esercito inglese sull'isola, dalle rive orientali della Manica, la flotta tedesca riesce a provocare il resto della marina britannica, in modo da poter affrontare la II e la III squadra navale separatamente (anche in questo caso, si

³⁴ Ivi, p. 138.

badi bene, non è irrilevante il ruolo giocato del caso, ancora una volta, s'intenda, ben indirizzato dall'individualità straordinaria dell'ammiraglio tedesco). La presunzione dei comandi inglesi e la scarsità di carburante residuo condurranno l'Impero britannico a una sconfitta che, in pratica, pone fine all'intero conflitto mondiale. Alla fine del 1916, quindi, per la Germania rimane attivo unicamente il fronte orientale con la Russia zarista, che verrà risolto dalla rivoluzione bolscevica.

4.4. *La gestione tedesca delle occupazioni (1916-1917) e il golpe militare (dicembre 1916)*

L'attenzione per i dettagli, dichiarata dall'autore finzionale nell'*Intermezzo critico*, si declina nella narrazione non soltanto nell'impressionante precisione con cui vengono ricostruiti gli eventi bellici, ma anche, e forse soprattutto, nella capacità del narratore di dar conto in maniera complessiva del mondo che sta descrivendo, dipingendo anche un contesto sociale, deliziosamente arricchito da numerosi cameo di personaggi storici e letterari. È in questo senso che la gestione tedesca delle occupazioni della Francia, di parte d'Italia e del Belgio diventa tanto una maniera di rendere verosimile la ricostruzione quanto uno strumento per mostrare la preferibilità della vittoria degli Imperi Centrali nel conflitto bellico. Se si esclude il caso della Corsica, dove, a partire dal 1916, si verificano alcuni moti spontanei di rivolta contro l'occupazione tedesca ('Insorgenza'), nella gran parte dell'Europa descritta nel contro-passato, la gestione territoriale, economica e sociale del governo tedesco, pur nel suo precario equilibrio, è straordinariamente efficace: Rathenau, che nell'ultima parte del romanzo davvero si erge a figura emblematica della saggezza politica³⁵ ed economica, favorisce lo scambio di prigionieri e il loro rimpatrio; non scoraggia le attività industriali in Francia e in Belgio; si impegna in un dialogo serrato con i Paesi sconfitti; crea, insomma, le premesse per una pace giusta, e un'Europa rinnovata, moderatamente socialista e, certamente, di buon senso. Tale direzione politica, d'altra parte, conduce presto soldati occupanti e cittadini delle zone sconfitte a familiarizzare tra loro, dando vita a un curioso fenomeno sociale che solo la penna di un grande scrittore avrebbe potuto tratteggiare così: la *Zähmung*, letteralmente addomesticamento. La *Zähmung* diventa ben presto il più temibile nemico della Germania vittoriosa: i soldati tedeschi, immersi nella nuova quotidianità postbellica dei paesi occupati cominciano a desiderare fortemente di tornare alle proprie vite civili nelle proprie terre, dando luogo a clamorosi episodi di ammutinamento e diserzione. Ciò mina la sta-

³⁵ Sull'importanza e la centralità della figura di Rathenau si veda l'intervento di Antonio Di Grado, *Mitteleuropa come utopia: Guido Morselli e Walther Rathenau*, in «Rivista di studi italiani», 2, dicembre 2009, pp. 162-170.

bilità dei vincitori, che viene poi duramente colpita da un tentativo di colpo di Stato militare guidato da Hindenburg, solo parzialmente riuscito e, rapidamente, ribaltato. Nel dicembre 1916, infatti, approfittando anche dell'assenza di Rathenau dalla Capitale, Hindenburg emana un proclama («Proclama alle genti del Reich»), con cui accusa di alto tradimento il governo democratico in carica, reo di aver dimidiato l'affermazione militare tedesca nel resto d'Europa. Nasce così una dittatura militare integralmente volta alla restaurazione del carattere imperiale della Germania e a eliminare qualsiasi residuo di internazionalismo socialista. In questo senso, Hindenburg trasferisce interi corpi d'armata da un fronte all'altro, nel tentativo di limitare la *Zähmung*. La conseguenza, disastrosa, è la rivolta di intere zone occupate in Francia e nell'Italia del nord, nonché lo sciopero generale nella stessa Germania, presto allargatosi praticamente a tutta l'Europa. In questo contesto, la mattina del 15 gennaio 1916, il governo militare tedesco fa uccidere Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, nel tentativo di reprimere le protesta, provocando, di contro, l'insurrezione armata in tutta la Germania e la fine della sterile dittatura.

4.5. *Pace (1917-1918)*

Lo stesso 15 gennaio Ebert, Scheidemann, Braun e Paul Levi annunciano la nascita della Repubblica e di un nuovo governo. Ministri socialdemocratici e comunisti si trovano in coalizione con il Partito Democratico Popolare, formando un blocco politico stabile, con un asse assai spostato a sinistra. Rathenau assume l'incarico di delegato tedesco presso la nascente Comunità Europea Occidentale, una vera e propria federazione sovranazionale comprendente Germania, Italia, Francia e Belgio. Intanto Lenin guida la rivoluzione bolscevica dando vita all'Unione Sovietica e chiudendo così l'ultimo fronte bellico attivo. Al termine del conflitto, la mappa d'Europa appare completamente ridisegnata: una federazione unisce adesso vincitori e sconfitti della Grande Guerra (chissà se si sarebbe potuta chiamare comunque così...) e garantisce un futuro ben diverso da quello, tragico, che conosciamo. Un internazionalismo mutuale e concreto – pur isolando l'Austria, vincitrice per così dire insoddisfatta del conflitto – sostituisce le tensioni nazionalistiche che, invece, come sappiamo, avrebbero dominato gli anni Venti, Trenta e Quaranta. I rapporti tra Europa democratica e Unione Sovietica, inoltre, appaiono all'insegna del reciproco aiuto e della collaborazione. Le due modalità di socialismo vincitrici sono certo differenti, ma, forse, anche complementari. I destini della popolazione civile sono tutelati da una pace potenzialmente duratura, oltre che da una più equa distribuzione delle risorse. Il migliore dei mondi possibile, dove possibile, davvero, è la parola chiave: sarebbe bastato lo slancio di fantasia di un uomo qualunque per evitare gli orrori del nazismo, del fascismo, della Seconda Guerra Mondiale.

5. *Con i 'se'*

Esistono numerosi esempi sia di 'storia possibile' sia di 'storia controfattuale', sia di ambito scientifico-storiografico che, più in generale, di ambito letterario e finzionale. Non pochi tra questi riguardano la Prima guerra mondiale, ben considerando il carattere evenemenziale del conflitto, ovvero, appunto, la ridefinizione delle categorie interpretative con cui leggere l'intero sviluppo del Secolo che essa comportò. Per quanto abbiamo visto sin qui, la puntigliosa ricostruzione bellica condotta in *Contropassato prossimo* non è propriamente né una storia possibile né una storia controfattuale, pur condividendo con entrambi questi generi alcuni aspetti formali, di enunciazione e di contenuto. Il secondo livello narrativo, letto senza l'*Intermezzo critico*, si presenta, in effetti, come una storia controfattuale, almeno in prima istanza: vi si rappresenta un percorso alternativo della storia nel quale, in un certo senso, la narrazione fantastorica diventa «uno scenario immaginario» all'interno del quale Morselli colloca i suoi personaggi e vi trasferisce le proprie aspirazioni. La scelta della storia militare, in questo contesto, non è causale. Come ha scritto Robert Cowley «nulla è più adatto a considerazioni di storia virtuale di quella militare, dove caso ed eventi fortuiti, debolezze o decisioni umane, possono fare la differenza»³⁶. Nonostante questa apparente congruenza, il fine di *Contropassato-prossimo* sembra piuttosto quello di una 'storia possibile', nel senso che la narrazione fa programmaticamente emergere quelle «possibilità che spesso si aprono nel corso del tempo delineando diversi (e magari più razionali...) sviluppi della storia rispetto all'accaduto»³⁷. La storia di Von Allmen, si vuol dire, ci mostra, in ultimo, la versione più giusta della Prima guerra mondiale, e, per negazione, ci dice molto sull'assurdità e l'insensatezza di come sono davvero andate le cose.

³⁶ Robert Cowley, *Introduzione a La storia fatta con i se* [1999], Milano, Rizzoli, 2001, p. 9.

³⁷ Alberto Benzoni, Elisa Benzoni, *Introduzione a La storia con i se*, Venezia, Marsilio, 2013, p. 9.

QUANDO PACO SI FECE PARTIGIANO
PER UNA RILETTURA DI *UNA QUESTIONE PRIVATA*
DI BEPPE FENOGLIO

Giovanna Caltagirone

1. La molto sottolineata struttura circolare del romanzo di Beppe Fenoglio, *Una questione privata*¹, suggerisce all'analisi una simile strategia intorno alla disseminazione di fonti, rilevanti nella loro singolarità e, ancor più, nell'unitario reticolo con cui avvolgono il romanzo che ne appare percorso e investito. Vi si narra della perdita del paradiso, effetto canonico del tradimento, quello suggerito al protagonista che, disperatamente, cerca di sottrarlo all'astrazione, al nudo archetipo rappresentato in un incessante e sfuggente divenire, al fine di trovarne la dubbia essenza empirica, la parola probante, l'assenso da negare. Per farlo segue uno stringente processo analitico di ipotesi, dimostrazioni, conseguenze e ipotesi inverse, tutte 'provate' nella realtà e spazialmente rappresentate dall'andare senza sosta, come da un ragionamento all'altro, percorrendone tutte le possibilità, in una rovesciata metafora dell'idea nella sua reale manifestazione. La dimostrazione e la confutazione dei ragionamenti del protagonista si materializzano nel tradimento inteso, biblicamente, nelle sue conseguenze di erranza infinita, dall'eden di una innocente amorosa giovinezza alla sua privazione in una terra divenuta inferno: quella della guerra, della guerra civile e della Resistenza.

Il processo analitico, fondato sul *Parmenide* di Platone, si esercita intorno alla perdita del paradiso, esemplato sul *Paradise Lost* di John Milton. Con potente coraggio lo scrittore ancora la sua impresa narrativa a due grandi opere poetiche e filosofiche di due epoche culturali fondanti della cultura occidentale: quella greca – con incursioni nella mitologia, nella filosofia, nei poemi omerici; e quella biblica (della versione latina più che della bibbia di re Giacomo)², esaltata dalla grande tradizione della poesia epica inglese che già vi aveva innestato l'epica

¹ Beppe Fenoglio, *Una questione privata*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Dante Isella, Lonrai, Einaudi-Gallimard, 1992.

² Sposo qui la tesi di Frank Kermode sull'insistenza del poema di Milton sulla «sessualità innocente», di contro a quella più diffusa, tendente a sottolineare il puritanesimo (sulle due posizioni cfr. Frank Kermode, *Adamo senza paradiso*, in John Milton, *Paradiso perduto*, Milano, Mondadori, 2009, pp. VII-XXXV; e Marialuigia Sipione, *Beppe Fenoglio e la Bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2011.

classica. Nel percorso del partigiano Milton si sperimentano, in condizioni reali e terribili, i raffinati ragionamenti di un'antica, affascinante disputa tra la filosofia antica e quella nuova: tra il vecchio Parmenide e il giovane Socrate che, nel *Parmenide* di Platone³, discutono sulla relazione fra l'idea e la cosa, sull'uno e i molti, su ogni contingente possibilità dell'idea che, per Milton, diventerà una mortale aporia: l'incombere della tempestosa idea del tradimento su una realtà edenica ormai perduta e divenuta memoria: il paradiso esperito nella relazione fra uomini e dei in uno spazio, quello circoscritto del giardino di una villa, e in un tempo, quello che precede la guerra e la partecipazione alla lotta di liberazione contro i nazi-fascisti, che hanno tutte le caratteristiche del paradiso e, ormai, del paradiso perduto nel labirinto di un triangolo spaziale e metaforico senza uscita, come la vicenda racconta.

Giusto portando ad esempio una cosa *spregevole* come il fango, Parmenide, nell'omonima opera, fa ammettere a Socrate, ivi evocato, che anche per tali infime cose possa esistere un'idea di esse. Ma su tale dubbio, che turba il giovane Socrate e da questo lo fa fuggire «per timore di precipitare in un abisso di sciocchezze e perdersi» (13), Fenoglio fa percorrere al suo personaggio Milton ogni aspetto di un'idea, il tradimento, degna di tal nome e, in quanto tale, univoca, al fine di trasformarla in realtà rendendola perciò partecipe della natura delle cose. Solo l'empiria del tradimento, avendo in sé qualità opposte, può partecipare del molteplice e del dissimile, una sfida che lo scrittore conduce lungo due direttive: quella raffinata, di biblica e miltoniana memoria, evocante il demonio in tutte le sue illusorie manifestazioni, come agente della realtà del tradimento; e quella spaziale-visiva, perseguita sommergendo e annegando il suo personaggio nel fango, non più considerato nella dignità dell'esistenza probabile di idea, riconosciutagli dalla nota speculazione platonica, ma nella sua natura empirica, perché possa trasmettere le proprietà della spregevole materia all'idea del tradimento, dando ad esso sembianza di cosa, provandone la realtà, possibilmente fallace e frutto di illusorie ipotesi di cui si possa al più presto appurare l'inconsistenza. Una irraggiungibile meta che sempre più si allontana nelle pagine del romanzo, condannando il giovane, affascinante intellettuale alla dannazione dell'essere e del non essere, dell'idea che mai raggiunge la realtà.

Ignoro se Fenoglio conoscesse il *Parmenide* (lo si può facilmente appurare ma quel che conta è l'universalmente nota teoria delle idee, ivi enunciata), tuttavia la consapevolezza già espressa nel *Dialogo*, da Zenone a Socrate: «I più, infatti, ignorano che, senza questo procedere peregrinando attraverso tutte le vie, è impossibile, imbattendosi nella verità, averne intendimento»⁴, guida il ragionante percorso di Milton che procede con analogo itinerario argomentativo e dialettico, alternativamente interrotto dal ricorso alla scorciatoia dell'implorazio-

³ Platone, *Parmenide*, Bari, Laterza, 2008.

⁴ Ivi, p. 31.

ne a Fulvia: «Poi, con infallibile istinto, si orientò a nord-ovest, in direzione di Torino, e disse audibilmente: “Guardami, Fulvia, e vedi come sto male. Fammi sapere che non è vero. Ho tanto bisogno che non sia vero”» (1032), e dalla perentoria attesa della risolutiva parola di Giorgio, tanto coincidente con la ricerca cui il vecchio Parmenide indirizza il giovane Socrate, con la parola filosofica: «La verità. Una partita di verità tra me e lui. Dovrà dirmelo, da moribondo a moribondo» (1033). Il disperato ma razionale partigiano percorre tutte le vie per far misurare l'idea con l'accadimento, valuta ogni nuova possibilità che si apre, dialoga con gli interlocutori che consigliano di seguire una certa direzione indicando gli argomenti a favore o sconsigliano aprendo altre possibilità. Milton, in genere silenzioso, percorre spazialmente la direzione scelta ma, quand'anche siano stati riassunti tutti i precedenti ragionamenti e tutti Milton li abbia percorsi: «- Dunque è necessario che l'uno, essendo sempre in se stesso e in altro, sempre si muova e stia fermo»⁵, resta nell'universo delle idee separate dalle cose e, per ciò stesso, «inconoscibili alla natura umana». Tuttavia il percorso ontologico: nell'uno, nei molti, nella parte e nell'intero, nel tutto, nel semplice, nel molteplice, nel limitato e nell'illimitato, nell'ora, nel poi, nel prima e nel dopo⁶, non gli varrà se non a confluire poi nella stessa aporia dell'opera platonica, in quell'oscurità fenogliana che un sempre lucidissimo Pasolini illumina con queste parole:

Ho trovato subito, fin dalle prime righe, la pagina di Fenoglio difficilissima, quasi incomprensibile. [...] mi sentivo irrimediabilmente respinto dal suo enigmatico grigiore. [...] Il dovere di occuparmi di quei paesi, di quelle cittadine e di quelle campagne, cercando di decifrare quella prosa così grigia ma insieme così oracolare, che le esprimeva, mi è parsa subito una fatica quasi insormontabile⁷.

La richiesta di Socrate a Parmenide: «Ma perché non me lo esponi tu stesso ponendo come ipotesi qualcosa, in modo che io possa capire meglio?»⁸ risuona con la ricerca del giovane Milton, che, sia pure fatale, sembra tuttavia strumentale a fornire le risposte che il non più giovanissimo Fenoglio cerca nella sua passata esperienza e nella sua presente riflessione per poter dire la Resistenza, impresa gravosa dove molti si sono cimentati e altri hanno fallito⁹. Se, non diversamen-

⁵ Ivi, p. 53.

⁶ Cfr. ivi, p. 51.

⁷ Pier Paolo Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, Torino, Einaudi, 1979, p. 229.

⁸ Platone, *Parmenide* cit., p. 29.

⁹ È naturalmente questo il nodo letterario al cui interno si colloca la nuova risposta di Fenoglio, su cui cerco qui di aggiungere una fra le molte chiavi di lettura che l'«enigma» della sua scrittura ha ininterrottamente sollecitato. Dell'ampia bibliografia, dai suoi contemporanei alle edizioni critiche curate da Maria Corti e da Dante Isella, mi limito a citare i contributi di Gabriele Pedullà, non solo per l'accuratezza dell'indagine filologica e la profondità dell'analisi sulle vicende narrative e sui testi dello scrittore ma anche per il merito di dialogare con le posizioni

te, il suo personaggio Milton fallirà nel passaggio dall'idea alla cosa, nell'inseguimento della propria verità, le cose in cui si imbatte compongono però altre verità e le restituiscono alla ricerca del suo autore, intorno all'idea e alla realtà della guerra civile e del tradimento che l'attraversa sommergendo anche la Resistenza.

2. Già ospite del giardino delle delizie, Milton ne è ormai escluso, dalla guerra nei fatti, e nell'immaginazione dal tradimento presunto dell'amico Giorgio e della fanciulla che quell'eden incarna. Per darne una degna rievocazione non è sufficiente rivederne lo spazio: «Passò il cancello che non cigolò e percorse il vialetto fino all'altezza del terzo ciliegio» (1012) ma occorre ricorrere alla memoria, per ritrovare il locus amoenus della pienezza idilliaca: «nel nostro centro» – aveva affermato la 'prima' donna ma dove, «Era successo proprio all'altezza dell'ultimo ciliegio» (1013), pure, si compie il passaggio dalla «Fulvia splendore», come viene battezzata dal suo adamo, alla «Fulvia dannazione», decretata, allora, dalla stessa creatura femminile e confermata, ora, dalle mutate vestigia di quel giardino: «Ora lo sguardo basso di lui rifaceva quel lontano tragitto di Fulvia, ma prima di arrivare al limite ritornò al punto di partenza, all'ultimo ciliegio. Come si era imbruttito, e invecchiato. Tremava e sgocciolava, impudicamente, di contro il cielo biancastro» (1014). La natura ha assunto su di sé la vergogna umana, e la sua trascorsa magnificenza è ormai solo memoria sostitutiva della perdita conoscenza, per evocarla soccorre la musica che non conosce perdita del tempo e di nuovo trasporta *Over the Rainbow*; occorre fare buio: «Milton si premette le mani sul viso e in quel buio cercò di rivedere gli occhi di Fulvia. Alla fine abbassò le mani e sospirò, esausto dallo sforzo e dalla paura di non ricordarli» (1015), pervenire di nuovo e ancora a quel *Deep Purple* tradotto per Fulvia dallo studente, nella stessa stanza in cui ora la custode, insinuatrice del mortifero dubbio, lo introduce con la domanda: «- Non sembra d'entrare in una tomba?» (1019), ma il giovane la percepisce invece come «il più luminoso posto al mondo, che lì per lui c'era vita o resurrezione», grazie al riemergere di quell'incontro nell'oscuro presente dell'uomo, fin da allora privato del nome e denominato dal narratore: «Il futuro Milton», ovvero l'uomo che sarà, il partigiano che sperimenta l'orrore della terra preda dell'inferno e dell'angelo caduto, come già il suo creatore Fenoglio ne aveva percorso la terribile fiammeggiante vicenda nel *Paradise Lost*, pubblicato nel 1667 dal John Milton prestanome di battaglia al personaggio di colui che vagheggiava di vivere nell'Inghilterra di Cromwell, per militare nel suo esercito «con la bibbia nello zaino e il fucile a tracolla»¹⁰.

critiche e di valutare le condizioni politico ideologiche che, in prospettiva diacronica, ne hanno investito l'opera. In particolare si veda Gabriele Pedullà, *La strada più lunga. Sulle tracce di Beppe Fenoglio*, Roma, Donzelli, 2001; e il saggio del 2005, *Alla ricerca del romanzo*, leggibile nell'edizione Einaudi 2015 di *Una questione privata*.

¹⁰ Cfr. Dante Isella, *La lingua del «partigiano Johnny»*, in B. Fenoglio, *Romanzi e racconti* cit., p. XVI.

Quella bibbia, della spesso citata affermazione fenogliana¹¹, in *Una questione privata* è 'tradotta' dall'opera di John Milton che ne fece scaturire un poema epico; quella stessa epicità si irradia nell'opera di Fenoglio che non dell'epopea di un popolo si fa cantore (come vorrebbe l'ancor sano ottimismo di un Calvino non ancora preda del mare dell'obiettività) ma del caos in cui è precipitato: la temporalità della Storia opposta alla perduta eternità dell'Eden. Persino l'epopea dei paladini di Carlo Magno, tramite dell'allusione al *Furioso* da parte di Calvino¹², è presente quanto lo è nel poema di Milton e da quello mediata («[...] o di tutti / quelli che battezzati o infedeli in seguito giostrarono / in Aspromonte o a Damasco, Marocco, Montàlban o / Trebisonda, / o che Biserta inviò dalla riva africana / allorché Carlomagno e tutti i suoi paladini / caddero a Fontarabbia»¹³): il poeta inglese ha il solo intento di attraversare la storia degli uomini al fine di mostrarne il folle crescendo di idolatrie e di terribili guerre – da quelle degli eroi presso Ilio e Tebe alle crociate – dacché la caduta dell'arcangelo Satana ne ha fatto il consigliere dei potenti e gli ha assicurato il dominio sugli uomini e sulle schiere degli angeli ribelli ormai divenuti demoni. Non a caso questi ultimi sono costantemente rappresentati come guerrieri di epoche diverse, e le loro legioni paragonate a quelle degli eserciti: «[...] un orrido fronte / d'ampiezza spaventosa, di armi abbaglianti, / come antichi guerrieri muniti di lancia e di scudo, / in attesa di quale comando verrà loro imposto / dal Capo supremo»¹⁴. Sono esperienze dirette di sconfitte, cadute e fallimenti di ideali che si riverberano nell'epica di John Milton come in quella di Beppe Fenoglio, per non dire della comune, traumatica esperienza della guerra civile, quella guerra, già amaramente decretata eterna da Corrado, in chiusura della *Casa in collina*: «Io non credo che possa finire, ora che ho visto cos'è guerra, cos'è guerra civile»¹⁵; e ugualmente, in una conferenza di T.S. Eliot del 1947, la stessa convinzione viene espressa proprio a proposito degli indelebili effetti nella poesia di John Milton: «La semplice verità è questa: la Guerra Civile del XVII secolo, della quale Milton è una figura simbolica, non ha mai avuto conclusione. La Guerra Civile non è finita: e mi domando se alcuna vera guerra civile abbia mai termine»¹⁶.

¹¹ A partire dalla testimonianza, citata da Isella, di Pietro Chiodi, *Fenoglio scrittore civile*, in «La cultura», III, gennaio 1965; costantemente presente nell'ampia bibliografia, accuratamente percorsa da Marialuigia Sipione cui va anche il merito di aver ricostruito contesto e portata del testo biblico nell'opera di Fenoglio, nella succitata monografia: *Beppe Fenoglio e la bibbia. Il «culto rigoroso della libertà»*.

¹² Cfr. Italo Calvino, *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, in *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi, Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, 1993, p. 1202.

¹³ J. Milton, *Paradiso perduto* cit., I, I, p. 35 (la numerazione dei versi è assente nella traduzione). Lungo tutto il poema, le comparazioni sono costantemente rispecchiate nella storia ritornante degli uomini, adoratori di falsi dei, nelle loro imprese scientifiche con la nota rappresentazione di Galileo che toglie alla terra i suoi primati.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Cesare Pavese, *La Casa in collina*, in *Tutti i romanzi*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 2000, p. 485.

¹⁶ Thomas Stearns Eliot, *Milton II*, in J. Milton, *Paradiso perduto* cit., pp. 655-656. Il testo nasce come conferenza tenuta nel 1947 presso l'Accademia Britannica a Roma. Volendo pensare

La guerra civile in cui Milton e Giorgio sono precipitati si svela nella sua natura di inferno: emblematicamente i due amici non potranno spiegare l'uno all'altro le loro ragioni, come Dio e l'uomo mai potranno render conto l'uno all'altro dei loro gesti; tuttavia il tradimento ha aperto altri scenari, altri valori: l'affermazione della libertà dell'uomo e la ricerca della verità che, dalla perdita del paradiso in poi, diviene la condizione umana assoluta, il suo nuovo paradiso, quello direttamente creato dall'uomo: «Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità, tra quella verità e l'intelligenza del creato avrebbe optato per la prima» (1032). Intanto l'andare di Milton, privato dell'esperienza edenica, mutata in memoria e rimpianto, viene spazialmente rappresentato da un franare sempre più in basso, lungo uno spazio inghiottente che fa continuamente perdere il terreno conquistato, l'ininterrotto scivolare nel fango, protratto per un tempo lentissimo, è lo stesso interminabile cadere verso il basso delle creature spodestate¹⁷, la terra cui approda è un inferno dove vaga ramingo, sempre più amalgamato alla materia viscida e vischiosa della creazione dell'uomo, il fango che investe la dimensione esistenziale e si allunga sull'intera vicenda:

si calò per la proda nella stradina inferiore. Il suo tacco apriva nel fango piaghe lunghe e profonde e lustre [...]. il fango della strada continuava a lievitare a vista d'occhio. [...] La strada ripassava giusto sopra di lui, ma la scarpata era alta, erta, gonfia e lustra di fango. Il fango aveva seppellito l'erba e spuntoni e cancellato i sentieri. Sali con estrema concentrazione ma dopo quattro passi scivolò e ricadde al piano lordandosi tutto un fianco. Si staccò il fango a manate e riprovò. A metà dell'erta barcollò, annaspò nella vana ricerca di un appiglio, ripiombò rotoloni. Fece per urlare ma poi richiuse la bocca con uno scatto di denti che si udì tutto all'intorno. Già che era vestito e calzato di fango, la terza volta salì puntando gomiti e ginocchia. Issatosi sul ciglio della strada, si diede a ripulire dal fango la carabina, quando sentì a monte il rotolio di una piccola frana¹⁸.

Una materica fusione con l'inferno stesso in cui è stato precipitato dal dubbio del tradimento perché, come afferma l'angelo spodestato di John Milton,

a qualche nesso, relativamente alla coincidenza dell'affermazione con quella di Pavese, i tempi di stesura della *Casa in collina*, annotati dall'autore, vanno dal novembre 1944, data cassata, proprio in calce all'ultimo capitolo, al febbraio 1948; il dattiloscritto porta le date di stesura: «19 sett. 1947-14 febb. 1948» (ricavo queste ultime informazioni sulle date pavesiane da Mariarosa Masoero, Claudio Sensi, *Notizie sul testo*, in C. Pavese, *La Casa in collina* cit., pp. 987-988, 999).

¹⁷ Cito solo un esempio fra le molte descrizioni presenti nel *Paradise Lost*: «cadde dal cielo, così favoleggiano, perché Giove infuriato / lo gettò capofitto da spalti cristallini: dall'alba / precipitò fino a metà del giorno, e da metà del giorno / fino alla sera molle di rugiada, una giornata estiva percorrendo / finché al tramonto calò dallo zenit come una stella cadente / sull'isola di Lemno nell'Egeo» (J. Milton, *Paradiso perduto* cit., l. I, p. 43).

¹⁸ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., pp. 1056, 1058-1059.

«dovunque fugga è sempre inferno: sono io l'inferno»¹⁹. Dacché Satana ha stabilito di fare dell'inferno la sua terra o viceversa (come dice a Belzebu e ai suoi angeli attoniti), l'eterna vicenda travolge gli uomini caduti e, da allora, inseguiti e assediati dall'angelo caduto e dalle sue legioni che, ininterrottamente, inducono altri al tradimento e ne rinnovano la condanna alla morte.

Sul personaggio di Milton che ricerca e vuole affermare la verità: «Doveva assolutamente sapere, doveva assolutamente, domani, rompere quel salvadanaio ed estrarne la moneta per l'acquisto del libro della verità» (1069-1070), convergono (come sul Cristo) i tradimenti degli uomini e della storia, cui forse allude quella sibillina «moneta»; per quella verità, il protagonista del romanzo confessa a se stesso «che più niente m'importa. Di colpo, più niente. La guerra, la libertà, i compagni, i nemici. Solo più quella verità» (1030). Occorre prendere atto, e l'accanimento senza sbocco e la desolata tristezza del partigiano Milton ne sono conferma, che un'epopea rovesciata domina il romanzo: non l'eroismo ma il tradimento ripetuto, di tutti verso tutti e di un'intera nazione, una materia romanzesca non dissimile dall'epica rappresentazione della radice prima che muove all'azione l'angelo ribelle quando, alla ricerca del nuovo spazio creato da Dio per l'uomo, per raggiungerlo, col beneplacito di *Colpa* e di *Morte*, deve attraversare «in questo vuoto immenso» il Caos che, nel poema di Milton, fa la sua apparizione con una parola chiave dell'intera opera di Fenoglio, da lì mutuata e traslata sulle colline in cui si muovono i suoi personaggi: 'oceano': «Valeva sí la pena di attraversare a nuoto l'oceano pauroso della guerra per giungere a riva e non far altro o più che accendere la sigaretta a Fulvia» (1038); «quell'oceano burrascoso attraversato a nuoto...» (1069), sulla cui riva, spera ancora lo attenda Fulvia. Questa, a sua volta, sul treno che la riporta a Torino per qualche giorno, consolerà Milton con le parole che il giovane rievoca, in attesa di incontrare Giorgio: «“Mica varco l'oceano”, gli mormorò. // Ma lo varcava, se lui sentiva affondarglisi nel cuore i becchi di tutti i gabbiani» (1035).

Scriva il poeta inglese:

un oceano / illimitato e oscuro, senza confini e senza dimensione; / dove lunghezza, larghezza, altezza e tempo e spazio / sono perduti; dove la Notte più antica ed il Caos, / che sono gli antenati della Natura, mantengono / un'eterna anarchia nel fragore di guerre interminabili, / e soltanto per quella confusione continuano ad esistere. / Poiché i quattro campioni feroci, il Caldo e il Fredo, / e l'Umido e il Secco, lottano in questo luogo per la propria / supremazia, e gettano in battaglia i loro atomi embrionali / [...]. In questo abisso selvaggio, grembo della Natura e forse tomba, / che non ha mare né spiaggia, né aria né fuoco, / ma tutte queste cose frammiste e confuse nelle loro cause / che si man-

¹⁹ J. Milton, *Paradiso perduto* cit., l. IV, p. 155.

tengono sempre pregnanti, costrette a lottare / eternamente se il Fattore Altissimo non le costringe, / oscuri materiali, a ordinarsi creando nuovi mondi, / in questo abisso selvaggio lo scaltro Avversario / si soffermò sull'orlo dell'inferno ad osservare, / e meditò sul viaggio²⁰.

La malefica opposizione delle intemperie accompagna Giorgio e Milton già prima della vita partigiana, come palesa la voce narrante, intercalando quella di Milton che racconta ad altri partigiani un episodio, a dimostrazione del coraggio dell'amico. Nella strana evocazione, i due, tradendo la sorveglianza delle famiglie che cercano di proteggerli dai rastrellamenti fascisti, vanno al cinema e vengono rappresentati come gli esuli dal paradiso terrestre: «Camminavano senza paura ma pieni di rimorso. Non incontrarono un gatto e a sbigottirli di più ci si mise il tempo con un temporale. Ancora non pioveva ma i fulmini erano tanti e così bassi che a ogni istante le strade si allagavano di viola» (1108). Come i loro progenitori, anch'essi sono sul punto di entrare nella terra dove Colpa e Morte, già compagne di viaggio di Satana alla ricerca del nuovo mondo creato per l'uomo, non li abbandoneranno più. Così nel libro II del *Paradise Lost* il demone li raggiunge attraversando il Caos che diventerà immediata materia del romanzo di Fenoglio, proprio percorrendo il duplice paragone miltoniano con la guerra e con il conflitto fra gli elementi:

Né meno aggredito / era ora il suo orecchio da strepiti violenti e rovinosi / (se vogliamo accettare un paragone fra cose grandi e piccole) / almeno come quando la dea della guerra si scaglia / con le sue macchine di distruzione a sgretolare al suolo / una grande città; o almeno come se stesse crollando / quella parte del cielo, e gli elementi ammutinati avessero / strappata dal suo asse la solida terra²¹.

Esattamente tale sarà l'esperienza partigiana di Milton, ora vittima degli infernali elementi, ora fuso allo stesso Satana nel percorrere lo spazio della ricerca di un prigioniero da scambiare con Giorgio. La cattura di un sergente fascista sarà impresa inutile e dannosa in quanto sfocerà nella sua uccisione e nella conseguente rappresaglia. Una morte che il partigiano braccato vede «identica» alla propria, dopo che anch'egli si è affacciato sul Caos che solo può suggerirne le immagini. Nei passi che precedono l'epilogo del romanzo, Milton è inghiottito da un mondo in disfacimento dove non è più possibile una conoscenza della realtà che non mostri contemporaneamente molte facce contraddittorie, in cui a ogni progresso conoscitivo non segua un arretramento, un riscivolare in basso. Inutilmente il giovane si dirige di nuovo verso la villa di Fulvia, l'unica certezza e l'unico riparo che possa essere ritrovato al suo posto; fallita la trasformazione dell'idea in cosa, Milton ritorna a cercarvi almeno la parola in grado di negare l'ipotesi che lo

²⁰ Ivi, l. II, p. 97.

²¹ Ivi, pp. 97-99.

ha dannato e riaprire il dialogo col presente. Ma giunto a quella meta, divenuta anch'essa 'preda' delle intemperie, viene meno il dubbio che ne ha mosso l'azione: «non ci sono dubbi», e il luogo assoluto della pienezza improvvisamente subisce la metamorfosi di un immenso squallore e bruttezza. Dapprima è l'acqua: «Pioveva come non mai, a piombo, selvaggiamente. La strada era una pozzanghera senza fine [...], i campi e la vegetazione stavano sfatti e proni, come violentati dalla pioggia. La pioggia assordava» (1123) che vela la vista e ottunde i sensi, sfigurando la perduta perfezione del luogo: «Ecco la villa [...]. Certo le fitte cortine di pioggia concorrevano a sfigurarla, ma egli la vide decisamente brutta, gravemente deteriorata e corrotta, quasi fosse decaduta di un secolo in quattro giorni. I muri erano grigiastri, i tetti ammuffiti, la vegetazione all'intorno marcia e sconquassata» (1123). Sotto la pioggia, Milton non potrà più poggiare su nulla di solido ma solo il «furore» ne muoverà il corpo che cammina, scivola, striscia («Strisciava [...] fluido e silenzioso come un serpente», 1095; «vecchio serpente» viene anche denominato dal partigiano Paco, 1063). Infinite volte scivola e rovina, prima di rivivere la situazione già esperita con la morte del suo ostaggio: «Pareva a Milton che la terra non c'entrasse, né per lui né per l'altro, che tutto accadesse in sospensione nel cielo bianco» (1100); di nuovo vola, nell'epilogo che lo restituisce alla natura divina, liberandolo dalla condizione umana: «Sono fatto di fango, dentro e fuori», dalla sembianza di «spettro fangoso» (1124-25) in cui è stato progressivamente trasformato nella tenacia di ogni pagina del romanzo: in apertura le scarpe, poi gli indumenti («I calzoni di Milton erano schizzati di fango fin sulla coscia e gli scarponi erano due gnocchi di mota», 1078), quindi, nel decisivo capitolo 9 (della spiata della vecchia e del conseguente agguato al sergente), il fango gli sporca le labbra, gli penetra nella bocca ed è colto dalla «nausea del fango» (1082). Alla domanda del contadino che gli chiede «come avesse fatto ad infangarsi così. // Milton arrossì, inspiegabilmente» (1083-84), come svelando a se stesso la metafora del suo 'ri'-trasformarsi in fango. Ritroverà la leggerezza del suo passo «esteso, rapido e composto» (1012) sotto l'assedio di una pattuglia di circa cinquanta soldati «allineati come al banco di un tirassegno» (1125), «gli sparavano anche d'anticipo, come a un uccello» (1126). Ancora una volta, Fenoglio attinge alle immagini miltoniane di Satana in prossimità del Caos, quando, dopo un interminabile cadere e precipitare:

Calmata quella furia, / estinta in una Sirte acquitrinosa che non era mare / né buona terra asciutta, quasi affondato prosegue / poggiando a volte il piede sopra quella incerta / consistenza, altre volte volando; [...]scegliendo / vie dirette o difficili, o rade, o intricate, prosegue / usando a volte la testa o le mani, oppure i piedi, o le ali, / e nuota o affonda, e guarda, o striscia o vola. Finché / un generale strepito selvaggio di suoni assordanti e di voci / tutte confuse emerge da quel vuoto oscuro, / e gli assale l'orecchio con veemenza estrema²².

²² Ivi, p. 99.

Non diversamente braccato: «Urlarono a squarciagola. Una voce terribile malediceva i soldati» (1126), il partigiano, nell'inarrestabile corsa finale ritmata anaforicamente, librato da terra, incerto sulla sua condizione di vivo o morto, crollerà presso gli alberi sul cui astratto tema: «I nostri amici gli alberi» aveva dichiarato «con una smorfia», al bambino che chiedeva aiuto per i compiti, di non saper scrivere:

a Milton pareva non di correre sulla terra, ma di pedalare sul vento delle pallottole. [...] Dietro, davanti e intorno a lui la terra si squarciava e ribolliva, lanci di fango svincolati dalle pallottole gli si avvinghiavano alle caviglie [...]. Correva, sempre più veloce, più sciolto [...]. Correva come non aveva mai corso, come nessuno aveva mai corso, e le creste delle colline dirimpetto, annerite e sbavate dal diluvio, balenavano come vivo acciaio ai suoi occhi sgranati e semiciechi. [...] Correva ancora, ma senza contatto con la terra, corpo, movimenti, respiro, fatica vanificati. [...] Non finiva di correre. [...] Aveva bisogno di veder gente ed esser visto, per convincersi che era vivo, non uno spirito che aliava nell'aria, in attesa di incappare nelle reti degli angeli. Sempre a quel ritmo di corsa riguadagnò l'imbocco del borgo e l'attraversò nel bel mezzo. [...] Irruppe Milton, come un cavallo, gli occhi tutti bianchi, la bocca spalancata e schiumosa, a ogni batter di piede saettava fango dai fianchi. [...] Correva, con gli occhi sgranati, vedendo pochissimo della terra e nulla del cielo. Era perfettamente conscio della solitudine, del silenzio, della pace, ma ancora correva, facilmente, irresistibilmente. Poi gli si parò davanti un bosco e Milton vi puntò dritto. Come entrò sotto gli alberi, questi parvero serrare e far muro e a un metro da quel muro crollò²³.

3. L'ossessiva, insistita rappresentazione delle condizioni climatiche che si accaniscono sulla natura, gli uomini e le cose produce, nel romanzo di Fenoglio, effetti demoniaci e turpi, anche i partigiani attraversano il paesaggio sulfureo, la marna infernale, fumi e fetori che sembrano discendere direttamente dalle similitudini prestate a Satana nel poema di Milton: albe e crepuscoli da ere preistoriche²⁴. Con poche, forse solo tre eccezioni che circoscrivono fuori dall'inferno una prima situazione: anche se solo nella memoria di Milton, il sole splende esaltando lo splendore di Fulvia sdraiata nel giardino in pieno sole; ancora, non appena Milton, smanioso di parlare con Giorgio, ottiene dal comandante Leo il permesso di allontanarsi dal distaccamento per una giornata:

Fuori il vento era calato ad un filo. Gli alberi non muggivano né sgrondavano più, il fogliame ventolava appena, con un suono musicale, insopportabilmente

²³ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., pp. 1125-1127.

²⁴ Solo l'*incipit* del *Crocifisso* di Tozzi può competere col paesaggio fenogliano e ne rappresenta uno straordinario antecedente, forse connesso alla comune matrice vetero testamentaria.

triste... «*Somewhere over the rainbow skies are blue, / And the dreams that you dare to dream really do come true*»²⁵;

infine, una terza tregua introduce il pietoso resoconto della fucilazione del quattordicenne Riccio come rappresaglia per l'uccisione del sergente da parte di Milton; l'angoscia dell'ufficiale fascista costretto a far eseguire la condanna sembra arrestare la minaccia atmosferica incombente sulla terra, con l'inaspettata pausa nell'*incipit* del capitolo 12 che produce un effetto straniante di attesa contemplativa dell'universo astrale:

Erano giuste le nove di mattina. Il cielo era tutto a pecorelle bianche, con qualche golpetto color grigioferro, ed in uno di questi stava la luna, smozzicata e trasparente come una caramella lungamente succhiata. La pioggia visibilmente premeva contro l'ultimo strato di cielo, ma forse, così pensava il tenente, la cosa si sarebbe fatta prima che cadesse il primo rovescio²⁶.

Per il resto, lungo tutto il romanzo, pioggia, vento e nebbia si abbattono e si mescolano sulla terra divenuta di nuovo, come prima della creazione, preda del Caos (così è rappresentata la divisione delle acque, nel libro VII del poema di Milton, oltre che nella Bibbia); in modo specifico, accampano differenti capitoli e ne segnano l'esordio: la nebbia, nel capitolo 4 («era salito da Treiso, in un'ora, incontrando innumerevoli banchi di nebbia, alti al suo ginocchio, che come greggi gli attraversavano la strada», 1034); la pioggia, nel capitolo 7 si manifesta per i suoi effetti di trasformazione materiale di uomini e cose («La pioggia era minutissima, quasi impercettibile sulla pelle, ma sotto di essa il fango della strada continuava a lievitare a vista d'occhio», 1058), oltre che, nel capitolo precedente, di agente di un'ideale cancellazione:

La pioggia cadeva sottile e regolare, senza disturbare minimamente la visibilità. Torse la testa dall'altra parte e guardò in profondo verso Alba. Il cielo sulla città era più cupo che altrove, decisamente violetto, segno di una pioggia molto più violenta. Pioveva a dirotto su Giorgio prigioniero, forse su Giorgio già cadavere, Pioveva a dirotto sulla sua verità di Fulvia, cancellandola per sempre. «Non potrò saperlo mai più. Me ne andrò senza sapere»²⁷.

Infine il vento, nel capitolo 11 («Era appena spiovuto e tirava un vento così forte e radente che scrostava la ghiaia dal suo letto di fango e la faceva ruscellare per la strada. La luce si era già quasi tutta ritirata dal mondo e i mulinelli del vento concorrevano a diminuire la visibilità», 1100). Tutte le intemperie sono connesse da-

²⁵ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., p. 1031.

²⁶ Ivi, p. 1117.

²⁷ Ivi, p. 1055.

gli effetti, degni di bibliche piaghe, sugli uomini: in particolare il fango, come si è visto, si stende su tutto e tutti con uniforme, elastico cemento ed è soprattutto, nel capitolo 9, la materia dominante che non cessa di stratificarsi su Milton ostacolandone la mobilità: «tracciando il fango fino al polpaccio [...] gli pareva di arrancare immobilmente» (1104), come nella parallela e coincidente ricerca della verità.

Ma fra le persecutorie intemperie che assediano e sferzano i partigiani, la nebbia sembra avere anche nell'«aspetto» una funzione affatto diversa da quella puramente climatica, portando in esaltazione la metaforicità e la valenza connotativa pure presente negli altri fenomeni atmosferici.

Milton la incontra mentre si dirige da Treiso a Mango, prima tappa della sua ricerca della verità che deve venirgli da Giorgio, ivi stanziato:

Era salito da Treiso, in un'ora, incontrando innumerevoli banchi di nebbia, alti al suo ginocchio, che come greggi gli attraversavano la strada. Si era svegliato con la certezza della pioggia battente sul tetto rotto della stalla, ma non pioveva. C'era invece molta nebbia, intasava i valloni e si stendeva in lenzuola oscillanti sui fianchi marci delle colline. Per le colline mai aveva provato tanta nausea, mai le aveva viste così sinistre e fangose come ora, tra gli squarci della nebbia²⁸.

Giuntovi, non lo troverà perché inviato altrove, di guardia, per segnalare un possibile attacco dei fascisti, con una piccola pattuglia formata dai partigiani: Sceriffo, Cobra, Meo, Jack che sono sul punto di rientrare. Milton va loro incontro e, di nuovo, il rapido salire della nebbia rende lo spazio fantasmatico e lo trasforma in un mondo di morti che – come dice un partigiano – «venivano da sotto il camposanto, avevano passato la notte nella casa del becchino»:

Gli alberi piantati ai bordi del paese erano già fantasmi. [...] La strada era invasa dalla nebbia, ma c'erano ancora spiragli e ondeggiamenti. I valloni ai due lati ne erano invece colmi rasi, di un'ovatta assestata, immota. La nebbia aveva anche risalito i versanti, solo alcuni pinastrì in cresta ne emergevano, sembravano braccia di gente in punto di annegare.

Scendeva cauto verso il fantasma della cappelletta. Tutto taceva, a parte il pigolio attonito di uccelli nei loro nidi oppresi dalla nebbia e il mormorio di rigagnoli nei valloni sommersi. [...] guardò ansiosamente al passo della Torretta. Era già quasi ostruito dalla nebbia che saliva, per saturazione, dal pianoro sottostante. Rimaneva ancora uno squarcio, ma la squadra di Giorgio avrebbe dovuto apparirvi in dieci secondi. Non apparvero, ed ecco, ora era fatta, un rinforzo di nebbia aveva cancellato il passo²⁹.

La nebbia è «acqua» in cui si è sul punto di annegare e ogni aspetto delle cose vi scompare come realtà che era e non è più. Perciò sembra di muoversi in

²⁸ Ivi, p. 1034.

²⁹ Ivi, p. 1037.

un mondo di morti ma non ne emergono più nemmeno gli spiriti. L'andatura di Giorgio non è riconoscibile neppure quando, finalmente, in una 'intercapedine' della nebbia, Milton vede delle gambe, senza testa né tronco che poi lentamente affiorano, come dall'acqua. Solo all'amico che 'perfora' la nebbia è visibile l'assenza di Giorgio, nascosta invece alla pattuglia di cui faceva parte e che, appena emersa dalla nebbia, lo dice poco distante. Il colloquio con i partigiani, forzati a parlare da Milton, diventa un atto di accusa di quest'ultimo per la scomparsa di Giorgio che qui comincia ad assumere la fisionomia della vittima e, insieme, uno sfogo di odio di classe della pattuglia contro il «figlio di papà», da cui si staglia il ritratto dello studente borghese, la fisionomia del partigiano «che come al solito voleva farsi i fatti suoi»: per i due intellettuali la Resistenza è un fatto privato che non si condivide con gli altri, come confermano anche i ricordi, ora lancinanti, di Milton sull'isolarsi di Giorgio che sopportava solo l'intimità con l'amico. Giorgio è stato inghiottito dalla nebbia che viene ripetutamente descritta sia da Sceriffo: «Spaventosa. Voglio proprio arrivare in paese per chiedere a qualche vecchio se in vita sua ne ha vista mai di simile. Spaventosa. A un certo punto, nemmeno a chinarmi vedevo più la strada e nemmeno i miei piedi che ci posavano sopra» (1039), sia dal narratore che rappresenta la situazione di Milton, cui non resta che gridare inutilmente il nome di Giorgio, perduto agli altri nella nebbia:

La sofferenza gli fece accelerare il passo, sebbene ora si muovesse nel più folto e nel più cieco della nebbia. Formava spessori concreti, una vera e propria muratura di vapori, e ad ogni passo Milton aveva la sensazione del cozzo e della contusione. [...] Proprio come aveva detto Sceriffo, solamente curvandosi si poteva distinguere il fondo della strada e i suoi piedi, sfocati e come avulsi. Quanto alla visibilità anteriore, se Giorgio gli si fosse presentato a due metri, non l'avrebbe sicuramente visto.

Salì ancora di qualche passo e fu certo di trovarsi sul culmine. Un immenso e compatto volume di nebbia schiacciava l'altipiano sottostante³⁰.

Se i fenomeni atmosferici sono tutti ingannevoli («luce ingannevole dell'alba») e ostili ai partigiani, la nebbia lo è per antonomasia, connotata ossimoricamente: molle/dura, liquida/solida, produce effetti altrettanto contrapposti: annegare/cozzare, vedere/non vedere, capire/non capire, come denotano i tragici equivoci su cui insiste il dialogo fra Milton e Sceriffo che, pure, descrive quella evanescente materia anche con metafora rassicurante: «era un mare di latte» (1041). La stringente logica indagatoria di Milton fa ammettere al suo interlocutore l'avvenuto litigio, provocato proprio dall'ambigua risposta di Jack a Giorgio, sull'inutilità di fare la guardia, senza specificarne la motivazione, data, appunto, dalla nebbia:

³⁰ Ivi, p. 1040.

- Immaginati un mare di latte. Fin contro la casa, con delle lingue e delle poppe che cercavano di entrare fin nella nostra stalla. Uscimmo fuori, uno dietro l'altro, ma con precauzione e di non più di due passi, per paura di annegare in quel mare di latte. Ci distinguevamo appena, e sí che stavamo sulla stessa linea, a contatto di gomiti. Davanti a noi non vedevamo niente. Pestavamo i piedi per accertarci che eravamo sul solido e non su una nuvola³¹.

Sceriffo aggiunge che, chiarito l'equivoco, l'alterco fu presto dimenticato ma aveva anche premesso che il litigio era stato il momento culminante di una situazione generale che il partigiano racconta con toni inquietanti:

erano tutt'e cinque imbestialiti. [...] Non erano ancora arrivati al passo della Torretta che era già notte nera, incarnita. Camminavano in cresta, pigliando di petto un vento forte, sinistro, di un freddo già invernale. Un vento, disse Meo, che senz'altro nasceva dalle tombe spalancate di uno di quei cimiteri d'alta collina dove lui non sarebbe rimasto nemmeno da morto fucilato. Era un deserto completo, ma tutti i cani della mezzacosta latravano, annusandoli mentre passavano in cresta. Cobra che non può soffrire i cani a ogni latrato tirava una bestemmia. Si era già incappucciato la testa nella coperta e così pareva una suora che camminasse bestemmiando. E considerando le bestemmie che i contadini tiravano ai loro cani che col loro zelo rivelavano l'esistenza e la posizione di case altrimenti assolutamente invisibili, si concludeva che tutto il mondo era una bestemmia. Anche perché pure gli altri quattro, che avanzavano digrignando i denti, bestemmiavano mentalmente³².

Milton aveva ricevuto da Cobra le prime risposte sdegnose su Giorgio, staccato dagli altri: «- Grande è grande, - disse Cobra, - e la strada la conosce quanto noi» (1038); poi, il partigiano alza ulteriormente i toni: «- E qui siamo tutti uguali, - disse Cobra riscaldandosi di colpo. - Qui i figli di papà non funzionano» (1039); quindi, l'ultimo atto del litigio fra Giorgio e Jack, nel resoconto di Sceriffo, è sancito da: «Cobra rise». Non bastasse il nome di battaglia, la figura di questo partigiano assume sempre più potenza malefica nell'infernale situazione stigmatizzata dall'efficace definizione: «il mondo era una bestemmia». Il ruolo di Cobra diventa centrale quando, nella vana ricerca di una casa, già visitata in passato, in cui rifocillarsi, la pattuglia sprofonda «in basso per un sentiero da rompersi il collo, la notte era nera come pece ma come animata, dava l'illusione ottica di tante voragini che continuamente si formassero» (1043). Sarà Cobra a trovare la casa del contadino e a farsi guida dei partigiani: «li indirizzò da lui con una enorme bestemmia» (1043); fortunatamente a guardia della casa non c'è il cane perché «Cobra l'avrebbe fatto senz'altro secco con lo sten e allora sarebbe stata la volta di Sceriffo di impazzire e di lottare nel fango con Cobra,

³¹ Ivi, p. 1047.

³² Ivi, p. 1042.

perché Sceriffo impazziva a veder stecchire i cani» (1043); ancora, il comandante della pattuglia dovrà tenere a bada Cobra che vorrebbe minacciare il contadino diffidente e restio ad aprire la sua casa. Il piccolo drappello, sempre più esasperato dall'inutilità dell'ordine ricevuto, si riavvia per montare la guardia ad un bivio e, ancora: «Cobra dimenò la testa incappucciata e disse: - Se domattina per quella strada passano i fascisti, io giuro che ne mangerò la ghiaia fino a creparne» (1044). Trascorsa la notte degli imbrogli, all'alba la pattuglia si dirige di nuovo verso Mango, attraversando il mare di nebbia in cui perderà Giorgio, sicura, dapprima, che «È lui che si è sganciato, di sua spontanea volontà, per fare i suoi comodacci di figlio di papà. [...] Ma ti ripeto che è lui che si è fatto perdere» (1042, 1048), ma la successiva notizia della sua cattura da parte dei fascisti, senza che i compagni si siano accorti di nulla, fa pensare alla nebbia che li avvolgeva come a una sorta di sonno che li aveva indotti anche a procedere come sonnambuli. L'annuncio della cattura del partigiano provoca una ulteriore metamorfosi di Cobra che, ora, grida la sua amicizia per Giorgio e promette una terribile vendetta:

– Guardate, – diceva, – guardate tutti quel che farò se ammazzano Giorgio. Il mio amico, il mio compagno, il mio fratello Giorgio. Guardate. Il primo che beccherò... mi voglio lavar le mani nel suo sangue. Così –. E si curvava sull'immaginario catino e immergeva le mani e poi se le strofinava con una cura e una morbidity spaventevoli. – Così. E non solo le mani. Ma anche le braccia voglio lavarmi nel suo sangue –. E ripeteva l'operazione di prima sull'avanbraccio e sul lacerto. – Così. Guardate. Se ammazzano il mio fratello Giorgio –. Parlava con la stessa morbidity e nettezza con cui si lavava, ma in ultimo scoppiò in un urlo altissimo: – Voglio il loro sangue! Voglio entrare nel loro sangue fino alle ascelleeeee!³³.

Subito dopo il racconto di Sceriffo, la cortina di nebbia che velava e 'mura-va' ogni cosa si dissolve sotto gli occhi di Milton:

Nel vallone sottostante la nebbia stava muovendosi, come rimescolata in fondo da pale gigantesche e lentissime. In cinque minuti si aprirono buchi e fessure in fondo alle quali si mostrarono pezzetti di terra. La terra gli apparve remotissima, nerastra, come da asfissia. Le creste e il cielo erano ancora densamente coperti, ma in capo a mezz'ora qualche squarcio si sarebbe fatto anche lassù. Alcuni uccellini si riprovavano a pigolare³⁴.

Al diradarsi della nebbia, la terra emerge lontana, come vista dal mare e il pigolio degli uccelli annuncia il cessare del silenzio piombato su di essa, che anche

³³ Ivi, p. 1055.

³⁴ Ivi, pp. 1048-1049.

Sceriffo aveva detto interrotto solo dal volare di un uccello che «Doveva aver perduto il nido e lo cercava in quel nebbione» (1049), con l'immagine di qualcosa che ha obnubilato la conoscenza, perfino del nido e ne ha provocato la perdita³⁵. Ed è il silenzio, questo ulteriore inganno della nebbia, che ha inghiottito Giorgio.

Nel poema di John Milton la multiformità e la capacità di mutare forma e sostanza è prerogativa delle creature diaboliche, di Colpa e di Morte in cui Satana si imbatte stentando a riconoscerle, per quanto gli siano insieme sposa e figlia, perché indefinibili e indistinguibili e «ogni cosa infatti sembrava un'altra cosa»³⁶; ma il ricorso costante alla trasformazione del proprio aspetto è soprattutto nella natura di Satana, artefice di inganni e di male eterno nella sua funzione di tentatore dell'umanità, che gli consente perfino, sia pure temporaneamente ma quanto basta per raggiungere l'uomo, sua preda predestinata, di offuscare la vista profonda di Uriele guardiano del paradiso, assumendo le fattezze di un cherubino e, quindi, quelle di un rospo al fine di tormentare il sonno di Eva. I cherubini, inviati da Gabriele, lo riconoscono e, di fronte al suo orgoglio, gli ricordano che lo splendore della sua forma è perduta a causa del suo peccato e ora «tu assomigli solamente al tuo peccato»³⁷. Il dialogo che ne segue fra Satana e Gabriele, al cui cospetto viene portato dagli angeli che lo hanno smascherato, è leggibile come una sorta di archetipo della guerra civile (anche se, al contrario, la profonda esperienza che il poeta inglese ne ha viene traslata sul conflitto divino, con parole perfettamente sovrapponibili alla rappresentazione fenogiana della Resistenza³⁸) che vede armati gli uni contro gli altri gli stessi angeli ma ormai contrapposti dall'essere schierati col bene o col male. Satana è costretto a battere in ritirata ma la temporanea sconfitta ne rinsalda il proposito di «portare sull'uomo la distruzione», macchinando le strategie adeguate a sottrarre all'intelligenza umana e divina l'aspetto esteriore del male che lo muove. Gli inganni della vista sono, dunque, il varco che nasconde e confonde. Nella notte, inabissandosi col fiume Tigri, riemerge presso l'albero della vita, «avvolto dai vapori fumiganti», e dopo una amara e risentita disamina sulla propria tragica condizione di angelo caduto, in rapporto alla beatitudine del Creatore e

³⁵ Questo livello di significato non esclude, più avanti, il severo 'realistico' giudizio di Milton: «Milton sbirciò Sceriffo. Ora era grigiastro. Ma, pensava Milton, non era per il destino di Giorgio, ma solo per il terrore retroattivo dei nemici sparsi a centinaia nel nebbione, e lui Sceriffo che li passava in cieca rivista, tranquillo, incosciente, tutto assorbito dal frullo di un uccello sperduto» (ivi, p. 1054).

³⁶ J. Milton, *Paradiso perduto* cit., l. II, p. 85.

³⁷ Ivi, l. IV, p. 195.

³⁸ «Dire e disdire apertamente, pretendere all'inizio / essere cosa saggia evadere il dolore, e quindi ammettere / lo spionaggio non rivela un capo, piuttosto un mentitore: / Satana smascherato. E a tutto questo tu oseresti aggiungere / il termine "fedele"? Oh nome, oh sacro nome / di fedeltà profanato! Fedele a chi? Alla tua ciurma ribelle? / Esercito di demoni, corpo adeguato per un capo simile! / E questa disciplina e fedeltà, questa obbedienza militare, / impegnate a che cosa, se non a sciogliere il patto / di fede con il Massimo Potere prima riconosciuto?» (ivi, pp. 201-203).

dell'uomo, individua nel serpente, «la bestia più sottile della terra», lo strumento atto all'inganno che indurrà la disobbedienza. Avvia, dunque, la realizzazione del suo disegno, conscio di non poterlo adempiere se non sfuggendo all'acuta vista degli altri angeli, con lo stratagemma della nebbia che, come si è visto, nel romanzo di Fenoglio ritorna a rinnovare quella sua prima vittoria, ora sulla vigilanza degli uomini su altri uomini, anch'essi contrapposti come il bene al male. Quasi permeato di rammarico suona il racconto di Satana:

Ecco, è proprio la loro vigilanza / ciò che temo di più, e infatti è per sfuggirla / che in questo modo scivolai furtivo, ravvolto nella nebbia / dei tenebrosi vapori della mezzanotte, scrutando / fra i cespugli e gli sterpi, così da scovare il serpente / addormentato, e in quelle spire involute nascondersi / a effettuare il mio oscuro disegno. Oh la folle discesa! / Io che contendevo un tempo con gli Dei il seggio / più alto, sono ora costretto in una bestia, / intriso di fango bestiale, a incarnare e abbruttire / questa mia essenza, che aspirava alle altezze divine; / ma a cosa non si abbassano vendetta ed ambizione?³⁹.

4. Ricorrendo alla plurivocità che conferisce struttura romanzesca al *Paradise Lost*, Milton interviene come narratore intrecciando la propria alla molteplicità di voci del poema⁴⁰. Con tale modalità apre il Libro IX, premettendo che il venir meno dei privilegi dello spazio edenico già assegnato all'uomo, lo costringe a rappresentarne la tragica esistenza nella mutata situazione. L'autore rivendica la qualità 'eroica' della materia che ha scelto di trattare, anteponeandola alle più canoniche celebrazioni delle guerre e dei loro eroi: «A me non studioso né esperto / di queste cose, rimane un più alto argomento, che in sé / è più che sufficiente a innalzare quel titolo»⁴¹. In *Una questione privata*, il commento del narratore ai discorsi dei personaggi e l'incrociarsi della sua alle loro voci è una peculiarità del romanzo; quanto alla sua materia: il tradimento, non è certo difforme da quella che Milton ha arditamente definito epica e lo scrittore moderno, ugualmente coraggioso, tanto più quando quella pagina della Storia appariva ormai sigillata nelle sue immediate quanto dolorose celebrazioni, ne ha 'realisticamente' svelato il sotterraneo ma ben risuonante *leitmotiv* con cui, del resto, Pavese aveva associato, sotto l'assordante titolo: *Prima che il gallo canti*, due delle opere (*Il carcere* e *La casa in collina*) del «ciclo storico del suo tempo»: aperto (nel *Compagno*), chiuso (nella *Luna e i falò*) e costantemente percorso dall'interrogativo su chi tradisca chi⁴². L'epicità deriva al romanzo di Fenoglio dal meccani-

³⁹ Ivi, l. IX, p. 389.

⁴⁰ Nel citato saggio, *Adamo senza paradiso*, Kermode sostiene che Milton «fa uso del privilegio che il poeta epico ha di intervenire in prima persona, allo scopo di guidare la reazione del lettore» (ivi, p. XV).

⁴¹ Ivi, l. IX, p. 383.

⁴² Per quanto ritenga di ordine prevalentemente metafisico l'interesse di Pavese e, in parte, di Fenoglio per il tradimento, tuttavia appaiono rilevanti e inediti gli argomenti sostenuti in

simo narrativo che progressivamente ingloba nel malefico cerchio del tradimento un'intera comunità, un'epoca e, per sineddoche, un intero popolo e il tempo del prima e del dopo, accomunati al presente dalla 'banalità' con cui l'odio e il male si intrecciano alla vita quotidiana diventandone la chiave ermeneutica, drammaticamente rivelata dalle parole rivolte a Milton da un contadino:

– E allora, – disse il vecchio, – non ne perdonerete nemmeno uno, voglio sperare.

– Nemmeno uno, – disse Milton. – Siamo già intesi.

– Tutti, tutti li dovete ammazzare, perché non uno di essi merita di meno. La morte, dico io, è la pena più mite per il meno cattivo di loro.

– Li ammazzeremo tutti, – disse Milton. – Siamo d'accordo.

Ma il vecchio non aveva finito. – Con tutti voglio dire proprio tutti. Anche gli infermieri, i cuccinieri, anche i cappellani. [...] Quando verrà quel giorno glorioso, se ne ammazzerete solo una parte, se vi lascerete prendere dalla pietà o dalla stessa nausea del sangue, farete peccato mortale, sarà un vero tradimento. Chi quel gran giorno non sarà sporco di sangue fino alle ascelle, non venirmi a dire che è un buon patriota.

– State tranquilli, – disse Milton muovendosi. – Siamo tutti d'accordo. Piuttosto di pensare di perdonarne uno solo...

Passò via senza completar la frase e prima che fosse fuori portata sentì uno di quei contadini dire pacificamente: – Non è strano che a quest'epoca non abbia ancora nevicato?⁴³.

La stessa flessibilità dell'idea di tradimento consente di rendere totalmente mobili i 'limiti': morale, politico, religioso, sentimentale; la loro violazione provoca un danno immenso nel cuore della guerra partigiana che, su solidarietà e reciproca fiducia, si fonda; nel contempo, la sua mancanza di confini ne fa l'habitat più propizio alla guerra civile che è «un modo abominevole di rendere universale il tradimento, mettendo padri contro figli e fratelli contro fratelli, e dissolvendo antiche lealtà» – come scrive Giulio Giorello, facendosi portavoce delle intuizioni di Bruto nella *Farsaglia* di Lucano, nel suo illuminante e pionieristico saggio *Il Tradimento. In politica, in amore e non solo*⁴⁴.

Il tradimento si configura come un vero e proprio archetipo che trova le condizioni del suo ideale perpetuarsi nella letteratura, luogo di comportamenti difformi

questo stesso volume dal contributo di Giovanni Di Malta, *Lajolo e i falò. Guerra fredda letteraria e memoria della Seconda guerra mondiale*.

⁴³ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., p. 1084.

⁴⁴ Giulio Giorello, *Il Tradimento. In politica, in amore e non solo*, Milano, Longanesi, 2012, p. 55. Il saggio mette in discussione ogni scontata definizione di 'tradimento' attraversando, tanto agilmente quanto acutamente, mito, storia e cultura occidentali e pervenendo a considerazioni originali che consentono una riformulazione concettuale inedita e plurivoca che investe cosmologia, politica, teologia, metafisica, etica. Opportunamente la trattazione prende le mosse da una guerra, quella *Giudaica* contro i Romani, che assume anche fattezze di guerra civile.

dove, costantemente, si tradisce la legge-tradizione di tutti, come in una apologia del tradimento. Se il mistero è una condizione necessaria al tradimento, lo è pure a molti generi letterari e alla letteratura nel suo complesso, per la sua tendenza a costruire il plot con successivi eventi inopinati, colpi di scena in vista di un'acme. Specificamente, nella letteratura neorealistica non appare improprio considerare il tradimento come un vero e proprio elemento strutturale perché essa contiene i presupposti comuni a entrambi. La sua struttura narrativa si radica nelle componenti della tradizione orale fondate sugli accomodamenti delle 'verità' raccontate, sulle trasformazioni conseguenti ai passaggi di bocca in bocca: la narrazione orale della guerra partigiana, di cui scrive Calvino nella citata *Prefazione 1964 al Sentiero dei nidi di ragno*, ripresa poi e ampiamente sviluppata dalle analisi di Maria Corti, quando si accinse a ripensare tutta la materia partendo dal presupposto della natura sfuggente, da «anguilla», che ne caratterizzava la bibliografia critica⁴⁵: un insieme di fattori dinamici che possono far ipotizzare nel tradimento l'effetto comune e unificante, che porta con sé le fluttuazioni fra memoria, invenzione, testimonianza e, ancora, l'agone delle ragioni politiche, ideologiche, umane; e persino le 'questioni di date', tra fascismo e dopoguerra, che investono la lettura critica del neorealismo. Infine, le diverse coniugazioni del tradimento connesse al sistema stilistico di ogni scrittore: nel caso di Fenoglio, inscritto nella strutturazione dello spazio: è il movimento rapido, fulmineo del personaggio in condizioni climatiche e spaziali ostacolanti; nel caso di Pavese, in quella del tempo dove il tradimento prende corpo lentamente, per accumulazione di pensieri e gesti che si srotolano diacronicamente. Per entrambi è un processo che sembra entrare a far parte della formazione del personaggio, della sua *bildung*: il tradimento rende protagonisti personaggi giovani (i soli che, nel *Mestiere di vivere*, Pavese dice di saper trattare), e se oscuramente si collega alla morte: rinnegare se stessi, morire a se stessi, può però anche essere rinascita a vita diversa.

Anche le relazioni sociali sono tramate da un reticolo di situazioni ambigue che non vengono dipanate, assicurando così la tenuta narrativa come attesa costantemente frustrata, per il lettore ma anche per i personaggi. L'avvenimento chiave (ad esempio nella *Luna e i falò*) è giusto una molteplice trama di tradimenti che non vengono sciolti se non nella fulminea soluzione finale che nulla aggiunge al significato delle cose ma, semplicemente, ne interrompe il flusso segnando la fine del romanzo. Inoltre, stando ancora al *Diario* di Pavese (21, 22 sett. 1938), scrittore volto al rifiuto di ogni naturalismo, vi si afferma che mentre la drammaturgia «guarda avvenire fatti psicologici» (109), è invece proprio del racconto «ripensare avvenimenti più o meno illuminati»⁴⁶. Ripensare è

⁴⁵ Maria Corti, *Neorealismo*, in *Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche*, Torino, Einaudi, 1978, p. 25.

⁴⁶ «Il vero racconto (*Primo amore* e il *Campo di grano*) tratta il tempo come materia non come limite e lo domina scorciandolo o rallentandolo» (Cesare Pavese, *Il mestiere di vivere. (Diario 1935-1950)*, Torino, Einaudi, 1976, p. 109).

però anche praticare la via del dubbio, dell'opinabile, della fluttuazione del ricordo, ovvero un terreno di coltura per il tradimento, vero, supposto o possibile.

La casistica presente in *Una questione privata* è certo rappresentativa e ampia ma con uno spartiacque fondamentale: solo Milton, lo studente universitario, l'intellettuale non potrà accedere alla *realtà* del tradimento, non potrà attingere quella verità: mentre intorno a lui il mondo è diventato sinonimo di tradimento in atto, nei gesti e nei comportamenti di tutti, il partigiano è costretto a postulare tutte le possibilità dell'esercizio dialettico, a percorrere tutte le tracce della memoria ma inutilmente, travolto dalle intemperie e dalla ferrea, non dialettica logica delle cose reali, naufragherà nel 'mare' delle colline. Per lui la guerra è l'ostacolo da superare, l'oceano da attraversare a nuoto per raggiungere Fulvia, la si deve vincere ma l'approdo è un obiettivo e una scelta personale:

Non poteva più vivere senza sapere e, soprattutto, non poteva morire senza sapere, in un'epoca in cui i ragazzi come lui erano chiamati più a morire che a vivere. Avrebbe rinunciato a tutto per quella verità, tra quella verità e l'intelligenza del creato avrebbe optato per la prima. [...] Oggi era diventato indisponibile, di colpo, per mezza giornata, o una settimana, o un mese, fino a quando avesse saputo. Poi forse, qualcosa sarebbe stato nuovamente capace di fare per i suoi compagni, contro i fascisti, per la libertà⁴⁷.

Fango e strada non servono semplicemente a 'situare' la ricerca di Milton⁴⁸ ma ne sono modellizzazione spaziale⁴⁹: la metafora materiale contrapposta alla *quête* razionale che rovescia la gerarchia dei valori degli 'altri' e delle cose, per cui l'uccisione di un sergente fascista diventa un fatto negativo in vista dell'obiettivo privato; di contro al rigore morale, senza mezze misure, la realtà è un fatale scivolare nel fango e morirvi, è la materia che rimanda a scenari concet-

⁴⁷ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., p. 1032. Né Milton è il primo partigiano che esprime tale necessità. Anche senza la sua urgenza, il bel personaggio di Selva, lungo i capitoli VII-IX di *Uomini e no*, rivolge a Enne 2 e a Berta un appassionato invito ad essere felici insieme, perché in assenza della privata felicità: «Che senso avrebbe il nostro lavoro se gli uomini non potessero essere felici? [...] Avrebbero un senso i nostri giornalotti clandestini? Avrebbero un senso le nostre cospirazioni?» / «Non lo credo.» / «E i nostri che vengono fucilati! Avrebbero un senso? Non avrebbero un senso.» [...] «C'è qualcosa al mondo che avrebbe un senso? Avrebbero un senso le bombe che fabbrichiamo?» / «Credo che niente avrebbe un senso.» / Niente avrebbe un senso. O avrebbero un senso i nemici che sopprimiamo?» (Elio Vittorini, *Uomini e no*, in *Le opere narrative*, a cura di Maria Corti, I, Verona, Mondadori, 1996, p. 722).

⁴⁸ La costante interpretativa dalle prime analisi in poi. Fra queste, sulla scia di Calvino, quella di Gina Lagorio nel «Castoro» dedicato a Fenoglio (Gina Lagorio, *Fenoglio*, Firenze, La Nuova Italia, 1970), a pochi anni dall'uscita, presso Garzanti, nel 1965, della terza edizione col definitivo titolo *Una questione privata*, dopo le prime due, entrambe nel 1963, in calce a sei racconti, nella raccolta *Un giorno di fuoco*.

⁴⁹ Nei termini lotmaniani: «la struttura dello spazio del testo diventa modello della struttura dello spazio dell'universo, mentre la sintagmatica interna degli elementi all'interno del testo diventa lingua di simulazione spaziale» (Jurij M. Lotman, *La struttura del testo poetico*, Milano, Mursia, 1976).

tuali non più trascurabili. Non a caso, quello stesso fango contamina, con precisa descrizione, due figure chiave che, come la custode della villa, sono tali in quanto la loro parola annuncia le svolte del romanzo, ovvero rovescia i ragionamenti-ipotesi di Milton: il suo farsi partigiano per raggiungere Fulvia 'oltre' la guerra e non poter più esserlo a causa della rivelazione del supposto tradimento; l'accesso alla verità che Giorgio 'deve' assicurargli, allontanata dalla testimonianza del contadino che ripete a Milton la notizia della cattura di Giorgio; infine, il riaprirsi di quell'aspirazione grazie alla soffiata di una vecchia, aiutante-spia che si palesa a Milton come un'apparizione:

In quell'istante percepì con la coda dell'occhio, a destra, un'ombra nera, che lo lambiva giusto col suo estremo. Ruotò con tutto il corpo dietro il contenitore e spianò la pistola verso la sorgente di quell'ombra. Subito la riabbassò in uno stupore. Era una vecchia, tutta vestita di nero unto e bisunto. Lo stupore gli era nato dal fatto che distava un venti passi e non c'era sole e lui si era sentito letteralmente schiacciato dall'ombra. [...] Già si allontanava per il filare, il fango le schizzava fin sopra l'orlo della veste⁵⁰.

Nell'inquietante immagine della vecchia confluiscono due scoperte componenti mitiche e archetipiche: essa è un'Arianna: «- È che io posso darti il filo per il fascista che cerchi. [...] Se ti va male, dirai che siamo stati noi a darti il filo?» (1091, 1094), sul punto di tradire la vicina di casa a favore dello sconosciuto che potrà catturare il fascista-mostro ma anche connazionale-congiunto, rinnovando nel tempo storico gli attanti e le sequenze del mito; la vendetta è privata: «Ti ho detto che è una nostra nemica» (1092) ma la giustificazione è patriottica e antifascista: «Ma sia chiaro che noi non ti informiamo per far dispetto a lei, ma solo per aiutarti a salvare il tuo compagno» (1092). Inoltre la donna si materializza come «ombra» che schiaccia Milton, ovvero come la componente umana cupa e nascosta, il nero sentimento che sottende il gesto che sta per compiere, l'ala scura del tradimento che si allunga sull'intera nazione ed è alluso dalla repellente lascivia dell'immagine di una Arianna ma vecchia e laida: «Milton tirò via gli occhi per non vederle ciò che mostrava, la scarna coscia grigia sopra la calza di lana nera sorretta da un cordino» (1091).

Per quanto annunciato dallo stesso fango: «Era un uomo sui quarant'anni, quasi albino, con schizzi e patacche di fango fin sul petto» (1051), il tradimento serpeggia con parole più sottili e dissimulate nel racconto del contadino, costretto a un serrato dialogo con Milton che, ancora una volta e come già con la custode-delatrice, pretende particolari da coloro che hanno visto e vissuto le situazioni mentre a lui spetta solo la domanda e l'ascolto e ne è annichilito. Per due volte, l'uomo descrive i fascisti che hanno catturato il partigiano con la stessa immagine allusiva del tradimento: «scendevano senza rumore come bi-

⁵⁰ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., pp. 1088, 1091.

sce» (1053)⁵¹; accusa due partigiani che, seppure prestamente avvertiti di quanto ha visto, per paura si nascondono anziché sollecitare un'imboscata per liberare Giorgio; e, contemporaneamente, difende se stesso dalla sospettosa indagine di Milton: «- Non sono mica una donna, ho fatto il militare anch'io. [...] E ho rischiato la mia parte, perché quelli in coda potevano vedermi mentre li sorpassavo di fianco e spararmi come a una lepre» (1052).

Orientando la riflessione sul tema del tradimento nella letteratura italiana che testimonia della Prima e della Seconda guerra mondiale e della Resistenza, affiorano profonde differenze che si originano nella fisionomia del soldato spogliato di individualità e trasformato in carne da cannone, che può diventare solo traditore della patria e nemico 'interiore' – come veniva definita e punita anche la semplice lamentela sulla insopportabilità della vita militare durante la Prima guerra mondiale – sostituito dal partigiano e dal soldato sbandato dopo l'armistizio e costretto a scelte fulminee che possono trasformarlo nel traditore e nel combattente della Resistenza, dunque figure dalla marcata individualizzazione che, quanto più si distinguono da un 'noi', tanto più sono esposte a tutte le tentazioni, ambiguità e possibilità del tradimento che, come si è già visto, prolifica proprio nelle guerre civili: si tradiscono i propri stessi connazionali, e si è traditori di traditori. Inoltre, se in guerra la vita privata e il rapporto con la vita pregressa devono essere interrotti, tanto che, durante la Prima guerra mondiale, si misero in atto misure di distacco del soldato dalla vita civile, al fine di farne una macchina da guerra⁵²; durante la Resistenza, quelle disumanizzanti disposizioni diventano una scelta: il partigiano per seguire i suoi ideali sceglie lui di tradire la propria casa, la famiglia, gli affetti (Milton ricorda il clima creato dai bandi Graziani che minacciavano la pena di morte contro i renitenti alla leva che si tenevano nascosti: «Le famiglie li tenevano sotto chiave, in soffitta o in cantina, o se li lasciavano liberi lo facevano con certi discorsi di responsabilità e di colpa che al solo uscire per strada pareva di commettere parricidio», 1108), oltre che lo Stato, l'esercito regolare con i soldati rimastigli fedeli, e una parte dei suoi connazionali.

Nessuna di queste occorrenze è assente in *Una questione privata* dove, anzi, altre se ne aggiungono e si allarga la casistica⁵³. In quello scenario di lotta estre-

⁵¹ Ma non diversa la denominazione data ai suoi soldati, nella funzione di catturare prigionieri, dal comandante Diaz: «No, non aveva prigionieri. – I miei serpenti, – disse, – non beccano da un mese –» (ivi, p. 1054).

⁵² Alle illuminanti voci letterarie di Gadda, Renato Serra, Slataper, Stuparich, Palazzeschi, Ungaretti, Lussu, Comisso, più avanti Righi Stern si affianca l'ampia bibliografia critica (basti un titolo fra i tanti: Mario Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1997), ulteriormente allargatasi, in occasione del centenario, con pubblicazioni fondate su documenti autentici delle vittime del terribile apparato vessatorio, elaborato in particolare da Cadorna, si veda il volume curato da Enzo Forcella, Alberto Monticone, *Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale*, Bari-Roma, Laterza, 2014.

⁵³ Il partigiano Maté lamenta il colpevole oblio caduto sui prigionieri in Germania, uno scenario di dimenticanza rappresentata come una ulteriore forma di tradimento: «Ne hai mai sentito parlare una volta che è una? Mai uno che si ricordi di loro. Invece dovremmo, dico io,

ma, volta ad abbattere quanto resta dello Stato fascista assieme ai nemici interni ed esterni, il tradimento amoroso e quello dell'amicizia si traducono in un tramite con la vita normale, un ancoraggio ad essa e al passato che rende particolarmente vulnerabili fino a minare la propria e l'altrui vita: in tali termini di insidia alla solidarietà, confinante col tradimento, gli altri partigiani interpretano i comportamenti di Giorgio, nonostante il rispetto di cui gode per l'affidabilità della sua condotta, rafforzata dalla parola di Milton⁵⁴. Il legame dei due amici sembra stringersi ulteriormente nel devastante sospetto del tradimento che, attivando l'azione di Milton, lo riporta nel cuore della società civile dove la degenerazione dei rapporti sociali e umani, trasformati in una universale diffidenza, sembra pareggiare i comportamenti di tutti in un collante di colpe indifferenziate, di tradimenti dilaganti. La ferocia delle parole e delle intenzioni del partigiano Cobra alimenta anche i propositi dei contadini che, in un indistinto tradimento, associano i fascisti e l'eventuale parzialità e clemenza della vendetta; come pure i privati pregressi tradimenti da vendicare ora con la stessa arma, quella attraverso cui Fenoglio esplora i labirinti del potere, dei comportamenti e dei sentimenti, del basso e dell'alto umano sentire: un vero *vulnus* di origine diabolica mascherato e scoperto in ogni essere umano.

L'ampio spazio riservato al racconto della punizione inflitta dai partigiani alla maestra fascista, lo rende emblematico nel tessuto narrativo del romanzo, poiché ne emerge una sorta di catalogo dei tradimenti, a immagine della 'casistica' dantesca per il più infame dei peccati. L'episodio è introdotto da una duplice premessa del partigiano Maté che, in primis, ben esplicita il ruolo di mediatori dell'ideologia del fascismo svolto dagli intellettuali, in una supposta non appartenenza di classe, attribuita loro⁵⁵, in particolare nel fondamentale ambito dell'istruzione: «- Attenti, ragazzi, alle maestre perché è una categoria col fascismo incarna-

tenerli un po' più presenti. Dovremmo schiacciare un po' di più l'acceleratore anche per loro. Ti pare? Si deve stare tremendamente male dietro un reticolato, si deve fare una fame caína, e c'è da perdere la ragione. Anche un solo giorno può essere importante per loro, può essere decisivo. Se la facciamo durare un giorno di meno, qualcuno può non morire, qualcun altro può non finir pazzo. Bisogna farli tornare al più presto» (B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., pp. 1105-1106).

⁵⁴ Per contestare tale sospetto avanzato da Pinco: «- Be', non mi ha convinto granché la maniera in cui l'hanno beccato. // Milton ruotò sul ballotto. - Che vuoi dire? - e intanto fissava con occhi esorbitati quel maledetto estraneo che criticava Giorgio, e gli pareva proprio che stesse direttamente insultando Fulvia. - Che vuoi dire?» (ivi, p. 1107), Milton racconta un episodio della vita pregressa, che assolve Giorgio dal sospetto di codardia e di 'intesa' con i fascisti, avendo, peraltro, mentalmente associato Fulvia nell'ingiuria rivolta all'amico.

⁵⁵ Smentita in questo stesso episodio, sia pure come appartenenza a una classe di origine, dalle parole dei genitori della maestra: «Era la loro unica figlia e per darle il diploma di maestra avevano fatto tanti sacrifici» (ivi, p. 1112). In ambito letterario, se ne è continuativamente occupato Romano Luperini arrivando, da una reimpostazione ideologica del Neorealismo a quella cronologica e specificamente letteraria. Alcuni titoli: Romano Luperini, *Gli intellettuali di sinistra e l'ideologia della ricostruzione nel dopoguerra*, Roma, Ideologie, 1971; Id., *Neorealismo, Neodecadentismo, Avanguardie*, Bari, Laterza, 1980; Id. *Il Neorealismo: riflettendo sulle date*, in *L'autocoscienza del moderno*, Napoli, Liguori, 2006.

to. Io non so che gli abbia fatto il duce a quelle, ma nove su dieci sono fasciste» (1111). E, inoltre, allarga il funesto scenario del tradimento, attestando al contempo la raffinata abilità della scrittura fenogliana che immette un reduce della guerra civile per antonomasia, quella di Spagna: «Ma che avesse fatto la Spagna contava e non contava, l'importante era che si trattava di uno che ammazzava» (1111), la cui funzione, magnificata dall'appartenenza alla «Stella Rossa», consisterà proprio nell'estremizzazione parossistica del termine che sembra poter servire ogni bandiera e moltiplicare all'infinito le tipologie del tradimento stesso.

La pubblica ostilità della maestra verso i partigiani genera la delazione: «- e quella povera scema non aveva ancora parlato che già correvano a riportarcelo -» (1111); le diffide che il commissario le invia esasperano le sue pubbliche reazioni, puntualmente riportate ai destinatari: «aveva detto in piazza che i fascisti dovevano salire a sterminarci tutti con la mitraglia. [...] dovevano salire coi lanciafiamme e che lei sarebbe morta volentieri dopo averci visti tutti arrostiti» (1112). L'indomito agire della donna viene interpretato da Maté con due diverse ottiche: prima della guerra e nel momento presente, della guerra civile che trasforma la fedeltà in una catena di tradimenti: «Capite, questa maestra era un fenomeno curioso, magari divertente, ma solo per chi non avesse ancora il cuore avvelenato» (1112). Infatti, muove i genitori a tradirla assecondando le ragioni dei partigiani, pur di intercedere per la sua vita; questi, a loro volta, rispondono che nei suoi confronti «si era usata una sopportazione che addirittura puzzava di tradimento della causa» (1113); fra le contrastanti opinioni che provocano reciproche accuse di viltà – dal fucilarla, del reduce della guerra di Spagna, al risparmiarla, degli altri partigiani – prevale la soluzione di adottare la stessa ignominiosa punizione della rapatura inflitta dai soldati di Tito «alle slave che vanno coi fascisti» (1113), ovvero una delle modalità di tradimento considerate più vili e, non a caso, reiteratamente presenti nella letteratura neorealistica. Alla conclusione del racconto, non si fa attendere il suggello atmosferico: «Poi si sentì una lunga vibrazione di tutto il mondo esterno e un attimo dopo la pioggia tamburellò sul tetto» (1115) che 'traduce' le parole rivolte dal partigiano Riccardo al più giovane e inesperto fra loro: «- Io ho una sola religione, ed è di non ammazzare mai se non in combattimento. Se io ammazzassi a sangue freddo finirei anch'io ammazzato in quella maniera. E questa è la mia unica religione» (1115).

Quello della maestra non è il solo esempio di fedeltà al fascismo coraggiosamente testimoniata, che Fenoglio rappresenta: in altre due situazioni, entrambe in faccia alla morte, i soldati fascisti oppongono la loro 'fede' nel duce al tradimento partigiano. Suo malgrado, Milton deve ascoltare il racconto di Paco sulla morte di un caporale «della Littorio» che non smette, fino all'ultimo, di inneggiare all'eroismo del duce, e di associare partigiani e fascisti in un'unica, comune vigliaccheria. Come in uno speculare contrappasso delle passioni della guerra civile spagnola, leggendariamente raccontate da Hemingway, e della guerra civile *tout court*, la funzione, già di Pilar, di testimoniare il saper morire di un altro caporale fascista, impassibile istruttore del nemico repubblicano, sul

funzionamento della pistola che sta per ucciderlo, non poteva essere ricoperta se non dal partigiano di un'altra guerra civile, che come nome di battaglia (prima di riconoscerlo, l'ambiguo, ironico Milton: «Il nome lo fece trasalire. Paco. Fosse quel Paco che conosceva lui. Ma non poteva essere, era certamente un altro Paco. Tuttavia, di partigiani col nome di battaglia Paco non potevano essercene tanti», 1063) ha assunto proprio quello di quel caporale della *guardia civile* ucciso da Pablo in *Per chi suona la campana*. Il novello Paco combatte con quel nome l'antico ma sempre attuale nemico, e spiega il suo passare da uno schieramento badogliano a uno rosso con l'argomento della insopportabilità del luogo del distacco, che si carica di parole fortemente allusive:

Ultimamente non mi ci vedevo più, non ci chiudevo più occhio. Sarà stata pura superstizione, ma non mi andava la sua posizione, non mi andava che fosse diviso in due borghi, non mi andava che la ferrovia ci passasse in mezzo. Ultimamente non potevo nemmeno più soffrire il suono delle sue campane quando battevano le ore⁵⁶.

Il romanzo dà voce al giovanissimo «portaordini» Riccio che saprà morire ma, mentre col compagno Bellini non si aspettano di morire e circolano nella caserma fascista come fossero fra i loro, conosciuto l'ordine di eseguire la sentenza, questa gli appare un tradimento rispetto al suo essersi «comportato bene» e rispetto ai suoi quattordici anni. Contemporaneamente, di fronte alla pena del tenente costretto a farli fucilare, risuonano le ragioni dei soldati fascisti che patiscono la loro doppia condizione di traditi e traditori e ne accusano gli ufficiali. La pietosa conversazione del ragazzino con l'ufficiale fascista suscita, nei suoi subalterni, pensieri ostili contro i comandanti che già si sentono sconfitti e abbandonano i «soldati del Duce»:

L'ufficiale guardò i tre soldati. Due capì, la volevano presto finita, per pietà, l'altro, lo fissava tra il sarcastico e il furioso, pareva dirgli: - A noi non fanno tante cerimonie, a noi semmai fanno un prologo di sarcasmo e a questo tu stai facendo un prologo di compassione. Bell'ufficiale. Ma tu sei di quelli che già pensano che abbiamo torto e che siamo finiti. Ma, e noi? Noi soldati del Duce nasciamo forse dalle pietre o dalle piante?⁵⁷.

Solo un uomo, Milton, dopo aver attraversato l'inferno e averne visto e sentito tutte le atrocità, andando incontro alle regioni indeterminate del non essere, amletico Socrate sembra ancora sapersi appellare a una speculazione fondata sul sapere di non sapere, sul dubbio, sulle possibilità dell'idea non *infangata* dalla realtà, dalla dimensione dove, per quell'idea non verificata né verifica-

⁵⁶ B. Fenoglio, *Una questione privata* cit., pp. 1063-1064.

⁵⁷ Ivi, p. 1121.

bile, è morto il sergente fascista catturato per lo scambio, che non si era fidato della parola del partigiano e questi, a sua volta, aveva sospettato in lui la natura del «fucilatore»: «Oh, questa era un'altra verità da non poter stare senza sapere» (1097); sono stati mandati a morte i due «ragazzini che credevano di giocare»; e lui stesso per l'idea del tradimento ha perduto il paradiso anche solo vagheggiato ed è precipitato nella Storia:

«Ma io non ho sbagliato tutto? Non ho esagerato? Ho capito bene, interpretato bene? Ho il cervello disintegrato, ma bisogna che mi riconcentri. [...] Ora, non può darsi che io abbia capito male? Che vi abbia dato un senso anziché un altro? Ma no, il senso era quello, quello era l'unico senso possibile. [...] Ma perché ha voluto che io sapessi? [...] Voglio sperare che abbia parlato seriamente, in spirito di verità, purché non mi abbia fatto costruire un mondo di dubbio e di sofferenza su certe parole dette tanto per dire, approssimativamente. Così come, forse, Fulvia mi ha fatto costruire tutto un mondo di amore su certe parole dette pure così per dire...⁵⁸.

⁵⁸ Ivi, pp. 1115-1116.

UNA METAFORICA CHIAMATA ALLE ARMI.
IL LINGUAGGIO BELLICO-MILITARE PER RACCONTARE IL CANCRO

Oleksandra Rekut-Liberatore

Io sono pacifista. Non credo a nessuna forma di violenza. Ripudio la guerra, in ogni sua forma. Ripudio il messaggio che nel mio corpo sia in corso una battaglia contro il cancro.

Anna Giancesini, *On the Widepeak*

Il racconto del tumore in letteratura oscilla tra i poli metaforici del viaggio e della guerra; due *topoi* coincidenti, per combinazione, con i modelli classici dell'Odissea e dell'Iliade. Mentre la più parte degli intellettuali e scrittori propende per un eufemismo pacifico, un diario della *navigatio vitae*¹, gli psicologi confermano che per rispondere meglio alle cure è necessario avvertirsi battaglieri e pugnaci, concependo la malattia come un'avversaria da sconfiggere². Per parlare del cancro nella contemporaneità si ricorre spesso a oncologemi³ di carattere bellico-militare come sottolinea con efficacia Susan Sontag:

È impensabile coccolare il malato. Dato che il suo corpo è ritenuto oggetto di un attacco ('invasione'), l'unica cura è il contrattacco. // Le metafore chiave delle descrizioni del cancro sono infatti attinte non dall'economia ma dal linguaggio bellico: ogni medico e ogni malato appena attento conoscono perfettamen-

¹ Katy Waldman, *We're Finally Winning the Battle Against the Phrase "Battle With Cancer"*, in «Lex-i-con Valley», 30 July, 2015, <http://www.slate.com/blogs/lexicon_valley/2015/07/30/how_battle_with_cancer_is_being_replaced_by_journey_with_cancer.html> (consultato il 29 settembre 2016).

² David J. Hauser, Norbert Schwarz, *The War on Prevention. Bellicose Cancer Metaphors Hurt (Some) Prevention Intentions*, in «Personality and Social Psychology Bulletin», 41, 1, January 2015, <http://www.slate.com/blogs/lexicon_valley/2015/07/30/how_battle_with_cancer_is_being_replaced_by_journey_with_cancer.html> (consultato il 29 settembre 2016).

³ Mio neologismo per definire i lessemi usati per raccontare il cancro.

te, e forse anche accettano, questo linguaggio militaresco. Le cellule cancerose, per esempio, non si limitano a moltiplicarsi: ‘invadono’ [...]. // Anche le cure hanno un che di militare. La radioterapia impiega le metafore della guerra aerea: i pazienti vengono ‘bombardati’ con raggi tossici. E la chemioterapia è guerra chimica, in quanto si serve di veleni⁴.

Anne Hunsaker Hawkins individua nel cosiddetto *Myth of Battle* uno dei modi principali di raccontare la malattia. Tra gli esempi da lei forniti si possono rinvenire quantità cospicue di narrazioni di malati oncologici che adottano tale paradigma: «The military myth seems particularly appropriate to cancer, since cancer is so often characterized as an alien intruder or an invading enemy, and its various therapies considered as weapons with which to attack or destroy the disease. As we might expect, military imagery is found in a great many pathographies about cancer»⁵. Anche in *The Wounded Storyteller* di Arthur W. Frank ci imbattiamo nell'accostamento tra corpo ferito dal male e belligeranza. Non c'è da meravigliarsi del ricorso frequente a tale analogia in *Malattia e destino* di Dethlefsen, visto che il paragone con la battaglia è connaturato nel morbo tumorale:

La persona non è entusiasta di offrire la propria vita per la vita della cellula cancerogena, però neppure la cellula cancerogena era entusiasta di offrire la sua vita per l'uomo. La cellula cancerogena ha argomenti altrettanto buoni dell'uomo, solo la loro ottica è opposta. Entrambi vogliono vivere e concretizzare i loro interessi e le loro idee di libertà. Ognuno di loro è disposto a sacrificare l'altro pur di ottenere questo [...]. Nessuna delle due parti si preoccupa dell'altra. L'uomo opera, irradia e avvelena le cellule cancerogene finché può – ma se sono loro a vincere, è l'uomo che soccombe alle cellule cancerogene⁶.

Una sorta di reciprocità fa sì che gli oncomalati si servano, a piene mani, di metafore belliche per raccontarsi e che gli scrittori di testi sulla vera guerra ricorran con frequenza ad immagini di cancro metaforico. Non è casuale che Giorgio Bassani sia in *Altre notizie su Bruno Lattes* sia nel *Giardino dei Finzi-Contini* rifletta parallelamente sul tumore e sullo scempio bellico-razziale.

Tra le autobiografie degli anni Ottanta viene in mente *L'ospite inatteso – La mia lotta per non morire...* di Antonio Tronci. Anche nella *Vita a metà* di Mimi Zorzi, nonostante il netto predominio del *Journey Myth*⁷, si palesano riflessioni da metodologia di combattimento:

⁴ Susan Sontag, *Malattia come metafora. Il cancro e la sua mitologia* [1978], Torino, Einaudi, 1992, p. 53.

⁵ Anne Hunsaker Hawkins, *Reconstructing Illness. Studies in Pathographies*, West Lafayette, Purdue Univ. Press, 1993, p. 66.

⁶ Thorwald Dethlefsen, Rüdiger Dahlke, in *Malattia e destino. Il valore e il messaggio della malattia* [1984], Roma, Edizioni Mediterranee, 2014, pp. 262-263.

⁷ Riprendo il concetto di Anne Hunsaker Hawkins, presente all'inizio del percorso.

Fiorina guardava quel cielo nemico e si sentiva piena di livore, un livore aggressivo, amaro, come se l'intruso, snidato con la forza dal suo corpo, l'avesse intossicata, fosse riuscito a lasciare qualcosa di sé, qualcosa della sua rabbia, della sua violenza⁸.

Spesso la resa semplicistica ed efficace dello stereotipo del male come nemico da combattere viene attribuita ai medici; la Zorzi, ad esempio, trasforma Umberto Veronesi in un fantomatico capotreno che mimeticamente dichiara: «Pensavo di riuscire a battere definitivamente l'intruso durante il corso della mia vita, ma ora che lo conosco meglio, temo di non disporre del tempo necessario»⁹.

Per arrivare però a un'esponenziale crescita di oncologhemi militari occorre attendere gli anni post 2000. Persino autori la cui *forma mentis* è del tutto estranea a connotazioni belliche, riprendono *cliché* di tal fatta:

Non so perché e non so come, ma poi durante il trattamento, ho sentito che la guerra era finita, che non serviva che io fossi in lotta con il tumore, il tumore era comunque una parte di me, non c'erano nemici, non ci sarebbero stati vincitori e vinti, c'erano solo delle cellule che, per chissà quali motivi, avevano seguito impulsi, informazioni diverse¹⁰.

Il cancro è un «nemico» da «combattere»; la terapia è «un'arma»; ogni fase di un trattamento è una «battaglia». Il «male» è sempre visto come qualcosa di estraneo che viene dentro di noi a far pasticci e che quindi va distrutto, eliminato, cacciato via. Già dopo alcune settimane di frequentazione col cancro, quella visione non mi piaceva, non mi soddisfaceva più¹¹.

Attingendo, in una prospettiva olistica, allo spirito delle missioni di pace, Terzani ci fornisce «uno scudo», «un baluardo», «una difesa» sicura, strumenti difensivi intesi, in questo caso, come deterrenti nei confronti della superficialità e la trivialità che impera:

Lentamente mi accorsi che il cancro era diventato anche una sorta di scudo dietro il quale mi proteggevo, una difesa contro tutto quel che prima mi aggrediva, una sorta di baluardo contro la banalità del quotidiano, gli impegni sociali, contro il fare conversazione. Col cancro mi ero conquistato il diritto di non sentirmi più in dovere di nulla, di non avere più sensi di colpa. Finalmente ero libero. Totalmente libero. Parrà strano, e a volte pareva stranissimo anche a me, ma ero felice¹².

⁸ Mimi Zorzi, *La vita a metà*, Milano, Rusconi, 1985, p. 30.

⁹ Ivi, p. 31.

¹⁰ Afra Slanzi, *La malattia come opportunità*, Trento, Drake, 2002, pp. 46-47.

¹¹ Tiziano Terzani, *Un altro giro di giostra*, Milano, Longanesi, 2004, p. 17.

¹² Ivi, p. 14.

Anche Luciana Coèn, animata da uno spirito fatalista e pacifista che le fa vivere come un segno divino la malattia, avverte la chiamata alle armi solo davanti a cure oncologiche invasive che favoriscono l'uso degli stessi registri di battaglia:

Adesso e per tanti mesi il mio corpo sarà 'colpito', 'bombardato', 'invaso' (al solito metafore militari, leggi Susan Sontag!) da molecole, strumenti che lo rivolteranno, lo porteranno allo scoperto, gli leveranno la pelle e lo renderanno ancora più nudo¹³.

L'autrice sottolinea l'esplicita volontà di utilizzare oncologhemi militari contro i trattamenti che minano la sua integrità: «Penso a quanti attacchi invasivi (ancora il linguaggio militare...) stia avendo il mio corpo, dall'intervento all'investimento al posizionamento del port»¹⁴. Al contempo, è evidente la ritrosia della Coèn verso tali modalità narrative, preferendo piuttosto la comprensione e l'accettazione del morbo, come parte inscindibile del suo essere:

Messa sul tavolo operatorio stretto, mi fermano le braccia a croce; il tentativo di una conversazione mentre mi addormentavano («ne uscirà vincitrice», io rispondo «non ci saranno né vincitori né vinti perché non c'è nessuna guerra», al che mi sento rispondere, «ahia, siamo entrati in un ginepraio, sarà meglio cambiare discorso, pensi a un bel viaggio...») ¹⁵.

Io vivo la malattia perché è entrata a far parte della vita, perché la sua cura, l'attenzione verso di lei è predominante rispetto ad altri aspetti della vita stessa. Non mi piace parlare di lotta, di vittoria. Questo linguaggio guerresco, militare conduce la vita a una condizione di competizione con/verso qualcosa/qualcuno, togliendole la forza, l'armonia per vivere ciò che propone¹⁶.

Contrariamente a Terzani, alla Slanzi e alla Coèn, altri autori/personaggi – soprattutto giovani e bambini – si mostrano dotati di velleità guerrafondaie e pulsioni violente. Manuel – «il piccolo guerriero della Luce» scomparso a soli nove anni dopo una lotta impari contro il male – che rovescia volontariamente un secchiello d'acqua sull'oncologo: «Il "guerriero" che non si arrende mai, si è finalmente "vendicato" delle torture a cui l'hanno sottoposto le sue terapie con la divertita comprensione dell'involontario "carnefice"»¹⁷.

Come nello svolgimento di una vera battaglia, per avere ragione del nemico bisogna coalizzarsi e sostenersi tra commilitoni. Non c'è da meravigliarsi quin-

¹³ Luciana Coèn, *Mani sul mio corpo. Diario di una malata di cancro*, Vicenza, Il Punto d'Incontro, 2008, pp. 88-89.

¹⁴ Ivi, p. 107.

¹⁵ Ivi, p. 70.

¹⁶ Ivi, p. 160.

¹⁷ Enza Maria Milana, Valerio Bocci, *Manuel. Il piccolo guerriero della Luce*, Torino, Elledici, 2015, p. 27.

di se gli ultimi volumi collettivi recano le impronte di un linguaggio combattivo. Viene in mente la raccolta di testimonianze e interventi di donne guarite dal tumore al seno dal titolo *Ho vinto io* e in particolare un passaggio da *Lettera al mondo* di Nadia Teresa Ortis: «Sai che ti dico? Non avrò pietà. Quando mi diranno che il signor tumore è debellato, che è morto, sarò felice, è la fine che meriti»¹⁸. Gli altri malati diventano, in questi testi, i veri compagni d'arme, come nelle *Possibilità della notte* di Marco Venturino: «Chiuse gli occhi e si addormentò sul sorriso benevolo del suo nuovo compagno d'arme»¹⁹. La lotta che, per la più parte, va affrontata in solitudine²⁰ (*body-relatedness*) viene resa, in altre occasioni, come si trattasse del combattimento di un grande esercito (*other-relatedness*)²¹. Così in *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* di Silvana Feola:

La gente che popola questi ambienti è figlia di un mondo senza confini e senza barriere, dove tutti appartengono alla stessa razza e si esprimono nella stessa lingua, dove non c'è distinzione, nessuna differenza. Vengono tutti concepiti nel letto della malattia. Sono figli della stessa madre, la speranza. Lottano. Combattono. Per amore di una stessa nazione, di una stessa patria. La guarigione [...] è stato osservando quel popolo di combattenti, e vedendo riflessa in loro l'immagine di mia mamma e la nostra, che ho compreso che scrivere di noi potesse avere un senso²².

Dal reggimento cui aderiscono tutti i sofferenti per una neoplasia si arriva ai battaglioni e, più spesso, alle truppe composte dalle singole famiglie: «Un esercito silenzioso di mogli, mariti, figli che seguono come ombre i propri congiunti per non farli sentire mai soli in ogni fase di questa loro battaglia»²³. La Feola si focalizza sul suo nucleo familiare che sostiene la madre nell'acerrima sfida:

Questa è anche la battaglia di chi ha combattuto a fianco a lei [alla mamma...]. E ve la racconterò così come l'ho vissuta io, combattendo al suo fianco senza mai lasciarle la mano [...]. Eravamo insomma davanti a un bivio, il primo di una lunga serie: o ci lasciavamo travolgere dalla disperazione dandogli la possibilità di schiacciarsi sotto il suo peso o ci rimboccavamo le maniche per lottare contro di lui e cacciarlo via dalla nostra esistenza. Sceglimmo la seconda ipotesi

¹⁸ Nadia Teresa Ortis, *T... umore. Lettera al mondo*, in *Ho vinto io. Guarire dal tumore del seno: testimonianze e interventi*, a cura di Mauro Boldrini, Sabrina Smerrieri e Francesca Goffi. Con la partecipazione di Gianni Bonadonna e Umberto Veronesi, prefazione di Francesco Boccardo, Firenze, Giunti, 2009, p. 51.

¹⁹ Marco Venturino, *Le possibilità della notte*, Milano, Mondadori, 2010, p. 125.

²⁰ Luigi Dinardo, *I braccialetti della speranza*, Tricase, Youcanprint, 2015, p. 119: «In questa battaglia sarò sempre e comunque da solo».

²¹ I sintagmi inglesi adoperati in questo paragrafo sono di Arthur W. Frank.

²² Silvana Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata*, Melegnano, Montedit, 2013, pp. 149-150.

²³ Ivi, p. 150.

e, oggi, posso dirvi felice che è stata la cosa più giusta che potessimo fare perché mamma, mentre sto scrivendo, è ancora qui accanto a me. // L'input è stata una voce che da dentro, ad un certo punto, ha cominciato a ripetermi: «Chi ha mai detto che non lo possiamo combattere? Dov'è scritto che non lo possiamo vincere? E allora proviamoci, combattiamolo pure, questo maledetto rompiscatole canceroso. Chi ci dice che alla fine non lo possiamo distruggere»²⁴.

Nel *Segreto è la vita*, Alessandro Cevenini mette al primo posto i suoi alleati medici:

«Il midollo che ho ricevuto riconosce alcuni miei tessuti come nemici e li attacca. Così mi è venuto un nuovo eritema sulle pelle e lo combattiamo con alte dosi di cortisone...» // «Lo *combattiamo?*» // «Parlo sempre così dei miei medici, cioè dei medici e io. Siamo una squadra. Ne fanno parte anche gli infermieri, i miei famigliari, gli amici che non mi hanno mai abbandonato un attimo, le migliaia di contatti di Beat Leukemia...»²⁵.

La coalizione contro l'avversario comune da battere si può realizzare non solo con un altro malato, familiare, amico o rappresentante del settore sanitario ma anche, in una *Weltanschauung* taoista, con l'organo colpito, come fa Pietro Calabrese con il proprio polmone:

Sono sicuro che amerebbe parlarmi e dirmi che non ha mai voluto tradirmi, che mi vuole sempre bene, ma che è stato fregato da quell'invasione crudele di alieni che un giorno, o magari una notte senza sogni, lo hanno aggredito, piazzando le loro tende e i loro carriaggi dentro la caverna e iniziando il lavoro sporco di distruzione delle mie cellule sane²⁶.

Generalmente «l'aspra pugna», durante il suo svolgimento, non dà tregua né riposo, esigendo una diuturna prontezza di riflessi; così anche quella contro il cancro tormenta psicologicamente e assilla pure di notte:

Quella notte lo sognai, il mostro malefico. Fu evidentemente il modo singolare in cui il mio inconscio decise di filtrare le informazioni assimilate dal dottore e farmi svegliare in preda ad un attacco di panico. // «Volete distruggere il mio accampamento principale? Fate pure. Ma manderò le mie truppe altrove cosicché possano costruire in altri luoghi nuovi stanziamenti. Che ne so, potrei mandarle verso i polmoni così non c'è troppa strada da fare. O lungo lo scheletro, perché con le ossa abbiamo solo l'imbarazzo della scelta, e che sia il femore o un'anca

²⁴ Ivi, p. 10.

²⁵ Alessandro Cevenini, *Il segreto è la vita*, Milano, Piemme, 2012, p. 203.

²⁶ Pietro Calabrese, *L'albero dei mille anni. All'improvviso un cancro, la vita all'improvviso*, Milano, Rizzoli, 2010, pp. 281-282.

poco mi interessa. O magari le spedirò sul fegato, che è una distesa immensa, una prateria piena di spazio. Ma non crediate che sfrattandomi dal mio fortino vi liberiate facilmente di me»²⁷.

La guerra contro la neoplasia, come le vere in armi, necessita di mezzi, strategie e tattiche ben programmate:

La leucemia mi aveva colto di sorpresa e quasi mi aveva battuto. Avevo respinto il suo primo attacco, ma se volevo avere qualche probabilità di sconfiggerla dovevo entrarle dentro, dovevo penetrare la sua mente, carpirne le intenzioni, prevenirla, anticiparne le mosse. Sorprenderla. Per battere la leucemia dovevo mostrarmi più furbo di lei²⁸.

Tra restare a terra, impotente e sconfitta o rialzarmi in fretta, riprendere il controllo di me e aiutare mamma a combattere, ho scelto la seconda possibilità. Ed è lì, in quel preciso istante, che è iniziata la nostra lotta [...]. Nel giro di qualche ora organizzammo la mossa successiva della nostra battaglia: chiamare il chirurgo che le avrebbe asportato il mostro malefico²⁹.

C'era bisogno di lottare, tirando fuori gli attributi³⁰.

Come potete osservare, è sempre questione di tattiche e strategia: nella lotta contro il cancro ogni volta è così. È una guerra furiosa. Inutile inventarsi immagini meno cruente. È una guerra e basta. E noi in quel momento eravamo già al fronte³¹.

Il Rosario è l'arma più potente con cui possiamo difenderci sul campo di battaglia³².

Come ogni sfida reale, anche quella contro la malattia non sempre è coronata dal successo. Però anche la battaglia il cui esito fallimentare è scontato non va interrotta, ma portata avanti fino allo stremo delle forze applicando, *mutatis mutandis*, il motto spartano *aut cum scuto aut in scuto*: «Sono stanca di combattere e di lottare, ma non ho alternative»³³, «Mai piangersi addosso, mai chiedersi “perché a me?”», mai darsi per sconfitti sin da subito. Qualsiasi battaglia che la vita ti riserva merita tutto l'impegno possibile»³⁴. In caso di sconfitta, se-

²⁷ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 66.

²⁸ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 73.

²⁹ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 59.

³⁰ Ivi, p. 61.

³¹ Ivi, p. 64.

³² E. M. Milana, V. Bocci, *Manuel* cit., p. 20.

³³ Anna Lisa Russo, *Toglietemi tutto ma non il sorriso*, Milano, Mondadori, 2012, p. 48.

³⁴ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 69.

condo Corrado Sannucci, bisogna lasciare una testimonianza scritta che serva come monito e sostegno per i combattenti prossimi venturi: «L'eredità migliore della battaglia combattuta è che non si lascia il campo ritirandosi, ma camminando verso gli altri»³⁵. Alla stessa conclusione/speranza giunge anche l'eroe nelle pagine di Luigi Dinardo:

Quella grande C [sta per il Cancro] nella mia testa non è invincibile. Può essere distrutta. Io ci ho provato con tutte le mie forze e mi sono meravigliato per la volontà con la quale alcune volte ho lottato la mia battaglia. Quella grande C l'ho fronteggiata come meglio potevo, riducendo notevolmente la sua potenza. Ha vinto lei, lo so, ma la grande C si è fatta un po' più piccola. Ora è solo una c piccina piccina. E spero che prima o poi qualcuno la abbatta definitivamente³⁶.

Da questo *humus* si origina tutta una serie di oncologhemi militari – l'«invasore», «un nemico invisibile e spietato», l'«avversario», «un sadico dittatore dei paesi islamici» – indirizzati alla malattia:

Era una dura presa di posizione contro l'invasore. Non gli avrei mai permesso di scalfirmi. Il mio corpo era mio da molto prima che lui cercasse di impossessarsene e avrei venduto cara la pelle³⁷.

E ora il nemico sta lì, tra i verdi e i gialli, fortificato dal tempo e dall'esperienza, e circondato dai suoi linfonodi-pipistrelli che vanno in giro a raziare e distruggere³⁸.

Quella grande C [della parola Cancro] mi guarda sempre con circospezione. Ne ho paura ma non riesco a distogliere lo sguardo. Mi terrorizza ma la rispetto. Perché so che è un avversario forte. E se voglio vincere, devo combattere lealmente³⁹.

Il Cancro non ha il coraggio di guardarti in faccia [...]. // Non vuole vederti morire subito. Vuole assaporare le tue sofferenze. Vuole godersi lo spettacolo. E, come uno di quei sadici dittatori dei paesi islamici, sorride ogni qual volta la tua mente rimugina sulle scelte della tua vita⁴⁰.

Anche Cevenini – pronto e determinato a un'acerrima lotta – attribuisce alla leucemia le categorie mentali di un vero rivale:

³⁵ Corrado Sannucci, *A parte il cancro tutto bene. Io e la mia famiglia contro il male*, Milano, Mondadori, 2008, p. 148.

³⁶ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 186.

³⁷ Romina Fantusi, *Il codice di Hodgkin. Quando la malattia incontra l'ironia*, Arcidosso, Effigi, p. 130.

³⁸ P. Calabrese, *L'albero dei mille anni* cit., p. 63.

³⁹ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 36.

⁴⁰ Ivi, p. 29.

Ancora poche ore fa volevo informarmi sulla mia avversaria, sulla leucemia, per iniziare a combatterla ad armi pari. Ma a che serve conoscere il nemico quando il nemico ti ha già levato tutto il terreno da sotto i piedi?⁴¹.

Innumerevoli gli *exempla* di codici linguistico-militari nei *Braccialetti della speranza* di Dinardo: dall'imperativo «non smettere di lottare»⁴² a «questa terribile battaglia»⁴³, e ancora da «una lunga battaglia»⁴⁴ all'«onorevole sconfitta contro un avversario troppo forte»⁴⁵. Ciononostante, il protagonista Ivan critica la commercializzazione di libri sul cancro e il gioco disonesto di grafomani cinici che esagerano e si fanno avanti con titoli roboanti: *La mia battaglia contro il Cancro, Io e Lui, Insieme possiamo sconfiggerlo, Non è imbattibile*⁴⁶. Seppur, perlopiù, lavori di pura invenzione, la tendenza all'inflazione è evidente. Dinardo utilizza questo lessico non solo per descrivere la situazione del malato oncologico, ma, in una gerarchia della gravità, per paragonarlo alla guerra vera, male maggiore rispetto a quello fisico:

Ho combattuto nella seconda guerra mondiale. Niente è più spaventoso di uccidere qualcuno o di veder morire un tuo amico a mezzo metro da te. Un fottutissimo Cancro in confronto non è niente⁴⁷.

Accertato che il ricorso alla guerriglia è così diffuso nel raccontare il cancro, rimane da chiederci di quale scontro si argomenti. Una pagina ormai datata della Sontag contiene uno dei primi riferimenti utili: «Recentemente la lotta contro il cancro è venuta a somigliare a una guerra coloniale – con analoghi enormi stanziamenti di fondi governativi – e in un decennio nel quale le guerre coloniali non sono andate tanto bene, sembra far fiasco anche la retorica militaresca»⁴⁸. L'immaginario degli autori post 2000 predispone varie altre espressioni di ostilità. In Silvana Feola annoveriamo i lanci innocui delle saette, il ricorso all'immaginario *new generation* nutrito dai *videogame* delle battaglie virtuali e persino la ripresa dello stereotipo vintage del Far West:

La vita stava per dissipare ogni mio dubbio, scagliandomi addosso le sue risposte come fossero saette, ma io ancora non lo sapevo e mi ripetevo che in fondo non dovevo temere un qualcosa che già mi attendevo⁴⁹.

⁴¹ A. Cevenini, *Il segreto è la vita* cit., p. 32.

⁴² Ivi, p. 154.

⁴³ L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 13.

⁴⁴ Ivi, p. 43.

⁴⁵ Ivi, p. 68.

⁴⁶ Ivi, p. 124.

⁴⁷ Ivi, p. 45.

⁴⁸ S. Sontag, *Malattia come metafora* cit., p. 54.

⁴⁹ S. Feola, *Mamma ha il cancro ma fa la marmellata* cit., p. 43.

Comunque sia, mi sono ritrovata a vedere nel tumore una specie di navicella spaziale. Una di quelle che ogni tanto lanciano qualche missile, le metastasi, contro la terra. La terra è il nostro corpo, e noi dobbiamo difenderlo usando le munizioni che abbiamo a disposizione. La chemioterapia, ad esempio, è quell'arma con cui si annientano quei missili prima che tocchino le varie nazioni del pianeta, cioè gli organi del corpo, lasciandovi una sostanza in grado di riprodursi. Il gioco è a più livelli, in cui si stravince quando la navicella viene annientata del tutto, senza che abbia lanciato alcun missile. In quel caso si guadagnano dei bonus che prolungano la tua vita. Ma è difficile che ciò avvenga ai primi livelli, perché all'inizio la navicella è più veloce del giocatore e annientarla non basta, perché spesso fa in tempo a lasciare quella sostanza che la rigenera. E allora si ricomincia daccapo. Si prova a lottare in altro modo, facendole perdere potenza, e annichilendola con altre armi, rendendola così incapace di sganciare altro contro la terra. È un gioco che continua all'infinito, perché indebolendo la navicella aliena si acquistano sempre più vite, simboli reali degli anni di sopravvivenza che si guadagnano andando avanti. È vero che a volte si va in game over e il gioco finisce, perché non si è fatto in tempo a respingere gli assalti del nemico. Ma il più delle volte ce la si fa a continuare, perché ci si è dimostrati più forti e resistenti di lui⁵⁰.

Guardai nelle mie tasche della fantasia e trovai due pistoleri del Far West, John e Tom, (che originalità!) che erano arrivati in città per far fuoco su dei briganti. Ogni volta che una goccia scendeva nella flebo pensavo che fossero loro, che, armi in pugno, penetravano dentro mia madre e si mettevano a caccia di che sappiamo noi. Guardavo il farmaco scendere lento e mi veniva da sorridere pensando che quei due, cappello in testa e pistola in pugno, mi salutassero col pollice alto, dicendomi di stare tranquilla, che ci avrebbero pensato loro⁵¹.

Ancora Dinardo paragona le conseguenze post chemio ai risultati devastanti prodotti dal passaggio di carri armati russi e le difese dell'organismo del malato ridotte a poco offensive fionde e/o ai kalashnikov del fronte avverso:

«Come stai oggi amico?» domanda Roger cercando di essermi amico. // «Male, mi sento come se fossi stato investito da una dozzina di carri armati russi». // «Beh, poteva andarti peggio se erano tedeschi, no?» // Ride ma io non ci trovo nulla di esilarante nella sua pseudo battuta. // «La chemio dell'altro ieri è stata terribile. Ormai non la sopporto quasi più. Spero ogni volta che il mercoledì non arrivi più, ma purtroppo puntualmente arriva»⁵².

Vaffanculo Cancro, vai a farti fottere. Sei cattivo, sei sleale. Attacchi dall'interno senza dare segni della tua presenza. Ti nutri dei più deboli e combatti contro

⁵⁰ Ivi, p. 32.

⁵¹ Ivi, p. 154.

⁵² L. Dinardo, *I braccialetti della speranza* cit., p. 168

le mie fionde con dei kalashnikov. Non è corretto. E poi sei anche uno stupido idiota. Vuoi uccidermi pur sapendo che così facendo moriresti anche tu⁵³.

La neoplasia è un invasore infido e difficile da debellare: sa aspettare e perseverare per anni e quando talvolta sembra apparentemente sconfitta, riesce a cambiare, come uno smalzato stratega, il fronte d'attacco provocando uno spiazzamento esiziale. L'uomo malato in stato d'allerta su vari fronti si mostra imparato ovunque e incapace di flessibilità strategica. Se non esistono leggi per discernere l'imprevedibile sopravvivenza della malattia, ugualmente non ne risultano per la sua rappresentazione verbale. Come le fasi della remissione e di un relativo benessere si alternano alle peggiorative e alle ricadute, così l'uso di oncologemi militari caratterizza di frequente un certo periodo per cedere il posto successivamente ad altre modalità per rendere il male a parole.

⁵³ Ivi, p. 151.

LE GUERRE DEGLI ITALIANI:
RIFLESSIONI IN FORMA DI SAGGIO, DI *REPORTAGE* E IN VERSI

LEOPARDI, LA GUERRA MODERNA E LA TENDENZA ALL'ESTREMO

Raoul Bruni

La guerra assume la sua forma moderna a partire dalla Rivoluzione francese, quando i conflitti, che tradizionalmente vedevano scontrarsi due popoli nemici, si trasferiscono all'interno di uno stesso Stato per essere poi esportati, con Napoleone, all'esterno. Come ha illustrato sinteticamente Carlo Galli, in questa fase storica la guerra acquista un nuovo «dinamismo, un'aggressività, un'assolutezza, una corralità, che – insieme alla presenza del genio, del condottiero politico-militare Napoleone – costituiscono appunto i cardini della “guerra assoluta reale” che il generale prussiano Clausewitz si incarica di riconoscere, di pensare e di ricondurre a una norma»¹. Nella cultura italiana del primo Ottocento il pensatore che coglie con più profondità le implicazioni di questa svolta radicale è senz'altro Leopardi, il quale dedica al tema della guerra alcune delle più decisive riflessioni politiche e antropologiche dello *Zibaldone*². Le meditazioni leopardiane su tale argomento si basano essenzialmente su fonti classiche, rinascimentali e illuministiche più o meno note (da Platone a Montesquieu) ma, d'altra parte, presentano notevoli punti di tangenza con i grandi teorici moderni e contemporanei del conflitto, da Hobbes e Clausewitz fino a Schmitt e all'ultimo Girard.

Sia pure espressa in forma non sistematica, secondo la tipica modalità di pensiero zibaldoniana, quella di Leopardi è una vera e propria 'filosofia della guerra', giacché la guerra, secondo lui, rappresenta un problema da affrontare con sguardo propriamente filosofico, che collochi questo fenomeno nel contesto più ampio della civiltà umana. Aveva così osservato, commentando le *Considérations sur l'art de la guerre* di Rogniat:

¹ Carlo Galli, *Introduzione*, in *Guerra*, a cura di Carlo Galli, Roma-Bari, Laterza, 2004, pp. XVIII-XIX.

² Sulla centralità del tema della guerra nello *Zibaldone*, ha richiamato per primo l'attenzione Antonio Prete, con il suo breve ma denso intervento *Spiritualizzazione e contraddizione. Osservazioni leopardiane sulla guerra*, in *Ideologia della guerra: temi e problemi*, a cura di Ferruccio Masini, Napoli, Bibliopolis, 1987, pp. 283-292 (poi, con il titolo *Guerra. Considerazioni inattuali*, in Salvatore Natoli, A. Prete, *Dialogo su Leopardi: natura, poesia e filosofia*, Milano, Bruno Mondadori, 1998, pp. 104-116).

Sarà bene ch'io legga tutta intera l'opera citata, dove l'arte della guerra è chiarissimamente esposta, congiunta a molta filosofia, paragonati continuamente gli antichi coi moderni, e i diversi popoli fra loro, applicata alla detta arte la scienza dell'uomo ec. E certo la guerra appartiene al filosofo, tanto come cagione di sommi e principalissimi avvenimenti, quanto come connessa con infiniti rami della teoria della società, e dell'uomo e dei viventi (*Zib.* 985, 7 aprile 1821)³.

In realtà, già prima di svolgere questa osservazione Leopardi aveva ben chiara la rilevanza filosofica della questione bellica, che emerge spesso nelle sue riflessioni sulla politica e sulla società. Per inquadrare il discorso di Leopardi sulla guerra bisogna sempre presupporre quella frattura tra civiltà antica e civiltà moderna attorno alla quale ruota tutto il suo pensiero. Nell'età moderna la guerra ha subito una mutazione radicale a causa di quel processo inarrestabile di 'spiritualizzazione', innescato soprattutto dal Cristianesimo, che, secondo Leopardi, avrebbe contribuito a provocare, tra l'altro, il crollo della virtù, dell'amor patrio e degli altri valori emblematicamente incarnati dalla Grecia antica. Oggi è divenuta quasi di moda l'espressione guerra 'post-eroica'⁴ per indicare le nuove forme del conflitto nel mondo globale. Il lungo processo che ha portato al trionfo della tecnica, stravolgendo le modalità e gli strumenti dei conflitti, nel primo Ottocento era in una fase appena embrionale. Eppure Leopardi, con una lucidità quasi chiaroveggente, intuisce la mutazione antropologica che emerge confrontando le guerre antiche con quelle moderne. Particolare rilievo hanno, a questo proposito, le riflessioni zibaldoniane, in genere poco citate e poco presenti alla critica, nelle quali Leopardi riflette sulle conseguenze dell'introduzione delle armi da fuoco. Il 5 ottobre 1820 Leopardi scrive che l'invenzione della polvere da sparo

contribuì non poco all'indebolimento delle generazioni 1. disavvezzando dal portare armatura, (v. Montesquieu⁵ ch.2. in proposito del gran vigore de' soldati romani) 2. rendendo l'atto della guerra non più opera della forza individuale o generale, ma quasi intieramente dell'arte; certamente rendendo l'arte molto più arbitra della guerra che non era stata per l'addietro ec. 3. sopprimendo o togliendo per conseguenza la necessità di quegli esercizi che o direttamente o indirettamente come i giuochi atletici, servivano a render gli uomini vigorosi ed atti alla guerra (*Zib.* 262, 5 ottobre 1820).

³ Si cita da Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, edizione commentata e revisione del testo critico a cura di Rolando Damiani, Milano, Mondadori, 2003³: come d'uso, dopo la sigla, si troveranno i riferimenti alle pagine dell'autografo e alla data di stesura dei passi citati.

⁴ Cfr., ad esempio, James J. Sheehan, *L'età post-eroica. Guerra e pace nell'Europa contemporanea*, Roma-Bari, Laterza, 2009.

⁵ L'opera di Montesquieu a cui Leopardi si riferisce è *Considerazioni sulle cause della grandezza dei romani e della loro decadenza*.

Nel febbraio dell'anno successivo approfondisce il discorso collegando l'uso delle armi da fuoco al fenomeno più generale del livellamento che caratterizza il mondo moderno:

L'invenzione e l'uso delle armi da fuoco, ha combinato perfettamente colla tendenza presa dal mondo in ordine a qualunque cosa, e derivata naturalmente dalla preponderanza della ragione e dell'arte, colla tendenza, dico, di uguagliar tutto. Così le armi da fuoco, hanno uguagliato il forte al debole, il grande al piccolo, il valoroso al vile, l'esercitato all'inesperto, i modi di combattere delle varie nazioni: e la guerra ancor essa ha preso un equilibrio, un'uguaglianza che sembrava contraria direttamente alla sua natura. E l'artificio, sottentrando alla virtù, ed agguagliandola, e anche superandola, e rendendola inutile, ha pareggiato gl'individui, tolta la varietà, spento quindi anche nella guerra, l'entusiasmo quasi del tutto, spenta l'emulazione, e tolta la materia, spento l'eroismo, giacchè tanto vale un soldato eroe, quanto un Martano, o se anche non l'ha spento, l'ha confuso colla viltà, e reso indistinguibile, e quindi senza eccitamento e senza premio [...] (Zib. 659-660, 14 febbraio 1821).

Pochi pensatori dell'Ottocento avevano riflettuto con questa profondità sulle conseguenze delle innovazioni della tecnica sui conflitti bellici. Leopardi, in certo modo, annuncia già una guerra 'post-eroica', dove, appunto, l'eroismo è «spento» e un soldato non si differenzia più da un altro. Del resto, la sostituzione delle armi tradizionali con le armi da fuoco «ha scemato ancora notabilissimamente il coraggio ne' soldati, e generalmente negli uomini». Inoltre le armi da fuoco hanno ridotto «ogni battaglia o pubblica o privata, a tradimenti, e a fatti di lontano», giacché si combatte «senza mai venire corpo a corpo» (Zib. 985, 25 aprile 1821).

Ma Leopardi si spinge perfino oltre, arrivando ad affermare che l'introduzione della polvere da sparo trasforma gli uomini in macchine, annullando, quindi, non solo ogni forma di eroismo, ma anche di 'umanità' e provocando una mutazione antropologica del combattente: «Per l'invenzione della polvere l'energia che prima avevano gli uomini si trasportò alle macchine, e si trasformarono in macchine gli uomini, cosicchè ella ha cangiato essenzialmente il modo di guerreggiare» (Zib. 978, 23 aprile 1821). Oggi che le guerre si combattono soprattutto attraverso l'utilizzo dei droni o dei missili a lunga gittata, l'intuizione di Leopardi, che nelle *Operette morali* preconizzerà l'avvento un'«età delle macchine»⁶, sembra essersi avverata quasi alla lettera. Le innovazioni tecniche, dunque, mutano radicalmente il volto e il carattere della guerra. Cosicchè nelle guerre moderne

⁶ L'espressione è usata, più esattamente, nella *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi* (cfr. G. Leopardi, *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano 2008, p. 141).

la resistenza dipende dal calcolo, delle forze, dei mezzi, delle speranze, dei danni, e dei vantaggi, nel cedere o nel resistere. E se questo calcolo decide pel cedere, non solamente una città ad una nazione, ma una potenza si sottomette ad un'altra potenza, ancorchè non eccessivamente più forte; ancorchè una resistenza vera ed intera potesse avere qualche fondata speranza.

La guerra diventa allora un fatto essenzialmente burocratico:

Anzi oramai si può dire che le guerre o i piati politici, si decidono a tavolino col semplice calcolo delle forze e de' mezzi: io posso impiegar tanti uomini, tanti danari ec. il nemico tanti: resta dalla parte mia tanta inferiorità, o superiorità: dunque assaliamo o no, cediamo ovvero non cediamo. E senza venire alle mani, nè far prova effettiva di nulla, le provincie, i regni, le nazioni, pigliano quella forma, quelle leggi, quel governo ec. che comanda il più forte: e in computisteria si decidono le sorti del mondo. Così discorretela proporzionatamente anche riguardo alle potenze di un ordine uguale (*Zib.* 1005-1006, 1 maggio 1821).

Nel contesto di questo discorso, Leopardi giunge quasi a profetizzare il concetto contemporaneo di *deterrenza*⁷, affermando che la potenza militare non è più ormai una forza «in atto», ma soltanto una forza potenziale:

oggi il forte, non è forte in atto, ma in potenza: le truppe, gli esercizi militari ec. non servono perchè si faccia esperienza di chi deve ubbidire o comandare ec. ec. ma solamente perchè si possa sapere e conoscere e calcolare, a che bisogni determinarsi: e se non servissero al calcolo sarebbero inutili, giacchè in ultima analisi il risultato delle cose politiche, e i grandi effetti, sono come se quelle truppe ec. non avessero esistito (*Zib.* 1005-1006, 1 maggio 1821).

È molto significativo che due delle riflessioni più ampie, dense e articolate dell'intero *Zibaldone* – due veri e propri saggi – siano in gran parte incentrate sul tema della guerra: mi riferisco alle due riflessioni che occupano rispettivamente le pagine 872-911 (30 marzo-4 aprile 1821) e 3773-3810 (25-30 ottobre 1823), dalle quali si può ricavare, più in generale, il nucleo essenziale della filosofia politica leopardiana.

Le pagine del 1821, su cui mi concentrerò maggiormente, sono caratterizzate dal confronto tra guerra antica e guerra moderna. Nell'antichità i conflitti erano scatenati contro popoli stranieri, dal momento che l'amore per la propria patria si fondava essenzialmente sull'odio per lo straniero⁸. Leopardi teorizza addirittura l'odio dello straniero come componente necessaria affinché possa esiste-

⁷ Cfr. A. Prete, *Guerra* cit., p. 113.

⁸ «Dovunque si è trovato amor vero di patria, si è trovato odio dello straniero: dovunque lo straniero non si odia come straniero, la patria non si ama. Lo vediamo anche presentemente nelle nazioni, dove resta un avanzo dell'antico patriottismo» (*Zib.* 880).

re una società⁹. Tuttavia, solo una lettura riduttiva, che non inquadri questa tesi nel contesto delle meditazioni sull'amor proprio e sulla società stretta, potrebbe vedere in Leopardi uno xenofobo *ante litteram*, come pure hanno fatto alcuni studiosi. In realtà, il discorso di Leopardi sul sentimento di odio come primo impulso al conflitto va inquadrato nella sua visione politica, tutta imperniata su quel contrasto amico/nemico nel quale un secolo dopo Carl Schmitt avrebbe indicato l'essenza del *politico*¹⁰. Mentre nei conflitti antichi (che pure né qui né, ancor più chiaramente, nelle pagine del 1823 vengono particolarmente idealizzati) l'odio era riservato agli stranieri, ai *barbari* (nel caso dei greci), nel mondo moderno l'odio si scatena contro i vicini, i simili:

oggi gli odi, le invidie, le nimicizie, si esercitano coi vicini, e nulla ordinariamente coi lontani: l'egoismo individuale ci fa nemici di quelli che ci circondano, o che noi conosciamo, ed hanno attinenza con noi; e massime di quelli che battono la nostra stessa carriera, e aspirano allo stesso scopo che noi cerchiamo, e dove vorremmo esser preferiti; di quelli che essendo più elevati di noi, destano per conseguenza l'invidia nostra, e pungono il nostro amor proprio (*Zib.* 900-901).

Siamo di fronte a una descrizione dell'inimicizia che ricorda molto da vicino la tesi di René Girard sulla rivalità mimetica. In effetti, prima di Girard, Leopardi usa l'antropologia come strumento essenziale della filosofia politica¹¹. Ma quali ricadute hanno i mutamenti antropologici descritti da Leopardi sulle guerre? Da un lato le guerre sono diventate «meno accanite delle antiche, e la vittoria meno terribile e dannosa al vinto», dato che «non esist[ono] più nazioni, e quindi nemicizie nazionali» (*Zib.* 896-897), d'altra parte però la frequenza dei conflitti non è diminuita, anzi:

Quanto alle guerre, elle non sono già nè meno frequenti, nè meno ingiuste delle antiche. Perchè la sorgente delle guerre, che una volta era l'egoismo nazionale, ora è l'egoismo individuale di chi comanda alle nazioni, anzi costituisce le nazioni. E questo egoismo, non è nè meno cupido, nè meno ingiusto di

⁹ Cfr. *Zib.* 892.

¹⁰ Su questa analogia tra la concezione politica Leopardi e quella di Carl Schmitt, cfr. Mario Andrea Rigoni, *Il pensiero di Leopardi*, nuova edizione accresciuta e rivista, Torino, Aragno, 2015, in particolare, pp. 195-196. Sull'opposizione amico/nemico in Leopardi, cfr. anche Danilo Bonora, *L'inimicizia politica nello «Zibaldone di Pensieri»*, in *Leopardi e l'età romantica*, a cura di Mario Andrea Rigoni, Venezia, Marsilio, 1999, pp. 185-204.

¹¹ Secondo Girard, «siamo entrati in un'epoca in cui l'antropologia si rivelerà uno strumento più pertinente per le scienze politiche» (René Girard, *Portando Clausewitz all'estremo*, a cura di Giuseppe Fornari, Milano, Adelphi, 2008, pp. 26-27). Alla dimensione antropologica del pensiero leopardiano è stato dedicato il Convegno *La prospettiva antropologica nel pensiero e nella poesia di Giacomo Leopardi*, atti del XII Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 23-26 settembre 2008), a cura di Chiara Gaiardoni, Firenze, Olschki, 2010, che contiene vari interventi incentrati sul nesso antropologia/filosofia politica.

quello. Dunque, come quello, misura i suoi desideri dalle sue forze; (spesso anche oltre le forze) e la forza è l'arbitra del mondo oggi, come anticamente, non già la giustizia, perchè la natura degli uomini non si cambia, ma solo gli accidenti (*Zib.* 898).¹²

Per quanto riguarda i sovrani: «Dal tempo della distruzione della libertà, fino ai principii o alla metà del seicento, [...] se anche erano più tiranni d'oggi, cioè più violenti e sanguinari, appunto per l'urto in cui erano colla nazione, non sono stati però mai padroni così assoluti de' popoli, come in appresso». Insomma, nel mondo moderno in cui l'amor patrio si è estinto insieme alle stesse nazioni, e i soldati sono perlopiù mercenari, privi di qualsiasi patriottismo, il potere si è tutto concentrato nelle mani del monarca e tutti i sudditi sono ormai «in piena disposizione del principe» (*Zib.* 903-905).

Secondo Leopardi, è in corso un periodo storico in cui trionfa il dispotismo politico, già incarnato nel modo più emblematico da Luigi XIV e portato al suo culmine da Napoleone. Nell'età del dispotismo non ci sono, in realtà, né vincitori né vinti, ma ogni compagine risulta in definitiva sconfitta:

allora [anticamente] i vinti erano miseri e schiavi, cosa naturalissima in tutte le specie di viventi, oggi lo sono nè più nè meno anche i vincitori e fortunati, cosa barbara e assurda; allora chi moveva la guerra, era spesso ingiusto colla nazione a cui la moveva, adesso chi la muove è ingiusto, appresso a poco, tanto con quella a cui la move, quanto con quella per cui mezzo e forza la muove.

È quindi in atto una sorta di guerra perpetua, giacché «i governi oggi tra loro, sono in istato di guerra (o aperta o no) tanto continua, quanto le nazioni anticamente» (*Zib.* 899).

Quando Leopardi stendeva le sue riflessioni, il capolavoro di Clausewitz, *Della Guerra*, non era stato ancora pubblicato (uscirà postumo nel 1832); eppure le tesi dello *Zibaldone* del 1821 sembrano già prospettare quei rischi di 'tendenza all'estremo' a cui si allude nella bibbia della polemologia. In un recente e importante volume, intitolato, per l'appunto, *Portando Clausewitz all'estremo*, Girard ha reinterpretato la tendenza all'estremo come «l'incapacità della politica a contenere l'incremento reciproco, vale a dire mimetico, della violenza», precisando che con la sua formula «*durch diese Wechselwirkung wieder das Streben nach dem Äußersten auf ein bestimmtes Maß der Anstrengung zurückgeführt*», «per questo reciproco influsso, le tendenze estreme vengono ricondotte a sforzi di grandezza limitata»¹³, Clausewitz «senza rendersene con-

¹² Sulla trasformazione delle guerre da conflitti esterni a guerre civili, cfr. *Zib.* 2677-2679, 4 marzo 1823.

¹³ Carl von Clausewitz, *Della guerra*, trad. it. Ambrogio Bollati e Emilio Canevari, Milano, Mondadori, 2007, p. 26.

to, non solo ha trovato la formula dell'apocalisse, ma ne ha scoperto il legame con la rivalità mimetica»¹⁴.

In Leopardi la rivalità mimetica (per usare il linguaggio girardiano) degli scontri bellici e il rischio di *escalation* della violenza sono annunciati con una radicalità ben più esplicita dello stesso Clausewitz. Cerchiamo di seguire più da vicino il filo dell'argomentazione leopardiana. Secondo Leopardi «quanto un uomo può adoperare in vantaggio suo, tanto adopera; ed ora che il principe può adoperare al suo qualunque scopo o desiderio, tutta quanta è, e tutto quanto può la nazione, segue ch'egli l'adopri effettivamente senz'altri limiti che quelli di lei stessa, e delle sue possibili forze». Leopardi adduce l'esempio di Luigi XIV, che aveva accresciuto la «moltitudinhe delle armate», costringendo così anche le altre potenze a fare altrettanto. Leopardi descrive chiaramente questo funesto effetto memetico che fomenta la crescita degli eserciti:

Perchè siccome oggi la grandezza di un'armata è arbitraria bensì, ma dipende, e deve corrispondere quanto si possa a quella del nemico, così se quella del nemico è grande, bisogna che ancor voi, se potete, ancorchè non voleste, facciate che la vostra sia grande, e superi, potendo, in grandezza la nemica; nello stesso modo che la potreste far piccola, anzi menomissima per le stesse ragioni, nel caso opposto, come ho detto p.902. Infatti l'esempio di Luigi 14 fu seguito sì da' principi suoi nemici, sì da Federico secondo, il filosofo despota, e l'autore di molti nuovi progressi del despotismo, da lui felicemente coltivato e promosso. Ed egli parimente obbligò alla stessa cosa i suoi nemici. Finalmente la cosa è stata portata all'eccesso da Napoleone, per ciò appunto ch'egli è stato l'esemplare della forse ultima perfezione del despotismo. Non però quest'eccesso è l'ultimo a cui vedremo naturalmente e inevitabilmente arrivare la cosa (*Zib.* 905-906).

Pur senza evocare fantasmi apocalittici, il discorso leopardiano sembra già quello di Girard, preconizzando il rischio di un'esplosione di violenza che potrebbe andare ben oltre gli eccessi napoleonici. Per contenere questa spirale bellica a poco servono i trattati internazionali come lo stesso Congresso di Vienna, che Leopardi considera un'occasione mancata¹⁵. Ogni accordo rischia di venire prima o poi cancellato, giacché

Primo, qual è oggi la guarentia de' trattati, se non la forza o l'interesse? Qual forza dunque o quale interesse vi può costringere a non cercare il vostro interesse con tutte le forze che potete? Secondo, (e questo prova più immediatamente che, anche volendo, non si può rimediare) chi si fida di un trattato precedente,

¹⁴ R. Girard, *Portando Clausewitz all'estremo* cit., pp. 16-17.

¹⁵ «Non ignoro che questo accordo si tentò, o si suppose che si tentasse o proponesse al Congresso di Vienna. E certo l'occasione era l'ottima che potesse mai darsi, ed altra migliore non si darà mai. So però che nulla se n'è fatto. Forse avranno conosciuta l'impossibilità, che realmente vi si oppone» (*Zib.* 907).

in tempo di guerra? Chi non conosce quello che ho detto qui sopra nel primo luogo? e generalmente, chi non conosce la natura universale e immutabile dell'uomo?

Niente sembra poter arrestare la diffusione e la crescita dei conflitti:

Chi è colui che possa levar mille uomini, e ne levi cento, non sapendo se il nemico l'assalterà con cento o con mille, anzi avendo più da creder questo che quello?

E quando si fosse fatto l'accordo generale, e osservatolo per lungo tempo, tanto maggiore sarebbe il vantaggio proposto a chi improvvisamente rompesse il patto: e quindi presto o tardi questo tale non mancherebbe. Ciò lo metterebbe in pieno possesso del suo nemico, e dopo un esempio solo di questa sorta, ognuno diffiderebbe, nessuno vorrebbe sull'incertezza arrischiare il tutto, e tutti ritornerebbero al primo costume. E ciò si deve intendere non meno in tempo di guerra che di pace, essendo sempre continuo il pericolo che i governi portano l'uno dall'altro. E ciò ancora è manifesto dal fatto, e dalle grandi forze che si tengono ora in tempo di pace, così che non c'è ora un tempo dove un paese resti disarmato, anzi non bene armato, a differenza sì de' tempi antichi, sì de' secoli cristiani anteriori a questi ultimi.

Da tutto ciò segue che le armate non solo non iscemeranno più, ma cresceranno sempre, cercando naturalmente ciascuno di superare l'altro con tutte le sue forze, e le sue forze stendendosi quanto quelle della nazione [...] (*Zib.* 907-908).

Se le meditazioni zibaldoniane del 1821 erano incentrate sulla guerra moderna, quelle del 1823 riguardano soprattutto i conflitti antichi o quelli delle civiltà extraeuropee¹⁶. Come si sa, Leopardi indicherà il conflitto come un fenomeno intrinseco a qualsiasi tipo di società, anche a quelle più antiche e vicine alla natura, a dimostrazione del fatto che la sua analisi spietata della guerra moderna non è riconducibile al rimpianto di un remoto passato. Per i tempi presenti (e futuri) invece, le serratissime analisi di Leopardi sui conflitti bellici moderni e il rischio di incontenibile progressione che li distingue risultano ancora cogenti, e meriterebbero una riconsiderazione che vada oltre l'ambito degli studi strettamente letterari.

¹⁶ In questo intervento mi sono concentrato soprattutto sulle osservazioni leopardiane sulla guerra moderna. Per un'analisi approfondita delle riflessioni zibaldoniane del 1823, e per un quadro generale della filosofia politica leopardiana, si può vedere, fra gli studi più recenti, il volume di Marco Balzano, *Gli assurdi della politica. Odio e amore nel pensiero di Leopardi*, Milano, Unicopli, 2014.

ANALIZZARE, TESTIMONIARE: G.A. BORGESE
DAL GIORNALISMO POLITICO ALL'IMPEGNO DIPLOMATICO
(1916-1918)

Stefano Magni

Presentando la figura di Borgese, Emilio Cecchi colse il suo aspetto polivalente di intellettuale e di uomo d'azione:

Alle qualità di scrittore, di critico, d'artista, erano riunite in Borgese altre qualità, che conferivano un quasi inafferrabile prestigio; qualità anche di uomo d'azione e di politico in parte nobilitate in parte dissimulate dalla fosforescenza dell'amalgama letteraria¹.

Collaboratore di alcune tra le testate più importanti della stampa italiana², ricordato soprattutto come critico letterario, Borgese ha in realtà raccontato e approfondito gli eventi capitali della prima metà del ventesimo secolo. Germanista, è stato corrispondente da Berlino. Pubblicando raccolte di articoli, o scrivendo testi di più ampia riflessione, nella sua intensa attività egli ha analizzato le tensioni europee all'alba della Grande Guerra, le fasi del conflitto stesso e in seguito l'ascesa e le conseguenze dei regimi totalitari nazi-fascisti³. Spinto da un animo religioso, ma spesso indipendente dalla Chiesa Cattolica, è stato l'esponente di un nazionalismo moderato che lo ha portato nel giugno del 1910 ad avere una polemica con Enrico Corradini⁴ e ad allontanarsi dalle posizioni dei na-

¹ Emilio Cecchi, *Testimonianza per Borgese*, in Roberto Scrivano, *Borgese critico*, in Gianni Grana, *I Critici. Per la storia della filologia della critica moderna in Italia*, Milano, Marzorati, 1969, vol. III, p. 2265.

² «Corriere della Sera», «Il Mattino», «La Stampa», – come anche di molte riviste periodiche: «Medusa», «La Voce», «Leonardo», «Hermes» (di cui fu direttore), «Il Conciliatore» (di cui fu direttore), «La Nuova cultura», «L'Eloquenza», e poi, nel periodo americano, «Common Cause» (di cui fu direttore) e «Free Italy».

³ Borgese studiò la letteratura tedesca, si recò in seguito in Germania prima per alcuni soggiorni (cfr. Benno Geiger, «*Memoria di G.A. Borgese*», in *Nuova Antologia*, Firenze, 1953, v. 458, n. 1830, pp. 191-209; Id., *Memorie di un veneziano*, Firenze, Vallecchi, 1958), poi come corrispondente da Berlino. Nel 1909 ottenne la cattedra di letteratura tedesca a Torino e nel 1910 – per intercessione di Giovanni Gentile – a Roma (cfr. Giuseppe Antonio Borgese, *Lettere a Giovanni Gentile*, a cura di Giuliana Stentella Petrarchini, Roma, Archivio Guido Izzi, pp. 60-65).

⁴ L'attacco ai nazionalisti (Enrico Corradini e Maurice Barrès) fu sferrato dalle pagine de

zionalisti più esacerbati. Qualche anno dopo ha dato vita, insieme ai direttori Paolo Arcari e Alberto Caroncini, alla rivista «Azione»⁵, espressione dei Nazional-liberali, e ha collaborato con il quotidiano più popolare d'Italia, il «Corriere della Sera», dal 1912 fino al 1934.

Ad inizio secolo, con tre opere intelligenti, acute e originali, *La nuova Germania* (1909), *Italia e Germania* (1915), *Guerra di redenzione* (1915)⁶ egli ha esaminato l'ascesa politica della Germania e le sue conseguenze sugli equilibri europei, invocando l'intervento italiano nella Grande Guerra al fianco dei paesi dell'Intesa.

In seguito, incaricato dal governo, egli ha condotto un'inchiesta sul mondo slavo soggetto all'Impero austro-ungarico, preparando il terreno per il Congresso di Roma (1918), luogo di dialogo dei paesi oppressi dall'Impero Austro-ungarico.

È questa fase che mi appresto a presentare e commentare, con l'intenzione di mostrare uno sguardo inedito e particolare sul conflitto che si distingue dalla pletera di pubblicazioni che scrittori e intellettuali, italiani o stranieri, hanno prodotto intorno alla Grande Guerra, fin dalla sua deflagrazione. Affronterò inoltre, così, un aspetto poco conosciuto dell'intellettuale siciliano.

Il corpus delle opere che analizzerò è costituito da: *La guerra delle idee* (1916) e *La questione Jugoslava* (1919), ma mi riferirò anche ad altri testi complementari: *L'Italia e la nuova alleanza* (1917) e *Golia. Marcia del fascismo* (1937), mostrando come il racconto, prima giornalistico, si trasforma nel resoconto della propria azione diplomatica nel segno di una continuità pragmatica e ideologica.

1. *La guerra delle idee*⁷ (1916): raccontare lo scontro di culture

Dopo il breve opuscolo *Guerra di redenzione* del 1915, Borgese torna a un'ampia riflessione, proponendo un volume di attenta analisi critica. Scritto durante il conflitto, *La guerra delle idee* è una delle opere maggiori dell'intellettuale siciliano e accoglie molti articoli pubblicati tra la primavera del 1915 e la primavera del 1916 sul «Corriere della Sera». Nel momento in cui gli eserciti di tutta

«La Stampa». In questo caso Borgese difese il trattato della Triplice Alleanza. Cfr. G.A. Borgese, *Un romanzo nazionalista*, in «La Stampa», 18 giugno 1910. Si tratta della recensione al romanzo *La patria lontana* di Corradini (E. Corradini, *La patria lontana*, Milano, Treves, 1910). Questo articolo fu la miccia che scatenò un ampio dibattito tra vari intellettuali italiani.

⁵ Paolo Arcari e Alberto Caroncini ebbero un percorso simile a quello di Borgese, staccandosi anche loro dai nazionalisti e entrando in conflitto con Corradini e con gli esponenti del convegno dei nazionalisti italiani tenutosi a Firenze nel 1910. Cfr. Franco Gaeta, *Il nazionalismo italiano* [1965], Roma-Bari, Laterza, 1981, pp. 110-128.

⁶ *La nuova Germania*, Bocca, Torino, 1909; *Italia e Germania*, Treves, Milano 1915; *Guerra di redenzione*, Ravà e C., Milano 1915, pubblicato poco prima della dichiarazione di guerra italiana all'Austria-Ungheria.

⁷ G. A. Borgese, *La guerra delle idee*, Milano, Treves, 1916.

Europa si stanno scontrando, mentre i giornali abbondano di notizie belliche e la propaganda internazionale incalza, Borgese redige un testo di grande perspicacia e intelligenza osservando il panorama culturale dell'Europa, cercando nelle idee e nei valori degli schieramenti le ragioni della vittoria⁸.

Per lui, fare una lunga analisi delle idee che presuppongono lo scontro equivale a spiegare le ragioni della deflagrazione del conflitto e a capirne gli esiti. Borgese non si trova in una posizione di neutralità ideologica⁹, ma il suo scopo non è quello di auspicare l'annientamento della Germania, bensì di mostrare che nei due anni di guerra trascorsi il popolo tedesco non ha avuto la forza di imporre le proprie idee: la sua ambizione di essere la nazione guida di un vastissimo impero è crollata davanti ai compromessi che ha dovuto accettare introducendo nella propria etica nozioni di diritto e di rispetto che sembravano bandite dai suoi discorsi propagandistici del 1914.

In diciannove capitoli eterogenei e ricchi di idee l'autore analizza la situazione dell'Italia, del Belgio, della Serbia, ma anche e soprattutto la posizione della Germania considerando quali furono i grandi valori e le teorie politiche, estetiche, letterarie che la sostennero nei primi momenti della guerra, ma che in questo momento paiono vacillare. Borgese prende in esame sia la cultura tedesca dell'Ottocento – l'idealismo, il pensiero di Nietzsche, Fichte, Heine –, sia la cultura popolare del XX secolo. I capitoli non presentano una continuità logica e argomentativa, ma costituiscono riflessioni indipendenti. La ricchezza e la vastità dei soggetti toccati, la disomogeneità della costruzione – che risente della natura giornalistica dei testi originali – rendono complessa una sintesi analitica del testo. Cercherò comunque di rintracciare tre grandi linee che mi permetteranno di dimostrare quali sono gli intenti, le posizioni, e le idee dell'autore. Comincerò con una disamina della cultura tedesca dalle sue origini medievali fino all'Ottocento. Mostrerò poi come questa si sia confrontata con i valori europei, italiani, francesi, belgi, serbi. Vedrò infine che la situazione degli eserciti e gli schieramenti dei pensatori europei permettono di affermare che la Germania è già sconfitta se non ancora in modo definitivo sul campo di battaglia, almeno in modo logico e lapalissiano su quello delle idee.

⁸ Nella prefazione l'autore ricorda che si tratta del suo terzo libro pubblicato sugli avvenimenti di attualità e che in particolare si configura come un completamento di *Italia e Germania* [1915], volume in cui aveva studiato la dottrina di alcuni dei personaggi più importanti della Germania del suo tempo. L'intellettuale parte dal presupposto che in Europa, ad inizio secolo, ci sia stata una mistificazione delle ideologie ma che gli stessi fautori di questa operazione abbiano finito per essere ingannati dai propri stessi propositi. Egli osserva anche che la guerra del '14 non è scoppiata per ragioni puramente materialiste, per bisogni essenziali delle nazioni del vecchio continente, poiché queste vivevano nel benessere.

⁹ Borgese dichiara subito che la sua posizione non è neutrale, poiché egli fa parte di una nazione che è in guerra e di cui egli sostiene lo sforzo bellico. L'autore, nonostante il fatto che abbia scelto un campo, precisa che la sua analisi non sarà condizionata dall'odio.

2. Il mito esausto della Germania

La prima occasione per parlare del mito della cultura germanica è data dalla traduzione italiana del testo *I nibelunghi* nella versione ottocentesca di Friedrich Hebel (*La guerra delle idee*, pp. 120-128¹⁰). L'intellettuale siciliano ne fa in un primo momento una critica letteraria¹¹, apprezzandone molti tratti, ma la sua lettura intende soprattutto mettere in relazione la saga nordica con gli avvenimenti del suo tempo. Egli cerca la relazione etica che esiste tra i nibelunghi e soldati tedeschi che combattono sul fronte della Prima Guerra mondiale, trovandola nel furore che anima in battaglia questi come quelli. I nibelunghi non combattono, non si uccidono solo per questioni nazionali. Essi cercano lo scontro per un certo gusto dell'ammazzarsi, del praticare la violenza: «Non è ch'essi tendano a un possesso, a un godimento. La guerra si esaurisce nella guerra; il giorno non ha domani» (p. 127). Questi esseri mitici cercano i comportamenti a rischio, esaltano il valore che conduce alla morte e anzi quando questa non arriva per mano di un nemico, spesso se la danno tra di loro, con riti macabri, come l'affogamento collettivo. Borgese ritrova nelle orde di soldati tedeschi sul fronte questa spinta irrazionale verso lo scontro che è una voglia connaturata di battersi e di sfidare sé stessi e la morte. Aldilà di tutte le analisi che si possono fare sulle ragioni della guerra, sugli interessi del colonialismo, sull'espansione verso nuovi territori, Borgese ci ricorda che i tedeschi hanno imbracciato le armi anche per motivi connaturati con la propria indole di popolo guerriero: «[...] spiegarci una guerra con calcoli d'interessi e con contrasti ideali, resta alla fin fine un residuo che gli strumenti intellettuali non riescono a intaccare e che solo nel calore cieco della passione si giustifica.» (p. 128). Riferendosi alla passione cieca dei popoli germanici, Borgese riprende e affina tesi già espresse anche nel volume precedente intitolato *Italia e Germania* nel quale aveva descritto il concetto del *furor teutonicus*¹².

¹⁰ Tratto dall'articolo omonimo: *I Nibelunghi*, in «Corriere della Sera», 8 aprile 1916.

¹¹ Da un lato egli ne critica la vuota magniloquenza, lo stile che vuole alludere a qualcosa di grandioso ma che finisce per riferirsi a un vuoto che l'autore cerca di riempire di truismi e di doppi sensi filosofici che lo rendono legnoso e sovraccarico di fasti decorativi. Dall'altro lato Borgese loda la solidità dei personaggi e la compattezza della struttura. Comparandolo ad altre versioni del mito, come quella wagneriana, Borgese nota che nel testo di Hebel tutti i personaggi hanno una coscienza e un corpo e che quindi sono tratteggiati in modo completo, mentre spesso le saghe che parlano di nibelunghi si limitano a descrivere la sola personalità di Sigfrido.

¹² Borgese cercava già di caratterizzare il popolo tedesco attraverso l'ostinata pervicacia con cui esso porta a termine i propri progetti. Egli parlava del *furor teutonicus* come di una trascendentale eccessività dell'anima tedesca (*Italia e Germania*, p. 36), perfettamente riassunta nel personaggio del Faust che passava da un sogno all'altro con irrefrenabile furore (*Italia e Germania*, p. 35). Con questa analisi Borgese intendeva intaccare l'immagine che i tedeschi volevano dare di sé stessi: quella di un popolo i cui grandi valori sono la fedeltà e la libertà. Egli scalfiva altresì la considerazione che gli europei hanno dei tedeschi: quella di un popolo organizzato e ordinato. Infatti secondo l'intellettuale siciliano i tedeschi non hanno un'indole propria, ma hanno solo

Il carattere volitivo e gagliardo dei tedeschi è osservato anche nel capitolo intitolato *I discorsi di Fichte* (pp. 26-45) nel quale l'autore analizza i famosi *Discorsi alla nazione tedesca* del 1807-1808 scritti dal filosofo tedesco dopo la sconfitta di Jena contro Napoleone¹³. Fichte vi rilancia l'orgoglio nazionale affermando che la Germania è il solo stato puro in Europa poiché ha ancora una lingua intatta. La sua purezza e integrità sono fattori che devono spingerla a guidare gli altri popoli¹⁴. Tutto il capitolo costituisce una decostruzione critica del ragionamento fichtiano che porta a una negazione assoluta della sua teoria¹⁵.

I valori che Borgese ritrova nelle saghe tradizionali come anche nella filosofia sono presenti, a detta dell'autore, anche nei canti di guerra novecenteschi (Cfr. il capitolo *Canti di guerra tedeschi*, pp. 72-86¹⁶) che riprendono la tradizione dell'inizio Ottocento in cui si inneggia alla morte del nemico. Per mostrarne l'aspetto feroce e brutale, Borgese li confronta con quelli del Risorgimento italiano in cui si cantava il coraggio che portava a morire per un'idea, ma non la violenza sull'altro.

3. *Il nazionalismo tedesco apparente e sommerso*

Attraverso queste disamine Borgese tratteggia la fisionomia di un popolo fiero che nutre un'incondizionata stima di sé stesso, ma in realtà si lascia sfuggire elementi importanti che rendono il quadro ben più complesso di come viene mostrato. Certo è vero che mentre Borgese scrive, la Germania è in guerra e che, per una naturale spinta verso la coesione nazionale, offre un'immagine molto compatta di sé. È vero che i giornali, sorvegliati anche dalla censura, insistono sulla solidità del popolo germanico. È altresì vero che molti esponenti della

copiato i valori degli altri popoli europei: greci, italiani, francesi, inglesi. È grazie alla loro ostinata cocciutaggine che essi hanno saputo superare anche i propri maestri. Borgese vede nella figura del soldato la perfetta sintesi dell'anima tedesca in cui lo slancio ebbro è controbilanciato da una uniforme impeccabilmente appuntata (*Italia e Germania*, pp. 16-51).

¹³ Tratto dall'articolo: *I discorsi di Fichte alla nazione Tedesca*, in «Corriere della Sera» 12 settembre 1915.

¹⁴ Egli, appoggiandosi in buona parte alle teorie del pedagogo Pestalozzi, chiede ai suoi compatrioti di educare una nazione di forti. Borgese smonta questo ragionamento spiegando che una generazione debole, sconfitta, non ha la capacità di educare una generazione forte (p. 31). Egli attacca in seguito anche la presunzione dei tedeschi di essere una nazione di perfetti osservando che solo i mediocri hanno bisogno di vantare primati e che i migliori non sentono la necessità di asservire e umiliare come invece vogliono fare i tedeschi del XX secolo.

¹⁵ Il filosofo tedesco infatti definisce «tedesco» chiunque abbia fede nella spiritualità (p. 40) e questo a prescindere dalle proprie origini. Partendo da questo presupposto, è facile per Borgese dimostrare che «tedesco» sia semplicemente un epiteto di umano perché le qualità morali e il principio dell'educazione di massa sono stati valori etici prima latini che germanici. Riprendendo le tesi espresse in *Italia e Germania* egli ricorda che i tedeschi sono stati solo bravi allievi e che hanno saputo mettere in pratica, anche meglio dei popoli latini, idee non loro (p. 44).

¹⁶ Tratto dall'articolo: *Canti tedeschi di guerra*, in «Corriere della Sera», 9 maggio 1915.

cultura sostengono spontaneamente questa visione idilliaca dei tedeschi: le numerose lettere private del filosofo Husserl, che aveva due figli al fronte, dimostrano un entusiasmo patriottico e una fiducia nazionale inattaccabili. Questo è il nazionalismo apparente che viene colto da Borgese.

Allo stesso tempo in Prussia, in Germania, come anche nelle regioni tedescofone dell'impero austroungarico, si era diffusa una critica interna della modernizzazione e della trasformazione della società tedesca, veicolata dal movimento sciovinista chiamato *heimatkunst*, e associata all'ideologia popolar-nazionalista *völkisch*¹⁷. Questa rivolta antimodernista è analizzata negli scritti di tre importanti profeti del nazionalismo germanico che hanno condizionato la fine del XIX secolo tedesco: Paul de Lagarde, Julius Langbehn, Moeller van den Bruck. In quegli anni la tendenza al culto delle tradizioni e la diffidenza nei confronti della modernità si diffondono a macchia d'olio¹⁸. Borgese, attento studioso della cultura tedesca antica come moderna e contemporanea, non parla mai in modo diretto di questo enorme fenomeno culturale che pose anche le basi dell'ideologia nazista¹⁹. In *Italia e Germania* l'intellettuale siciliano cita qualche autore dalle idee nazionaliste, ma non sviscera l'essenza del problema. In *La guerra delle idee*, egli si riferisce spesso al nazionalismo tedesco, ma senza citarne le voci più estremiste. Il capitolo in cui se ne avvicina maggiormente è *Le profezie di Heine* (pp. 46-59), ove considera la critica di Nietzsche e di Heine alla cultura tedesca moderna²⁰, non associandola, però, all'enorme questione dell'*Hei-*

¹⁷ Germania e Austria avevano conosciuto uno sviluppo economico tardivo se rapportato a quello degli altri paesi occidentali e la modernizzazione imponeva tensioni nelle società rurali, perché lo sviluppo delle città e delle fabbriche minavano le radici delle comunità stabilite e il loro statuto sociale.

¹⁸ Per lo studio del fenomeno, alcuni titoli di riferimento possono essere: Nicholas Goodrick-Clarke, *Occult Roots of Nazism, Secret Aryan Cults and their Influence on Nazi Ideology*, New York, New York University press, 1992; Louis Dupeux, *Aspects du fondamentalisme en Allemagne de 1890 à 1945*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2001.

¹⁹ Ve ne si trova un estemporaneo riferimento nel capitolo *Le due anime dell'Italia* (pp. 1-12). Riferendosi alle coalizioni che si sono formate in vista della Prima Guerra mondiale, egli afferma: «[...] la tradizione cristiana si raccolse presso i popoli coalizzati; gli elementi del cosiddetto neopaganesimo si addensarono a conto della Germania». Per Borgese da una parte stanno i valori della cristianità e dall'altra la protervia teutonica. Nella citazione si noti l'uso dell'espressione «neo-paganesimo» che si riferisce a un movimento religioso, esoterico e culturale legato in Germania alla nascita del nazionalismo più sciovinista tedesco e che si è sviluppato nel XIX secolo. Per il resto, nelle sue riflessioni, si trovano piuttosto riferimenti alle lotte culturali tra cattolici, protestanti ed ebrei (Cfr., per esempio, l'articolo *Ottocentotrent'anni dopo*, pubblicato ne «Il Mattino», 29-30 gennaio, XVI, n. 27; oppure il capitolo *Due religioni e due concili*, in *La Nuova Germania* cit., pp. 124-150).

²⁰ In questo modo Borgese sfiora, ma non sonda il fenomeno. Nella sua prima raccolta, *La nuova Germania* (1909) Borgese si soffermava ad analizzare la nuova corrente monista: si tratta di un pensiero veicolato soprattutto da Wilhelm Bölsche che seguendo la scuola di Ernst Haeckel propugnava nuove teorie sull'evoluzione (Cfr. anche l'articolo *Bizantinerie religiose*, ne «Il Mattino», 27-28 dicembre 1907, n. 361). Questo filone, seppur rivoluzionario per i parametri religiosi, non sostenne mai il razzismo e il nazionalismo estremo e fu anche bandito sotto il nazismo.

matkunst, del neopaganesimo e della cultura *völkisch*, omettendo quindi di sondare l'immenso campo del nazionalismo sommerso.

Quando parla di Heine e di Nietzsche egli si contenta di ricordare che i due filosofi non sono religiosi. Secondo lui, il pensiero ateo non può entrare in sintonia con la guerra culturale europea e per essere antitedeschi basta essere cristiani. Si tratta di una conclusione ad effetto propria a una forma giornalistica, ma che presenta delle lacune nell'ottica di una riflessione più ampia e nella quale si possono ravvisare gli estremi di una manipolazione ideologica. Borgese rivendica i valori del cristianesimo per la coalizione dell'Intesa, senza entrare nel complesso mondo religioso tedesco, e senza nemmeno ricordare, per esempio, che il mondo cattolico italiano e il Vaticano simpatizzavano per gli Imperi centrali.

4. *Il cristianesimo e la neutralità*

Molti studiosi della questione Vaticano-Grande Guerra ricordano che nella Santa Sede si lanciavano appelli *super partes*, ma si parteggiava per gli imperi centrali²¹. Secondo Heinrich Lutz, per i cattolici degli Imperi centrali era chiaro che una vittoria tedesca avrebbe coinciso con un successo del mondo cattolico²². Come altri ricercatori, egli testimonia che i cattolici di lingua tedesca furono fedelissimi alla linea politica del loro paese, battendosi coraggiosamente, con la prospettiva di una vittoria proprio del mondo cattolico²³. Questo dibattito – che spesso in realtà nasconde solo lo scontro di potere tra la Chiesa Cattolica e le Chiese riformatrici – dovrebbe almeno far riflettere sul fatto che i valori cristiani erano rivendicati da ognuno. Borgese omette in questa sede una tale analisi, eppure parla più volte del mondo cattolico ed è a conoscenza di questi fatti che affronta in un capitolo del suo libro precedente (tratto da un articolo sempre apparso nel «Corriere della Sera»), quando l'Italia non era ancora scesa nell'agone:

Perché i clericali germanizzino si fa presto a dire: intanto spiacerebbe ad essi che la sede della Chiesa venisse a trovarsi dentro uno stato belligerante, ma questo è motivo episodico, direi quasi, locale in paragone alla sostanziale simpatia che essi devono sentire per l'Austria cattolica e per la Germania austriacante, le quali

²¹ Cfr. Per esempio, John Pollard, *Il papa sconosciuto: Benedetto XV, 1914-1922 e la ricerca della pace* [1999], Cinisello Balsamo, San Paolo, 2001.

²² Heinrich Lutz, *I cattolici tedeschi di fronte alla guerra*, in *Atti del convegno di studio su Benedetto XV, i cattolici e la Prima Guerra mondiale*, Roma, Casa editrice «5 lune», 1963, p. 321: «La risposta non fu mai dubbia. La futura comunità politica delle potenze vincitrici, Germania-Austria, avrebbe dato, con 63 milioni di cattolici contro 45 milioni di protestanti [...] un nuovo volto cattolico alla nuova Europa».

²³ Quello che per Borgese è il *furor teutonicus* appare in altri testi come una ferrea disciplina e una ferma convinzione nei principi della guerra.

combattono a occidente contro ribelli democrazie e ereticali, a oriente contro la refrattaria ortodossia slava²⁴.

Egli dimostra così che il suo obiettivo non è di sviscerare a fondo le questioni, ma di argomentare a favore di una parte, di raccontare nel fuoco degli eventi, senza cercare la distanza e l'obiettività dello storico.

Anche in un capitolo de *La guerra delle idee* Borgese affronta la posizione del Vaticano. Lo fa per criticarne la neutralità. Lo spunto è offerto dalla pubblicazione del volume di Mario Missiroli, *Il Papa in guerra*²⁵ (1915). Anche in questo caso il discorso è tendenzioso poiché presuppone che i veri valori cristiani risiedono nella cultura dell'Intesa che si sta opponendo a un'azione barbarica (pp. 193-199) e che quindi la sua posizione interventista è cristianamente più valida della neutralità²⁶.

L'intellettuale siciliano tratta in modo superficiale la delicata questione cattolica, come anche quella spinosa del nazionalismo tedesco antimodernista, sempre nell'ottica di convincere il suo pubblico. Si può così constatare che la natura dei suoi scritti è più giornalistico-militante che filosofico-sociologica e che nelle opere di questa decade la mancanza di una solida struttura argomentativa è compensata dalla ricchezza degli spunti di analisi. La sua scrittura cerca il dinamismo *engagé*, vuole raccontare la frenesia della guerra in corso, pur non scendendo nel campo militare, ma restando in quello delle idee, che vengono opportunamente scelte.

Per esempio, egli non concede spazio all'immenso campo del pacifismo anarco-socialista²⁷ non sentendo affinità con questo campo, ma preferisce cercare l'an-

²⁴ G. A. Borgese, *Italia e Germania* cit., pp. 63-64, tratto dall'articolo *Inversione di luoghi comuni, la guerra democratica*, in «Corriere della Sera», 8 dicembre 1914. L'estratto continua sostenendo che la componente protestante tedesca è in declino e che invece si espande in Francia e in Russia.

²⁵ Mario Missiroli, *Il papa in guerra*, con prefazione di Giorgio Sorel, Bologna Zanichelli, 1915.

²⁶ Lo stesso tipo di riflessioni è riservato all'analisi di Romain Rolland (*Au-dessus de la mêlée*, 1915), simbolo del pacifismo europeo. In un periodo di forte sciovinismo in cui le nazioni belligeranti si lanciavano anatemi e durissime critiche, Rolland, ispirato da pensieri religiosi, difende la cultura europea cercando di preservarla dal cataclisma del conflitto. Per Borgese, Rolland, in nome del cristianesimo, rinuncia a salvare l'Europa che è la culla stessa del cristianesimo, mentre invece bisogna pensare cristianamente per opporsi alla barbarie di un nemico antidemocratico e per salvare il vecchio continente. Nel dopoguerra, il suo giudizio su Rolland non cambierà. Nella raccolta di saggi del 1927 intitolata *Ottocento europeo*, si chiederà se la pace europea del dopoguerra non sia il risultato della guerra piuttosto che dei proclami pacifisti dell'intellettuale francese: «[...] lo stesso Rolland deve domandarsi talvolta se alla diffusione d'una credenza nella comune patria Europa gli orrori della guerra non abbiano contribuito più vigorosamente dei suoi opuscoli pacifisti». G.A. Borgese, *Rolland e l'autore morale*, in *Ottocento europeo*, Milano, Treves, 1927, pp. 219-220.

²⁷ Cfr. su questo argomento Stefano Magni, *L'antimilitarismo avant la Première Guerre mondiale: l'exemple de Gian Pietro Lucini*, in *Heroisches Elend/Heroic Misery/Misères de l'Héroïsme: La Première Guerre mondiale dans la conscience intellectuelle, littéraire et artistique des cultures européennes*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2014, t. 1, pp. 519-536.

tigermanesimo attraverso un'analisi delle culture europee. I capitoli dedicati alla Germania si alternano, infatti, in modo disomogeneo e discontinuo, a quelli consacrati alle culture degli altri paesi in guerra.

5. *Le culture europee: vero baluardo contro l'imperialismo teutonico*

Nel capitolo in cui si occupa del libro di Missiroli (*Opinioni*, pp. 187-199²⁸), Borgese scorre alcune pubblicazioni recenti di ordine ideologico-politico con l'intento di dimostrare che la supremazia della cultura tedesca sull'Europa in realtà è già finita, poiché non è riuscita a imporre le sue idee:

[...] allora i tedeschi non occupavano con i loro eserciti né Lilla né Wilna, né Monastir; ma occupavano con le loro merci molti mercati, e con le loro idee tenevano quasi tutti i cervelli. Questo impero spirituale i Tedeschi hanno perduto irrevocabilmente; e non v'è conquista che possa compensare la perdita. (p. 198)

Nel suo sforzo di trasformare lo scontro dei cannoni in un conflitto di culture, Borgese tende a dimostrare che i paesi che veicolano una tradizione nobile saranno capaci di vincere contro la barbarie del nazionalismo cieco. Per questo motivo la narrazione del conflitto esula dai tatticismi delle armate e si concentra sulle dinamiche della cultura. Nel libro ritroviamo così anche un capitolo dedicato alle lettere in tempo di guerra (*Guerra e letteratura*, pp. 200-210²⁹) che si interroga su quale letteratura nascerà dal conflitto.

Per lui discutere di idee durante la guerra vuol dire far vincere la civiltà più evoluta e raffinata, dimostrandone la sua superiorità. In questo senso il suo sforzo si avvicina a quello della rivista «La Voce» che, nella sua ultima fase, a conflitto ormai deflagrato, sotto la direzione di De Robertis³⁰, aveva privilegiato l'interesse squisitamente letterario a quello politico-sociale della gestione precedente. Come spiega il suo mentore Prezzolini, l'Italia può così dimostrare la sua superiorità rispetto al nemico: «Facciamo la guerra ma non abbruttiamoci. Colpiamo il nemico ma non colpiamo noi. Abbasso i tedeschi ma non intedeschiamoci³¹».

²⁸ Tratto dall'articolo omonimo: *Opinioni*, in «Corriere della Sera», 6 gennaio 1916.

²⁹ Tratto dall'articolo omonimo: *Guerra e letteratura*, in «Corriere della Sera», 7 marzo 1916.

³⁰ *La Voce* di De Robertis esce infatti quando il conflitto mondiale è già deflagrato e finisce, per mancanza di fondi ed energie, in piena guerra. Le date sono significative: 15 dicembre 1914-1931 dicembre 1916.

³¹ Giuseppe Prezzolini, *Noi e la guerra*, ne «La Voce», 15 luglio 1915. Per precisione storica, ricordiamo che nel 1915 l'Italia era in guerra con la sola Austria-Ungheria e non ancora con la Germania. Anche se la propaganda interventista aveva fatto un amalgama del mondo germanico, gli interessi bellici dell'Italia riguardavano i territori sotto l'egida della famiglia Asburgo. La dichiarazione di guerra alla Germania fu fatta solo il 27 agosto 1916, in seguito a tensioni diplomatiche tra i due paesi, come la sospensione da parte del governo teutonico delle pensioni dovute agli ex-lavoratori emigranti italiani in Germania.

Egli tesse le lodi delle culture dei paesi che si impegnano contro il nemico germanico. In due capitoli pubblicati con una certa continuità, *La Serbia epica* (pp. 110-119³²) e *La grande fiaba del Belgio* (pp. 129-140³³) celebra due nazioni che si stanno opponendo agli Imperi centrali³⁴. Borgese tratteggia questi due popoli con estrema tenerezza³⁵. Inoltre, mantenendo una prospettiva culturale, l'occasione di parlare del Belgio nasce dalla pubblicazione in Italia nel 1915 di una traduzione del poema nazionale belga *La leggenda delle eroiche, allegre e gloriose avventure d'Ulenspiegel* di Charles de Coster³⁶ di cui prima compie una lunga analisi letteraria e che poi mette in relazione con la situazione contemporanea ricordando che lo spirito fanciullesco che governa il testo potrebbe essere quello sprone che permetterà al popolo sommerso di risollevarsi contro l'indebitato oppressore. Il capitolo ha quindi un chiaro intento antigermanico.

Dopo aver trattato due culture offese dal furore degli imperi centrali, Borgese non poteva non ricordare il caso dell'Italia, partendo sempre da un punto di vista culturale: l'autore sottolinea il carattere genuino, semplice e onesto di un popolo che si batte in difesa di valori legittimi³⁷. Egli intende dimostrare che il carattere degli italiani è una risorsa culturale valorosa e implicitamente antigermanica. Non celebra la potenza militare nazionale, ma al contrario coglie il sincero entusiasmo, il rigore morale con cui l'Italia affronta una prova molto dura, titanica, ritrovandone gli antecedenti nel modello di San Francesco e in quello di Cellini, prototipi delle due grandi anime patrie: la purezza del cuore e la passione³⁸. Queste caratteristiche hanno portato la nazione a scendere nell'agone per una scelta etica, optando per le forze dell'Intesa e senza cedere alla facilità di una falsa alleanza con la Triplice:

Ma l'atto di volontà e di coscienza compiuto dall'Italia non ha pari nella storia.

³² Tratto dall'articolo: *Serbia epica*, in «Corriere della Sera», 3 novembre 1915.

³³ Tratto dall'articolo omonimo: *La grande fiaba del Belgio*, in «Corriere della Sera», 16 febbraio 1916.

³⁴ Non solo, ma si tratta due scelte simboliche perché la Serbia ha subito per prima l'attacco austro-tedesco; mentre il Belgio è la terra neutrale invasa dai tedeschi con un sopruso del diritto internazionale.

³⁵ Parla della Serbia come di un popolo chi ha subito sempre molte sconfitte ma che sempre saputo risollevarsi. Descrive i serbi come individui dolci, contraddicendo la propaganda tedesca che tratteggia come violenti barbari. Chiude il capitolo constatando che anche i tedeschi si rendono conto che dietro il profilo annunciato dalla propaganda si nasconde un popolo fiero e onesto.

³⁶ Carlo de Coster, *La leggenda delle eroiche, allegre e gloriose avventure d'Ulenspiegel e di Lamme Goedzak nel paese delle Fiandre e altrove*. Prima versione italiana di Umberto Fracchia, con disegni di Cipriano E. Oppo, Genova, A. F. Formiggini editore, 1915.

³⁷ All'Italia d'altronde è dedicato il primissimo capitolo del libro, in cui si elogia lo sforzo generoso che ha portato la nazione al fronte.

³⁸ A queste si sarebbe opposto nei secoli il pensiero di Machiavelli, ma l'Italia del XX secolo ha saputo recuperare il suo vero spirito. Come scrive egli stesso: «l'antica anima mistica della nazione aveva trionfato della cinica anima rinascimentale» (pp. 10-11).

Sapendo già quale fosse l'orribile gorgo di guerra in cui fra poco le toccava alla sua volta di bagnarsi, libera della sua volontà e delle sue forze e arbitra del fare e del non fare, protetta anche dalla scusa del debito di fedeltà preteso dagli alleati infedeli, essa ha preferito l'incomodo dovere della fedeltà alla sua anima migliore ed alla causa del genere umano (p. 10).

Saranno quindi l'anima, la cultura, lo spirito dei popoli della vecchia Europa a condurre alla sconfitta degli Imperi centrali, poiché se la purezza di S. Francesco guida gli Italiani, i tedeschi sono succubi dell'avidità del Faust.

6. *La sconfitta della Germania*

Proprio al grande dramma di Goethe si riferisce Borgese per spiegare che la guerra dei Teutoni è stata dettata da un furore di distruzione e da una «avidità senza pausa» (pp. 162-163). Ciò li ha condotti a desiderare più del lecito e a non considerare la resistenza del nemico. Le avvisaglie della sconfitta si sono manifestate in tre ordini di fatti: la risposta militare che non ha permesso nessuno sfondamento; la necessità per i tedeschi di trattare non più da padroni, ma da pari con i propri alleati; la reazione caratteriale dei popoli dell'Intesa.

Nei capitoli intitolati *Il romanzo del popolo tedesco* (pp. 153-164³⁹) e *Ideali e realtà* (pp. 165-175⁴⁰) Borgese analizza la situazione più concretamente militare del conflitto con l'intento di mostrare che sul campo di battaglia la reazione alla prepotenza dei tedeschi è già concreta. Egli mostra il fallimento del loro piano d'attacco⁴¹, come anche delle loro ambizioni espansionistiche⁴², fatti che li hanno obbligati a relazionarsi in modo diverso con i popoli alleati:

Essi hanno trattato da pari a pari con la Germania, la quale è ormai conduttrice di un sistema di alleanze suppergiù come l'Inghilterra; e quando noi, parlando del campo avverso, nominiamo solo la Germania considerando gli altri come satelliti senza personalità, cadiamo quasi nella stessa figura retorica dei tedeschi che riducono la quadruplice ad un cieco strumento dell'Inghilterra. La guerra ha innalzato incredibilmente il valore relativo di alcuni piccoli popoli: primi fra tutti gli ungheresi, poi i balcanici, non ultimi, come si vedrà alla fine, i polacchi.

³⁹ Tratto dall'articolo omonimo: *Il romanzo del popolo tedesco*, in «Corriere della Sera», 19 ottobre 1915.

⁴⁰ Tratto dall'articolo omonimo: *Ideali e realtà*, in «Corriere della Sera», 10 novembre 1915.

⁴¹ Borgese spiega che all'inizio del conflitto è stata la Germania scegliere la tattica e strategie delle battaglie. È stata lei ad attaccare prima fronte occidentale con l'intento di liberarsi di un nemico per poi potersi rivolgere con più tranquillità verso l'oriente. Il risultato però è che i tedeschi sono stati fermati su entrambi i fronti.

⁴² Secondo il suo giudizio, gli Imperi centrali intendevano creare una dorsale che, dal nord Europa, occupando la Serbia, sarebbe dovuta arrivare fino al Medioriente. Borgese parla infatti di un «asse Berlino-Babilonia» (p. 166).

[...] E come faranno i Tedeschi a tenere in freno Magiari e Polacchi, Bulgari e Romeni, i quali, inorgogliiti e cresciuti d'astuzia, corroboreranno ogni loro pretesa con la minaccia di mettersi o rimettersi a complottare con le nazioni d'Occidente e con la Russia? (pp. 172-173).

Secondo Borgese (*Dove la Germania è già vinta*, pp.141-152) non solo le nazioni alleate dei tedeschi sono cresciute, ma anche le nazioni dell'Intesa hanno imparato molto dalla loro strenua difesa, sapendo trovare il meglio di sé nel fondo delle proprie risorse: i francesi hanno riscoperto un animo battagliero, gli italiani combattono uniti per la prima volta dai tempi di Roma (p. 147). È grazie alla forza delle culture dei singoli paesi che il pangermanesimo è già sconfitto, anche se i campi di battaglia non lo hanno ancora decretato:

Si profila la sconfitta tedesca nel campo delle idee. Scossa nella sicurezza del suo delirio da resistenze invitte, la Germania non ha avuto la forza di asserire gli ideali in nome dei quali aveva iniziato la guerra. In men di due anni ha fatto molta strada verso le idee della nazione, del diritto, dell'etica cristiana. Il rinsavimento gioverà a tutti e, non meno che agli altri, al popolo tedesco quando si sia rassegnato a vivere «libero fra liberi».

Sembra che l'ulteriore corso della guerra, probabilmente non breve, debba consistere in una serie di assaggi in cui si vada formando un assetto politico ed economico d'Europa ispirato a principii di diritto e di mutuo rispetto su cui ormai, volenti o nolenti, gli uni e gli altri sono approssimativamente d'accordo. Dal punto di vista ideologico il conflitto è sostanzialmente finito. La Germania non deride più gli idoli «astratti» degli avversari, e, passata la prima amarezza della delusione, troverà produttiva la rinuncia alla sanguinosa chimera dell'imposizione di un primato [...] (pp. XVIII-XIX).

Proiettato ormai nell'analisi del dopoguerra, il libro seguente, *L'Italia e la nuova alleanza*⁴³, scritto nel settembre del 1916 e pubblicato nel 1917, analizza il ruolo dell'Italia in un possibile e futuro contesto europeo. Il pamphlet è diviso in tre capitoli, intitolati «Coscienza del passato», «Basi dell'avvenire» e «L'Italia come esistenza e come potenza. Italia e Francia» che spiegano rispettivamente le ragioni che ha l'Italia ad aver abbandonato la Triplice; le possibili conseguenze della guerra; e i vantaggi che nascerebbero da un asse mediterraneo che prevedesse un'alleanza italo-francese con il supporto della Spagna. Egli entra così in un altro ordine argomentativo, avvicinandosi molto di più al piano diplomatico⁴⁴. Ciò è dovuto anche al fatto che dal 1916 al 1918 Borgese ha compiuto un'importante azione diplomatica per l'Italia, il cui parziale resoconto è stato affidato al libro *Il Patto di Roma* e in seguito ad alcune pagine del suo

⁴³ G.A. Borgese, *L'Italia e la nuova alleanza*, Milano, Treves, 1917.

⁴⁴ Egli propone una soluzione non molto condivisa: l'avvicinamento alla Francia. Borgese cerca di risolvere gli attriti tra le due nazioni con lo scopo di superare i timori e le diffidenze.

più famoso *Golia. Marcia del fascismo* (1937), nonché a pagine di giornale o a documenti ministeriali.

7. *Il Patto di Roma e dintorni: il racconto della propria azione diplomatica*

Volontario fin dallo scoppio del conflitto, Borgese, per la sua conoscenza delle lingue e in particolare del tedesco, fu destinato al reparto operazioni del Comando Supremo che gli affidò la lettura dei giornali stranieri. In seguito fu assegnato all'ufficio di Propaganda del Ministero della Marina, nel quadro dell'azione di rafforzamento dell'azione di propaganda italiana all'estero⁴⁵. Da quel momento, a partire dal gennaio 1917, egli compì numerose missioni all'estero. Dopo essere stato in Francia, per migliorare l'immagine dell'Italia in quel paese, Borgese venne inviato in Epiro, all'indomani dell'istituzione del Protettorato italiano dell'Albania, avvenuta il 3 giugno 1917. In seguito, a cavallo tra i mesi di luglio e agosto 1917 andò in Svizzera, accompagnato dal diplomatico Gaetano Paternò⁴⁶, per svolgere la più importante delle sue missioni, volta a conoscere meglio il mondo slavo attraverso i suoi espatriati. Come ricorderà egli stesso in *Golia*⁴⁷, parlando di sé alla terza persona, non senza una certa ironia:

⁴⁵ Il giornalista lascia il posto al diplomatico. Infatti nel 1916 si venne a creare una particolare sinergia tra intellettuali, ministri e militari. In quel delicato frangente storico lo Stato Maggiore e il Governo si appoggiano a figure civili, a collaboratori del «Corriere della Sera», sfruttandone i talenti culturali, diplomatici e linguistici: oltre a Borgese, Giovanni Amendola, Ugo Ojetti, Andrea Torre, Francesco Ruffini. I corrispondenti all'estero del «Corriere» constatavano la pessima opinione che all'estero, perfino gli alleati, avevano dell'Italia, per la sua politica colonialista dai contorni poco chiari e segnalavano la mancanza di una corretta e sistematica informazione all'estero sull'azione italiana. All'epoca la propaganda italiana era affidata alle grida dei più fervidi nazionalisti e interventisti, mentre serviva costruire un miglior dialogo con le altre nazioni europee (Cfr. Gaetano Salvemini, *Dal Patto di Londra alla pace di Roma*, Torino, Piero Gobetti, 1925, p. LXVIII). Nel 1916 fu quindi creato un ufficio della propaganda affidato al ministro senza portafoglio Vittorio Scialoja nell'ambito del quale furono assegnate missioni importanti a Borgese. Furono scelte alcune tra le principali firme del moderato «Corriere» per collaborare con le personalità dello Stato che spesso restavano defilate per non implicare un coinvolgimento ufficiale della nazione negli atti intrapresi. La fitta rete di corrispondenze ministeriali spiega però come si svolsero i fatti. Cfr. Archivio Centrale dello Stato (ACS), in particolare: Carte Salandra, busta 8, fasc. 70; Carte Presidenza del Consiglio Prima Guerra mondiale, buste 101-102; Carte Gallenga Stuart, busta 1; Carte Orlando, buste 4, 53, 58, 68. L'ufficio terminò il suo lavoro a fine guerra e fu preso come capro espiatorio per la mancata annessione della Dalmazia. Borgese ne pagò di persona durante il fascismo. Per una ricostruzione dell'operato dell'ufficio propaganda, cfr. Luciano Tosi, *Romeo A. Gallenga Stuart e la propaganda di guerra all'estero (1917-1918)*, in «Storia Contemporanea», II, 3, settembre 1971, pp. 519-542.

⁴⁶ Paternò era in servizio militare presso lo Stato Maggiore. Cfr. ACS, Carte Presidenza del Consiglio Prima Guerra mondiale, busta 19.

⁴⁷ G.A. Borgese, *Goliath, the March of Fascism*, New-York, The Viking Press, 1937; trad. it. *Golia. Marcia del fascismo*, Milano, Mondadori, 1946, traduzione di Doletta Caprin Oxilia.

L'autore di questo libro, la cui attività fino allora si era svolta unicamente nel campo letterario, era stato scelto fin dal luglio 1917 dallo Stato maggiore dell'Esercito italiano per fare una inchiesta politica in Svizzera. Si credeva che egli, insieme con un diplomatico di carriera che doveva accompagnarlo, avrebbe potuto scoprire se i Croati e gli Sloveni, Slavi meridionali di cittadinanza austriaca emigrati in Svizzera e altrove, fossero dei veri esiliati politici e cospiratori oppure agenti del governo austriaco; e se lo strano nome di "Jugoslavia", che non s'era mai udito fino allora, significasse veramente qualche cosa e non fosse che un trucco austriaco per prendere in trappola l'opinione pubblica e attirare le potenze occidentali a una pace separata con l'Austria, truffando l'Italia delle promesse ricompense⁴⁸.

La sua missione portò all'organizzazione del Congresso di Roma, tenutosi tra l'8 e il 10 aprile 1918 e che riunì i rappresentanti delle nazionalità oppresse dall'impero Austro-ungarico⁴⁹.

Il suo impegno diplomatico è raccontato a tre livelli differenti: gli articoli pubblicati sul «Corriere della Sera» accompagnati dalle discussioni con il diret-

⁴⁸ Ivi, pp. 142-143.

⁴⁹ Svoltosi durante il conflitto, il Congresso di Roma (8-10 aprile 1918) era una soluzione diplomatico-strategiche che mirava a disgregare il nemico austro-ungarico dall'interno. Concepito e promosso dall'Italia, il congresso doveva riunire tutte le nazionalità oppresse dall'aquila asburgica. Se infatti fino a Caporetto l'Italia aveva combattuto la sua guerra in un diretto corpo a corpo nelle trincee del Carso e lungo l'Isonzo, dopo la fatale sconfitta stabilì di associare all'azione militare anche una strategico-diplomatica che sfruttava un elemento tanto semplice quanto evidente. L'esercito dell'impero nemico era costituito dalle varie nazionalità sottomesse che, per le rigide leggi militari, non potevano esimersi dal prestare il servizio militare. È noto che uno dei generali d'armata lungo l'Isonzo e poi lungo il Piave era il croato Borojević. È altresì noto che all'incirca 40.000 italiani di Trieste partirono all'indomani della dichiarazione di guerra alla Serbia e alla Russia, nel 1914, sul fronte orientale, nel 97° battaglione, con la divisa imperiale. Spesso i diari militari dei soldati italiani ci ricordano che le difese più strenue sulle Alpi erano fatte da battaglioni di boemi o di croati. Allo stesso tempo, prima del conflitto, in queste nazioni, era nato un sentimento sempre più forte di nazionalismo e di irredentismo e fu proprio il nazionalismo serbo a far scoppiare la guerra con l'attentato di Gavrilo Princip al principe ereditario austriaco. Era quindi evidente che queste nazionalità si battevano per obbligo con la divisa austriaca, ma che in cuor loro molti elementi fossero intimamente anti-austriaci. Si sa, per esempio, che molti prigionieri di guerra chiesero di combattere contro gli austriaci, piuttosto che restare nei campi di prigionia. Nonostante le diffidenze di Sonnino anche l'Italia schierò battaglioni di cecoslovacchi. I francesi perfino di slavi meridionali. Il Congresso di Roma voleva quindi creare una rete che indebolisse il nemico dall'interno. Le basi furono poste con un lungo e difficile lavoro preparatorio che affrontò i termini della contrattazione e che permise ad alcune autorità nemiche di arrivare in Italia. Vi parteciparono rappresentanti polacchi, romeni, ceco-slovacchi, jugoslavi e vide tra i suoi promotori politici e intellettuali italiani fra i quali Giovanni Amendola, Giuseppe Antonio Borgese, Ugo Ojetti, Maffeo Pantaleoni, Giuseppe Prezzolini, Gaetano Salvemini, Antonio e Vittorio Scialoja, Andrea Torre (la lista completa dei nomi della delegazione italiana si trova in Giovanni Amendola, *Il Patto di Roma*, Firenze, «Quaderni della Voce», 1919, pp. 19-20). Questa convenzione fu fondamentale per i suoi effetti, poiché permise di diffondere all'interno dell'Impero asburgico materiale informativo di stampo nazionalista e anti-austriaco e fruttò una serie di informazioni militari utilissime sul fronte. La sua stipula fu estremamente proficua per il risultato finale della guerra.

tore Albertini e con la redazione; i documenti inviati al governo, e soprattutto a Emanuele Orlando; la sua lettura dei fatti pubblicata nel volumetto *Il Patto di Roma*, con il titolo *La questione jugoslava* (1919).

8. *Borgese e la linea politica del «Corriere»*

Con la sua opera diplomatica Borgese influenzò la linea politica del «Corriere». Egli inviò in un primo momento due memoriali⁵⁰ del suo operato a Albertini e questi ne trasse spunto per dare un certo orientamento al giornale stesso.

Il primo documento, del 30 settembre 1917, di una decina di pagine, presagiva la possibilità di una pace separata della Russia che avrebbe aperto scenari catastrofici⁵¹.

Borgese vi incita la nazione a resistere ricordando che anche la Germania pochi mesi prima sembrava sconfitta. Riprendendo idee espresse anche nei suoi scritti giornalistici, egli ricorda che solo la follia teutonica aveva potuto salvarla: «Se fosse stata *savia*, la Germania avrebbe dovuto concludere allora la pace, anche a caro prezzo. Essa fu salvata dalla sua follia, dalla sua indomabile volontà di combattere, dalla sua assurda fede⁵²». Questo concetto del *furor teutonicus*, ampiamente esposto nel libro *La guerra delle idee*, mostra la continuità che esiste tra il giornalista e il diplomatico, conducendoci a una lettura dei due mondi che va nel senso della coerenza ideologica.

In ultimo, Borgese indica in sette punti quale dovrebbe essere, a suo avviso, la nuova linea governativa, auspicando un avvicinamento diplomatico agli alleati francese, inglese e americano⁵³.

Nel secondo documento, di tre pagine, redatte in modo frettoloso e informale, affronta vari punti e parte dalla constatazione che il Patto di Londra, nel contesto della guerra del 1917, è ormai lettera morta: «Un'astratta ostinazione sulla lettera del Trattato di Londra non può risuscitare ciò che già, nello spirito, è morto. Quando i più potenti gruppi etnici del mondo, i tedeschi e russi, inglesi e americani vogliono disfarlo, non sarà certo l'Italia che potrà mantenerlo⁵⁴». Egli aggiunge che nelle trattative cui ha partecipato, anche gli altri paesi devono rinunciare alle loro ambizioni e proclama la necessità di un dia-

⁵⁰ In due lettere, la prima del 30 settembre 1917, la seconda del 10 gennaio 1918.

⁵¹ Secondo Borgese, Orlando, con cui si era confidato, avrebbe voluto chiedere a quel punto una pace separata anche per l'Italia, entro la fine del 1917, ma lo scrittore siciliano dubita che a quel punto l'Italia avrebbe potuto ottenere qualche compenso dal nemico (Lettera di G. A. Borgese a L. Albertini, del 30 settembre 1917, in Luigi Albertini, *Epistolario 1911-1926*, a cura di Ottavio Barié, Milano, Mondadori, 1968, p. 773).

⁵² Ivi, p. 776.

⁵³ Ivi, p. 777.

⁵⁴ L. Albertini, *Epistolario* cit., p. 849.

logo proficuo con i popoli slavi: «Occorre prima di tutto l'accordo fra italiani e jugoslavi⁵⁵». E dichiara che nessuna forza militare o poliziesca potrà assicurare all'Italia il possesso della Dalmazia: «Nessuna forza d'armi potrà darci i confini dalmatici del Trattato di Londra. Nessun carabiniere internazionale potrà farlo eseguire a dispetto dei contraenti e a dispetto dell'America⁵⁶». Il riferimento alla forza di polizia italiana necessaria per mantenere la sicurezza in un enclave circondato da popoli slavi ricorda la posizione che l'intellettuale aveva già espresso nel 1910 sulla rivista «La Voce» e fa pensare che le opinioni espresse siano anche il frutto di una posizione personale e non solo di una constatazione dello *status quo*⁵⁷. Questo lo si può evincere anche dall'analisi dei passi seguenti. La posizione rinunciataria corrispondeva infatti a un fondamentale disinteresse di Borgese per l'espansione coloniale oltre l'Adriatico già testimoniato negli anni dell'interventismo precedenti alla dichiarazione di guerra all'Austria-Ungheria⁵⁸. Già nella primavera del 1915, pubblicando *Italia e Germania*, egli affermava:

Ci conviene d'intenderci con quelle forze che non possiamo sperar d'abolire. [...] gli slavi sono una irresistibile energia numerica che diviene esiziale a chi vuole troppo comprimerla. È meglio favorire quanto possiamo questi giovani concorrenti, che sono poveri, avidi, ansiosi d'avvenire e perciò disposti a non lesinare nelle contrattazioni per i futuri imperi. Dobbiamo ad ogni costo impedire che diventino vassalli di altre grandi potenze⁵⁹.

Inoltre, anche nella conclusione del memoriale egli si rifà ai valori risorgimentali dell'autodeterminazione dei popoli cui si era già appellato nei mesi dell'interventismo più acceso, tra l'autunno 1914 e l'inizio 1915: «Le idee di Mazzini, nate in Italia, dominano ormai tutto il mondo. Solo l'Italia le rifiuta⁶⁰». Questo

⁵⁵ Ivi, p. 850.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Cfr. G.A. Borgese, *Il Baltico e l'adriatico*, in «La Voce», 15 dicembre 1910. Insieme a Slapeter, Vivante, Timeus, Prezzolini e altri, Borgese è uno degli intellettuali interpellati per i due doppi numeri speciali dedicati all'irredentismo. Borgese sostiene che gli italiani all'estero sarebbero stati più protetti da un'Italia diplomaticamente forte che da una presenza, mai sufficiente, di soldati e carabinieri in terre troppo isolate etnicamente.

⁵⁸ La tesi di Borgese ricorda quella di Prezzolini, emblemizzata dall'articolo «Non sono irredentista» pubblicato su «La Voce» il 30 dicembre del 1914 in cui l'autore dichiara il suo disinteresse per le mire espansionistiche italiane in Dalmazia. Per lui la guerra è il momento in cui la giovane generazione di italiani può mostrare il suo valore dimostrando di aver meritato l'indipendenza politica, ottenuta grazie all'aiuto delle potenze straniere. Riferendosi agli italiani irredenti egli dice: «Non ci batteremo per 700.000 mila italiani, ci batteremo per 40.000.000 di italiani».

⁵⁹ G. A. Borgese, *Italia e Germania* cit., p. 316.

⁶⁰ L. Albertini, *Epistolario* cit., p. 851. Cfr. i suoi riferimenti ai valori risorgimentali e mazziniani espressi nei due documenti nei quali esprime più chiaramente la sua posizione politica: *Guerra di redenzione* (1915), e la trascrizione della sua conferenza di presentazione del gruppo politico dei Nazional-liberali cui aveva aderito: cfr. G.A. Borgese, *Del nostro intervento*, Roma, in

memoriale mostra che, secondo Borgese, le necessità diplomatiche dell'Italia nel 1917 esigono un avvicinamento ai popoli slavi e dimostrano anche la lungimiranza delle sue posizioni.

Borgese non espresse le sue opinioni solo in modo informale al direttore Albertini, ma pubblicò sul «Corriere» quattro articoli, in realtà non firmati⁶¹, tra il 23 aprile e il 6 giugno 1917 nei quali spiegava da un lato al grande pubblico quali fossero le necessità nazionali a livello diplomatico e dall'altro ai combattenti il perché dei sacrifici loro richiesti. Egli auspicava che la guerra italiana veicolasse un messaggio forte a livello europeo nel rispetto della sua nobile tradizione risorgimentale⁶².

Vi biasimava il ritardo che l'Italia aveva rispetto alle altre nazioni nel campo della propaganda, precisando che il conflitto in atto coinvolgeva tutti i mezzi di informazione (*Un male necessario*, 23 aprile): «Alla parola parlata, alla parola scritta, si sono aggiunti il libro, l'opuscolo, il foglio volante, la caricatura, l'allegoria, la fotografia, la cartolina illustrata, la film cinematografica, la rivista, il giornale». Vi ricordava che all'estero la nostra immagine era stata macchiata dalla rottura del trattato della Triplice, mentre invece gli italiani devono spiegare al mondo che si sono gettati con immensa generosità nell'agone (*Il prestigio italiano all'estero*, 24 aprile). Promovendo la sua stessa azione diplomatica, vi osservava che la politica estera era sempre stata considerata un affare maneggiato segretamente dai ministri, mentre invece era bene che facesse parte della *res publica* e che i cittadini vi partecipassero (*Necessità di agire*, 25 aprile). Vi puntualizzava che alla propaganda servivano idee e mezzi, e che le informazioni nazionali che esaltavano il gesto eroico del singolo fante non avevano nessun effetto all'estero. Ricordava invece che all'Italia servivano persone intelligenti che sapessero trasmettere il senso della guerra nazionale (*Fini e strumenti della propaganda*, 6 giugno): «Spiegare l'azione italiana in funzione della storia mondiale: la nostra condotta politica come un anello di una catena, la nostra fronte come un settore dell'unica fronte: rendere, in ogni senso, europea la cosiddetta "nostra guerra": questa dev'essere l'idea centrale della propaganda». In modo anonimo, e ra-

«L'Eloquenza», IV, 11-12, 20 marzo 1915, pp. 512-542. Sul disinteresse di Mazzini per l'annessione della Dalmazia cfr. G. Prezzolini, *La Dalmazia*, Firenze, edizioni «La Voce», 1915.

⁶¹ Si tratta degli articoli seguenti: *Un male necessario*, 23 aprile 1917; *Il prestigio italiano all'estero*, 24 aprile 1917; *Necessità di agire*, 25 aprile 1917; *Fini e strumenti della propaganda*, 6 giugno 1917. Questi pezzi, tutti firmati con una «x» – per non compromettere la segretezza della sua azione diplomatica – sono stati attribuiti a Borgese da Barié. Cfr. Ottavio Barié, *Luigi Albertini*, Torino, UTET, 1972, p. 553.

⁶² Come poi spiega anche in *Golia*, bisognava rinverdire il sentimento risorgimentale di Mazzini e Cattaneo che auspicavano la libertà del mondo slavo. Cfr. *Golia. Marcia del fascismo*, cit., pp. 143-145. Cfr. anche Luciano Tosi, *Giuseppe Antonio Borgese e la Prima Guerra Mondiale (1914-1918)*, in «Storia Contemporanea. Rivista trimestrale di studi storici», IV, 2, 1973, pp. 263-299, p. 279.

gionevolmente anche con altri articoli successivi⁶³, egli legittimava la sua missione informale per il governo, cercando di regolarizzare una situazione personale poco chiara che creò notevoli problemi diplomatici alla fine del conflitto.

In questo suo impegno Borgese è affiancato da altri collaboratori del «Corriere» che condividono la sua linea: un articolo anonimo del 25 luglio 1917, intitolato *L'assetto adriatico* spiega che la gloria per l'Italia verrà dal guidare il mondo balcanico nella sua trasformazione, piuttosto che occupare materialmente qualche fazzoletto di terra.

La redazione e i singoli seguono una stessa linea politica: Giovanni Amendola pubblica diversi articoli che vanno nella stessa direzione. Il 12 gennaio 1918 in *I compiti dell'Italia* auspica che l'Italia collabori in armonia con i popoli oppressi dall'aquila asburgica. Amendola, insieme a Ojetti, Torre e Borgese stesso, parteciperà a diverse missioni diplomatiche per conto dello Stato. Come ricorda Leo Valiani⁶⁴, all'interno del Governo, essi trovarono ascolto soprattutto nella figura del Presidente del Consiglio Emanuele Orlando, mentre il loro grande nemico interno fu il ministro degli esteri Sidney Sonnino.

9. Il racconto dietro le quinte: la collaborazione di Borgese con l'apparato statale

Anche in sede ufficiale Borgese mantiene la stessa linea ideologica. In un lungo memoriale inviato in forma riservata al Presidente del Consiglio Orlando⁶⁵, egli ritorna sull'argomento dell'occupazione territoriale, che a suo parere allontanava dal vero obiettivo italiano:

L'errore fondamentale della cosiddetta «nostra guerra» è consistito nell'aver messo in oblio il programma balcanico o, il che è anche peggio, nell'averlo considerato come dipendente esclusivamente da occupazioni territoriali, e nell'aver creduto di risolverlo per mezzo del dominio dell'Adriatico e del protettorato dell'Albania⁶⁶.

⁶³ Fernando Mezzetti attribuisce a Borgese altri due articoli apparsi sul «Corriere della Sera» ad inizio 1918, che annunciano la linea del Congresso di Roma: *L'Italia e i popoli oppressi dagli Asburgo*, 16 gennaio 1918; *I nostri fini di guerra e la via per conseguirli*, 22 gennaio 1918. Cfr. F. Mezzetti, *Giuseppe Antonio Borgese e Mussolini*, in «Critica storica», XIV, 4, 1 dicembre 1977, pp. 648-693, p. 653. A questi possiamo aggiungere anche *L'Italia e l'assetto orientale*, 29 gennaio 1918. Tra gli articoli del giugno 1917 e quelli del gennaio 1918 si ricordi inoltre il pezzo *Le basi della conciliazione*, del 6 settembre 1917 in cui Borgese auspicava un riconoscimento dell'unità nazionale jugoslava.

⁶⁴ Cfr. Leo Valiani, *La dissoluzione dell'Austria-Ungheria*, Milano, Il Saggiatore, 1966, p. 372 e p. 376.

⁶⁵ Entrambi siciliani, restarono amici fino alla morte, avvenuta, casualmente, per entrambi nel dicembre del 1952, a tre giorni di distanza. Per consultare i loro scambi del dopoguerra, cfr. ACS, Carte Orlando, Busta n. 4.

⁶⁶ Lettera di G. A. Borgese a E. Orlando, 19 Ottobre 1918, in ACS, Carte Orlando, busta 53.

A suo avviso, invece, bisognava cercare alleati nei Balcani, e non nemici o concorrenti, invertendo i rapporti esistenti con Rumeni, Greci, Serbi e Croati. Tra questi popoli l'Italia doveva cercare una posizione di egemonia per poter in futuro controllare l'Adriatico con i commerci, anche a costo di qualche rinuncia territoriale:

Anche se, per ipotesi, dovessimo rinunciare a qualche chilometro quadrato delle nostre aspirazioni territoriali, questa parziale rinuncia sarebbe compensata ad usura della conquista dell'intera penisola balcanica, poiché, indubbiamente, la Grecia e la Romania finirebbero per gravitare nell'orbita del sistema italo-sud-slavo.

I Cechi, dal canto loro, pur mantenendo i più intimi rapporti economici politici col sistema politico di cui noi saremmo a capo, dovrebbero principalmente gravitare verso la Polonia ed il Baltico. Si costituirebbero così in Europa due nuovi sistemi politici: un sistema italo-balcanico, ed un sistema polacco-Baltico; e la potenza e la forza di questi due sistemi basterebbero a garantirci contro ogni pericolo di rinascita di un sistema danubiano. (p. 6)

Queste posizioni erano state annunciate in modo anche più esplicito da alte cariche militari italiane. Il 17 gennaio 1918, per esempio, nella *House of Commons* di Londra, si era tenuta una riunione per discutere delle pretese italiane in Dalmazia e il rappresentante italiano, il generale Mola (addetto militare all'ambasciata italiana a Londra, capo della missione militare italiana a Londra⁶⁷) intervenne affermando che la situazione era assai cambiata dopo lo sfacelo russo e il disastro di Caporetto. Le intenzioni del Regio Governo d'Italia erano quindi mutate e si riteneva necessario un accordo con gli jugoslavi. A suo avviso l'Italia aveva bisogno di una frontiera continua, compatta e sicura, ma non di un dominio sull'Adriatico. Perciò – disse testualmente il generale Mola: «Io sono pronto a cedere senza discussioni tutta la Dalmazia⁶⁸».

A questi scambi preliminari seguì la Convenzione di Roma che non fu una tappa conclusiva. I lavori infatti continuarono all'estero, prima a Praga e poi a Londra e a Berna, dove Borgese si recò. In un lungo telegramma privato dalla capitale inglese Borgese espresse a Orlando il timore che l'Italia potesse esitare nelle sue scelte di campo:

Programma dissoluzione Austria – si ritiene unanimemente incertezza politica italiana sia ormai unico ostacolo a realizzazione rapida tale programma [...] È possibile riconoscere Jugoslavia senza stracciare Convenzione Londra [...] credo doveroso esprimere V.E. mio convincimento che se tale iniziativa non sarà presa dall'Italia sarà presa da altri, mentre credo superfluo segnalare alla profonda chiaroveggenza di V.E. quale irreparabile disastro per l'avvenire d'Italia sarebbe

⁶⁷ Per mancanza di fondi il servizio propaganda usava spesso persone già residenti all'estero.

⁶⁸ ACS, Carte Orlando, busta n. 58.

il passaggio di tale iniziativa in mano altrui - Il nostro prestigio morale ed economico in oriente sarebbe rovinato⁶⁹ [...]

Borgese constatata che le rappresentanze estere temono una reticenza da parte dell'Italia, soprattutto perché il ministro degli esteri Sidney Sonnino fu sempre refrattario a queste trattative come ad altre forme di avvicinamento al mondo slavo-balcanico. Da Londra, Borgese ricorda che il diplomatico inglese Steed⁷⁰, riconoscendo l'importanza del trattato di Roma, auspicava una ritrattazione del trattato di Londra⁷¹ e un'apertura amichevole al mondo slavo-balcanico:

[Steed] espresse infine nettamente il timore che i jugoslavi, e con essi tutto il programma della dissoluzione dell'Austria-Ungheria, fossero abbandonati a certe tendenze reazionarie italiane.

In questo discorso non mancarono, abbondarono anzi, espressioni di ammirazione e di deferenza per l'Italia e per il suo contributo di guerra e fu ripetuto il noto giudizio che la grandezza dell'avvenire d'Italia dipende dalla sua capacità di assumersi il compito di protettrice ideale delle nuove nazioni d'oriente⁷².

Anche Lord Northcliffe auspicò le stesse risoluzioni da parte italiana, affermando a Borgese:

Esprimo al nostro onorato ospite, Capo della missione italiana, la speranza che sarà sua speciale cura di portare la risoluzione riguardo all'adozione da parte del governo italiano di una iniziativa che valga a promuovere una dichiarazione collettiva degli alleati per la costituzione di un libero ed unito Stato jugoslavo, alla conoscenza del suo superiore immediato, e a mezzo di questo, del Governo italiano, nel più breve tempo possibile⁷³.

⁶⁹ Telegramma di G. A. Borgese a E. Orlando, 18-8-1918, ore 10.50, in ACS Carte Orlando, busta n. 68.

⁷⁰ Un racconto molto personale e alla prima persona dei fatti si trova in Henry Wickham Steed, *Trent'anni di storia europea, 1892-1922*, [1924], Milano, Edizioni di comunità, 1962, pp. 475-536.

⁷¹ Cfr. Relazione sommaria sulla conferenza interalleata di Londra 14-17 agosto 1918 (Redatta il 23 agosto 1918), in ACS, Busta Orlando n. 4, p. 8: «[Steed] manifestò apertamente l'intenzione di presentare nel pomeriggio una risoluzione con la quale si sarebbe invitata l'Italia a fare una dichiarazione in favore della Jugoslavia unita e indipendente. In questa dichiarazione avrebbe dovuto essere espressamente detto che la convenzione di Londra non sarebbe stata un giorno ostacolo alla formazione di questo Stato. In altri termini, la dichiarazione del governo italiano avrebbe dovuto contenere esplicitamente una rinuncia alla convenzione [di Londra 1915 NDR]; senza di questo, nel pensiero dello Steed, la propaganda alleata contro l'Austria-Ungheria sarebbe stata irrimediabilmente compromessa».

⁷² *Ibidem*.

⁷³ Ivi, p. 23.

Nonostante le pressioni internazionali, nella relazione da lui inviata a Orlando dalla capitale inglese, Borgese afferma di non aver mai revocato o rettificato il Trattato di Londra del 1915:

Riferendomi poi al desiderio espresso dal delegato inglese di una svalutazione della Convenzione di Londra, cominciai col dire che una rinuncia ad essa Convenzione era impossibile perché mancava dall'altra parte un'autorità capace di negoziare e di impegnare la Jugoslavia a rinuncia in favore nostra, nel mentre non conveniva all'Italia di mettersi alla pari con la Jugoslavia e di discutere con i suoi attuali organi i limiti delle nostre rivendicazioni nazionali⁷⁴.

Inoltre egli afferma di aver ottenuto da Steed una risoluzione poi inclusa nel rapporto ufficiale che garantiva all'Italia Trento, Trieste e l'Istria⁷⁵.

In modo diplomatico, Borgese cerca di evitare soggetti direttamente connessi alla spartizione dei territori. Nonostante questo, l'azione dell'Ufficio propaganda incontrò molte complicazioni. L'ostilità palese di Sonnino e la diffidenza dei nazionalisti creavano uno stato di tensione percepito dagli attori in modo sempre più concreto già durante le trattative, ma soprattutto con l'avanzare dei mesi e con il consolidamento del fronte del Piave. Come scrisse in una lettera privata Borgese al responsabile dell'ufficio Propaganda Romeo Gallenga-Stuart: «Puoi contare sull'assoluta segretezza delle notizie che ho ricevuto ieri e oggi [...] Hai visto come il "fronte interno" tenta di attaccarmi?»⁷⁶.

I membri della delegazione italiana ebbero anche divergenze di vedute. Subito prima del Congresso di Roma, a Londra, Borgese stesso recriminò contro l'operato di Torre, e Amendola riferì il tutto con una certa ironia al direttore del «Corriere», Luigi Albertini, in una lettera privata:

Una cosa ha danneggiato molto: ed è stata la presenza contemporanea di Torre e di Borgese. Fra i due – a quanto mi dicono – si è accesa una curiosa rivalità che ha dato luogo ai più curiosi inconvenienti. Vanità ed immaginazione sono

⁷⁴ Ivi, p. 11.

⁷⁵ Ivi, p. 20: «Durante il dibattito sopra questa raccomandazione e questa risoluzione, divenne chiaramente apparente che il Comitato considera e confida che la Conferenza considererà le aspirazioni nazionali italiane all'unione con l'Italia del Trentino, di Trieste, della costa istriana (Istrian seabord) e di altri punti di carattere incontestabilmente italiano, come non soltanto interamente giustificate, ma come una elementare conseguenza del rispetto degli alleati per i principi di nazionalità e di giustizia; precisamente perché il comitato sostiene i principi formulati nell'accordo italo-jugoslavo dello scorso marzo e vede in essi la base di una fruttuosa cooperazione tra l'Italia e la Jugoslavia e le altre nazionalità ora oppresse dalla monarchia austro-ungarica, esso ritiene i diritti nazionali italiani summenzionati come imprescrittibili e non aperte discussione (*imprescriptible and not opened to discussion*)».

⁷⁶ Lettera di G.A. Borgese a R. Gallenga-Stuart, inviata da Berna il 13 settembre 1918, in ACS, Carte Orlando, busta n 4.

venute a conflitto, generando i più curiosi spettacoli – spesso divertenti, ma, insomma, danneggiando la cosa⁷⁷.

Non solo, ma durante le missioni che seguirono al Congresso di Roma, nell'agosto 1918, uno scambio epistolare tra Filippo Sacchi, capo della delegazione italiana e Borgese, mostra gli scenari più sconcertanti. Come scrive il primo:

Noi siamo qui da tre mesi, abbiamo dilapidato centomila franchi e non siamo in condizione di assolvere uno solo dei compiti che ci spettano [...] Tutto il nostro servizio di stampa è una miserabile truccatura che manca di un piano di metodo e di sincerità [...] finora non abbiamo saputo ancor fare un passo senza pestare sui piedi a qualcuno [...] c'è una leggerezza, una inconsistenza, un diletterantismo cronico che esorbitano veramente ogni limite di tolleranza⁷⁸.

Inoltre le complicazioni dovute all'aspetto informale dell'Ufficio propaganda si manifestarono presto. Sonnino evitò ogni forma di dialogo e, in *Golia*, Borgese ricorda che il memoriale della sua prima missione in Svizzera non giunse mai né nelle mani del Comando supremo, né in quelle del presidente del consiglio Orlando.

Il clima di ostilità divenne sempre più acceso e nel dicembre del 1918 Sonnino ottenne lo scioglimento del Sottosegretariato alla Propaganda. Se in questo atto si può vedere una certa coerenza da parte del Ministro degli Esteri, più sorprendente fu la freddezza di Orlando che a guerra finita – come ricorda Borgese stesso in *Golia*⁷⁹ – si avvicinò alle posizioni di Sonnino.

Isolati e attaccati da più fronti per come si mettevano le trattative di Versailles, Borgese e gli altri fautori del Congresso di Roma sentirono il bisogno di spiegare le condizioni e le finalità del loro operato in una pubblicazione apparsa nel 1919 e intitolata *Il Patto di Roma*. La scelta nel titolo del vocabolo «Patto» al posto di «Congresso» pare emblematica. I giornalisti sostengono infatti che la loro missione era informale, che nessun accordo ufficiale è stato da loro stipulato e che i partecipanti si sono solo riconosciuti in una serie di principi di massima. Come ricorda Amendola nel suo memoriale, non si tenne nemmeno nessun verbale delle discussioni⁸⁰. Con la scelta di questo titolo, però, essi conferiscono all'incontro uno statuto di ufficialità.

⁷⁷ Lettera di G. Amendola a L. Albertini, in Luigi Albertini, *Epistolario* cit., p. 911.

⁷⁸ Lettera di Filippo Sacchi a G. A. Borgese, Berna, 18 agosto 1918, in ACS, Carte Orlando, busta n. 4.

⁷⁹ *Golia. Marcia del fascismo* cit., p. 150.

⁸⁰ G. Amendola, *Il patto di Roma*, in Id. *Il patto di Roma*, pp. 9-44: p. 17.

10. *Il racconto del Patto di Roma: un tentativo collettivo di discolarsi*

In questo volumetto, quattro artefici dell'incontro si difendono dalle accuse loro rivolte dai nazionalisti che vedevano in quel gruppo di pubblicisti del «Corriere» i responsabili della perdita della Dalmazia⁸¹.

Nel primo intervento⁸², Giovanni Amendola ricorda il gran numero di rappresentanti italiani che vi aderirono, e aggiunge che la prima finalità era di «convincere i nostri alleati ed associati che la conservazione dell'Austria-Ungheria era incompatibile col conseguimento di una pace giusta e duratura⁸³». Attraverso quest'opera di persuasione, Amendola voleva conferire all'Italia un ruolo di egemonia culturale tra le nazioni che aspiravano a ottenere la propria libertà⁸⁴.

Egli riassume i fatti e le decisioni prese a Roma, riportando i sette articoli su cui convennero i partecipanti dei popoli oppressi dall'Austria-Ungheria e nei quali si affermava che «[...] l'unità e l'indipendenza della nazione jugoslava sono interesse vitale dell'Italia⁸⁵» e che i rappresentanti delle nazioni presenti «S'impegnano a risolvere amichevolmente [...] le singole controversie territoriali sulla base dei principi di nazionalità e del diritto dei popoli di decidere della propria sorte⁸⁶». A Roma veniva quindi stabilito il principio dell'autodeterminazione dei popoli. Tutta la seconda parte dell'intervento di Amendola costituisce un attacco contro la politica di Sonnino⁸⁷.

Ugo Ojetti⁸⁸, rispondendo al direttore del quotidiano «Il Secolo», segue la stessa linea del suo collega. Egli fa notare che lo slancio generoso e coraggioso degli Slavi disertori non fu sfruttato dall'esercito italiano, che – a causa della diffidenza di Sonnino – non li impiegò al fronte. Ojetti ricorda anche l'importanza della massiccia azione di propaganda fatta oltre le linee nemiche, attestando qua-

⁸¹ Il libro raccoglie quattro interventi. Nell'ordine: G. Amendola, *Il patto di Roma*; G.A. Borgese, *La questione Jugoslava*, Ugo Ojetti, *La propaganda sul nemico*; Andrea Torre, *La storia del patto di Roma*. La prefazione del volume è affidata a Francesco Ruffini, grande penna del «Corriere», e politico che partecipò al Congresso.

⁸² Si tenga presente che gli alleati dell'Italia guardavano con sospetto questa riunione. Come ricorda in data 8 maggio 1918 l'alto ufficiale Nicola Brancaccio nel diario della sua missione a Parigi (Nicola Brancaccio, *In Francia durante la guerra*, Milano, Mondadori, 1926, pp. 223-225), la Francia era contraria al programma dell'incontro romano e non vedeva di buon occhio la dissoluzione dell'Impero austro-ungarico che avrebbe, a suo avviso, comportato un pericoloso rafforzamento della Germania e dell'Italia stessa.

⁸³ Ivi, p. 12.

⁸⁴ Ivi, p. 13.

⁸⁵ Ivi, p. 21.

⁸⁶ *Ibidem*.

⁸⁷ Secondo Amendola, Sonnino fu sempre troppo diffidente, non accettò, come fecero i nostri alleati, che i prigionieri delle minoranze slave combattessero al fianco dell'Intesa, lasciando in prigionia 20.000 soldati utili alla causa. Sbagliò inoltre strategia a Versailles, perdendo sia la Dalmazia che Fiume (pp. 29-41).

⁸⁸ U. Ojetti, *La propaganda sul nemico*, in G. Amendola, *Il patto di Roma* cit., pp. 119-135.

le fu l'efficacia dei volantini e dei giornali che circolavano al di là delle trincee.

Andrea Torre⁸⁹ si difende dagli attacchi del direttore del «Giornale d'Italia», riportando gli elogi che vennero fatti alla sua opera da Orlando, dal ministro Barzilai e – polemicamente – cita anche frasi encomiastiche rivoltegli dallo stesso «Giornale d'Italia».

Con una chiarezza cui sembra essere costretto da accuse dettagliate, egli enumera in alcuni punti gli argomenti che lo scagionano: il Patto di Roma «non contempla le questioni territoriali», «non volle affatto annullare il Trattato di Londra⁹⁰», egli non aveva «mai fatto alcuna rinuncia a nessun territorio spettante per diritto all'Italia⁹¹». Nelle conclusioni ricorda che il suo intento era di dare uno slancio internazionale alla nazione⁹².

11. *Il memoriale di Borgese sulla questione Jugoslava*

Tra tutte queste apologie, il discorso più ampio e che tocca maggiormente gli aspetti storici-culturali-linguistici della questione slava è quello di Borgese, il cui contributo si intitola *La questione Jugoslava*⁹³. Borgese esula dal racconto delle giornate romane, ma presenta un resoconto della sua missione in Svizzera del 1917.

Il testo, che per lunghezza e analiticità poteva anche presupporre una pubblicazione indipendente, è anticipato da una breve introduzione e da un indice dettagliato delle questioni che saranno affrontate, di carattere etnico, politico, linguistico, culturale, economico⁹⁴.

In una prima parte Borgese presenta i popoli slavi dandone un quadro abbastanza unitario, affermando che le loro parlate non si differenziano tra di loro più di quanto la parlata piemontese si distingue dalla siciliana (p. 55). Aggiunge che le differenze religiose non sono un impedimento all'unione (p. 55) e che loro spirito unitario di quei popoli ricorda il nostro 1848 risorgimentale (p. 53). Borgese crede inoltre che l'unione degli slavi possa basarsi sulla cooperazione di tutti i popoli, anche se la componente serba potrebbe pretendere una posizione egemonica, comunque preferibile a quella austriaca (p. 59). Egli auspica la nascita di un polo nazionale indipendente che vorrebbe autonomo dall'Austria, an-

⁸⁹ A. Torre, *La storia del patto di Roma*, in G. Amendola, *Il patto di Roma* cit., pp. 137-153.

⁹⁰ Ivi, p. 144.

⁹¹ Ivi, p. 145.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ G. A. Borgese, *La questione jugoslava*, in G. Amendola, *Il patto di Roma* cit., pp. 45-118.

⁹⁴ Dissociandosi dagli interventi che lo circondano, questo contributo si configura piuttosto come un completamento del pamphlet di Prezzolini, *La Dalmazia*, Firenze, «Quaderni della Voce», 1915.

che se quest'ultima cerca nuove forme di assoggettamento più elastiche (p. 71).

Borgese analizza nel dettaglio l'importanza strategica che le differenti soluzioni possono avere per l'Italia (pp. 73-95). Così, infine, dopo aver tratteggiato tutte le situazioni possibili all'interno del mondo slavo-germanico-ungherese, l'autore affronta la questione ancora più spinosa dei rapporti dei popoli slavi con l'Italia. Questa è la parte conclusiva del suo studio. Al termine della sua inchiesta, l'intellettuale dichiara che l'Italia deve rinunciare alle sue ambizioni in Dalmazia⁹⁵:

[...] non ripeteremo le note dimostrazioni, secondo le quali la Dalmazia e l'Istria orientale sono paesi totalmente slavi [...] In ogni modo sarebbe assurda la speranza di tenere una parte della Dalmazia. Chi la vuole deve averla tutta [...] L'aspirazione alla Dalmazia è la più calda, la più appassionata, la più univoca fra le aspirazioni jugoslave. Minacciano apertamente di diventare austriacanti e germanofili se insistiamo⁹⁶.

Egli aggiunge che, alla base, essi hanno una certa simpatia per gli italiani⁹⁷, ma che la politica che il governo sta conducendo è controproducente:

Se, essi dicono, vi fosse stato da principio un accordo fra le aspirazioni italiane e le aspirazioni jugoslave, l'esercito italiano sarebbe da un pezzo a Trieste [...] insinuano che nel primo mese di guerra l'Italia avrebbe facilmente potuto giungere a Trieste e che la resistenza austriaca era allora presso che nulla⁹⁸.

Per ragioni strategiche, l'Italia deve cercare l'alleanza dei popoli slavi:

Anche se la Dalmazia divenisse nazionalmente e linguisticamente italiana prima che il futuro Stato jugoslavo divenisse internamente ed esternamente forte, il programma della riconquista dalmatica rimarrebbe perpetuamente il primo articolo del credo nazionale jugoslavo [...] conviene non esasperare vanamente le inimicizie e tenere stretti e costruttivi contatti coi jugoslavi. (p. 114)

Egli riprende quindi le tesi già espresse nella rivista «La Voce» nel 1910, negli articoli pubblicati sul «Corriere» nel 1917 e fatte circolare nei documenti ministeriali durante le sue missioni e, riconducendo la guerra a elementi culturali – come aveva già fatto in *La guerra delle idee* –, difende l'indagine effettuata nelle sue missioni diplomatiche.

⁹⁵ Egli giunge quindi alle stesse conclusioni di Prezzolini.

⁹⁶ G. A. Borgese, *La questione jugoslava* cit., pp. 103-106.

⁹⁷ Ivi, p. 95.

⁹⁸ Ivi, p. 96. Come ricorda Nicola Brancaccio (*In Francia durante la guerra* cit., p. 89), a Parigi gli slavi fanno un'intensa propaganda anti-italiana, poiché nell'annientamento dell'Italia questi popoli vedono l'unica possibilità per un riconoscimento dei loro diritti.

12. *Conclusione: Borgese tra nazionalismo e difesa delle nazionalità*

Attraverso queste pagine spero di aver mostrato in che modo il racconto della Grande Guerra fatto da Borgese in situazioni e contesti differenti esprima a livelli diversi gli stessi concetti. La riflessione culturale nutre quella politica in una scrittura che è tutta votata al racconto della situazione bellica. Se la parola politica è *ancilla* di quella culturale, che la precede, questa cede il posto a quella. Se si analizza la collaborazione di Borgese con il «Corriere», iniziata nel 1912, si constata facilmente che nei primi anni egli scrive articoli culturali, e che solo quando gli eventi chiamano alla mobilitazione il suo giornalismo diventa politico, al servizio della causa nazionale: la situazione crea l'opinionista politico. Il secondo passo lo conduce all'azione militante e diplomatica.

Nella congerie delle pagine accalorate, nella furia nazionalista degli attacchi antigermanici, nelle strategie diplomatiche, possiamo inoltre ritrovare un filo conduttore umanista. Come ammette in *Golia*, egli subì il fascino di D'Annunzio e del nazionalismo⁹⁹. Si liberò prima dell'uno che dell'altro, avvicinandosi progressivamente a un'ideologia internazionalista e pacifista. Ricordando nel 1937 gli eventi di vent'anni prima, la sua lettura dei fatti è orientata in questo senso, anche se osservando il suo comportamento durante gli eventi non si ha la stessa percezione lineare della sua posizione mondialista, se non altro per la strenua difesa degli interessi nazionali che pare emergere in ogni suo atto. Allo stesso tempo, il nazionalismo si alternava agli slanci in nome della fratellanza. Le frasi liberali a difesa dell'autodeterminazione dei popoli slavi nel segno del valore del Risorgimento italiano si intercalavano a quelle trancianti sulla barbarie germanica. Anche nel libro militante e schierato *La guerra delle idee*, si possono riscontrare alcuni passi in cui, in modo velato, tutte le culture sono mostrate come degne di rispetto. Nel momento in cui scrive un necrologio per l'ultra-nazionalista triestino Ruggero Fauro, morto sul fronte¹⁰⁰, invece di esaltarne l'italianità opposta al mondo slavo-germanico a lui ostile, ne coglie l'implicita fusione di più elementi etnici:

Cresciuto in una terra parzialmente cosmopolita pareva aver assorbito il meglio dai suoi nemici e aver formato una sintesi italiana di virtù che sogliamo ascrivere agli stranieri: la serietà germanica, la malinconia degli Slavi, l'ardore dei Magiari, ai quali somigliava in certi tratti del viso¹⁰¹.

La lucidità neutra con cui sviluppa gli aspetti eterogenei della sua personalità mostra che in Borgese nazionalismo e rispetto delle culture si amalgamavano già

⁹⁹ *Golia. Marcia del fascismo* cit., p. 143.

¹⁰⁰ G. A. Borgese, *Ruggero Fauro*, in Id., *La guerra delle idee* cit., pp. 99-109. Tratto dall'articolo omonimo apparso sul «Corriere della Sera» del 4 ottobre 1915.

¹⁰¹ G. A. Borgese, *La Guerra delle idee* cit., p. 104.

durante la Grande Guerra e che l'attenzione portata alla cultura delle nazioni è il filo conduttore del suo pensiero. Ciò prelude alla fase che segue le guerre mondiali. Il peso delle vittime e la morte delle ideologie identitarie lo porterà infatti a una scrittura utopica che coltiverà fino alla fine della sua vita, improntata alla costituzione di un ordine mondiale capace di garantire la pace planetaria e che supererà la prospettiva nazionalista dei primi anni del secolo.

RETICENZE E OCCORRENZE BELLICHE NEL PRIMO ZANZOTTO

Francesco Vasarri

Tal memoria n'avanza
Del viver nostro: ma da tema è lunge
Il rimembrar. Che fummo?
Che fu quel punto acerbo
Che di vita ebbe nome?
Giacomo Leopardi, *Dialogo di Federico
Ruysh e delle sue mummie*

Si può vagare di notte, ora, per i solchi e per i prati, con una deserta, dolente fiducia. L'aria non è più violata da nessun linguaggio straniero, è fatta solo per le voci della terra e per il dialetto di sempre. E in piena notte il ruscello parla e culla erbe giovani e pure, e più oltre c'è il vero silenzio, quello delle stelle. Ah Gino, Elda, e tu Antonio, caduto poco più tardi nella neve insanguinata, e voi tutti, morti allora, per noi, dove siete?

Andrea Zanzotto, *1944: FAIER*

Non si finisce mai di ribadire, per certi autori, la costanza di un impegno politico e civile passato spesso inosservato, o frainteso, per il semplice motivo di essersi costitutivamente espresso in forme negative o traslate. È il caso – lungo una direttrice che trova origine in Guicciardini, se non nelle stesse ambigue alterità di Petrarca, pure capaci di scivolare nell'invettiva – almeno di Leopardi, Montale, Gadda, di tanti nomi dell'ermetismo fiorentino¹, fino appunto a Zanzotto², po-

¹ Ermetismo nel quale Zanzotto riconosce peraltro le proprie radici, pur sottolineando, fin dagli albori, un fondante interessamento per la *mimesis*: «Sì, nell'area ermetica ho trovato le mie prime possibilità di movimento, ma credo di aver composto fin dalle origini a un dato relativamente realistico o meglio paleo-naturalistico certe tensioni che erano proprie dell'ermetismo. Ne risultava allora una poesia che inclinava all'*ut pictura*, nella quale alcune sicurezze, o paleo-sicurezze, di tipo realistico (ma fondate su un particolare sentimento dell'eros e dello 'psichismo') si bilanciavano e si integravano con un orizzonte di sicurezze presunte come non-realistiche, e viceversa» (*Uno sguardo dalla periferia* [1972], PC, p. 1154). Si veda, per le abbreviazioni di citazione in uso, la nota seguente.

² Il lavoro sui testi di Andrea Zanzotto è condotto su Andrea Zanzotto, *Le poesie e prose scelte*,

eta per certi versi esemplare in termini di rifiuto della storiografia come processo positivo del *logos*. Ma si tratta, in realtà, di un rifiuto che tocca il valore di verità del discorso fatto sopra la Storia, maiuscolata, come è ovvio, soprattutto dai vincitori e dagli egemoni (culturalmente, economicamente, o con terzo mezzo). Mentre per la storia intesa come inevitabile prodotto – e, al limite, condanna – della cultura umana, come evenemenziale acqua reflua, spesso in vertice di tragedia, Zanzotto ha avuto attenzione forse da date più antiche di quelle ormai unanimi³ (tra equilibri del terrore⁴, ivi incluso l'allunaggio⁵, Vietnam⁶, terrorismo intestino⁷, ecologismo⁸: nel segno immedicabile, perché concettualizzato sulla biologia terrestre, sui sintomi della catena alimentare⁹, di un tem-

a cura di Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta, con due saggi di Stefano Agosti e Fernando Bandini, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1999 (al volume ci si riferirà, d'ora in poi, con la sigla PPS). Si utilizzano, per citare tutte le opere di Zanzotto fino al 1999, le abbreviazioni in uso in PPS (vedi, *Profili dei libri e note alle poesie*, a cura di Stefano Dal Bianco, PPS, p. 1380), seguite da numero di pagina. Ci si conforma invece a Paolo Steffan, *Un «giardino di croce disperse». Uno studio di «Addio a Ligonàs» di Andrea Zanzotto*, prefazione di Ricciarda Ricorda, Roma, Aracne, 2012, p. 17, nelle citazioni degli apparati del «Meridiano», indicati con il nome puntato e il cognome dell'autore, seguito dalla sigla PPS e dalla numerazione di pagina (formula già parzialmente in uso in Francesco Carbognin, *L'altro spazio. Scienza, paesaggio, corpo nella poesia di Andrea Zanzotto*, con una poesia inedita e un saggio 'disperso' di Andrea Zanzotto, Varese, NEM, 2007). Eventuali abbreviazioni escluse da questa avvertenza saranno di volta in volta segnalate in nota, di seguito alla prima citazione estesa.

³ Ad esempio per Pedullà, che ascrive l'ingresso del dato storico all'altezza della *Beltà* (cfr. Walter Pedullà, *Zanzotto stringe alla gola l'elegia e vince* [1968], in *La letteratura del benessere* [1968], Roma, Bulzoni, 1973, pp. 573-576: p. 575). Più discutibili sono invece le posizioni quasi 'negazioniste' di Claudio Pezzin, *Zanzotto e la storia*, in *Andrea Zanzotto. Saggi critici*, Verona, Cierre, 1999, pp. 27-37.

⁴ Vedi *La pace di Oliva*, Pq, p. 389.

⁵ Laddove il poema *Gli Sguardi i Fatti e Senhal* è ispirato, per la maggior parte, dalle concorrenze tecnologiche indotte dalla Guerra Fredda. Zanzotto ritornava sul punto in un'intervista per la RAI, piuttosto discutibilmente condotta da Giorgio Albertazzi: «vedi, anche l'andar sulla luna per esempio, meraviglioso se programmato poeticamente, in un mondo migliore dove già fossero stati superati i peggiori squilibri, [se] tutti d'accordo gli uomini si fossero messi in testa di raggiungere la luna no, nulla di meglio... invece la luna è stata raggiunta così, quasi per caso, in un programma di riarmo delle grandi potenze (e si potrebbero anche chiamare grandi impotenze)» tramite una «sporca, lurida, pestilenziale tecnologia che appunto è guidata da forze che corrispondono ai più oscuri automatismi dell'inconscio, vorrei dire alle parti più negative dell'inconscio, di un inconscio che struttura, poi, anche forme sociologiche di azione assolutamente negative» (*La poesia è la mia difesa*, intervista del 1975, Teche RAI, visionabile su RAICulturainetwork: <<http://www.raiscuola.rai.it/articoli/andrea-zanzotto-la-poesia-mia-difesa/5873/default.aspx>>).

⁶ Si veda il «Napalm dietro il paesaggio» di *Profezie o memorie o giornali murali*, XVIII, LB, p. 347.

⁷ Vedi la celeberrima, e terribile, *Il nome di Maria Fresu*, Idm, p. 734.

⁸ Il tema è notoriamente endemico, con tracce sicure che emergono almeno dai primi anni '60. Sia consentito il rimando, per alcuni riflessioni sul tema e una bibliografia di minima, al mio *La Dolle di Zanzotto tra profezia e metamorfosi*, in *Ecosistemi letterari. Luoghi e paesaggi nella finzione novecentesca*, a cura di Nicola Turi, Firenze, Firenze University Press, 2016, pp. 115-135.

⁹ Cfr. *Il paesaggio come eros della terra* [2006], in *Luoghi e paesaggi*, a cura di Matteo Giaccotti, Milano, Bompiani, 2013, pp. 29-38: p. 36. Per le citazioni del volume si utilizzerà, d'ora

po che non passa mai¹⁰, rimasto identico il massacro). Quindi, se la storiografia come «opus maxime oratorium» è, appunto, tale, in chiave esclusivamente retorica (la nota «pavoncella»¹¹ che ripete, con corrosivo pascolismo, il nome della musa prevosta), è la poesia stessa a farsi carico, tramite la sua peculiare capacità di sostentarsi e prodursi dentro un *Erlebnis*, della restituzione del senso 'vero' degli eventi: tracciando un quadro non assoluto, perché soggettivo, ma valido proprio in quanto espresso pronominalmente, senza fingere di astrarsi dal flusso della storia o dominarla dall'alto, con razionalità pur sempre troppo umana, parziale, interessata¹². Sembra dunque produttivo limitare l'analisi a un ipotetico primo tempo di Zanzotto, tra *Dietro il paesaggio, Elegia e altri versi* e le prose confluite in *Sull'altopiano*, pur concedendo, per ragioni legate anche alla cronologia compositiva¹³, qualche propaggine che tocchi anche le *Altre prose*¹⁴; *corpus* nel quale si evidenzieranno, con un'attenzione ermeneutica e tematicocritica, le occorrenze belliche, cercando di mostrare, tra ellissi e reticenze forse più apparenti che sostanziali, i gesti di uno Zanzotto precocemente e peculiarmente 'storico', non per fede nel valore etico del dato in sé, ma per pietà verso i sommersi¹⁵, per consapevole orrore di questo.

Iniziamo, molto semplicemente, dal sottolineare la presenza, pur commista a componenti estatiche, di una negatività di fondo nel paesaggio della raccolta d'esordio, ampliando, con qualche prelievo, una nota incipitaria anche nel classico commento di Dal Bianco:

in avanti, l'abbreviazione LP seguita da virgola e numerazione di pagina.

¹⁰ Cfr. *Note*, LB, p. 357.

¹¹ Vedi i versi celeberrimi di *Alla stagione*, LB, p. 279: «se, fuori stagione, mattamente la storia / clio clio pavoncella fa su e disfa / l'opus maxime oratorium».

¹² Il legame tra la percezione soggettiva e la riuscita di una rappresentazione realista (anche in senso lato), è puntualizzata da Alberto Casadei con una formula che permette di coprire, nel campo di Zanzotto, non solo la resa letteraria del secondo conflitto mondiale (vissuto in prima persona), ma anche della Grande guerra: «al di là delle mode, delle poetiche e dei mezzi stilistici, essenziale è che la narrazione, comunque condotta, riesca a costituire un *equivalente* dell'*Erlebnis*, della vita rivissuta dal singolo: e questo, come vedremo, si ottiene non semplicemente in virtù di un'esperienza effettivamente vissuta (che può risultare inautentica), ma attraverso un'elaborazione formale che riguardi un contenuto eccezionale, esperito persino in modo straniante o alienato» (Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000, p. 19).

¹³ Relative principalmente alla stesura dei testi di *Sull'altopiano*, che sconfinano, contro quanto dichiarato nel volume, fino all'altezza di *Vocativo* e *IX Ecloghe*, per cui si veda G. M. Villalta, PPS, pp. 1686. Si segnala che, per non appesantire il testo, non saranno indicati, salvo casi specifici come questo, i rimandi bibliografici alle datazioni dei vari microtesti, che ascriviamo comunque integralmente al lavoro dei curatori del «Meridiano», Stefano Dal Bianco e Gian Mario Villalta.

¹⁴ Mentre restano purtroppo esclusi, per ragioni di spazio, *Vocativo* e *IX Ecloghe*, che pure sarebbero stati, sia testualmente sia contestualmente, inquadrabili nel discorso.

¹⁵ Qui e oltre, la predilezione lessicale è da riferirsi ovviamente al libro, di Primo Levi, sull'ambiguo scandalo della memoria.

L'esperienza della guerra [...] lascia [in *Dietro il paesaggio*], tracce troppo esigue per non denunciare un tentativo di rimozione non solo della storia ma dell'elemento umano che di questa è il motore imprescindibile. Che poi il tentativo non risulti perfettamente riuscito, ma lasci filtrare tra le righe il trauma storico ed esistenziale, è chiaro dal tono generale di DP, improntato a un 'tragico' solo superficialmente riducibile a un atteggiamento di maniera. L'importante è che tale istinto di fuga esista e si configuri come ricerca di protezione e riparo in due sostanziali direzioni: il paesaggio e la lingua letteraria¹⁶.

La situazione presentata è corretta, ma dobbiamo rilevare come sia proprio il paesaggio, pur nella sua evidente natura di rifugio, dall'autore più volte evidenziata¹⁷, ad essere solcato per primo dalla tragicità e dal trauma, che non riguarda, appunto, solo il Soggetto ma già il binomio Io-Mondo, prontamente rovesciabile in triade con l'aggiunta della Storia. Vale, in questo senso, una pagina di Gino Baratta, lettore un po' laterale ma non di rado acuto del primo Zanzotto, che nota come, «[a]nche visto dietro, il paesaggio [sia] comunque minaccioso, ostile», fatto «di crepe e di abissi», «di smarrimenti, di corrosioni, di appassimenti»¹⁸, «di acqua e di sole ma nemici, incumbenti, distruttori», fino ad appuntare, nel segno del «negativo», «il seme verbale che imperialisticamente copre tutta la raccolta»¹⁹. Effettivamente, i vari elementi del dato naturale e paesistico sono colti in una precarietà che è fondata sia dai mancamenti più propriamente psichici sia dal portato di rovine indotto dalla guerra²⁰. Si potrebbe addirittura proporre, operante al livello del germe semantico, minimo ma diffuso, un'equazione di terrore²¹ che tocca sia il rifugio sia il rifugiato, con antece-

¹⁶ S. Dal Bianco, PPS, p. 1399.

¹⁷ «Ricordare sempre e ricordare tutto, toglie energia e fiducia e rende arduo un nuovo inizio. Il Montale che "dismemora il mondo" l'ho letto proprio in questa luce. Il mio primo libro, *Dietro il paesaggio*, che è del 1951, raccoglieva versi scritti nell'immediato dopoguerra e non a caso è animato da una volontà di liberazione, dal desiderio di dimenticare e di parteggiare per qualcosa di chiaramente positivo» (*Ascoltando dal prato. Divagazioni e ricordi*, a cura di Giovanna Ioli, Novara, Interlinea, 2011, p. 64. Per le citazioni del testo si utilizzerà, d'ora in avanti, la sigla ASP seguita da virgola e numerazione di pagina).

¹⁸ Gino Baratta, *Il tempo, l'io e il linguaggio nella poesia di Zanzotto*, in *Miraggi della biblioteca*, Brescia, Shakespeare & Company, 1986, pp. 106-154: p. 108. Il testo – edito, come tutta l'opera critica di Baratta, postumo – è datato 1983.

¹⁹ Ivi, p. 109.

²⁰ Emblematiche, in questo senso, alcune occorrenze lessicali, come il «diario» e il «dramma» che preludono all'«anno stillante di sangue, una mia / perdita inesplicabile» (*Quanto a lungo*, DP, p. 44), «i lampi e le catene / che ancora premono ai confini» e rimandano all'idea della dominazione bellica (ivi, p. 45), «le spire / degli evi deformi» (*Là sovente nell'alba*, DP, p. 47), «la terra ieri diroccata» (*Serica*, DP, p. 51), i «cimiteri oscuri diluvi» che «hanno accolto l'odore delle macerie» (*L'amore inferno del giorno*, DP, p. 93), «le ultime colline / dell'anno e della guerra» (*Nella valle*, DP, p. 107): spie di un argomento bellico che, per quanto centralmente aggirato, non manca di ritagliarsi scoperti spazi enunciativi.

²¹ Così in un documento di Gian Mario Villalta, da collegarsi alla composizione della *Cronologia* del «Meridiano»: «Andrea Zanzotto parla di questo periodo della sua vita e delle sue

dente prossimo nella *Waste Land* di Eliot (gioverebbe, su questo punto, un confronto più ampio: qui basti notare come entrambe le opere, pur con valori metaforici non sempre sovrapponibili, presentino le ricorrenti immagini della pioggia, dell'arsura e del tuono). Così, ad esempio, nel secondo testo della raccolta, *Primavera di Santa Augusta*, il paesaggio mostra segni tutt'altro che rassicuranti:

Alla pioggia dei monti, dei castelli,
le bandiere cadono in sfacelo;
leggero come scheletro
m'avventuro in questo giorno
che selvoso si versa sul mondo.

Dietro cieche evasioni di ghiacci
e i filtri densi delle paludi,
nell'azzurro defunto delle valanghe
arrestate dal tuo silenzio
arrestate agl'inizi del mio terrore,
vacillano la scale dell'inverno;
per un'altra fronte della pioggia
primavera dolce
tuona sui monti.

La tua vicenda avvampa
ancora, discendi in tumulto
dalle madide chiome dei paesi
coi torrenti del cielo e delle strade,
e snudi abissi sotto le mura
e sotto i treni
immoti davanti alla sera.

Le voci della vera
età chiara ti fanno
ma gli occhi restano spenti
su questa terra che di te s'estenua
e dal tuo volto vinto da morte
il mio conosco²².

conseguenze per la propria poesia come dell'“esperienza del terrore”. Le certezze sui valori umani, trasmesse attraverso le forme e i contenuti della cultura, subiscono un vero e proprio bombardamento, un “incendio”, una devastazione, dopo la quale la stessa lingua umana dovrà essere osservata e interrogata con nuovi occhi e nuove domande» (Gian Mario Villalta, *Andrea Zanzotto: i luoghi veri e i veri fantasmi della Grande Guerra*, risorsa consultabile online: <<http://blog.romanschestudien.de/zanzotto-e-la-grande-guerra/>>). L'intervento è molto utile per una focalizzazione della biografia bellica di Zanzotto.

²² *Primavera di Santa Augusta*, DP, p. 42.

Il tu implicato nella «vicenda» e nel «volto», da collegare a una figura ancipite tra la primavera e la santa²³ (il cui onomastico ricorre, peraltro, il 27 marzo), rimanda invece all'idea del martirio²⁴, operato, come vuole la leggenda ecclesiastica, dal visigoto Matrucco contro la figlia Augusta, rea di difendere dalla persecuzione la fede propria e dei cristiani di Serravalle (ora quartiere di Vittorio Veneto). L'elemento merita di essere sottolineato, perché permette di proiettare a ritroso, fino alle primissime pagine di *Dietro il paesaggio*, quell'equazione tra Resistenza e sacrificio cristologico²⁵ che sta alla base della rappresentazione della Seconda guerra mondiale nella poesia di Zanzotto. *Martire, primavera* (e si noti anche la significativa identità stagionale) sarà infatti il titolo di una coppia di poesie collegate, in *Elegia e altri versi*, alla figura di Antonio Adami²⁶, «un antifascista che era stato più volte in prigione e che era anche un pacifista assoluto», «che combatteva, ma disarmato»²⁷:

Adami, che era laureato in Filosofia e Giurisprudenza, sapeva che parlare di pacifismo in piena guerra suonava stonato, ma non rinunciava a predicarlo. Intendeva una Resistenza non violenta, che consisteva nell'avvicinare i nemici e addirittura convincerli, portarli dalla propria parte. Io stesso ero oggetto di qualche sua bonaria critica per il mio «comodo» esistenzialismo, che per lui sconfinava in un pessimismo arrendevole. Viveva alla macchia, non aveva mai voluto assoggettarsi. Intorno a lui, che anche per l'altezza intellettuale godeva di un forte carisma, si era creato un gruppo consistente di giovani pronti a usare i

²³ Cfr. S. Dal Bianco, PPS, 1403.

²⁴ Dal Bianco riporta, a tal proposito, l'iscrizione sulla facciata della chiesa di Santa Augusta a Vittorio Veneto: «IGNE CLADIO ROTA TENTATUR FORCIPE CORPUS / AUGUSTAE SCANDIT SPIRITUS ANTE DEUM» (*ibidem*).

²⁵ Da intendere, come sempre per Zanzotto, tranne forse in certe caute aperture al mistero che si rilevano all'altezza di *In questo progresso scorsoio. Conversazione con Marzio Breda* (Milano, Garzanti, 2009; al volume ci si riferirà, d'ora in avanti, con la sigla QPS), al livello non della fede religiosa ma del reimpiego mitologico-culturale, seppur talvolta eticamente fondante, della tradizione biblica e cristiana. Necessario il rimando, su questo tipo di fonti, a un acutissimo contributo di Giorgio Agamben, *Il logos erchomenos di Andrea Zanzotto*, in *Categorie italiane. Studi di poetica e letteratura*, Roma-Bari, Laterza, 2010, pp. 96-102.

²⁶ Si veda la contestualizzazione biografica del testo nel ricordo dell'amico Luciano Cecchinel: «Un esempio che mi riguardò è quello dell'interpretazione di "Martire, primavera". Io pensavo avesse lo stesso motivo di "Elegia pasquale" e come da lui, dopo che lo ebbi conosciuto, direttamente seppi, era invece riferita, sul comune denominatore del sacrificio, ai risvolti tragici [p. 77] della Resistenza e segnatamente a Toni Adami, indimenticata figura di "resistente pacifista" ucciso a pochi giorni dalla fine della guerra. E per il fatto di non aver scritto la dedica arrivai a rimproverarlo per aver sottomesso l'amico martire alla sua concezione, pur validamente, "ambigua" della poesia, che attraverso questa impostazione si faceva atto a veicolare nella nebulosità, secondo un suo basilare assunto, un maggior carico di significati» (Luciano Cecchinel, *Un'amicizia come intensa avventura*, in *Hommage à Andrea Zanzotto*, actes du colloque (Paris, les 25 et 26 octobre 2012), textes réunis par Donatella Favaretto et Laura Toppan avec la collaboration de Paolo Grossi, Paris, Edizioni dell'Istituto Italiano di cultura, 2014, pp. 71-81: p. 76).

²⁷ ASP, p. 47.

suoi metodi. Oggi può magari sembrare poca cosa, una Resistenza combattuta a quel modo, senza armi. Mentre era ben più che un fiancheggiamento morale: equivaleva a partecipare ai rischi il massimo possibile, ripudiando le armi e lasciando spazio alla persuasione attraverso i testi che distribuivamo. I rischi, anche per me, furono terribili... In un paese che preferiva chiudere i propri conti nel sangue, il modello di Adami poteva esser liquidato come misticismo borghese. E così venne infatti giudicato da qualcuno. Fu fucilato qualche giorno prima della fine della guerra. Dai fascisti, anche se sulla sua morte è per anni circolata la leggenda che responsabile fosse stata invece la «mano fraterna nemica» di altri partigiani²⁸.

E se i due testi rispettano la successione cronologica delle edizioni (risalendo il primo al '43 e il secondo, ma con modifiche successive, al '45, anno della morte di Adami), i legami appaiono veramente molteplici, sia per la particolare etica sottesa sia per immediati rimandi tematici, da riferire allo statuto del tu e del paesaggio. Adami, come santa Augusta, identifica i suoi movimenti catabatici con quelli dell'ambiente («Il monte scende, paese diviene / qui con te cede il monte»), è fonte di riconoscimento e stimolo alla consapevolezza del soggetto («Tu sei custode e causa / dei nostri pochi pensieri d'infermi»), mentre il clima si manifesta con intemperanze e aggressioni, venate a volte da rimandi evangelici («chiusi nel denso maggio / da calve piogge e ghiacci di Golgota», «tra i crudi prismi delle piogge»²⁹, «persistiamo ciechi di piogge e boschi», «eco senza gloria è la neve / tra vischiose larve di bufere», «la nera alluvione») fino al terminale ritrovamento:

Tanti scoscesi terrori
e pietrose distanze violando
rompi tu solo al petto, amore,
tu via più precipite
su noi su tutti i nostri
giorni spezzati e brulicanti,
su tutto il folto della primavera³⁰.

Colpisce l'impostazione di un memoriale che non scopre il fianco alla celebrazione della gloria, ma si impernia unicamente su una singolare figura di vittima consapevole, predestinata alla sconfitta proprio in quanto non accetta di fare proprio, fosse anche come strumento di una lotta giusta, il mezzo speculare della violenza³¹. Il movimento rovescia in pratica la retorica devoluta invece

²⁸ Ivi, p. 48.

²⁹ *Martire, primavera*, I, El, p. 123.

³⁰ Ivi, p. 124.

³¹ Ma appelli di questo tipo sono, pur meno insistiti e più rapsodici, tipologici in tutta la letteratura di guerra (se, verrebbe da dire, la letteratura gemma, nel male e nel bene, da qualcosa di

(con ampiezza nel periodo *entre deux guerres*, ma anche, pur con indubbie giustificazioni etiche, nelle celebrazioni della Resistenza) alla figura del combattente o del caduto militare: celebrazioni che Zanzotto, complice anche il retroterra infantile, tende a guardare con sospetto, come messaggi ambigualmente ancipiti tra la vittoria sulla violenza e la violenza in sé³². Così, già in *Dietro il paesaggio*, proprio le «miti vittime»³³ disarmate e innocue sono uno degli elementi più immediatamente implicati nel tema bellico. La loro comparsa testuale si svolge ancora nella giuntura della primavera che si annuncia, con tratti di *renovatio* pasquale, sulla distruzione e sulla minaccia:

Acerba primavera stringe i miei denti
mi sanguina da ingiuste piaghe³⁴

Crocifissa ai raggi ultimi è l'ombra
le bocche non sono che sangue
i cuori non sono che neve
le mani sono immagini
inferme della sera
che miti vittime cela nel seno³⁵.

Non mancano nemmeno – senza però voler aprire un discorso più generale sulla presenza poetica della morte³⁶, già evidente in tutta la prima raccolta e dovuta

umano): «Nella guerra tutto si sporca di sangue e l'epica si concretizza in dolore e morte. A volte il ricorso alla violenza bellica sembra inevitabile, realistico e brutale, generoso ed eroico; eppure si affaccia anche in queste pagine un invito non banale alla pace e ai contatti più umanamente ed economicamente fruttuosi» (Gian Mario Anselmi-Gino Ruozzi, *Introduzione in Letteratura di guerra. Testi, eventi, protagonisti dell'arte della guerra dall'Umanesimo al Risorgimento*, a cura di Gian Mario Anselmi e Gino Ruozzi, Bologna, Archetipolibri, 2010, pp. 7-9: p. 9).

³² L'opposizione a quel tipo di retorica sarà anche uno degli attivatori (anche intertestuali, si pensi alle stravolte citazioni dal Bollettino della Vittoria) alla base delle vicende della Grande Guerra presentate, con ampio margine drammatico, nel *Galateo in Bosco*. La questione, già molto studiata, non merita qui particolari approfondimenti, se non nel ribadire, come vedremo anche nel corso di questo saggio per le raccolte precedenti, l'impostazione che riduce l'intero processo storico-storiografico alla permanenza del cadavere (la linea degli Ossari) e alla sovrapposizione tra tempo geologico e millesimalità della storia umana (con significativi e misteriosi riallacciamenti, tra i quali spicca il rispecchiamento della trincea bellica nella sottostante faglia periadriatica). Affascinanti sono anche i brani, ormai largamente disponibili, dove Zanzotto rielabora sotto il profilo biografico la capillarità del discorso retorico sulla Prima guerra mondiale. Si vedano almeno, a questo proposito, l'«esposizione» macabramente didattica del supermutilato Sante Dorigo ai bambini delle scuole elementari (QPS, p. 43 e ASP, p. 62) e il problema della toponomastica bellica (QPS, p. 44).

³³ *Elegia pasquale*, DP, p. 50.

³⁴ *Via di miseri*, DP, p. 48.

³⁵ *Elegia Pasquale*, DP, p. 50.

³⁶ Parzialmente indagata, ma con maggiori riferimenti al latino come lingua morta e *revenant*, nel bel saggio Giorgia Bongiorno, *Corpi e tempi morti nella poesia di Andrea Zanzotto*, in *Hommage à Andrea Zanzotto* cit., pp. 107-121.

anche ai lutti familiari, tra cui quelli, gravissimi e sempre riverberanti nella poesia successiva, delle sorelline Marina e Angelina³⁷ – testi in cui l'*imagery* surrealista ed ermetica occulta la rappresentazione del caduto, partigiano o civile. È il caso della poesia *Notte di guerra a tramontana*, sola lirica chiaramente contrassegnata, in *Dietro il paesaggio*, da un paratesto bellico (ma lo fa, in modo appena più diagonale, anche *Adunata*³⁸). L'occasione del componimento va collegata, con Dal Bianco, al ricordo solighese dei «rastrellamenti del 31 agosto 1944» e «al terrore delle notti trascorse all'addiaccio e rasoterra»³⁹: dunque a una situazione che esclude, nel rimando biografico, un diretto confronto armato; pure, le tracce del lutto bellico non si individuano soltanto nei «bagliori degli spari in lontananza»⁴⁰, tradotti in «artifici del fosforo»⁴¹, come rileva sempre il commentatore, ma si colgono anche nella luminosità metallica che emana («argento curvo», «diamante poroso») dalla «mano dei morti», sotto i filtri della «notte» e della «luna»⁴², assimilando così, nella diversità del contesto, effetti di luce che sembrano provenire dal massacro della *Veglia* ungarettiana. Indeterminati nel numero, ma capillarmente presenti, sono anche i morti, venati di pascolismo⁴³, della poesia che dà il titolo alla raccolta, *Dietro il paesaggio* (stesa a conflitto esaurito, tra il '45 e il '48):

Nei luoghi chiusi dei monti
mi hanno raggiunto
mi hanno chiamato
toccandomi ai piedi⁴⁴.

³⁷ Con le parole dell'autore: «Avevano frequentato l'asilo "Maria Bambina" anche le mie due sorelle gemelle, più giovani di me ma precocemente scomparse (Marina nel 1929 e Angelina nel 1937). Molte delle mie poesie, di quelle appartenenti soprattutto ai primi libri, alludono più o meno sotteraneamente a questi momenti terribili» (ASP, p. 58).

³⁸ Si tratta, a livello strettamente referenziale, del testo che tratta più esplicitamente il tema della guerra, nonché (insieme ovviamente a *Ormai*) di una delle più chiare postulazioni del binomio lingua-paesaggio come antidoto al male storico, nella distanza che dalla prima strofa («Indugia ancora la parvenza / dei soldati selvaggi / sulle porte, ed ostili / insegne sui fortilizi / alza la sera, chiama piazze a raccolta») conduce all'ultima («Ma, gloria avara del mondo, / d'altre stagioni memoria deforme, / resta la selva»). A tale proposito andrebbe però ricordato come la «selva» includa già in sé, passando dal Montello, i ricordi terribili della Grande guerra, già attivi nell'enciclopedia di Zanzotto bambino, e qui rivissuti infatti come «memorie deformi» «d'altre stagioni». Gli alberi sono allora teatro di battaglia e di trauma anche senza attendere le prove, in questo senso magistrali, del *Galateo in Bosco*.

³⁹ S. Dal Bianco, PPS, p. 1411.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Notte di guerra, a tramontana*, DP, p. 65.

⁴² *Ivi*, p. 64.

⁴³ Forse ascrivibile al tema, ma in modo obliquo, la metamorfosi di *Balsamo e bufera*, relativa a una perdita di centralità dei soggetti, a un ritorno alla dimensione muta dell'infanzia che accomuna, anche nei tratti aggettivali, una vita svuotata alla dimensione della morte: «ho dolore dei fiumi [...] / delle strade [...] / dei vivi che il balsamo lunare / ha fatto oscuri e freddi bambini / con angosce di cera» (*Balsamo e bufera*, DP, p. 53).

⁴⁴ *Dietro il paesaggio*, DP, p. 106.

La formulazione, ambigua e aperta, designa al grado minimo della lettura soltanto «una folla indistinta di persone grammaticali»⁴⁵, ma è facile rilevarvi, con funzione di *lares* (in senso hölderliniano, come rilevano Dal Bianco e la Allen, passando da *Brot und Wein*⁴⁶, ma non solo), una comparsa corale di tutti i defunti⁴⁷, assunti a tramite tra il paesaggio e l'io, sul fondale della devastazione bellica. La funzione appare solidale, dunque, a quella che abbiamo visto operante nella figura di santa Augusta e di Antonio Adami: soltanto grazie alla memoria delle vittime, al loro sfuggire dal cerchio storico fino a costituirne, diventando cadavere, la più acerba e indiscutibile punta, si possono vedere «da vicino / le spoglie luminose [...] dei paesi dell'Austria» stravolti dalla guerra («caduta» infatti la «terra» sotto la «tramontana»⁴⁸, come si legge nell'ultima strofa, che presenta identità di rima e di lessico con l'esplicito moto storico di *Notte di guerra, a tramontana*). Morte, cadute, sono forse anche le *personae* operanti nel testo successivo – e ultimo – della raccolta, intitolato peraltro, nel «vento di san Silvestro»⁴⁹, proprio alla fine del conflitto:

Nella valle scricchiolano porte
e botole, nella valle
mi hanno preparato il caro pasto
hanno rifatto il mio letto
di cruda indivia e di vischio⁵⁰.

Il «caro pasto» può infatti rimandare, proseguendo con un accenno di oltranza nella linea interpretativa, ai vari cibi dell'Ade⁵¹, sottolineati da quanto di ctonio è già presente, se non nelle «porte», nelle «botole», mentre il «letto», tra piante basse o esoteriche, si connota facilmente anche come sepoltura: se è vero (ne sarà testimone, non unico ma rilevato, il dramma dei *Compagni corsi avanti*, in *Vocativo*), che il trauma ultimo del conflitto mondiale è, per Zanzotto,

⁴⁵ S. Dal Bianco, PPS, p. 1423.

⁴⁶ Cfr. *ibidem*.

⁴⁷ Il verso è citato, come esempio antologico dei «morti che si fanno vivi», da Patrizia Valduga (*Appunti sulla «comunione dei vivi e dei morti» in Zanzotto e Raboni*, in *Hommage à Andrea Zanzotto* cit., pp. 65-70: p. 67). Il contributo è interessante anche per alcune riflessioni sul valore etico del contatto con il defunto: «Questo “stare dalla parte dei morti” è per loro [Zanzotto e Raboni] il senso della storia, la Storia *tout court* e la storia, anche senza traccia, di tutti quelli che ci hanno preceduto – oltre che il senso della conoscenza, e della storia dell'animo umano come conoscenza dell'animo umano. Conoscere i morti ci insegna a conoscere i vivi, e la pietà per i morti ci insegna la pietà per i vivi: [...] ecco il fondamento etico che dà dignità alla vita umana» (ivi, p. 68).

⁴⁸ *Dietro il paesaggio*, DP, p. 106.

⁴⁹ *Nella valle*, DP, p. 107.

⁵⁰ Ivi, p. 108.

⁵¹ Un registro infernale tornerà nelle stravolte descrizioni paesistiche di *Idea dell'autunno*, SA, pp. 991-994.

quello a lungo insanabile di esservi sopravvissuto⁵², e per di più in uno stato «pietrific[ato] dalla nevrosi»⁵³. Così, in un *Erlebnis* segnato dai tempi circolari della depressione⁵⁴, la presenza del tema bellico apre e chiude, per quanto occultamente, i margini testuali di *Dietro il paesaggio*, chiamando a raccolta non solo la terra, la selva e la valle, ma, in «quanto è rovescio / quanto si umilia ed ha timore»⁵⁵, la traccia funebre degli scomparsi, delle presenze umane amate che hanno attraversato la storia collettiva e biografica, difendendo, in qualche modo, i confini assediati dell'io.

Conforme a queste note interpretative è anche l'apertura della raccolta di prose *Sull'altopiano*, che affida a un'altra, più umile ma ugualmente ascendente *Augusta*, il senso diremmo oggi microstorico della violenza sui civili inermi⁵⁶. Il racconto, inscenando episodi e momenti della vita di una dimessa ricamatrice a domicilio (con contatti tematici, dunque, assai forti con il futuro *Idioma*, libro al quale le prose narrative fanno, in un certo senso, da apripista), si pone nel complesso come apologia – e marcatamente apoteosi – di una resistenza civile spontanea, inconsapevole e priva di strumenti culturali, ma eticamente altissima. Lo «sguardo di miope»⁵⁷ di *Augusta*, generosa e infaticabile lavoratrice, priva di particolare acume, caratterialmente ingenua e quasi scialba, diventa il filtro con il quale analizzare, nel loro impatto sull'umano, soprusi grandi e piccoli della temperie bellica. La protagonista vive infatti le esperienze tipiche dell'invasione nazista in Veneto: i tedeschi incendiano la casa che custodisce per i ricchi sfollati, e lei, senza saper comprendere la ragione di una violenza che, per eccesso, quasi non la penetra, riesce a mettere in salvo «solo un ombrello», parodia freudiana della brutalità maschile, mentre perde i pochi beni materiali che avessero un valore di salvifico raccordo esistenziale («i ricordini di

⁵² Cfr. Alberto Casadei: «Per chiarire questo punto, leggiamo ancora una volta *Massa e potere* (opera iniziata nel 1939): è verissimo, come scrive Canetti, che “in guerra si tratta di uccidere”, e che “si vuole precedere la morte e si agisce in massa”, e che alla fine rimane un “sopravvissuto” (termine su cui molte volte abbiamo riflettuto); ma questo privilegiato, dopo la SGM, non può più gioire per la sua vittoria, bensì solo prendere consapevolezza della condizione che ormai accomuna tutti. Solo la percezione della morte provoca la consapevolezza che il mondo esterno è ostile, e questo può indurre al tentativo di trovare un'etica nuova» (*I romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* cit., pp. 251-252).

⁵³ Cfr. S. Dal Bianco, PPS, p. 1444.

⁵⁴ Così avvertiti da Zanzotto, perché «le cose che tornano su se stesse realizzano il meccanismo ossessivo, me lo ricordano momento per momento, mi tolgono alla rettilineità della vita che io intuivo, fin dall'infanzia, valida solo perché stabilita su un, diciamo, rapporto intenzionale, impostata su un punto all'orizzonte, su una radice quadrata di meno-uno eccedente il campo in cui mi muovevo» (*Premesse all'abitazione* [1963], SA, p. 1402).

⁵⁵ *Notte di guerra, a tramontana*, DP, p. 64.

⁵⁶ Segnaliamo, per divergerne, l'interpretazione poco condivisibile che dà del racconto, in un articolo altrimenti interessante e completo, Patrizia Cesca («*Sull'altopiano*» di *Andrea Zanzotto: itinerario di una vocazione*, «Studi Novecenteschi», XVIII, 41, giugno 1991, pp. 185-222: p. 187).

⁵⁷ *Augusta*, SA, p. 909.

sua madre, il libro che aveva avuto in premio a scuola, la sedia che pareva una poltrona»⁵⁸). L'esperienza del male si specifica allora, al di fuori di ogni facile retorica patriottica, in un altro e ben più banale episodio, in grado però di aprire la protagonista a una consapevolezza dell'oscurità dell'uomo:

Temeva l'oscurità, e forse era quello il terrore vero: l'ossessionante ombra dei suoi ultimi anni. Quando c'era oscuramento doveva circolare con una piccola lanterna cieca e una volta che questa le si era spenta, non aveva più osato muoversi, smarrita, finché aveva intraveduto un passante al quale aveva chiesto aiuto. Era una sera gonfia di pioggia, quell'individuo si era avvicinato, aveva squadrato Augusta e, accortosi che era una vecchia, l'aveva piantata, con un verso sconcio. E lei, senza più alcun soccorso, fattasi forza, si era aggrappata nel buio fin che era giunta a casa dopo l'orario del coprifuoco, tutta sudante e bagnata, e per poco non era caduta nel fiume. Ricordava spesso quel fatto come uno dei più sinistri della sua vita, in quel buio le era apparsa una realtà che fino ad allora lei aveva potuto ignorare, un mondo di tenebre assolute e di parole turpi, più disumano del fuoco dei tedeschi⁵⁹.

Anche così umiliata, ridotta al solo corpo biologico, indegna perfino della violenza carnale, la protagonista riesce a mantenere, nel generale decadimento di coscienze e virtù morali che si collega alla guerra, una singolare saldezza di propositi, una positiva 'biologicalità' che la riafferma, oltre i nazisti e gli sciacalli, come essere umano sopravvivate e incorrotto:

Ma Augusta si sarebbe vergognata di scoprire in sé dubbi sulla bontà della natura del mondo, anche dopo le ultime esperienze amare; sapeva attraversare la vita quasi per un impegno cui non si poteva venire meno, e a un tempo come distrattamente⁶⁰.

Poi, dopo averne illustrato la storia minima, Zanzotto ne riaccosta implicitamente la figura a quella della santa di Serravalle, descrivendo per Augusta, di contro alla rancorosa chiusura dei concittadini di rango, un'apoteosi culminante nell'«albatro» di baudelariana memoria, fino ad attribuirle il ruolo di immagine della resistenza che la poesia opera, soltanto con l'evitare il proprio spegnersi⁶¹, «nel mondo dell'idiozia e della sicurezza gallesca»⁶². Emergono sempre più chiaramente, da questi dati, alcune delle caratteristiche che Zanzotto ascrive indirettamente anche al proprio fare di intellettuale: dopo tanta retorica fa-

⁵⁸ Ivi, p. 911.

⁵⁹ Ivi, p. 910.

⁶⁰ Ivi, p. 911.

⁶¹ Augusta, peraltro, dal latino *augeo*, il verbo eccellente dell'incremento, anche artistico, della materia.

⁶² *Ibidem*.

scista, nell'attesa di altrettanta retorica marxista, il pensiero costitutivamente rivoluzionario, anche in termini civili, è quello che non scorda le proprie origini quotidiane, le offese subite dall'uomo in quanto creatura umile, leopardianamente dispersa nella difficoltà del mondo. Conveniente a questo discorso, per più di un punto, è la perfetta riflessione che chiude un bel volume di Casadei:

La realtà che i maggiori romanzi del secondo Novecento riescono a rappresentare è quella di un *Erlebnis* ipotetico, in cui non conta più il discrimine tra dati di fatto e interpretazioni o ricostruzioni immaginarie, quanto la certezza che la vita del singolo, comunque descritta, è segnata dal destino collettivo, intrinsecamente tragico perché privo di una possibilità utopica, come gli estremi raggiunti con la SGM [Seconda guerra mondiale] hanno dimostrato. Il realismo che viene in questo modo raggiunto garantisce un alto valore conoscitivo, perché fa sì che il racconto non sia l'espansione di un'immagine del mondo già codificata nei linguaggi e nelle forme narrative correnti, ma uno strumento di riappropriazione ipotetica della storia: la vita del singolo, intesa come prova esistenziale e morale, una volta posta al centro di eventi che la trascendono diventa esemplare, e dunque importante per la comunità, come si conviene al grande romanzo⁶³.

Senza celebrare o sacralizzare altro che gli sconfitti, l'occorrenza testuale della guerra in Zanzotto non tenta infatti di spiegare, rivendicare o promuovere una peraltro evidente ragione storica, ma riporta una traccia che è, nel suo focalizzarsi sugli oltraggi patiti dall'individuo come sulle risorse messe in campo per continuare a vivere, esplicazione del male e congiuntamente proposta di rimedio⁶⁴. Notiamo allora, nella chiusa di *Idea dell'autunno*, una rivendicazione di presenza oltre l'orrore acheronteo della storia che altro non è se non l'intima forza di Augusta traslata su un piano di espressione più alta:

Ma mentre cedevamo, perfino nell'incubo invernale, fra le struggenti carezze delle ombre, tra le lusinghe dell'Erebo, sentivamo nell'eco di quella voce l'ago della nostra mente, l'acuta spina della nostra volontà di esistere, che durava,

⁶³ A. Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* cit., p. 253.

⁶⁴ Ma evidenziando ancora, a scanso di equivoci, l'essenziale antifascismo (e poi non revisionismo) di Zanzotto, derivante sia dal clima familiare (il padre, come è noto, subì aggressioni e ostracismi per la propria, pubblica e consapevole, opposizione) sia dalla formazione culturale (approfondita, negli spazi talvolta liberi dell'associazionismo universitario, con figure come Concorso Marchesi e Diego Valeri). Vedi almeno QPS, p. 41 e pp. 44-45, nonché la difesa dei poeti ermetici dalle accuse di derivazione fascista (*Situazione della letteratura* [databile 1955 circa], PPS, pp. 1087-1094: p. 1087). Si legga anche quanto era già comparso, in prosa, in un racconto datato 1951: «Sempre questo o quel maschio dei Dornus sapeva far più strepito di chiunque con la sua elefantescia moto nera; non c'era partito di destra, ma della destra più gessosa, che non contasse dei Dornus come propagandisti, o meglio come bravi (dalle casacche di cuoio e dai pantaloni alla zuava) pronti sempre a far la faccia feroce sullo sfondo del quadro in cui campeggiasse un gerarca intento a sfoderare la sua parola alata» (*Parentele ragnatele*, SA, p. 960).

anche senza appartenerci del tutto, in un suo minimo e quasi acre splendore; avvertivamo la mente che continuava, riflesso di nevi e di acque perdute, avvertivamo, anche se non per noi, il gusto di un debole, desolato trionfo sulla morte⁶⁵.

E proprio sui confronti tra diversi stadi della lingua si pongono, in effetti, altri rimandi al conflitto e alla cultura totalitaria del Ventennio nell'ambito di *Sull'Altopiano*. Infarciti di retorica, parodicamente giocata sul riferimento alla pariniana «vergine cuccia», sono infatti i temi assegnati, nella *Scomparsa di Cianki*, dalla svizzera Mammina Luce, direttrice di un collegio-*Zauberberg*, mentre completamente invaso dal nozionismo sterile della cultura fascista e dall'eloquenza pestilenziale di Mussolini è il quadro narrativo di *Ero farfalla*. Due casi, questi, che pur non legandosi a occasioni biografiche degli anni della guerra⁶⁶, indagano la vuotezza pedagogica che aveva accompagnato i tempi immediatamente precedenti e successivi. È facile intravedere, infatti, nel *senhal* di Mammina Luce uno svenevole doppio del dittatore, se il referente biografico, che rispondeva al non meno agghiacciante nome di Mamy Blu⁶⁷, si trova qui in rima implicita (perfetta e poi identica) tanto con il duce che con l'Istituto Luce, organo primo dell'omologazione culturale fascista. Quanto alla figura di Mussolini, irrisoriamente abbassato a «Guidatore» in *Ero farfalla*, la *diminutio* ironica si esprime nella riproduzione di un chiacchiericcio provinciale in cui le dame della buona società conformano le proprie parole a quelle del capo, in un trionfo di enfasi e di cattivo ornamento:

La signora nutriva dunque una venerazione illimitata per il Capo, e non cessava di congratularsi con se stessa dell'aver acquistato la radio (allora da pochi posseduta) che le portava in casa testimonianza diretta dei due sommi geni della stirpe, Marconi e il Guidatore. «Ecco un ordigno mirabile, una scoperta più che altro "nostra", portarci qui la presenza dell'Uomo più "nostro"». E la radio certo non lesinava notizie sul Guidatore, su quanto egli faceva o non faceva, sulla «lungimiranza» e sulla versatilità di Lui che, oggi ortolano, domani minatore, dopodomani fuochista pareva, novello Proteo e incarnazione stessa della stirpe, volere ogni giorno prender sembianze diverse per adattarsi alle «molte vite» della sua gente. «E così, è così» ripeteva la signora «Proteo, tu l'hai detto, piccolo mio». Quando poi si trasmettevano i discorsi del Guidatore c'era in casa della signora sempre il maggior numero possibile d'invitati. Ella accennava gravemente, ad ogni frase che veniva «forgiata da quella voce martellante» e riservava i più bruschi dardi degli occhi alla domestica la quale, in un canto, sembrava trovare

⁶⁵ *Idea dell'autunno*, SA, p. 994.

⁶⁶ Cfr. G. M. Villalta, PPS, pp. 1693-1694.

⁶⁷ «Facevo anche supplenza, alle elementari e alle medie, in un collegio guidato con mano di ferro da una signora che si faceva chiamare Mamy Blu» (QPS, p. 40). Vedi anche, per la collocazione biografica del personaggio originale, ASP, pp. 90-91.

agio di appisolarsi nonostante il bronzo e il ferro della gran voce, nonostante la massiccia storicità di ogni discorso presidenziale⁶⁸.

L'unico personaggio immune dal contagio (che qui tocca anche il «piccolo mio», adombramento di uno Zanzotto nelle vesti di corruttibile *enfant prodige*) è, neanche a dirlo, l'umile serva di casa.

Ironia e parodia non sono, comunque, gli unici filtri che accompagnano la tematizzazione della guerra in *Sull'altopiano*, dove conta molto anche la dimensione del tragico⁶⁹, mentre continua a restare escluso, come si è visto, il riferimento all'epica⁷⁰. In *Autobus nella sera* la mente del protagonista, afflitta da dubbi esistenziali, si impunta nel ricordo di una ragazza orribilmente ferita nei bombardamenti⁷¹, così come è, probabilmente, morte ellittica quella di Anita in *Oltre l'arsura*⁷², mentre *Crepuscolare*⁷³ tenta di instaurare un colloquio (lo stesso che ritroveremo nei *Compagni corsi in avanti*) con i lutti più gravi sotto il profilo biografico (vi si adombra infatti la scomparsa, tra guerra e depressione, dei cari amici Gino Della Bortola e Cristoforo 'Rino' Franco⁷⁴). Proprio a Gino, l'amico al quale Zanzotto non si perdona di essere sopravvissuto, si riferiscono altre due prose di cui è necessario occuparsi. La prima è *1944: FAIER*, uno dei testi di più esplicita rielaborazione bellica in tutta l'opera, uscito nel 1955 su «Il Popolo di Milano» con un titolo (*Gli inermi*) ancora una volta calato sul *coté* delle vittime di martirio⁷⁵. Il racconto si apre sulla testimonianza del grido che dà l'avvio ai rastrellamenti dell'estate del '44:

1944: FAIER. Ha voluto che fosse scritto così, il contadino vecchio, sulla facciata della casa ricostruita dopo la guerra; che fosse fermato l'urlo come era uscito dalla gola dell'incendiario: «faier», in quel giorno, mentre già le fiamme avvolgevano le case vicine e le donne venivano spinte fuori a calci. È un suono inarti-

⁶⁸ *Ero farfalla*, SA, p. 941.

⁶⁹ Tragico che Patrizia Cesca inquadra, molto bene, nel suo incarnarsi linguisticamente attraverso forme – vicine talvolta al limite del patetico – di immediata adesione personale: «l'urgenza del dettato interiore e in certo senso la liricità che tende a traboccare [...] presenta[no] numerose spie di una partecipazione viva, talora addirittura concitata, da parte del soggetto [...]: retoriche apostrofo, corrette o meno dall'ironia, invocazioni, esclamazioni ottative, frasi interrogativo-vocative, domande insinuanti problematici dubbi» (P. Cesca, «*Sull'altopiano*» di Andrea Zanzotto: *itinerario di una vocazione*, p. 189).

⁷⁰ Sulla Prima guerra mondiale come frattura di una concezione epica della guerra nella modernità (da Hegel a Novalis), dato che ricorre sicuramente nel *Galateo in Bosco*, cfr. A. Casadei, *I romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* cit., pp. 19-20.

⁷¹ *Autobus nella sera*, SA, p. 966

⁷² *Oltre l'arsura*, SA, p. 1002.

⁷³ *Crepuscolare*, SA, p. 986.

⁷⁴ Tra guerra e depressione perché Gino cade, come vedremo poco più avanti nell'analisi di *1944: FAIER*, nei rastrellamenti del '44, mentre Rino si toglie la vita, annegandosi, nel '46. Al suicidio dell'amico si dedica una pagina in *Cadenze* (AL, p. 1023).

⁷⁵ Cfr., per l'importanza delle vittime inermi nelle prose di Zanzotto, P. Cesca, («*Sull'altopiano*» di Andrea Zanzotto: *itinerario di una vocazione* cit., p. 194).

colato, soprannaturale e bestiale a un tempo, è la formula che mobilita l'inferno; appaiono gli esse-esse, appare il sole d'agosto così smisurato da sembrare [*sic!*] la causa del fuoco che sprizza qua e là e poi travolge e soffoca; e i cadaveri degli ostaggi, tumefatti, sudano sangue ormai marcito, tra noccioli di pesca e semi di cocomero con cui sono stati bersagliati. Gli ostaggi sono stati scelti proprio perché impossibilitati a difendersi, perché sicuramente inermi, ed ecco gli inermi appoggiati al muro; c'è una differenza, tra l'armato e l'altro, come dal cielo all'abisso; l'altro è solo una misera grossa goccia di sangue e d'acqua, fatta per disintegrarsi al primo urto, nel forno plumbeo d'agosto. Eccoli, gl'inermi, a rivelare nell'uomo come qualche cosa d'impudico che prima non si era mai notato: l'essere di carne. E, tra poco, ci saranno macchie sul muro, e a terra, una sostanza fredda e maleodorante invano segnata da una forma che allude all'umano. Gli altri, quelli di ferro, sono venuti avanti, avanti col pungiglione di ferro fino sotto gli occhi, hanno sparato e punto, e un frammento di cervello ha durato un attimo a inorridire sull'asfalto, tra gli sputi.

Da notare, oltre alla forte carica espressionistica del dettato (segnalata benissimo, insieme ad altre osservazioni importanti, da Marco Forti⁷⁶), che pausa sapientemente il *climax* dell'oltraggio (si pensi, ad esempio, ai «noccioli di pesca e semi di cocomero» che attendono un paragrafo prima di esplicitarsi come «sputi», o ai «cadaveri» che ritornano persona nell'atto della morte, con *flashback* in montaggio vertiginoso e quasi cinematografico⁷⁷) è soprattutto la qualità «inarticolat[a], soprannaturale e bestiale» del «suono», nemmeno urlo o comando, dei reparti tedeschi, che il «vecchio contadino» tenta infatti, con *tazebao* terminale⁷⁸, di riappropriare al dialetto, così che non sia la pronuncia ma

⁷⁶ «Ma solo in apparenza, dal momento che, nell'ultimo brano della serie "1944: Faier", la materia del ricordo di un eccidio nazista di dieci anni prima, riespressa liberissimamente nel 1954, si impedisce in ogni caso di farsi celebrativa (seppure a rovescio) o neorealista, prendendo invece la via espressionistica del Picasso di *Guernica* o del Guttuso di *Gott mit uns* che, in Zanzotto, si carica ancor più di surrealità e di tensione espressiva della parola. In lui il ferro e il fuoco di dieci anni prima, la carneficina ancora oggi traumatizzante e la pietà infinita e come lunare per gli scomparsi Gino, Elda e Antonio, perdono ogni connotato ideologico o illustrativo, per trovare la via ardua in cui la violenza storica e politica di un preciso tempo si fa immagine ossessiva, segno ed esecrazione di quella di ogni altro metastorico tempo violento. Poesia non importa se in prosa o in verso, scavata in sé nel grido di "Faier" (fuoco), che qui risuona bene al di là del testo di una lapide, [p. 264] nell'obiurgazione dei nomi guerreschi deificati a loro volta dai poeti, dei Wallenstein, dei Merode, dei Furstenberg ecc., demoni appena dieci anni prima emulati dagli "esse esse", loro clonazione» (Marco Forti, *Andrea Zanzotto narratore e prosatore*, in *Il Novecento in versi. Studi, indagini e ricerche*, Milano, Il Saggiatore, 2004, pp. 257-270: p. 263).

⁷⁷ Al problema delle interferenze tra i concetti di realismo, narrativa e cinema-tv nella cultura contemporanea, cui pure Zanzotto presta attenzione (basti il caso di *Filò*, ma esiste anche un volume di contributi critici, *Il cinema brucia e illumina. Intorno a Fellini e altri rari*, a cura di Luciano De Giusti, Venezia, Marsilio, 2011), attribuisce importanza centrale, per la rappresentazione bellica, A. Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo* cit.

⁷⁸ Peraltro destinato, come altrove nell'opera di Zanzotto, all'oblio di un nuovo e asettico intonaco: «Una nota dell'autore all'edizione del 1995 precisa: "Per una ristrutturazione dell'edificio avvenuta molto anni dopo, la scritta 1944: FAIER è entrata nel nulla» (G. M. Villalta, PPS,

l'ascolto annichilito prima del massacro a funzionare, nella prospettiva appunto dell'inerte, da attualizzante indizio di lettura. Si rielabora anche, qui, un'interiore ambivalenza nei rapporti con la cultura tedesca, segnata, sotto il profilo linguistico, dalla stridente inconciliabilità della poesia amata (si pensi al Rilke letto, come vuole l'aneddotica, al momento della notizia dell'armistizio⁷⁹) con i terribili *Befehle*, nel relativo trauma di vedere la *Heimat* costruita, da un lato, proprio dal dolce tedesco di Hölderlin, e distrutta, dall'altro, da quello stesso idioma piegato a disumano strumento di invasione. Il racconto è allora un resoconto storico che, nel segno verbale dell'ordalia di fuoco, si sposta sul tema della dissacrazione culturale operata dalla guerra, a stravolgere, ad esempio, il *Feuer* innologico e fondante di *Brot und Wein*:

Auch verbergen umsonst das Herz im Busen, imsonst nur
Halten den Mut noch wir, Meister und Knaben, denn wer
Möcht es hindern und wer möcht uns die Freude verbieten?
Göttliches Feuer auch treibet, bei Tag, und bei Nacht,
Aufzubrechen. So komm! Daß wir das Offene schauen,
Daß ein Eigenes wir suchen, so weit es auch ist⁸⁰.

La patria è ormai stata violata a tal punto che non ha più la forza di difendere tutti i suoi figli dall'aggressione cieca della violenza (come rileva Segre⁸¹). Proseguendo in un'immagine di rovesciata sacralità, che allude ai riti pagani della germinazione⁸², Zanzotto dà voce a un altro grido, stavolta vocativo, nel silenzio privo di risposte (impotenti le figure congiunte della «terra» e della «mamma») che circonda Gino Della Bortola al momento dell'agonia:

p. 1703).

⁷⁹ Vedi QPS, p. 46, ma anche la lettura che Villalta dà dell'episodio, sostenendone con ragioni intelligenti una rielaborazione autofunzionale (G. M. Villalta, *Andrea Zanzotto: i luoghi veri e i veri fantasmi della Grande Guerra* cit.).

⁸⁰ Friedrich Hölderlin, *Le liriche*, a cura di Enzo Mandruzzato, Milano, Adelphi, 1993, p. 520. La traduzione recita: «Così invano nascondiamo il cuore nel petto, / invano freniamo il nostro coraggio, / maestri e giovani – chi può impedirvi, vietarci la gioia? / Un fuoco divino ci trascina, di notte e di giorno, / ad aprirci la via. Vieni. Guardiamo nello spazio aperto, / cerchiamo ciò che è nostro, per quanto lontano» (ivi, p. 521).

⁸¹ «No, il paesaggio non sa proprio difendere gli uomini che da tanto vivono in simbiosi con esso: in «1944: Faier» esso vomita tedeschi armati che spargono sangue, cadaveri, incendi e rovine, e accoglie col gelo gli scampati decisi a vendersi cari. Indifferente gli orrori che si compiono, il paesaggio è dolce solo nei ricordi di un passato distrutto; tornerà con tutto il suo fascino quando lo scempio sarà lontano nel tempo: visto attraverso le lacrime di chi non dimentica» (Cesare Segre, *Introduzione*, in *Sull'altopiano e prose varie*, Neri Pozza, 1995, pp. 7-14: p. 11).

⁸² Pensando a Frazer e, ancora, a Eliot: ma anche il fuoco è elemento centrale nel rituale di fecondità, al livello antropologico di cui dà conto, ad esempio, il classico Anita Seppilli, *Poesia e magia* [1962], Torino, Einaudi, 1971, pp. 277-278.

E, anche se non ha più la forza di chiamare aiuto, Gino sta in agonia, perdendosi a fiotto a fiotto dentro la terra, dalle due ore senza termine di quel tramonto. Egli è là assorto nel verde profondissimo del prato della sua infanzia, non può ancora veramente credere che tutto quanto gli era caro e gli sta intorno sia così sordo e duro e inerte, che la sua terra gli stia suggerendo, stia riprendendogli tutte le forze. E se anche non ci sono più quelli che continuano a sparargli addosso e che si divertono a lasciarlo invocare la mamma, anche se egli non grida più, la sua voce fa male in eterno agli orecchi, impedisce di respirare nella pace⁸³.

Diversa la sorte toccata a Zanzotto, che aveva invece trovato rifugio (come informa un testo successivo, e capitale⁸⁴, *Premesse all'abitazione*) nei campi alti di granoturco, mentre Gino correva verso la morte, tra erbe troppo basse, sotto il fuoco tedesco⁸⁵. Ma in *Premesse all'abitazione* non si trova soltanto il secondo richiamo alla fine tragica dell'amico, bensì una più generale illustrazione del processo che aveva portato l'esperienza della guerra a farsi, anche attraverso il nodo simbolico di quella morte, trauma insanabile e destinato a deflagrare nuovamente, come dilemma psichico e rinuncia al diritto di vivere – sotto la metafora, appunto, abitativa – negli anni di composizione della *Beltà*. A Gino Della Bortola e più in generale all'improvviso ritorno del rimosso bellico si richiama infatti direttamente la grande crisi depressivo-linguistica che nel testo è sviscerata in immagini potenti e assai celebri, come l'«io cane [...] sostanzioso come pece»⁸⁶ e insieme «sfilacciatissimo [...] e feltrato», lo «scrivere» escretivo e autofilante «in bozzolo»⁸⁷, il famoso «scolice-lappola, durissimo, lucido e nero e [...] fornito di vello-ganci-antenne»⁸⁸, la «flora tossica tutta nascente da una radice che mi parve unica e conficcata nella testa come un chiodo a espansione, o ramificata in filiformi e propaggini a miriade, come una capigliatura arrovesciata verso l'interno del cranio»⁸⁹, fino al «puro grifo-mandibola»⁹⁰ della scrittura che trascina il proprio corpo puntiforme (ci sono dietro, anche, le «poetiche-lam-

⁸³ 1944: FAIER, SA, p. 998.

⁸⁴ Si recuperi almeno il sintetico giudizio di Cesare Segre, che introducendo le prose parla delle «straordinarie *Premesse all'abitazione*, sintesi ora dolorante ora tragicomica, sempre tesissima, di problemi pratici e ossessioni, di satira politica e di invincibile nostalgia, con scorci su un passato tragico, quello della guerra» (C. Segre, *Introduzione* cit., p. 7).

⁸⁵ «Io no, io avevo trovato subito, sopra la Cal Santa, la giungla del granoturco, insieme con alcuni ragazzi; e le grosse canne ci si afflosciavano addosso, durante quell'ora e tre quarti, macinate dai proiettili che ci fischiavano appena sopra teste e corpi cacciati dentro i solchi: la Cal Santa ci aveva protetti, le grandi foglie taglienti che amo da sempre mi avevano tolto alla mira diretta della morte e fatto un grembo in cui la fortuna sinistra era stata paralizzata» (*Premesse all'abitazione*, AL, p. 1045).

⁸⁶ Anche bestemmia, se è vero che nell'io si trova uno degli ultimi fondamenti del divino nella poesia contemporanea.

⁸⁷ Ivi, p. 1028.

⁸⁸ Ivi, p. 1039.

⁸⁹ Ivi, p. 1038.

⁹⁰ Ivi, p. 1039.

po» delle mummie del Dottor Ruysch⁹¹) nella realtà intesa come assoluto di negazioni. Tracce, tutte, che hanno sempre affascinato i lettori come premessa alle coeve furie sperimentali, ma si legano anche, per rimandi immediati d'immagini, a un testo precedente, che in *Sull'altopiano* identificava la «folla, la zizzania delle idee storte, delle idee deformi e incontrollabili» e «lo scolice uncinato» che «nidifica[...] nella mente»⁹² proprio nel conflitto mentale indotto dalla memoria dei compagni corsi avanti, nel conflitto, verso la morte. Attivatore dell'ingorgo psichico era stato infatti l'accorgersi improvvisamente, «*pede propemodum fracto*»⁹³, che il terreno comprato per edificare la nuova casa familiare non guardava soltanto verso «il retro di un gruppo di grossi palazzotti secenteschi, le loro adiacenze, barchesse e depositi dei raccolti», già intrinseci di «donrodrighiani» «manzonemi»⁹⁴, ma su quei campi del '44 dove Gino era stato lasciato a morire:

Su quei campi, su alcuni letti di cinquantino troppo basso e piccolo in quel periodo per proteggere dalla vista dei tedeschi, su alcuni letti di cinquantino segnato dalla nera, Gino era caduto. La sera prima avevamo parlato, egli stava per raggiungere le formazioni della «Tolot», sopra Vittorio, io invece dovevo andare a Salvadella, sul Cesé sopra Valdobbiate, per mettere a punto un nostro giornaleto clandestino. Alle diciassette e mezzo del 10 era cominciato il rastrellamento e Gino aveva scelto la strada sbagliata per ripararsi; su quel cinquantino i tedeschi lo avevano visto mentre correva per raggiungere il granoturco vero e buono e altissimo poco più in giù, ed egli era subito crollato sotto i proiettili. Non lo avevano finito, non osavano avvicinarsi perché lo credevano armato; la sua voce era vissuta, sempre più debolmente, per oltre un'ora. [...] Gino era stato raccolto morente ed era spirato la sera stessa nel piccolo ospedale del paese, con altri sventurati. [...] Avrei dunque scorto, tra il mio lotto e le ombre secentesche sullo sfondo, il vano immenso di quei campi ormai per sempre senza rifugio, avrei veduto il folle sgambettare di Gino su quei solchi dalle miserrime piantine, dalle foglioline incapaci e pigre di fronte alla morte, o un'erba tesa vanamente a dissimulare il sangue; e non solo in agosto, ma ogni giorno: io sono legato, rotto al piede⁹⁵.

Si preferirà, allora, rivendere l'appezzamento e comprarne un altro, sempre segnato da un trauma che era stato, anch'esso, occasione depressiva (un innamoramento non corrisposto, in età giovanile, i cui incontri mancati si erano svolti presso un incrocio di due strade che le nuove finestre guarderanno⁹⁶), ma con

⁹¹ *Tentativi di esperienze poetiche (poetiche-lampo)*, PC, pp. 1305-1319: pp. 1318-1319.

⁹² *Pagine dissepolte*, SA, p. 1015.

⁹³ *Premesse all'abitazione*, AL, 1044.

⁹⁴ Come ulteriore legame, *1944: FAIER* ospita una diretta citazione manzoniana (cfr. *1944: FAIER*, p. 997).

⁹⁵ *Premesse all'abitazione*, AL, pp. 1044-1046.

⁹⁶ Vedi *ivi*, pp. 1046-1047.

il quale si può convivere, perché insiste soltanto su ragioni intime e personali, non sull'impermanenza di quanti, poveramente, siano stati travolti dalla storia.

Sono ancora molti, concludendo, i punti che si potrebbero toccare e approfondire: in particolare, sarebbe interessante un'analisi contrastiva tra le occorrenze della Seconda guerra mondiale, direttamente vissuta e subita, e quelle della Prima, rappresentata soprattutto sui dati residui della cultura alta e bassa; le precoci infiltrazioni del tema bellico, a volte, contro ogni troppo spicciola filologia, in qualità di significativo sintomo profetico, nei *Versi Giovanili*; il complesso rapporto con la memoria degli eventi che ricorre, nelle difficili celebrazioni del 25 aprile, in parecchi testi successivi a quelli qui esaminati. Ci limitiamo allora a riportare, in chiusura, un breve spezzone d'intervista dove Zanzotto, parlando a dei giovani politicizzati, in modo atrocemente confuso, nel calderone degli anni 70, rivendicava una propria forma di estraniamento dai più diretti impegni politici e civili:

Io ben di rado, devo dirlo, affronto temi in cui elementi di carattere nettamente e visibilmente sociale siano evidenziati; non nego affatto che ci siano dei grandi poeti che hanno avuto la forza di parlare direttamente a nome del gruppo sociale e che abbiano saputo interpretare i momenti di emergenza positiva della storia⁹⁷.

Frase in *understatement*, come è tipico del poeta soprattutto quando parla a chi, forse, non può capire, o non subito, ma viene comunque elevato al rango di interlocutore degno. Frase della quale vorremmo far notare liminalmente l'ambiguità, laddove ci si dissocia solo nella nettezza e visibilità degli enunciati e soltanto dall'adesione alle «emergenze positive della storia»: mentre contano altrettanto, se non di più, i grandi poeti che trovano nei sommersi il proprio gruppo biologico, più che sociale, e che sanno quindi affrontare, senza precostituite proposizioni ideologiche e relative prebende, lo scandalo dei più negativi affossamenti storici⁹⁸.

⁹⁷ *La poesia è la mia difesa* cit.

⁹⁸ Allineando dunque gli esiti dello Zanzotto bellico a quelli di alcuni dei maggiori narratori di guerra del Novecento (tra cui Mann, Fenoglio, Grass, Pynchon, Grossman), per come li esamina Casadei: «La narrazione autentica deve costituirsi come commento *sub specie aeternitatis* del contemporaneo. I romanzi esaminati parlano del senso della storia senza vergogna, ed esprimono ciò che è diventata la storia senza l'idea di un progresso positivo, dopo Auschwitz e Hiroshima, dopo che lo *Streben*, l'azione più tipica della modernità, si rivela tensione verso la distruzione. Sono testi che osano parlare dei destini ultimi dell'umanità e interpretano le grandi paure del secondo Novecento, il lato oscuro, il più tragico ed il più importante di questa epoca. Tentano di spiegare la condizione umana dopo la Shoah e la bomba atomica: in questi eventi, e in tanti altri della SGM, modernità e pulsioni ancestrali di violenza pura si sono incontrate» (A. Casadei, *I romanzi di Finisterra. Narrazione della guerra e problemi del realismo* cit., p. 251).

IL DRAMMA DELLA GUERRA E LA FUNZIONE SALVIFICA DELLA POESIA NEI TESTI DELL'ULTIMO LUZI

Francesca Bartolini

Gli anni Novanta rappresentano per Luzi un momento di profonda adesione e partecipazione alla vita politica e quindi «alla concreta esperienza del quotidiano e delle sue fratture»¹, segno – anche nella tarda stagione della vecchiaia – di una continua e tormentata indagine sul proprio tempo alla ricerca di senso e di «verità»². Inizialmente marginale in una poetica di rinnovata «tensione paradisiaca»³, come l'avrebbe definita Stefano Verdino parlando del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*, la questione della contemporaneità, ritenuta fondamento di una poesia che, per essere portatrice di speranza⁴, deve nutrirsi «delle forze che agiscono nel mondo»⁵, acquista uno spazio crescente, come dimostra l'uscita nel 1995 di una *suite* di poesie d'occasione sociale e civile, *Sia detto*. Ma riduttivo sarebbe limitare a questo *corpus* un interesse sempre più manifesto per la *res publica* e per il ruolo che in essa è chiamato a svolgere l'uomo

¹ Stefano Verdino, *Introduzione*, in Mario Luzi, *L'opera poetica*, Milano, Mondadori, «I Meridiani» 1998, p. LI.

² L'espressione «desiderio di verità» è il titolo di un intervento di Mario Luzi del 1945 pubblicato sulla rivista «Costume» (M. Luzi, *Desiderio di verità*, in «Costume», 3, 1945, pp. 15-16) nonché di una raccolta di testi inediti e rari curata da Stefano Verdino e uscita nel 2014 (M. Luzi, *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari*, Urbino, Istmi, 2014 – si tratta della pubblicazione del numero 33 della rivista «Istmi. Tracce di vita letteraria»).

³ S. Verdino, *Introduzione* cit., p. LI.

⁴ L'espressione «solo la poesia ci salverà» è il titolo di un'intervista di Renzo Cassigoli a Mario Luzi apparsa su «L'Unità» il 5 maggio 2002 e pubblicata su M. Luzi, *Una voce dal bosco*, supplemento del quotidiano «L'Unità», Bologna, Legatoria del Sud, Aprile 2005, pp. 69-71. Alla domanda del giornalista «Una volta lei disse che solo la poesia ci potrà salvare. Lo ripeterebbe oggi?» Luzi risponde: «Sì. Non solo per la poesia in sé, ma come concezione fondante del parlare e dell'ascoltare. La poesia non solo come atto creativo, ma anche come dimensione dell'uomo che si esprime per qualcuno che ascolta. Questa dimensione è in pericolo, ma se la poesia resiste, e se resiste l'umano, allora ci potrà essere salvezza. Almeno lo spero» (Renzo Cassigoli, *Solo la poesia ci salverà*, in M. Luzi, *Una voce dal bosco* cit., p. 71). La stessa frase viene ricordata da Cassigoli nel libro *Le nuove paure* (M. Luzi, *Le nuove paure. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze-Antella, Passigli Editori, 2003, p. 27).

⁵ R. Cassigoli, *L'estate, la vita e un poeta*, in M. Luzi, *Una voce dal bosco* cit., p. 59 (il testo era apparso sul numero de «L'Unità» dell'11 agosto 1997).

e l'intellettuale, visti i numerosi interventi su giornali e riviste ai quali Luzi affida, con lucidità d'analisi e forza argomentativa, parole di indignazione, impegno, speranza. Fra tutti il tema della guerra si ripropone, sulla spinta dei contemporanei eventi internazionali, con tragica necessità nei suoi aspetti più crudi e dolorosi. Un rito mortifero, ancestrale ma mai risolutivo, che Luzi avversa testimoniando con decisione la legittimità e la bellezza della vita (basti pensare al ricorrente simbolo del seme del *Viaggio terrestre e celeste di Simone Martini*), pur nella sua imperfezione.

A rileggere *Che la guerra affretti la sua catarsi*, scritto nel 1991⁶, durante la prima fase della guerra del Golfo, emerge intatto il desiderio di comprovare, nell'imminenza di un nuovo conflitto, la saldezza di un'opinione comune che si oppone⁷, pur impotente, all'evento e che sostiene piuttosto soluzioni alternative. La riflessione passa invariata nei versi di *Giorni che ho visto altrimenti*⁸, poesia scritta appena un mese più tardi e confluita poi in una *plaque* di liriche inedite di autori vari in ricordo di Montale, nella quale Luzi torna a denunciare la necessità di un cambiamento, la possibilità, sostenuta dalla ragione, di sottrarsi a un millenario *refrain* di morte e paura invitando a credere nella concreta attuazione di un'utopia – la pace – sentita sempre più realistica.

Acquedotti rovinati, cavi elettrici saltati e impianti di depurazione inattivi sono tutti elementi di una desolazione senza tempo e di una sconcertante normalità alla quale non solo gli uomini ma persino il fiume millenario si sottomette, invitando a fare altrettanto⁹, mentre inghiotte le rovine della città. L'immobilità è però condizione da evitare, in quanto ripropone cancrene «arcaic[he]»¹⁰, ap-

⁶ M. Luzi, *Che la guerra affretti la sua catarsi*, in «Avvenire», 19 gennaio 1991, p. 1. Il testo è stato poi ripubblicato in M. Luzi, *Desiderio di verità e altri scritti inediti e rari cit.*, pp. 23-24.

⁷ *Ibidem*. Ugualmente nell'intervista di Giuseppe Matulli a Mario Luzi pubblicata su «La discussione» il 2 febbraio 1991 (poi in M. Luzi, *Pace e guerra*, a cura di Renzo Poggi, Pienza, Centro Studi La barca, 2005): «Io mi riconosco in questa mentalità di rifiuto».

⁸ Mario Luzi, *Giorni che ho visto altrimenti*, in *18 poeti per Montale. Poesie inedite*, con una presentazione di Carlo Bo, Milano, Librex, 1991, pp. 31-32. La *plaque* fu voluta dagli organizzatori del Premio Librex Guggenheim Eugenio Montale per la poesia (Giovanna Ioli, Elio Gianola e Giulio Abbiezzi) in occasione del decennale della morte del poeta e della decima edizione del premio. Il testo, che riporta la data del 12 febbraio 1991, sarebbe poi apparso col titolo *De visu* su «Il Messaggero», 14 marzo 1995 all'interno dell'intervista a Luzi di Renato Minore, *Donne di Bagdad, orrore senza tempo*. Nello stesso anno sarà pubblicata anche la *plaque* *Sia detto* («Annuario della Fondazione Schlesinger», Fondazione Schlesinger, Lugano-Milano-New York, 1995, pp. 11-25), una *suite* di dieci poesie di occasione civile e pubblica tra cui compare anche questo testo con il titolo di *Le donne di Bagdad*.

⁹ M. Luzi, *Le donne di Bagdad*, in Id., *L'opera poetica cit.*, p. 1218.

¹⁰ *Ibidem*. Tale posizione si ritrova esattamente nell'intervista di Giuseppe Matulli a Mario Luzi pubblicata in «La Discussione», 2 febbraio 1991 (poi M. Luzi, *Pace e guerra*, Firenze, Marsilio Editore, 2005, p. 7): «Viviamo oggi in un clima culturale mutato, quello, del dopo marxismo, del post-ideologismo. È una cultura un po' sbandata, disorientata, un po' grezza. Eppure la consapevolezza e la coscienza degli uomini hanno fatto, seppure in maniera disordinata, tra mille tentazioni, molti passi in avanti. Il ricorso all'uso della forza, che sembra una procedura obbligata, risponde invece a logiche di vecchi automatismi; suscita pertanto perplessità e viene rifiutato».

parentemente inguaribili («l'estrema deiezione della creatura umana non ha tempo»)¹¹, induce al rischio dell'assuefazione – il cantilenante «nulla cambia»¹² che si sussegue nei versi – piegando l'esistenza a un ritmo previsto¹³, disciplinato e pertanto mortifero. Anche se a raccontare la morte è il televisore¹⁴, attraverso il quale meno efficace diventa la percezione del dolore¹⁵, il poeta nutre la speranza che sorga nell'osservatore un sentimento agonico di sdegno e opposizione.

La guerra, quindi, in entrambi i testi del 1991, così come nell'intervista rilasciata a Giuseppe Matulli il 2 febbraio dello stesso anno (tra l'intervento di «Avvenire» e la stesura di *Giorni che ho visto altrimenti*, in un arco di tempo strettissimo, di appena tre settimane) è un sopruso perpetrato da secoli senza apparente variazione. All'uomo – in linea con il rinnovato antropocentrismo dell'ultima produzione luziana – è affidata una speranza rigeneratrice perché ritenuto capace, pur nella sua imperfezione e fragilità, di produrre un cambiamento, in questo caso, etico. Il saggio, il testo poetico e l'intervista si integrano mostrando il rovello di Luzi circa la necessità, di fronte alla violenza, di un'azione critica che il poeta non sente solo personale, o categoriale, sebbene negli scrittori particolarmente cogente¹⁶, bensì condivisa («Tutti lo sappiamo»¹⁷ afferma Luzi criticando l'azione di chi dovrebbe vigilare per la pace) e che documenta il formarsi di una morale collettiva nuova («comunque sia, cominciare è bene»¹⁸, aggiunge). Esiste però, per lo scrittore, una discrepanza tra etica

¹¹ *Ibidem*.

¹² M. Luzi, *Le donne di Bagdad*, in Id., *L'opera poetica* cit., p. 1218.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Non casualmente Luzi ripete nei primi versi il verbo «vedere» e accenna allo schermo, inequivocabilmente televisivo, accarezzando un tema sul quale ritornerà poi in futuro, quello della spettacolarizzazione dell'evento bellico (nell'intervista di Giuseppe Matulli a Mario Luzi del 2 febbraio 1991, precedentemente citata).

¹⁵ «Oggi quello che ci fanno vedere è puramente telematico, e non si sa mai se è vero; comunque non raggiunge mai un potere incisivo di verità. Non credo che, da un punto di vista artistico, un conflitto come quello attuale sia destinato a lasciare tracce profonde, pur essendo stato scientemente un fatto atroce, con conseguenze atrocissime: però poi rimane tutto tra il reale e il virtuale, non c'è appunto la visione, c'è il surrogato della visione» (Mario Luzi, *Mario Luzi. Un colloquio sulla visione*, in Riccardo Donati, *Il testimone discreto*, Firenze, Società editrice fiorentina, 2004, p. XII).

¹⁶ «Non vorrei fare dello scrittore una classe a parte. Tutto quello che il poeta fa è temporale, è desunto dal tempo, dal presente. E tutto quello che è nel presente è inerente alla politica. In ogni atto, in ogni discorso c'è la radice politica. Che poi, di volta in volta, lo scrittore assuma temi diversi o partecipi a battaglie diverse, dipende dal temperamento, dalla sua formazione, ma interpretarlo come rifiuto della politica è un assurdo. Tutti manipolano qualcosa che è oggetto della vita comune [...] Voglio dire, io stesso, davanti a questa enorme anomalia nella quale siamo immersi, non mi pongo il problema se sono o no uno scrittore ma so, comunque, che non posso astrarmi da questa proposta offensiva per il mio tempo, che mi fa star male. E per contrastarla uso gli strumenti che mi sono congeniali: il pensiero, la parola, la scrittura» (M. Luzi, *Se cultura e politica si separano*, in Id., *Le nuove paure* cit., pp. 39-40).

¹⁷ M. Luzi, *Che la guerra affretti la sua catarsi* cit., p. 23.

¹⁸ *Ibidem*.

sociale e politica (e tra cultura e politica¹⁹) dal momento che, sebbene rifiutata dalla collettività, l'uso della guerra continua ad apparire a chi gestisce il potere uno strumento efficace per la risoluzione di controversie internazionali²⁰. Accusa più volte riformulata²¹, e già presente in una poesia di poco anteriore, *Soldatesca*, del novembre 1990, confluita anch'essa in *Sia detto*, sebbene collocata in posizione successiva rispetto a *Giorni che ho visto altrimenti*. Il conflitto bellico è rappresentato come un contrasto tra forze irrazionali (ma, dopotutto, «assurdità»²², «irrealtà»²³, «disastro»²⁴ lo caratterizzavano anche in *Che la guerra affretti la sua catarsi*); tutto è deciso da mandanti²⁵ lontani dall'orrore, mentre la «ferita umanità»²⁶, «balord[a] / e stralunat[a]»²⁷, è incapace di assegnare un vero significato a una barbarie priva di senso. Pregnanti, in entrambi i testi, le immagini conclusive: l'allusione al «desiderato grembo»²⁸, così come la stessa invocazione a Maria che esprime in preghiera il desiderio di una vita diversa, priva dell'esperienza bellica, possono essere accostate alla visione delle donne immerse nelle acque, simboli di generazione e creazione²⁹ in un paesaggio di morte. La speranza, o l'«illusione»³⁰, quindi, che permane anche laddove sembra non poter sussistere, «tempra»³¹ l'uomo e, spingendolo verso il futuro, lo salva dalla disperazione:

¹⁹ Posizione sulla quale sarebbe ritornato anche ne *Le nuove paure*: «Lei mi chiede cosa accada se politica e cultura si separano? Vede, considerare distinte le attività politiche, voglio dire le attività dovute alla *polis*, dalla cultura è un'operazione paradossale, ma, purtroppo, corrisponde a una realtà di fatto. Io ho sempre pensato che sarebbe intelligente e generoso aprire alla cultura i recinti della politica e delle istituzioni, e lo stesso discorso vale per il versante della cultura, ma il paradosso resta perché è nella realtà, prima ancora che nelle impostazioni programmatiche o politiche» (M. Luzi, *Le nuove paure* cit., pp. 41-42).

²⁰ «A una notevole crescita della coscienza comune, a una diffusa maturità collettiva – che non esclude, certo, la paura di certe rinunce, l'egoismo, la pavidità e l'ignavia – non corrisponde nell'esercizio della politica, niente di analogo e di parallelo. Negli ambulacri del potere l'immaginazione si addormenta, l'elasticità cede all'anchilosi. Dall'ONU non è venuto fuori nient'altro che una trita litania di aut-aut: nel sottinteso che la guerra avrebbe, in ogni caso, posto rimedio e non invece portato scompiglio dovunque, ritorcendosi sui popoli di tutto il mondo» (M. Luzi, *Che la guerra affretti la sua catarsi* cit., p. 24).

²¹ Ad esempio nelle interviste con Renzo Cassigoli raccolte nel volume *Le nuove paure* precedentemente citato.

²² M. Luzi, *Che la guerra affretti la sua catarsi* cit., p. 23.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ M. Luzi, *Soldatesca*, in Id., *L'opera poetica* cit., p. 1229.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ «[...] La morte è la sola maestà / che non vien meno. E sola / ci assicura della sacrosanta vita...» (M. Luzi, *Le donne di Bagdad* cit., p. 1219).

³⁰ M. Luzi, *Aderge al primo oriente*, in Id., *L'opera poetica*, p. 974.

³¹ *Ibidem*.

[...] s'era, / allora, consumato / quel lungo paragone / d'astuzia e di pazienza, / poi il furore / lo spavento, / chissà, l'infanticidio, / il sacrilegio, lo scempio...? / si perdevano, ora, / recedevano / verso un desiderato grembo / a un loro agognato nuovo concepimento. *Exaudi / Mater exaudi nos*³².

[...] vanno e vengono nelle loro tuniche / gonfie di vento, intrise d'acqua, loro / donne di Bagdad al fiume benefico e insidioso. / La morte è la sola maestà / che non vien meno. E sola / ci assicura della sacrosanta vita³³.

A segnare un passaggio decisivo nella riflessione luziana sulla guerra è il testo *Dov'è l'errore* del 1996 nel quale, pur ribadendo inalterata l'aspettativa nell'uomo³⁴, prevale una posizione maggiormente critica. Luzi nota come di fatto non si sia riusciti a riportare la persona al centro del dibattito e si sia delegato a risposte insoddisfacenti il problema della relazione dell'individuo con la cultura post-bellica, ripiegando sulla ragione «primo nume salutare, dopo le furie dei mostri»³⁵, ma al punto di «applicarla maniacalmente»³⁶ fino all'eliminazione di ogni «capacità di scelta e addirittura di distinzione»³⁷. L'alienazione³⁸ dalla natura, e quindi dalle radici del proprio essere³⁹, ha prodotto solo frustrazione, dolore, follia.

³² M. Luzi, *Soldatesca*, in Id., *L'opera poetica* cit., p. 1229.

³³ M. Luzi, *Le donne di Bagdad*, in Id., *L'opera poetica* cit., p. 1219.

³⁴ Fiducia che Luzi ribadisce appena quattro anni dopo nell'intervento *Dov'è l'errore* pronunciato in occasione di una giornata di studi per i centotrentanni di «Nuova Antologia» (*Per una certa idea dell'Italia. Atti della Giornata di studi per i centotrentanni di «Nuova Antologia»*, a cura di Cosimo Ceccutti, Firenze, Le Monnier, 1996, pp. 87-90) e poi ripubblicato in *Desiderio di verità* (pp. 34-36), sottolineando come dopo il secondo conflitto mondiale la società avesse sentito il bisogno di valorizzare una cultura «pacifica, irenica, visto che la cultura della forza aveva creato solo distruzione e lutto» (*ibidem*), «risanatrice» (*ibidem*) rispetto alla precedente e pertanto, in quest'ottica, centrata sull'uomo perché proprio l'uomo era stato nel conflitto «umiliato e violato» (*ibidem*).

³⁵ *Dov'è l'errore*, in M. Luzi, *Desiderio di verità* cit., p. 36.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ «La massa, l'uomo massa, sono di per se stessi effetti della violenza insita nella *polis* moderna. C'erano insomma nella civiltà del nostro secolo tutte le insidie sufficienti a svuotare di probabilità un progetto culturale come quello di cui abbiamo parlato, e cioè di invocare il potere numinoso e salvifico della cultura come tale» (ivi, p. 35).

³⁹ «L'aspetto della ragione che ha avuto il sopravvento è evidente quanto abbia lasciato insoddisfatto l'uomo moderno, l'uomo contemporaneo. La contemporaneità dell'uomo, poi, si precisa su motivi e su istanze e impulsi suscitati da un mutamento di condizione che è sfuggito spesso non soltanto alle previsioni ma all'analisi della cultura vigente. Troppe cose virtuali, dimenticate o latenti nell'uomo sono rimaste sacrificate da quello schema culturale su cui ha proceduto nella sua presunzione di felicità la storia moderna. Questo è innegabile ma è forse anche vero che senza quella cultura inadeguata e irrealistica – in quanto non riposa sul reale e neppure è occupata a definirlo. Senza quella cultura più che altro rimediata con i rimasugli delle filosofie e delle ideologie di altre età non ci sarebbe il senso dell'inappagamento e della frustrazione che oggi generalmente accusiamo; i quali sono certamente il primo gradino di una possibile ripresa. Se l'errore c'è stato ed è quello che abbiamo supposto, la cultura – la scienza, l'umanesimo, la loro diffusione – restano al centro del problema. Una cultura, reintegrata di molte arbitrarie amputazioni naturali, non più costituita sul suo contrasto ma sul suo consenso profondo – e tuttavia critico e dunque

Necessario sembra a Luzi recuperare il punto di vista dell'uomo⁴⁰ per far emergere la sofferenza del vissuto⁴¹, ma anche attuare «una riflessione sull'assoluto»⁴² dando respiro a una dimensione altra, che superi l'umano e lo completi – in un continuo alternarsi di piani, così come già nel *Viaggio* – al costo di un obolo pagato sulla soglia, «pedaggio per la sua divinità»⁴³. È il proposito che Luzi attua in *Sotto specie umana*, laddove l'individuo si riscopre pellegrino di un tragitto inebriante pur nella sua brevità⁴⁴, compiuto in un mondo del quale avverte di essere parte⁴⁵, sebbene piccola, insignificante «nella molteplicità»⁴⁶, ma pur sempre in grado di intuire il senso del proprio ruolo⁴⁷ «dentro la vita, dentro il meraviglioso istante»⁴⁸. Il rapporto io-mondo, però, non è sempre pacifico⁴⁹, talvolta è anzi apertamente conflittuale⁵⁰ seppur forte, istintivo è il senso di appartenenza a un ciclo vitale nel quale tutto perdura in continuità⁵¹ e al tempo stes-

anche doloroso – con la natura. Questa, abbandonata o repressa, genera infatti troppe follie, proprio quelle da cui dobbiamo guarire, per via di cultura, appunto di una più misericordiosa cultura» (ivi, p. 36).

⁴⁰ «Il titolo si compone di tre parole da leggersi separate: *Sotto specie umana*, e non tutto attaccato, come qualcuno ha scritto: sottospecie, che vuol dire tutt'altra cosa. Forse c'è anche un po' di questo significato, ma è molto subordinato. In sostanza vuol dire che noi guardiamo al mondo, nel suo complesso dalla nostra ottica e con i nostri mezzi: cioè «sotto specie umana», con una comprensione limitata del mondo alle nostre facoltà, alla nostra intelligenza. [...]. Il libro vuole essere una riflessione su quello che abbiamo vissuto e abbiamo sofferto una riflessione sull'assoluto a cui, pur non potendo, vorremmo arrivare» (Mario Luzi-Renzo Cassigoli, *Frammenti di Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2000, pp. 84-85).

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ M. Luzi, *Passò sui sette colli urbani*, in Id., *Sotto specie umana* cit., p. 39.

⁴⁴ «[...] È breve la sua vita, / breve il suo viaggio / e quella brevità lo inebria, / in festa e danza effimera lo incendia» (M. Luzi, *Porzione grande*, ivi, p. 112).

⁴⁵ «[...] Perché invece non mi chiami / a te fraternamente? / Questo infatti siamo / tu e io, riconosco, / fratelli geminiani / da sempre concresciuti / in grazia e in dolore» (M. Luzi, *Oh, non così*, ivi, p. 97).

⁴⁶ «[...] Non lo sappiamo / siamo / e non siamo niente / nella molteplicità / continua delle apparenze, / però dentro la vita, dentro / il meraviglioso istante» (M. Luzi, *L'inverno e la sua fine*, ivi, pp. 88-89).

⁴⁷ «[...] Domani non ce n'è / né ieri, il tempo / è uno della vita, / – lo perde talora, lo abbandona, / il principio e termine si mutua – / ma imparano l'anima dell'uomo / e l'anima del mondo / a conoscersi / e la conoscenza li assottiglia, / la reciprocità li annulla / e li glorifica» (M. Luzi, *Isil anima-animula lontana*, ivi, p. 119).

⁴⁸ M. Luzi, *L'inverno e la sua fine*, ivi, pp. 88-89.

⁴⁹ M. Luzi, *Ancora un po' assonnata*, ivi, pp. 131-132.

⁵⁰ «[...] Si occulta o si dichiara / il mondo. Si nega, si offre e si protende / alla nostra conoscenza / la sua rugosa / e vellutata carne... / e gioca / con noi il suo gioco / di verità e di accecamento / la nostra intelligenza, / il nostro ansiosissimo appagamento. / Pure l'uomo è un soffio... » (M. Luzi, *Cala il sipario su di sé, si cela*, ivi, p. 134).

⁵¹ «[...] Pareva, sciocco, ti sfuggissi / ed ero in immagine / e in sostanza / discesa nel midollo / della continuità / non tua, del mondo / che in te stava...» (M. Luzi, *Venivo*, ivi, p. 158).

so si trasforma⁵². Un'afferenza⁵³ che implica l'annullamento⁵⁴ in un mondo che divora⁵⁵ le creature alle quali appartiene dal momento che «ciascun progetto di vita»⁵⁶ non può che formarsi «nel progetto universale»⁵⁷.

L'uomo, però, può compiere «uno sforzo di riconciliazione»⁵⁸, nel tentativo di affrontare le antinomie del proprio tempo⁵⁹, e cogliere possibilità di «dialogo»⁶⁰ che aprano a «un'armonia più estesa e misericordiosa»⁶¹ con l'esistente, facendosi «movimento e vibrazione d'ali, d'etere»⁶², «anima, ardore»⁶³. Il rinnovato senso di comunione col mondo riscatta quella naturalità che sembrava perduta ma rende necessaria una dedizione portata fino al sacrificio⁶⁴, nella consapevolezza di una «universa fraternità»⁶⁵ data dal condividere una storia⁶⁶ che è sì fatta di «umane operosità, morte / imprese, macerie»⁶⁷, «di penuria e di miseria»⁶⁸ devastazione e «abisso»⁶⁹, «paura e spaesamento»⁷⁰ ma nella quale si intravede per

⁵² *Ibidem.*

⁵³ «Mondo, non sono circoscritto in me» (M. Luzi, *Mondo, non sono circoscritto in me*, ivi, p. 9).

⁵⁴ «[...] Prendimi, mare aperto, annullami, / ma restituiscimi alle origini, / riportami alla roccia, alla sorgente... / Questo splende nell'ambiguo alone, / mi affascina, mi confonde...» (M. Luzi, *Dopo la curva*, ivi, pp. 114-115).

⁵⁵ «[...] Pure / cresce il creato nelle sue creature, / pure tutte le divora» (M. Luzi, *Avanza l'ora*, ivi, p. 181).

⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁸ M. Luzi, *Le nuove paure* cit., p. 53.

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ M. Luzi, *Aveva, albero*, in *Sotto specie umana* cit., p. 98.

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² M. Luzi, *È pura ilarità*, ivi, pp. 94-95.

⁶³ *Ibidem.*

⁶⁴ «[...] Ti prego, giorno nuovo, / vieni, ma vieni lentamente, / entra lentamente nella stanza, / accendimi come una lampada, / così sarò votiva / come devo e come voglio / per te, per i miei simili, / per l'anima del mondo / che ci ospita, ci offende / e non poco ci conforta, noi sua parte» (M. Luzi, *Ancora un po' assonnata*, ivi, pp. 131-132).

⁶⁵ M. Luzi, *Mezzogiorno*, ivi, p. 65.

⁶⁶ «[...] Mio Dio, la rasento solamente / oppure sono dentro – questa semi / devastata storia / di popoli e città? / Di transfuga o di verme / annidato nella polpa, qual è in quella storia / la mia parte, / forse la mia colpa...» (M. Luzi, *Si avanza, d'improvviso*, ivi, p. 140). Ma basti pensare anche ai versi finali di *Ancora un po' assonnata* (M. Luzi, *Ancora un po' assonnata*, ivi, pp. 131-132).

⁶⁷ *Ibidem.*

⁶⁸ «[...] Ed era / una tormentosa, una continua / convulsione della tenebra, / la chiamavano storia / e non lo era / se non di penuria / e di miseria – / e tu eri nel mondo / nell'uomo / nel tempo / ma non avevi storia / solo un corrugamento alterno alla tua gloria» (M. Luzi, *Deducant*, ivi, pp. 168-169).

⁶⁹ «[...] L'abisso d'accecante luce e tenebra / fumiga ancora tutto quanto. / La mischia / non è spenta, il sì e il no del mondo / s'incalzano e si affrontano / nel gorgo della vorticiosa danza» (M. Luzi, *Guarda*, ivi, p. 128).

⁷⁰ M. Luzi, *Le nuvole, non quella*, ivi, p. 137.

tutti «il gran sorriso / d'una piena solarità»⁷¹ sebbene a rischio, dato dalla lontananza, che sia solo un «miraggio»⁷².

All'uomo «creatura creante / gioiosa e dolorosa»⁷³ sono richiesti «il prezzo, il debito, il perdono / del sangue e degli eventi»⁷⁴ «promemoria»⁷⁵ di sofferenza e al tempo stesso speranza di «liberazione»⁷⁶. Impossibile è sottrarsi alla responsabilità, «stornare il volto»⁷⁷ o esimersi chiudendosi «nel cristallo della tua innocenza»⁷⁸, nel tentativo di ignorare «il mondo e le sue scorie»⁷⁹. Il sangue dissipato, fin dall'antichità, nelle stragi «palesi e clandestine, / nelle cacce, nelle ecatombi, / nelle mattanze, nelle carneficine, nelle croci»⁸⁰, si fa «*sanguis meus*»⁸¹, sangue di «morte»⁸² ma anche di «resurrezione»⁸³. L'uomo può accettare la croce, «elargizione gratis / d'amore e di dolore»⁸⁴, e vivere un'esistenza fatta di «pena»⁸⁵ e «letizia»⁸⁶ compiendo un percorso di purificazione (dalla «cenere»⁸⁷ alla «luce»⁸⁸) e speranza di successiva rinascita, sebbene non sicura e nei termini inconoscibile⁸⁹.

La poesia è ancora capace di «presagire»⁹⁰, di leggere e interpretare il mondo⁹¹, di salire «da qualche infero»⁹² o di scendere «da qualche celestiale abisso»⁹³ manifestando capacità divine un tempo appartenute anche agli uomini ma or-

⁷¹ *Ibidem.*

⁷² *Ibidem.*

⁷³ M. Luzi, *Perché, vita, diceva*, ivi, p. 202.

⁷⁴ M. Luzi, *A lei, Gerusalemme, sale*, ivi, pp. 174-175.

⁷⁵ *Ibidem.*

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ M. Luzi, *Guarda*, ivi, p. 128.

⁷⁸ M. Luzi, *Qui? troppo opaca la musica*, ivi, p. 227.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ M. Luzi, *Sangue – sua profusione*, ivi, p. 156.

⁸¹ *Ibidem.*

⁸² *Ibidem.*

⁸³ *Ibidem.*

⁸⁴ M. Luzi, *Ingoiato dal mondo? Sì, lo era*, ivi, p. 178.

⁸⁵ M. Luzi, *Deducant... deduxerunt*, ivi, p. 182.

⁸⁶ *Ibidem.*

⁸⁷ M. Luzi, *Città tutta battuta*, ivi, p. 31.

⁸⁸ *Ibidem.*

⁸⁹ «[...] Sarò nominato, / o no / non avrò nome, / se l'avrò / a quel nome risponderò / quando sarà gridato / o solo sussurrato / finché sia ammutolita / la voce o io cenere soffiata / dalla purità / del vento astrale. Oh felicità» (M. Luzi, *Sono acqua e terra*, ivi, pp. 100-101).

⁹⁰ M. Luzi, *S'era accesa una rissa di vocaboli*, ivi, p. 150.

⁹¹ M. Luzi, *Esploderà*, ivi, p. 224.

⁹² M. Luzi, *Non erano sue quelle parole*, ivi, p. 225.

⁹³ *Ibidem.*

mai perdute⁹⁴. Certo non è improbabile che incorra in una certa opacità⁹⁵ da superarsi tentando una rigenerazione che la renda «vivida / della significazione piena»⁹⁶ affinché Orfeo, «rude»⁹⁷ ma «pieno di forza e carità»⁹⁸ non manchi l'appuntamento con il nuovo secolo e sia capace di cantarlo davvero. Si tratta di una riflessione sul linguaggio che si fa voce⁹⁹, persino grido¹⁰⁰, preghiera ma anche creazione poetica, espressione di «umanità inespressa»¹⁰¹ e del desiderio di comprendere il mondo e ordinarlo, nominandolo¹⁰².

Luzi relega ad altri contesti¹⁰³, penso a un libro di straordinaria modernità come *Le nuove paure*, la denuncia di una crisi che ha pericolosamente svuotato la parola del suo significato, sintomo di una perdita capacità di ascolto e comunicazione¹⁰⁴, o l'ha ridotta a «frastuono»¹⁰⁵, togliendole il ruolo di fondamento della ragione: problemi propri di un secolo, il Novecento, che ha vissuto e subito un generale turbamento della coscienza¹⁰⁶. Il nome, privato della sua relazione con

⁹⁴ «Oh Giovanni, commemora il già stato, / talora presagisce / lei, lingua dell'uomo, / ma l'attimo primario, / il suscitante, quello le è negato, / preclusa la nominazione anche. / Era il tormento / questo / assai lamentoso dei profeti, / li umiliava – inguaribile ferita – / la perdita divinità / a taluno restituita – a chi? A ogni creatura, / però non lo intendevano, essi» (M. Luzi, *S'era accesa una rissa di vocaboli*, ivi, pp. 150-151).

⁹⁵ M. Luzi, *Qui? troppo opaca la musica*, ivi, p. 227.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ M. Luzi, *Rude, appena un po' sedotto*, ivi, p. 226.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ M. Luzi, *Di che smanio ancora?*, ivi, p. 223.

¹⁰⁰ M. Luzi, *Esploderà*, ivi, p. 224.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² «Chi apre nei vocaboli / il fiore del significato, / chi apre / il fiore aperto nel brivido del prato? / Non sapevi di saperlo, eppure, / eppure n'eri certo. / Potresti ora forse, / sei esperto, nominarlo / se non che spira già oltre, / esce dal suo nome» (M. Luzi, *Chi apre nei vocaboli*, ivi, p. 231).

¹⁰³ M. Luzi, *Le nuove paure. Conversazione con Renzo Cassigoli*, Firenze-Antella, Passigli Editori, 2003.

¹⁰⁴ «Cassigoli: “Una volta mi disse che solo la poesia ci potrà salvare, Lo ripeterebbe oggi?” Luzi: “Sì, lo ridirei. Non solo per la poesia in sé, ma come concezione fondante della capacità di «parlare» e di «ascoltare». La poesia non solo come atto creativo, ma anche come dimensione dell'umano che si esprime per qualcuno che ascolta” (ivi, pp. 27-28).

¹⁰⁵ Mario Luzi, *L'estate, la vita e un poeta*, in Id., *Una voce dal bosco* cit., p. 56.

¹⁰⁶ «Il tema della poesia diventa la crisi della stessa poesia, come espressione della crisi della conoscenza generale, dovuta alle grandi e tragiche esperienze storiche del Novecento. Esperienze tragiche che oggi proseguono nella dimensione di un mondo globale. Molte delle tragedie dell'umanità di cui la poesia non poteva non tener conto derivano da eventi che, come lei ricordava, appaiono quali escrescenze bubboniche della cultura» (ivi, pp. 50-51).

la cosa¹⁰⁷, ha finito per perdere la sua forza creatrice¹⁰⁸, divenendo espressione di un'umanità lacerata e confusa, inaridita e resa incapace di sperare e immaginare. Permane comunque la convinzione, disperata nel suo reiterarsi, che «solo la poesia ci potrà salvare»¹⁰⁹ dall'«inaridimento dei sentimenti, dall'allentamento della legge morale»¹¹⁰, dalla «perdita della capacità di sognare»¹¹¹ e dall'annullamento del «valore stesso della vita umana»¹¹² sebbene questo implichi una diversa, più ampia interpretazione del termine, dilatato a «dimensione dell'umano che si esprime per qualcuno che ascolta»¹¹³:

[Il Novecento] ha perseguito il sogno continuamente deluso e continuamente ripreso di un mondo meno ingiusto e perverso. Un mondo che, magari, potesse farci sperare in un uomo che si appartenga e non sia alieno a se stesso, quale invece rischierebbe di essere se la poesia cadesse in disgrazia. Chiediamo allora non cosa ha fatto la poesia, ma cosa sarebbe il mondo senza di essa. E cosa sarebbe l'uomo senza la poesia. Perché io credo fermamente che la poesia aiuti l'uomo a ritrovare se stesso, la sua essenza, e mi auguro che sia l'uomo il protagonista della poesia del futuro. In questo senso il lavoro dei poeti sarà ancora necessario¹¹⁴.

Essenziale che la parola torni a dare, con la propria capacità profetica¹¹⁵, il proprio contributo dimostrandosi capace di «aggiungere qualcosa al mondo, non solo di riflettere»¹¹⁶, ma soprattutto in grado di alimentare l'«utopia»¹¹⁷ da intendersi come «energia morale»¹¹⁸, «forza di affermare, di far credere possi-

¹⁰⁷ «Hai l'impressione che il rapporto tra le cose oggettive, la realtà spirituale e la parola, non ci sia più. Anche la parola è in crisi, e ogni volta c'è questa separazione tra le cose, fra la spiritualità e la parola. Sì, mi sembra proprio che in questa fase ci sia una separazione fra il linguaggio che abbiamo ricevuto e cerchiamo di salvaguardare e le cose presenti. Questa separazione fra "Cosa" e "Parola" è gravissima, è insopportabile. La parola è, in questo senso, una spia. Questo vocabolario volgare, senza rapporto con le cose da dire, da definire, parole che volutamente confondono le idee. Eppure è la parola che conta. Perché la parola può dire o nascondere, può confondere o può chiarire, può essere menzognera o portatrice di verità, può testimoniare la parte migliore dell'uomo o la peggiore. E a causa di questa separazione assistiamo a ripiegamenti dolorosi, assurdi, inaccettabili. Alla fine saranno in pochi a guadagnarci e in molti a perderci» (M. Luzi, *Le nuove paure* cit., pp. 25-26).

¹⁰⁸ Ivi, p. 91.

¹⁰⁹ R. Cassigoli, *Solo la poesia ci salverà* cit., p. 71.

¹¹⁰ Ivi, p. 26.

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ibidem.*

¹¹³ Ivi, p. 28.

¹¹⁴ M. Luzi, *La poesia*, ivi, p. 52.

¹¹⁵ Ivi, p. 58.

¹¹⁶ *Ibidem.*

¹¹⁷ M. Luzi, *La speranza*, ivi, p. 62.

¹¹⁸ Ivi, p. 64.

bile, anche illusoriamente attraente, il sogno»¹¹⁹. Miraggio che Luzi fa coincidere con un «luogo»¹²⁰ che «deve esserci sulla Terra»¹²¹ e che non può essere se non in pace¹²²: convinzione che l'appello contro il conflitto in Kosovo¹²³, firmato nel 1999¹²⁴ insieme ad altri nomi illustri della cultura italiana e estera, conferma pienamente.

Luzi, però, soprattutto nelle interviste uscite dopo il 2000, non nega un certo disinganno verso una civiltà che, afferma, aveva creduto più «evoluta»¹²⁵.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ M. Luzi, *I fondamentalismi*, in Id., *Le nuove paure* cit., pp. 79-80.

¹²¹ «Penso che sia un luogo che deve esserci sulla terra. Ora non c'è, ma deve esserci. Va cercato con ostinata pazienza e va trovato. Io ne sono convinto anche se spesso mi hanno dato torto tacciandomi di pacifismo, quasi fosse un'offesa invece che un merito, solo perché ero contro la Guerra del Golfo, o nel Kosovo, e oggi in Iraq. Mi sembravano delle porcherie e l'ho detto. La guerra non è qualcosa di inevitabile. È solo uno strumento vecchio e inutile con la sua incapacità di risolvere le dispute e le differenze. [...] Quanto siamo ancora lontani da quel luogo possibile che pure dobbiamo continuare a cercare» (ivi, p. 80).

¹²² *Ibidem*.

¹²³ «Intellettuale o altro, operai o gente di ufficio e di studio, siamo legione: non possono esserci dubbi, siamo in Europa. Non ha consistenza politica, non ha autorità decisionale l'Europa; ma esiste nella sua maturità civile irrinunciabile. È comune a tutti i paesi che la compongono, trascende ogni differenza di opinione e o di militanza politica. Ogni minimo elemento costitutivo, ogni più sottile fibra vivente della cultura europea rifiutano la guerra in corso nel cuore dell'Europa come un feroce antagonismo e una regressione indecente nella scala dell'evoluzione civile. C'è un rigetto generale nella coscienza europea e c'è un'intollerabile umiliazione dello spirito europeo presente in ogni cittadino del continente, ne sia o non ne sia consapevole. La caccia e l'esodo poi perseguitati dalla dirigenza jugoslava e aggravati drammaticamente dall'azione bellica della NATO proiettano questa tragedia in uno sfondo apocalittico e sono una sfida alla ragione e alla mente stessa dell'uomo moderno. La situazione è allo stesso tempo irrealistica. Come un pugile suonato la NATO (vale a dire gli Stati Uniti con l'appendice di alcuni paesi d'Europa) continuano a picchiare automaticamente contro un avversario di ferro. Dobbiamo, prima ancora della giustizia, ritrovare la realtà, uscire dall'assurdo, dall'allucinazione, dalla follia sanguinaria. Subito, immediatamente. Il resto si vedrà dopo» (*Appello di Mario Luzi, Harold Pinter, Rafael Alberti, Carlo Bo, Giovanni Raboni, Fernanda Pivano ecc.*, in «Il Manifesto», 23 aprile 1999).

¹²⁴ L'appello per la pace fu poi ripubblicato nel 2006 nel *Manifesto della cultura europea per la pace 1999* scritto da Donatella Bisutti e pubblicato dalla casa editrice Marna di Bergamo.

¹²⁵ «La stampa italiana, perfino quella a cui ero solito collaborare, ne dette minima notizia e non ne pubblicò il testo. Solo «Il Manifesto» lo riportò per intero. Nei giornalisti che erano in larga misura stati critici riguardo all'operazione in fieri si era operata la prevedibile mutazione in nome dell'opportunità del sì, ma... ed erano passati all'ammissione e poi all'assenso dell'intervento militare. Ciò che mi ha procurato di angoscia e di indignazione questa nuova caduta del processo civile l'ho detto, credo, abbastanza forte in varie occasioni. Ma devo riconoscere che lo spettacolo dell'allineamento dei *maitre à penser* e dei giornalisti di seconda linea non si è ripetuto. Ormai le manifestazioni popolari in vaste zone del pianeta significano che la guerra non solo è temuta come evento terribile e deprecata come evenienza, riprovata come fatto, ma ha finito per essere concettualmente inammissibile, fuori della comune logica umana. L'anacronismo della guerra come prosecuzione della politica è divenuto clamoroso, plateale. Solo una larga parte della classe politica e di governo è schiacciata dalla potenza inerziale di quell'antico principio» (M. Luzi, relazione tenuta al convegno *Quante guerre, quale pace*, Firenze, 6 maggio 2004, poi pubblicata in Id., *Pace e guerra* cit., pp. 33-34).

Lo stesso appello alla pace non aveva ricevuto unanimi consensi né da parte dei giornalisti né tantomeno dalla classe intellettuale o politica a dimostrazione di una «nuova caduta del processo civile»¹²⁶ sebbene non fossero mancate manifestazioni popolari d'appoggio che gli confermavano, non senza «angoscia e indignazione»¹²⁷, quanto sulla guerra il sentire popolare fosse ben diverso dalle considerazioni degli uomini di potere. In *Scelus*, poesia pubblicata sul «Corriere della Sera» il 27 marzo 2003, pochi giorni dopo l'invasione dell'Iraq, dietro un generico «vogliono»¹²⁸ è racchiusa tutta la rabbia per una «nuova, volontaria regressione nella storia della specie»¹²⁹ a cui si contrappone chi invece prova ormai per essa solo «ripugnanza»¹³⁰ («la mente umana espelle da sé la guerra, la sua oltranza»¹³¹). Eppure in un intervento di poco successivo, *Un'altra lettura del mondo*, non nasconde una certa indignazione anche contro gli intellettuali¹³², li esorta a «agguerrire la coscienza piuttosto che metterla in pace»¹³³ trovando conforto unicamente nella «condivisione testuale del dolore»¹³⁴. Netto continua ad essere il rifiuto per un conflitto apparentemente «inevitabile»¹³⁵ in un mondo «insoddisfatto, sofferente, bisognoso, sfruttato e umiliato»¹³⁶ perché diviso tra paesi che godono di una prosperità «ricavata dall'immiserimento di gran parte della popolazione del pianeta»¹³⁷ costretta a convivere con «miseria, fame, guerre, oppressione, diritti cancellati»¹³⁸ e protetta solo dall'«impavido vicario»¹³⁹, Wojtyła, «frate itinerante»¹⁴⁰, critico inascoltato di insanabili conflitti. Ma non per questo Luzi è disposto a abbandonare la speranza nel futuro: l'invito a resistere e a lottare, pur con la consape-

¹²⁶ *Ibidem.*

¹²⁷ *Ibidem.*

¹²⁸ M. Luzi, *Scelus*, in «Corriere della sera», 27 marzo 2003, p. 38, poi in Id., *Pace e guerra* cit., p. 23.

¹²⁹ *Ibidem.*

¹³⁰ *Ibidem.*

¹³¹ *Ibidem.*

¹³² «Chiamati a raccolta da una squilla legittimamente sospetta, o rassicurati, perché no, dalla certezza della buona fede, i poeti verranno o sarà solamente il loro manichino? Verranno uno per uno disciplinatamente a pascersi l'inopinato becchime del loro milione di esemplari? – Sarà uno scenario davvero inaspettato» (Mario Luzi, *Un'altra lettura del mondo*, in «Corriere della sera», 15 febbraio 2004, p. 1 e p. 31, poi in Id., *Desiderio di verità* cit., pp. 42-43).

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem.*

¹³⁵ Mario Luzi, *Rischia di apparire una guerra tra la ricchezza e chi ha solo le briciole*, in «L'Unità», 11 ottobre 2001, poi in Id., *Una voce dal bosco* cit., p. 97.

¹³⁶ *Ibidem.*

¹³⁷ *Ibidem.*

¹³⁸ *Ibidem.*

¹³⁹ M. Luzi, *Scelus* cit., p. 23.

¹⁴⁰ *Giovanni Paolo II – Un frate itinerante che risale alle origini*, intervista di Renzo Cassigoli a Mario Luzi, in «L'Unità», 22 marzo 2000, poi in M. Luzi, *Una voce dal bosco* cit., p. 93.

volezza che alto sia il rischio della sconfitta, costituiscono la cifra di un impegno che sarà costante, fino alla fine:

Nel regime dell'umano non vedo mai nulla di definitivo. E per fortuna, perché altrimenti finirebbero anche le pulsioni vitali. Posso dirle, però, che non vedo al mondo nulla di disperante. La disperazione non mi appartiene. So che ognuno di noi deve compiere la propria esperienza e vivere il proprio tempo col desiderio di mutarlo in meglio, e lavorando per questo. La creazione del mondo non è mai finita e noi siamo qui, a collaborare, per quel che ci è dato, alla sua prosecuzione¹⁴¹.

¹⁴¹ M. Luzi, *Le nuove paure* cit., p. 110.

LA GUERRA È ALTROVE

CHINUA ACHEBE E IL CONFLITTO COLONIALE:
UN CLASSICO DI GENERE

Nicola Turi

Quando i missionari giunsero noi avevamo
la terra e loro la Bibbia, ora essi hanno la
terra e noi la Bibbia.

proverbio nigeriano

Anche i Greci praticarono sacrifici umani.
Ogni civiltà contadina ha fatto questo. E
tutte le civiltà sono state contadine.

Cesare Pavese, *Dialoghi con Leucò*

Sebbene l’Africa *non esista*, divisa com’è in cinquantaquattro stati nazionali (riconosciuti) e ben più numerosi idiomi, è indubbio che sul piano politico molti paesi del continente siano passati, nell’ultimo secolo e mezzo circa, attraverso tappe consimili; ciò che evidentemente favorisce delle rispondenze anche tra le rispettive letterature¹ (almeno sul piano tematico), parimenti condizionate dalla turbolenta successione di eventi originata dalla penetrazione coloniale²: riscrittura dei confini esistenti, moti di liberazione nazionale, quindi la conquista di un’autonomia spesso fittizia, nella pratica, laddove a far da privilegiato

¹ Si veda quanto afferma lo scrittore keniano James Ngũgĩ wa Thiong’o (sul quale ci soffermeremo poi più diffusamente) in *Homecoming: Essays on African and Caribbean Literature, Culture, and Politics*, 1972 (trovo il riferimento e la traduzione in Katia Scannavini, *Pensieri migranti. Un’interpretazione sociologica della letteratura nigeriana: Ben Okri e Buchi Emecheta*, Torino, L’Harmattan, 2009, p. 34): «La letteratura non cresce né si sviluppa nel vuoto; riceve impeto, forma, direzione e anche area di attenzione da forze sociali, politiche e economiche in una determinata società. La relazione tra letteratura creativa e queste altre forze non si può ignorare, specialmente in Africa, dove la letteratura moderna è cresciuta sullo sfondo cupo dell’imperialismo europeo e delle sue mutevoli trasformazioni: schiavitù, colonialismo e neocolonialismo».

² In proposito si veda, tra i tanti titoli possibili, Wolfgang Reinhard, *Storia del colonialismo [Kleine Geschichte des Kolonialismus]*, 1966], Torino, Einaudi, 2002, che ricostruisce le fasi successive della penetrazione europea in Africa dopo la Conferenza di Berlino (diffusione delle lingue importate e del cristianesimo, controllo delle istituzioni politiche e giuridiche, esproprio delle ricchezze naturali, conseguenti mutamenti sociali).

tramite con lo *straniero* è un'oligarchia locale corrotta³ e decisa a reprimere ogni forma di dissenso o di rivendicazione etnica⁴ (che nondimeno sfocia in colpi di stato e cruenti conflitti armati). Così per esempio in Nigeria, lo stato (federale) più esteso del continente, indipendente dal 1960 e di lì a poco teatro della fratricida guerra civile che accompagna il tentativo di scissione della regione sud-orientale del Biafra (1967-1970), primo scontro bellico davvero mediatico che fissa l'immagine di sfollati coperti di stracci e colpiti da *kwashiorkor* in immagine-simbolo (presto anonima) di ogni diaspora africana, e che ritorna senza sosta negli scritti, non solo narrativi, dei più celebri scrittori del Novecento locale (Chinua Achebe, 1930-2103, e il nobel Wole Soyinka, 1934), dei loro eredi più illustri (Ken Saro-Wiwa, 1941-1995, e Buchi Emecheta, 1944-2017), e più recentemente ancora di giovani autrici costrette ormai ad affidarsi, nella ricostruzione dell'evento, alla testimonianza indiretta, ai ricordi di seconda mano (Chimamanda Ngozi Adichie, 1977, e Chinelo Okparanta)⁵. Del resto nutre (quasi in egual misura) la recente produzione letteraria nigeriana⁶ anche la sta-

³ Cfr. quanto afferma Frantz Fanon in *I dannati della terra* [*Les damnés de la terre*, 1961], Torino, Einaudi, 2007, p. 107: «Prima dell'indipendenza, il leader incarnava in genere le aspirazioni del popolo: indipendenza, libertà politiche, dignità nazionale. Ma, all'indomani dell'indipendenza, [...] il leader rivelerà la sua funzione intima: essere il presidente generale della società di profittatori impazienti di godere che è la borghesia nazionale».

⁴ Segno, queste, di divisioni resistenti, a dispetto delle mappe imposte dai colonizzatori: in virtù delle quali i successivi ordinamenti democratici non possono che perpetuare la supremazia dei gruppi numericamente maggioritari (tanto che la maggior parte dei conflitti tribali degli ultimi decenni ha assunto caratteri transnazionali).

⁵ Ma il percorso è davvero ampio e conta per fortuna già illustri commentatori in cammino: penso in particolare a Hugh Hodges, *Writing Biafra: Adichie, Emecheta and the Dilemmas of Biafran War Fiction*, in «Postcolonial Text 5.1», 2009, e a Tiziana Morosetti, «War Narratives»: la letteratura nigeriana e la guerra di secessione del Biafra, in *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di Vita Fortunati, Daniela Fortezza e Maurizio Ascari, Roma, Meltemi, 2008, pp. 235-239 (contributo che si concentra soprattutto sui nomi di Elechi Amadi, Chukwuemeka Ike ed Eddie Iroh). Per quanto riguarda gli scrittori poco sopra (nel testo) citati, Chinua Achebe è autore di un breve racconto ambientato ai tempi della guerra, *Girls at war* (1974), e poi più recentemente di un libro di memorie, *There was a Country. A personal history of Biafra* (New York, Penguin, 2012), in gran parte incentrato sulla guerra civile nigeriana (peraltro in qualche modo preconizzata in un romanzo pubblicato dall'autore poco prima, *A Man of the People*, 1966: per cui si veda in particolare, nel testo del 2012, il capitolo intitolato *January 15, 1966, Coup*); Wole Soyinka fu invece imprigionato durante il conflitto perché accusato di avere avviato trattative con i secessionisti: la sua prigionia è raccontata in *The Man Died: Prison Notes* (1971, tradotto in italiano nel 1986) ed è dell'anno precedente (1970) la *pièce* (anch'essa tradotta in italiano) *Madmen and Specialists* (che rimanda appunto alla guerra civile); mentre Ken Saro-Wiwa (condannato a morte per la sua attività politica contro le multinazionali del petrolio e fonte d'ispirazione, in Italia, per una canzone incisa nel 2009 dal Teatro degli orrori) è l'autore di *Sozaboy* (1985), Buchi Emecheta di *Destination Biafra* (1994), Chimamanda Ngozi Adichie di *Half of a Yellow Sun* (2006) e Chinelo Okparanta (ignota la sua data di nascita) di *Under the Udala Trees* (2015). A questi nomi va infine aggiunto, percorrendo una declinazione ulteriore dei rapporti tra guerra del Biafra e letteratura nigeriana, quello del celebre poeta Christopher Okigbo (1932-1967) che perse la vita nel conflitto.

⁶ Ancora nel 1991 Ben Okri (1955) ripercorre nel celebre *The Famished Road* (1991) gli anni prossimi alla conquista dell'indipendenza, dopo che Buchi Emecheta ha narrato l'arrivo dei bian-

gione precedente e prodromica, ancor meno presente nella memoria dei viventi: quella appunto della progressiva occupazione straniera (nello specifico inglese), di un conflitto apparentemente più *soft* (ma forse perfino più distruttivo) – avanguardia i missionari cattolici che somministrano il collante della lingua e della religione in un paese abitato da duecentocinquanta gruppi etnici (presto chiamati, nei nuovi organismi statali, a raccogliersi intorno ai tre principali: Hausa/Fulani, Yoruba, Igbo) prima che altri impongano un nuovo ordine di regole e prescrizioni, diretto anche a interrompere una serie di rituali violenti o semplicemente incomprensibili ai nuovi arrivati.

È proprio su questa ‘imposizione etica’ che, a partire da un episodio realmente accaduto⁷, si concentrerà *La morte e il cavaliere del re* (*The Death and the King's Horseman*), testo teatrale in cinque parti che Wole Soyinka porta per la prima volta in scena nel 1975, impietosa cronaca dei tentativi di un ufficiale distrettuale inglese di impedire che Elesin, il cavaliere del titolo, si tolga la vita, come impone un'antica tradizione yoruba, per raggiungere il suo sovrano appena deceduto («Life is honour. / It ends when honour ends»⁸). La *pièce* è costruita intorno a ripetuti passaggi di scena – dal villaggio di Elesin al presidio inglese e viceversa – giocati perlopiù su imperfette e talora paradossali corrispondenze tra i due ambienti (nel segno della musica) utili a evocare una distanza culturale che il ‘complesso di superiorità’ bianco non aiuta a colmare. L'avviata cerimonia per il trapasso di Elesin trova così il suo grottesco contrappunto nella caricaturale danza (con indosso maschere da cerimonia yoruba) che l'ufficiale Simon Pilkings inscena assieme alla moglie in vista di un'imminente festa da ballo, prima che il conturbante suono dei tamburi lontani soppianti il tango del gramofono domestico, e il motivo inciso sul disco si riaffacci nella testa di Pilkings solo una volta dato l'ordine di fermare il suicidio rituale.

La ritmata dialettica tra due mondi così prossimi e inconciliabili prosegue quindi nelle scene successive, laddove la ripresa delle prove di ballo anticipa la danza di Elesin *in trance*, pronto ormai ad abbandonare i vivi; poi la festa degli

chi in *The Rape of Shavi* (1985), spostandolo invero nell'imprecisato futuro di un paese africano di fantasia (a conferma delle parentele già segnalate all'interno del continente).

⁷ E già trasposto in precedenza da un altro drammaturgo nigeriano, Duro Ladipo, nel suo *Oba waja* (1964): ma sugli interventi di Soyinka tesi a rivisitare in maniera personale l'episodio si veda Fabio La Mantia, *Il golfo della transizione. Wole Soyinka riscrive «Le Baccanti» di Euripide*, Bologna, CLUEB, 2004 (pp. 41 sgg.).

⁸ Wole Soyinka, *Death and the King's Horseman*, New York, Norton, 1975, p. 15 (testo tradotto in italiano col titolo *La morte e il cavaliere del re*: ma si è scelto di riportare i brani letterari in lingua originale, che è sempre l'inglese, tranne in un caso di meno immediata comprensione). Sul sacrificio rituale come usanza diffusa anche fuori dai confini africani Émile Durkheim (*Il suicidio* [*Le Suicide*, 1897], in *Il suicidio – L'educazione morale*, Torino, Utet, 2008, p. 271) riunisce alcune tipologie, tese a perpetuare l'ubbidienza e la fedeltà nelle rispettive società (piuttosto che a realizzare atti di eroismo e di abnegazione), sotto la significativa etichetta di «suicidio altruistico obbligatorio» (ma sulla questione si veda anche Gayatri Chakravorty Spivak, *Critica della ragione postcoloniale* [*A Critique of Postcolonial Reason*, 1999], Roma, Meltemi, 2004).

inglesi, con l'ufficiale sempre travestito da *egungun* (colui che nei riti locali incarna gli spiriti degli antenati); e infine l'eco lontana di altre percussioni frain-tesa dal figlio di Elesin, rientrato dall'Inghilterra dove da tempo si è trasferito, come segnale del rito compiuto. Come verremo ben presto a sapere, invece, le guardie di Pilkings hanno fatto in tempo ad arrestare e condurre il cavaliere in prigione, dove Iyaloja, custode delle tradizioni, gli comunica il disprezzo irreversibile di tutta la comunità per non essere riuscito a compiere il rito stabilito («You did not save my life District Officer. You destroyed it»⁹: così Elesin al suo aguzzino). Al di là del drammatico, imminente finale – il figlio Olunde si uccide per salvare l'onore della famiglia e della comunità al posto del padre che a sua volta, colpito dal suo gesto, si toglie la vita ormai fuori tempo massimo –, parrà appunto evidente che bersaglio polemico e fulcro della riflessione di Soyinka è in primo luogo la pretesa di ordinare gerarchicamente, trascurando pur palesi affinità tra le une e le altre, costumi e credenze, abitudini e tradizioni¹⁰ (anche se la natura autolesiva del gesto in questione gli facilita fortemente il compito). Quando Olunde, che pure ha scelto l'Europa contro il volere del padre, alla notizia della sua morte rientra in patria per seppellirlo e incontra la moglie di Pilkings che gli parla del pianificato suicidio come di un «barbaric custom»¹¹, il suo pensiero corre subito alla guerra (la seconda mondiale) che stanno contemporaneamente combattendo gli inglesi: «Mrs Pilkings, what do you call what those young men are sent to do by their generals in this war? Of course you have also mastered the art of calling things by names which don't remotely describe them»¹².

In questo senso rimane marginale, nel testo di Soyinka, la contesa *pratica* di ogni scontro coloniale, l'appropriazione di terre e ricchezze naturali che infatti è centrale in tanta letteratura sull'occupazione, specie quella ambientata a ridosso dell'indipendenza. Si pensi per esempio, sempre rimanendo nei pressi dell'Equatore, a *Weep not, Child* (1964) del keniano James Ngũgĩ wa Thiong'o (1938), altro autore che ha conosciuto la prigione per via della sua attività letteraria: tradotto in italiano nel 1975, il romanzo ripercorre infatti i primi tentativi di ribellione contro gli stranieri, la progressiva presa di coscienza, in una piccola comunità kikuyu, dell'ingiustificato potere (economico e sociale) dei bianchi al termine di una guerra (la stessa sfiorata da Soyinka) lontana e incompre-

⁹ W. Soyinka, *Death and the King's Horseman* cit., p. 62.

¹⁰ Tanto che l'autore definisce il contesto coloniale, nella nota introduttiva al testo, appena «an incident, a catalytic incident merely».

¹¹ Ivi, p. 53.

¹² Ivi, pp. 53-54 (Jane aveva appena rievocato un recente episodio di guerra nel corso del quale il capitano di una nave inglese si era sacrificato per la causa comune facendo esploderla dall'interno, restando a bordo; e subito prima, ivi, p. 53, già Olunde le aveva chiesto, riferendosi al padre: «What can you offer him in place of his peace of mind, in place of the honour and veneration of his own people?»).

sibile¹³ eppure direttamente subìta, e che ha oltretutto lasciato gli inglesi assetati di sangue e ricchezze. La crescente insofferenza che ben presto sfocia nella rivolta organizzata dei mau-mau (parallela all'ascesa politica di Jomo Kenyatta, 1889-1978), coinvolge anche la famiglia del protagonista, Njoroge, toccato dal raro privilegio di poter frequentare le scuole straniere fino a quando una lotta condotta a suon di vendette e rappresaglie, ma assolutamente impari, travolgerà la sua famiglia e lo allontanerà dal cammino intrapreso compromettendone pure la tenera amicizia con Mwihaki (figlia dell'agiato kikuyu Jacobo, amico e interlocutore commerciale degli inglesi).

Si tratta in fondo di un esito prevedibile, come facilmente riassume Njeri, la prima moglie di Ngotho (padre di Njoroge):

although I am a woman and cannot explain it, it seems all clear as daylight. The white man makes a law or a rule. Through that rule or law or what you may call it, he takes away the land and then imposes many laws on the people concerning that land and many other things [...]. Now a man rises and opposes that law which made right the taking away of land. Now that man is taken by the same people who made the laws against which that man was fighting. He is tried under those alien rules. Now tell me who is that man who can win even if the angels of God were his lawyers¹⁴.

Ma quel che è altresì messo in luce, qui, è il tema del tradimento della propria identità razziale da parte di chi accetta e scala le gerarchie del potere straniero per trarne vantaggi¹⁵: questione solo parzialmente ripresa da Soyinka, ladove l'ordine dell'ufficiale di fermare il rituale in atto viene affidato a un poliziotto di colore messo in ridicolo dalla folla che vuole assistere al trapasso di Elesin («-AMUSA: I am order now to clear the road. -WOMAN: What road? The one your father built?»¹⁶) nel mezzo di un dramma che come visto ha per tema centrale quello del travestimento (rituale o parodico che sia) che di volta in volta rassicura, spaventa, oppure ridicolizza chi vi ricorre (il figlio di Elesin rappresenta in questo senso una figura mediana, di transizione, il simbolo umano di una conciliazione possibile, visto che il suo 'scandaloso' esilio non gli impedisce di continuare a rispettare le tradizioni della sua gente). Quel che certo si evince, da un caso come dall'altro, è che le vicende politiche ripetutamente

¹³ Durante la quale, come osserva l'anonimo narratore, «in spite of the fact they were all white, they killed one another with poison, fire» (ivi, p. 15).

¹⁴ J. Ngũgĩ wa Thiong'o, *Weep not, Child*, London, Heinemann, 1964, p. 30 (il titolo italiano è *Se ne andranno le nuvole devastatrici*).

¹⁵ Per quanto vi sia pure chi, come Njoroge, intraprende un percorso di studi che lo allontana dalla sua casa e dal livello medio di istruzione di amici e parenti (fino all'ammissione in una scuola di soli insegnanti bianchi) che ha per scopo l'acquisizione di abilità e conoscenze utili, nei suoi propositi, a riconquistare le terre sottratte al suo popolo.

¹⁶ W. Soyinka, *Death and the King's Horseman* cit., p. 35.

te si intrecciano con quelle familiari nel corso di una stagione di cambiamenti che non mette in opposizione tra loro soltanto i continenti ma pure generazioni di crocevia chiamate a fare i conti con una convivenza ambigua e forzata, a rispondervi con scelte direttamente politiche, professionali, oppure culturali e religiose – perfino linguistiche, come attestano su un altro piano le scelte già compiute da Chinua Achebe, a quest'altezza temporale, nella stesura del romanzo che sembra rappresentare il riferimento costante e ineludibile per la narrativa incentrata sulla presenza coloniale in Africa (non solo per i tempi di composizione). Se infatti non può esaurire l'analisi delle dinamiche psicologiche e politiche che legano colonizzati e colonizzatori, certo *Things Fall Apart* (1958) ne illustra mirabilmente la complessità, l'eziologia e l'evoluzione (a partire da un'epoca di incursioni preliminari), e concorre perciò a fondare una grammatica di genere che non ha valore solo entro i confini nazionali. Il suo autore, allora agli esordi, decise appunto di scriverla nella lingua dei conquistatori (da W. B. Yeats è tratto il verso che dà il titolo all'opera) in modo tale da rendere loro accessibile un patrimonio culturale (credenze, abitudini, proverbi) lungamente travisato, incompreso, disprezzato e poi spazzato via (sotteso bersaglio il Joyce Cary di *Mister Johnson*, 1939¹⁷):

Engaging such heavy subjects while at the same time trying to help create a unique and authentic African literary tradition would mean that some of us would decide to use the colonizer's tools: his language, altered sufficiently to bear the weight of an African creative aesthetic, infused with elements of the African literary tradition. I borrowed proverbs from our culture and history, colloquialisms and African expressive language from the ancient griots, the worldviews, perspectives, and customs from my Igbo tradition and cosmology, and the sensibilities of everyday people¹⁸.

¹⁷ Irlandese (1888-1957), a lungo funzionario britannico in Africa, fu autore di diversi romanzi tra cui appunto questo (riproposto in Italia nel 1991 da Serra e Riva) che narra la storia di un impiegato nigeriano ridicolmente conquistato dai bianchi.

¹⁸ C. Achebe, *There was a Country* cit., pp. 55-55 (al capitolo *The Role of the Writer in Africa*). E subito dopo (ivi, p. 57): «if a society is ill the writer has a responsibility to point it out»; quindi (ivi, pp. 57-58): «art shouldn't be concerned with purpose and reason and need [...] Still I think that behind it all is a desire to make our experience in the world better, to make our passage through life easier. Once you talk about making things better you're talking about politics. I believe that it is impossible to write anything in Africa without some kind of commitment, some kind of message, some kind of protest. In my definition I am a protest writer». Ma si rimanda anche a quanto l'autore afferma già in *The African Writer and the English Language* (1964), in *Morning Yet on Creation Day*, London, Heinemann, 1975, p. 100: «The price a world language must be prepared to pay is submission to many kinds of different use. The African writer should aim to use English in a way that brings out his message best without altering the language to the extent that its value as a medium for international exchange will be lost». Diversamente da Achebe Ngũgĩ wa Thiong'o, che pure apriva il suo *Weep not, Child* con una citazione da Walt Whitman, scriverà le sue opere successive in kikuyu e in swahili, come forma di opposizione alla lingua importata e imposta dai colonizzatori: ma sulla sua netta opposizione agli 'strumenti' dei bianchi si rimanda almeno ai suoi *Decolonising the Mind: the Politics of Language in African*

Ma naturalmente la rinuncia strumentale alla lingua igbo non implica, e qui risiede gran parte della forza del romanzo, la celebrazione incondizionata del mondo misconosciuto dagli originari detentori della lingua presa in prestito. *Things Fall Apart*, almeno nella prima parte, racconta senza sconti e senza omissioni, senza piegare cioè la fedeltà della testimonianza all'efficacia di una postura ideologica (privilegiando semmai una «accepting intimacy that does not [...] preclude criticism»¹⁹), la vita nel villaggio di Umuofia scandita dal tempo della semina e del raccolto degli ignami, da tradizioni e culti secolari che regolano la giustizia e i rapporti interpersonali – con attenzione particolare a quella di Okonkwo, emérito rappresentante di una società patriarcale, chiusa a contatti con l'esterno, che conferisce la massima importanza al lavoro, alla forza fisica, alla proprietà di terre e di mogli. Nel corso dell'imprecisata porzione temporale selezionata (alcuni anni) gli *eventi* straordinari non a caso coincidono con due episodi che qualsiasi lettore 'esterno' faticherà a riportare a una consequenzialità comprensibile: prima l'uccisione di una donna che viene 'risarcita', dal villaggio vicino dove il fatto è avvenuto, con una vergine e con un ragazzo affidato a Okonkwo fin quando un oracolo, tre anni dopo, ne stabilisce l'uccisione; e successivamente con l'incidente occorso allo stesso Okonkwo, che nel corso di una cerimonia matrimoniale procura la morte di un giovane in maniera del tutto involontaria ma viene nondimeno allontanato per un lunghissimo periodo dal proprio *clan*.

Del resto anche qualche voce interna alla comunità, pur isolata e in via privata, fatica a comprendere le due sentenze (quando non arriva a metterle diret-

Literature (1986: tradotto per Jaca Book nel 2015) e a *Moving the centre. The Struggle for cultural freedom* (1993: poi Meltemi, 2000).

¹⁹ Dennis Walder, *Changing Perspective: Things Fall Apart*, in *Post-colonial Literatures in English. History, Language, Theory*, Oxford, Blackwell, 1998, p. 9. Ma sulla questione si veda anche quello che è forse lo studio più importante intorno all'autore (Simon Gikandi, *Reading Chinua Achebe. Language & Ideology in Fiction*, London, Heinemann, 1991), del quale mette in evidenza, tra le altre cose, la tendenza a non giudicare le scelte e le idee dei suoi personaggi affinché appaiano il più possibile 'naturali'. In effetti perfino quando il narratore interviene più esplicitamente, per esempio per valutare il carattere burbero e violento del protagonista Okonkwo, a prevalere è una sorta di determinismo che, se non giustifica moralmente, tenta almeno di spiegare, di ricondurre le debolezze dell'uomo al terrore originario di ripercorrere il destino del padre, indolente e pieno di debiti e perciò trapassato senza alcun titolo d'onore («*Perhaps* down in his heart Okonkwo was not a cruel man. But his whole life was dominated by fear, the fear of failure and of weakness. It was deeper and more intimate than the fear of evil and capricious gods and of magic, the fear of the forest, and the forces of nature, malevolent, red in tooth and claw [...]. It was the fear of himself, lest he should be found to resemble his father»: Chinua Achebe, *Things Fall Apart* [1958], New York, Penguin, 2006, pp. 12-13, mio il corsivo). E sebbene poche pagine dopo lo stesso narratore sembri voler ripristinare la centralità del libero arbitrio e introdurre di conseguenza dei giudizi di merito (ivi, p. 26, sempre a proposito di Okonkwo e delle sue fortune: «That was not luck. At the most one could say that his *chi* or personal god was good. But the Ibo people have a proverb that when a man says yes his *chi* says yes also. Okonkwo said yes very strongly; so his *chi* agreed»), più tardi ancora giungerà a una decisa rettifica (ivi, p. 123: «A man could not rise beyond the destiny of his *chi*. The saying of his elders was not true – that if a man said yea his *chi* also affirmed»).

tamente in discussione), e con queste la secolare usanza che prevede di abbandonare nella foresta, appena nati, i gemelli; così per esempio (ancora uno scontro generazionale) il figlio di Okonkwo²⁰, Nwoye, il quale a un certo punto improvvisamente capisce

that Ikemefuna had been killed, and something seemed to give way inside him [...]. It was after [...] a day at the farm during the last harvest that Nwoye had felt for the first time a snapping inside him like the one he now felt. They were returning home with baskets of yams from a distant farm across the stream when they heard the voice of an infant crying in the thick forest [...] Nwoye had heard that twins were put in earthenware pots and thrown away in the forest, but he had never yet come across them. A vague chill had descended on him and his head had seemed to swell, like a solitary walker at night who passes an evil spirit on the way. Then something had given way inside him. It descended on him again, this feeling, when his father walked in that night after killing Ikemefuna.²¹

Non a caso proprio Nwoye, durante i sette anni che la famiglia di Okonkwo deve trascorrere lontano dal proprio villaggio (e coperti dalla seconda parte del romanzo), si allontanerà dalle tradizioni del suo *clan*, scatenando così la rabbia del padre, per abbracciare la nuova religione diffusa dai missionari cristiani²² – missionari preceduti, nella vicina Abame, da un civile in bicicletta ucciso per scongiurare la distruzione del villaggio preconizzata da un oracolo, che però paradossalmente si avvera per mezzo dell'immediata rappresaglia dei nuovi arrivati. Entro la dialettica neri-bianchi, o invasivi-invasori, che si viene quasi na-

²⁰ Ma anche il suo migliore amico, Obierika, che dopo il sacrificio del ragazzo lo ammonisce (C. Achebe, *Things Fall Apart* cit., pp. 62-63): «What you have done will not please the Earth» (ed è sempre Obierika a domandarsi, quando l'amico viene esiliato: «Why should a man suffer so grievously for an offence he had committed inadvertently?»; ivi, p. 118).

²¹ Ivi, p. 58 («Seppe che Ikemefuna era stato ucciso, e qualcosa sembrò cedere dentro di lui [...]. Fu dopo una giornata [...] trascorsa sui campi durante l'ultimo raccolto, che Nwoye per la prima volta aveva sentito dentro di sé qualcosa spezzarsi all'improvviso, come adesso. Tornavano a casa con le ceste di ignami da un campo lontano oltre il fiume quando avevano sentito la voce di un bambino che piangeva nella fitta foresta [...] Nwoye aveva sentito dire che i gemelli venivano messi in vasi di terracotta e buttati nella foresta, ma non si era mai imbattuto in loro fino a quel momento. Lo aveva pervaso uno strano senso di freddo, e gli era sembrato che la testa dovesse scoppiargli, come succede a un viandante solitario che di notte si imbatte lungo la strada in uno spirito maligno. Poi qualcosa si era spezzato dentro di lui. La stessa sensazione lo colse di nuovo quando suo padre rientrò, quella notte, dopo aver ucciso Ikemefuna»: così nella traduzione di Richard Rive, *Il crollo*, Milano, Jaca Book, 1999, pp. 54-55, cui recentemente ha fatto seguito quella affidata ad Alberto Pezzotta, *Le cose crollano*, Milano, La Nave di Teseo, 2016).

²² Cfr. ivi, p. 139: «It was not the mad logic of the Trinity that captivated him. He did not understand it. It was the poetry of the new religion, something felt in the marrow. The hymn about brothers who sat in darkness and in fear seemed to answer a vague and persistent question that haunted his young soul – the question of the twins crying in the bush and the question of Ikemefuna who was killed».

turalmente a creare adesso nella storia, l'iraconda prontezza degli stranieri nello sfruttare la superiore forza d'armi sembra comunque ancora insufficiente a ofuscarne le intenzioni pacifiche, tanto più che le loro autorità ecclesiastiche diffondono continuamente messaggi di pace e uguaglianza; e del resto, rifiutando ogni contrapposizione manichea tra le forze in gioco («The World has no end, and what is good among one people is an abomination with others»²³), mettendo piuttosto in luce la complessità dei comportamenti e delle reazioni, Achebe sembra voler sinceramente svolgere un elogio della 'contaminazione', attitudine che deve senz'altro qualcosa anche al suo personale percorso di formazione, come racconta nel già citato libro di memorie pubblicato poco prima di morire:

My parents were among the first of their people to successfully integrate traditional values with the education and new religion brought by the Europeans [...] I can say that my whole artistic career was probably sparked by this tension between the Christian religion of my parents, which we followed in our home, and the retreating, older religion of my ancestors, which fortunately for me was still active outside my home [...]. As a young person my perspective of the world benefited, I think, from this dichotomy.²⁴

Ma quando nella terza e ultima parte del romanzo Okonkwo abbandona il villaggio della madre, Mbanta, per tornare finalmente a Umuofia e provare a riguadagnarsi il rispetto del *clan*, i luoghi che non vede da sette anni (gli) rivelano una realtà solo in apparenza e certo troppo precipitosamente pacificata. Gli stranieri gestiscono ormai il governo della regione e nessuno degli abitanti, affascinato dalla nuova religione e/o dalla circolazione di moderni beni di consumo che ne favorisce la diffusione, sembra più in grado di riconoscere e contestare l'atto d'aggressione subito: ciechi, tutti quanti, anche di fronte al conseguente *crollò* (che dà il titolo al romanzo)²⁵ di un sistema di costumi, valori e tradizioni prepotentemente represso. La parabola di Okonkwo e quella della sua comunità devono in effetti ancora toccare, in maniera congiunta, il loro vertice più basso non appena l'arrivo di un missionario intransigente fornisce a un uomo ribattezzato Enoch, nel corso della festa annuale della dea della terra,

²³ Ivi, p. 132 (la sentenza è pronunciata da Uchendu, zio del protagonista e tra gli anziani del villaggio dove Okonkwo viene esiliato).

²⁴ C. Achebe, *There was a Country* cit., p. 8, p. 11 e p. 13 (ma si rimanda in proposito anche a quanto affermato ivi, p. 54: «I read Shakespeare, Dickens, and all the books that were read in the English public schools»). L'autore sottolinea peraltro in un capitolo successivo (*A History of Ethnic Tension and Resentment*, ivi, pp. 74-78) la naturale predisposizione della cultura Igbo, rispetto a quella degli altri gruppi etnici presenti in Nigeria, ad accogliere e assorbire certe novità introdotte dagli inglesi nel campo dell'educazione e del sistema produttivo.

²⁵ Così, letteralmente, nella prima edizione italiana (ma non nella seconda, come abbiamo visto). Nella versione originale il verbo frasale del titolo torna, in *hapax*, a proposito dell'uccisione di un uomo da parte della «white man's court» (cfr. C. Achebe, *Things Fall Apart* cit., p. 166: «The white man [...] put a knife on the things that held us together and we have fallen apart»).

la giustificazione per smascherare un *egungun* e uccidere così uno spirito ancestrale: la vendetta si abbatte allora sulla chiesa cristiana costruita nei pressi del villaggio²⁶, e il potere politico che fa da scorta al proselitismo religioso scatena a sua volta una rappresaglia che spinge Okonkwo a uccidere prima un bianco e poi, intuendo che gli abitanti del suo villaggio non lo seguiranno e non lo difenderanno, anche se stesso. È il gesto (peraltro sinistramente anticipato a più riprese, nel romanzo)²⁷ dell'impotenza assoluta, e che, diversamente dai suicidi annunciati o realizzati nella *pièce* di Soyinka, non vuole soddisfare un rituale né ha a che fare con la vergogna o con un impulsivo desiderio di riparazione per il rito mancato: bensì, appunto, si configura come l'unica via di fuga rimasta al personaggio da una punizione certa nonché dalla prospettiva di assistere alla distruzione definitiva del mondo che conosce²⁸.

Quel che avverrà è infatti già scritto, già previsto dalle modalità embrionali del contatto, dell'intrusione coloniale – così ambiguamente invasive. Nel terzo romanzo di Achebe, *Arrow of God* (1964), ambientato vent'anni più tardi negli stessi luoghi²⁹, l'ormai prolungata convivenza tra nigeriani e inglesi, che crea tensioni tra villaggi diversamente toccati dalla religione cristiana, non a caso obbligherà Ezeulu, primo sacerdote di Ulu, a una inutile mediazione di forze per

²⁶ Così subito prima Ajofia, capo di Umuofia (ivi, p. 180): «“Tell the white man that we will not do him any harm”, he said to the interpreter. “Tell him to go back to his house and leave us alone. We liked his brother who was with us before. He was foolish, but we liked him, and for his sake we shall not harm his brother. But this shrine which he built must be destroyed. We shall no longer allow it in our midst. It has bred untold abominations and we have come to put an end to it”. He turned to his comrades. “Fathers of Umuofia, I salute you”, and they replied with one guttural voice. He turned again to the missionary. “You can stay with us if you like our ways. You can worship your own god. It is good that a man should worship the gods and the spirits of his fathers. Go back to your house so that you may not be hurt. Our anger is great but we have held it down so that we can talk to you”».

²⁷ Prima sotto forma di episodio lontano nel tempo (quello relativo a un uomo che, il raccolto rovinato dalle piogge, «tied his cloth to a tree branch and hanged himself»: ivi, p. 24); poi di leggenda pedagogica, quella della lucertola-serpente che si uccise perché non sapeva che le foglie di ignami rimpiccioliscono durante la cottura (cfr. ivi, p. 79: «He brought another seven baskets and cooked them himself. And there were again only three. So he killed himself»); e infine di ironica richiesta («“I do not know how to thank you”. “I can tell you”, said Obierika. “Kill one of your sons for me”. “That will not be enough”, said Okonkwo. “Then kill yourself”, said Obierika. “Forgive me”, said Okonkwo, smiling. “I shall not talk about thanking you anymore”»: ivi, pp. 133-134).

²⁸ Sull'opera e sul suo autore si vedano, oltre al testo citato di Simon Gikandi, anche Robert M. Wren, *Achebe's World. The Historical and Cultural Context of the Novels of Chinua Achebe*, London, Longman, 1980; Ode Ogede, *Achebe and the politics of representation: form against itself, from colonial conquest and occupation to post-independence disillusionment*, Trenton, Africa World Press, 2001; e Ode Ogede, *Achebe's Things Fall Apart (Reader's Guides)*, London-New York, Continuum, 2007.

²⁹ Ultimo romanzo di un trittico sul passaggio della Nigeria da stato libero a stato colonizzato e quindi a stato indipendente (già trasposta nel precedente *No longer at Ease* del 1960, senza rispettare l'ordine degli eventi, l'epoca della liberazione).

tentare di tenere unita la comunità e preservarne l'identità³⁰. E lo stesso accadrà – a conferma delle ribadite parentele tra una letteratura e l'altra – nel romanzo pubblicato da Ngūgĩ wa Thiong'o l'anno successivo (ad *Arrow of God* ma anche a *Weep not, Child*: siamo sempre a ridosso dell'indipendenza), se anche in *The River Between* l'arrivo dei bianchi e le scelte di campo che ne conseguono lacerano in due la comunità locale, e l'ostinato tentativo del giovane Waiyaki di far convivere i riti secolari dei padri con l'istruzione dei bianchi deve scontrarsi con la diffusa volontà di potere che i recenti mutamenti socio-politici hanno quasi naturalmente creato (avendo ormai gli inglesi cominciato a delegare parte del loro potere)³¹. Eppure, paradossalmente, è a una esemplare, sudata pace che rimanda il titolo del libro-nel-libro che, in chiusura di *Things Fall Apart*, va componendo il commissario distrettuale intorno alla propria esperienza (*The Pacification of the Primitive Tribes of the Lower Niger*), ignaro forse che frustrazioni, ostilità, sete di giustizia e traumi rimossi continuano a covare sotto la superficie – che «a people's traditions could not be swept away overnight»³².

³⁰ Sull'interpretazione da dare al romanzo si veda almeno Arthur Ravenscroft, *Chinua Achebe*, London, Longmans, Green & Co, 1969.

³¹ È interessante notare, in proposito, come – col passare delle stagioni e il mutare dei rapporti di forze tra gli invasori e gli invasori – si possa essere accusati di tradimento anche nei confronti del culto cristiano: mi riferisco, in questo romanzo, al personaggio di Muthoni, figlia dell'inflessibile predicatore Joshua, che pur cristiana, appunto, vuole sottoporsi al rito tradizionale dell'infibulazione (incorrendo così, disgraziatamente, in una morte che dà luogo a contrastanti interpretazioni e inasprisce la lotta tra le due fazioni).

³² Ngūgĩ wa Thiong'o, *The River Between*, Oxford, Heinemann, 1965, p. 241.

GOFFREDO PARISE E L'ESPERIENZA DELLA GUERRA:
COME IL SENTIRE SI OPPONE ALL'IDEOLOGIA

Elisa Attanasio

Lo scrittore non è mai fuori della storia, egli vive e trae ispirazione dalla sua propria nascita e geografia e composizione del terreno, dai tempi in cui vive, dalla società che lo circonda e dagli anni che passano. Egli non guarda dall'alto, perché dall'alto non si vede un bel niente, bensì dall'interno e nei dettagli la vita degli altri e la propria, ne osserva le sempre mutevoli combinazioni, e le modificazioni, o, in tempi accelerati come i nostri, le mutazioni. Quando è un grande artista anticipa la storia al punto che la sua opera coincide non tanto con i fatti di oggi, quanto con le aspirazioni collettive che generano i fatti (cioè la storia) di domani. Questo impegno è molto esaltante, a volte molto doloroso, a volte fatale.

Goffredo Parise, *Qualcosa che muore*, 1972

Affrontare il rapporto di Goffredo Parise con l'esperienza della guerra¹ significa prendere in esame quei testi di *reportage* nei quali lo scrittore racconta i propri viaggi in zone segnate da conflitti, rivoluzioni, fame e dittature, tenendo presente che già nel racconto lungo *Gli americani a Vicenza* [1966] e nel *Ragazzo morto e le comete* [1951] il tema bellico aveva fatto capolino nella narrazione parisiense. Il romanzo d'esordio è infatti ambientato alla fine della Seconda Guerra

¹ A proposito del vasto rapporto guerra-letteratura, si rimanda a tre studi di particolare importanza: Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Roma, Carocci, 2000; Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Roma, Donzelli, 2007; Umberto Rossi, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008.

Mondiale in una provincia italiana segnata dai bombardamenti, dalle colonne di fumo e dalla distruzione:

Ora la guerra è finita, Abramo, Giorgio hanno quasi diciott'anni e l'altro ragazzo, quello che era sempre con loro, quindici.

Insieme, nelle sere di maggio appena finita la guerra hanno fatto scoppiare petardi e bombe a mano nelle piazze delle città, hanno cominciato a fumare sigarette americane e ad avere rivoltelle vere, che ancora ungono e mantengono pulite nell'armadio, sotto calzettini di lana².

O altrove:

Sono Antoine Zeno. Ero molto amico del defunto ragazzo; tuttavia posso dire poco di lui. Tanti ragazzi sono morti durante la guerra, sotto i bombardamenti, sepolti dalle case distrutte; e tanti sono morti anche dopo la guerra. È una pena vedere dei giovani morire così; ma cosa potrei dire di più? Niente. Ora che lui se n'è andato, è inutile parlare. So soltanto che una mattina è stato trovato morto³.

Se nel *Ragazzo morto e le comete* la guerra si configura come situazione in cui i personaggi si muovono, e serve probabilmente da dispositivo per il più importante tema di matrice fantastica della commistione tra vivi e morti, negli *Americani a Vicenza* la realtà bellica entra con maggior peso: si tratta infatti di un primissimo *reportage* (edito da Scheiwiller nel 1966 ma scritto dieci anni prima⁴), o quantomeno di un tentativo di *reportage*, come si legge nell'*Avvertenza*:

Questo racconto fu scritto nel 1956 a Vicenza, mentre ero ospite di mia madre e osservavo le truppe americane della SETAF che si aggiravano nella piazza palladiana. Vorrebbe essere un '*reportage*' ma non è riuscito a diventarlo. È piuttosto una intuizione figurativa della funebre spettacolarità di oggetti americani (uomini e cose) che vidi cinque anni più tardi in America, carichi di tutto il loro falso splendore.

L'arrivo a Vicenza delle truppe americane della NATO rappresenta dunque un primissimo contatto con la guerra (di tipo innanzitutto visivo⁵, se si segue la

² Goffredo Parise, *Il ragazzo morto e le comete* [1951], ora in *Opere*, vol. I, a cura di Bruno Callegher e Mauro Portello, introduzione di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 1989, pp. 7-8.

³ Ivi, p. 73.

⁴ Il testo, scritto nel 1956, era apparso per la prima volta nell'«Illustrazione italiana» dell'agosto 1958.

⁵ Già qui, come afferma Crotti, «quella 'intuizione figurativa' svela i tratti di un lavoro creativo fortemente sbilanciato sul piano visivo nel privilegiare lo sguardo in tutte le sue potenzialità, realistiche e iperrealistiche, surrealistiche, deformanti e grottesche» (Ilaria Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, Milano, Mursia, 1984,

pista dell'«intuizione figurativa» che anticipa i viaggi in America del 1961 e del 1975). Fin da subito si delineano infatti due campi di forza contrapposti: da una parte gli americani, segnati grottescamente da un diffuso carattere di estraneità quasi favolistico⁶ («uscivano alle prime ore del mattino e pochi potevano vederli. Chi li vide sostiene che erano ubriachi e litigavano sanguinosamente»⁷), e dall'altra i vicentini (a ben vedere dai tratti egualmente deformati).

Come si diceva, è da ricercare nei *reportage* l'impegno di Parise a trattare il tema della guerra (sempre in relazione con la politica e l'ideologia), ricordando comunque che, fin dall'osservazione della cronologia, emerge uno strettissimo rapporto tra la scrittura di *reportage* e quella di taglio più strettamente narrativo: come afferma Crotti, dalla metà degli anni Sessanta in poi (a partire dunque dalla corrispondenza dalla Cina per il «Corriere della Sera» poi raccolta nel volume *Cara Cina*, 1966), il *reportage* diviene «quasi una vitale necessità», che «percorre insistentemente la fine degli anni Sessanta (*Due, tre cose sul Vietnam*, 1967; *Biafra*, 1968), i Settanta (*Laos*, 1970; *Cile*, 1973; *New York*, 1976) e gli Ottanta (*L'eleganza è frigida*, 1981-'82)»⁸. Risulta in effetti assai difficile separare i caratteri, lo stile e i meccanismi di scrittura dei *reportage* dai testi più narrativi: si tratta piuttosto, come afferma Simonetti, di un «circuitto della prosa», in cui convergono letteratura, saggismo e giornalismo 'alto'. Gli scritti di questo periodo si rapportano infatti «in modo non gerarchico, [...] scambiandosi reciprocamente informazioni stilistiche, suggestioni formali, implicazioni strutturali»⁹. Pertanto, le riflessioni sulla guerra, che quasi sempre, si è detto, implicano osservazioni di tipo politico e ideologico, maturano sia negli scritti di *reportage* sia in quelli più finzionali: basti confrontare le considerazioni emerse dal viaggio a Parigi, nel maggio del 1968, con quanto è detto dall'autore stesso l'anno successivo, in occasione dell'uscita del *Crematorio di Vienna* [1969]. Nel corso di un'intervista del 1978, Parise afferma, a proposito del viaggio a Parigi, di aver avuto la sensazione di «una rottura nella continuità della cultura umanistica. E che ci fosse invasione di un ideologismo verbale, addirittura fluviale, che si traduce-

p. 154).

⁶ Come afferma Balduino, «creazione tra le più fermentanti e ricche d'inventività della narrativa parisiense degli anni Cinquanta, il racconto sembra in effetti concedere, alla fedeltà descrittiva e topografica, solo quel tanto che giova a rendere 'credibili' le quasi incessanti deformazioni prodotte all'insegna del grottesco e del visionario. Simbologie, atmosfere dominanti e galleria di personaggi con relative parabole di vita conducono, direi, a una sorta di commistione tra mondo della *Grande Vacanza* e mondo del *Prete Bello*» (Armando Balduino, *I 'miti' antiamericani di Parise*, in Goffredo Parise, a cura di Ilaria Crotti, Firenze, Olschki, 1997, p. 83).

⁷ Goffredo Parise, *Gli americani a Vicenza e altri racconti*, 1952-1965, Milano, Mondadori, 1987, p. 23.

⁸ I. Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise*, cit., p. 151.

⁹ Gianluigi Simonetti, *Il circuitto della prosa. Letteratura e giornalismo in Goffredo Parise*, in *Parola di scrittore: letteratura e giornalismo nel Novecento*, a cura di Carlo Serafini, Roma, Bulzoni, 2010, p. 487.

va nel nulla. [...] Mi resi conto che dietro quel marasma, apparentemente rivoluzionario, c'era il vuoto»¹⁰. L'intuizione di un'ideologia superficialmente grandiosa, dietro cui di fatto non c'è nulla, è alla base dei racconti del *Crematorio*:

«Il Crematorio di Vienna» non vuole essere una analisi o una rappresentazione del mondo occidentale contemporaneo né aziendale; ma una ossessione (futura) del mondo burocratico e tecnologizzato, appunto comunista, se vuoi, oppure di quel socialismo appunto burocratico e tecnologico verso cui stiamo andando... Nel risvolto di copertina è scritto, nel presentare il libro, che l'uomo è diventato strumento di dittatura meccanico-ideologica. Mi riferisco perciò al futuro dell'uomo in entrambi i campi sociali e politici. Sia al mondo comunista che ho girato (tutto) per quattro anni apposta, per vederlo, e al mondo così detto democratico e occidentale [...]. I due campi, per forza di cose, per infiltrazioni reciproche, per la legge dei vasi comunicanti, finiranno per influenzarsi a vicenda. Da ovest passeranno all'est beni di consumo, dall'est passeranno all'ovest le ideologie, o la mania delle ideologie¹¹.

Ed è proprio contro la «mania delle ideologie» che Parise tenta di lottare in quegli anni, soprattutto nel momento in cui entra in contatto diretto con la realtà della guerra: si tratta di rimettere in discussione la figura e il ruolo dello scrittore in una fase storica in cui le riflessioni sulla politica e sulla mutazione antropologica della società italiana in rapporto all'etica della scrittura investono ogni intellettuale¹². Gli interventi di Parise a questo proposito sono numerosi, e si potrebbe partire dalla spiegazione data dall'autore al titolo del volume che raccoglie gli scritti di *reportage* da Vietnam, Biafra, Laos, Cile: *Guerre politiche*. All'interno di un'intervista rilasciata in occasione dell'uscita del libro, Parise afferma infatti:

[...] politica non è una mia parola 'naturale' non essendo io un "politico" di professione: è una parola che uso quando mi pare indispensabile usarla. Non amo l'inflazione delle parole, il verbalismo, il vacuum fonico, così in uso oggi specialmente tra i giovanissimi consumatori di parole. Sento che la parola politica, pur essendo una parola importante (ma non più di molte altre come pane, terra, povertà, sete, caldo, freddo, le dico a caso come un test su me stesso) è usata troppo e in troppi contesti [...]. Ad ogni modo l'ho usata nel mio nuovo e vecchio libro

¹⁰ Giorgio Amendola e Goffredo Parise a colloquio... *La crisi del marxismo comincia nel '68?*, incontro registrato da Mario Pendinelli per il «Corriere della Sera», 4 gennaio 1978, ora in *Goffredo Parise*, a cura di Mario Quesada, Roma, De Luca Edizioni d'Arte, 1989, pp. 100-101.

¹¹ Da una lettera a Giovanni Prezolini (Roma, 7 febbraio 1969), ivi, pp. 105-106.

¹² A tale proposito, si veda un'affermazione di La Capria: «dal punto di vista letterario in quegli anni *due* erano i modelli di scrittore cui si faceva riferimento: uno era Pasolini, tutto passione e ideologia; l'altro era Calvino, tutto letteratura e ideologia. Parise era molto diverso, perché non poteva sopportare né l'*ideologia politica* dell'uno né l'*ideologia letteraria* dell'altro. Cercava un'altra via che fosse in completa armonia col suo vero essere» (Raffaele La Capria, *L'erba verde di Goffredo Parise*, in Id., *Il sentimento della letteratura*, Milano, Mondadori, 1997, p. 120).

Guerre politiche come se fosse tra virgolette, infatti nell'*Avvertenza* è tra virgolette. Le virgolette servono a calmarla. L'ho usata per le seguenti ragioni: ogni rapporto è rapporto di forza, in storia naturale: dunque anche nella storia dell'uomo. Non per questo è strettamente un rapporto politico, di lotta politica¹³.

La necessità di calmare la parola politica emerge in tante altre riflessioni: mi riferisco in particolare ad alcuni articoli per lo più apparsi nelle colonne del «Corriere della Sera» nell'arco degli anni Settanta. In *La piccola voragine del "latinorum"* (1971), Parise confessa di non aver mai capito il significato della parola 'ideologia', e anticipa quell'impressione di *vacuum* fonico sopra ricordata: per l'autore tale termine «è *flatus voci*, nel migliore dei casi; nel peggiore il "latinorum" di Don Abbondio a Renzo. [...] Se per "ideologia" si intende: visione del mondo [...] anche in questo caso mi trovo in imbarazzo: non so cosa rispondere»¹⁴. Il carattere nocivo del concetto di ideologia emerge anche nella lunga riflessione dal titolo *Perché gli italiani non hanno bisogno di idee* (1977), all'interno della quale Parise tenta un'analisi dell'attuale situazione politica italiana (ma anche mondiale), dominata dall'opposizione di due ideologie di massa che necessitano di consenso e obbedienza a certi dogmi. L'autore dimostra come sia proprio il carattere totalitario delle ideologie a controllare l'informazione e a rendere inesistente una vera diffusione delle idee, anche a causa di quegli intellettuali che preferiscono obbedire al dogma creando una cultura d'élite. Di certo la semplicità che segna i *Sillabari* risponde al bisogno di valersi di una scrittura chiara, in grado di veicolare una libertà democratica: ancora nel 1977 appare sul «Corriere della Sera» un articolo intitolato *Perché è facile scrivere chiaro*, in risposta al *Perché è difficile scrivere chiaro* di Fortini¹⁵. Qui Parise mostra tutta la propria incomprensione e inquietudine nei confronti di una parola oscura, e afferma che scrivere chiaro non è solo facilissimo, ma soprattutto naturale¹⁶:

¹³ Intervista uscita su «TuttoLibri», 9, 6 marzo 1976, p. 3.

¹⁴ G. Parise, *La piccola voragine del "latinorum"*, articolo uscito in «Libri Nuovi», luglio 1971, ora in *Opere* cit., vol. II, p. 1376.

¹⁵ Franco Fortini, *Perché è difficile scrivere chiaro*, in «Corriere della Sera», 11 luglio 1977.

¹⁶ Si veda a questo proposito anche una testimonianza di La Capria: «mi diceva un giorno al caffè di Piazza del Popolo: "Sono molto preoccupato. Hanno letto tutto Proust, parlano dei Guermantes come se li avessero conosciuti, sanno di Joyce, di Freud, perfino di Heidegger, ti rendi conto? Moderni, aggiornati sullo strutturalismo, sulla differenza tra la *langue* e la *parole*, ti rendi conto?". E quando gli domandavo: "Ma si può sapere di chi parli?", rispondeva: "Dei cretini, dei cretini-intelligenti. Sono diventati pericolosi, à la page, sono talmente intelligenti che a volte mi sembra di essere diventato io cretino. E non dovrei preoccuparmi?". Lui mi insegnò a combattere i cretini-intelligenti sfidando col *sensu comune* e con la *logica elementare* tutte le astrazioni, i concettualismi, le ideologie che imperversavano nel *Paese della politica*, come lui chiamava l'Italia. Anche lo stile inseguito dagli scrittori non doveva essere il bello stile, quello complicato e "difficile", quello delle "volpi dello stile", ma doveva essere leggero e profondo [...]. Lui diceva, in polemica con Fortini, che lo scrivere chiaro, a tutti comprensibile, era democratico. Lo stile difficile, quello complicato e intellettualistico di Fortini, era antidemocratico e in contraddizione con le idee stesse di Fortini» (Raffaele La Capria, *Elogio del disimpegno*, in «Corriere della Sera»,

«tutto dipende dalla forza del sentimento che ti spinge a comunicare con gli altri uomini, e poi dalla logica e poi dall'uso degli strumenti, cioè dall'uso della parola detta o scritta»¹⁷. Alla chiarezza si giunge dunque non attraverso procedimenti sintattici, bensì in primo luogo con quel sentimento di libertà democratica che spinge l'uomo ad avvicinarsi naturalmente agli altri uomini, per un bisogno di vera comunicazione. Il veicolo dello «scrivere chiaro», messo in pratica in opposizione all'ideologia dominante, parte dunque da un sentimento, e questo mi pare un punto fondamentale all'interno di tutta la riflessione sul rapporto tra letteratura e guerra, letteratura e politica, letteratura e ideologia: sarà infatti attraverso il sentimento (il percepire, il ricevere un'impressione per mezzo dei sensi) che l'autore potrà opporsi all'ideologia. Anzi, la forza politica coinciderà proprio con la capacità di provare sentimenti, attraverso un giudizio relativo e umano contrapposto a un'idea globale e dominante.

Ma si veda ora come Parise possa giungere a tale riflessione: innanzitutto, nella già citata *Avvertenza a Guerre politiche*, l'autore esprime tutta la propria distanza da una qualsiasi forma di ideologia (come afferma Balduino, si tratta di un «caso rarissimo [...] di intellettuale per cui del tutto illecito risulta affibbiare, non si dice una tessera partitica, ma neppure, in senso proprio, un'appartenenza ideologica»¹⁸), e spiega chiaramente cosa significhi per lui l'*impegno*:

[...] personalmente, dopo tutti i miei viaggi, non me ne importa niente delle parole impegno e disimpegno, mostrando, nel così dire, un riprovevole disimpegno. Lo confermo, sapendo a cosa vado incontro. Il mio impegno, quando pensavo di essere impegnato, era questo: credere fermamente che, con le mie parole scritte, avrei informato e forse coinvolto nella sorte di alcuni ragazzi di quindici sedici anni, mandati a fare la guerra e disperatamente morti, alcuni lettori. Forse sono riuscito e io ho sempre pensato e ancora penso che l'impegno di uno scrittore dovrebbe essere questo, che pare non sia più o non debba essere¹⁹.

Come afferma Garboli, quando Parise cominciò a viaggiare, scoprendo il mondo con «una fame e una sete di osservare, di curiosare, di sapere che non era di giornalista, ma di esploratore di tutti i fenomeni del mondo [...], scelse una maschera di scrittore/reporter anti-ideologo, anti-letterato, duro, cinico, positivo»²⁰. Si tratta forse della stessa insofferenza provata da Gadda, intimo ami-

14 dicembre 2008, ora in *Goffredo Parise e il Giappone*, a cura di Antonio Barzaghi, Crocetta del Montello (TV), Veneto Comunicazione, 2014, pp. 58-59).

¹⁷ G. Parise, *Perché è facile scrivere chiaro*, in «Corriere della Sera», 15 luglio 1977 ora in *Opere*, vol. II, p. 1413.

¹⁸ A. Balduino, *I 'miti' antiamericani di Parise* cit., p. 80.

¹⁹ G. Parise, *Avvertenza a Guerre politiche*, Torino, Einaudi, 1976, p. VII.

²⁰ Cesare Garboli, *Nota introduttiva* a G. Parise, *Gli Americani a Venezia e altri racconti* cit., pp. 9-10.

co di Parise, nei confronti di quella letteratura che di fronte all'esperienza della guerra non riesce, forse perché troppo lontana da un rapporto concreto con la realtà di cui intende dare definizioni, ad avvicinarsi davvero al significato delle parole impegno e disimpegno²¹. La polemica contro il sapere teorico e l'eccesso di astrazione contenuta nel *Giornale di guerra e prigionia* [1955] emerge in particolare in alcune osservazioni datate 7 settembre 1915: «E poi non occorre tanta letteratura!», non per sanare «i mali del mondo» e «i mali presenti degli uomini». A tale proposito Lazzarin spiega:

[...] non occorre la letteratura qualora essa perda il contatto con i mali presenti, appunto: con la realtà concreta, imminente e cocente della guerra. Il vero obiettivo polemico del *Giornale* gaddiano, assieme alla burocrazia²² e alla mancanza d'ordine e di logica degli italiani, e per la stessa ragione fondamentale, sono i «babbei impigliati nell'insipienza, nella incapacità di condurre un'analisi che si accosti al reale»: il bersaglio è questa drammatica incapacità di interagire con il «reale» che rivelano i reggitori delle sorti italiane. [...] All'insipienza del discorso teorico Gadda contrappone il proprio anelito a un'apprensione concreta e realistica della vita al fronte: le testimonianze, in proposito, sono numerosissime²³.

Emerge in entrambi gli scrittori la necessità di un più diretto confronto con l'esperienza bellica, e di una parola che nasca solo dall'esperienza (sebbene Parise non sia mai partito a combattere, ha tuttavia messo in più occasioni a rischio la propria vita partecipando a operazioni particolarmente pericolose). Nella già citata *Avvertenza a Guerre politiche*, a proposito del rapporto tra guerra e politica, afferma che «nessuna guerra è mai giusta, quale che sia la sua politica». Ciò che lo scrittore trova profondamente ingiusto è un dato che si impone per la feroce evidenza: «scoprire tra i cadaveri dei combattenti nordvietnamiti ragaz-

²¹ Si veda a tale proposito una lettera indirizzata a Gadda del 24 agosto 1963, dove Parise afferma: «Ma tutto si politicizza in Italia, tutto si storicizza, in questo paese non storico, non politico, ma tronfio all'inverosimile» (Carlo Emilio Gadda, G. Parise, «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973*, a cura di Domenico Scarpa, Milano, Adelphi, 2015, p. 174).

²² A proposito dell'insofferenza verso l'apparato burocratico (e di conseguenza verso una vuota ideologia), si veda un'osservazione di Parise contenuta proprio in *Guerre politiche*: «il germe della burocrazia: bacillo astratto e devitalizzante, che riduce ogni sentimento alle formule, ogni passione a puro linguaggio, a *flatus vocis* ideologico, ogni umanità a meccanica, ogni colore all'assenza di colore» (G. Parise, *Guerre politiche* cit., p. 196).

²³ Stefano Lazzarin, *La letteratura sul fronte della «Grande Guerra»*, in «Chroniques italiennes», 15, 1, 2009, pp. 19-20. Si vedano anche le interessanti conclusioni tratte da Lazzarin alla luce delle riflessioni sui testi di Lussu, Gadda e Palazzeschi: «in guerra la letteratura non serve a niente, eppure a qualcosa serve... Essa è insufficiente, come ogni forma di conoscenza libresca, come ogni discorso astratto, come forse il linguaggio *tout court*, ad afferrare una realtà estremamente complessa e concreta, che chiede di essere «vista» – l'ossessione di Gadda soldato – e interpretata caso per caso. [...] Astrazione, retorica, ideologia: altrettante pericolose derive, da cui la letteratura deve guardarsi sempre, ma tanto più in un'epoca tragica come quella vissuta da Gadda, Lussu, Palazzeschi» (ivi, pp. 22-23).

zi di quindici anni, sedici anni». Del resto, un intento dichiaratamente politico è sempre stato estraneo ai suoi testi: come afferma Crotti, «questo sottrarsi al discrimine ideologico, in anni in cui anche in Italia una pregiudiziale siffatta era imprescindibile, fu per Parise una puntuale scelta, iscritta all'interno di una ricerca di altre risonanze, di un diverso "sillabare"»²⁴. I suoi scritti, anche quelli apparentemente più 'politici', sono piuttosto tesi ad affrontare la realtà con i soli strumenti dell'occhio, della mente e del cuore:

[...] scrivendo e pensando e guardando con enorme attenzione quello che lo circonda e talvolta, quasi sempre, soffrendo per l'impossibilità di mutarlo (le sole cose che sa veramente fare uno scrittore) lo scrittore che viaggia finisce per avere una sua idea di luoghi e persone diversi. Che analizza, con automatico piacere professionale, come insegnò a fare allora Marco Polo, un grande fenomenologo *ante litteram*. La gioventù lo aiuta a guardare, perché l'occhio, la mente e il cuore sono forti e resistenti anche ai grandi dolori dell'umanità. Più avanti, nella maturità, lo scrittore tende a riflettere e a ricordare e a vedere come si dice «in prospettiva» i viaggi della sua gioventù²⁵.

Leggendo le pagine di *Guerre politiche* (ma anche di altri testi coevi, sia giornalistici che narrativi), emerge chiaramente l'idea che ogni osservazione scaturisce dal contatto diretto (con la guerra, con la fame, con l'orrore), dall'esperienza come mezzo di conoscenza. Si tratta di un percorso fatto di sguardi, curiosità, e caso, che porterà poi, quasi inconsapevolmente, alla comprensione del significato della parola «politica», il cui rifiuto e negazione (accompagnati a volte da un certo sarcasmo) erano stati il punto di partenza. Sebbene l'itinerario non sia lineare, si può tentare di isolare alcuni grandi nuclei di riflessione che, nel caso in esame del rapporto tra letteratura e conflitto, orbitano attorno all'idea di «guerra politica». Si tratta del già affrontato nesso con l'ideologia, degli strumenti conoscitivi utilizzati dal reporter in situazioni più o meno 'estreme', dei concetti di totalitarismo e consumismo (inseriti in una più ampia riflessione influenzata dalla lettura di Darwin), del trauma legato all'orrore visto e toccato, infine di quel particolare sentimento provato nel corso dei viaggi (ma anche durante la stesura dei *Sillabari*), riconoscibile nella «passione umana»: si intende una predisposizione naturale ad aderire a un principio di umanità in contrapposizione a una qualsiasi ideologia politica. Come afferma Manica, istituendo anche un parallelo con Comisso, maestro di Parise:

[...] se né Comisso né Parise furono politici nel senso trito e comune, lo furono entrambi, e integralmente, in devozione a un altissimo ideale di umanità tanto

²⁴ I. Crotti, *Goffredo Parise e la scrittura di viaggio*, in Ead., *Tre voci sospette. Buzzati, Piovene, Parise* cit., p. 180.

²⁵ G. Parise, *Avvertenza a Guerre politiche* cit., pp. VIII-IX.

sentito da non essere mai retorico [...] e che comporta il saper abbandonarsi alla libertà come se fosse una delle lenzuola tra cui si adagia la sensualità: ovvero quel modo accanito e ironico, partecipe e disincantato di stare nella vita e nel mondo²⁶.

Innanzitutto, per quanto riguarda gli «strumenti di conoscenza», va subito chiarito cosa intenda Parise con questa espressione, che ricorre di continuo nei suoi scritti a partire dalla metà degli anni Sessanta. Se già in *Cara Cina* [1966] tali strumenti erano identificati con «gli occhi per vedere, il cervello per riflettere, il caos e infine la propria persona, con tutto quanto possiede di lampante e oscuro»²⁷, nei testi successivi trovano piena corrispondenza nella sfera sensoriale. Le descrizioni della guerra del tutto dominate dai fattori sensoriali sono infatti numerosissime: i timpani sembrano spezzarsi ad ogni esplosione, i fischi sono fortissimi, si accompagnano alle urla e alle imprecazioni, e spesso è fotografata una polvere che invade la trincea, o la foresta vietnamita. Questo tipo di indagine avviene anche nei momenti di non-conflitto²⁸, ad esempio durante gli spostamenti: nel corso del viaggio in Vietnam si trovano pagine dominate da descrizioni percettive che non sembrano appartenere al genere del *reportage*. Nel tragitto dalla località Bac Lieu al mare, il paesaggio lagunare fatto di saline, risaie e giunchi, è ricondotto al natio veneto: «sento gli stessi odori, di pesce, di fango marcio e vedo lo stesso cielo tiepolesco, percorso da olimpiche rosee nubi, dell'estuario veneziano». E ancora: «nei canali non ancora prosciugati dalla bassa marea donne in pigiama nero remano alla veneziana su lunghe, sottili barche della stessa misura e forma delle gondole»²⁹. Anche il periodo trascorso in Biafra (agosto 1968), dominato da un funebre stupore per le sorti di un territorio affamato e disperato, dove circa seimila bambini muoiono ogni giorno per denutrizione, si apre con un'osservazione che mette i sensi prima di tutto:

²⁶ Raffaele Manica, *Come leggeva Parise*, in Id., *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano*, Avagliano, Cava de' Tirreni 2002, p. 157.

²⁷ G. Parise, *Cara Cina* [1966], ora in *Opere* cit., vol. II, p. 716. Da notare che nel corso del *reportage* dal Giappone, *L'eleganza è frigida*, a dieci anni di distanza, la stessa terminologia riappare pressoché immutata: «Marco era attento a guardare e a sentire ogni cosa attraverso i sensi, il primo e sempre più utile strumento di conoscenza» (G. Parise, *L'eleganza è frigida* [1982], ora in *Opere* cit., vol. II, p. 1063).

²⁸ A tale proposito, si veda un passaggio tutto dominato dai sensi: Parise si trova in una densa foresta vietnamita e registra dettagliatamente le percezioni visive, uditive e tattili: «Il canto delle cicale è assordante. Spesso, senza alcuna regola, cessa di colpo e un silenzio percorso dal ronzio delle zanzare cala sul campo dove i corpi degli uomini, l'acciaio dei cannoni e delle munizioni sembrano sprofondare anch'essi nella inerte indifferenza della natura. Il calore, in quei momenti di silenzio, si trasforma in qualcosa di tattile, un gigantesco e umido impasto di carne, flora, obici, insetti, attraversato da un reticolo di vasi sanguigni, con pulsazioni lente e calmi spasmi di linfa. È difficile pensare perché l'uomo, a contatto con questo calore, perde in modo naturale la sua identità e tende a confondersi col fluire lento, fatale e automatico di quella vita» (G. Parise, *Vietnam*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 26).

²⁹ Ivi, p. 40.

Sono in Biafra da un giorno soltanto eppure non so liberarmi da una sensazione molto inquietante, mai provata prima, che oscilla tra la claustrofobia e la paura. [...] Circola per così dire nell'aria come qualcosa di fisico, insieme tattile e olfattivo, e anche l'uomo occidentale, l'uomo del benessere, ritrova immediatamente in se stesso quegli istinti percettivi dell'animale in pericolo. Così il calare delle tenebre, i silenzi improvvisi nella notte quando i grilli, apparentemente senza ragione tacciono di colpo e solo qualche uccello getta qua e là un richiamo e poi tace a sua volta, le albe lente e grigie che salgono faticosamente da sottili fasce di orizzonte aperto e subito coperto da nubi gonfie di pioggia, tutti quegli avvenimenti naturali, quotidiani e così spesso monotoni, a cui l'uomo non presta quasi più attenzione, assumono invece il valore altissimo, insieme angoscioso e liberatorio, di fenomeni unici e definitivi³⁰.

Si tratta di una percezione molto intensa (provata infatti anche dall'uomo occidentale, ormai lontano da un approccio di tipo istintuale), innanzitutto fisica, che Parise tenta di descrivere servendosi di immagini sensoriali, tutte riferite a una sfera animale, a uno stato *originario*, in grado di incutere nell'uomo un naturale senso di paura e pericolo: il calare delle tenebre, i silenzi improvvisi interrotti solo dal suono di un uccello, le albe, gli orizzonti carichi di pioggia. Sembra quasi misterioso il motivo per cui tali eventi, solitamente naturali e quotidiani, acquistino qui un particolare peso: ma la ragione è proprio legata all'assurda mescolanza di vita e di morte che incombe su tutto, alla cui origine sta quell'«eterna e ignobile regola (e non soltanto contraddizione) della ricchezza e della povertà, o per dirla in una parola, del bestiale e feroce egoismo dell'uomo»³¹. Basti leggere una delle pagine successive, dedicata allo sguardo di alcuni bambini prossimi alla morte, per rendersi conto che, in una situazione così estrema, nemmeno i sensi possono più seguire una logica. Parise si trova nella località di Umuahia, in un campo profughi nella foresta che raccoglie seicento persone in condizioni estreme, e descrive alcuni bambini immobili nella loro continua sofferenza:

[...] dalla loro povera, essenziale nudità, seduti su un terreno liso, consunto come una vecchia sedia dai loro corpicini, sollevano lo sguardo con fatica, per un istante, poi lo riabbassano verso un punto-nulla al loro fianco: uno sguardo non triste, non disperato, non affamato, non impaurito, bensì calmo e quasi sereno, distaccato, contemplativo: della totale e definitiva intelligenza delle cose di questo mondo, della perfetta coscienza della solitudine e del dolore dell'uomo. A due, tre, cinque anni, perché questa, nella maggioranza, è la loro età, essi possiedono la grandezza di chi ha conosciuto e sperimentato l'intero arco di una vita che si preparano ad abbandonare³².

³⁰ G. Parise, *Biafra*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 85.

³¹ Ivi, p. 101.

³² Ivi, p. 94.

Subito dopo è riferito di un bambino di tre anni, piccolissimo, simile a un pipistrello, che arrostitisce una lucertola sul fuoco (su di lui è modellato il protagonista di uno dei racconti dei *Sillabari*, *Fame*, che mostra un sorriso da centenario e mangia con calma e indifferenza un topo appena carbonizzato), e di un neonato accanito verso un seno ormai spento. In venti minuti muoiono due bambini: di fronte a un orrore «così promiscuo, totale e totalitario», quello che dovrebbe essere uno dei primi strumenti di conoscenza, il cervello, perde ogni potere: «la mente è come dissolta, la ragione perde di colpo la sua funzione di strumento conoscitivo e associativo, soli strumenti di conoscenza rimangono i sensi che registrano indifferentemente i fenomeni»³³. E sono proprio i sensi, ultimi superstiti, a intensificare tale percezione di pericolo, angoscia e sovraffollamento costanti: ancora il canto dei grilli, «altissimo, pazzoide e ogni volta imprevedibile», le urla di uccelli sconosciuti, gli sbuffi di animali che raspano, i fruscii delle ali dei corvi, «invadenti, odiosi pennuti dalla microscopica testa di criminali che, sapendo di essere tutto ciò, calano apposta a pochi centimetri di distanza»³⁴. Infine, anche nel *reportage* dal Laos (1970), Parise si chiede quali siano gli strumenti conoscitivi a cui l'uomo occidentale è costretto ad affidarsi, e ancora una volta risponde «la ragione logica e i propri individuali sensi»³⁵. Segue una suggestiva descrizione visivo-uditiva dell'altipiano di Sam Neua alle prime luci dell'alba, immerso in una nebbia che impedisce di distinguere i confini tra alberi, monti e nubi, e di conseguenza simile all'«animus» politico degli uomini che abitano queste terre. Il particolare fischio di un uccello imita le prime tre note della canzone *Milord* della Piaf; altri segnali uditivi sono i richiami dei gong, i suoni di radio a transistor, rombi e scoppiettii di motori. La descrizione procede allargando il raggio fotografico a tutta la valle, segnata tragicamente dai crateri delle bombe, per poi restringersi su alcune donne che zappano curve negli orti, su porcellini, guardiane d'ocche, bambini che strillano, cani pigri e gruppi giovanissimi di soldati con mitra, zappa e un sacco di riso. È proprio tale «catalogo o itinerario dello sguardo» a far sentire l'autore sempre meno isolato e meno estraneo, perché più vicino a una dimensione naturale dell'uomo, ormai abbandonata nella civiltà occidentale.

I sensi dunque, sia nelle situazioni estreme sia in quelle più quotidiane dominate dalla *curiositas*, in cui lo scrittore interroga la realtà circostante tentando poi di descrivere, risultano essere l'unico strumento di conoscenza in grado di registrare davvero il fenomeno. In questa direzione, i *reportage* e i *Sillabari* possono essere considerati come il prodotto di una medesima esigenza, legata al vedere (e più in generale all'indagine percettiva). Manica parla a tale proposito di una «tradizione delle "cose viste"» e afferma: «non giudicare, osservare inve-

³³ Ivi, pp. 96-97.

³⁴ Ivi, p. 103.

³⁵ G. Parise, *Laos*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 168.

ce e descrivere e scrivere. Da questa persuasione di Parise viaggiatore nascono i *Sillabari*³⁶. Anche Messina, riflettendo sul rapporto fra i resoconti di viaggio e i testi dei *Sillabari*, afferma che i *reportage* fungono da punto di raccordo tra la scrittura narrativa che li precede e li segue, proprio attraverso il privilegio accordato alla sfera sensoriale:

Sono i *reportages* a presentarsi come lo snodo decisivo tra la scrittura del «trittico nero» e quella dei *Sillabari*: se infatti l'occhio di Parise *reporter* da un lato si rivolge ancora, come nel *Crematorio*, alla progressiva ossificazione che la realtà subisce in epoca moderna, dall'altro pare contemporaneamente riscoprire – forse proprio in virtù del positivo effetto straniante che la lontananza geografica dal proprio paese produce – come al suo interno nonostante tutto sopravviva ancora, visivamente e sensorialmente percepibile, la bellezza e l'unicità. Questa (stupita) riscoperta rappresenterà, nel suo continuo rinnovarsi, il nucleo centrale da cui prenderà le mosse la stesura, distesa lungo l'arco di più di un decennio, delle sue serie dei *Sillabari*³⁷.

Se è dalla riscoperta di una vera e propria necessità dell'esercizio dello sguardo che i *Sillabari* mostrano il loro stretto rapporto con i *reportage*, ciò si evince anche nella tendenza, da parte dello scrittore, a ricondurre i tratti fisici di un personaggio alla sua interiorità. Parise è convinto esista uno stretto rapporto tra contesto interno e contesto esterno³⁸, è ciò emerge un po' in tutti i testi di questi anni (si veda in particolare la silloge *Artisti* [1984] dove l'autore, valendosi di dati fisici, concreti, a volte esclusivamente fisiognomici, tenta una descrizione dell'artista e un'interrogazione dell'opera in esame). Tale atteggiamento è mostrato ad esempio durante il viaggio in Vietnam nei confronti di un marine siciliano, Carmelo: è il corpo di quest'uomo, più delle sue parole (pure molto significative per suono e intonazione), a esprimere il «senso di totale, umile, silenziosa obbedienza»; addirittura, sono «il nero degli occhi e dei capelli ricci di un piccolo siciliano dentro l'involucro di ossa e carne americane»³⁹ a manifestare quella sottomissione. Quando Parise incontra il generale William Childs Westmoreland, comandante in capo delle forze americane in Vietnam dal 1964 al 1968, intraprende lo stesso tipo di indagine: il brano intitolato *Un americano è un americano* è infatti teso a mostrare come l'uomo che gli sta di fronte sia un

³⁶ R. Manica, *Come leggeva Parise*, in Id., *La prosa nascosta. Narrazioni del Novecento italiano* cit., p. 155.

³⁷ Giovanna Messina, «Fenomenologia del vedere» nei *Sillabari* di Goffredo Parise, in «Studi novecenteschi», 2, 2007, p. 491.

³⁸ Si veda in particolare tale affermazione di Parise: «sono profondamente convinto che il linguaggio scaturisce direttamente dal rapporto tra il contesto interno (microbiologia espressiva dell'autore) e il contesto esterno (macrobiologia del mondo storico-sociale e non) in armonia nei due sensi. Cioè quando uno dei due non prevale sull'altro ma entrambi si integrano» (Claudio Altarocca, *Goffredo Parise*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, pp. 17-18).

³⁹ G. Parise, *Vietnam*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 21.

«prodotto perfetto dell'industria americana». E sono proprio i suoi tratti fisici a presentarlo come tale: si tratta di una serie di elementi descritti in maniera molto precisa («il volto d'un console romano, la struttura ossea e muscolare del discobolo, l'autorità di Abramo Lincoln, lo scatto di James Bond, i poteri sovrumani di Superman e infine la dolce, familiare, universale marca Palmolive»⁴⁰), che, nell'insieme, fanno il generale. Essendo egli stesso il risultato dell'industria americana (si tratta di una garanzia di fabbrica), non può far altro che credere ciecamente nella produzione bellica, e insieme ad essa subirne l'usura⁴¹.

Si è visto dunque il peso dei sensi, quali strumenti conoscitivi, modulato in diverse situazioni, fino a una sorta di metodo fenomenologico verso gli eventi ma soprattutto i personaggi. È da ricordare poi che emergono, dalle descrizioni di tale brulicante realtà, due concetti molto presenti nelle *Guerre politiche*: il totalitarismo e il consumismo (rientra in una logica di consumo lo stesso ruolo di certi reporter che obbediscono agli «imperativi commerciali»⁴² dei loro padroni, diventando servi del loro strumento nel momento in cui registrano situazioni solo per lo spettacolo-consumo). Verso questi ampi temi convergono varie problematiche: in primis, nel caso specifico della guerra in Vietnam, lo scontro tra l'uomo naturale (vietnamita) e l'uomo artificiale (americano). Quell'industria che aveva modellato il generale Westmoreland esporta nello stesso luogo e nello stesso momento sia prodotti per la vita (televisioni, fotografie di «Playboy», spray per capelli, senso religioso del denaro) sia prodotti mortiferi (bombe al fosforo e al napalm), fino a togliere ogni mistero a quegli eventi (vita e morte) che pri-

⁴⁰ Ivi, p. 77.

⁴¹ Negli stessi anni, la riflessione sull'usura di tipo consumistico investe anche altri scritti di Parise. Si veda ad esempio la risposta a Gadda riguardo il tema della fine della letteratura, pubblicata sul «Corriere della Sera» l'8 ottobre 1967, in cui Parise estende il tema del consumo fino alla parola stessa, affermando: «senonché la parola, sublime convenzione e razionale ed espressiva e comunicativa dell'uomo, ha subito, nella sua forma scritta, una violenta usura; usura che sorge e si sviluppa dalla universale usura di uomini e cose, sentimenti e valori, credenze e filosofie, a cui tutti assistiamo dai primi anni di questo secolo; essa va accelerando il suo prevedibile corso (industriale) secondo leggi di un contesto-consumo quotidiano, strettamente 'fisico' e utilitaristico che non risparmia non dico l'uomo, ma nemmeno la sua essenza. Come quando un oggetto si consuma e viene sostituito con un altro di nuova forma e produzione non è tanto la sua esistenza fisica e nemmeno la sua funzione, quanto piuttosto la sua individuale, singolare essenza a subire il logoramento e la fine» (C. E. Gadda, G. Parise, «Se mi vede Cecchi, sono fritto». *Corrispondenza e scritti 1962-1973* cit., p. 264).

⁴² Mi riferisco a una riflessione di Parise contenuta in *Guerre politiche*, registrata nel momento in cui una troupe televisiva scongiura il comandante di organizzare un attacco per il giorno successivo: «rifletto sulla "civiltà dell'immagine": essi chiedono un'azione di guerra non necessaria alla guerra in Biafra, bensì alla televisione del loro paese. Essi sono pronti a veder morire, e a filmarli, soldati nigeriani colti nel sonno alla prima luce dell'alba, come spettacolo-consumo televisivo. Essi infine, a quale punto servi del loro strumento, programmano artificialmente la morte di esseri umani e forse la loro stessa morte, al solo fine di obbedire agli imperativi commerciali dei loro padroni. Come quel fotografo che in un campo di profughi morenti di fame mi ha detto, raggianti: - Ho fatto un lavoro *vachement bon*» (G. Parise, *Biafra*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 123).

ma d'ora erano stati esclusivamente in mano alla natura. Si tratta più in generale del problema, sempre attualissimo, dell'espportazione della 'democrazia': dopo la visita a un villaggio di montanari Jarai, Parise afferma che è proprio in questi luoghi «che gli americani devono fare la pacificazione e spiegare l'idea della democrazia e della libertà»⁴³. Il mondo che il reporter ha sotto gli occhi è d'altra parte dominato da un'implacabile *struggle for life*⁴⁴ di matrice darwiniana⁴⁵:

[...] in nessuna altra occasione, come osservando la vita della *brousse*, si ha la certezza della ingiustizia (apparente) della natura, che non distribuisce affatto a ciascuno secondo il suo bisogno ma, indifferentemente a speranze e illusioni, astratta nella sua infinita parabola, lascia al caso i destini degli individui. Così, meravigliosi e debolissimi fiori blu palpitano come farfalle una splendente vita di poche ore e bruttissimi, ciechi e legnosi serpi d'erba si moltiplicano alla conquista del suolo con determinazione al tempo stesso umile e proterva, vitalità e longevità inesorabili che nascono dalla certezza e dalla forza del numero. Fino a che il fuoco dell'uomo non li ridurrà in cenere⁴⁶.

Il dato di partenza è dunque la lotta continua per la sopravvivenza tra individui della stessa specie, ma anche tra le altre specie: si tratta esattamente della teoria della selezione naturale formulata da Darwin.

Di fronte a tali scenari tanto tragici quanto a volte terribilmente naturali, Parise prova un forte senso di orrore che è registrato a più livelli: nel momento in cui, come si è visto, la mente si dissolve e non può far altro che constatare i fenomeni, si percepisce un orrore innanzitutto visivo, di tipo quasi animale (l'uomo, di fronte a una tale violenza, perde le capacità di giudizio e discernimento); poi, giunge l'orrore umano, mediato dai filtri personali quali l'esperienza e i ricordi; ancora, si tratta di un orrore storico, che porta a riconoscere con dolore il fallimento dell'evoluzione della storia dell'uomo; «e infine orrore un'altra volta immediato e diretto, non più fisico, ma metafisico, che sorge dalla nostra individuale certezza dell'esistenza del male sulla terra»⁴⁷. All'orrore però si accompagna il dubbio, a rendere il conflitto di tipo esistenziale: si tratta dello scontro fra un sentimento quasi irrazionale e la ragione stessa. Nella categoria di dubbio Parise fa rientrare tutti i quesiti riferiti alla ricerca di una colpa (o di

⁴³ G. Parise, *Vietnam*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 37.

⁴⁴ Parise utilizza proprio questo termine a proposito della situazione in Biafra, affermando che le vittime della *struggle for life* saranno «ancora e sempre i poveri e i diseredati, quelli che Franz Fanon chiama "i dannati della terra"» (G. Parise, *Biafra*, in Id., *Guerre politiche* cit. p. 104). Dall'uscita del *Padrone* [1965] in poi, Parise insiste molto, nel corso delle interviste, sul peso della lettura di Darwin (consigliata da Gadda), definendola la più importante mai fatta insieme a quella di Freud.

⁴⁵ Per una più ampia trattazione del rapporto con Darwin si veda D. Scarpa, *Goffredo Parise tra Darwin e Montale*, in «Belfagor», novembre-dicembre 1999, pp. 671-687.

⁴⁶ G. Parise, *Laos*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 192.

⁴⁷ G. Parise, *Biafra*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 127.

una causa), ma anche le domande su una possibile via d'uscita (quali strumenti in grado di arrestare una guerra o una carestia) e infine le responsabilità, sia collettive sia individuali, che coinvolgono ogni uomo nella tragedia.

È proprio attraverso l'esperienza dell'orrore e del dubbio che Parise può infine superare il concetto di politica. Al ritorno dal Biafra, di fronte a una dura critica (uscita su «Paese Sera» e firmata Vice) per la mancanza di un'analisi approfondita e per un'inchiesta basata soprattutto sui sentimenti, così risponde, riflettendo sulle conseguenze del trauma visivo appena vissuto:

Un viaggio in Biafra è fatto sempre e soltanto di dubbi, di sospetti angosciosi, cioè una condizione dell'animo che precede ogni «analisi approfondita» e, nel caso proprio del Biafra, travolge tout-court qualsivoglia analisi. Tali sospetti e dubbi nati dal trauma visivo in quel paese, non investono soltanto il terreno politico (anche se quasi tutto è politica c'è sempre un «quasi» che non lo è), ma lo superano, lo travolgono, sprofondano nell'essenza della natura stessa dell'uomo e rinnovano l'angoscioso interrogativo della presenza del male in essa⁴⁸.

È la stessa condizione di dubbio a superare l'idea di fatto politico, proprio perché riferita alla natura più intima dell'uomo, che di politico ancora non ha nulla. Leggendo infatti le ultime pagine di *Guerre politiche*, emerge molto chiaramente il percorso fin qui delineato: al termine del viaggio tra i partigiani del Laos, Parise capisce che soltanto il sentimento verso gli uomini e verso gli eventi ha un valore e un peso, mentre tutto il resto non conta a nulla. Gli esempi di attimi che, insieme, formano il viaggio e rappresentano l'essenza del luogo sono sì irripetibili, ma allo stesso tempo eterni (e sembra proprio trattarsi degli attimi che compongono i *Sillabari*):

Dopo aver visto e guardato parti dell'Asia per anni successivi e sempre, come dicono gli asiatici, *trop pressé*, dopo aver percorso la loro terra con le mie gambe, dopo aver toccato gli alberi e il riso, dopo aver guardato i loro occhi e le loro mani e il loro modo di apparire e di sparire sia nella realtà sia nel ricordo, ho imparato che, alla fine di un viaggio, non sono i «dati», le «informazioni», o la ragione analitica che contano, bensì sempre e soltanto il sentimento che si prova verso gli uomini e le cose che l'occasione, e ancora di più il caso, ci ha fatto incontrare.

Il resto, tutto il resto, di cui scorrono vani e presuntuosissimi fumi di inchiostro, non conta nulla. La mano sulle reni di una contadina curva al tramonto in una minuscola risaia nell'attimo in cui si leva, si deterge il sudore con l'altra mano e sorride; l'attimo di un bambino che non ha mai visto un occidentale e va dritto a sbattere contro un alberello e fa finta di niente; l'attimo in cui un vecchio *vietminh* in pensione smarrisce lo sguardo calmo negli alberi in riflessioni che noi

⁴⁸ G. Parise, *A un sintomatico Vicemaestrino*, ivi, p. 136.

non conosceremo mai; o quello in cui una vecchia che dorme sulla sua stuoia si leva all'apparire dello straniero e accenna, soltanto accenna con un tocco, a riassetarsi i capelli e subito dopo intreccia le dita non sapendo fare altro che presentarsi, ormai, così com'è; o quello in cui il perentorio e icastico commissario politico mostra la schiena curva e già vecchia e si concentra a non scivolare sulle rocce umide: tutti questi attimi, la somma di questi attimi, sono l'essenza di quel paese. Perché i «dati», le «informazioni», le indagini analitiche e perfino la conoscenza della lingua passano col passare delle convenzioni e contingente di *quel* segmento storico e quegli attimi invece non passano: stilemi individuali di una stirpe, di una eredità, di un popolo, di una cultura, di un paese e, se vogliamo, di una classe, restano: restano, oggettivamente in coloro che li hanno animati; restano soggettivamente nell'occasionale e sempre poco documentato viaggiatore: e sono i messaggi più utili nella costruzione di quell'effimero e illusorio edificio che si chiama storia. Di cui, fortunatamente, non si conosce ancora l'architetto supremo⁴⁹.

All'interno dello stesso brano, Parise spiega poi i motivi per i quali si rifiuta di dare un giudizio politico: si tratta innanzitutto di una «profonda ripugnanza [...] all'obbedienza totalitaria verso chi, da una parte e dall'altra, violenta costantemente la realtà [...] con l'imposizione di una metodologia di giudizio»⁵⁰. La politica non dovrebbe cioè forzare una realtà operando sopra le cose, bensì agire all'interno di esse, se è vero che le informazioni individuali (le momentanee conclusioni che ogni uomo trae dalla propria esperienza) sono da mettere in primo piano. L'autore respinge poi un parere politico perché si ritiene un uomo libero (ovvero, riprendendo la definizione di Rosa Luxemburg, qualcuno «che può decidere altrimenti»): per questo motivo il suo giudizio non potrà essere politico, bensì umano. Parise è infatti convinto che «la maggior forza politica di un popolo è la sua capacità di provare forti sentimenti. [...] Ciò che conta è, in due parole, la forza di amare»⁵¹: questa è in conclusione la ragion d'essere dei *reportage*, nati come risposta ai sentimenti degli uomini (e non delle masse) incontrati. I resoconti di viaggio e i *Sillabari* sembrano davvero far parte di un unico progetto: anche i brani catalogati in ordine alfabetico (che però si interrompono alla lettera 'S') sono la restituzione dei sentimenti di alcuni personaggi (conosciuti o inventati). E in entrambi i casi è proprio attraverso il 'sentire' che Parise si oppone all'ideologia (politica o letteraria che sia), fino a identificare la stessa forza politica con la capacità di provare sentimenti. Come afferma Zanzotto, «i suoi scritti di reportage o di viaggi [...] manifestano una forza, una perspicacia, e una sintonia con le più varie forme di vissuto individuale e collettivo da esserne caratterizzati inconfondibilmente»⁵². Tale intesa e vicinan-

⁴⁹ G. Parise, *Laos*, ivi, pp. 210-211.

⁵⁰ Ivi, p. 215.

⁵¹ Ivi, p. 216.

⁵² Andrea Zanzotto, *Per Goffredo Parise*, in *Aure e disincanti nel Novecento italiano*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 273-274.

za con gli altri uomini è data proprio dalla totale indipendenza e libertà dell'autore: dichiara ancora Zanzotto che Parise

[...] non si è mai fatto contagiare da propagande di nessun genere; nessuno schermo rigido di ideologie impedisce il suo sguardo, nessun pregiudizio o luogo comune distorce la sua indagine; nessuna forma di «riverenza» [...] lo impaccia nel suo incontro con molti dei signori, dei grandi della Terra. Egli arriva subito alle più riposte verità di eventi, popoli, paesi, che si celano nei dettagli in apparenza insignificanti, e che solo «sviste» possono mettere a fuoco⁵³.

Parise elude dunque la sottomissione a qualsiasi credo: ciò avviene nei confronti di teorie politiche ma anche di stereotipi letterari. Non solo i *reportage* e i *Sillabari* muovono dagli stessi dispositivi (a partire, si è visto, da una predilezione per la vista e per tutti gli altri sensi: le qualità percettive dello scrittore sono poste in primo piano), ma mostrano anche i medesimi presupposti e le medesime finalità. Molto chiaro a tal proposito è il brano che si trova in apertura dell'ultimo testo di *Guerre politiche*, quello dal Cile, dove Parise si reca nel settembre del 1973, subito dopo l'instaurazione del regime dittatoriale di Pinochet. Questo scritto, dal titolo *Il popolo*, prende avvio con un corsivo particolarmente significativo non solo per il progetto del libro ma anche per tutta la scrittura di Parise di questi anni. L'autore dichiara apertamente il motivo che spinge uno scrittore a partire verso paesi sconvolti da conflitti o da situazioni di emergenza: non si tratta né di passione politica né di passione militare, bensì di 'passione umana', definita «una specie di fame fisica e mentale che porta a confondere il proprio sangue con quello degli altri»⁵⁴. Tale passione ha un fine preciso: partecipare a un sentimento «confuso» ma «eterno», che guida il popolo in quel particolare contingente storico. Lo scopo del reporter non dovrebbe essere quello di conoscere la verità inerente ai fatti politici o alle azioni militari (una verità comunque parziale e mai obiettiva), bensì di condividere la realtà della sofferenza del popolo (quale conseguenza di tali avvenimenti).

L'indagine conoscitiva dunque, in ogni genere intrapreso da Parise, si trova ad avere per oggetto la stessa materia. Si tratta sempre di condurre un giudizio relativo e umano, che parte dal sentimento dello scrittore (inteso come percezione curiosa, attivata da tutti i sensi) per giungere al sentimento dei singoli uomini osservati, incontrati o immaginati (lo stesso «scrivere chiaro» ne è presupposto e veicolo metodologico). Solo all'interno di tale dinamica la questione ideologica può risolversi: l'unica forza politica riconosciuta da Parise risiede nella grandezza di provare un sentimento, per quanto esso possa rivelarsi contingente e passeggero.

⁵³ Ivi, p. 274.

⁵⁴ G. Parise, *Cile*, in Id., *Guerre politiche* cit., p. 221.

IL FUTURO È UN GROVIGLIO CHE GIRA IN TONDO.
GUERRA, STORIA E IDENTITÀ IN *MENTRE L'INGHILTERRA DORME*
DI DAVID LEAVITT

Fiorenzo Iuliano

Mentre l'Inghilterra dorme, romanzo di David Leavitt del 1993, è probabilmente ricordato più per lo scandalo editoriale del quale fu protagonista che per la ricca architettura narrativa e la complessa orchestrazione tematica¹. Accusato di plagio dallo scrittore britannico Stephen Spender, fu mandato al macero, e solo nel 1995 ne fu pubblicata una nuova edizione, che è quella oggi in circolazione². Al centro del testo c'è una storia d'amore tra due uomini di diversa estrazione sociale, ambientata nella Londra degli anni Trenta. Brian Botsford è un aspirante scrittore alle prese con un romanzo ambientato nella metropolitana londinese, e animato da un tiepido interesse per le vicende politiche internazionali. Alle sue necessità finanziarie pensa una vecchia zia che, non sospettando della sua omosessualità, cerca di trovargli una moglie a tutti i costi. La cerchia di amicizie che circonda Brian è composta da artisti e intellettuali della buona borghesia, fino a che nella sua vita fa irruzione Edward, giovanissimo esponente della *working class* della periferia orientale di Londra, che lavora come bigliettaio nella metropolitana. L'atteggiamento ambivalente e vile di Brian rispetto alla possibilità di vivere in maniera aperta questo rapporto porta Edward ad arruolarsi

¹ David Leavitt, *Mentre l'Inghilterra dorme*, Mondadori, Milano, 1995 [traduzione italiana di Delfina Vezzoli; ed. or. *While England Sleeps*, Houghton-Mifflin, Boston, 1993]. I brani citati in questo saggio, con indicazione in parentesi delle pagine, sono tratti dall'edizione italiana del 1998, nella collana Scrittori del Novecento. Dove non indicato diversamente, le altre traduzioni sono mie.

² La vicenda della causa legale mossa con l'accusa di plagio è raccontata dallo stesso Leavitt nell'edizione del 1995 del romanzo. Il testo esiste in traduzione italiana, con il titolo di *Autointervista*, nella raccolta di scritti *La nuova generazione perduta* pubblicata da Mondadori nel 1998 (pp. 43-55). Il plagio fu denunciato in una recensione impietosa di Bernard Knox apparsa sul «Washington Post», dal titolo *War Within and Without*, che esordiva definendo il romanzo «l'adattamento romanizzato, non dichiarato ma inconfondibile, del resoconto di Stephen Spender – nella sua autobiografia del 1948, *World Within World* – della sua relazione con un giovane della classe operaia» (in «Washington Post», 12 settembre 1993, p. 5). La questione è ripercorsa e approfondita in un saggio di Kenneth Bleeth e Julie Rivkin del 2001, *The "Limitation David": Plagiarism, Collaboration, and the Making of a Gay Literary Tradition in David Leavitt's "The Term Paper Artist"*, in «PMLA», 116, 5, pp. 1349-1363.

volontario nell'esercito repubblicano nella guerra in Spagna. Questa scelta causa la fine tragica della storia e, in senso più lato, il 'risveglio' finale di Brian, che solo quando è troppo tardi riesce ad accettare i propri sentimenti per Edward.

Eventi pubblici e privati, come è chiaro anche da questa rapida sinossi, si mescolano e si riflettono l'uno nell'altro, tanto che la storia di Brian può essere letta come una metafora della vicenda nazionale inglese nella sua interezza. Il trauma della guerra diventa parte dell'esperienza umana e politica di Brian, che riesce a fare i conti con la propria maturità e, soprattutto, con la propria omosessualità rimossa e negata solo nel momento in cui Edward decide di arruolarsi. La vicenda personale di Brian rispecchia pure la miopia politica dell'intelligenza marxista inglese degli anni Trenta, che aveva preteso di opporsi alla nascita dei fascismi in Europa attraverso la sola testimonianza intellettuale. La guerra, infine, è la circostanza, traumatica ma per certi aspetti perfino necessaria, che pone fine all'isolamento britannico dal resto del continente europeo.

D'altra parte, il romanzo mette in discussione qualcosa di più ampio e complesso. È la fiducia nel processo dialettico della storia, che animava proprio il ceto intellettuale progressista del quale Brian fa parte, a essere infranta. La speranza di una palingenesi storica, di cui i giovani marxisti degli anni Trenta dovevano essere protagonisti, crolla proprio nel momento in cui avrebbe dovuto, al contrario, concretizzarsi, schiacciata dalle meschinità prodotte dall'ordinario esercizio del potere.

Il romanzo affronta questi temi attraverso una tematizzazione complessa della spazialità, che implica sia una revisione del pensiero urbanistico europeo dei primi decenni del Novecento che una rimappatura della geopolitica europea dell'epoca nel suo complesso. Uno degli assi portanti del testo è la contrapposizione tra le varie dimensioni spaziali e geografiche rappresentate, che, invece che semplice sfondo, diventano luoghi di significazione cruciali per l'economia testuale complessiva. La pretesa di racchiudere negli schemi astratti della ragione la realtà sfuggente e drammatica del presente è messa in discussione in un duplice ordine di opposizioni topografiche. Innanzitutto il romanzo mette a confronto la dimensione urbana di Londra e la sua resa astratta, emblematicamente rappresentata dalla metropolitana e dalla sua mappa. In secondo luogo, su un piano più ampio, vengono contrapposte la realtà integralmente urbanizzata di Londra, dove si svolge buona parte del romanzo, e quella rurale o premoderna della Spagna racchiusa nella sezione finale del testo, che funziona da epilogo e da nemesi tragica.

1. *Earl's Court, District Line*

Waves of anger and fear
 Circulate over the bright
 And darkened lands of the earth,
 Obsessing our private lives.
 W.H. Auden, *September 1, 1939*

Per buona parte del romanzo la guerra funge da causa assente, estranea allo svolgimento reale dell'azione e tuttavia capace di influenzarla in maniera determinante, costringendo i protagonisti a riconsiderare la propria idea di storia, erroneamente concepita in termini deterministi e (positivisticamente) ottimisti. La convinzione tacita che la Londra dei primi del Novecento, capitale dell'impero e centro nevralgico dell'economia e dello sviluppo tecnologico dell'occidente, sia una sorta di punto di arrivo simbolico della civiltà europea, è ribaltata proprio dall'irruzione del conflitto militare nelle vicende narrate. I protagonisti si trovano costretti a riconfigurare non solo l'assetto delle proprie esistenze, ma, più in generale, la propria visione complessiva del mondo.

Il titolo del romanzo fa riferimento all'indifferenza del governo e della nazione inglese agli stravolgimenti politici che stavano cambiando l'equilibrio geopolitico dell'Europa. La Germania e la Spagna, che in quel momento vedevano l'ascesa di regimi di estrema destra, sono confini geografici e limiti simbolici, rispetto ai quali l'Inghilterra decide di chiudersi in un isolamento sempre più ostinato. I toni usati in merito da Brian sono duri: «La morte incalzava, e Anthony Eden predicava ancora il “non intervento”. Razza di idiota! Non si rendeva conto che stava facendo il gioco di Hitler?» (119). Il timore del governo inglese era che l'intervento diretto in Spagna avrebbe compromesso quella condizione di eccezionalismo che caratterizzava l'Inghilterra, la volontà ostinata di raccogliere e preservare l'eredità della tradizione liberale e democratica tardovittoriana in un isolamento convinto e sordo a ogni richiamo interventista³. La cautela del governo inglese rispetto a qualsiasi forma di coinvolgimento politico o militare, e la differenza irriducibile della cultura e della politica inglese rispetto alle trasformazioni in senso populista di parte del continente europeo, chiudevano il paese nel lungo sonno che dà il titolo al romanzo. Come evidenzia Jed Esty,

l'ascesa del fascismo in Europa non solo isolò politicamente e culturalmente l'Inghilterra, ma evidenziò il potere del pensiero nazional-popolare in un'epoca

³ Perfino George Orwell arrivava ad affermare che «la Notte dei lunghi coltelli di Hitler non sarebbe potuta accadere in Inghilterra» (*England your England* [1941], in Id., *A Collection of Essays*, Harcourt, San Diego, 1981, pp. 252-278: p. 253), a ulteriore conferma che l'isolamento dell'Inghilterra era espressione di una percepita superiorità nazionale.

di politica di massa – un duro duplice colpo, che stimolò l'interesse intellettuale per i linguaggi dell'identità nazionale, in un'isola che diventava sempre più stretta⁴.

Questo isolamento era probabilmente espressione di una «capacità metaculturale o universalista di assorbire e trascendere la dimensione locale»⁵, di chiara matrice imperialista. L'impero, infatti, trasformava l'Inghilterra, unica tra le nazioni europee, in un «luogo cruciale della soggettività cosmopolita, libera dalle zavorre delle 'piccole patrie' come la nazione o la regione, il clan o la famiglia, la chiesa o la corporazione»⁶. Gli anni successivi al 1945, con il tramonto dell'impero, avrebbero visto anche la fine dell'Inghilterra come potenza mondiale e il simultaneo avvicendamento degli Stati Uniti, sancito proprio dall'esito del conflitto.

La guerra di Spagna rappresentava una sorta di anticipazione di quanto sarebbe accaduto nella Seconda guerra mondiale⁷. Leavitt traduce l'estraneità dell'Inghilterra ai conflitti europei in un senso di colpa collettivo e generazionale, mettendo sotto accusa non solo le forze di governo, impassibili a quanto accadeva in Spagna e in Germania, ma pure il ceto intellettuale progressista. Quest'ultimo proiettava sulla resistenza dei repubblicani contro i falangisti di Franco la propria tensione rivoluzionaria e adesione al marxismo, idealizzando il conflitto come espressione della propria differenza radicale dalla maggioranza nazional-conservatrice e liberale che governava il paese. Per questo motivo, la guerra era vista dagli intellettuali (o da parte di essi) come una sorta di ordalia ideologica, che finalmente avrebbe portato la civiltà britannica a un punto di svolta, costringendola a rendere conto della propria identità, classista e imperialista. Nel romanzo, le prime riunioni dei militanti comunisti a sostegno dell'impegno militare in Spagna sono pervase da un'aspettativa e da un'ansia quasi millenaristiche, a cominciare dal tono utilizzato dai leader politici locali. «“Nel giro dei prossimi due anni qualcuno cambierà il mondo. Deve accadere prima o poi. Resta da vedere se saremo noi a farlo”» (82), afferma John Northrop, il capo della cellula comunista in cui Edward e Brian si incontrano per la prima volta, convinto sostenitore della necessità dell'intervento in Spagna. Per Northrop e per i giovani intellettuali progressisti e borghesi che lo sostengono, questa guerra è l'occasione per realizzare l'utopia socialista e marxista. Si tratta di una convinzione, naturalmente, tutta cerebrale e intellettualistica, perché nessuno tra i presenti è consa-

⁴ Jed Esty, *A Shrinking Island. Modernism and National Culture in England*, Princeton UP, Princeton and New York, 2004, p. 40.

⁵ Ivi, p. 31.

⁶ Ivi, p. 34.

⁷ Si veda in merito Marina MacKay, *Modernism and World War II*, Cambridge UP, Cambridge, 2007, pp. 1-21. Le vicende dell'Inghilterra e della costruzione di un'identità nazionale tra le due guerre sono riassunte nel volume di Alessandra Marzola *Englishness. Percorsi nella cultura britannica del Novecento*, Carocci, Roma, 1999, in particolare nei capitoli 3 e 4, pp. 113-193.

pevole della reale situazione della Spagna e, meno che mai, della condizione materiale della classe operaia in nome della quale aveva fatto quella scelta di campo politico. A fare da contraltare a questa tensione ideale, c'è la divisione quasi naturale tra operai e intellettuali, che, pur militando sotto la stessa bandiera, preservano una diffidenza reciproca quasi istintiva: come commenta Brian, «perfino in quell'oasi comunista ci separava un abisso di classe insormontabile» (36).

L'illusione dei giovani intellettuali progressisti degli anni Trenta di avere finalmente avuto la meglio sul passato si riflette e si attualizza nella vita privata di Brian. Philippa, la giovane donna che Brian corteggia, consapevole dell'omosessualità di quest'ultimo, ne respinge la proposta di matrimonio, e tuttavia pare confermare l'assunto ottimista secondo cui la lunga parabola della storia dell'umanità sia finalmente giunta a un punto di arrivo. «Per quanto mi riguarda [...] l'amore sboccia tra persone, non tra sessi. Perché porsi dei limiti? Siamo nel 1936; è il futuro, o quasi» (117): le parole ingenuie di Philippa ribadiscono il superamento dei tempi bui che hanno preceduto la modernità, espresso e sostanziato dalla liberazione dagli schemi della sessualità normativa. L'idea che la storia consista in un avvicendamento dialettico degli eventi che non può che giungere all'affermazione del progresso si riverbera nella convinzione di Brian, secondo il quale la propria omosessualità è solo una fase transitoria (negativa, in termini dialettici), destinata presto o tardi a essere sostituita da una vita eterosessuale e familiare regolare. Anche in questo caso, Brian incapsula nella propria esistenza privata la certezza che gli eventi non possano che fluire in una sola direzione, risolutiva e allo stesso tempo normativa. L'unica prospettiva futura ipotizzabile, quindi, diventa quella riproduttiva dell'ordine familiare, invece che quella che si suppone distruttiva e puramente dissipatrice dell'omosessualità. Brian si ricrederà quando sarà troppo tardi, realizzando solo dopo la morte di Edward che il diritto a immaginare (e a vivere) il futuro non può essere inteso come una prerogativa esclusivamente eterosessuale⁸.

La certezza che finalmente l'umanità abbia esaurito la sua parabola si riverbera in più luoghi del romanzo, fino a che Brian acquista la consapevolezza che si tratta di una convinzione illusoria, che funziona solo finché viene postulata sul piano te-

⁸ Il romanzo di Leavitt anticipa di quasi dieci anni un dibattito che, all'interno degli studi *queer*, sarebbe stato aperto da Lee Edelman. Il volume *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Duke UP, Durham, 2004, portando avanti un discorso accennato qualche anno prima da Leo Bersani, contesta il concetto di futurità, intesa come proiezione verso un orizzonte di attese collocato nel futuro, propria di ciascun individuo, come espressione della cultura eteronormativa, che non riesce a concepire l'esistenza umana se non sotto l'insegna della perpetuazione della specie attraverso la riproduzione. Il libro del 2009 di José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia. The Then and There of Queer Theory*, New York UP, London and New York, è la più interessante risposta alla teoria di Edelman, perché rivendica la sfera della futurità come prerogativa anche dei soggetti *queer*. Data la prospettiva non letteraria del volume di Muñoz non sorprende l'assenza di qualsiasi riferimento a *Mentre l'Inghilterra dorme*, nel quale già sono di fatto presentati gli snodi essenziali e più cruciali di questa disputa teoretica.

orico. La differenza di classe e il coinvolgimento diretto di Edward in guerra sono i due elementi grazie ai quali Brian comprende quanto a lungo, ed erroneamente, la sua generazione e il ceto intellettuale progressista del quale fa parte si siano cullati nella certezza di avere conquistato il mondo solo per essere riusciti a rappresentarlo in maniera lineare. Ancora una volta, è l'idea stessa di progresso come percorso naturale e preordinato dell'umanità a essere messa in discussione. Non è tanto, perciò, l'ingresso di Edward in guerra a produrre questo radicale ri-orientamento della vita di Brian; semmai è il contrario: è l'ingresso della guerra nella vita di Brian a segnare il passaggio alla maturità. Egli comprende che non esiste un movimento dialettico della storia, individuale e collettiva, verso un futuro condiviso da tutti, tanto che parla della fine della propria giovinezza quando Edward, scoperti i suoi tradimenti motivati dal desiderio di avere una moglie e una famiglia, si arruola come volontario (149). È, questa, una corrispondenza fin troppo visibile tra la fine delle certezze di Brian su una vita futura concepita in termini normativi e familistici, e il crollo delle convinzioni a lungo nutrite da un intero ceto sociale e intellettuale, convinto della natura teleologica e progressiva del divenire storico.

L'irruzione della guerra nella cornice narrativa del romanzo, quindi, diventa la consapevolezza che ogni visione e rappresentazione nitida del mondo moderno è illusoria, e che, semmai sia possibile postulare l'idea stessa di modernità, è necessario concepirla in maniera plurale, contraddittoria, conflittuale. In questo senso, è emblematico il fatto che i leader di sinistra che, all'inizio del romanzo, avevano entusiasmato Edward e gli altri giovani militanti, invitandoli a guardare all'intervento in guerra come la grande occasione con cui le nuove generazioni inglesi avrebbero battuto il fascismo in Spagna, e, di riflesso, l'ascesa di Hitler in Germania, siano gli stessi che poi condanneranno Edward a morte. Questo è probabilmente il punto più controverso dell'intero romanzo, e quello le cui implicazioni politiche e ideologiche, come stiamo per vedere, sono più complesse da sciogliere.

L'entusiasmo di Edward è, infatti, acceso da Northrop, che gli regala una copia del *Manifesto del Partito comunista*, conquistandolo definitivamente alla causa politica. Alla fine del romanzo Northrop, ormai insediato ai vertici dell'esercito di volontari inglesi in Spagna, è tra coloro che sostengono la condanna a morte di Edward con l'accusa di diserzione, perché, in quanto soldato, Edward deve sottostare alla legge marziale. Nel raffigurare Northrop come l'unico, tra tutti i personaggi, esente da ogni tentennamento ed esitazione, Leavitt di fatto mette sotto accusa il dogmatismo ideologico comunista e la degenerazione autoritaria dello stalinismo rispetto al comunismo rivoluzionario delle origini. Nell'accomunare lo stalinismo ai fascismi nascenti all'epoca, quello di Leavitt è un atto di accusa nei confronti dei totalitarismi novecenteschi per la loro natura pervicacemente anti-umana, e per il loro anteporre una ragione di ordine superiore (la nazione, la razza, o la classe) all'individuo. In questo modo, inoltre, Leavitt ribadisce la natura sovrastrutturale delle ideologie, compresa quella marxista, che, nella degenerazione autoritaria e burocratica incarnata da Northrop

(e, di riflesso, dalla politica sovietica dell'epoca), riflette, invece di trasformare, la divisione in classe della società. I vertici dell'esercito inglese impegnato sul fronte spagnolo, infatti, sono costituiti da quegli intellettuali della buona borghesia che avevano fatto appello proprio ai giovani delle classi più basse per reclutare adesioni alla campagna militare in corso. L'assurdità dei principi gerarchici che caratterizzava la società classista di Londra si riflette quindi nella struttura rigida degli organismi militari, riproducendo la stessa cinica mancanza di umanità.

Il fatto che Edward sia condannato a morte proprio per mano di quanti avrebbero dovuto riscattarlo da un'esistenza subalterna, inoltre, sembra alludere a una visione ciclica delle vicende umane e universali, a una sorta di cupo e pessimista eterno ritorno della barbarie che nulla ha a che vedere con qualsiasi visione teleologica della storia. La guerra, quindi, è la negazione che la storia sia arrivata al punto conclusivo e che la ragione umana, illusoria espressione e sigillo della modernità, sia riuscita a impadronirsene e a gestirla a proprio vantaggio. La voce di Walter Benjamin sembra riecheggiare nelle pagine del romanzo, e insieme la sua consapevolezza che la storia, lungi da essere lineare e autoconclusa, non è che un insieme di rovine che si accumulano progressivamente, rispetto alle quali è possibile solo uno sguardo retrospettivo e imbecille. Questo sguardo è incapace di racchiudere gli eventi in un quadro coerente e significante, sia perché la realtà sfugge a ogni tentativo di intrappolarla nelle maglie di una rappresentazione panottica, sia perché qualunque aspettativa di superamento dei conflitti e delle pulsioni più meschine e oscure dell'irrazionalità umana è destinata a restare disattesa e frustrata⁹.

2. *Strade e stazioni: la città e il suo doppio*

The streets of London have their map; but
our passions are uncharted.

Virginia Woolf, *Jacob's Room*

La contrapposizione tra Londra e la Spagna vede la neutralità inglese come espressione di un isolamento che era, almeno in parte, dovuto al bisogno di preservare ed enfatizzare il ruolo dell'Inghilterra come avamposto della civiltà, in

⁹ Il celebre passaggio di Benjamin, nel saggio in cui al procedimento cumulativo dello storicismo si oppone la volontà critica del materialismo storico, si concretizza nell'immagine dell'angelo della storia, ispirata a un quadro di Klee: «Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. [...] L'angelo della storia [ha] il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie su macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera [che] lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che noi chiamiamo il progresso, è questa bufera», *Sul concetto di storia* [1940], in *Scritti 1938-1940*, Einaudi, Torino, 2006, pp. 483-493: p. 487.

un'Europa che stava per essere distrutta dalla barbarie dei fascismi e della guerra, nell'ingenua o forse ipocrita convinzione che quella barbarie non riguardasse da vicino anche l'Inghilterra. Allo stesso tempo, è una contrapposizione che mette in evidenza l'importanza della spazialità nell'economia narrativa del testo. Anche per quanto riguarda la spazialità, inoltre, *Mentre l'Inghilterra dorme* opera una radicale messa in discussione della possibilità di conseguire una visione, e di conseguenza una rappresentazione, prospettica, nitida e onnicomprensiva, della realtà. Alla fine del romanzo appare chiaro che così come non è possibile pensare all'Inghilterra come al capolinea della storia dell'umanità, tanto meno si può immaginare che la realtà (a cominciare dalla realtà spaziale) possa essere compresa e visualizzata dallo sguardo panottico della ragione umana. Ancora una volta, sono il progresso e i suoi miti fondanti a essere interrogati, e questa volta il dispositivo retorico utilizzato da Leavitt riguarda la rappresentazione degli spazi, in una ripresa e in un dialogo problematico con il pensiero urbanistico modernista della prima metà del Novecento. L'aspirazione a una visione e a una rappresentazione totalizzante e inclusiva dello spazio, celebrata nella perfetta costruzione geometrica della metropolitana di Londra, traduce in termini spaziali (e narrativi) quell'eccezionalismo britannico che vedeva l'Inghilterra come luogo culminante e ultimo del progresso della ragione umana. La possibilità di racchiudere la realtà nella sua rappresentazione è azzerata dall'ingresso della guerra nel quadro della narrazione, e la contrapposizione tra Londra e gli altri luoghi nei quali il romanzo è ambientato (primo tra tutti la Spagna) rivela quanto illusoria fosse la pretesa della comprensione integrale del mondo attraverso la sua schematizzazione.

Sul piano narrativo, uno dei dati più rilevanti della contrapposizione tra l'Inghilterra ostinatamente neutralista e dimentica della guerra e la Spagna dilaniata dal conflitto è lo scarto tra un paesaggio integralmente urbanizzato e uno rurale o, seppure urbano, decisamente pre-moderno. La narrazione del romanzo è orchestrata per buona parte come dislocazione multipla degli eventi all'interno della città di Londra. Pur sottolineando quanto significativa sia la differenza tra centro e periferia, sia in termini di organizzazione urbana e topografica sia in termini sociali, il testo mette in luce un dato forse ovvio, e tuttavia rilevante ai fini della contrapposizione con la Spagna immersa nella guerra: Londra, per quanto socialmente disomogenea, si configura come un unico corpo urbano che si snoda senza soluzione di continuità tra Westminster e Earl's Court – la Belgravia dove, come sottolinea piccato Edward (99), vivono Brian e la sua cerchia di amici benestanti – fino a Upney, nella periferia orientale della città, dove abita Edward con la sua famiglia. Per quanto si sforzi di fantasticare sui luoghi dove si trovano le stazioni della metropolitana più lontane dal centro (dai nomi fantasiosi, come Old Street, Elephant & Castle, Burnt Oak¹⁰), Brian è consa-

¹⁰ «Elephant & Castle (elefante e castello): l'elefante è indiano e ha uno smeraldo sulla fronte. Il castello è quello di Briana, la regina delle fate: Briana, il cui innamorato (un orco) le ordinò di tessergli un sudario di capelli umani. [...] Burnt Oak (quercia bruciata): bruciata durante una

pevole che, semmai decidesse di recarsi in quei quartieri e di uscire dalla metropolitana, si troverebbe davanti allo scenario dimesso e grigio della periferia cittadina. L'unico orizzonte topografico di cui Brian e gli altri protagonisti del romanzo dispongono, finché restano in Inghilterra, è urbano: contraddittorio, diversificato, disomogeneo, ma pur sempre espressione della fase finale di quella lunga transizione che aveva caratterizzato la storia britannica fino all'Ottocento, e che aveva portato al tramonto più o meno definitivo del mito della «rural England» e all'affermazione dello scenario urbano come unico snodo nevralgico delle vicende storiche. La lunga fase di urbanizzazione, l'abbandono delle campagne, il consolidamento delle città come perno dell'economia industriale del paese e come luogo simbolico del potere politico e culturale dell'impero trovano la loro adeguata rappresentazione nella Londra del romanzo, emblema della modernità e, ancora una volta, di una fase storica giunta alla sua conclusione¹¹.

La falsa coscienza dell'Europa e dell'Inghilterra si riverbera nel corpo narrativo del romanzo, traducendosi nella doppia articolazione del tessuto urbano della città. Emblema di questa doppiezza è la metropolitana, il non-luogo scelto da Leavitt per proiettare fantasie e ansie di un 'altrove' della città stessa, e, allo stesso tempo, per segnare lo scarto tra la realtà tangibile della dimensione urbana e la sua astrazione cartografica. La metropolitana diventa, in questo modo, luogo della contro-narrazione della città. Simbolo della modernità urbana dell'Inghilterra, essa viene percepita come parte di un processo di astrazione grazie al quale la città non esiste più nella sua complessa articolazione di strade e di abitazioni, ma solo come reticolato geometrico di tunnel sotterranei e stazioni. Così, infatti, commenta Brian in una lunga digressione sulla differenza tra mappa e realtà:

E così, mentre ci si fa trasportare dalla metropolitana, si finisce per credere alla piantina, si sente di viaggiare non sotto la confusione frenetica della vita urbana, bensì sulla mappa stessa, procedendo senza scosse lungo una linea rossa fino al punto di intersezione con una marrone, che a sua volta ci porterà a incontrare una linea verde. In superficie il mondo continua a muoversi caotico; nel sottosuolo tutto si collega (78).

L'incontro tra Brian ed Edward è, per questo motivo, tanto più significativo. Per Brian, infatti, la metropolitana rispecchia uno schema mentale. Affascinato dalla precisione geometrica del reticolato delle linee ferroviarie e dalla linearità con cui esse collegano i diversi luoghi nei quali l'azione si svolge, Brian vi-

guerra. Quando tocchi le foglie ti resta la cenere sulle dita. Se si incide la corteccia carbonizzata ne fluisce una resina che è nera come la pece e odora di morte» (59).

¹¹ È necessario almeno menzionare, a questo proposito, il volume ormai classico di Raymond Williams, *The Country and the City*, Oxford UP, New York, 1973, in cui la polarizzazione estrema e la (presunta) transizione tra campagna e città nella storia britannica sono analizzate e decostruite, attraverso la voce degli scrittori che, più o meno consapevolmente, ne hanno fatto oggetto delle loro opere.

sualizza Londra nella sua interezza come una costellazione di isole spaziali connesse dalla pura velocità dei treni e dalla loro resa lineare sulla mappa della metropolitana, che proprio negli anni in cui è ambientato il romanzo era stata ridisegnata con la grafica mantenuta sostanzialmente intatta anche oggi. Prima del 1931, infatti, la rappresentazione delle linee della metropolitana utilizzava semplicemente la mappa della città, a cui erano sovrapposti i tracciati colorati corrispondenti a ciascuna linea. Harry Beck creò la prima versione della mappa della metropolitana che viene adoperata anche oggi, e che non tiene conto della reale conformazione della città, ma schematizza le diverse linee in un reticolo omogeneo e regolare, per quanto in larghissima parte fuorviante quanto alla reale configurazione spaziale e alle vere distanze interne a Londra¹². Non a caso, infatti, Brian chiosa: «Non fatevi ingannare dalla rete ordinata di linee colorate che è la mappa della metropolitana: la vera Londra è un groviglio che gira in tondo, torna sui suoi passi e si ripiega su se stesso» (90). Brian si dilunga sulle discrepanze tra realtà e mappa proprio nella sezione conclusiva del testo, in cui, ormai vecchio e stabilitosi negli Stati Uniti, mette a confronto il tracciato della metropolitana di Londra con la mappa reale della città, scoprendo, in una sorta di epifania ormai superflua, quanto difforni siano l'una dall'altra, e quanto la semplicità apparente della prima si sovrapponga alla complessità della seconda:

Da ragazzo mi piaceva dispiegare l'*A to Z* accanto alla piantina della metropolitana e paragonare la sua riproduzione della realtà con la versione inventiva, quasi fantasiosa di quella piantina. L'*A to Z* mostrava come le linee curvassero, mentre la piantina le mostrava diritte; come le stazioni di Queensway e Bayswater, in apparenza distanti chilometri e chilometri, fossero in realtà vicinissime. Rappresentava persino, tramite una linea che si spezzava, i punti in cui le rotaie salivano in superficie (234).

Soprattutto, Brian insiste su come la ricostruzione geometrica della mappa della metropolitana, astratta rispetto alla realtà urbana, sia affascinante e fruttuosa sul piano della produzione estetica e narrativa. La metropolitana offre una serie di aspettative immaginarie il cui fascino, infatti, dipende dal fatto che non si realizzeranno mai. Sono i nomi delle stazioni, secondo Brian, a evocare luoghi esotici e inimmaginabili; quanto ci sia di reale dietro ciascun nome ha un'importanza relativa; anzi, perché il fascino dei nomi delle stazioni venga preservato, è bene che la realtà non venga mai scoperta. A conclusione della storia, Brian di-

¹² Tra i numerosi studi sull'impatto della metropolitana di Londra e la sua rappresentazione sulle trasformazioni della città ai primi del Novecento, si segnala il saggio di David Ashford, *Blueprints for Babylon: Modernist Mapping of the London Underground 1913-1939*, in «Modernism/modernity», 17, 4, 2010, pp. 735-764, e il volume di Haewon Hwang, *London's Underground Spaces: Representing the Victorian City, 1840-1915*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2013. Per un confronto tra mappe vecchie e nuove della metropolitana di Londra si rimanda al sito <<http://www.clarksbury.com/cdl/maps.html>>.

chiara di avere finalmente terminato di scrivere il libro che lo aveva impegnato in tutta la gioventù. Nel romanzo, *Il treno per Cockfosters*, il protagonista è ossessionato dalle stazioni terminali delle diverse linee della metropolitana, e allo stesso tempo ha il terrore che, una volta conosciuti, questi luoghi possano perdere tanta parte del loro fascino esotico:

il problema di Nicholas è che non riesce proprio a immaginare Cockfosters. Del resto era anche il mio problema. Né ho mai osato, in tutti gli anni trascorsi a Londra, spingermi fin là. Oh, ci mancò poco: una volta arrivai fino a Southgate, dove le scale mobili hanno dei corrimano lucidi e dorati. Poi ebbi paura. Tornai indietro. Temevo che se fossi effettivamente andato a Cockfosters avrei scoperto che era solo un posto come un altro. Case e negozi. Donne con la spesa. Era una realtà che, per qualche motivo, la mia giovane immaginazione si rifiutava di contemplare (58).

Le fantasie di Brian evocano l'aspirazione modernista alla città totale, incapsulata nel nitido rigore geometrico della rete ferroviaria, e apparentemente così solida, pur essendo in realtà del tutto illusoria, da cancellare le imperfezioni della realtà superficiale. Lo spazio urbano, puramente geometrico, non acquista mai una vera plasticità; la metropolitana sussume, al contrario, l'utopia urbana del modernismo, che vedeva nella pianificazione e nella costruzione della città il limite non oltrepassabile del progresso umano, il luogo in cui la geometria astratta e la spazialità materiale erano arrivate a un punto di fusione e di assimilazione integrale.

La mappa della metropolitana sembra quindi offrire la promessa di una realtà trasparente, codificata e interamente rappresentabile, nella quale la proiezione astratta e geometrica riesce ad avere finalmente la meglio sulla realtà materiale¹³. In questo modo, il romanzo dialoga in maniera critica con i principi dell'urbanistica modernista, che teorizzavano la sistematizzazione della spazialità come ordine totalizzante, come è evidente, per esempio, negli scritti di Le Corbusier, nei quali la geometria diventa una sorta di trascendentale kantiano:

¹³ Naturalmente sono numerose, all'interno della stagione modernista, le visioni alternative e 'centripete', frutto dell'osservazione della realtà urbana dall'interno, come assemblaggio infinito di dettagli invece che come quadro complessivo. L'immagine del *flâneur* di Walter Benjamin (*Parigi, la capitale del XIX secolo* [1939], in *I «passages» di Parigi*, Einaudi, Torino, 2000, pp. 5-19) è cruciale in questo senso, ma non è la sola. Nella scrittura modernista, per esempio, la città è fatta di frammenti, di attimi di spazio-tempo nei quali il particolare viene isolato dal suo contesto, e il tempo (e, per estensione, la storia) si fermano. Il discorso su modernismo e spazialità, come si può immaginare, è immenso e non può essere neppure per sommi capi qui riassunto. Mi limito a rinviare a Andrew Thacker *Moving through Modernity: Space and Geography in Modernism*, Manchester UP, Manchester and New York, 2003, per uno studio sulla spazialità nel modernismo letterario, con riferimenti interessanti al 'movimento' e ai mezzi di trasporto come elementi infrastrutturali necessari per comprendere la nuova percezione dello spazio, e a Andreas Huyssen, *Miniature Metropolis. Literature in an Age of Photography and Film*, Harvard UP, Cambridge and London, 2015, per il legame tra spazialità e scrittura che, nel modernismo, è tangibile nella forma della miniatura letteraria, il bozzetto che 'fotografa' frammenti di vita metropolitana, immobilizzandoli sulla pagina.

Combattiamo la trascuratezza, il disordine, l'abbandono, la negligenza dalle fatali conseguenze; aspiriamo all'ordine e lo raggiungiamo con il richiamo al nostro principio fondamentale: la geometria. In mezzo a tanto pantano affiorano pure formazioni cristalline [...], vere immagini di bellezza¹⁴.

La città, inoltre, sarebbe il luogo nel quale questa aspirazione alla geometria come principio di ordine e di conoscenza si dispiega appieno:

un violino, una sedia, destinati a venire a contatto con il nostro corpo sono di una geometria relativa, mentre la città è di geometria pura. Realizza allora quello che chiamiamo ordine. L'ordine è indispensabile all'uomo [...]. È collegato in modo inscindibile all'idea di perfezione. Più l'ordine si avvicina alla perfezione, più l'uomo si sente a proprio agio e sicuro. [...] L'operare umano è un «mettere in ordine»¹⁵.

Sollevando, pure se indirettamente, questi temi, *Mentre l'Inghilterra dorme* entra nel dibattito sulla città come espressione della modernità. Questo discorso, avviato da Walter Benjamin, ha insistito sulla rappresentazione dello spazio urbano, e quindi sulla mappa, come artificio iper-reale che, dietro la semplice volontà di rappresentare la realtà, finisce con il crearne una dal nulla, estromettendo tutti gli elementi dissonanti rispetto a una visione disincarnata e puramente razionale della città¹⁶. Come riassume Iain Chambers,

[L]e mappe sono piene di riferimenti e di indicazioni, ma non sono popolate. [...] Fuori dai bordi della mappa entriamo nel mondo palpitante di tutti i giorni e nel turbamento della complessità e ci troviamo nella città sessuata, nella città delle etnie, nei territori di gruppi sociali diversi, centri e periferie mobili: la città oggetto fisso di progettazione (architettura, commercio, urbanistica, amministrazione statale) e al tempo stesso plastica e mutevole, sede di transitori eventi, movimenti, memorie¹⁷.

¹⁴ Le Corbusier, *Urbanistica* [1925], Il Saggiatore, Milano, 1967, p. 98.

¹⁵ Ivi, pp. 38-39.

¹⁶ Antesignano di questo discorso è, naturalmente, il saggio *L'epoca dell'immagine del mondo* di Martin Heidegger, del 1938 (in *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia Editrice, Firenze, 1968, pp. 71-101). In questo saggio Heidegger sostiene che la stessa espressione «immagine del mondo» è, a conti fatti, tautologica, perché la modernità, nel postulare il mondo come dato oggettivo interamente conoscibile e rappresentabile dal soggetto (inteso non in senso generico, ma come costruzione del pensiero occidentale a partire da Cartesio), riduce di fatto il mondo alla sua immagine: «Immagine del mondo, in senso essenziale, significa quindi non una raffigurazione del mondo, ma il mondo concepito come immagine. L'ente nel suo insieme è perciò visto in modo tale che diviene ente soltanto in quanto è posto dall'uomo che rappresenta e produce. [...] Le espressioni "immagine del mondo moderno" e "immagine moderna del mondo" esprimono, in forme diverse, la medesima cosa», pp. 87-89.

¹⁷ Iain Chambers, *Paesaggi migratori. Cultura e identità nell'epoca postcoloniale* [1994], Meltemi, Roma, 2003, pp. 105-106.

La realtà nuda del tessuto urbano viene percepita come dato puramente accessorio dell'immagine mentale offerta dalla mappa, scarto residuale del mondo premoderno destinato a essere finalmente assorbito nella proiezione ordinata prodotta dall'intelletto umano. Questa visione utopica rispecchia il mito della modernità come trionfo della ragione sul magma irrazionale dell'esperienza premoderna, che solo la mente umana è in grado, per dirla con Le Corbusier, di 'mettere in ordine'. Tuttavia, queste promesse vengono presto disattese: l'utopia urbana e quella della modernità fautrice di progresso crollano davanti all'impossibilità di arrestare il flusso degli eventi storici. Le zone d'ombra e le contraddizioni della Londra descritta da Leavitt rimandano, infatti, alle altre dimensioni spaziali evocate o rappresentate dal romanzo, completamente ridisegnate e risignificate dalla guerra in corso o dalle guerre che sarebbero presto scoppiate, e pertanto impossibili da racchiudere nelle rigide coordinate cartografiche, che a stento erano in grado di inquadrare la realtà della sonnolenta Inghilterra.

3. *Cartografie nazionali e mappature erotiche*

Are these but warts, and pock-holes in
the face
Of th'earth? Think so: But yet confesse,
in this
The worlds proportion disfigured is.
John Donne, *An Anatomy of the World*

L'ossessione del protagonista per le mappe e il fascino su di lui esercitato dalla cartografia urbana di Londra, nonostante la sua natura palesemente fittizia e fuorviante, possono essere estesi a una più generale riflessione sulle trasformazioni geopolitiche dell'intero continente europeo negli anni in cui il romanzo è ambientato. Se da una parte l'ingresso della guerra nelle vite di Brian ed Edward è l'invito rivolto all'Inghilterra, epicentro simbolico della democrazia liberale, a uscire dall'isolamento, è ancora la guerra a ridisegnare l'identità delle nazioni europee in maniera del tutto difforme da come erano conosciute fino a quel momento. Questa mappatura mette in discussione ogni volontà di ridurre le realtà geopolitiche a pura astrazione, e di racchiudere un continente in continua e travagliata trasformazione in una rappresentazione, al contrario, chiara e semplificata. In questa complessa operazione di risignificazione delle mappe Leavitt sceglie la chiave della sessualità e dell'identità di genere per ricostruire i mutamenti profondi che, negli anni Trenta, avevano sconvolto o stavano sconvolgendo almeno tre paesi, trasformando, in maniera forse definitiva, il loro ruolo sullo scacchiere politico internazionale e la loro fisionomia e identità simbolica. Inghilterra, Spagna e Germania sono al centro di questo progetto di rimappatura. Brian, e con lui buona parte del ceto intellettuale del quale

fa parte, sono costretti a riconfigurare le identità nazionali, e, in maniera non molto diversa da quanto avviene, in piccolo, per Londra e per la sua metropolitana, a prendere atto di quanto le mappe immaginarie dei territori, e l'attribuzione arbitraria di significati e identità sulla base delle vecchie categorie nazionali, si stiano discostando in maniera sempre crescente da una realtà in continua e drammatica trasformazione.

Le sezioni del romanzo dedicate alla Germania offrono un'anticipazione di questo processo di rimappatura simbolica dell'Europa, che è visibile soprattutto nella conclusione, ambientata in Spagna. In Germania si svolge una vicenda parallela e per certi tratti speculare a quella di Edward e Brian, che riguarda un amico di quest'ultimo, il pianista Nigel, con cui Brian intrattiene una fitta corrispondenza. Nigel è in fuga da Berlino insieme a Fritz, il suo giovanissimo compagno, figlio di un generale dell'esercito nazista. I due provano a riparare a Parigi, in Olanda e poi in Svezia, nella speranza che un avvocato ebreo di Londra riesca a ottenere per entrambi i visti per l'Ecuador. La storia di Nigel e Fritz illustra la transizione dalla Repubblica di Weimar al Terzo Reich come fautrice, tra le altre cose, della ridefinizione delle regole di condotta sessuale e di identificazione di genere. La Repubblica di Weimar, e in particolare Berlino, prima dell'avvento del nazismo e perfino nei primissimi anni del regime, erano note per la loro apertura e tolleranza verso tutte le forme di orientamento sessuale¹⁸. Agli occhi dei circoli omosessuali londinesi dei primi anni Trenta, infatti, Londra appariva una realtà provinciale e puritana, e ben più repressiva di Berlino, libera e sregolata. Tuttavia, la libertà sessuale della Repubblica di Weimar era minacciata da un crescente culto della maschilità forgiata su modelli militari¹⁹. Le divergenze

¹⁸ Si veda a questo proposito il saggio di Jason Crouthamel, *“Comradeship” and “Friendship”: Masculinity and Militarisation in Germany’s Homosexual Emancipation Movement after the First World War*, in *«Gender & History»*, 23, 1, 2011, pp. 111-129, che mette in luce le posizioni dei diversi movimenti per i diritti gay tedeschi dopo la prima guerra mondiale, sottolineando che «anche il Comitato Scientifico-Umanitario e la Lega per i Diritti dell'uomo utilizzavano il linguaggio militarizzato delle trincee e la nuova immagine del guerriero-attivista gay per giustificare l'abolizione del Paragrafo 175. Il “cameratismo” praticato in guerra dimostrava che gli uomini gay erano membri normali e integrati nella società, che meritavano parità di diritti» (p. 119). Crouthamel ha pure sottolineato che, all'interno dell'esercito tedesco durante la prima guerra mondiale, fossero assai comuni le pratiche di *cross-dressing* e, più in generale, di trasgressione dei limiti convenzionali dell'identità di genere, in parte proprio come reazione all'imposizione di un modello di identità virile che nell'esercito doveva trovare il suo luogo privilegiato (*Cross-dressing for the Fatherland: Sexual Humour, Masculinity and German Soldiers in the First World War*, in *«First World War Studies»*, 2, 2, 2011, pp. 195-215).

¹⁹ L'equivalenza tra combattività militare e virilità è storicamente consolidata e non ascrivibile in maniera esclusiva a una realtà storica o nazionale in particolare. La vittoria militare, inoltre, sottolinea Adam Jones, è sul piano simbolico la chiara affermazione della maschilità egemonica: «non è solo la maschilità competitiva, non solo la maschilità guerriera, ma la maschilità vincente. La sconfitta in guerra era vista come intrinsecamente femminilizzante, ragion per cui nell'antichità, e talvolta anche oggi, i nemici venivano spesso castrati prima di essere uccisi» (*Straight as a Rule. Heteronormativity, Gendercide, and the Noncombatant Male*, in *«Men and Masculinities»*, 8, 4, 2006, pp. 451-469: p. 454). Per quanto riguarda in particolare la Germania

tra le varie parti politiche e intellettuali, in merito alla questione, erano irrilevanti: i nazionalisti non facevano mistero del fatto che il loro modello di maschilità fosse quello militare; i socialisti, che pure in teoria sostenevano un'immagine meno rozza di 'uomo nuovo', finivano per uniformarsi agli stessi modelli, ipotizzando una maschilità sana, combattiva e muscolare e, in ultima analisi, non così diversa da quella guerriera propagandata dai fascisti²⁰.

Fu l'esercito tedesco, che inizialmente era (paradossalmente) sembrato ben disposto o perfino accogliente per gli omosessuali, il primo luogo di repressione, con l'ingiunzione di Himmler di condannare a morte qualsiasi soldato sorpreso in atti osceni con altri uomini²¹. Nelle lettere che scrive a Brian, Nigel si dilunga su quanto sorprendenti e dolorose fossero le trasformazioni che stavano avvenendo in maniera così repentina in Germania:

Ti ricordi quel negozietto di fiori [e] la coppia che lo gestiva? Tutti e due belli e robusti, con le braccia muscolose e i capelli folti di un biondo luminoso. [...] il loro amore era saldo come la fede che nutrivano nella grande nazione ariana. Si iscrissero insieme al partito Nazista. Horst li implorò di non farlo, ma loro obiettarono che il partito era nemico solo degli omosessuali decadenti, e loro non lo erano, loro erano fratelli Ariani uniti dall'amore in una fiamma di esaltazione. Qualche settimana dopo scomparvero. Il negozio fu saccheggiato, le finestre sfasciate, le rose distrutte e calpestate. Da allora non se ne è più saputo nulla (47-48).

In un primo momento, quindi, l'omosessualità era stata concepita «come cemento di una società migliore [...] nell'ambito del movimento giovanile tedesco», dal momento che gli omosessuali, non potendo costruire una propria fa-

dopo la Prima guerra mondiale, si veda il fondamentale studio di George L. Mosse, *Sessualità e nazionalismo. Mentalità borghese e rispettabilità* [1985], Laterza, Bari, 1996. Il soldato, allo stesso tempo, incarna e sublima l'energia erotica. La vita militare, infatti, mentre mette in risalto le doti virili come la forza, il coraggio, la prestanta fisica, e le incanala verso ideali che si presumono più 'nobili' del piacere sessuale. In questo processo di sublimazione, la dimensione collettiva della caserma e dell'esercito gioca un ruolo cruciale: «ciascun uomo, sublimando la sua personalità in quella del gruppo, si sarebbe mondato delle passioni più basse: l'egoistica spinta sessuale sarebbe stata assorbita dall'interesse per l'intera comunità» (p. 143). Una delle riflessioni più interessanti sull'utilizzo della virilità da parte della mitografia fascista è contenuto nel secondo volume di *Mannerphantasien* di Klaus Thewelait (ed. or. 1978), che rielabora il rapporto tra massa ed estetizzazione del corpo-macchina del soldato facendo ricorso al complesso lessico deleuziano. Mi riferisco soprattutto al secondo capitolo, e in particolare alle sezioni comprese nelle pp. 197-251 dell'edizione inglese dell'opera, dedicate all'ego' del maschio-soldato (*Male Bodies. Psychoanalyzing the White Terror*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1989).

²⁰ Come osserva Norman Domeier, la prima guerra mondiale aveva fatto riemergere in maniera prepotente una crisi dell'identità maschile che si protraeva dalla fine dell'Ottocento (cfr. *The Homosexual Scare and the Masculinization of German Politics before World War I*, in «Central European History», 47, 2014, pp. 737-759).

²¹ Hugh David, *On Queer Street. A Social History of British Homosexuality 1895-1995*, Harper Collins, London, 1997, p. 133.

miglia, avrebbero incanalato le proprie energie «per cementare i legami della comunità»²². L'affermazione dell'etica militare, che prendeva sempre più piede con il nuovo regime, aveva stravolto l'identità tollerante della Germania, mettendo sempre più a rischio le minoranze omosessuali. Nigel e Fritz realizzano presto di essere ricercati da uomini della Gestapo, che hanno il mandato di consegnare Fritz a suo padre. Nelle parole di Nigel, che in un primo momento rievocavano la Berlino libertaria di Weimar, affiora quella che solo in seguito sarebbe divenuta una certezza, e cioè che nella nuova Germania del Reich gli omosessuali erano internati nei campi di concentramento. La fine della democrazia della Germania di Weimar segna quindi, nel romanzo, la necessità di riconfigurare quello che era stato finora lo spazio della tolleranza sessuale, alterando così, in maniera irreversibile, la fisionomia dell'intero paese, e disegnando la mappa della fuga, convulsa e disperata, dei due protagonisti, che attraversa l'Europa ancora (e solo temporaneamente) libera, fino a prolungarsi idealmente nel Sud America.

Dall'altra parte dell'Europa, la Spagna diventa lo spazio altro per eccellenza rispetto all'Inghilterra, il luogo in cui materialmente Brian è costretto a fare i conti con la propria pretesa di racchiudere il mondo nell'esattezza geometrica delle mappe. Innanzitutto, la Spagna del romanzo sembra intrappolata in una dimensione arcaica. La scena urbana, pur presente, non ha un ruolo dominante, tanto che l'intera sezione del testo ambientata in Spagna (*L'ombra di un ombrello*) si apre, emblematicamente, con l'evocazione di un paesaggio naturale: «Barcellona. Mare e colline» (159). Barcellona è dipinta come una massa caotica di persone, oggetti e animali, lontanissima dall'idea di città come avamposto del progresso. Ciò che colpisce lo sguardo di Brian è la mancanza di qualsiasi principio regolatore della realtà urbana. Lo spazio cittadino in quanto tale è percepito attraverso le sensazioni, visive e olfattive, come se non esistesse nessuno schema strutturale a sostenere l'assetto urbano nella sua interezza: «Per le strade stagnava un fumo denso; ovunque c'era odore di patate, di olio fritto, di sterco di cavallo» (160). Lo scenario esterno a Barcellona è, ancora di più, visualizzato come interamente pre-moderno e quasi immobile, cristallizzato in una dimensione astorica. Le lunghe traversate in treno che portano Brian a Saragozza e in altri centri minori del nord della Spagna, le pianure piatte e polverose (174), gli scenari di aperta campagna, punteggiati da «campi, spaventapasseri, qualche casupola isolata» (201), non solo ribaltano la prospettiva spaziale del testo, ma costringono Brian a fare i conti con il ritorno di un passato immobile, monodimensionale e statico (non a caso uno degli aggettivi usati più di frequente nelle descrizioni paesaggistiche è proprio 'piatto'), che si insinua nella sua visione del mondo, fino a quel momento per forza di cose anglocentrica.

Tuttavia, nell'economia simbolica del testo la Spagna non è solo questo: è innanzitutto la terra in cui Brian, nella ricerca disperata di Edward, accetta in

²² Mosse, *Sessualità e nazionalismo* cit., p. 97.

maniera completa la propria omosessualità. Da una parte il testo si sofferma sugli episodi bellici e sul modo in cui, direttamente o indirettamente (proprio leggendone dal diario di Edward), Brian viene a conoscenza delle dinamiche interne all'esercito; dall'altro, esso elabora una geografia relazionale ed erotica in cui, grazie alla guerra, esplodono una serie di contraddizioni che in Inghilterra erano solo sopite. Ancora una volta, il romanzo mette in guardia dal rischio delle astrazioni: a finire sotto accusa sono le ideologie rivoluzionarie professate dai repubblicani, i quali, tuttavia, non esitano a condannare a morte Edward per diserzione. Come osserva sconcertato Brian, l'assunzione di ruoli di comando e di potere azzera perfino quelle aspirazioni ugualitarie e libertarie che avrebbero dovuto, teoricamente, animare l'esercito di volontari che si erano arruolati in Spagna per difendere la repubblica e il socialismo. La Spagna di quegli anni, inoltre, era impegnata a definire una nuova fisionomia di uomo e di cittadino, nella ricerca di un nuovo paradigma di identificazione nazionale e, allo stesso tempo, di genere²³. La virilità normativa, fatta di disciplina e autocontrollo, doveva soppiantare la mollezza sensuale e decadente comunemente associata a una Spagna esotica e di maniera, e ai suoi costumi. Nella creazione di un nuovo soggetto virile, destinato a incarnare la Spagna tradizionale, nazionalista e cattolica, o quella rivoluzionaria e anarco-socialista, la differenza di ideologie finiva per essere del tutto ininfluenza. I conservatori, da parte loro, invocavano l'etica militare e il supporto della fede cattolica come antidoti al materialismo marxista, che sarebbe stato foriero di degenerazione e immoralità; le forze di sinistra reclamavano la costruzione dell'uomo nuovo come «il risultato dell'esercizio della ragione, dell'assimilazione del principio di civiltà attraverso l'istruzione»²⁴. In questa complessa costruzione e codifica di nuovi apparati simbolici, la disciplina e la legge militare assumevano un ruolo cruciale, perché tanto i falangisti e le forze nazionaliste e conservatrici, quanto i repubblicani (socialisti, comunisti e anarchici) erano impegnati a forgiare il nuovo modello di mascolinità sulla figura del soldato, nazionalista-tradizionalista o anarco-rivoluzionario che fosse.

²³ Come riassume Nerea Aresti, «il modello proposto era quello dell'uomo monogamo, dotato di autocontrollo, austero e grande lavoratore, un archetipo associato all'idea di progresso, modernità e civiltà. L'uomo anglosassone, sobrio e misurato, era spesso utilizzato come punto di riferimento» (Nerea Aresti, *The Battle to Define Spanish Manhood*, in Aurora G. Morcillo (a cura di), *Memory and Cultural History of the Spanish Civil War*, Brill, Leiden-Boston, 2014, pp. 147-178: p. 149).

²⁴ Ivi, p. 158. A questo proposito, invece, Mosse ricorda che nell'Europa degli anni Venti e Trenta «l'ideale di virilità servì molto più alla destra che alla sinistra europea, accentuando tanto la gerarchia quanto l'uguaglianza. [...] La classe operaia restava esclusa da questo schema». Mentre le fazioni nazionaliste e conservatrici si appropriarono senza esitazione del mito della virilità guerriera, la sinistra era alla ricerca di un modello di rispettabilità di stampo, in ultima analisi, piccolo borghese e moralista, da opporre alla presunta decadenza delle classi agiate: «Per quanto riguarda la sinistra, essa rinunciò a confrontarsi con il mito dell'esperienza di guerra, ma ebbe poche esitazioni nel continuare ad accettare a cuore aperto l'ideale di rispettabilità che serviva ancora a definire la società borghese» (*Sessualità e nazionalismo* cit., p. 148).

Non è un caso, d'altra parte, che nelle prime informazioni che Brian riesce a ottenere su Edward quest'ultimo venga definito spregiativamente «il *maricón* inglese» proprio perché ha disertato dall'esercito (172)²⁵. Riprendendo un topos già esplorato, tra gli altri, da Hemingway²⁶, l'abbandono della guerra è visto innanzitutto come perdita o rinuncia alla virilità e, nel contesto della Spagna repubblicana e pre-franchista, come insidia alla creazione di un nuovo paradigma di identificazione simbolica della nazione e dei suoi cittadini.

È in Spagna che Brian accetta la propria omosessualità e riconosce la legittimità di una vita omosessuale 'regolare', che, con la morte di Edward, gli è ormai preclusa. È sempre in Spagna, inoltre, che Brian ha per la prima volta un rapporto sessuale passivo²⁷. Si tratta di un episodio che, per quanto marginale allo svolgimento dell'azione, acquista un valore simbolico notevole nel progetto di 'geografia erotica' che Leavitt dispiega nel romanzo. Dopo avere ritrovato Edward, incarcerato per diserzione, Brian conosce in un bar di Altaguera un soldato spagnolo di origini inglesi, Joaquim, con il quale ha un rapporto sessuale e a cui racconta tutta la sua vicenda. È grazie a un soldato che Brian fa i conti con i suoi modelli convenzionali di maschilità normativa, che non aveva finora osato mettere in discussione, riservando per se stesso il ruolo dominante, 'attivo', all'interno del rapporto²⁸. La guerra di Spagna, quindi, contribuisce

²⁵ Nel suo studio sul rapporto tra rifiuto o impossibilità di combattere e *gender*, Adam Jones include la diserzione tra le pratiche più fortemente connotate come de-virilizzanti («un ruolo oggetto di una ostilità, in termini di identità di genere, perfino maggiore», 457), insieme all'obiezione di coscienza e alla militanza pacifista.

²⁶ Il rapporto controverso tra maschilità normativa e guerra è esplorato tanto in *Fiesta* (1926, a cui viene fatto un riferimento fugace nel romanzo, a p. 82) quanto in *Addio alle armi* (1929). Inoltre, la diserzione come problema di identità oltre che di coscienza, prima ancora che in *Addio alle armi*, era stato affrontato in un classico della letteratura di guerra degli Stati Uniti, Stephen Crane, *Il segno rosso del coraggio* (1895) di Stephen Crane.

²⁷ La questione dei ruoli sessuali nella coppia Brian ed Edward è più volte affrontata, a dimostrazione del fatto che si tratta di un elemento cruciale per la definizione di quei meccanismi identitari che solo la Spagna e Joaquim riescono a sbloccare. Quando Brian conosce Lucy, la sorella di Edward, la prima domanda che si sente rivolgere da quest'ultima è «E così mio fratello ti inculca?». Brian è sorpreso e sconcertato: «Per una frazione di secondo rimasi senza parole. "No" risposi. "Per la verità, sono io che lo inculco"» (72). In seguito, Brian si perde in una lunga digressione sul tema, al termine della quale chiosa: «non mi restava che chiedermi se, avendo scoperto in me una sicura fonte di piacere, [Edward] non temesse che divenissi così dipendente dalle gioie del prenderlo in culo da perdere ogni interesse per il mio "ruolo di maschio"» (84). È chiaro quindi che il ruolo assunto durante il rapporto sessuale, e rigidamente preservato, equivale alla ricerca di una categoria identitaria alla quale uniformarsi. Perfino il piacere, in un certo senso, passa in second'ordine rispetto all'identità.

²⁸ L'esaltazione della maschilità normativa incarnata dall'iconografia militare allora in voga viene ribaltata da Leavitt nel sodalizio affettivo ed erotico tra uomini. La virilità militare viene sì celebrata, ma all'interno di un immaginario chiaramente omoerotico. Si vedano a questo proposito gli studi di Mary Vincent sulla costruzione della maschilità nella Spagna franchista, e di Enrique Álvarez su cultura anarchica e omosessualità durante la guerra civile spagnola (Mary Vincent, *The Martyrs and the Saints: Masculinity and the Construction of the Francoist Crusade*, in «History Workshop Journal», 47, 1999, pp. 68-93; Enrique Álvarez, *Man Un/made: Male Homosocial and*

a ridisegnare anche la mappa simbolica dell'Europa (oltre ai reali equilibri geopolitici delle nazioni europee), in maniera non molto diversa da quanto, nel romanzo, fa la trasformazione in corso in Germania. Tuttavia, c'è qualcosa di più: la guerra diventa, infatti, la dimensione del caos, che, nella vicenda narrata, si riverbera innanzitutto sulla costruzione e sul valore simbolico delle identità e dei ruoli sessuali.

La specularità della dimensione pubblica e di quella privata, notevole nelle sezioni del testo ambientate a Londra, ritorna anche qui, ma in maniera opposta: mentre a Londra la divisione degli spazi privati si riverbera nel binarismo dell'intero tessuto urbano, attraverso l'opposizione tra città visibile e città sotterranea, in Spagna è la dimensione pubblica che ridisegna le vicende personali e le ribalta radicalmente, stravolgendo quelle mappe identitarie che, fino a quel momento, non erano state neppure intaccate. La guerra scompagina l'ordine presunto dello spazio urbano londinese, a cui oppone la spazialità anarchica della Spagna. Mentre Londra è divisa in maniera (quasi) perfettamente bilanciata tra una realtà visibile e una sua astrazione geometrica, la Spagna è uno spazio unico e cangiante, in cui dimensione urbana e dimensione rurale non vengono sussunte nella geometria ordinata di una mappa, ma restano caotiche e irrazionali, prive di qualsiasi principio regolatore. Allo stesso modo, la guerra smantella pure qualsiasi coordinata codificabile nelle vite private dei protagonisti. Abbandonati su una superficie apparentemente priva di ordine e sistematicità, in cui non esiste più nessuna corrispondenza tra realtà spaziale e astrazione teorica, essi si trovano privati anche delle rigide gerarchie offerte dai paradigmi identitari e dai ruoli sessuali – e, indirettamente, da tutte le loro risignificazioni simboliche, sovvertite dall'entropia catastrofica del conflitto.

ELICOTTERI E SIMULACRI. *TRAUERARBEIT* PER IL VIETNAM
IN *DISPATCHES* DI MICHAEL HERR

Mauro Pala

1. *L'Angelo della Storia sul Chinook*

Perché rivisitare il Vietnam a cinquant'anni di distanza? Perché nella scrittura delle guerre moderne il Vietnam rappresenta una svolta irreversibile nel senso di sincretismo e sinergia di parola e immagine, l'affermarsi di un *Gesamtkunstwerk* capace di ridefinire l'immaginario bellico contemporaneo, coacervo in cui sono già presenti molti elementi dell'odierna *docufiction*. In un'ottica storica e geopolitica, quest'attualità è legata anche alla *visibilità* del conflitto vietnamita, nel quale le logiche di interconnessione fra apparati sottese al discorso imperialista¹ sono ancora accessibili alla critica secondo modalità che la censura e la pratica del giornalismo *embedded* – proprio a seguito del precedente vietnamita – non consentiranno in seguito. Infine, per come il Vietnam si imporrà all'attenzione del tempo, definendo due schieramenti politici associati a visioni del mondo antagoniste che si fronteggeranno nei decenni a venire, definendo il corso della politica internazionale proprio a partire dalla percezione di quel conflitto².

L'urgenza di condividere e capire il conflitto vietnamita traspare dai diari di Philip Jones Griffiths, autore di alcuni dei più significativi photoreportage sul conflitto: «I photographed the war because, frankly, in 1966 it was the most in-

¹ «La Guerra del Vietnam costituì un autentico punto di non ritorno nella storia del capitalismo contemporaneo. La resistenza dei Vietnamiti rappresentava infatti il centro simbolico di un'intera serie di lotte sparse in tutto il mondo, che sino a quel momento erano rimaste distanti e separate fra di loro», Michael Hardt, Antonio Negri, *Impero. Il nuovo ordine della globalizzazione*, Milano, BUR, 2003, p. 245. Sulla discussione, fra l'altro, del Vietnam come punto di svolta dell'imperialismo rinvio a *Debating Empire*, a cura di Gopal Balakrishnan, London, Verso, 2003.

² «In George Bush's inaugural address of 1989 he declared: "The final lesson of Vietnam is that no great nation can long afford to be sundered by a memory". Alison Lurie's *The War Between the Tates* (1974) is set in 1969-70 and its final line – "Mommy, will the war end now?" – resonates with the knowledge that war would not "end" for four more years and that its effects continue, while Tim O'Brien's novel *In the Lake of the Woods* (1994) exposes the My Lai massacre as much harder to put to rest or suppress than Bush's statement might suppose». Sharon Monteith, *The Sixties and its Cultural Legacy in American Culture in the 1960s*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 188.

teresting story. I soon discovered all was not as it seemed. Viet Nam was full of contradiction and before long I came to see beyond the death and destruction [...] On returning after the war I came to realize that the country was an effective fish bowl in which to examine the effects of globalization»³.

Se effettivamente, come ipotizza Griffiths, il Vietnam costituisce il primo banco di prova per vari processi di globalizzazione maturati nel ventunesimo secolo, le sue contraddizioni accelerarono già allora la ricerca di una nuova forma di narrazione storica che sostituisse lo schema di Ranke del resoconto fedele dei fatti secondo scredate pretese universalistiche. E, nelle parole di Jameson, non si sarebbe trattato di un semplice *maquillage*, ma di una storiografia ripensata concettualmente: «As old – fashioned narrative or ‘realistic’ historiography became problematic, the historian should reformulate her vocation – not any longer to produce some vivid representation of History “as it really has happened” but rather to produce the concept of history»⁴. Certo non una rinuncia tout court allo storicismo, quella auspicata da Jameson, quanto una rifondazione dello stesso sui presupposti relativistici già adombrati da Dilthey. Una scrittura che privilegiasse «le strutture dell’agire umano storico rispetto alla ricerca delle categorie, delle situazioni, delle catalogazioni e dei nomi stessi dell’essere; la considerazione dinamica e dialettica dei processi umani inscrivibili negli orizzonti storici della temporalità»⁵. L’ipotesi tratteggiata da Giuseppe Cacciatore di una storiografia radicata nell’esperienza vissuta, e che sappia trarre insegnamento dalle variabili relazionali che questo tipo di storia – evidentemente «from below» – implica, rinnovando così il proprio statuto e ridefinendo i suoi obiettivi, ci porta ad affrontare le scritture letterarie del Vietnam. A prima vista un evento a tutt’oggi così controverso, essenzialmente *liquido* (e precursore di fenomeni liquidi) se lo vogliamo giudicare secondo le categorie di Bauman, non pare offrire una sponda per un travaso di esperienze dalla storiografia alla fiction su un tema storico. Ma, a un esame più attento, scopriamo che nella migliore produzione letteraria sul conflitto si agitano le stesse istanze che ispirano una storiografia militante, intenta a sfatare luoghi comuni e a indagare senza pregiudizi le zone d’ombra che la guerra ha lasciato dietro di sé.

The finest of the literary point men of Vietnam share a key narrative project – to re-create fully and imaginatively how the American soldier became both agent and victim of the narrow interpretive spectrum by which the conflict was il-

³ Philip Jones Griffiths *Q & A – War Photography and Vietnam in Open Democracy* (April 2005), citato in *The Violence of the Image. Photography and International Conflict*, a cura di Liam Kennedy e Caitlin Patrick, London, Taurus, 2014, p. 55.

⁴ Fredric Jameson, *The Ideologies of Theory. Essays 1971-1986*, vol. 2: *Syntax of History*, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1988, p. 180.

⁵ Giuseppe Cacciatore, *La filosofia dello storicismo come narrazione della storia pensata e della storia vissuta* in *Storicismo e storicismi*, a cura di Giuseppe Cacciatore e Antonello Giugliano, Milano, Mondadori, 2007, p. 112.

luminated. From the official American standpoint, the war was always an immediate military and political project for which it was presumed the tools could be powerful and easily provided [...] At no time during the war were the historical and cultural roots of the conflict sufficiently examined amid the various bombing campaigns, troops build-ups, aid programs, and diplomatic missions. The failure of brute force and sheer numbers to subdue what was considered an inferior, ill-organized and badly supported adversary produced frustration and manic determination to use more of the same. Fresh perspectives were foreign to American policy; the main line of established approach seemed to preclude necessary detour and additional, panoramic vista⁶.

Si profila così una prospettiva demotica e potenzialmente democratica, in cui è la letteratura a marcare la distanza fra gli Stati Uniti prima e dopo il Vietnam, e scandire così il diario di un *Mondo di ieri* destinato a tramontare dopo la caduta di Saigon come il suo omologo dopo il primo conflitto mondiale. Perché, fin dalle prime testimonianze, la letteratura sul Vietnam sembra refrattaria ad essere inquadrata nel contesto convenzionale dei romanzi di guerra⁷. Nella sua rievocazione degli anni Sessanta Todd Gitlin parla di una «definizione libertina di sé», come ragione consapevole al McCartismo e alla Guerra Fredda, fenomeni consustanziali a un mondo adulto «superficiale, falso, ipocrita», dal quale era imprescindibile «prendere le distanze»⁸. Alla luce di queste parole, si può espandere il Vietnam a fenomeno generazionale, tenendo conto del fatto che «un discorso generazionale è sempre anche una spiegazione storica, una narrazione della propria posizione nel mondo, della propria location, rispetto a fatti accaduti che vengono spiegati, divenendo così eventi»⁹. Come precisa Koselleck: «Così sul piano linguistico si può organizzare o produrre un'identità di gruppo in virtù dell'uso enfatico della parola 'noi', mentre concettualmente questo processo è comprensibile solo se il 'noi' viene portato al suo concetto mediante nomi collettivi come "nazione", "classe", "amicizia", "chiesa" ecc. L'utilizzabilità generale del 'noi' viene bensì concretizzata con i termini citati, ma su un piano di universalità concettuale»¹⁰. Gitlin identifica nel crinale generazionale lo spar-

⁶ Thomas Myers, *Walking Point. American Narratives of Vietnam*, New York, Oxford University Press, 1988, p. 27.

⁷ «Clusters of small, aberrant narratives within a larger one, the Vietnam War seemed from the outset unlikely historical data for the well-worn contours and conventions of the traditional war novel», T. Myers, *Walking Point* cit., p. 4.

⁸ «What moved the new sullen heroes was the famous rebellion without a cause, partly because McCarthyism and the Cold War had rendered cause anathema [...] to them, the best the adult world had to offer was flimsy, phony, hypocritical. [...] the very point of this particular rebellion was to claw one's way toward libertine self-definition» Todd Gitlin, *The Sixties, Years of Hope, Days of Rage*, New York, Bantam Book, 1987, p. 31.

⁹ Francesco Benigno, *Parole nel tempo. Un lessico per pensare la storia*, Roma, Viella, 2013, p. 76.

¹⁰ Reinhart Koselleck, *Futuro passato. Per una semantica dei tempi storici*, Bologna, CLUB, 2007, p. 101.

tiacque simbolico fra due epoche e due stagioni del Ventesimo secolo, segnalato in primo luogo da una nuova lingua e uno stile chiamati a rompere i ponti col passato. Uno scarto sul piano linguistico che, secondo Koselleck, assume spessore concettuale, si fa segno tangibile dei tempi nuovi. Date queste condizioni, Maria Bonn parla di eteroglossia¹¹ come pre-requisito di una scrittura adeguata a un fenomeno, dirompente rispetto alla norma, come il Vietnam. Ma oggi, all'interno del vasto corpus di testi – letterari e non – sul Vietnam, quale può riflettere un sentire generazionale e insieme, articolare questa netta cesura col passato?

All'interno di questa bibliografia il romanzo/*reportage* di Michael Herr *Dispatches* occupa un posto di rilievo, seppure la stesura dell'opera che sarebbe stata consacrata come un classico del conflitto sia stata lunga e complessa. Nel 1967 infatti Herr era un reporter pressoché sconosciuto che si vide assegnare da «Esquire» l'incarico di raccontare l'americanizzazione di Saigon nel corso della guerra. Il tono del *reportage* doveva essere cinico e distaccato, ma il drammatico corso degli eventi avrebbe modificato radicalmente il suo approccio: prima l'Offensiva del Tet, poi l'assedio di Khe Sanh e infine la battaglia per Hue avrebbero provocato in lui un ripensamento sul conflitto e soprattutto, sulle modalità su come condividere quell'esperienza con i lettori. Non ne conseguì il ripudio dell'esperienza maturata da Herr collaborando con periodici ad ampia diffusione, ma al contrario, la riproposizione in ambito letterario delle pratiche e delle strategie narrative richieste da quel tipo di stampa: non un'informazione di tipo geopolitico, ma rapidi scorci capaci di far rivivere al lettore le sensazioni dal fronte, riportate da un testimone oculare.

La rivisitazione in queste pagine della sua opera e del contesto sociale in cui si inquadra intendono dimostrare come Herr metta in atto una forma di rielaborazione del lutto – una *Trauerarbeit* – in cui il *reportage* viene riportato al suo significato etimologico di testimonianza, o, nel caso specifico, martirio simbolico cui l'autore attribuisce una valenza rigenerativa. In base a criteri formali e discorsivi, *Dispatches* rientra in un «genere equivoco senza rimedio, nella discendenza di ciò che si potrebbe definire la “letteratura d'esperienza”, una eredità alla quale e dalla quale l'autore sa di doversi rimettere, nel duplice senso per cui ci si consegna a un'appartenenza ma, soprattutto, si guarisce da una malattia»¹².

Alla luce delle considerazioni di Griffiths, al reporter o allo scrittore si pone lo stesso quesito che Freud rivolgeva ai suoi pazienti: sarà in grado di articolare verbalmente la sua storia? Herr registra quella che per Lacan è una rammemorazione delle turbe legate all'esperienza di guerra, e lo fa senza celare, ma anzi enfatizzando l'aspetto psicotico della testimonianza, che è intrinsecamente aperta: «lo psicotico, [...] un testimone aperto, sembra fissato, immobilizzato in una

¹¹ Maria S. Bonn, *The Lust of the Eye: Michael Herr, Gloria Emerson, and the Art of Observation*, in «Papers on Language and Literature», 29, 1, 1993, p. 34.

¹² Antonio Scurati, *Dal tragico all'oscuro. Raccontare la morte nel XXI secolo*, Milano, Bompiani, 2016, p. 86.

posizione che lo mette nell'impossibilità di ristabilire autenticamente il senso di ciò di cui testimonia, e di dividerlo nel discorso degli altri»¹³.

Una simile alternanza di chiusura psicotica e apertura nel senso di *esposizione* – (*Darstellung*) ma non spiegazione – da parte dell'autore/mediatore presiede alle scelte stilistiche di Herr. Sul piano formale la lunga gestazione del libro si spiega con la ricerca di una lingua adeguata al soggetto e, contemporaneamente, con un rifiuto radicale delle giustificazioni del conflitto: il Vietnam visto da Herr non è un episodio isolato o una parentesi della storia americana – lettura adottata dai conservatori o da quanti non vollero riconoscere la sconfitta militare o il fallimento di un progetto politico su scale globali, ma un trauma che si allarga all'intero *establishment*, il venir meno di una narrazione che aveva fino ad allora retto e legittimato la politica nazionale, garantendo la reciproca fiducia tra governati e governanti. Una narrazione: «Fino al tempo in cui potremo smettere di scambiarsi messaggi in forma di racconto, rimarremo legati alla logica che presiede appunto alla formazione e alla comprensione del racconto stesso: il che significa legati al plot. Cerchiamo dunque di riflettere un momento, su questo plot, visto come sintassi di un certo modo di esprimere la nostra comprensione del mondo»¹⁴. Riguardo al Vietnam, l'invito alla riflessione di Brooks può produrre almeno due esiti antitetici. Il primo consiste in una ricostruzione delle origini del conflitto secondo la logica tradizionale di causa ed effetto.

Considerate nella prospettiva del Novecento, sia il Vietnam che la Corea sono due guerre americane, perché, pur rientrando nella logica e nella tipologia dei conflitti della Guerra Fredda, in entrambi i casi le coalizioni occidentali che vi presero parte erano a preponderante guida statunitense. Conflitti combattuti in un'area geopolitica limitata, all'interno del nuovo assetto globale concordato fra le potenze vincitrici a Yalta o a seguito dei trattati di pace che sancirono la fine del secondo conflitto mondiale. Dopo la morte di Roosevelt il rapido deterioramento dei rapporti fra i vincitori venne sancito dal celebre discorso di Churchill a Fulton¹⁵; alla comparsa della «cortina di ferro» che avrebbe diviso l'Europa fece seguito a livello globale una conflittualità pluridecennale fra il blocco filo-statunitense e quello filo-sovietico per il predominio su quei paesi la cui collocazione nei due blocchi non erano stati precisati nel 1945, spesso per l'incapacità di risolvere crisi pregresse o a seguito delle anacronistiche pretese europee di tornare in possesso delle loro colonie.

¹³ Jacques Lacan, *Il seminario. Libro III, Le psicosi 1955-1956* [1981], Torino, Einaudi, 2010, p. 151.

¹⁴ Peter Brooks, *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 2004, p. 7.

¹⁵ Si tratta del discorso tenuto da Winston Churchill a Fulton nel Missouri il 5 marzo del 1946, in cui l'ex premier britannico usa per la prima volta il termine «iron curtain» «cortina di ferro», riferendosi alla situazione dei paesi dell'Europa orientale che si sono ritrovati nell'area controllata dall'Unione Sovietica.

Corea e Vietnam venivano dunque a trovarsi in queste zone contese, per il cui controllo si combatté arrivando a prendere seriamente in considerazione anche il ricorso ad armi nucleari; il tempestoso confronto interno alla presidenza statunitense e i frenetici negoziati bilaterali che, in varie occasioni, dalla Corea a Cuba, riuscirono a sventare questa opzione diedero la stura a una stagione di conflitti con armi convenzionali – fase a tutt’oggi ancora in corso – nei quali il confine fra guerra aperta e guerriglia divenne incerto, con l’effetto di modificare irreversibilmente l’idea stessa di guerra, che da allora in poi solo in rari casi avrebbe prodotto inequivocabili vincitori e vinti (il Vietnam è uno di questi casi), e di rendere incerti anche l’inizio e la fine della guerra. Anche in questo caso il Vietnam fa scuola: da allora spesso i conflitti contemporanei risultano osmotici rispetto a una crisi precedente o successiva alla guerra aperta e, soprattutto, si protraggono sotto altre forme senza tener conto di accordi di pace siglati nel frattempo dalle parti belligeranti.

Come tipici fenomeni della Guerra Fredda Corea e Vietnam presentano similitudini anche rispetto alle circostanze che portarono allo scontro: in entrambi i paesi la popolazione, etnicamente omogenea, dopo un passato coloniale o a seguito dell’occupazione giapponese durante il secondo conflitto mondiale, si ritrovò separata in nazioni nemiche perché affiliate a blocchi contrapposti; in Vietnam la figura carismatica di Ho Chi Minh, rivoluzionario e fondatore del partito comunista vietnamita, riuscì a riunire intorno a sé le forze di vario orientamento e a coalizzarle per sconfiggere l’occupante giapponese. Ma, dopo la dichiarazione di indipendenza vietnamita del 1945 «i francesi, sostenuti dagli inglesi e poi dagli USA, condussero una disperata lotta di retroguardia per riconquistare e mantenere il paese contro una rivoluzione vittoriosa. Furono sconfitti e costretti a ritirarsi nel 1954, ma gli USA impedirono l’unificazione del paese e mantennero un regime satellite nella parte meridionale del Vietnam diviso in due. Quando anche questo regime parve sul punto di crollare, gli USA condussero in Vietnam una guerra lunga dieci anni, finché furono definitivamente sconfitti e costretti a ritirarsi nel 1975, dopo aver lanciato su quella terra infelice più bombe di quante ne fossero state usate in tutta la seconda guerra mondiale»¹⁶. Prima contro i Francesi che abbandonarono il paese dopo la storica sconfitta di Dien Bien Phu, poi contro gli Americani, la guerra sul campo in Vietnam fu caratterizzata da tattiche di logoramento su terreni molto eterogenei – oltre che dall’adozione di strategie inedite da parte degli Americani – con un alternarsi di repentine avanzate dal Nord e controffensive congiunte da parte delle forze sudvietnamite e dei contingenti statunitensi, che non riuscirono però né a produrre risultati tangibili e duraturi né, tantomeno, a sradicare la tenace guerriglia Vietcong che appoggiava il Nord filo comunista.

¹⁶ Eric J. Hobsbawm, *Il secolo breve. 1914-1991: l’era dei grandi cataclismi*, Milano, Rizzoli, 1995, p. 259.

Questo per ciò che concerne la guerra guerreggiata, raccontata secondo modalità tradizionali affatto aliene rispetto alla scrittura letteraria. Ecco invece come Herr formula la sua ipotesi sull'origine e la natura della guerra:

Non riuscivi a trovare due persone che fossero d'accordo su quando era iniziata, come facevi a dire quando era stato l'inizio della fine? Agli intellettuali della Missione piace il 1954 come data di riferimento; se ti spingevi indietro nella storia fino alla Seconda Guerra Mondiale e all'occupazione giapponese eri praticamente un visionario. I 'realisti' dicevano che per noi era cominciata nel 1961, e la voga corrente dell'ufficio stampa e propaganda della Missione insisteva sul 1965, sul dopo- Risoluzione del Tonchino, come se tutto quell'uccidere che era stato fatto prima non fosse veramente una guerra. Comunque, non potevi usare dei metodi standard per datare un destino tragico; tanto valeva dire che il Vietnam era il luogo a cui fin dall'inizio portava il cammino di lacrime, il punto di svolta in cui si sarebbe fermato per tornare indietro formando un perimetro di contenimento [...] Forse era finita per noi in Indocina quando il corpo di Alden Pyle affiorò sotto il ponte a Dakao, con i polmoni pieni di fango; forse era già chiusa a Dien Bien Phu. Ma la prima vicenda si è svolta in un romanzo, e benché la seconda sia successa sulla terra, è successa ai francesi, e Washington non le attribuì più consistenza che se l'avesse inventata Graham Greene. Storia schietta, storia auto riveduta e corretta, storia inafferrabile, con tutti i libri, gli articoli e i rapporti governativi, tutti i discorsi e i chilometri di pellicola, qualcosa restava senza risposta, neppure veniva chiesto. Conoscevamo fino in fondo i dati del problema, ma quando il fondo cominciò a scivolare in avanti non una sola vita fu salvata dalle informazioni. La cosa aveva trasmesso troppa energia, si era surriscaldata, nascosta profondamente sotto il fuoco incrociato dei fatti e delle cifre c'era una storia segreta, e non molti se la sentivano di correre là dentro per tirarla fuori¹⁷.

¹⁷ «You couldn't find two people who agreed about when it began, how could you say when it began going off? Mission intellectuals like 1954 as the reference date; if you saw as far back as War 2 and the Japanese occupations you were practically a historical visionary. 'Realists' said it began for us in 1961, and the common run of Mission flack insisted on 1965, post-Tonkin Resolution, as though all the killing that had gone before wasn't really war. Anyway, you couldn't use standard methods to date the doom; might as well say that where the Trail of Tears was headed all along, the turnaround point where it would touch and come back to form a containing perimeter [...] Maybe it was already over for us in Indochina when Alden Pyle's body washed up under the bridge at Dakao, his lungs all full of mud; maybe it caved in with Dien Bien Phu. But the first appeared in a novel, and while the second happened on the ground it happened to the French, and Washington gave it no more substance than if Graham Greene had made it up too. Straight history, auto-revised history, history without handles, for all the books and articles and white papers, all the talk and the miles of film, something wasn't answered, it wasn't even asked. We were backgrounded, deep, but when the background started sliding forwards not a single life was saved by the information. The thing had transmitted too much energy, it heated up too hot, hiding low under the fact-figure crossfire there was a secret history, and not a lot of people felt like running there to bring it out»; M. Herr, *Dispatches*, London, Picador, 1978, pp. 46-47.

Si tratta evidentemente di un'altra sintassi del racconto rispetto a quello precedente sulla storia del Vietnam nel corso del Ventesimo Secolo, anche se entrambi i testi riguardano lo stesso tema. Paradossalmente Herr si serve proprio della presenza di questo sotto-testo, ovvero sa di rivolgersi a un lettore/interlocutore informato sui fatti, ed egli, in veste di autore, è dunque ben consapevole di manipolare, dileggiare, rettificare o smentire, ma in ogni caso *presupporre* una versione ufficiale da decostruire. Il fatto che in Herr la fabula intesa come «ordine cronologico e logico degli eventi che costituiscono la narrazione» sia sovrapponibile all'intreccio, con cui si intende «l'ordine in cui tali eventi compaiono nel discorso narrativo»¹⁸ è un aspetto rilevante, che trascende il dato formale. Nella citazione da *Dispatches* l'intreccio è assai più vario, si serve di prolessi e anlessi per insinuare il dubbio in qualsiasi versione rassicurante e lineare di ciò che è avvenuto in Vietnam, e implicitamente si rivolge a un lettore competente, scaltrito sia di fronte a interpretazioni storiografiche che alle cronache del tempo – come la controversa risoluzione del Golfo del Tonchino; spariagliando l'intreccio rispetto alla fabula Herr costruisce lo spazio per una lettura sinottica, in cui testimone e voce fuori campo drammatizzano quello scarto rispetto al passato su cui teorizza Koselleck, identificando in esso la base di nuove aggregazioni sociali. In altre parole, la trama di *Dispatches* si impernia sul contrasto fra il resto del mondo e un «noi», generato dalla simbiosi fra narratore/testimone, interlocutore e voce fuori campo. Tutta la narrazione si sviluppa su questa prospettiva multipla: mentre la voce fuori campo attribuisce senso agli eventi, commentando anche quanto dice il narratore, la cronaca si affida a registri linguistici molto eterogenei, dando voce a vari dialetti che richiamano, di volta in volta, la vita al fronte, il gergo degli afro-americani o il linguaggio dei comunicati stampa. Impercettibilmente la cronaca sfuma in letteratura, compendio di varianti che producono una polifonia di crisi, segno di una comunicazione inefficace, bloccata in una spirale autoreferenziale che soltanto la voce fuori campo è in grado di denunciare: «una forma di delirio che pure si presenta come pienamente articolato, e in apparenza aperto alle leggi di coerenza del discorso»¹⁹. Nella citazione abbiamo espressioni bibliche come «The Trail of Tears», «to date the doom», nonché riferimenti a *The Quiet American* di Graham Greene, il celebre romanzo nel quale molti identificarono una visione profetica di come la situazione in Vietnam si sarebbe evoluta.

La voce narrante impersonale si candida a ricettacolo delle mille voci di soldati, reporter, varia umanità, l'insieme di testimoni e personaggi che confluiscono in una rielaborazione intima, il processo rammemorante di Herr, inteso così come aveva intuito Nietzsche, non sotto forma di archiviazione, ovvero non nei termini di *Gedächtnis*, conoscenza obiettiva, ma piuttosto di *Erinnerung*, ri-

¹⁸ P. Brooks, *Trame* cit., p. 13.

¹⁹ J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 151.

cordo soggettivo, inseparabile da «un'alterazione, uno slittamento, un rinnovamento del dato ricordato, che dipendono dalle circostanze temporali in cui viene richiamato alla memoria [intendendo] la memoria non come un contenitore ermetico che salvaguardia il dato, ma piuttosto come potere immanente, come energia dotata di leggi proprie»²⁰. Il funzionamento del ricordo come elemento metanarrativo esplicito costituisce sia il paradosso che il punto di forza di *Dispatches*, perché il narratore riflette sulla sua incapacità di penetrare il senso di quegli eventi e tuttavia il suo racconto funziona egregiamente da volano per la comprensione da parte del lettore/interlocutore, fino a trasformare quest'ultimo in sodale e complice. L'attendibilità del narratore è nell'onestà della sua affabulazione, in una registrazione del vissuto che si suppone immediata e spontanea, e in quest'attitudine rientra anche la reiterata ammissione di incapacità nel rendere in modo soddisfacente quanto chi scrive ha visto ed esperito. Come rileva Stefano Rosso «il linguaggio è inadeguato a stabilire un rapporto trasparente tra il pensiero e l'emozione di chi racconta da un lato e il lettore dall'altro. Se questo vale per ogni forma di comunicazione, è ancora più evidente per situazioni - limite come quelle che caratterizzano la vita quotidiana in guerra. L'inadeguatezza non riguarda solo la comunicazione tra individui, ma innanzitutto quella tra il proprio sguardo e la propria comprensione»²¹. Un'incertezza che cresce col passare degli anni, una visione sfocata e paralizzata proprio come un trauma psicotico: «Il problema era che non sapevi sempre cosa vedevi, se non dopo, forse anni dopo, che buona parte di quel che vedevi non arrivava mai alla coscienza, si limitava a restare immagazzinato nei tuoi occhi. Tempo e informazione, rock and roll, la vita stessa, non sono le informazioni a essere bloccate, tu lo sei»²². Il blocco cui allude la voce onnisciente ha radici culturali nella tradizione puritana, in cui «la testimonianza era un tratto integrante dell'esperienza della missione e un elemento cruciale del diritto individuale a far parte della chiesa. L'idea di assumere una posizione individuale in una missione pubblica – testimoniare della propria esperienza religiosa di fronte agli altri – era considerata un dovere spirituale»²³.

Lo iato crescente fra il testimone e il giudizio della voce narrante, oltre alla natura visiva e selettiva della narrazione, ripropone un modello di cui Herr non

²⁰ Aleida Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 30.

²¹ Stefano Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi. Narrazioni Usa sulla guerra del Vietnam*, Bergamo, Bergamo University Press, 2003, p. 141.

²² M. Herr, *Dispacci*, traduzione di Margherita Bignardi, Milano, BUR, 2008, p. 36. «The problem was that you didn't always know what you were seeing until later, maybe years later, that a lot of it never made it in at all, it just stayed stored there in your eyes. Time and information, rock and roll itself, the information isn't frozen, you are», Id. *Dispatches* cit., p. 20.

²³ Philip Melling, *Vietnam in American Literature*, Twayne, Boston, 1990, p. XIV. citato in *Un fascino osceno. Guerra e violenza nella letteratura e nel cinema*, a cura di Stefano Rosso, Verona, Ombre Corte, 2006, p. 101.

fa menzione, salvo poi ispirarvisi nella sceneggiatura di *Apocalypse Now* di Francis Ford Coppola, cui egli collaborò attivamente: Joseph Conrad. In *Dispatches* si possono rintracciare varie analogie con Conrad, a cominciare dalla rappresentazione dei luoghi: «tutti i giorni alle 14.30 Saigon assomigliava già alla scena finale dell' *Ultima Spiaggia*²⁴, una città desolata in cui lunghi viali non contenevano altro che rifiuti, cartacce sospinte dal vento, mucchi ben distinti di escrementi umani e fiori appassiti»; Saigon fa pensare «alla peste», «le folle sulla via Tu Do assomigliavano alle processioni di Ensor, e nell'aria c'era una corruzione che non aveva nulla a che fare con i funzionari governativi golosi di bustarelle»²⁵. C'è poi la disillusione rispetto agli obiettivi della narrazione, altro tema che ricorre nelle *tirades* di Marlowe: «Fare la cronaca completa della guerra, che fior di truffa da ideare ai tuoi stessi danni, andare alla ricerca di un genere di informazioni e trovarne di tipo diverso, totalmente diverso»²⁶; eppure, nonostante tutto, *Dispatches* vince la scommessa di coinvolgere il lettore in un'impresa segnata, fin dal principio, da un radicale scetticismo. Ciò è possibile perché Herr il reporter svolge un doppio ruolo e, come il Marlowe conradiano, è narratore e personaggio insieme; non importa dunque l'esito di quello che va definendosi come un percorso iniziatico, ma la *quest in sé*. Come osservava Todorov a proposito di *Heart of Darkness* «Kurtz est bien le centre du récit, et sa connaissance, la force motrice de l'intrigue... Kurtz est le cœur des ténèbres mais ce cœur est vide»²⁷. Se Kurtz è il catalizzatore di *Heart of Darkness* così come la ricerca del perfetto *reportage* è il motore della storia di *Dispatches*, in entrambe le opere il plot si sviluppa però grazie alla dialettica che i personaggi/narratori di Herr/Marlowe mettono in atto rispetto alla fabula, una dialettica che vive precisamente delle loro omissioni, delle zone d'ombra nella loro versione dei fatti, delle loro incertezze.

Nelle pieghe di questo dubbio ostentato e innalzato a filosofia euristica si sviluppa il plot, che potremmo considerare «come un aspetto dell'intreccio, nel senso che appartiene al 'discorso' del racconto e ne costituisce la forza attiva e ordinatrice, ma acquista un senso (come del resto lo stesso intreccio) solo in quanto lo

²⁴ *On the Beach* (*L'ultima spiaggia* nella versione italiana), è un film di fantascienza ambientato in uno scenario post-apocalittico del 1959, diretto da Stanley Kramer, che ha come protagonista Gregory Peck, con Anthony Perkins, Fred Astaire e Ava Gardner.

²⁵ M. Herr, *Dispacci* cit., pp. 89-90. «By 2.30 each day Saigon looked like the final reel of *On the Beach*, a desolate city whose long avenues held nothing but refuse, windblown papers, small distinct piles of human excrement and the dead flowers» «The crowds of Tu Do street looked like Ensor processioners, and there was a corruption in the air that had nothing to do with government workers on the take», Id., *Dispatches* cit., p. 69.

²⁶ M. Herr, *Dispacci* cit., p. 85. «Cover the war, what a gig to frame for yourself, going out after one kind of information and getting another, totally other», Id., *Dispatches* cit., p. 62.

²⁷ Tzvetan Todorov, *Connaissance du vide: Coeur des ténèbres*, in Id., *Les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 165.

utilizziamo per una riflessione della e sulla fabula»²⁸. Il fatto che il plot attribuisca una coerenza a eventi eterogenei e, sulle prime, privi di nesso, non conferisce automaticamente a questa sequenza attendibilità da un punto di vista storico.

Peraltro, rispetto al suo delirio anche il malato psicotico conserva «una chiarezza dell'ordine del pensiero, nel volere e nell'azione. Certo. Ma si tratta di sapere che cosa sono chiarezza e ordine»²⁹. Non si può non concordare con l'obiezione di Lacan, ma, anche in questo caso, sia Conrad che Herr adottano soluzioni volutamente ambivalenti, da cui non scaturiscono interpretazioni univoche; queste narrazioni articolano piuttosto un'ipotesi sui fatti (evidentemente in disaccordo con il discorso ufficiale sulla guerra), ipotesi sulla quale il lettore è chiamato a intervenire, incoraggiato in questo senso anche dalla tecnica del montaggio che funge da cornice ai "dispacci".

Non si tratta di un esito casuale, come chiarisce Said nella sua ricostruzione delle scelte formali di Conrad:

Secondo Huizinga, Conrad scelse di considerare i fatti della sua vita come uno storico fa con la sua materia, come se i fatti reali non fossero ancora determinati [...] il punto di vista indeterminato a cui si riferisce Huizinga è una caratteristica costante dei ricordi del passato di Conrad ed è, necessariamente, una funzione di quell'insicurezza esasperata che spinge il romanziere a esprimere giudizi. Tra la vita di Conrad, poi, e la sua opera vi è una relazione molto simile a quelle esistente tra le due sezioni (passato e presente) della sua vita. Il critico ha il compito di ricercare il comune denominatore tra i due gruppi di relazioni. La storia del passato di Conrad sta, infatti, al suo presente come l'uomo Conrad, nella sua storicità, sta alla sua opera³⁰.

Abbiamo dunque una finzione autobiografica, l'ossimoro coniato da Said che si fa sottogenere, un'opera antesignana dell'odierna *docufiction*, in cui l'autore non esita a investire la propria storia personale per garantire la veridicità di quanto racconta. Una verità testimoniata e partecipe rispetto all'oggetto della rammemorazione, che agisce sul presente e funge da antidoto contro «un linguaggio usato come un cosmetico, un genere di cosmetico, però, che imbruttiva. Dato che per lo più il giornalismo di guerra era formulato in quel linguaggio o derivava dalla visione della guerra implicita in quei termini, sarebbe stato altrettanto impossibile capire com'era fatto il Vietnam dalla lettura delle cronache dei giornali quanto sapere che odore aveva»³¹. Sostiene icasticamente Raffaele

²⁸ P. Brooks, *Trame* cit., p. 14.

²⁹ J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 22.

³⁰ Edward W. Said, *Joseph Conrad e la finzione autobiografica*, Milano, Il Saggiatore, 2008, pp. 34-35.

³¹ M. Herr, *Dispacci* cit., p. 113. «All in-country briefings, at whatever level, came to sound like a Naming of the Parts, and the language was used as a cosmetic, but one that diminished beauty. Since most of the journalism from the war was framed in that language or proceeded

Donnarumma che Herr non formula «alcun giudizio esplicito e complessivo sul Vietnam», ma piuttosto contrae un obbligo con «una verità che è anzitutto controinformazione», dimostrando in tal modo l'ampiezza del campo d'azione della narrazione, capace di «muoversi sullo stesso terreno, nella stessa materia e per certi aspetti con gli stessi modi dell'indagine giornalistica, rendendo però conto di ciò che al giornalismo è precluso: non tanto il senso del destino umano dei personaggi (compito, questo, tradizionalmente assunto anche dal romanzo), ma il senso della partecipazione emotiva di chi narra, e che solo attraverso quel coinvolgimento può conoscere e parlare al lettore»³². Una legittimazione di tipo etico è, in ultima istanza, la chiave del successo di *Dispatches*, suggellata dall'agnizione della testimonianza autoriale da parte del lettore. Il quale, di fronte al racconto della catastrofe del Vietnam, percepisce chiaramente che sull'elicottero da cui si può vedere «il cumulo di rovine salire al cielo»³³, rivolto indietro, si trova il benjaminiano Angelo della Storia.

2. Dalla *talking cure* all'*obsolescenza delle mappe*

Se lo consideriamo un trauma su scala nazionale, il Vietnam assume tratti inquietanti nella sfera simbolica, a seguito dell'azzerarsi mediatico della distanza fra quanto avveniva fra le giungle del Delta e il cosiddetto «home front», nonché con l'esacerbarsi delle tensioni nella vita quotidiana, in concomitanza con il più generale dibattito etico-politico che scosse il paese nel corso degli anni Sessanta. Anche sotto questo aspetto il Vietnam ebbe un rilievo infinitamente superiore alla Corea: non bisogna infatti dimenticare che «per gli Stati Uniti fu la prima sconfitta militare della loro storia. La 'sindrome del Vietnam' impronta fino ai nostri giorni la politica estera degli USA. La guerra ha influito sull'atteggiamento di molti americani verso il loro paese e ha portato a verificare criticamente l'"eccezionalità" statunitense, ovvero la convinzione che la nazione degli immigrati possa essere d'esempio per gli altri stati e popoli del mondo»³⁴. C'è infine un terzo fronte, l'arena internazionale in cui gli Stati Uniti si presentavano come il baluardo dei paesi liberi. «In Europa occidentale [e, più in generale, nel resto del mondo] la guerra in Vietnam modificò l'immagine degli Stati Uniti, fin verso la metà degli anni Sessanta decisamente positiva. Venti anni dopo che

from the view of the world which those forms implied, it would be impossible to know what Vietnam looked like from reading most newspaper stories as it would be to know how it smelled», Id., *Dispatches* cit., pp. 93-94.

³² Raffaele Donnarumma, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 195.

³³ Walter Benjamin, *Angelus Novus. Saggi e frammenti*, Torino, Einaudi, 1982, p. 80.

³⁴ Marc Frey, *Storia della guerra in Vietnam. La tragedia in Asia e la fine del sogno americano* [2006], Torino, Einaudi, 2008, p. IX.

gli Americani avevano liberato l'Europa occidentale dal nazionalsocialismo e dal fascismo, insorse un diffuso antiamericanismo che influenzò il concetto che molti europei avevano dell'America»³⁵.

Si trattò dunque di una guerra inevitabile³⁶? Di certo la cosiddetta «escalation» in Vietnam all'indomani della rielezione di Johnson nel novembre 1964 coincise con un momento particolarmente delicato della storia statunitense: una fase in cui la «War on Poverty» lanciata dallo stesso Johnson dopo l'assassinio di JFK finì per scontrarsi sia con le tensioni razziali pre-esistenti sia con un crescente scetticismo per una riforma sociale – il progetto della «Great Society» – basata in buona parte sulla crescita economica legata alle spese militari.

Nacque e si rafforzò così un'alleanza fra varie fazioni già protagoniste delle rivendicazioni dei diritti civili che, insieme agli studenti e ad altri gruppi di orientamento liberal, individuaronò nella protesta contro la guerra in Vietnam un fulcro aggregante, capace di trasformare lo strumento mediatico del momento, la televisione, nell'agone politico che avrebbe modificato radicalmente la ricezione del conflitto da parte dell'opinione pubblica, finendo per riorientare le linee e gli obiettivi della politica estera americana durante la presidenza Johnson³⁷.

Le mobilitazioni studentesche contro la guerra iniziarono nello stesso marzo 1965, quasi contemporaneamente all'inizio dell'escalation. Le più innovative si svolsero in forma di assemblee seminari nelle università (teach-ins), spesso affollate da migliaia di studenti e prolungate per più giornate. Tuttavia, tanto il

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ Nella vasta bibliografia sulla genesi della guerra in Vietnam vi sono studiosi che, con valide argomentazioni, considerano pressoché inevitabile il coinvolgimento americano, proprio alla luce del ruolo decisivo che gli Stati Uniti già avevano assunto nell'equilibrio di alleanze a sostegno dell'assetto emerso dal secondo conflitto mondiale. Ai politologi convinti che la guerra del Vietnam fosse «la guerra sbagliata nel luogo e nel momento sbagliati» questi obiettano che Kennedy reagì a una situazione le cui circostanze erano state poste in essere dalla parte avversa, il blocco sino-sovietico. E che, come presidente americano, non poteva ignorare quella che si configurava come un'aperta sfida. «Those who have suggested that Vietnam was 'the wrong war at the wrong time in the wrong place' have ignored the fact that Kennedy was responding to a situation where most of the initiative lay with the Communist side. Vietnam became important in 1960-1961 for reasons which had to do more with the global strategies of the Soviet Union and China, and with American vulnerability, than with the exercise of options on the part of the United States. Trouble in Vietnam – or alternatively in Vietnam and Laos together, if there had been no Geneva Conference in 1961 – was avoidable only in the same sense that the Korean war might have been avoided: by surrender, in circumstances where negotiations was impossible: there was a war in Vietnam because that was the challenge arose, at a moment when Kennedy could not ignore the challenge», Robert B. Smith, *An International History of the Vietnam War. Revolutions versus Containment 1955-1961*, New York, St. Martin's Press, 1983, p. 261.

³⁷ «Why did President Johnson turn from escalation toward disengagement? He was forced to do so by political realities within the United States, that the people, ordinary citizens with no authority but the force of their belief and their commitment, simply refused to tolerate the war or the official assumption that there was no alternative to war», Thomas Powers, *Vietnam: The War at Home*, Boston, G.K. Hall Publishers, 1984, p. XII.

loro diffondersi e la crescita della partecipazione alle proteste di piazza, quanto (e soprattutto) le rivolte urbane che si ripeterono tra il 1964 e il 1968 – che segnarono il passaggio dell’iniziativa politica afroamericana dal Sud alle aree metropolitane di tutto il resto del paese – misero presto a nudo l’assurdità di costruire una “Grande Società” fondata sul benessere, la giustizia e la pace sociale in patria usando la guerra all’estero come motore della crescita economica indispensabile per sostenere concretamente quel progetto³⁸.

Considerati questi vari fattori, la guerra del Vietnam resta un evento di prima grandezza nella storia statunitense del Novecento, un’esperienza che non soltanto segnò la generazione che la visse in prima persona ma che, come recita il paradossale slogan dei pacifisti «Bringing the war home»³⁹ riuscì a imporre una serie di istanze rubricabili come controcultura, radicalmente contrarie al governo e ai suoi apparati economico-mediatici. E infine, per quanto riguarda la scrittura della guerra, si afferma un modello teso più a comprendere i risvolti della gestione politica del conflitto che a narrarne le fasi della guerra sul campo, segnando una svolta anche nella strategia comunicativa dei media, che si sarebbe protratta anche nelle guerre a venire.

A mezzo secolo di distanza, la dura lezione del conflitto vietnamita per la società civile americana consiste nella presa d’atto che anche la tecnologia bellica più sofisticata non può sopperire alla sostanziale mancata condivisione di una giusta causa, nonostante l’imponente sistema mediatico mobilitato dal governo e dalle forze che lo appoggiavano per giustificare il conflitto. Il disagio causato da una graduale ma irrefrenabile rifiuto dell’opinione pubblica della retorica di stato presenta risvolti sottili e inquietanti insieme: un’impasse che da politica diventa culturale traspare, ad esempio, nella patente marginalizzazione della guerra ad opera degli scrittori più affermati del tempo, a cominciare da Nabokov, il quale si dichiara «supremely indifferent»⁴⁰ alle tensioni politiche del suo tempo, salvo poi annotare di sfuggita in *Lolita*, ambientato negli stessi anni della guerra di Corea, che il personaggio di Humbert registra la morte «in a remote war»⁴¹ dell’amico Charlie Holmes. Anche Pynchon allude solo due volte al Vietnam in *The Crying of Lot 49*, ma la vicenda narrata nel romanzo si conclude con l’annientamento reciproco delle due parti in lotta, a dimostrazione del fatto che la guerra è ben presente nelle sue opere, seppure in forma subliminale.

³⁸ Bruno Cartosio, *I lunghi anni Sessanta. Movimenti sociali e cultura politica negli Stati Uniti*, Milano, Feltrinelli, 2012, p. 157.

³⁹ Sharon Monteith, *The Sixties and its Cultural Legacy*, in «American Culture in the 1960s», Edinburgh, Edinburgh University Press, 2008, p. 188.

⁴⁰ Vladimir Nabokov, *Bend Sinister*, New York, McGraw-Hill, 1947, p. VI, citato in John Limon, *Writing After War. American War Fiction from Realism to Postmodernism*, New York, Oxford University Press, 1994, p. 154.

⁴¹ *Ibidem*. Questa tendenza prevale contro l’impulso documentario che è sempre stato presente nella letteratura americana, da *Letters from an American Farmer* di Crèvecoeur a *Green Hills of Africa* di Hemingway o anche opere contemporanee rispetto a *Dispatches* come *Armies of the Night* di Norman Mailer e *In Cold Blood* di Truman Capote.

Anche questo fenomeno di rimozione a livello letterario conferma che il Vietnam di Herr è assimilabile a una narrazione psicotica: «Stare a Saigon era come trovarsi dentro ai petali richiusi di un fiore velenoso, la Storia avvelenata, fottuta alla radice quale che fosse il punto del passato dove volevi spingerti [...] Saigon restava, il ricettacolo e l'arena, respirava la storia, l'espelleva come una tossina, merda, piscio e corruzione [...] Certe volte restavi lì sulle tue orme, senza conoscere le tue coordinate né intravedere una direzione, a pensare: "dove cazzo sono?" caduto dentro qualche innaturale interfaccia est-ovest, un corridoio scavato e comprato e scagliato in profondità dalla California fin dentro l'Asia, e una volta fatto non riuscivamo più a ricordarci a cosa serviva»⁴². Allo stesso tempo però abbiamo anche un versante terapeutico nella biografia che si fa fiction. Un processo che Lacan identifica nella *Abwehrhisterie* teorizzata a suo tempo da Freud, altrimenti nota come *talking – cure*: «Freud non ha respinto gli stati ipnoidi, ha detto che non ne avrebbe tenuto conto, perché al momento di questo primo sbrogliamento quel che gli importa nel registro dell'esperienza analitica è un'altra cosa, e cioè il ricordo del trauma. Ecco in che cosa consiste la nozione di *Abwehrhisterie* [questa] è un'isteria in cui le cose sono formulate nei sintomi e si tratta di liberare il discorso»⁴³. Una scrittura costruita intorno al lettore, e come tale introiettata, affinché il lettore si identifichi, o almeno si rispecchi nelle inaccettabili realtà denunciate in una scrittura che si attiene a protocolli simili a quelli utilizzati dalla psicanalisi nella cura della psicosi: «La psicoanalisi dà al delirio dello psicotico una ratifica particolare perché lo legittima su quello stesso piano su cui l'esperienza analitica opera abitualmente, e ritrova nel suo discorso quello che ordinariamente scopre come discorso dell'inconscio»⁴⁴. Come prima fase dunque, la scrittura deve riprodurre, legittimandole, le pulsioni inconsce, tutto ciò che è stato represso nel corso dell'esperienza del conflitto. Ma uno psichiatra di osservanza lacaniana obietterebbe che non ci si può fermare al riconoscimento di queste forze latenti per un'anamnesi efficace: occorre distinguere tra un'interpretazione come decodifica di elementi ritenuti immutabili e «una psicoanalisi per cui l'interpretazione consiste nell'analizzare la pluralità e le scissioni del soggetto»⁴⁵, verso la quale ci si dovrebbe orientare.

⁴² M. Herr, *Dispacci* cit., p. 60. «Sitting in Saigon was like sitting inside the folded petals of a poisonous flower, the poison history, fucked in its root no matter how far back you wanted to run your trace [...] Saigon remained, the repository and the arena, it breathed history, expelled it like toxin, Shit Piss and Corruption[...] You'd stand nailed there in your tracks sometimes, no bearings and none in sight, thinking *Where the fuck am I?* fallen into some unnatural East – West interface, a California corridor cut and brought and burned deep into Asia, and once we'd done it we could remember what for», Id., *Dispatches* cit., pp. 41-42.

⁴³ J. Lacan, *Il seminario* cit., p. 119.

⁴⁴ Ivi, p. 151.

⁴⁵ Giovanni Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*, Torino, Einaudi, 2006, p. 281.

Dispatches condivide con buona parte dei testi sul Vietnam – sia i cosiddetti *combat novels*, scritti che non si discostano da quanto avveniva sul teatro di guerra – che con le *war novels* – generalmente romanzi (questo è il caso di Herr) che, in vari modi, trattano anche della dimensione sociale del conflitto – «una dipendenza più o meno consapevole da un modello narrativo realistico -mimetic» riconducibile alla tradizione della geremiade come forma di espressione nazionale⁴⁶. E, sempre in conformità alla natura dialettica della geremiade, Herr non conforma le sue scelte narrative al realismo, bensì a un modernismo sui-generis che risponde alla necessità, come rilevano da Stefano Rosso, di apparire un «non-modello, articolato su una modalità non-estetica»⁴⁷. Nonostante gli anni Sessanta convenzionalmente non rientrino in quel lasso di tempo, compreso fra l'inizio del Novecento e gli anni Trenta, in cui il modernismo rappresentò lo stile dominante: si tratta, evidentemente, di una classificazione legata prevalentemente al senso delle poetiche moderniste, caratterizzate da una strenua opposizione alle pratiche egemoni in ambito sociale e artistico, identificate con il realismo nelle sue varianti. *Dispatches*, contrariamente all'opinione di Jameson al riguardo⁴⁸, non fa eccezione⁴⁹. L'alienazione rispetto al mondo, unito a un radicale scetticismo nei confronti del nostro agire sono segni di un registro plurale di sintomi applicati da Herr alla realtà del Vietnam, dove «psicoanalisi e letteratura rivelano nuovamente la loro affinità, nella comune opposizione al concetto tradizionale di *verità* come adeguamento, corrispondenza, conformità, correttezza [per cui] la letteratura va pensata con altre categorie modali, il possibile e il necessario: i grandi personaggi della letteratura indicano *possibilità necessarie*, destini possibili – non sul piano dei fatti ma su quello dell'identità»⁵⁰. E, come si è visto, è su un piano identitario che si muove la denuncia di Herr, dove le forme di alienazione si accompagnano all'abiezione di individui costretti dalla condizione bellica in situazioni estreme. Non è casuale che l'alienazione come «scissione del soggetto» interessi molti esponenti dei gruppi protagonisti della protesta di quegli anni e presenti al fronte, dall'Afro-Americano Day Tripper all'assedio di Khe Sanh all'altro marine bianco Mayhew, sorta di guerriero hippie, fino agli stessi colleghi di Herr, a cominciare dal figlio del divo di

⁴⁶ «In that complex, inclusive, cultural sense, the jeremiad played an important role in the process both of nation-building and of national self-expression. Ritually and rhetorically, it provided for variation and change while sustaining the growth of the system», Sacvan Bercovitch, *The American Jeremiad*, London, The University of Wisconsin Press, 2012, p. XV.

⁴⁷ S. Rosso, *Un fascino osceno* cit., p. 93.

⁴⁸ F. Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press, 1991, p. 45.

⁴⁹ Sul tema moderno/postmoderno concordo con la tesi di Douglas Kellner, *From Vietnam to the Gulf: Postmodern Wars?* in *The Vietnam War and Postmodernity*, a cura di Michael Bibby, Amherst, The University of Massachusetts Press, 1999, pp. 200-236.

⁵⁰ G. Bottioli, *Che cos'è la teoria della letteratura* cit., p. 280.

Hollywood Errol Flynn, Sean, «personaggio di oltraggiosa bellezza»⁵¹ destinato a scomparire in Cambogia. Ciascuno di questi personaggi non viene sviluppato fino ad assumere la consistenza conforme al dettato del romanzo realista, ma è ripreso in rapide vignette finalizzate alla stesura di un racconto esemplare: l'obiettivo della prosa di Herr ha lo stesso connotato pedagogico conradiano del «above all to make you see»⁵² dove la vista è lo sguardo metafisico che illumina una parabola⁵³. Sostiene questa scrittura epifanica un'idea molto puritana, in fondo sacrale e perciò censoria, dell'osservazione di teatri di guerra, specie in prossimità dei caduti: in varie occasioni Herr confessa il suo profondo disagio alla vista dei cadaveri che lo accompagnano sugli elicotteri, accatastati e ridotti a prodotti seriali, smembrati in posizioni innaturali, scene che egli finisce per eseguire, denunciando la falsità dei termini estetici con cui vengono liquidate.

«Avrei potuto continuare a guardare finché non mi si chiudevano gli occhi e ancora non avrei accettato la connessione tra una gamba staccata e il resto del corpo, o le pose e le posizioni strane che si verificavano sempre (un giorno le avrei sentite chiamare 'reazioni all'impatto') corpi piegati troppo velocemente e violentemente in incredibili contorsioni».

Solo una trasgressione voyeuristica può spiegare quello sguardo:

Sai com'è, vuoi guardare e non vuoi guardare. Ricordo le strane sensazioni che provavo da bambino guardando le foto di guerra su *Life*, quelle dove si vedevano dei morti o una grande quantità di cadaveri che giacevano tutti insieme in un campo o in una strada, e spesso si toccavano e sembravano abbracciarsi. Anche quando la foto era nitida e perfettamente a fuoco, c'era qualcosa di non chiaro, qualcosa di represso che controllava le immagini e ne tratteneva le informazioni essenziali. Può darsi che questo non avevo un linguaggio per esprimerlo, ma ora ricordo il senso di vergogna che provavo quando si sbirciano i primi giornaletti pornografici, tutta la pornografia del mondo⁵⁴.

⁵¹ M. Herr, *Dispacci* cit., p. 221.

⁵² «My task, which I am trying to achieve is, by the power of the written word, to make you hear, to make you feel, -it is, before all, to make you *see*. That – and no more, and it is everything. If I succeed, you shall find there according to your deserts; encouragement, consolation, fear, charm – all you demand-and, perhaps, also that glimpse of truth which you have forgotten to ask», Joseph Conrad, *Preface to The Nigger of the 'Narcissus'*, Harmondsworth, Penguin, 1985, p. 13.

⁵³ Jakob Lothe, *Conrad's Narrative Method*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 27.

⁵⁴ M. Herr, *Dispacci* cit., pp. 33-34. «You know how it is, you want to look and you don't want to look. I can remember the strange feelings I had when I was a kid looking at war photographs in *Life*, the ones that showed dead people or a lot of dead people lying close together in a field or a street, often touching, seeming to hold each other. Even when the picture was sharp and clearly defined, something wasn't clear at all, something repressed that monitored the images and withheld their essential information. It may have legitimized my fascination, letting me look for as long as I wanted; I didn't have a language for it then, but I remember now the shame I felt, like looking at first porn, all the porn in the world. [...] I could have looked until my lamps went out and I still wouldn't have accepted the connection between a detached leg and the rest

Coerentemente con questa confessione, i soldati che si aggirano per il Vietnam con l'apparecchio fotografico a tracolla atteggiandosi a fotoreporter suscitano l'ira di Herr, il quale, nonostante sia un giornalista professionista, non porta mai con sé una macchina fotografica. Il suo è solo furore iconoclasta? No, si tratta piuttosto di una posizione concorde con quella di Susan Sontag quando sostiene che «Mentre la concezione primitiva dell'efficacia delle immagini parte dal presupposto che esse abbiano le qualità delle cose reali, la nostra tendenza è di attribuire alle cose reali le qualità di un'immagine»⁵⁵.

La pagina d'apertura di *Dispatches*, incentrata sulla descrizione di una carta geografica, tratta esattamente di questa relazione cangiante fra mondo e immagine:

C'era una carta del Vietnam sul muro del mio appartamento di Saigon e certe notti che tornavo tardi in città mi buttavo sul letto e stavo a guardarla, così stanco da non riuscire a far niente di più che togliermi gli stivali. Quella carta era una meraviglia, specialmente adesso che non corrispondeva più alla realtà. Intanto, era molto vecchia. L'aveva lasciata lì da anni prima un altro inquilino, probabilmente un francese, dato che era stata fatta a Parigi. Anni e anni di caldo umido a Saigon avevano deformato la carta nella cornice, e avevano lasciato una patina sui paesi che raffigurava. Il Vietnam era suddiviso negli antichi territori di Tonchino, Annam e Cocincina, e a ovest oltre il Laos e la Cambogia, stava il Siam, un regno. È vecchia, dicevo a chi veniva a trovarmi, è una carta molto, molto vecchia⁵⁶.

Ovviamente Herr allude ad altre mappe, a cominciare da quelle rievocate da Marlowe in *Heart of Darkness* quando racconta il suo fermo proposito, fin dall'infanzia, di esplorare il cuore ignoto dell'Africa per dare un senso a quelli che erano ancora degli enigmatici «blank spaces» nella geografia del continente africano. In entrambi i casi la mappa si qualifica come l'atto fondante di quelle che Marie Louise Pratt designa come «contact zones»: «A “contact” perspective emphasizes how subjects are constituted in and by our relations to each other. It treats the relations among colonizers and colonized, or travelers and “travelees”, not in terms of separateness or apartheid, but in terms of copresence, interaction, interlocking understandings and practices, often within radically asym-

of the rest of a body, or the poses and positions that always happened (one day I'd hear it called 'response to impact') bodies wrenched too fast and violently into unbelievable contortion», Id., *Dispatches* cit., p. 18.

⁵⁵ Susan Sontag, *Sulla fotografia. Realtà e immagine nella nostra società*, Torino, Einaudi, p. 136.

⁵⁶ «There was a map of Vietnam on the wall of my apartment in Saigon and some nights, coming back late to the city, I'd lie out on my bed and look at it, too tired to do anything more than just get my boots off. That map was a marvel, especially now that it wasn't real any more. For one thing, it was very old. It had been left there three years before by another tenant, probably a Frenchman, since the map had been made in Paris. The paper had buckled in its frame after years in the wet Saigon heat», M. Herr, *Dispatches* cit., p. 3.

metrical relations of power»⁵⁷. La capacità della carta geografica di creare delle «contact zones» è un'ulteriore conferma dello status ontologico autonomo e attivo della mappa, strumento capace di attribuire senso a un territorio. «Se tra i sensi del mondo il paesaggio è un'icona e lo spazio è un indice, il territorio è un simbolo, [...] Ma simbolo di che cosa?». Citando Pierce, Farinelli puntualizza che, a differenza dell'icona e dell'indice, che «pre-esistono alla loro interpretazione», l'esistenza del simbolo dipende da una convenzione all'interno della quale si situano anche il segno e l'icona. È dunque la mappa a garantire e a veicolare la convenzione, è nella sua legenda che terre diverse vengono omologate rispetto ad un ordine comune. Non si tratta di una scoperta recente: già quando Thomas More scriveva *Utopia* (ovvero il paese che secondo il proprio nome non esiste) era consapevole che del fatto che «la mappa è una mente e [ciò chiarisce] l'ambigua natura di Utopia, e spiega come al contempo essa possa esservi e non esservi, esser vera e insieme esser falsa»⁵⁸. In altre parole, nonostante l'efficacia delle sue applicazioni, la mappa costituisce una rappresentazione basata su un codice condivisibile, ma pur sempre una rappresentazione che non va scambiata con la realtà.

Se la mappa ingiallita e sempre più inattuale è metafora della fallita dell'appropriazione di quel territorio che la mappa rappresenta, il fallimento implica anche l'incapacità di articolare alcunché riguardi quel territorio. Torniamo nella stanza di Herr a Saigon: «Se la terra morta potesse ritornare e perseguirci come fanno i defunti, avrebbero potuto scrivere ATTUALE sulla mia carta e bruciare quelle che si usavano nel '64, ma, state tranquilli, non sarebbe successo niente del genere. Ormai era quasi la fine del '67, persino le carte più particolareggiate non svelavano granché: interpretarle era come cercare di decifrare il vento. Sapevamo che la maggior parte delle informazioni era flessibile, pezzi diversi di territorio raccontavano storie diverse e persone diverse. Sapevamo anche che ormai da anni qui non c'era altro paese che la guerra»⁵⁹.

Evidentemente le riflessioni di Herr davanti alla carta ingiallita finiscono per interessare discorsi che trascendono l'oggetto in sé, a cominciare dal fatto che quella mappa è stata stampata in Francia. È infatti alla corte di Versailles che, con Turgot e Condorcet – seguiti da Volney dopo la Rivoluzione – si afferma il dibattito illuminista sulla prevedibilità delle condizioni che condurranno ad un

⁵⁷ Marie Louise Pratt, *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London, Routledge, 1992, p. 7.

⁵⁸ Franco Farinelli, *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009, p. 12.

⁵⁹ «If dead ground could come back and haunt you the way dead people do, they'd have been able to mark my map CURRENT and burn the ones they'd been using since 1964, but, count on it, nothing like that was going to happen. It was late '67 now, even the most detailed maps didn't reveal much anymore; reading them was like trying to read the faces of the Vietnamese, and that was like trying to read the wind. We knew that the uses of most information were flexible, different pieces of ground told different stories to different people. We also knew that for years now there had been no country but here but the war», M. Herr, *Dispatches* cit., p. 3.

futuro migliore, un confronto che si sviluppa in termini eminentemente geografici e cartografici. Ed è sempre all'interno di questo dibattito che il linguaggio laico della scienza, economico materialista nei contenuti e contrario al determinismo ambientale nelle forme, anticipa i toni saint simoniani sulla fede nel progresso. Proprio quest'espressione dell'illuminismo finì per attribuire alle mappe lo status privilegiato di portatrici di verità, in forza della loro prossimità ontologica con il mondo che rappresentavano, a differenza di quanto avveniva con la scrittura in generale e qualsiasi descrizione di luoghi, entrambe ritenute forme di comunicazione svincolate dal loro oggetto e dunque inattendibili⁶⁰. Infine, l'associazione diacronica che Herr stabilisce fra le mappe e il prolungarsi del conflitto negli anni, dal 1964, fino al 1967 (già la fine del 1967!) riflette il crescente scetticismo dell'Americano medio di fronte alla reiterata e ostentata fiducia da parte del governo e dei suoi portavoce circa una vittoria certa e una pace a portata di mano.

Le osservazioni sulla mappa costituiscono la legenda dell'intera cimento che sfocia in *Dispatches*, oltre che la chiave per comprendere la radicale conversione iconica dello stesso Herr. «Perciò tutti noi abbiamo dovuto farci da soli i nostri film, tanti film quanti sono i corrispondenti, e questo è il mio. Un giorno, alla stazione di soccorso di Hue, un *marine* che aveva delle ferite da shrapnel alle gambe abbastanza leggere stava aspettando di salire su un elicottero [...] quando un paio di raffiche dei cecchini sventagliarono la pista, costringendoci a spostarci dietro un riparo di sacchi di sabbia. “Odio questo film” disse, e io pensai “perché no?” il mio film, i miei amici, i miei colleghi. Ma vediamoli nel contesto»⁶¹.

Il contesto cui si riferisce Herr sposta il conflitto nel campo della rappresentazione, un ambito per il quale è opportuno adottare il caveat di Baudrillard «We live in a world where there is more and more information, and less and less meaning»⁶². Una volta preso atto del carattere iconografico e immaginifico della guerra (ovviamente sul cosiddetto home front, dalla cui prospettiva la tragedia delle vittime non americane del conflitto verrà esclusa) e del suo appiattirsi, col trascorrere degli anni, su una visione monodimensionale, da simulacro, Herr dimostrerà proprio con *Dispatches* di sapersi battere efficacemente sul fronte della memoria storica, diffondendo una visione del Vietnam antiretori-

⁶⁰ *Geography and Enlightenment*, a cura di David N. Livingstone e Charles W.J. Withers, Chicago, The University of Chicago Press, 1999, p. 165.

⁶¹ «So we have been compelled to make our own movies, as many movies as there are correspondents, and this one is mine. (One day at the battalion aid station in Hue a Marine with minor shrapnel wounds in his legs was waiting to get on a helicopter, a long wait with all the dead and badly wounded going out first, and a couple of sniper rounds snapped across the airstrip, forcing us to move behind some sandbagging. “I hate this movie” he said, and I thought “Why not?” My movie, my friends, my colleagues. But meet them in context», M. Herr, *Dispatches* cit., p. 192.

⁶² Jean Baudrillard, *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor, University of Michigan Press, p. 79.

ca e aliena dalle tentazioni revansciste che ciclicamente i conservatori ripropongono sulla scena politica statunitense. Il limite di questa lettura consiste nel disinteresse per le vere cause del conflitto, per le legittime ragioni dei vietnamiti (ancora vittime di una miope rappresentazione di sapore orientalista) e l'immagine semplicistica del Vietnam assimilato ad una catastrofe naturale che si abbatte improvvisamente sul paese⁶³. Alla luce di queste constatazioni, l'iniziativa di rendere il lettore compartecipe attivo della narrazione, allertato agente di quel montaggio solidale fra le voci che compongono *Dispatches* sarà sufficiente per garantire il successo dello «sbrogliamento» e quindi del «ricordo del trauma»? Se, come osserva Tom Wolfe, il *New Journalism* effettivamente surclassa l'autobiografismo tipico del giornalismo statunitense fino agli anni Sessanta alternando la prima alla terza persona e penetrando così nella psiche degli interlocutori/narratori, possiamo ammettere che si profili – *paradossalmente* – un racconto corale. Sarebbe questa la cronaca di un'esperienza interetnica e, almeno in parte⁶⁴, interclassista, l'agognata *Trauerarbeit* per una comunità che si riconosce tale proprio grazie all'esperienza condivisa del conflitto. Se, come osserva Tom Wolfe, il *New Journalism* effettivamente surclassa l'autobiografismo tipico del giornalismo statunitense fino agli anni Sessanta alternando la prima alla terza persona e penetrando così nella psiche degli interlocutori/narratori, ne risulta – *paradossalmente* – un racconto corale, cronaca di una condivisione interetnica e, almeno in parte, interclassista, un effetto catartico – l'agognata *Trauerarbeit* – per una comunità che si riconosce tale proprio grazie all'esperienza condivisa del conflitto.

⁶³ Vedi, al riguardo, Michael Spindler, *Michael Herr's Dispatches and the Cataclysmic View of War*, in «Australasian Journal of American Studies», 10, 1, July 1991, pp. 25-30.

⁶⁴ «In terms of technique then, one of the interesting things about Khesanh is that Herr did not give in to the temptation to make the story autobiographical... Little Me 'n' No Man's Land... Instead he attempted the far more difficult feat of penetrating the psyches, the points of view, of the line troops themselves, using the third as well as the first person. I don't think anyone has yet equated Herr in capturing the peculiar terrors of the war in Vietnam. Certainly no novelists have», Tom Wolfe, *The New Journalism*, London, Picador, 1996, p. 100.

NARRARE PER IMMAGINI

DALL'EPOS ALLA CRONACA
LA NARRAZIONE DELLA GUERRA TRA LETTERATURA,
CINEMA E TELEVISIONE

Gianni Olla

1. *Da Hugo a Tolstoj e oltre: le grandi battaglie dell'Ottocento*

«A Rostòv ciò fece piacere e cominciò a raccontare, animandosi sempre più, man mano che raccontava. Raccontò la sua azione di Schöngraben proprio come di solito raccontano una battaglia coloro che vi hanno preso parte, cioè come avrebbero voluto che fosse andata, come ne hanno sentito parlare da altri narratori, come è più bella da raccontare, ma niente affatto come è stata».

Lev Tolstoj, *Guerra e Pace* (1862)

«Valendoci del diritto del narratore, torniamo indietro, al 1815, ed anche un po' più in là dell'epoca in cui comincia l'azione da noi raccontata nella prima parte di questo libro». Ha inizio così, con la modesta attribuzione di un privilegio, la descrizione della battaglia di Waterloo da parte di Victor Hugo in *I miserabili* (1862)¹. La modestia si trasforma ben presto in un'onniscienza che, secondo Eco, travalica anche la forma specifica della narrazione ottocentesca: il vero narratore è Dio, incarnatosi provvisoriamente nello scrittore². Così, tra l'esordio pacato e il finale concitato, Hugo racconta la battaglia come se fosse in grado di vedere, con un potentissimo cannocchiale e magari a bordo di un elicottero, la posizione di Napoleone e di Wellington, l'arrivo dell'esercito prussiano e i grandi e piccoli 'insiemi' che influirono sull'esito dello scontro. Tecnicamente, quella descrizione unitaria e contemporaneamente dettagliata è la sintesi di una lunga collazione di documenti e testimonianze di prima mano; e dunque, an-

¹ Victor Hugo, *I miserabili* [1862], Roma, Edizioni Paoline, 1962, vol. II, p. 17.

² Umberto Eco, *Hugo, Helas! La poetica dell'eccesso*, in *Costruire in nemico*, Milano, Bompiani, 2011, pp. 169-206.

che senza scomodare Dio, la Waterloo dello scrittore francese rimane tra i brani più persuasivi e maggiormente coinvolgenti della storia della letteratura bellica³.

Waterloo ha avuto però anche altri cantori. Il primo e più celebre è Stendhal, il cui eroe, Fabrizio Del Dongo, protagonista di *La certosa di Parma* (1838), all'insaputa della famiglia e soprattutto del patrigno, filo austriaco, fugge dal castello di Griante, nel Lombardo-Veneto, per arruolarsi nell'esercito di Napoleone. Arrivato a Parigi, viene derubato; quindi, in Belgio, sognando di incontrare di persona l'imperatore, mitizzato fin dall'infanzia, viene arrestato dai francesi come spia; fugge grazie alla complicità della moglie del carceriere e, in divisa da ussaro, arriva alla 'periferia' della battaglia di Waterloo. Qui viene soccorso da una vivandiera e si unisce a un reparto di cavalleria che scorta alcuni alti ufficiali, tra i quali spicca il maresciallo Ney. La battaglia lo sfiora soltanto: palle di cannone fischianti lo avvertono del pericolo, il terreno acquitrinoso è devastato ulteriormente dalle artiglierie. Travolto da questi avvenimenti, per lui inessenziali, non si accorge che, a poca distanza, sta passando l'imperatore, ormai sconfitto. La vera e propria battaglia, sempre frammentata a misura di un ristretto spazio geografico (un bosco, una radura, una strada), arriverà solo con la ritirata francese e Fabrizio, nonostante l'inesperienza e la giovane età, se la caverà egregiamente, uccidendo un cavaliere inglese e difendendo eroicamente un ponte e quindi una locanda dove si è rifugiato un colonnello che sta cercando di riunire i suoi soldati per tornare sul campo di battaglia. Ferito, riesce a raggiungere Parigi. Ma dopo qualche giorno, varcato il confine italiano, finisce in carcere come spia al soldo dei francesi.

La battaglia di Hugo ha una sua razionalità retrospettiva, quella di Stendhal è filtrata dal semplice sguardo di un uomo che vede solo piccole porzioni di realtà e viene progressivamente integrato in quell'universo minimale le cui coordinate generali gli sfuggono.

C'è un terzo romanzo che annovera, tra le sue fonti documentarie, il medesimo fatto storico: *La fiera delle vanità* di William Thackeray (1848), la cui particolarità è la quasi completa assenza della scena bellica. La preparazione della guerra incombe sui personaggi principali del romanzo come una semplice occasione mondana. Lo scrittore, commentando la partecipazione dei protagonisti, uomini e donne, all'avventura continentale, sottolinea che «Il ballo offerto da una nobile duchessa la sera del 15 giugno di quell'anno è divenuto storico. Tutta Bruxelles ne parlava con grande eccitazione, e da alcune signore che al tempo si trovavano in quella città ho udito dire che l'interesse e le chiacchiere femminili a proposito di quel ballo erano molto superiori a quelle relative al nemico alle porte⁴». Le vere e proprie notazioni storiche sono solo tre, peraltro

³ Si veda Henry Lachouque, *La battaglia di Waterloo*, Roma, Castelvechi, 2015, in cui lo storico militare francese ricostruisce, sulla base dei documenti d'archivio, i quattro giorni della battaglia.

⁴ William Makepiece Thackeray, *La fiera delle vanità*, Milano, Mondadori, 2009, p. 353.

riflesse negli atteggiamenti degli abitanti e degli ospiti di Bruxelles: la precipitosa fuga degli inglesi dalla capitale belga, convinti che entro poche ore l'esercito francese sarà in città; la successiva notizia rassicurante del massacro della cavalleria francese da parte dei quadrati di Wellington schierati sulla collina; infine, il fallimento dell'avanzata della Guardia Imperiale che pone fine alla battaglia. Questo l'epitaffio che chiude la rievocazione: «A Bruxelles non si sentirono più spari; l'inseguimento si protrasse per molte miglia. Scese la notte sul campo di battaglia e sulla città; Amelia pregava per George, che giaceva immobile a faccia in giù, morto, con una pallottola nel cuore⁵». Rispetto alla paradossale digressione che Waterloo assume in Hugo – è la prima apparizione del vivandiere Thénardier – o quella 'introduttiva' al romanzo di formazione di Stendhal, Thackeray attribuisce allo scontro armato un ruolo narrativo e drammaturgico decisivo per la sorte dei propri eroi⁶.

Come si sa, *La fiera della vanità*, ma soprattutto *I miserabili* e, in misura minore, *La Certosa di Parma* sono stati più volte trasposti in opere cinematografiche e televisive, senza che Waterloo abbia mai avuto un ruolo scenicamente importante. Solo nel film di Mira Nair, ispirato al romanzo di Thackeray e realizzato nel 2004, tutta la parte centrale è legata all'annuncio, alla paura e all'orgoglio dei protagonisti che si preparano a recarsi a Bruxelles, per poi concludersi, dopo la sequenza della caotica e grottesca fuga degli inglesi dalla capitale del Belgio, con una lunga carrellata aerea sul campo di battaglia interamente coperto dai soldati uccisi. Un *plongée* verso il mezzo busto e il volto del cadavere di George Osborne è 'esaltato', senza alcun effetto di ridondanza, dalla voce *off* dell'ucciso che raccomanda il figlio e la moglie al proprio padre. L'inquadratura unifica due diversi momenti del romanzo: da una parte un episodio emblematico della battaglia che si riflette nel destino di Amelia, una delle due protagoniste del racconto; dall'altro la trasposizione auditiva di una lettera scritta dall'ufficiale prima di partire per la guerra. Nel complesso, l'intera sequenza è un ottimo esempio di adattamento e d'interpretazione che coglie, attraverso un montaggio ellittico, l'essenza di quella parte del romanzo.

Potremmo, a questo punto, suggerire ironicamente ai responsabili di qualche Cineteca di rimontare una versione filmica o televisiva dei romanzi di Hugo e Stendhal, 'incollandovi' gran parte del film *Waterloo* (1970) di Sergej Bondarčuk, che si muove tra la documentazione storica, quella pittorico-celebrativa, e la descrizione di Hugo, costruita con un continuo susseguirsi di campi medi, lun-

⁵ Ivi, p. 403.

⁶ Ovviamente, il numero di saggi, studi e volumi sui romanzi che raccontano Waterloo è ben più ampio di quanto non indichino le nostre citazioni. Ecco una lista puramente indicativa di fonti: Walter Scott, *Victor Hugo, Waterloo*, a cura di Sergio Valzania, Palermo, Sellerio, 2015; Alberto Casadei, *La guerra*, Bari, Laterza, 1999; Antonio Scurati, *Guerra. Narrazioni e culture nella tradizione occidentale*, Milano, Donzelli, 2003.

⁷ U. Eco, *Hugo, Helas!* cit. p. 172.

ghi e lunghissimi, effettivamente ripresi da un elicottero. Anche le inquadrature ravvicinate, spesso segnate da un tono picaresco, non sono semplicemente una periferia della battaglia, alla Stendhal, ma semmai un'occasione per sottolineare il peso e l'importanza dei grandi personaggi storici, raffigurati attraverso maschere che ne riprendono i ritratti ufficiali.

La scelta di affidare a Bondarčuk la regia del film fu originata dalla celebre trasposizione 'monstre' di *Guerra e Pace* realizzata dal regista sovietico tra il 1965 e il 1967 in quattro parti (*Andrej Bolkonskij, Nataša Rostova, 1812, Pierre Bezuchov*), considerata, ancora oggi, come la più fedele versione filmica del romanzo di Tolstoj. Ovviamente, per quel che ci riguarda, va soprattutto sottolineata la ricostruzione storica, straordinariamente efficace, delle quattro grandi battaglie raccontate dallo scrittore russo: Schongrauben, Austerlitz, Borodino (quest'ultima occupa quasi interamente il terzo film della serie, *1812*) e, infine, la ritirata dei francesi. In tutti gli scontri predominano i punti di vista russi che, appunto, riprendono il modello di Hugo: grandi riprese aeree che, a loro volta, citano esplicitamente i pittori e gli illustratori delle guerre napoleoniche, quasi sempre francesi⁷.

Ma a questo punto occorre ripartire proprio dal romanzo di Tolstoj. *Guerra e Pace* espone una teoria e una prassi che potremmo chiamare filosofica: l'esistenza umana è intrinsecamente legata alle periodiche guerre che si scatenano nel mondo. Così, anche nei continui conflitti, il 'quotidiano' prosegue imperterrita la sua corsa, sia attraverso la scoperta di una diversa concezione dell'umano – si vedano le disavventure di Pierre Bezuchov prigioniero dei francesi – sia, in termini decisamente opposti, con la descrizione della vita dell'aristocrazia di Pietroburgo, intenta alle proprie serate mondane. Persino la catastrofe, poi salvifica, dell'invasione e della distruzione di Mosca, serve a Tolstoj per ribadire la propria teoria: le società sono contemporaneamente lontane e vicine alla guerra. La lontananza ha il suo estremo nelle feste, nei balli, e soprattutto nella grande battuta di caccia dei Rostov: una guerra anch'essa, ma accettata come passatempo aristocratico e virile, proprio in contrapposizione alle distruzioni immani dei conflitti tra gli uomini. La vicinanza, ovviamente, finisce per precipitare nella guerra vera e propria, e questa, a sua volta, relativizza il potere e la grandezza dei condottieri: ogni minimo accadimento, ogni errore e ogni atto di eroismo individuale, ogni mutazione meteorologica, ogni disposizione istantanea di un gruppo di soldati determina vittorie e sconfitte. Alla fine persino Kutuzov, il comandante che ha sconfitto Napoleone con la sua tattica prudente e temporeggiatrice, muore dimenticato da tutti.

Altre battaglie ottocentesche, prima e dopo Stendhal, Thackeray, e soprattutto Tolstoj, hanno trovato i loro cantori. Memorabili sono le poche righe in

⁷ Il nome più importante è quello di Clément-Auguste Andrieux, che fece a tempo a documentare, attraverso i suoi grandi dipinti, anche una successiva disfatta francese, quella della guerra franco-prussiana del 1870.

cui Balzac fa rivivere al Colonnello Chabert la sua morte presunta, nel 1807, durante la battaglia di Eylau, in Prussia Orientale. Una descrizione, quella della cavalleria di Murat lanciata all'attacco senza curarsi dei feriti, tra i quali giace il protagonista del racconto⁸, che il regista Yves Angelo, in una bella trasposizione filmica del 1993⁹, trasforma, nel prologo, in una esplorazione minuziosa della piana innevata in cui giacciono i morti che vengono spogliati di ogni oggetto prezioso e persino dei vestiti e degli stivali: un'evidente sineddoco del vero e proprio scontro tra le cavallerie francesi e russe che, dai dettagli iniziali, quasi criptici, passa ai campi lunghi in cui si vede lo scenario apocalittico che mescola assieme vincitori e vinti stretti nell'abbraccio della morte e dell'anonimato. E ancora, passando a un'altra celebre guerra, quella franco-prussiana del 1870-1871, Maupassant pubblica tre racconti: *Boule du suif*, *Mademoiselle Fifi*, *Due amici*¹⁰. Il primo e più celebre, raccontando la fuga disordinata di un gruppo di benestanti di Rouen verso la più tranquilla città di Dieppe, mette in scena – quasi letteralmente, come una sorta di 'teatro da camera' – un'imprevista e non gradita mescolanza sociale e morale. Tra i fuggiaschi, infatti, c'è una celebre prostituta (il titolo del racconto è appunto il soprannome della ragazza) che, inizialmente disprezzata dagli altri passeggeri, finisce per assisterli con le sue provviste di cibo. Alla distanza di sicurezza dalla guerra vera e propria che, però, con molta ironia, certifica lo sconvolgimento generale delle comunità, si contrappongono gli altri due racconti, che hanno come protagoniste delle vere e proprie, e soprattutto incolpevoli, vittime della guerra. Invece in *La disfatta* (1892) di Zola, penultimo romanzo del ciclo dei Rougon-Macquart, la stessa guerra franco-prussiana e la successiva Comune di Parigi sono raccontate, da un lato, attraverso le traversie individuali del protagonista, arruolatosi dopo aver perso la terra ed essere rimasto vedovo; dall'altro facendo uso degli scenari bellici di Sedan, la città in cui i francesi verranno definitivamente sconfitti. Zola ingloba le descrizioni di Hugo e Tolstoj ma senza più alcun intervento divino o commento spirituale. In mezzo alle tante vicende dei personaggi che contornano il protagonista, ci sono solamente uomini disperati, costretti a uccidere e a essere uccisi. Infine, il modello di Thackeray (la guerra come orologio della storia che s'impone ai drammi privati e ne condiziona gli sviluppi) lo si ritrova nella calata dei lanzichenecchi di *I promessi sposi* e nella battaglia di Lissia di *I Malavoglia*.

Buon ultimo arriva il nuovo mondo con *Il segno rosso del coraggio* di Stephen Crane, ambientato durante la guerra civile americana (1861-1865) e influenzato, nelle sue descrizioni, dalle migliaia di fotografie – a partire da quelle famosissime di Matthew H. Brady – capaci di raffigurare la tragedia bellica in maniera ben più realistica rispetto ai gloriosi ed epici dipinti europei. Fu scritto nel 1895 e si può

⁸ Honoré de Balzac, *Il colonnello Chabert*, Roma, Newton Compton, 2012, pp. 50-54.

⁹ Yves Angelo, *Il colonnello Chabert* (1993).

¹⁰ Guy de Maupassant, *Racconti*, Milano, Garzanti, 1975, pp. 1-40; pp. 325-338; pp. 339-346.

considerare uno dei tanti punti d'incrocio tra il secolo del romanzo oggettivato e il Novecento, caratterizzato da una maggiore, anche se non prevalente, interiorità, ovvero dal dominio dell'Io, narrante e memoriale. Non a caso, anche *Il segno rosso del coraggio*, attraverso un indiretto monologo interiore, concentra buona parte della tessitura drammaturgica nei pensieri del protagonista che, all'annuncio di una possibile battaglia, comincia a dubitare del proprio coraggio e di quello dei compagni d'armi, e, per tutta la successiva narrazione, è sempre legato a una personalità oscillante che richiama un vero romanzo di formazione dai contorni turbativi.

Per contrasto, l'estensione del concetto di romanzo ottocentesco è presente in altre narrazioni belliche già novecentesche. *Il duello* di Joseph Conrad, apparso nel 1908, è uno di questi. Ambientato durante le campagne di Napoleone, che però non vengono mai descritte direttamente, ad eccezione di alcuni episodi della ritirata dalla Russia, è interamente strutturato come una nefasta sfida tra due ufficiali: 'compagni segreti', per citare un altro celebre racconto dello scrittore anglo-polacco, che sovrastano lo sviluppo puramente diegetico del testo. Un secondo importante romanzo che estende l'Ottocento letterario entro i confini del romanzo autobiografico è *Il Dottor Zivago* di Boris Pasternak, quasi interamente concentrato sulla memoria individuale e collettiva degli anni di guerra: dalla rivolta del 1904 alla seconda guerra mondiale, passando per la Grande Guerra, la rivoluzione d'Ottobre e la Guerra Civile. Questi eventi s'intersecano con il lungo racconto di un grande amore e di una totale sconfitta esistenziale. Infine, un altro esempio importante e non troppo distante nel tempo, capace cioè di assorbire l'eredità dell'Ottocento e, indirettamente, l'autobiografismo novecentesco, è *Il Gattopardo* (1958) di Tomasi di Lampedusa, ambientato nel 1860 in Sicilia, subito dopo lo sbarco di Garibaldi. La guerra, inizialmente, è filtrata dall'irrituale chiasso della servitù che ha trovato, nel giardino del palazzo del Principe, un soldato morto. All'interno del palazzo si sta recitando il rosario quotidiano a cui presenza tutta la famiglia: il cerimoniale religioso è dunque interrotto da quella straordinaria e inattesa scoperta. Quella descrizione, trasposta da Luchino Visconti, nell'omonimo film del 1963, attraverso un rallentamento estremo dell'evento, racconta il tempo fermo dell'esordio (il rito del rosario è eterno come i Salina), al prefinale – in Visconti, non a caso, è la vera e propria conclusione – con l'interminabile ballo in cui gli ufficiali piemontesi raccontano la fine, attesa, della rivoluzione garibaldina e la sconfitta del generale in Aspromonte. La guerra, sia che minacci, sia che protegga i Salina, è una straordinaria presenza/assenza fantasmatica che ha le sembianze prolettiche di un morto o le parole pietose del generale sabauda dedicate al ferimento dell'eroe dei due mondi. Qualche anno prima lo stesso regista, in *Senso* (1954), ispirato a un bel racconto di Camillo Boito¹¹, descrisse magistralmen-

¹¹ Camillo Boito, *Dallo scartafaccio segreto della contessa Livia*, in *Senso-Storielle vane*, Milano, Garzanti, 1994.

te la battaglia di Custoza, alternando la fissità pittorica delle formazioni militari (ispirata ai dipinti di Giovanni Fattori) agli improvvisi e irruenti scontri tra gli eserciti: di nuovo una mescolanza tra Hugo – sia pure senza le riprese aeree ma con lunghi piani sequenza sulle truppe che avanzano tra i covoni e le vigne – e Stendhal, ispirazione primaria delle disavventure del marchese Ussoni, co-protagonista del film, volontario che cerca inutilmente di tenere i contatti tra i civili disposti a combattere e gli ufficiali di linea.

Poiché, in questa prima unificazione di un concetto ossimorico (vicinanza/lontananza) legato alla descrizione degli eventi bellici, abbiamo fatto riferimento non solo ai romanzi e ai racconti, ma anche a trasposizioni filmiche degli stessi, non ci resta che chiudere il cerchio dei riferimenti testuali ricordando che, a partire dalla prima decade del Novecento, il cinematografo si affianca progressivamente alla letteratura come produttore di immaginario collettivo. Tra i temi principali di questa ascesa vi è appunto la guerra, e basta un primo nome, David Wark Griffith (1875-1948), e un unico titolo, *Nascita di una nazione* (1914), preceduto e seguito da altri film bellici diretti dal celebre regista statunitense, per identificare nel linguaggio romanzesco ottocentesco – quello appunto di Hugo, Stendhal, Thackeray e Tolstoj – l'ispirazione primaria delle tecniche narrative del cinematografo. La stessa *Nascita di una nazione* è, non a caso, una sorta di 'guerra e pace' ambientata prima, durante e dopo il conflitto tra gli stati del Nord e quelli del Sud, e caratterizzata da una mescolanza di melodramma e di scene d'azione che codificano definitivamente il film di finzione come arte del montaggio. Qui le sequenze belliche sono appunto legate non solo alle fotografie di Brady ma anche alla descrizione ormai classica delle battaglie, tra trincee che già prefigurano la topografia della prima guerra mondiale, assalti ripresi in campo lungo, e soprattutto, nel finale, montaggi alternati che creano la suspense.

Se dovessimo proseguire in questo confronto avremmo a che fare con una lunghissima lista di pellicole che utilizzano le tecniche letterarie dell'Ottocento come unica (o quasi) forma narrativa in ogni epoca storica: dall'antico Egitto alla caduta di Troia, dalle battaglie tra greci e persiani a quelle di Alessandro, dalla storia di Roma antica alle piccole (ma grandissime sullo schermo) scaramucce dei crociati e poi dell'intero medioevo; dalle invasioni barbariche alle battaglie quattro-cinquecentesche, e poi agli scontri tra le grandi potenze nazionali (Francia, Inghilterra, Spagna, Prussia) che fanno da preludio alle guerre moderne. Persino il fantasy (*Il signore degli anelli*) o la fantascienza (gli eserciti terrestri della serie *Star Wars*) non possono che avere come riferimento la spettacolarità guerresca dell'Ottocento letterario. Lasciando agli storici il compito di verificare anacronismi ed errori, anche gravi, nella ricostruzione degli ambienti e dei modi di vita presenti nei film pseudo storici¹², ci si può limitare a segnalare due

¹² Si veda Sergio Bertelli, Ileana Florescu, *Corsari del tempo*, Firenze, Ponte alle Grazie, 1994.

eccezioni, dovute non a caso a culture diverse. La grande epica bellica del cinema orientale deriva infatti non già da archetipi romanzeschi ma piuttosto da una tradizione teatrale. Estremamente statica e ritualizzata in Giappone e all'opposto, in Cina, dinamica e coreografica: una tecnica che, proprio nei film bellico-avventurosi, soprattutto quelli girati nelle Cine separate (Hong Kong e Taiwan), si confonde con l'arte circense, del resto presente nei repertori drammatici dell'Opera di Pechino, che vedono la presenza di veri e propri esperti in arti marziali.

E poiché siamo passati dalla letteratura al teatro, si può chiudere con Shakespeare, il cui teatro scenicamente plurimo e circolare, dopo la forzatura ottocentesca che introdusse il palcoscenico orizzontale, ha trovato nel cinematografo un'integrazione eccellente tra le due forme di narrazione e di rappresentazione entro cui era nato. In questa nuova spettacolarizzazione hanno avuto un gran peso proprio gli eventi guerreschi, puntualmente filmati ed esasperati da Welles, Kurosawa, Polanski, Olivier, Branagh. È infatti quasi impossibile, per un regista cinematografico, rinunciare alle tante occasioni di spettacolo presenti nelle trame del drammaturgo: il prefinale di *Macbeth* con il bosco di Birnam – ovvero i soldati nascosti dai rami degli alberi – che si muove verso il castello in cui resiste il tiranno; i cento cavalieri di Lear; le battaglie di Enrico IV contro i ribelli guidati dagli eredi del re spodestato Riccardo II; l'Azincourt dell'*Enrico V*, nelle cui pianure gli inglesi, nel 1415, sconfissero le truppe del re di Francia.

2. Memorie letterarie e «tempeste d'acciaio»: la Grande Guerra tra epopea del fante e raffigurazioni dell'orrore

«E ricordo, dopo una battaglia, una catasta di caduti francesi ammassati uno sull'altro. Parevano i pupazzi di un teatro di marionette fallito, gettati alla rinfusa in un cantone polveroso perché ormai inutili. Allora pensai la stessa cosa che le ha detto Larry: i morti sembrano tremendamente morti.»

W. Somerset Maugham, *Il filo del rasoio* (1937)

Nell'incipit di *La camera verde* di Truffaut (1978), i titoli di testa si stagliano sul volto stralunato dello stesso regista, anche attore protagonista, letteralmente assediato da immagini documentarie sovraimpressionate: i campi di battaglia della prima guerra mondiale, le trincee, il filo spinato, i morti, i feriti, l'esplosione delle bombe. Il tono della fotografia oscilla tra il bianco e nero dei documenti originali e una colorazione verdastra che sembra evocare, anche nel seguito del film, la corruzione della carne *post mortem*. Il personaggio è l'immaginario Julie Davenne, sopravvissuto ai massacri della Grande Guerra, poi dive-

nuto redattore di un giornale di provincia nelle cui pagine appaiono, a sua firma, i ricordi dei defunti, più o meno illustri, dei quali traccia dei ritratti quasi letterari. Vive assieme a una anziana signora, nonna di un bambino sordomuto, al quale Davenne impartisce una discutibile educazione: proietta per lui le lastre fotografiche dei morti in trincea. La sua ossessione necrofila si allarga al ricordo della moglie morta e mai sostituita con altri amori, quindi alla realizzazione di un mausoleo, all'interno di una cappella di un cimitero, dedicata interamente ai propri affetti, diretti e indiretti (ovvero scrittori e artisti a lui cari), anch'essi ormai scomparsi. Temporalmente, siamo nel 1928 e, in tutt'Europa, è già in fase avanzata la lunga elaborazione del lutto della prima guerra mondiale, che ha molto in comune con l'ossessione del protagonista del film. È probabile che Truffaut, il cui spunto romanzesco deriva da alcuni racconti di Henry James¹³, totalmente estranei alla Grande Guerra, sia stato influenzato dal primo film che, apertamente, porta sullo schermo i fantasmi delle trincee: *J'accuse* (1919) di Abel Gance, regista da lui molto amato. *J'accuse* ha infatti una parte finale onirica piuttosto significativa: gli incubi di un reduce che sempre più spesso rivede i suoi compagni morti in battaglia risollevarsi dalle loro tombe e invadere la cittadina in cui vive, per raccontare la realtà terribile della guerra, sconfessando l'obbligatorio patriottismo nazionalistico. Un'immagine altrettanto turbativa, legata ai fantasmi espressionisti e ai medievali Trionfi della morte, è presente in altri titoli, tra i quali un film italiano del 1922, *Umanità*, girato da una regista, Elvira Giallanella, di cui si conoscono solo pochi dati biografici.

Se si eccettuano i quattro racconti (*La paura*, *L'ultimo voto*, *Il rifugio* e *La retata*) che Federico De Roberto – interventista che, per ragioni d'età, non partecipò alla guerra – pubblicò nel 1919¹⁴, i testi letterari più noti sono però anche e soprattutto testimonianze dei reduci o dei combattenti che raccontano una sorta di progressiva e tragica disillusione, dopo l'entusiasmo delle manifestazioni favorevoli alla guerra e gli arruolamenti volontari dei giovani studenti. Celebri esempi di una letteratura dell'Io ambientata durante la Grande Guerra sono i cicli poetici di Giuseppe Ungaretti: *Il porto sepolto* e *Allegria di naufragi*. Apparsi nel 1919, ma scritti 'in diretta' sul fronte del Carso, rivelano una totale e tragica scarnificazione dell'esperienza umana provocata dal conflitto. Altri importanti titoli furono, in Francia, i romanzi *Il Fuoco* di Henri Barbusse (1916), anch'es-

¹³ Henry James, *L'altare dei morti; Gli amici degli amici; La bestia nella giungla*, in *Racconti di fantasmi*, Torino, Einaudi, 1988.

¹⁴ Federico De Roberto, *Al rombo del cannone*, Milano, Treves, 1919; poi in *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, Milano, Edizioni E/O, 2014. La rielaborazione delle memorie altrui riportano i quattro racconti all'idea tolstoiana di 'vicinanza/lontananza', cioè alla descrizione di episodi tragici (il soldato che si toglie la vita pur di non andare alla ridotta esposta al tiro preciso dei cecchini) e di autentiche digressioni comico-surreali che s'innestano in quel teatro della morte. Tale è appunto *L'ultimo voto*, che ha inizio con il ritrovamento, a primavera, del corpo di un ufficiale congelato, e prosegue con il pellegrinaggio, a Roma, presso la moglie alla quale importa solamente l'eredità del marito aristocratico.

so ispirato alle traversie belliche dell'autore; *Les croix de bois* (1918) di Roland Dorgelès che, attraverso la simbologia dei cimiteri di guerra (le croci di legno), generalizza le singole esperienze vissute dai partecipanti al conflitto. Da subito, la guerra è dunque uno straordinario specchio in cui si affollano le biografie e le esperienze individuali, spesso contrapposte sul piano ideologico. In ambito figurativo, ad esempio, al dinamismo dei futuristi italiani (il più noto è Umberto Boccioni) che esaltano la modernità, la potenza e la velocità della guerra, si possono contrapporre sia i tragici schizzi di George Grosz, sia la sacralità quasi evangelica di Otto Dix, i cui dipinti raffigurano il macello delle trincee come nuovo e terribile sacrificio umano, alla stregua dei calvari di Brueghel e delle crocifissioni di Grunewald. E, pur non famose come le opere dei due artisti tedeschi, sono altrettanto emblematiche le realizzazioni dei 'pittori combattenti' inglesi: il surrealista Paul Nash, il futurista Nevinson, nonché David Bomberg, paesaggista straordinario post impressionista collegabile già al cubismo per lo 'smembramento' delle figure che simbolizzano i corpi straziati dei soldati. Allo stesso modo, alla disillusione della maggior parte dei poeti e degli scrittori si può contrapporre lo sguardo freddo di Ernst Junger (1920), il cui romanzo, *Nelle tempeste d'acciaio* (1920), anch'esso legato al genere memoriale e testimoniale, evoca, di nuovo, un lavacro futurista (i cannoni mostruosi, le bombe, il gas, le distruzioni di interi villaggi), un piacere costruttivista nel descrivere l'architettura labirintica delle trincee, e persino la trasfigurazione tardo romantica degli aeroplani che, nell'immaginazione dello scrittore, diventano bellissime farfalle.

Ovviamente, il più celebre dei romanzi autobiografici sulla Grande Guerra è ancora *Addio alle armi* di Ernest Hemingway (1929), primo scrittore capace di esprimere apertamente il rifiuto di quel conflitto. Con questo titolo entriamo già nella riflessione postuma, o anche nella lunga elaborazione del lutto che avrà una veste ufficiale (i cippi nei paesi e nelle città con l'elenco dei caduti/martiri; il milite ignoto; i cimiteri di guerra e i sacrari) e tante cronache romanzesche. Gli anni sono quelli di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Erich Maria Remarque (1929) – uno scrittore che dedicò alle due guerre novecentesche numerosi romanzi – e *Quarto fanteria* di Ernst Johannsen (1930), trasposti piuttosto fedelmente anche in due celebri pellicole, dirette rispettivamente da Milestone (1931) e Pabst (1932), in cui si consolida definitivamente un archetipo topografico, la trincea, che sovrasta le storie individuali e, a sua volta, viene sovrastata da un altro archetipo, stavolta visivo: gli inutili assalti alle linee nemiche. Al medesimo contesto appartiene anche *Viaggio al termine della notte* di Céline, apparso nel 1932 ma derivato da una lunga riflessione sulla sua esperienza di volontario, trasfusa nel primo capitolo del romanzo, che si apre con un aperto disprezzo, quasi sarcastico, nei confronti del patriottismo ufficiale. Successivamente Céline racconterà le disavventure del suo alter-ego Bardamu, inopinatamente volontario, che si scontra con la stupidità e la follia degli ufficiali e la miseria della guerra di trincea. Anche se il tono di questa prima parte del romanzo è ironico-surreale, il contesto bellico è certamente il prologo alla 'not-

te del mondo' descritta nelle successive avventure di Bardamu. Ai romanzi memoriali appartiene, infine, anche *Un anno sull'altipiano* di Lussu (1938), la più tarda delle narrazioni belliche riguardanti la prima guerra mondiale.

A metà strada tra il romanzo di formazione e la constatazione di un nichilismo superomista che sintetizza tragicamente l'esperienza bellica stanno invece i diari di Gadda, scritti a partire dal 1915 e completati in prigionia, dopo il tracollo di Caporetto (1917), a Hannover, ma pubblicati solo nel 1955, anche se parzialmente utilizzati in un testo precedente, *Il castello di Udine* (1935).

«Il modo d'essere del mio sistema cerebro-spinale durante e dentro la guerra fu cosa a tal segno lontana dalle comuni, che credo possa giustificare il tentativo d'un breve resoconto materiato di fatti, i quali appariranno essere verità strane ed orride: e cionondimeno verità¹⁵». Così lo scrittore presenta i suoi appunti, allontanandosi dai celebri romanzi alla Remarque, che ammira ma che – come scrive – non saprebbe riproporre. La pacatezza e la forma asciutta dei racconti, soprattutto all'interno del campo di concentramento, assumono così una sorta di rivelazione della vera natura umana. Nell'esperienza di Gadda – anch'egli volontario – c'è dunque un annichimento della personalità che va ben oltre la denuncia, presente nell'evocazione quasi patriottica di Lussu, dell'incompetenza degli alti ufficiali che portò l'Italia vicina al disastro.

Anche Larry, il giovane americano di *Il filo del rasoio* (1944) di Maugham, è stato annichito dalla Grande Guerra: è infatti ossessionato non solo dal ricordo di un amico irlandese, aviatore come lui, morto nel tentativo, riuscito, di salvarlo da un attacco tedesco, ma anche e soprattutto dalla visione, che diverrà archetipica, dei cumuli di cadaveri ammucchiati ai piedi del filo spinato che protegge le trincee nemiche o dentro le grandi buche scavate dal cannoneggiamento¹⁶.

Si sottrae a ogni modello seriale la guerra raccontata da Marcel Proust. Nell'ultimo romanzo della *Recherche*, infatti, gli eventi bellici hanno un riflesso indiretto rispetto alle disavventure del narratore. È Gilberte, infatti, che racconta di aver dovuto convivere, assieme alla figlia, a Combray, con i tedeschi, arrivati a pochi chilometri da Parigi. E poi Saint-Loup, Charlus, Morel vengono svelati, nella loro drammatica essenza caratteriale e psicologica, proprio dalle circostanze belliche. E ancora, i momenti più interessanti di questa parte del ciclo letterario riguardano una sorta di trasfigurazione spettacolare, quasi hollywoodiana, della città, bombardata dagli Zeppelin, che avrebbe meritato – secondo il narratore – una musica wagneriana¹⁷.

Proprio le descrizioni, virtualmente filmiche, di Proust, indicano una tendenza possibile e, in futuro, certamente inarrestabile: il cinematografo contende alla letteratura il primato nell'ambito della produzione d'immaginario, anche

¹⁵ Carlo Emilio Gadda, *Il Castello di Udine*, in *Romanzi e racconti*, Milano, Garzanti, 2007, p. 134.

¹⁶ William Somerset Maugham, *Il filo del rasoio*, Milano, Adelphi, 2005, pp. 71-72.

¹⁷ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, Milano, Mondadori, vol. IV, pp. 369- 526.

bellico. Ma, in Europa, fino ai primi anni Venti, ciò non avvenne. Come scrive Giuseppe Ghigi in *Le ceneri del passato*¹⁸, durante la guerra sia la documentazione sia la drammatizzazione filmica furono rigidamente controllate dalla censura e, soprattutto, la finzione ebbe un'impostazione iconografica che si rifaceva alla 'bella morte' del tardo romanticismo. Unica eccezione furono appunto due film statunitensi: *Charlot soldato* di Chaplin (1918) e *Cuori nel mondo* di Griffith (1917/1918). Il primo fu girato interamente a Hollywood, ma già mostrava, sulla base delle cronache giornalistiche, la tragica vita di trincea. Il secondo vide Griffith trasportare la propria *troupe* dapprima in Inghilterra e quindi in Francia, filmando il suo classico melodramma bellico – con tanto di cruento battaglie e distruzioni – nei luoghi in cui il conflitto aveva lasciato le sue tracce devastanti.

Per quanto riguarda il documentario, altresì, alla cautela censoria e autocensura si aggiungeva un problema tecnico: i mezzi cinematografici erano ingombranti e pesanti, inadatti a seguire e inquadrare i reparti che andavano all'assalto. Il più celebre documentario è, non a caso, una pellicola di produzione inglese, *La battaglia della Somme*, che racconta, in poco più di un'ora, la celebre offensiva dell'esercito inglese del luglio del 1916. L'importanza di quest'opera in cui, appunto, non si vedono mai gli assalti, è la visualizzazione di un prima – il cannoneggiamento, la preparazione, l'attesa per l'assalto – e di un dopo, con i feriti e i prigionieri, le devastazioni immani, la sensazione di una tragedia che sovrasta l'ottimismo dei comunicati ufficiali.

A parte il capolavoro di Renoir, *La grande illusione* (1937), che metteva in scena un'utopica fratellanza – aristocratico-cavalleresca e proletaria – che avrebbe potuto scongiurare una prossima tragedia bellica, negli anni successivi, pur con continue censure, ai film sulla Grande Guerra restò un compito storico-testimoniale, peraltro quasi sempre caratterizzato da una critica radicale all'obbligatorio patriottismo che nutriva le cronache e le affabulazioni della prima metà del Novecento. Non a caso, pur essendo stata girata dopo due pellicole fortemente contestative come *Orizzonti di gloria* di Kubrick (1957) e *Per il re e per la patria* di Losey (1964), proprio *Uomini contro*, trasposizione filmica di *Un anno sull'altipiano*, girata da Rosi nel 1970, traccia un diagramma di condanna assoluta della Grande Guerra come inutile massacro perpetrato ai danni dei 'dannati della terra' dell'epoca: i contadini meridionali che nulla sapevano di quell'Italia matrigna alla quale appartenevano geograficamente. Ai nostri giorni, infine, l'elaborazione del lutto si è decisamente mutata in una sorta di contemplazione delle macerie e dei sacrari visitati come fossero reperti di una civiltà scomparsa mille anni prima. Proprio quei sacrari (e quei cippi con elencati i nomi dei morti) indicano nell'uomo, nel fante, nella sua individualità disprezzata e annichilita, la vera vittima di un conflitto la cui memoria collettiva ha cancellato stra-

¹⁸ Giuseppe Ghigi, *Le ceneri del passato. Il cinema racconta la Grande guerra*, Soveria Mannelli, Rubettino, 2014.

namente tutto il portato tecnologico esaltato dai modernisti. Difatti la tecnologia non era affatto assente e ne sono testimonianza viva le corazze che compaiono proprio nel film di Rosi ma anche gli aeroplani, i treni blindati, la Grande Berta tedesca; i cannoni mostruosi che bombardarono Parigi, i sommergibili. E infine, le battaglie aeree: il lato epico, romantico e cavalleresco, non a caso presente in *La Grande Illusione* di Renoir. Il ricordo tecnologico più forte, sul piano visivo, è però simbolizzato dalla mitragliatrice e non a caso una delle sequenze più belle e turbative di *Uomini contro* mostra, in notturno, il semplice lucichio degli spari e il rumore della macchina di morte che falcia i soldati mandati allo sbaraglio.

3. Altre memorie. La Seconda guerra mondiale e la nascita del genere bellico. Propaganda e drammatizzazione della tragedia

Non ci sono quasi personaggi, in questa storia, e non ci sono quasi confronti drammatici, perché la maggior parte degli individui che vi compaiono sono malridotti, sono solo giocattoli indifferenti in mano a forze immense. Uno dei principali effetti della guerra, in fondo, è che la gente è scoraggiata dal farsi personaggio

Kurt Vonnegut, *Mattatoio n. 5* (1988)

Con la Seconda guerra mondiale, il rapporto tra i diversi produttori d'immaginario si sposta decisamente verso il cinematografo, almeno fino al 1945, quando cominciano ad essere pubblicati i romanzi bellici, anche in questo caso fortemente legati alla testimonianza autobiografica. Negli Stati Uniti, anche prima dell'attacco giapponese a Pearl Harbour, l'OWI, l'ufficio per l'informazione bellica, alle strette dipendenze della presidenza, organizzò un dipartimento cinematografico che non solo finanziò direttamente delle serie documentarie rivolte all'opinione pubblica interna¹⁹, ma ebbe un ruolo di consulenza nei confronti delle pellicole di finzione, il cui numero superò i quattrocento titoli, innestando il tema bellico in tutti i generi.

Un saggio di Stefano Pisu sul cinema bellico stalinista che precede la guerra e un altro, di Virgilio Ilari, sulla rappresentazione nazista della seconda guerra

¹⁹ Clayton R. Koppes, Gregory D. Black, *La guerra di Hollywood. Politica, interessi e pubblicità nei film della seconda guerra mondiale*, Milano, Editrice Il Mandarino, 1988; lo stesso argomento è stato recentemente trattato nel saggio di Stefano Cambi, *Hollywood nella seconda guerra mondiale*, apparso in *War films. Interpretazioni storiche del cinema di guerra*, a cura di Stefano Pisu, Milano, Società Italiana di Storia Militare e Acies Edizioni, 2015, pp. 159-179.

mondiale²⁰, aiutano a completare il quadro rappresentativo che in questo scritto si limita a un panoramica basata sui film maggiormente rappresentativi o che, facilmente, anche oggi, sono reperibili nell'home-video.

Dovendo classificare, come di consueto, i modelli drammaturgico-narrativi, possiamo suddividere le pellicole in due ambiti: quelle direttamente innestate nelle vicende belliche, e le altre, per usare di nuovo la definizione ossimorica, legate al concetto di vicinanza/lontananza.

Poiché la guerra nel Pacifico ebbe inizio nel 1941 e quella nord africana e poi europea alla fine del 1942, i film bellici statunitensi sono ambientati prevalentemente in Oriente. Già dagli anni Trenta, però, durante la presidenza Roosevelt, furono prodotte numerose opere che denunciavano la tirannia nazista e persino le persecuzioni anti ebraiche e i campi di concentramento. Le pellicole più celebri, e soprattutto di firma, innestati su queste tematiche furono *Il grande dittatore* di Chaplin (1940) e *Vogliamo vivere* (1942) di Lubitsch, peraltro poco graditi dall'OWI. Paradossalmente, un altro film degli stessi anni, *Il sergente York* di Hawks (1941), ritratto di un eroe della Grande Guerra, presentato nelle sale pochi mesi prima di Pearl Harbour, fu invece popolarissimo e ben accolto anche dall'*establishment* militar-governativo. Il messaggio politico si basava sull'analogia tra l'impegno americano del 1917 e l'inevitabilità di un nuovo intervento europeo. Era dunque inattaccabile sul piano storico e geopolitico ma soprattutto, il personaggio principale, un pacifista che diventa un eroe nelle trincee europee, era ben noto all'opinione pubblica statunitense.

Le tre opere confermano il modello di vicinanza/lontananza a cui appartiene anche il più celebre film dell'epoca: *La signora Miniver* di William Wyler, premiato con sette Oscar nel 1943. Nel raccontare la piccola odissea di una signora inglese che cattura un pilota tedesco atterrato con il paracadute, si tentava di 'affratellare' il popolo americano e quello britannico, soprattutto nella descrizione di un patriottismo interclassista. L'altro titolo che esemplifica alla perfezione questo legame tra lontananza e vicinanza, è, ancora oggi tra i *cult* più frequentati dalla cinefilia mondiale: *Casablanca*, diretto da Michael Curtiz nel 1943, che fece man bassa di Oscar nell'edizione del 1944. Sempre ai confini tra percezione distanziata dell'evento e situazioni direttamente legate alla guerra, vanno altresì menzionati tre film di Alfred Hitchcock: *Il prigioniero di Amsterdam* (1940) e *Sabotatori* (1942) appartengono al cinema spionistico, mentre il terzo, *Prigionieri dell'oceano* (1944), è un *kammerspiel* paradossalmente ambientato in una scialuppa in cui hanno preso posto i naufraghi di un transatlantico americano affondato da un U-Boot.

Quanto ai film bellici veri e propri, i motivi principali della drammatizzazione furono soprattutto due: l'individualità eroica dei piloti e/o la comunità fa-

²⁰ S. Pisu, *La mobilitazione prebellica nel cinema dello stalinismo*, in *War Films* cit., pp. 83-116; Virgilio Ilari, *I Kriegsfilm del III Reich*, in *War Films* cit. pp. 117-158.

miliare ricreata a bordo delle navi. Howard Hawks girerà nel 1942 *Arcipelago in fiamme* (1943), ambientato in un caccia bombardiere il cui equipaggio, in volo dalla California, arriva a Pearl Harbour proprio nel giorno dell'attacco giapponese e si fa onore in mezzo al disastro generale. John Ford è, invece, il regista di due film 'navali', *Viaggio senza fine* (1940), straordinaria allegoria dell'attesa di un attacco tedesco, e *I sacrificati*, che rievoca il tragico e velocissimo abbandono delle Filippine da parte delle navi americane. Due titoli contigui a tali tematiche comunitarie furono soprattutto *Missione segreta* (1944) di Mervyn LeRoy e *Destinazione Tokyo* (1943) di Delmer Daves, entrambi basati sulla controffensiva americana che portò al primo bombardamento del Giappone. Ma il film di Daves, ambientato in un sommergibile che deve penetrare nella super protetta baia di Tokyo per comunicare dei dati meteorologici che serviranno ai bombardieri, per una buona metà della sua durata è costruito attraverso una drammaturgia affettiva che sostituisce l'universo familiare lontano e lenisce le nevrosi dei marinai e degli ufficiali. In opposizione a questa tendenza, in un altro classico del cinema bellico, *Obiettivo Burma* di Raoul Walsh (1944), i protagonisti sono caratterizzati in maniera realistica e brutale: un anticipo dei romanzi post bellici di Norman Mailer e James Jones.

Fuori dalla finzione, gli USA vararono anche la celebre serie di documentari *Perché combattiamo*²¹, presto imitati, quando non preceduti, dall'Italia e dalla Germania. I cinegiornali nazisti oppongono all'inevitabile genericità degli scontri bellici, magari caratterizzati dal paesaggio veritiero (la Russia anziché la Francia o l'Africa e la Grecia), una scena comunitaria (l'organizzazione del campo, l'ospedale, la preparazione del cibo, l'abilità tecnica dei genieri) che deve alludere, come nei film di finzione hollywoodiani, alla famiglia che aspetta il ritorno dei propri figli come vincitori²². Invece, come scrive Brunetta²³, i cinegiornali fascisti sono dominati da una paradossale sineddoche: il contenuto, ovvero il messaggio informativo, vero o falso, è veicolato non dalle immagini, quasi sempre generiche (soldati in marcia, carri armati in battaglia, bombardamenti intercambiabili sul piano geografico), ma dal commento parlato, molto più facile da maneggiare sul piano politico-informativo. Sicché è quasi paradossale ritrovare un vero clima bellico, persino pietistico e pieno di umanità, benché totalmente iscrivibile in un ambito propagandistico, nei film, prevalentemente 'navali', di Francesco De Robertis e Roberto Rossellini²⁴.

²¹ *Why we fight* (Perché combattiamo) fu una serie documentaria, diretta da Frank Capra con la collaborazione di Anatole Litvak e dei fratelli Epstein, che produsse sette celebri documentari, tuttora visibili in home video e programmati spesso dalle televisioni pubbliche e private, anche in Italia.

²² Siegfried Kracauer, *Cinema tedesco. Dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler*, Milano, Mondadori, 1977, pp. 286-312.

²³ Gian Piero Brunetta, *Mise en page dei cinegiornali e mise en scene mussoliniana*, in *Cinema Italiano sotto il fascismo*, a cura di Riccardo Redi, Venezia, Marsilio, 1979, pp. 165-184.

²⁴ Del primo regista, che fu anche direttore del Centro Cinematografico della Marina, si

La propaganda solidaristico-umanitaria fu sollecitata anche dalla Marina nipponica, che appoggiò la produzione di un'opera del giovane Kurosawa, *Lo spirito più elevato* (1944), ambientato in una fabbrica di lenti di precisione, il cui personale è interamente femminile. La contiguità spaziale e temporale con gli eventi bellici, mai visualizzati, finiscono per raccontare il mondo operaio femminile e le loro famiglie, spesso residenti nelle campagne e preoccupate della eccessiva libertà delle ragazze.

Anche nel cinema statunitense, e non solo in quello italiano o giapponese, è difficile separare drasticamente la propaganda dal film d'autore. John Ford, ad esempio, diresse personalmente, nel 1942, le riprese della celebre battaglia navale e aerea di Midway. Incurante delle raccomandazioni dell'OWI – non mostrare apertamente la tragedia della guerra – il regista visualizzò gli incendi devastanti delle portaerei riprese da un aeroplano in ricognizione; i caccia che, per mancanza di carburante o per stanchezza dei piloti, mancavano l'atterraggio; l'esplosione di altri velivoli o il loro precipitare in mare; il terrore a bordo ed ogni altra tensione che mostra il vero e proprio caos degli eventi bellici e le continue tragedie. Un altro esempio importante di questa partecipazione, anche emotiva, dei cineasti, si trova in uno dei filmati più celebri di tutto il conflitto, *La battaglia di San Pietro*, girato nel 1943 in un paese dell'Appennino (oggi San Pietro Infine, sacrario della Seconda guerra mondiale), ai confini tra la Campania, il Lazio e il Molise, lungo una delle numerose strade, presidiate dalla linea Gustav, che l'esercito alleato percorrerà in direzione di Roma. Le riprese furono dirette dall'altro grande regista/combattente, John Huston. A capo di una piccola troupe, si trovò in mezzo alla battaglia che ridusse in macerie il paese e fece centinaia di vittime, anche tra i civili. Le sequenze documentarie furono straordinariamente crude e realistiche, fino alla brutalità, proprio perché riprese – come quelle di Ford nel Pacifico – puntando semplicemente la macchina da presa sui dettagli dei combattimenti. Così i comandi alleati non ne autorizzarono la diffusione²⁵ se non dopo aver imposto un montaggio lineare: la conquista del paese presidiato dai tedeschi è una semplice anche se cruenta battaglia, durante la quale i soldati alleati aiutano la popolazione locale. Insomma quasi un film di finzione la cui forma, al confine tra documentazione e racconto epico, trovò una sorta di replica, sia pure destinata al circuito commerciale, in una pellicola di William Wellman, *I forzati della gloria*. Fu la prima opera sulla guerra appena conclusa ad apparire sugli schermi americani, nel giugno 1945. Basato sulle me-

devono citare *Uomini sul fondo* (1940) e *Alfa Tau* (1941). Rossellini, che si formò alla scuola di De Robertis, è invece l'autore di *La nave bianca* (1941), *Un pilota ritorna* (1943), *L'uomo della croce* (1943).

²⁵ Negli anni Novanta, le ricerche per il celebre ciclo di trasmissioni *Combat film*, portarono al ritrovamento dei materiali originali, non montati, della *Battaglia di San Pietro*. Si ebbe così l'opportunità di capire un'azione bellica non sottoposta alla dittatura del montaggio: un caos inafferrabile che accomuna i contendenti e, purtroppo, la popolazione civile; un susseguirsi casuale di morti, feriti, distruzioni e, alla fine, il terrore dei sopravvissuti.

torie di un giornalista, Ernie Pyle, il film procede senza una vera e propria trama, semplicemente sovrapponendo le riprese dal vero alle ricostruzioni (in luoghi reali o in studio) dell'avanzata di un reparto guidato da un capitano (Robert Mitchum) verso Roma. La strada è la medesima di *La battaglia di San Pietro*, e, in alcune sequenze, appaiono le macerie già riprese in quel film o girate in altri luoghi, ad esempio Cassino, meta finale del reparto, anch'essa rasa al suolo.

Il dittico statunitense si può collegare al primo capolavoro di Rossellini, *Paisà* (1946) che, seguendo l'avanzata alleata in Italia tra estraneità verso 'l'altro' (episodi siciliani e napoletani) e tragedie colte sul fatto; tra degrado sentimentale e amicizie verso i liberatori; tra la sacralità dei monasteri e la morte nella Firenze tagliata in due dalla battaglia contro i nazisti, finisce per chiudere l'asse lontananza/vicinanza nella straordinaria sequenza del delta del Po, composta di tre sole inquadrature: nella prima un pneumatico tiene a galla un cadavere al cui collo è appeso un cartello con la scritta 'partigiano'; nella seconda e nella terza si vedono, sulla riva del canale, i familiari, soprattutto le donne, che osservano attoniti quel triste spettacolo. Il passaggio definitivo – al di là di ogni cesura tra documentazione e finzione – dalla narrazione alla visione della guerra come apocalisse dell'inumano.

Intanto, tornando al grande contenitore statunitense, proprio il film *I forzati della gloria* introduce una variazione importante rispetto alle memorie degli scrittori della prima guerra mondiale: dall'autobiografismo si passa al *reportage*. Forse il primo scrittore/giornalista della seconda guerra mondiale fu Curzio Malaparte che, nel 1944, a Napoli, diede alle stampe un suo romanzo/memoriale, *Kaputt*, in cui raccontava in prima persona le sue disavventure di fascista dubbioso e polemico, in realtà totalmente anarchico e privo di legami con qualsiasi ideologia. Anche questo antiromanzo, frantumato in diciannove capitoli, che vanno considerati come altrettanti racconti, ambientati in diversi paesi dell'est Europa occupati dai nazisti, si muove tra vicinanza-contiguità e lontananza, come del resto l'altro romanzo bellico dello scrittore, *La pelle*, ambientato a Napoli, città in cui Malaparte fu ufficiale di collegamento con gli alleati. In entrambi domina un senso dell'orrore che Malaparte cerca inutilmente di ammansire attraverso la scrittura, così come accadeva nel già citato *Nelle tempeste d'acciaio* di Junger, lontano modello di questo cinismo iper-intellettuale.

Con la fine delle ostilità, il romanzo e il cinema bellico, in ogni parte del mondo, diventarono stabilmente un vero e proprio genere nei cui scenari storici convergevano *topoi* ricavati da ogni forma drammaturgica, anche se, in linea generale, prevaleva una concentrazione narrativa indirizzata verso dei protagonisti (eroi o antieroi) che si trovavano invischiati nelle vicende belliche. Una rilevante eccezione a questa presenza diretta della guerra furono tre racconti di Salinger (*Per Esmè, con amore e squallore; Lo zio Wiggily nel Connecticut: Un giorno ideale per i pesci banana*) pubblicati nel 1953, ma scritti qualche anno prima, che restano ancora oggi i più originali nel tratteggiare, attraverso una scrittura allusiva e elusiva, alcuni personaggi ossessionati dal ricordo del conflitto.

La scena bellica vera e propria visse però, in larga parte, attraverso un intreccio tra le testimonianze dei reduci e una sorta di programmatica drammaturgia in cui si metteva a fuoco il *melting pot* americano, messo alla prova da una circostanza storica eccezionale. I titoli più celebri sono *I giovani leoni* di Irvin Shaw e *Il nudo e il morto* di Norman Mailer, pubblicati entrambi nel 1948 e poi trasposti per lo schermo nel 1958 e nel 1962 con l'apporto degli stessi scrittori, entrambi ex combattenti. *I giovani leoni* mette a confronto la disumanizzazione di un ufficiale tedesco, Christian, di origini proletarie, che crede sinceramente al riscatto tedesco promesso da Hitler, con la simbolica vittima sacrificale: un ebreo newyorchese, Noah, osteggiato persino dai propri commilitoni e protetto da un intellettuale/artista di Broadway. Nel film omonimo diretto da Edward Dmytryk nel 1958 – uno dei titoli di maggior successo del dopoguerra e modello per molte pellicole sulla seconda guerra mondiale – il maggior divo dell'epoca, Marlon Brando, interprete di Christian, impose il suo personaggio come il vero protagonista del film: anch'esso una vittima che rinuncia a uccidere l'ebreo Noah e muore appeso al filo spinato di un campo di sterminio. Il nuovo clima politico determinato dalla Guerra Fredda imponeva che la Germania occidentale, prezioso alleato degli Stati Uniti, potesse 'redimersi' dalle colpe di cui si era macchiata.

Il 'programma' di Mailer è molto più ampio e forse persino più meccanico ma mette in luce il senso di una tragedia che non fu affatto eroica. La costruzione del romanzo, molto dialogato, evoca infatti un feroce odio razziale interno (soprattutto verso i due soldati ebrei, Goldstein e Roth), e un diagramma sociale e di classe riassunto in veri e propri rimandi narrativi alla vita dei protagonisti prima della chiamata alle armi. Infine, la rabbia dei soldati si trasforma, nelle scene belliche, in un'enfasi parossistica e feroce nei confronti dei 'musi gialli'. Dieci anni dopo, la regia del film fu affidata dallo stesso Mailer a Raoul Walsh, un regista che nel 1955 aveva firmato un altro titolo crudo e ansiogeno, *Battle Cry*, che rappresentava visivamente la guerra 'terrestre' del Pacifico ispirandosi non già o non principalmente alla letteratura coeva ma alle fotografie di guerra e alla cronache giornalistiche. Ma anche in un film come *Attack/Prima linea* di Aldrich, ambientato, non a caso, nelle Ardenne, che furono uno dei teatri di guerra più difficili del fronte occidentale, vi è la medesima concitazione ossessiva, poi diventata una vera e propria drammaturgia bellica che da *L'urlo della battaglia* (1967) e *Il grande uno rosso* (1980), entrambi di Samuel Fuller, arriva fino al recente dittico, *Flags of our father* (2006) e *Letters from Iwo Jima* (2006), di Clint Eastwood. Soprattutto il primo dei due film di Eastwood oppone la propaganda ufficiale alla storia reale dei fanti che morirono come mosche nelle isole nipponiche o che restarono traumatizzati per tutta la vita.

Tra questi contraddittori scenari di eroismo e paura e gli indiretti elogi della diserzione presenti nei romanzi di James Jones, la differenza è sottilissima. Anche Jones fu un combattente del Pacifico e ottenne un grande successo nel 1951 con *Da qui all'eternità* che raccontava le disavventure di tre fanti di marina

alla vigilia dell'attacco giapponese a Pearl Harbour. Pur senza le caratterizzazioni etnico-razziali degli altri titoli citati, quest'ennesimo romanzo 'a programma' mette in evidenza l'irregolarità e la devianza come valori antiautoritari che smascherano il sadismo dei capetti e l'arroganza/indifferenza degli ufficiali, nonché l'infelicità delle mogli e delle amanti dei militari, anch'esse 'prigioniere' ai confini del mondo. Quest'avvicinamento alla guerra si lega strettamente al secondo romanzo di Jones, *La sottile linea rossa* (1961), ambientato durante la battaglia di Guadalcanal. Tutte le paure, le incertezze della preparazione o impreparazione militare sono caratterizzate da un continuo ricorso al monologo interiore da parte di alcuni protagonisti, sull'orlo della follia o ripescati da un'ennesima diserzione che li ha portati a cercare un rifugio salvifico nei paradisi perduti: le giungle abitate dagli indigeni e non toccate dalla guerra.

Come si sa, anche *Da qui all'eternità* e *La sottile linea rossa* sono state trasposti sullo schermo. Il primo film, diretto da Fred Zinnemann nel 1953, ottenne un grande successo e vinse otto Oscar, quasi dimostrando che si potevano ormai rappresentare liberamente le vicende belliche senza più l'adesione a una sorta di preconfezionata retorica propagandistica. Il secondo romanzo fu portato sullo schermo nel 1998 da Terrence Malick, un regista che espande al massimo la solitudine e la voglia di disertare presente nel testo letterario, affidando alle voci *over* dei protagonisti il disagio e l'orrore, nonché la crudeltà verso i nemici. La stessa che, in uno dei film più belli di Clint Eastwood, *Gran Torino* (2008), è testimoniata dal protagonista, reduce dalla guerra di Corea, che confessa di aver ucciso non solo per legittima difesa ma talvolta per un vero e proprio odio irrazionale verso il nemico, magari inerme, come appunto si vede anche nei già citati *Flags of our Fathers* e *Letters from Iwo Jima*.

Lontano dalle chiavi interpretative, letterarie e filmiche, che potremmo definire ormai classiche, si colloca, infine, il più tardo dei romanzi pseudo biografici, *Mattatoio n. 5* di Kurt Vonnegut (1969), anch'esso parossistico e allucinato fino a perdere ogni caratteristica realistica. Nella descrizione della guerra, dall'offensiva tedesca nelle Ardenne fino alla prigionia dei soldati americani a Dresda, e poi alla distruzione della stessa città da parte dell'aviazione alleata, le vicende belliche diventano semplicemente una delle tappe del viaggio mentale di Billy, il protagonista/narratore, alter-ego dello scrittore, tra avventure spaziali e terrestri, tutte connotate da un onirismo grottesco e surreale che cancella ogni patriottismo.

Il processo di concentrazione parossistica degli accadimenti bellici si può riscontrare anche in un ciclo letterario tedesco dedicato alla seconda guerra mondiale che ebbe un grande successo editoriale negli anni Cinquanta e Sessanta. Il suo autore è conosciuto come Sven Hassel, pseudonimo di Willy Arberg, danese, arruolatosi volontario nella Wehrmacht nel 1937 e protagonista, come sottoufficiale, di tutte le campagne militari della seconda guerra mondiale, a esclusione dell'Africa. Anche se la sua biografia ufficiale è messa in discussione, è certo che i quattordici romanzi da lui scritti, a partire dal 1953 (*Maledetti da Dio*,

Germania Kaputt, Kameraden, Gestapo, Gli sporchi dannati di Cassino, Liquidate Parigi, Battaglione d'assalto, General SS, Commando Himmler, L'ultimo assalto, Colpo di mano a Mosca, Corte marziale, Prigione Ghepeù, Il commissario), narrati in prima persona e contornati da personaggi seriali, anche questi 'a programma' (il nazista convinto; il vecchio militare che ricalca l'anziano e paterno soldato di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, modello letterario di Hassel; il musulmano anti ebraico; lo spagnolo che proviene dalla Legione straniera; l'uomo che si finge idiota) e chiaramente distanti dal modello rigido e patriottico della propaganda nazista, fanno parte di una compagnia di disciplina alla quale toccano sempre i compiti più ingrati, che però assolvono con il massimo scrupolo, perché è solo attraverso questo autocontrollo che salveranno la vita.

Fuori da ogni schema è invece un altro scrittore tedesco, Heinrich Böll, anch'egli combattente durante la seconda guerra mondiale. Pochi sono i suoi romanzi o racconti che descrivono direttamente la guerra: *Croce senza amore, L'assalto, Il villaggio rivisitato, Ispezione, Il treno era in orario, Il paese dei verdi anni*. Furono tutti scritti tra il 1947 e i primi anni Cinquanta e spesso ostacolati dalle autorità perché accusati di aver vilipeso l'esercito tedesco, cioè nazionalsocialista. Più interessanti sono però i testi nei quali lo scrittore crea una sorta di diagramma tragico, magari attenuato da un sottofondo ironico, della partecipazione indiretta al conflitto: i ricordi del protagonista di *Opinioni di un clown* (1963); le disavventure surreali dei personaggi di *Foto di gruppo con signora* (1971); l'annichilimento dei sopravvissuti alle traversie belliche di *Biliardo alle nove e mezza* (1959), *E non disse nemmeno una parola* (1953), *Casa senza custode* (1954). È inutile cercare in Böll il senso comunitario – vero o falso, o meglio esaltato o distrutto – delle narrazioni romanzesche e filmiche statunitensi. La sua Germania è il luogo della solitudine e della rimozione della storia.

Infine, anche l'Unione Sovietica si troverà ad affrontare, attraverso una serie di film prodotti dopo la morte di Stalin, il problema della memoria bellica non direttamente legata all'ovvio patriottismo dei reduci, ma piuttosto allo spaesamento delle giovani generazioni rimaste senza padri. Il film più emblematico di questa tendenza fu *L'infanzia di Ivan* (1960). Opera d'esordio di Andrej Tarkovskij, racconta la vicenda di un adolescente, rimasto orfano dopo l'invasione nazista e la distruzione del proprio villaggio, che diventa una sorta di mascotte di una divisione. Nel racconto, al diagramma autentico della perdita dei padri, che anticipa la tematica chiave dell'intero dopoguerra, le vicende belliche sono rappresentate, allegoricamente, come un 'vuoto' acquatico: il protettivo utero materno si è trasformato in una palude mortale.

Tardivi, almeno sul piano editoriale, sono infine due grandi romanzi, *Suite francese* di Irène Némirovsky e *Vita e Destino* di Vasilji Grossman. *Suite francese*, il cui sfondo storico si sfalda in una sorta di ironica contemplazione alla Maupassant o alla Proust, è l'ultimo e incompiuto testo, inedito fino al 2004, di un'ebrea francese di origini russe, che finì i suoi giorni a Auschwitz nel 1942, senza aver potuto concludere il suo lavoro di scrittura. È composto di due capi-

toli/racconti, *Tempesta di giugno* e *La famiglia Péricand*: nel primo, un gruppo di famiglie e di personaggi in fuga da Parigi dopo l'invasione tedesca del 1940, pensano solamente a mettere in salvo le loro fortune, piccole o grandi, trovandosi poi a lottare per la propria vita; nel secondo, che include anche alcuni personaggi della prima parte, l'ambientazione si sposta in un ricco paese della provincia occupato dai tedeschi, cioè riportato a un ordine sociale quasi da *ancien regime*: gli aristocratici, i ricchi borghesi di città o i proprietari delle grandi tenute, i contadini.

Il romanzo di Grossman, che chi scrive non esita a definire il *Guerra e Pace* del Novecento, è invece uno straordinario affresco della società sovietica in guerra, che ha il suo centro nella battaglia di Stalingrado, nuovo 'incendio di Mosca' tolstoiano. Attorno a questo evento si muovono centinaia di personaggi in una complessa struttura che comprende una verticalità di undici protagonisti principali, le cui storie individuali – all'interno della guerra patriottica e della pace terribile dello stalinismo – s'intrecciano con quelle della famiglia Šapošnikov. I luoghi, oltre alla città assediata e sventrata, piena di fantasmi e di eroi della quotidianità, sono le università, i centri di ricerca di fisica nucleare, le piccole e le grandi città, la sede della polizia segreta. La vita di ogni figura, sia essa affettiva, guerresca, politica, o registrata come semplice esistenza umana, è legata a quella degli altri. Grossman è un maestro nel tratteggiare realisticamente sia la guerra vera, sia quella quotidiana, anche lontana dal fronte, che tutti i protagonisti, vittime di Stalin o carnefici al servizio del dittatore, sentono come propria: insomma l'Unione Sovietica ha preso il posto dell'eterna Russia tolstoiana.

In tutti gli esempi citati, siano essi legati all'universo romanzesco o filmico, la totalità descrittiva di Hugo, evocata in apertura, appare quasi completamente disgregata. Eppure, con la raffigurazione dell'altro evento chiave della seconda guerra mondiale, lo sbarco del giugno 1944 sulle spiagge della Normandia, il quadro cambia nuovamente. È infatti interessante confrontare i due film più celebri che hanno portato sullo schermo quella vicenda. Il primo è *Il giorno più lungo* (1962), ispirato fedelmente a un romanzo di Cornelius Ryan del 1959 e realizzato da Ken Annakin, Andrew Marton, Bernhard Wicki, Roman Gary, nonché dal già citato James Jones. Dopo la preparazione e l'attesa dello sbarco, in Inghilterra, il film mostra i sanguinosi scontri nelle spiagge in cui sbarcano gli alleati. La personalizzazione della battaglia è affidata, come in Hugo, ai grandi uomini – tedeschi o alleati – ovvero ai comandanti, non a caso tutti interpretati da grandi attori, con piccoli e importanti spazi, talvolta ironici e semicaricaturali, che riportano la guerra ai veri protagonisti: i soldati anonimi. Il secondo è *Salvate il soldato Ryan* (1998) di Steven Spielberg, che fin dal titolo sembra voler restringere il grande totale dello sbarco a due soli percorsi scenico-narrativi: la frantumazione visiva del massacro iniziale sulla spiaggia di Omaha Beach e, successivamente, la ricerca di un militare disperso, che deve essere riportato a casa. Soprattutto la prima e l'ultima parte del film sono caratterizzate da riprese dettagliatissime, al limite dello *splatter* (corpi devastati, braccia e

gambe che galleggiano sulla acqua, soldati che bruciano, vomito, sangue, uccisione brutale di prigionieri tedeschi che si arrendono), e da un montaggio incalzante, costruito attraverso frammenti istantanei che sembrano voler trasportare anche lo spettatore nella spiaggia di Omaha, assieme ai soldati che sbarcano e a quelli che resistono, nel paesino francese, alla controffensiva tedesca: vittime inermi della guerra o pronti a diventare anch'essi carnefici. Di nuovo una personalizzazione dell'esperienza bellica, fatta di tanti episodi e di tante singolarità. Non a caso, il film di Spielberg venne definito una *summa* di tutti i modelli di cinema bellico e, aggiungerei, anche dei modelli letterari ai quali il cinematografo si è quasi sempre ispirato.

4. *Le guerre contemporanee tra giornalismo e reportage televisivo*

Nelle guerre a venire i corrispondenti avrebbero assunto un'importanza senza precedenti, si sarebbero precipitati nelle fiamme per somministrare al pubblico le sue porzioncine di escrementi disidratati.

Malcom Lowry, *Sotto il vulcano* (1947)

Nonostante le tante guerre combattute nella seconda metà del Novecento e anche nel nuovo secolo, l'unica dominante mitografica di ampio respiro è rimasta saldamente ancorata alla Seconda guerra mondiale, soprattutto per una questione di 'buona causa' che accomuna tuttora l'Occidente e l'Unione Sovietica, poi Russia, e recentemente persino la 'colpevole' Germania.

Saranno le guerre di liberazione anticoloniali a innescare nuove forme di racconto bellico, caratterizzate da un'apparente cancellazione della finzione. Le ragioni di questa svolta sono prevalentemente legate all'industria culturale. Hollywood, da sempre sensibile agli umori dei cittadini, non era assolutamente interessata ai conflitti coloniali che, d'altronde, i governi statunitensi ritenevano una conseguenza naturale del declino dei due grandi imperi, Francia e Gran Bretagna, sopravvissuti ai conflitti novecenteschi.

D'altro canto, in Europa, la cultura del romanzo tradizionale era stata messa in crisi dalle avanguardie letterarie, attive soprattutto in Francia e in Italia. Questo non vuole dire che ci fosse la volontà di cancellare dalla finzione, letteraria e filmica, gli avvenimenti storici. Significativamente, sia in *Le petit soldat* (1961) di Godard che in *Muriel* (1963) di Resnais – scritto proprio da un esponente dell'*École du Regard*, Jean Cayrol – la guerra d'Algeria è un riflesso indiretto, anche se feroce, che finisce per trascinare in una sorta di conflitto interiore i protagonisti delle due vicende. Persino in *La battaglia d'Algeri* di Gillo Pontecorvo, nonostante l'approccio diretto a quel conflitto, vi è una gamma di soluzioni formali e stilistiche che cancellano quasi totalmente la tradizione ro-

manzesca. Soprattutto, la rivolta finale della futura capitale dello stato fu girata come se facesse parte di un *reportage* televisivo contemporaneo, in quegli anni non ancora praticato, a causa dei problemi tecnologici che avrebbero comportato le trasmissioni 'in diretta' e in esterni²⁶. La forma filmica usata dal regista profetizzava, insomma, una sorta di nuova drammaturgia che si sarebbe concretizzata definitivamente solo negli anni Ottanta.

È appunto in quegli anni che comincia ad essere usato un termine di chiara derivazione anglo-americana, oggi persino abusato: 'novellizzazione'. Dai conflitti africani a quelli asiatici, la 'novellizzazione' ha progressivamente approfittato di strumenti comunicativi (fotografia, *reportage*, inchiesta televisiva) che, pur non essendo affatto nuovi, diventarono, per citare McLuhan, 'mezzi-messaggi' capaci, in breve tempo, non solo di monopolizzare l'immaginario collettivo, ma anche di creare l'illusione della presenza virtuale da parte dello spettatore. In effetti, anche oggi, la memoria dei grandi e piccoli accadimenti del dopoguerra legati a conflitti coloniali e post coloniali, soprattutto in Africa, è stata innestata dai servizi fotografici, dalle riprese televisive e dai grandi *reportage* degli inviati delle maggiori testate giornalistiche.

Un diverso e importante riscontro mediatico riguarda le tante guerre tra Israele e i paesi arabi confinanti e poi contro la resistenza palestinese. Difatti, quest'ultimo e infinito conflitto, collocato in un paese giovanissimo, Israele, il cui immaginario collettivo è ancora in costruzione, ha determinato la nascita di una scuola nazionale romanzesca e filmica – di cui fanno parte Oz, Yehoshua, Grossman e Gitai, per citare gli autori maggiormente conosciuti – le cui opere sono quasi sempre punteggiate dagli accadimenti bellici, ovvero proprio dal concetto più volte esposto di vicinanza/lontananza dalla guerra. Il conflitto palestinese-israeliano si pone dunque all'incrocio tra la dominante giornalistico-televisiva e la riproposizione letteraria di un'infinita e tragica 'guerra e pace' tolstojana i cui attori sono appunto i cittadini/soldati dei due paesi.

L'opposizione tra cronaca e romanzo non è comunque nata nella seconda metà del Novecento. In un recente saggio di Peppino Ortoleva, dedicato alla presenza dei *media* nelle guerre del XX secolo, si cita la corrispondenza di un giornalista radiofonico italiano, Antonio Piccone Stella, inviato nel 1940 sul fronte nord-africano. Il giornalista si chiede «Dov'è la battaglia? Com'è una battaglia?» E risponde che per loro, i giornalisti, la guerra in corso è rappresentata da «[...] le nuvolette grigie, appena picchettate di scuro dalla parte ove il sole non batte [...]». Cioè, il fumo delle esplosioni. Immediatamente dopo, lo stesso Piccone Stella raffronta l'irraccontabile battaglia alla quale avrebbe assistito con le celebri descrizioni belliche delle imprese napoleoniche, compresa la Waterloo di Stendhal, e si paragona a Fabrizio del Dongo, inconsapevole di stare dentro un

²⁶ Marcello Gatti, *La battaglia di Algeri. Com'è nata quella fotografia*, in *War Films* cit., pp. 407-415.

grande scontro armato, ma pur sempre testimone degli avvenimenti che si svolgono a pochi passi da lui. E conclude: «A Fabrizio, però, che non era corrispondente di guerra, nessuno faceva obbligo di riferire per iscritto, punto per punto, l'ordine dei combattimenti.»²⁷ D'altro canto, l'esserci stato o l'aver partecipato è diventato, nell'era televisiva, un modo popolarissimo – anche se oltremodo discutibile, secondo gli storici – di raccontare la guerra. La testimonianza del sopravvissuto, del soldato semplice o dell'ufficiale, con o senza grandi responsabilità di comando, sembrano e sono una verità indiscutibile, però quasi sempre incapace, se non nel caso di testimonianze che riguardano fatti nascosti (ad esempio i massacri nei confronti della popolazione civile e di quella ebraica da parte dei nazisti), di restituire i contesti generali di una battaglia: un compito da storici, o da grandi narratori capaci di interpretare le fonti, anche quelle puramente testimoniali²⁸.

Fu comunque la guerra del Vietnam (1960-1975) a imporre il caso più interessante di mezzo-messaggio capace di 'novellizzare', in forme tragiche, tutto l'apparato informativo di quel quindicennio bellico. I grandi narratori di quel conflitto furono infatti i giornalisti e i fotografi. C'è, non a caso, un unico film di finzione del periodo che riguarda quel conflitto: *I Berretti verdi* (1968) di e con John Wayne. Il regista e attore esibisce una spavalda esaltazione di quella guerra, collegandola agli ideali di libertà che avevano nutrito la propaganda governativa durante la seconda guerra mondiale. Proprio nel romanzo *Nato per uccidere* di Gustav Hasford (1982), che ispirò Stanley Kubrick per *Full Metal Jacket* (1987), vi è la descrizione di un'accesa discussione tra i militari, in servizio a Saigon, che hanno appena assistito alla proiezione del film di Wayne. Le opinioni, spesso estreme, riflettono la divisione netta tra i diversi settori dell'opinione pubblica americana e, in generale, occidentale, dimostrando che, all'epoca, non esisteva già più un'ideologia militarista facilmente veicolabile tra le nuove generazioni. Tornando alla cronologia, dopo il film di Wayne e fino al 1978 di *Il cacciatore*, il Vietnam divenne l'altrove infernale per molti personaggi filmici, reduci di guerra, psichicamente traumatizzati da quell'esperienza, spesso veri e propri *drop-out* in bilico tra criminalità e disagio sociale. Invece, il riferimento diretto, visibile, alla guerra che si combatteva nel sud est asiatico, scomparve totalmente, anche se è noto che molti registi furono tentati dall'argomento. Il paradosso di questa clamorosa autocensura è che i servizi giornalistici dei grandi *network* televisivi trasmettevano i filmati del conflitto, mostrando, senza alcuna censura, morti e feriti americani. Come è noto, una tale sottovalutazione del mezzo televisivo non si ripeté mai più: nelle successive guerre americane,

²⁷ Antonio Piccone Stella, *Paesaggio con battaglia*, in *Pagine di guerra alla radio*, Firenze, Sansoni, 1941; cit. in Peppino Ortoleva, *Guerra e mass media nel XX secolo*, in *Guerra e mass media*, a cura di Peppino Ortoleva e Chiara Ottaviano, Napoli, Liguori, 1994, p. 16.

²⁸ Per questo argomento, si veda Giovanni De Luna, *La televisione e la "nazionalizzazione" della memoria storica*, in *Guerra e mass media* cit. pp. 185-228.

da Grenada a Panama passando per l'Iraq e l'Afghanistan, le immagini belliche furono sottoposte al rigido controllo dei vertici militari.

Poiché la maggior parte degli storici, anche statunitensi, hanno sostenuto e tuttora sostengono che la guerra è stata persa sul fronte interno, c'è da chiedersi quali siano stati i motivi di tale censura o autocensura filmica, che lasciava scoperto un altro mezzo audiovisivo, ormai penetrato in profondità proprio in quell'universo familiare e comunitario che avrebbe dovuto essere il collante principale del patriottismo. La risposta più accettabile sta probabilmente nella preoccupazione, forse sentita maggiormente dai produttori cinematografici piuttosto che dagli apparati governativi, di un'inversione di 180 gradi dell'immaginario americano popolare, ancora vivo nei film che raccontavano la giusta guerra contro la Germania e il Giappone. Non a caso, dopo la fine del conflitto, ecco riapparire i modelli classici di un tempo. In *Il cacciatore* (1978) c'è di nuovo la lontananza/vicinanza bellica di Tolstoj. Va però aggiunto che anche nel film di Cimino, nonostante un'aperta classicità narrativa, nella parte finale, a Saigon, il racconto s'innesta su alcuni celebri spezzoni documentari: la fuga precipitosa degli ultimi americani, militari o diplomatici, dall'ambasciata di Saigon, assediata dall'esercito nord vietnamita. In tal modo, la tragedia dei giovani protagonisti è simbolicamente collegata alla diffusione planetaria delle immagini di una sconfitta generale della nazione statunitense. Nel secondo film-metafora sul Vietnam, *Apocalypse now* di Coppola (1978), si ritorna invece ad altre simbologie: la guerra come spettacolo wagneriano (l'attacco con gli elicotteri al villaggio vietnamita è accompagnato dalla musica di *La cavalcata delle valchirie*), 'la nave dei folli' che attualizza il viaggio conradiano di *Cuore di tenebra*; la paradossale incarnazione della missione civilizzatrice dell'occidente ('il fardello dell'uomo bianco' di Kipling), in una figura di abiezione totale: il Kurtz di Marlon Brando. Insomma, l'ennesima elaborazione del lutto.

L'unico regista che interpretò quel conflitto come allegoria generale del disagio di civiltà freudiano fu Stanley Kubrick che, con *Full Metal Jacket*, mise in scena una sorta di psico-biologia della guerra, dalla formazione nelle caserme al finale che mostra i marines, sopravvissuti all'ennesimo assalto dei Vietcong, definitivamente avviati verso una regressione infantile. Quel titolo è diventato anche uno spartiacque per capire l'ultimo approdo di una spettacolarizzazione minimale, legata al bisogno di personalizzare l'esperienza bellica, assecondando ma anche contrastando, in molti casi, la 'novellizzazione' esplosiva dei servizi televisivi. Non a caso Clint Eastwood, nel suo ultimo film, *American sniper* (2015), riduce la drammaturgia bellica a un duello tra il protagonista, che esplora il territorio devastato dalla guerra irachena con il suo fucile dotato di un mirino telescopico, e un olimpionico di tiro a segno, siriano, arruolato da Al Qaeda e subito utilizzato come cechchino nei confronti degli odiati invasori americani. Anche gli altri titoli hollywoodiani sull'Iraq, apparsi tra il 1993 e il 2015 (*Three Kings* di David O. Russell; *Jarhead* di Sam Mendes; *Redacted* di Brian De Palma; *The Hurt Locker* di Kathryn Bigelow, nonché, della stessa regista, *Zero*

Dark Thirty, che racconta l'uccisione in Pakistan del nemico pubblico n. 1 degli Stati Uniti, il capo di Al Qaeda Bin Laden), sono accomunati da una messa in scena che nasconde gli avvenimenti: il territorio da conquistare e difendere è una sorta di pianeta sconosciuto. Infine, se si esclude *Nella valle di Elah* (2007) di Paul Haggis, con la bandiera americana esposta quotidianamente da Tommy Lee Jones, padre di un reduce della guerra in Iraq ucciso dai suoi stessi compagni ubriachi, tutte queste pellicole sono le prime, nella storia del cinema bellico statunitense, a non avere alle spalle alcuna mitologia, *in primis* quella della rigenerazione dello spirito americano, presente in dosi massicce anche nei film sul Vietnam. Nei film citati, le azioni belliche sono raccontate nei loro dettagli tecnici di superficie, notarili, anche se mettono in scena la tortura dei prigionieri. E non a caso i soldati impegnati in quelle azioni non vedono l'ora di tornare a casa e abbandonare il loro mestiere di ragionieri della morte. Quest'eclisse della totalità spettacolare si deve però alla stessa tecnologia bellica: la geometria variabile delle azioni belliche, già presente della Seconda guerra mondiale, è diventata la chiave dei conflitti contemporanei nei quali sono coinvolti i paesi dell'occidente – ancora traumatizzati dai due grandi conflitti della prima metà del Novecento – i cui governi cercano, senza riuscirci pienamente, di evitare i massacri indiscriminati verso la popolazione civile. Ma certamente, in ambito occidentale, ha avuto un suo ruolo anche un senso di ripulsa nei confronti di una visività che mette in crisi la falsa certezza che le stragi degli anni 1939-1945 non potranno essere ripetute. Difatti gli anni Novanta sono stati caratterizzati da altri massacri di massa avvenuti paradossalmente, come nel caso della dissoluzione della Jugoslavia, a pochi chilometri dall'Europa pacificata da oltre cinquant'anni. Ma anche quei conflitti sono stati appunto poveri d'immaginario collettivo romanzesco o filmico e distanti anche dalla 'novellizzazione' televisiva, forse per effetto di una sorta di doppia censura: quella dei paesi in guerra e quella dei presunti pacificatori dell'Onu che mai avrebbero potuto e voluto filmare i massacri di Srebrenica o di Sarajevo, dei quali erano stati complici.

Poi arrivò la guerra in diretta, scambiata da molti telespettatori per un film fantascientifico-apocalittico particolarmente riuscito. L'11 settembre 2001 la realtà bellica irrompe clamorosamente nei teleschermi di tutto il mondo, grazie appunto alla diffusione capillare dei media audiovisivi tra la gente comune: telecamere digitali e telefonini.

Oggi, la guerra rimane visibile, al di là di ogni 'novellizzazione', solo attraverso le azioni suicide dei terroristi islamici e, con una carica cruenta ancora più forte, attraverso la ripresa e la trasmissione provocatoria delle decapitazioni dei nemici dell'Isis, il Califfato islamico iracheno-siriano. Gli ex sudditi del Terzo Mondo hanno imparato a usare la società dello spettacolo.

Nicola Paladin

«Avete mai pensato di usare il mimetismo per proteggere i soldati?»

Sì, qualcuno ci aveva pensato. Anzi, l'idea del mimetismo era nata proprio per spirito umanitario, per ridurre i decessi in battaglia, per proteggere gli uomini. [...] Un artista con l'idea sbagliata... cioè quella giusta, ma troppo costosa. Non era la carne da cannone che si doveva risparmiare, ma il cannone.

Wu Ming, *L'invisibile ovunque* (2015)¹

1. Introduzione

Proteggere i soldati. Questo è il cuore pulsante del racconto conclusivo di *L'invisibile Ovunque*, lavoro del collettivo Wu Ming, scritto e pubblicato nel 2015. Il racconto, il cui contenuto è fondato quasi esclusivamente su fonti storiche fittizie, racconta di F. P. Bonamore, artista italiano che, una volta chiamato alle armi durante la Prima Guerra Mondiale, spera di poter salvare i soldati italiani camuffandoli e nascondendoli, riducendo la possibilità che facciano da bersaglio al fuoco austriaco. Addestrato da alcuni artisti surrealisti francesi che avevano sviluppato un progetto simile sul fronte occidentale, Bonamore inizia a lavorare su divise, strumenti, fondali e teli, che siano in grado di nascondere i soldati italiani, mimetizzandoli con il terreno circostante. Per tutto il racconto si sviluppa un'equazione per cui la sopravvivenza dei soldati è strettamente connessa agli strumenti e alla mimetica.

È proprio nello snodo tra soldati e attrezzatura che si collocano Will Eisner e una sezione considerevole della sua arte messa a servizio del ministero della

¹ Wu Ming, *L'invisibile ovunque*, Torino, Einaudi, 2015, p. 169.

difesa degli Stati Uniti. Arruolato nel 1942, nemmeno due anni dopo aver dato alla luce *The Spirit*, il servizio di Eisner nell'esercito si basa quasi subito sulle sue capacità grafiche: dopo una breve collaborazione con il giornale *Aberdeen Proving Ground*, Eisner collabora a un progetto intitolato *Army Motors*, che sarebbe sfociato, a partire dal 1951 e curato in prima persona fino al 1971, in *PS, the Preventive Maintenance Monthly*. Successivamente definito «educational comic strip», questo ciclo di pubblicazioni consiste in uno strumento pedagogico a fumetti diretto all'esercito americano, «una rivista capace di parlare ai G.I. nella loro lingua»², volta a insegnare ai soldati a prevenire una serie di problemi durante il combattimento, attraverso un accurato lavoro di prevenzione, riparazione e cura di armi ed equipaggiamenti. In questo modo, nel lavoro di Eisner si costruisce l'equazione originale di cui parla Wu Ming: all'adeguato mantenimento degli strumenti corrisponde una maggiore 'speranza di vita' dei soldati.

Generalmente l'opera di Eisner non viene inclusa all'interno del genere denominato «war comics»³. In parte per la natura poco convenzionale che lo caratterizza, in parte perché oscurato dalla fama delle sue opere maggiori, lavori come *Army motors* (1942), *PS* (1950-71), *The M16A1 Rifle* (1968-69), fino al graphic novel *Last Day in Vietnam, a Memory* (2000), sono stati relegati in secondo piano rispetto al resto della sua produzione. In un certo senso, i cosiddetti fumetti di guerra di Eisner paiono risentire di un *format* ben presto abbandonato dall'autore (a eccezione di *The Spirit*), e di canali divulgativi – l'esercito degli Stati Uniti – non propriamente interessati al mercato editoriale. Inoltre, occorre precisare che definire tali fumetti «di guerra» potrebbe sembrare un'impresione, in quanto essi mostrano pochi aspetti in comune con le storie delle principali collane americane dedicate al tema, come la EC Comics e la più famosa DC Comics. Pur sviluppando un contenuto di guerra, esso viene articolato su binari meno convenzionali; si tratta principalmente di strisce ambientate lontano dal fronte, dedicate alla vita e al lavoro di mantenimento di armi e attrezzature. Di conseguenza, in queste opere vengono a mancare elementi come la battaglia, la raffigurazione del nemico, o la morte, tipici del classico fumetto di guerra, dalle antologie per ragazzi come *Frontline Combat* o *All American Men of War*, fino alla recente fioritura di opere prodotte per il centenario della Prima Guerra Mondiale⁴.

² Randall Sadowski, *Introduction*, in *The M16A1 Rifle, Operation and Preventive Maintenance* [1969], New York, Skyhorse Publishing, 2013, p. vi.

³ Si tratta di un genere di fumetti *mainstream* sviluppatosi negli Stati Uniti dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, generalmente raccolti in antologie con storie ambientate in tutte le guerre americane, specialmente nella Prima e Seconda Guerra Mondiale, e nelle Guerre di Corea e Vietnam. L'antesignano del genere è costituito da *Capitan American*, uno dei primi supereroi della tradizione fumettistica americana, pubblicato dal 1941 dalla Timely comics. Il supereroe si presenta con la celebre copertina in cui sferra un pugno in faccia a Hitler, anticipando il contenuto delle sue avventure, dedicate a combattere i nazisti.

⁴ Si pensi a *The Great War*, di Joe Sacco, o a *The Harlem Hellfighters* di Max Brooks, pubblicati nel 2014.

Nel caso dell'opera di Eisner, le prime e frammentarie apparizioni di scenari legati alla Seconda Guerra Mondiale avvengono in *Blackhawk* e *The Spirit*, i suoi primi lavori. Cionondimeno, in essi la componente bellica svolge un ruolo limitato: in *Blackhawk* fornisce dei nemici ai protagonisti, sempre però in un sistema di storie d'avventura. Anche in *The Spirit*, ove riscontrabile una significativa presenza della Seconda Guerra Mondiale, questa non rappresenta un topos dominante, ma piuttosto un elemento necessario a contestualizzare la realtà storica in cui *The Spirit* agisce, e a caratterizzare i nemici sempre in rapporto all'eroe, che resta il centro radiale dell'opera. La presenza di elementi (propagandistici e non) legati alla guerra, forma un insieme di forze sempre subordinato alla centralità di Spirit e alle sue lotte.

L'obiettivo di questo saggio è pertanto quello di concentrarsi su alcune opere meno note di Eisner, proponendone una panoramica a diversi livelli, evidenziando il ruolo della guerra come campo di battaglia ideale per sperimentare il valore pedagogico e divulgativo dei fumetti: si intende mostrare come *Army Motors*, *PS* e *The M16A1 Rifle* costituiscano tre tappe fondamentali di tale percorso dell'autore. Per quanto nati da esigenze e contesti simili, infatti, i tre lavori mostrano una chiara evoluzione. *Army Motors* costituisce il primo approccio di Eisner al fumetto come «teaching tool»⁵, un'esperienza che gli permette di affinare la propria capacità comunicativa, sviluppare un primo apparato pedagogico nel fumetto, e rendersi conto delle potenzialità dell'immagine nel veicolare un messaggio. *PS* rappresenta il punto di svolta di questo studio, in quanto gli offre la possibilità di migliorare il modello pre-esistente applicando le osservazioni fatte su *Army Motors*. Infine, l'esperienza di *The M16A1 Rifle* rappresenta un punto di sintesi della didattica a fumetti testata in precedenza, poiché la concisione del testo e lo spazio limitato a disposizione costringono Eisner a condensare il meglio dei meccanismi pedagogici a sua disposizione, privilegiando l'immagine femminile come significante più efficiente. *The M16A1 Rifle* può essere considerato il prodotto più riuscito, perché esemplifica ciò che Eisner avrebbe teorizzato in seguito, affermando che «people learn by imitation and the reader in this instance can easily supply the intermediate or connecting action from his or her own experience»⁶. Questi esperimenti condotti da Eisner rappresentano una parte meno nota della sua carriera, ma allo stesso tempo permettono di comprendere parte della sua visione dell'arte sequenziale e delle sue applicazioni; come afferma Kent Worcester, «Eisner stayed involved with [PS] not only because it was enjoyable, and sometimes challenging, and maybe even profitable, but because it was indicative of what comics could be»⁷.

⁵ Will Eisner, *Comics and Sequential Art*, Tamarac, Poorhouse Press, 1985, p. 144.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Kent Worcester, *Eisner and Instructional Comics*, in «The Comics Journal», 267, 2005, pp. 133-136: p. 133.

Eisner avrebbe teorizzato l'utilizzo didattico del fumetto in *Comics and Sequential Art*, pubblicato nel 1985, testo seminale destinato a influenzare tutta la teoria e la pratica del fumetto nei decenni successivi⁸. Nel primo capitolo, Eisner delinea alcuni aspetti generali dell'arte sequenziale, non solo nelle sue definizioni strutturali, ma anche rispetto alle sue modalità di funzionamento. Riflettendo sulla natura dei comics come montaggio di parola e immagine, ne concepisce la lettura come «an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit»⁹. Di conseguenza, l'autore presuppone una fruizione attiva del fumetto, non limitata alla sola esperienza artistica, ma basata su un linguaggio capace di veicolare contenuti e idee: «in its most economical state, comics employ a series of repetitive images and recognizable symbols. When these are used again and again to convey similar ideas, they become a language - a literary form, if you will. And it is this disciplined application that creates the 'grammar' of Sequential Art»¹⁰.

Allo stesso tempo, questo saggio intende proporre la lettura di alcuni aspetti meno evidenti dei fumetti di Eisner in ambito di guerra: da essi emerge infatti un significativo elemento ironico, tipico dell'autore, che tende a stridere con l'impostazione istituzionale di periodici e manuali militari. Sorge il sospetto che Eisner avesse parzialmente intenzione di ridicolizzare l'esercito che aveva sconfitto Germania e Giappone nella Seconda Guerra Mondiale e che, forte di numeri e potenziale unici, si era poi proiettato fuori dall'occidente per 'esportarne' la democrazia. A una prima lettura, l'ironia di Eisner può apparire ingenua, eppure il lettore che conosca la profondità artistica dell'autore è portato a indagarne le pieghe più nascoste. In questo senso, è impensabile confrontarsi con il creatore di *The Spirit* secondo categorie assolute, ma è necessario cogliere la labile linea di demarcazione che si insinua tra il suo ruolo di *cartoonist* prestato al Dipartimento della Difesa e le modalità del tutto personali con cui descrive l'universo militare. Sono soprattutto i tratti meno eroici e più problematici a essere catturati dalla sua raffigurazione - dalla lingua alla comicità delle strisce, ai personaggi spesso ridotti a macchiette - mostrando interpretazioni dell'esercito più forte del mondo passibili di censura. L'impronta di Eisner su queste dinamiche è trasversale e pertanto conflittuale. Senza avere la pretesa di chiarire tutti gli aspetti più controversi presenti nelle sue opere di guerra a cavallo di una sottile linea mai netta e sempre imprevedibile, questo saggio propone di tracciarne alcuni fili conduttori sviluppando alcune letture possibili.

⁸ Il primo è probabilmente Scott McCloud, *cartoonist* e studioso del fumetto, il quale sviluppa il discorso teorico presentato nel suo *Understanding Comics, the Invisible Art* proprio a partire dalle teorie di Eisner.

⁹ W. Eisner, *Comics* cit., p. 8.

¹⁰ *Ibidem*.

2. *The First Avenger... The Spirit e la Seconda Guerra Mondiale*

Eisner esordisce giovanissimo nel mondo dei fumetti, pubblicando appena diciottenne le sue prime illustrazioni sul quotidiano *New York American*. A partire dal 1936, partecipa con le sue strisce alle quattro uscite di *Wow, What a Magazine!*, diretto da Jerry Iger, con il quale sarebbe di lì a poco iniziato il sodalizio fumettistico che avrebbe lanciato Eisner nel mercato dei *comics strips* americani. All'interno di questa collaborazione, Eisner partecipa alla creazione di due fumetti, *Doll Man* e *Blackhawk*, pubblicati rispettivamente a partire dal 1939 e 1941 dalla Quality Comics, poi acquisita dal colosso DC Comics nel 1957. Il triennio trascorso lavorando con Iger si rivela cruciale nella formazione di Eisner, in quanto la co-paternità dei due progetti lo espone a due universi destinati a interessarlo nell'immediato futuro, ovvero il genere supereroistico e il fumetto di guerra: infatti, a partire dal 1940, *The Spirit* fa la sua comparsa nella scena fumettistica americana, influenzandola fino alla contemporaneità, mentre a partire dal 1942, anno in cui è arruolato, inizia il lavoro di Eisner come fumettista per il Dipartimento della Difesa.

Nato dalla collaborazione tra Will Eisner, Chuck Cuidera e Bob Powell, *Blackhawk* è considerato uno tra i primi e più influenti «war comics», essendo stato pubblicato all'interno di *Military Comics* (collana che propone un titolo all'altezza delle aspettative)¹¹. La saga costituisce la prima esperienza per Eisner con una serie di fumetti ideologicamente orientata in modo esplicito contro il nazifascismo. Infatti, i *Blackhawk* sono una squadriglia di aviatori di varie nazionalità che combattono le potenze dell'asse. Il gruppo assume presto tratti «supereroistici», essendo una squadra di ridotte dimensioni e formata da membri riconoscibili e ben caratterizzati.

La stessa dimensione individuale emerge con forza anche dalla prima esperienza fumettistica in solitario di Eisner, *The Spirit*. Apparentemente legato dal contesto di guerra, il vigilante mascherato di Central City rappresenta un passaggio fondamentale nella carriera di Eisner, non solo come capolavoro destinato a influenzare i supereroi Marvel e DC successivi¹², ma anche come punto di svolta nella trattazione di Eisner della Seconda Guerra Mondiale. Il 2 giugno 1940 esce la prima avventura di *The Spirit* sotto forma di tipico racconto della genesi dell'eroe, ripresa dai suoi successori nella lotta al crimine (da Spider-man a Devil). La storia racconta di Denny Colt, criminolo-

¹¹ È ipotizzabile che il titolo della serie fosse ispirato al Curtiss-Wright XF-87 Blackhawk, un caccia intercettore (deputato a intercettare gli aerei nemici prima che raggiungessero i loro obiettivi) a reazione americano, sviluppato dalla Curtiss-Wright ma rimasto prototipo per tutta la Seconda Guerra Mondiale. Il primo volo ufficiale risale al 1 marzo 1948.

¹² Si veda Sean Howe, *Marvel Comics, una storia di eroi e supereroi* [2012], Modena, Panini books, 2013, e Laurence Maslon, Michael Kantor, *Superheroes! Capes, Cows, and the Creation of comic book culture*, New York, Crown Archetype, 2013.

logo di Central City, il quale apparentemente soccombe in uno scontro con lo scienziato criminale Cobra. Ventiquattro ore dopo la lotta, invece, il protagonista si risveglia in una tomba-mausoleo nel cimitero di Wildwood e decide di approfittare della sua condizione di 'dead man walking' per assumere un'identità segreta e combattere il crimine senza che questo possa ripercuotersi sui propri affetti. Nasce così *The Spirit*¹³. Le avventure prevedono la sua lotta contro il crimine di Central City e in particolare contro il suo arcinemico, Octopus, una sorta di *mastermind* di cui non si vede mai il volto, che controlla direttamente o indirettamente tutta l'attività criminale della città. L'universo che Eisner costruisce è interamente fittizio. Tuttavia, l'autore confessa che «many stories were related to and triggered by current events»¹⁴, neanche a dirlo, dalla Seconda Guerra Mondiale, che era già scoppiata quando *The Spirit* fu pubblicato. In effetti, molte delle storie pubblicate nel corso della guerra contengono riferimenti più o meno velati all'andamento bellico soprattutto europeo, con chiari riferimenti a un non meglio definito 'stato di guerra' esistente oltreoceano, agli esuli espatriati negli Stati Uniti (in special modo scienziati). Inoltre la guerra è evocata attraverso giochi narrativi basati sul contatto tra realtà storiche, come la Francia occupata, e situazioni inventate, come il caso della Slavia, piccolo paese non rintracciabile geograficamente, «caduto sotto la piaga della dittatura»¹⁵. Tra i riferimenti impliciti alla Guerra Mondiale si aggiunge anche il fatto che spesso Octopus si alleanza con nazisti o ex nazisti.

L'ebraismo di Eisner, che da giovane aveva subito atti di bullismo antisemitico¹⁶, è una ragione sufficiente per comprendere la sua naturale avversione per la deriva nazifascista europea, condivisa con gli altri *cartoonists* ebrei¹⁷; come osserva anche Nicholas Yanes, la loro risposta si dimostra unilateralmente a favore dell'intervento americano in guerra

Unlike contemporary creative individuals and celebrities, comic book creators not only supported the war effort, they enlisted. Stan Lee enlisted in the army; Will Eisner, though he initially resisted the draft, became imbued with a sense

¹³ Eisner riassume la nascita di *The Spirit* in quasi ogni avventura del vigilante, sfruttando la «Splash Page», cioè l'introduzione di ogni storia: «it is a launching pad for the narrative, and for most of the stories it establishes a frame of reference» (W. Eisner, *Comics* cit., p. 62).

¹⁴ Will Eisner, *Introduction to The Spirit Archive #1*, New York, DC Comics, 2000, p. 9.

¹⁵ Will Eisner, *Dr. Prince Von Kalm*, in «The Spirit», 25, November 17, 1940.

¹⁶ Esperienza che Eisner racconta nell'autobiografico *To the Heart of the Storm*, pubblicato nel 1991.

¹⁷ Ad esempio, Brian Klotz riporta le parole di Jerry Siegel in riferimento alle sorti degli ebrei in Europa: «Siegel explicitly states his inspiration, asking himself “what led me into creating Superman in the early thirties?” and then listing, among other things, “hearing and reading of the oppression and slaughter of helpless, oppressed Jews in Nazi Germany”». In B. Klotz, *Secret Identities: Graphic Literature and the Jewish-American Experience*, Rhode Island, in «Senior Honors Projects», 127, 2009, pp. 1-38: p. 21.

of patriotism; and other comics book artists and writers like Chuck Mazoujian, Bill Everett, and Bernie Klein did their part to help the war effort¹⁸.

Yanes conclude sostenendo che «they were not fighting for economic reasons, but because as Americans, they felt morally obliged to fight»¹⁹. Non a caso, come sostiene Paul Fussell, fu solo a partire dalla divulgazione mediatica delle immagini dei campi di sterminio in Polonia che l'opinione pubblica americana iniziò a condannare Hitler per la «soluzione finale» intrapresa contro gli ebrei²⁰. Fino a quel punto, il principale vettore di odio americano tale da giustificare la partecipazione del paese al conflitto, era sì di natura razziale, ma riguardava il fronte giapponese. Infatti, come osserva Umberto Rossi, «giapponesi e americani non riuscivano a vedersi come simili»²¹, e proprio la loro diversità etnica poteva fungere da 'catalizzatore di odio' nelle rispettive opinioni pubbliche. Continua Rossi: «[la guerra] nel Pacifico divenne da quel momento una lotta con pesanti connotazioni razziali [...], e la propaganda giapponese presentò l'attacco alle potenze occidentali come l'opportunità per una rivolta dei popoli asiatici colonizzati contro i colonizzatori»²².

Inevitabilmente, per gli americani, l'attacco giapponese a Pearl Harbor fu la scintilla scatenante, che Scott Cord identifica come la soglia di non ritorno dell'odio americano verso i giapponesi²³, mentre Jeremy Dauber concepisce l'evento come il punto di svolta nell'atteggiamento di Eisner verso la Seconda Guerra Mondiale e la minaccia nazista, il quale diventa via via più esplicito: «it may not be surprising, then, to see how quickly and frequently Eisner and his most popular character began to express, first guardedly and then openly, anti Nazi and prowar sentiments»²⁴, tanto è vero che «as the country approached the war, Eisner's active militation against the Nazis grew greater - The Spirit took on fifth columnists, saboteurs on American soil, and foreign spies»²⁵.

¹⁸ Nicholas Yanes, *Graphic Imagery: Jewish American Comic Book Creators' Depiction of Class, Race, Patriotism and the Birth of the Good Captain*, in *Captain America and the Struggle of the Superhero*, Jefferson, McFarland&Company, 2009, p. 55.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Si veda Paul Fussell, *The Boys' Crusade, American GIs in Europe, Chaos and Fear in World War Two* [2004], London, Phoenix, 2005, in particolare il capitolo «The camps», pp. 150-158.

²¹ Umberto Rossi, *Il Secolo di Fuoco*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 266.

²² Cfr. *ivi*, p. 264.

²³ «The American people's anger and rage after the Japanese bombing of the Pearl Harbor naval base on December 7, 1941 created a powerful desire to avenge this devious attack. The comic books, which had already shown Americans fighting the Axis in limited ways for several years, now shifted into high gear. Comics, like other popular media, now attempted to rally the populace to support the troops, conduct recycling and war bond drives, and to hate the enemy». Si veda Scott Cord, *Comics and Conflict: War and Patriotically Themed Comics in American Cultural History from World War II through the Iraq War*, in «Dissertations», paper 74, Loyola University of Chicago, 2011, p. 47.

²⁴ Jeremy Dauber, *Comic Books, Tragic Stories: Will Eisner's American Jewish History*, in «AJS Review», 30, 2, 2006, pp. 277-304: p. 285.

²⁵ Cfr. *ivi*, p. 286.

Per comprendere questa dinamica dell'autore si farà riferimento a due storie di *The Spirit*, scelte in virtù del diverso grado di trasparenza con cui affrontano la Seconda Guerra Mondiale e il nazismo. La prima consiste in una delle avventure più note del vigilante: si intitola *Conscription Bill Signed*, è stata pubblicata il 27 ottobre 1940, e racconta dell'arruolamento di The Spirit nell'esercito americano e di come riesca a sventare due tentativi di spionaggio da parte del nemico. Tuttavia, tale nemico non è mai definito esplicitamente: è solo attraverso alcune deduzioni che si può intendere il riferimento di Eisner al Secondo Conflitto Mondiale. In particolare tre elementi colpiscono e chiariscono le idee: nella prima vignetta della storia, Ebony White, personaggio di colore che funge da spalla del vigilante, manifesta le sue perplessità a The Spirit in merito all'arruolamento. Il vigilante risponde per vie metaforiche dicendo «Look at it this way. Suppose some big bully is going around picking fights with everyone. He hasn't picked on you yet, but he will, as soon as he licks the fellow he's fighting now... What would you do?»²⁶. In queste battute iniziali non si osservano espliciti riferimenti alla Germania o al nazismo, anche se pare evidente che il «big bully» di cui parla The Spirit altri non sia che la Germania di Hitler, che verso la fine del 1940 aveva rapidamente invaso l'Europa. Nel corso della storia, il protagonista affronta vis-a-vis le spie nemiche, ma queste non sono mai connotate al punto da poterne identificare la provenienza, salvo forse per il fatto che sono bianchi e non asiatici. Eppure, Eisner riesce a inserire un dettaglio capace di fare alzare il sopracciglio anche al lettore più distratto: nella settima vignetta della terzultima pagina, The Spirit combatte corpo a corpo con una spia, mentre un altro nemico dice «Out to the car, while Adolf finishes off The Spirit!»²⁷. Ovviamente non può essere casuale il fatto che l'unico nemico ad essere nominato (peraltro indirettamente) porti il nome di Hitler, venendo di conseguenza connotato come tedesco e nazista all'interno di un'unica vignetta.

Dopo lo scontro, il gruppo di spie riesce a fuggire, mentre The Spirit è aiutato dal fedele Ebony White, il quale volando sopra di essi con la «autoplane» li tramortisce colpendoli con vari oggetti, e – a «bombardamento» concluso – afferma «dese heah spies am a result o' mah private blitzkrieg!»²⁸. Oltre al fatto che lo scettico Ebony di inizio avventura sia diventato la patriottica spalla di The Spirit, colpisce il termine «blitzkrieg», generalmente famoso oggi, ma noto ai lettori di *The Spirit* del 1940 solo per l'omonima tattica tedesca durante l'invasione della Polonia²⁹. Suona ironico il fatto che Ebony ricorra a questa espres-

²⁶ Will Eisner, *Conscription Bill Signed*, in *Will Eisner's Spirit Archive #1*, New York, DC Comics, 2000, p. 168.

²⁷ Cfr. ivi, p. 172.

²⁸ Cfr. ivi, p. 173.

²⁹ Si tratta di una tecnica militare che «prevede lo sfondamento delle linee nemiche con un breve ma intenso bombardamento, seguito da una penetrazione in profondità di forze corazzate

sione capace di connotare le operazioni militari del terzo Reich, ma che, in bocca agli eroi di Eisner pare più una presa in giro rivolta all'esercito tedesco, senza però che il destinatario dell'ironia sia esplicitamente manifesto. Tale omissione caratterizza la storia fino all'ultima vignetta, che presenta il messaggio più patriottico, prefigurando il ruolo di The Spirit come alfiere della bandiera americana contro i fascismi; l'immagine mostra infatti il protagonista ed Ebony White davanti a ciò che pare un cinematografico tramonto, e The Spirit pronuncia le seguenti parole: «Well, Ebony, I am working with uncle Sam now... Working to preserve on earth the one place where men may live in freedom and in peace... America!»³⁰. Questo breve discorso di carattere patriottico e interventista apparentemente stride con il generale gioco di omissione dei dettagli condotto da Eisner. Infatti, nel caso di *Conscription Bill Signed*, nonostante il velo che copre gli eventi storici, i riferimenti sono piuttosto chiari, così come l'opinione di Eisner. Pur trattandosi di una storia pubblicata prima dell'attacco a Pearl Harbor, questo esempio mostra già l'atteggiamento sia fumettistico sia ideologico dell'autore. Brian Klotz, partendo da una citazione di Stan Lee, mette in relazione queste due istanze:

«As comic writers,» says Stan Lee regarding the time, «we had to have villains in our stories. And once World War started, the Nazis gave us the greatest villains in the world to fight against». In addition to providing a perfect form of 'evil' to pit against their figures of 'good', the war allowed Jewish-American creators to become more connected with the US as the 'us versus them' mentality shifted in a way that placed them, for once, into the former category³¹.

La duplice interpretazione di Klotz si condensa nell'avventura di *The Spirit* intitolata *Keep Mum on Ship Movements*, pubblicata il 17 gennaio 1943, dopo Pearl Harbor e l'entrata in guerra degli Stati Uniti. La storia racconta di un gruppo di volontari americani, tra i quali The Spirit, impegnato a portare aiuti alimentari in Grecia. Sulla via del ritorno la nave è attaccata e affondata da un sommergibile tedesco, ma The Spirit, insieme a un piccolo gruppo di superstiti, attacca l'equipaggio tedesco e si impadronisce del sottomarino riuscendo così a tornare a casa. Rispetto alla storia precedentemente discussa, in questo caso gli elementi riconducibili alla raffigurazione dei 'cattivi' sono espliciti: innanzitutto compare la parola 'nazi' quando uno dei volontari esclama «if a nazi sub doesn't find us, I'll see my boy tonight, he's only three...»³²; in secon-

e motorizzate assistite dall'aviazione. [Fu] praticata inizialmente dal solo esercito tedesco durante l'invasione di Polonia, Francia e Russia». Si veda U. Rossi, *Il Secolo di Fuoco* cit., p. 229.

³⁰ W. Eisner, *Conscription Bill Signed* cit., p. 168.

³¹ B. Klotz, *Secret Identities* cit., p. 11.

³² Will Eisner, *Keep Mum on Ship Movements*, in *Will Eisner's Spirit Archive #6*, New York, DC Comics, 2001, p. 35.

da battuta, se prima Eisner non aveva alterato la lingua delle spie, facendo loro parlare un inglese standard e non connotabile dal punto di vista etnico, in questo caso sia una spia negli Stati Uniti sia i tedeschi sul sottomarino parlano inglese con un forte accento tedesco. Ma c'è di più: quando vengono raffigurati i nazisti, nel giro di poche vignette appare una svastica, la parola «fuerher», e l'espressione «heil Hitler»³³.

Anche la descrizione dei 'cattivi' costituisce un elemento controverso. Poco dopo la loro comparsa essi sembrano spietati e del tutto insensibili al fatto che la nave su cui *The Spirit* viaggia, porti la bandiera della Croce Rossa; eppure, alla fine della storia, i marinai tedeschi sono assolutamente ridicolizzati. Ad esempio, mentre *The Spirit* combatte contro il comandante, i nazisti si trovano rapidamente soverchiati dai volontari americani, che li neutralizzano letteralmente calando loro i pantaloni³⁴; in un'altra situazione, dopo aver perso il sommergibile, i nazisti sono relegati su un canotto e trainati in porto come prigionieri: mentre gli americani scimmiettano una canzone nazista prendendo apertamente in giro Hitler, i tedeschi sono raffigurati in una posizione 'di castigo', come se vivessero la situazione come una sorta di marachella andata male³⁵.

Un modo tanto buffo e quasi leggero di rappresentare i tedeschi apre un problema: a cosa serve la possibilità di parlare in modo esplicito del nemico, per poi farlo con dei toni quasi infantili? La sensazione è che Eisner non volesse affatto alleggerire i toni, e men che meno rendere *The Spirit* una pubblicazione infantile, anzi³⁶: all'interno dell'immaginario collettivo dell'epoca, in una fase in cui l'opinione pubblica iniziava a venire a sapere degli orrori dei lager, la rivoluzione di Eisner consiste proprio nell'aver applicato una significativa dose di ironia ai *bad guys* per antonomasia, evidentemente ritenendo la risata molto più dissacrante del dramma. Al di là del portato ideologico di questa decisione, lo sviluppo di Eisner dell'ironia a questo punto della sua carriera diventa un elemento cruciale, capace di influenzare molte delle sue opere successive, in primis quelle di guerra. Certamente, l'uso dell'ironia e della presa in giro nei confronti di soggetti ideologicamente 'adatti', come i nazisti, rappresentò per l'autore una palestra ideale per poter applicare lo stesso meccanismo ad altre situazioni, forse ancor più problematiche dal suo punto di vista, come l'esercito degli Stati Uniti.

³³ Cfr. *ivi*, p. 36.

³⁴ I soldati affermano infatti «how can ve ven our pants-buttons iss all cut off?» [sic], cfr. *ivi*, p. 39.

³⁵ In particolare, un sottoposto domanda «dot song! It ain't respectful to der fuerher!» e il comandante risponde «Oh shuddup!» [sic], cfr. *ivi*, p. 40.

³⁶ In riferimento a *The Spirit*, Eisner afferma «I was at last writing for grownups», si veda W. Eisner, *Spirit Archive #1* cit. p. 9.

3. 'La sottile linea rossa' tra pedagogia e ironia nei fumetti di guerra di Will Eisner

«Well, we could make a sticky bomb».

«Are, are you making that up, sir?»

«No, it's in the field manual».

Saving Private Ryan

Nell'ultima parte del film *Saving Private Ryan* di Steven Spielberg, il drappello di soldati protagonisti si trova nella cittadina francese di Ramelle, dove viene progettata la difesa di un ponte da un'offensiva tedesca. Di fronte al problema di come fermare i temibili Panzer Tiger³⁷, il capitano Miller propone di utilizzare la «sticky bomb», un rudimentale ordigno ricavato da un calzino militare, ma prevista dai manuali militari che i soldati di Miller evidentemente non avevano letto.

Fu proprio redigendo manuali militari dell'esercito degli Stati Uniti che Will Eisner prestò servizio militare durante la Seconda Guerra Mondiale, collaborando con il Dipartimento della Difesa anche nel corso delle Guerre di Corea e Vietnam. Dopo essere stato arruolato, Eisner fu trasferito nel campo di addestramento di Aberdeen, in Maryland, dove iniziò a collaborare a un progetto che l'autore descrive come «a new approach to maintenance in World War II. It was called "Preventive Maintenance" of its equipments. Simply, it meant an organized process of caring for equipment to avoid malfunction and limit the need for repair»³⁸. Il coinvolgimento di Eisner in questo progetto segnò un passaggio rivoluzionario sia nella preparazione dei soldati sia nell'evoluzione del fumetto. Infatti, il ruolo di Eisner consisteva nel 'tradurre' i manuali militari in una lingua «comprensibile ai GI»³⁹, in modo da trasformare «freddi manuali tecnici in istruzioni semplici da capire»⁴⁰. Come già messo in evidenza, anni dopo la guerra, Eisner avrebbe scritto di ritenere l'arte sequenziale un linguaggio a sé stante, e di conseguenza utilizzabile per un progetto di quel tipo. La realizzazione di fumetti a scopo didattico rappresentava per Eisner l'occasione ideale per misurarne le potenzialità e le funzionalità come mezzo di comunicazione. L'autore confessa infatti:

by then I was firmly convinced that comics was a medium that was capable of far more than jokes and adventure stories. It was obvious that this program had to reach and teach the average G.I., and I believe the comics medium was ide-

³⁷ Il Panzerkampfwagen VI Tiger I è uno dei più famosi ed efficienti carri armati della Seconda Guerra Mondiale, particolarmente distruttivo in quanto primo mezzo corazzato dotato di cannone da 88 mm.

³⁸ W. Eisner, *The Spirit Archive #6* cit., p. 7.

³⁹ R. Sadowski, *Introduction* cit., p. VII.

⁴⁰ W. Eisner, *Premessa a PS, il meglio del mensile di manutenzione preventiva*, Milano, Bao Publishing, 2011, p. 8.

ally suited for this, it could amuse, instruct and enlist enthusiasm at the same time⁴¹.

Con tali presupposti evidentemente già chiari, Eisner partecipò alla redazione del primo dei manuali a fumetti di manutenzione preventiva, ovvero *Army Motors*, divulgato tra i soldati durante la Seconda Guerra mondiale. La pubblicazione rappresenta l'inizio del progetto, ed è il meno noto fra i testi di Eisner dedicati alla manutenzione preventiva; il lavoro condivide molti elementi con le strisce del successivo *PS, The Preventive Maintenance Monthly*, al punto che se non si può parlare di soluzione di continuità tra le due collaborazioni, di sicuro si può vedere lo stretto legame strutturale e tematico che li unisce. In altre parole, *Army Motors* e *PS* costituiscono due momenti della manutenzione preventiva spiegata tramite i fumetti e, se affiancati, mettono in evidenza lo sviluppo del prodotto e delle sperimentazioni di Eisner.

A livello strutturale tanto *Army Motors* quanto *PS* contengono alcune scelte la cui origine si può ricondurre all'esperienza di *The Spirit*. Innanzitutto, i personaggi ricorrenti sono pochi e ben connotati, in modo da essere facilmente riconoscibili: Eisner ereditò dal progetto precedente il protagonista Joe Dope, il sergente maggiore Half-Mast McCanick, personaggio più anziano di grado maggiore, e infine una provocante figura femminile, il caporale Connie Rodd. Il trio richiama fortemente i personaggi principali delle storie del vigilante di Central City, ovvero Denny Colt/*The Spirit*, il commissario Dolan, e la figlia Ellen. Non c'è dubbio che le trasposizioni militari del trio svolgano funzioni narrative diverse, però si può leggere una corrispondenza figurativa frutto dell'esperienza dell'autore. Un elemento di divergenza rispetto a *The Spirit* è sicuramente costituito dai nomi dei personaggi come spie di una manifesta inettitudine funzionale allo scopo di *Army Motors*: Joe Dope (= idiota) è il protagonista in negativo delle strisce, Eddie Campbell lo definisce «un ipotetico soldato che non ne azzecca una»⁴², che in modo esemplare fa capire al lettore come non si devono utilizzare i mezzi di trasporto in dotazione⁴³, mentre Michael Schumaker lo descrive come segue:

Joe Dope would belong to everyone in the army, regardless of where he was stationed. Joe Dope would become a sort of brand name, seen on posters and in other instructional materials, as well as in *Army Motors*. For Joe Dope to work as designed, a GI had to take one look at the character and understand that this

⁴¹ W. Eisner, *The Spirit Archive #6* cit., p. 8.

⁴² Eddie Campbell, *Introduzione a PS, il meglio del mensile di manutenzione preventiva*, Milano, Bao Publishing, 2011. p. 12.

⁴³ Anche il sergente Half-Mast contiene un portato ironico: letto «half-assed» si traduce come «incompetente».

was a soldier bound for a disaster that could have been easily prevented - if, that is, he hadn't been such a dope⁴⁴.

La maggior parte delle strisce racconta le disavventure di Joe Dope nell'utilizzo di mezzi militari, mettendo in risalto gli effetti delle negligenze del soldato: come se fosse soggetto a una costante verifica della «legge di Murphy», il protagonista resta in panne, fonde motori, 'salta' in aria con i propri mezzi, incorrendo senza riserva in figuracce di fronte al caporale Connie o alle altre donne di cui Eisner dissemina *Army Motors*. Inoltre, il valore di modello negativo di Joe Dope viene costantemente ribadito nelle intestazioni, come dimostra la prima pagina del quotidiano del campo di addestramento di Aberdeen, in cui Dope è definito «reverse hero», che «has stripped more gears and jammed more guns than any yardbird in the service»⁴⁵.

L'altro fondamentale elemento che Eisner recupera da *The Spirit* è di natura strutturale: se nelle avventure del vigilante di Central City si era adeguato con successo a lunghezza e struttura predefinite (sette pagine), allo stesso modo in *Army Motors* è costretto a destreggiarsi sviluppando le strisce su poche pagine. Ciononostante, l'apporto più diretto del nuovo format è la realizzazione dei poster che accompagnano le strisce: «[Eisner] produced posters around [Joe Dope] and, despite the early misgivings of the adjutant general, a Dope poster appeared in an official army manual. A "first" in army manual history»⁴⁶. I poster, che generalmente contengono poesie o filastrocche volte a ricordare i rischi dell'inefficienza, ricordano le *splash pages* che Eisner proponeva settimanalmente nelle avventure di *The Spirit*. Se in quest'ultimo svolgevano la funzione di sommario di ogni storia, in *Army Motors* (e successivamente in *PS*) si sviluppavano sull'adagio di *repetita iuvant* per i soldati che le avrebbero lette. In altre parole, con i dovuti distinguo, si può dire che Eisner attuì una sorta di montaggio strutturale di due componenti che avevano funzionato precedentemente per sviluppare un prodotto nuovo che, seppur legato a canali divulgativi militari, funzionava. Afferma infatti l'autore che

the challenge in this «revolutionary» idea came when the army manual department arranged with the University of Chicago to test the effectiveness of *Army Motors* versus traditional manuals. *Army Motors* and Joe Dope won decisively. The comics medium as a teaching tool had arrived. So [...] I spent the war years in another genre of comics-instructional comics⁴⁷.

⁴⁴ Michael Schumaker, *Will Eisner, a Dreamer's Life in Comics*, New York, Bloomsbury, 2010, p. 66.

⁴⁵ W. Eisner, *The Spirit Archive* #6 cit., p. 9.

⁴⁶ Cfr. *ivi*, p. 8.

⁴⁷ *Ibidem*.

Con queste parole Eisner pare usare la sua prima esperienza editoriale nell'esercito come esempio per la teoria proposta in *Comics and Sequential Art*, quando afferma che

in general terms we can divide the functions of Sequential Art into two broad applications; instruction and entertainment. [...] but there is an overlap because art in sequence tends to be expository. For instance, comic books, which generally confine themselves to stories designed exclusively for entertainment, often employ instructional techniques which buttress the exaggeration and enhance the entertainment⁴⁸.

Army motors si configura quindi come un prodotto di intrattenimento (per soldati) con fini didattici, o meglio un prodotto educativo con risvolti di intrattenimento.

A partire dai risultati ottenuti con *Army Motors*, non stupisce che Eisner avesse accettato di proseguire la propria esperienza al servizio dell'esercito anche successivamente, in particolare allo scoppio della Guerra di Corea, nel 1950, quando gli Stati Uniti si trovarono ad affrontare una guerra per cui non erano adeguatamente preparati, con equipaggiamenti vecchi di cinque anni e nemmeno revisionati⁴⁹. Eisner intraprese quindi una seconda collaborazione con l'esercito, riuscendo però ad appropriarsi del progetto per un nuovo mensile per la manutenzione preventiva, cosa che gli avrebbe permesso di apportare alcune modifiche al lavoro precedente, sviluppando ulteriormente il bilanciamento tra didattica e intrattenimento. Fu alla luce di tale 'revisione' che al nome del mensile fu anteposta l'espressione «PS», ossia poscritto, proprio per sottolineare alcune correzioni e aggiunte. *PS* in effetti aumentava il campo d'azione degli «instructional comics», non più limitati agli automezzi, ma comprensivi di indicazioni su come pulire le armi, abbattere gli alberi, e riparare i guasti. Come riporta Campbell, «Eisner diceva che il fondamento logico della rivista era prendere le difficili nozioni tecniche passate dagli scrittori militari e presentarle in un modo che i soldati semplici avrebbero capito»⁵⁰, ricorrendo se necessario a espressioni in slang e parolacce. Alla base dell'efficacia del medium utilizzato c'era sicuramente l'apporto dell'immagine immediatamente leggibile, la quale tende per natura a restare più impressa rispetto alle parole.

Forse, però, l'innovazione più interessante che *PS* presenta rispetto ad *Army Motors* riguarda il personaggio principale, Joe Dope: pare infatti che le alte sfere del Pentagono lo contestassero in quanto lesivo «della dignità dei soldati americani»⁵¹, e che per questo ne avessero richiesto la rimozione. Per tutta ri-

⁴⁸ W. Eisner, *Comics* cit., p. 139.

⁴⁹ Si veda E. Campbell, *Introduzione* cit., p. 12.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 13.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 17.

sposta l'autore riqualficò il ruolo di Joe Dope da 'scemo dell'esercito' a eroe e modello per i soldati, diventando una specie di detective in uniforme che andava a scovare i problemi dovuti alla mancata manutenzione. Non a caso, nel numero di *PS* pubblicato il 1 giugno 1951, si vede Joe in Corea intento a istruire un altro soldato su come caricare correttamente un camion; prendendo le parti di un ipotetico lettore confuso, il soldato soccorso da Joe Dope domanda «Senti un po', Joe Dope, nel '42/'45 eri lo zimbello dell'esercito! Com'è che ora dai lezioni a me?»⁵². Dope ribatte con la più didattica delle risposte: «È così che ho imparato anche io! E avendo imparato nel modo più duro, ora sono io che insegno»⁵³. L'ironia di questa trasformazione è il ribaltamento delle parti che essa provoca: se in *Army Motors* Joe Dope era l'inetto rappresentante di tutto ciò che non andava fatto, costituendo il modello negativo e capro espiatorio da non emulare, in *PS* diventa una specie di eroe risolutore dei problemi in cui gli altri G.I. incorrono, facendo intravedere una specie di *The Spirit* sotto le armi. Eppure, in questo modo, al progredire di Joe, gli altri soldati regrediscono diventando una massa di inetti, incapaci di risolvere alcunché se non opportunamente istruiti dal protagonista. Ad esempio, in *PS* n. 47, pubblicato nel 1956, si vedono i soldati sbagliare la procedura antigelo per i carri armati, ritrovandosi in battaglia con i cannoni congelati; oppure, nel n. 90, pubblicato nel 1960, si vede un soldato che stringe troppo un bullone del volante di un camion, tanto da non riuscire, una volta presa una strada ripida, a svoltare, finendo contro il ricovero degli ufficiali. Tuttavia, il meglio, o piuttosto il peggio di questo ironico ribaltamento sviluppato da Eisner, si osserva nei famosi poster inseriti tra una striscia e l'altra. Non essendo più Joe Dope il protagonista delle filastrocche, Eisner mette in quella posizione dei soldati qualsiasi, non riconoscibili dentro un percorso narrativo: essi cambiano di poster in poster, dando l'idea che la legge dei grandi numeri giochi contro l'esercito americano stanziato in Corea. *PS* si riempie quindi di immagini comiche di soldati con il naso segato o con un seghetto in testa, altri con un dito paonazzo causa cattivo utilizzo delle pinze. Si vedono soldati sottrarre con aria furtiva i pezzi di ricambio dai magazzini degli altri reparti, o addirittura parcheggiare su binari un camion, che viene fatalmente tranciato a metà da un convoglio. A degna conclusione del ribaltamento di inettitudine proposto da Eisner, su ogni poster appare uno slogan ricorrente: «We have the world's best equipment... Take care of it!». Questa frase appartiene rigorosamente a *PS*, mentre in *Army Motors* il *disclaimer* riguardava solo Joe Dope e diceva: «Don't be a dope! Handle equipment right!». Eisner riuscì quindi ad attuare la stessa trasformazione anche nei poster, sviluppando la stessa dinamica: spostare l'attenzione dal «dope» di *Army Motors* a un destinatario generico che per astrazione può coincidere con l'intero esercito.

⁵² W. Eisner, *Manutenzione Preventiva* cit., p. 28.

⁵³ *Ibidem*.

La retorica proposta da Eisner richiama fortemente quella dei manuali di guerra convenzionali, i quali si dimostrano sempre orientati a stimolare la cura e l'impegno dei soldati verso gli strumenti che usano. Per esempio, nell'introduzione di un manuale pubblicato dal Dipartimento della Difesa degli Stati Uniti si leggono le seguenti raccomandazioni: «wars are not won by machines and weapons but by the soldiers who use them. [...] If the US army is to win the next war, its soldiers must be motivated by inspired leadership, and they must know how to do their jobs and survive on the battlefield»⁵⁴. Sia nel manuale tradizionale sia nei lavori di Eisner viene ricostruita la relazione tra uomini e attrezzatura, dal cui rapporto dipende «la vittoria della guerra» secondo il Dipartimento della Difesa, e la «vita dei soldati» secondo Eisner. Si può ipotizzare che, nelle pubblicazioni divulgate all'interno delle forze armate, menzionare l'eventualità del malfunzionamento delle armi (e quindi la possibile sconfitta in battaglia) sia una tecnica propagandistica volta a mantenere immacolata la facciata dell'istituzione dell'esercito? Per rispondere sarebbe necessario conoscere le dinamiche interne all'esercito americano, ma ciò che sicuramente si evince è che Eisner stia giocando con la raffigurazione della seconda linea dell'esercito statunitense. Perché, di fatto, la sua risposta pratica alle esigenze espresse dall'alto in merito a Joe Dope ha apparentemente il merito di rendere l'esercito più forte del mondo una massa di incapaci in balia di sé stessi, che ricordano molto di più gli *Sturmtruppen* di Bonvi piuttosto che l'eroico esercito che aveva sconfitto Hitler. La sperimentazione sulle potenzialità dell'arte sequenziale di Eisner si configura come territorio di confine: come osserva Schumaker, «the characters, although clever and serving specific functions, had to walk a tight line between being entertaining and informative»⁵⁵, ma è anche vero che Eisner si trova su un'altra «tight line» che – intercorre tra la pedagogia militare e una plausibile (e nemmeno troppo velata) presa in giro dell'esercito americano.

Un ulteriore aspetto da riscontrare in *PS*, ma già presente in *Army Motors*, è l'ostentazione di «machismo» che caratterizza la quotidianità dei soldati. Magari influenzato dalle *femmes fatales* di cui aveva disseminato le avventure di *The Spirit*⁵⁶, Eisner trasferisce l'impatto della sessualità sui lettori anche nei lavori finanziati dall'esercito. È piuttosto evidente che, già a partire da *Army Motors*, il caporale Connie Rodd abbia ereditato i tratti caratteristici delle donne di Eisner: infatti, il meccanico «per niente in gonnella», oltre a essere raffigurato con un fisico mozzafiato, si rivela anche come l'elemento infallibile del trio di personaggi. Infatti, se in *PS* l'ormai esperto Joe Dope a volte resta ancora vittima di qualche abbaglio sul lavoro, il caporale Connie non sbaglia mai, mostrando oltre che una fisicità statuaria, anche un cervello e una professionalità che fanno

⁵⁴ Si veda *FM 21-75, Combat Skills of the Soldier*, Department of the Army, Washington DC, 1984, p. 1.

⁵⁵ M. Schumaker, *Will Eisner, a Dreamer's Life* cit., p.67.

⁵⁶ Si pensi a personaggi come P'Gell, Silk Satin, Sand Saref o Skinny Bones.

concorrenza alla sua bellezza. Ancora una volta è lecito aspettarsi che queste caratteristiche risalgano all'esperienza di *The Spirit*, dove Eisner contrapponeva a Denny Colt donne criminali machiavelliche e bellissime. Anche una lettura superficiale di questo schema ricorrente tende a osservare come il lavoro di Eisner non mostri traccia né di maschilismo né di discriminazione sessuale. Tuttavia non si può dire lo stesso dei suoi lettori, soprattutto nell'esercito. Infatti, il corretto funzionamento delle «instructional comic strips» non può prescindere dalla ricezione del pubblico. Eisner riteneva l'arte sequenziale un linguaggio, e allo stesso tempo si rivolgeva ai soldati nella loro lingua: di conseguenza doveva anche capire quali meccanismi figurativi potessero ottenere i risultati migliori, dando per associata la maggior forza dell'immagine sulle parole. Nel caso specifico, i lettori di *PS* erano giovani americani dispiegati a migliaia di miglia da casa (prima in Corea e poi in Vietnam), lontani dalle proprie mogli e fidanzate⁵⁷. Di conseguenza, è piuttosto naturale che la loro attenzione sarebbe stata catturata dalla figura di Connie⁵⁸. Anche in questo caso, Eisner si muove su confini labili; infatti, come afferma Schumaker,

there was no question that Connie was intended to be a sexy, even provocative, character – a bit of eye candy even if she was a cartoon figure – but Eisner was continually skirting the border between what was good clean fun, delivered with a wink, and what the army considered to be inappropriate⁵⁹.

Tuttavia, Eisner approfitta senza vergogna della carica erotica della bella caporale, raffigurandola sempre seria e algida, quasi a sottolinearne lo status di dea da ammirare, e vestendola molto spesso con abiti militari lievemente troppo stretti per i bottoni d'ordinanza⁶⁰. Ad esempio, in *PS* n. 12, pubblicato nel 1953, Connie aiuta dei soldati in un lavoro di manutenzione spiegando alcune regole attraverso la metafora del ballo, e quindi attraverso un inequivocabile contatto fisico. In *PS* n. 18, pubblicato nel 1954, Connie viene colpita dallo sfiato di un radiatore; ciò causa 'vistose' ripercussioni sull'ultimo bottone della sua divisa, costringendola a bloccare i lembi della camicia con una grossa spilla da balia. Eisner non frena il gioco allusivo, e condanna la spilla a saltare nell'ultima

⁵⁷ Secondo Stefano Rosso, «L'età dei soldati è un elemento cruciale: [...] Mentre nella Seconda Guerra Mondiale l'età media era di 27 anni, la guerra del Vietnam fu combattuta da soldati con un'età media di 18-19 anni», quindi «è comprensibile che ai loro occhi gli orrori della guerra siano apparsi tragici e inspiegabili». Si veda, Stefano Rosso, *Musi gialli e Berretti verdi, Narrazioni Usa sulla Guerra del Vietnam*, Bergamo, Bergamo University Press, 2003, p. 16.

⁵⁸ Peraltro la Connie Rodd disegnata nell'ultima fase di lavoro di Eisner presso *PS* ricorda per certi versi la temibile Skinny Bones di *The Spirit*.

⁵⁹ M. Schumaker, *Will Eisner, a Dreamer's Life* cit., p.106.

⁶⁰ William Broyles riconosce tale «passione del visivo» come un elemento ricorrente della letteratura sulla guerra del Vietnam, definendolo «eyefucking», letteralmente «scopare con gli occhi». Si veda W. Broyles, *Why Men Love War*, in «Esquire», 1984, pp. 68-81: p. 56.

pagina della striscia, regalando ai lettori un'angolazione dell'intimo di Connie. Ogni pensiero allusivo di cui il lettore è capace diventa legittimo, soprattutto se si osservano i poster di *PS* con Connie come soggetto: in essi la dimensione implicita cede, lasciando meno spazio all'immaginazione, come il caso di *PS* n. 3, 1951, che mostra Connie in bikini andare a lavare un mezzo, mentre un «ammasso di maschi eccitati [...] formano una sorta di erezione mentre tentano di 'eiaculare' i propri nomi sul tabellone del lavaggio auto»⁶¹.

Per Eisner, la funzione della donna come espediente didattico per mantenere l'attenzione del pubblico non si ferma a *PS*: la sessualità e Connie avranno un ruolo primario nella sua ultima collaborazione con il Dipartimento della Difesa, e quindi il suo ultimo contributo alla manutenzione preventiva, ovvero *The M16A1 Rifle*, pubblicato nel 1969, in piena Guerra del Vietnam.

4. *The 'Adolescents' Crusade': ormoni e machismo nei fumetti del Vietnam di Eisner*

«Tonight, you pukes will sleep with your rifles. You will give your rifle a girl's name, because this is the only pussy you people are going to get. Your days of finger-banging ol' Mary-Jane Rottencrotch through her pretty pink panties are over! You're married to this piece».

Full Metal Jacket

Se c'è qualcosa di più immortale di *Full Metal Jacket* di Stanley Kubrick, è senza dubbio l'interpretazione di R. Lee Ermey nei panni del sergente Hartman. Come è noto, Ermey era un autentico ufficiale dei Marines, e pur non avendo alcun passato come attore, riuscì a recitare alla perfezione la parte del sergente istruttore. Uno dei suoi meriti maggiori nel film di Kubrick fu sicuramente quello di essere riuscito a portare sulla pellicola la brutalità della parlata dei soldati. Nella citazione qui riportata, oltre alla volgarità della lingua militare si osservano due elementi di cui essa è intrisa: il machismo e il ruolo del fucile. Nell'opera di Eisner sulla Guerra del Vietnam questi due aspetti costituiscono le dinamiche principali, per lo meno nella sua ultima collaborazione legata alla manutenzione preventiva, ossia l'opuscolo intitolato *The M16A1 Rifle*. Ben altro discorso vale invece per l'opera successiva, *Last Day in Vietnam, a Memory*, pubblicato nel 2000 e di cui si parlerà in seguito.

Nel 1969, quasi al culmine dell'*escalation* delle operazioni americane in Vietnam, il Dipartimento della Difesa pubblicò un opuscolo di trentadue pagi-

⁶¹ E. Campbell, *Introduzione* cit., p. 17.

ne da divulgare tra i soldati sul corretto funzionamento dell'ultima arma distribuita con gli equipaggiamenti, il famoso fucile mitragliatore M16⁶². Come recita il sottotitolo, «Operation and Preventive Maintenance», l'opuscolo costituisce un terzo passaggio nella produzione di manuali militari sviluppati attraverso il fumetto, e per la terza volta il progetto fu affidato a Eisner. Tuttavia, a livello di lunghezza e densità iconografica, il suo nuovo lavoro per l'esercito rappresenta senza dubbio il contributo minore alla manutenzione preventiva. Il progetto M16 fu avviato dalla Colt per sostituire nella dotazione dei Marines il fucile AR-15 con due varianti, l'M16 e l'XM16E1. I due modelli, sviluppati per 'autopulirsi' durante l'uso, riportarono gravi problemi di inceppamento in battaglia, tanto che soldati americani furono trovati morti con accanto i propri fucili smontati, mentre cercavano di ripararli⁶³. Dopo un'inchiesta del Congresso, i modelli incriminati furono rimpiazzati dal fucile M16A1, completo di kit per la pulizia, man mano che il manuale curato da Eisner veniva distribuito.

The M16A1 Rifle funziona in modo molto diverso dai precedenti progetti per la manutenzione preventiva. Innanzitutto si tratta di un'unica uscita preparata ad hoc per una sola arma, e di conseguenza non si sviluppa più su varie strisce, né può contare sui poster. Al contrario, si tratta di un lavoro sintetico, di rapida consultazione. Questa logica ne spiega la struttura: di fatto *The M16A1 Rifle* consiste in un conciso manuale militare con un certo equilibrio tra istruzioni testuali e schemi corredati da immagini. In questo senso il lavoro pare sì riprendere la teoria didattica di Eisner fondata sull'opera educativa congiunta di immagini e parole, ma senza l'ausilio di storie, ironia e sketch. In effetti, l'apporto grafico di Eisner è evidente solo in pochi casi deputati al ruolo di sintesi di una sezione, oppure di *disclaimer*. A parte questi elementi familiari ai lettori, l'unico elemento di continuità tra *The M16A1 Rifle* e i progetti precedenti è costituito dal personaggio di Connie Rodd (a eccezione di una tavola in cui compare Half-Mast). La bella caporale-meccanico diventa esperta nella manutenzione e nella pulizia dell'M16, e riporta in sintesi le informazioni principali. Sebbene in quel periodo il tratto di Eisner si fosse fatto più maturo e preciso, nell'opuscolo è rimasto poco della Connie delle due guerre precedenti: altrettanto bella e formosa, si dimostra però più vestita e molto meno provocante rispetto a *PS*, anche in virtù dello spazio testuale minimo cui è relegata.

Ciononostante, a dispetto di uno spazio ridotto, basato su singole apparizioni del personaggio e non più su strutture a strisce, Eisner riesce comunque a pro-

⁶² Il fucile M16A1 è una delle armi automatiche più presenti nella filmografia di guerra americana, riconoscibile per la «maniglia» posizionata tra calcio e canna. L'M16 è diventato famoso per essere apparso in film popolari come la trilogia di *Rambo* (1982, 1985, 1988), e altri celebri film ambientati nel Vietnam; appare anche nei fumetti: ad esempio la serie intitolata *The 'Nam*, fu pubblicata dalla Marvel Comics tra 1986 e 1987 (in concomitanza con *Platoon* e *Full Metal Jacket*).

⁶³ R. Sadowski, *Introduction* cit., p. 40.

seguire i propri esperimenti sulle potenzialità didattiche del fumetto e dell'immagine. Supponendo che il target medio di lettore del manuale non fosse molto diverso dal lettore ipotetico durante la Guerra Fredda, diventa ragionevole pensare che il ruolo di Connie in *The M16A1 Rifle* fosse quello di mantenere viva l'attenzione dei soldati americani. Apparentemente, perfino una Connie senza la carica erotica che l'aveva contraddistinta nei precedenti lavori, riusciva, in virtù di un fisico immutato, a mantenere viva l'attenzione del soldato medio durante la lettura. A quel punto, la schematicità delle istruzioni per la manutenzione dell'M16 facevano il resto: semplici abbastanza per essere capite e riprodotte, si avvalevano solo della figura di una bella donna per risvegliare l'occhio annoiato di un GI dopo mezza pagina di lettura. Nella maggior parte dei casi, infatti, Connie non distribuisce istruzioni tecniche, ma si limita a ribadire i passaggi-chiave delle procedure di manutenzione o pronuncia frasi secche volte a sottolineare un concetto con parole diverse. Per esempio, è Connie che ripete di mantenere il fucile pulito dicendo «remember... the important thing is... keep it clean!»⁶⁴, ed è sempre lei a domandare retoricamente «why risk the damage?»⁶⁵.

Il ricorso di Eisner alla stimolazione del machismo militare come tecnica didattica non si limita all'utilizzo della cosiddetta «maestra hot». La centralità del fucile M16 nel pamphlet viene potenziata dando all'arma una connotazione sessualmente spinta, e non a caso Mark Strauss definisce l'M16 di Eisner un fucile «oversexed»⁶⁶. Effettivamente, pur nella sua concisione e ridotta presenza di fumetti, sostituita da tabelle procedurali, *The M16A1 Rifle* risulta intriso di allusioni erotiche più o meno esplicite. Ad esempio, la prima sezione del pamphlet, che mostra come smontare il fucile, è intitolata «how to Strip your baby»⁶⁷, configurando l'M16 come una figura femminile; la stessa idea si ripresenta varie volte nel corso del manuale, ad esempio in sezioni come «Sweet 16»⁶⁸, oppure, in modo velato ma inequivocabile, nel paragrafo «All the way with négligé»⁶⁹, dove per *négligé* si intende una copertura in plastica utilizzata per proteggere i fucili dallo sporco e dagli agenti atmosferici. La corrispondenza che risalta tra il *négligé* e il profilattico si inserisce alla perfezione nel rapporto erotico tra soldato e fucile. Un'ulteriore allusione si coglie nella sezione dedicata al caricatore, che si consiglia proteggere con un altro *négligé* su misura, ma che soprattutto viene battezzato «Maggie» e raffigurato nel titolo della sezione con un viso di donna ammiccante e belle gambe nude. Nella pagina successiva è lo stesso caricatore-Maggie a chiedere a un GI di proteggerla, di-

⁶⁴ W. Eisner, *The M16 Rifle* [1969], New York, Skyhorse Publishing, 2013, p. 7.

⁶⁵ Cfr. *ivi*, p. 14.

⁶⁶ Mark Strauss, *That Time Will Eisner Drew an Oversexed M16 Comic Book for the Army*, <<http://io9.gizmodo.com>> (06/02/2014).

⁶⁷ W. Eisner, *The M16* cit., p. 2-3.

⁶⁸ Cfr. *ivi*, p. 8.

⁶⁹ Cfr. *ivi*, p. 11.

cendo «protect me, you big strong guy!»⁷⁰. A fronte di una simile connotazione di genere senza mezzi termini, torna subito in mente l'ordine impartito da Hartman, successivamente eseguito dal soldato «Palla di Lardo» che battezza il proprio fucile Charlene. Tutto lo strato di erotismo che pervadeva la vita militare viene riproposto da Eisner che lo utilizza come stratagemma per incentivare la lettura, e, come giustamente osserva ancora una volta Strauss, «if [eroticism] wasn't an attention getter for grunts who hadn't seen an American woman in months, nothing was»⁷¹. Questo aspetto di mascolinità esasperata permette all'autore di definire quali modalità utilizzare per comunicare col proprio pubblico di riferimento, ovvero la massa di ragazzi la cui guerra Kurt Vonnegut avrebbe forse definito una 'adolescents' crusade'⁷².

Dopo *Army Motors*, *PS* e *The M16A1 Rifle*, l'esperienza di guerra di Eisner si può considerare conclusa. Oltre agli anni di leva durante la Seconda Guerra Mondiale, l'autore aveva visitato in due successivi tour i fronti coreano e vietnamita, da cui rispettivamente erano usciti *PS* e *The M16A1 Rifle*. Alla fine della guerra del Vietnam, Eisner aveva già decretato la conclusione della sua collaborazione alla manutenzione preventiva, uscendo di fatto da *PS* nel 1971. Ciononostante, dedicò alle proprie esperienze sul fronte un ultimo lavoro, *Last Day in Vietnam, a Memory*, pubblicato nel 2000. Una delle novità fondamentali di questo lavoro è il fatto che propone un racconto retrospettivo, a molti anni di distanza dagli eventi storici, e di conseguenza libero da filtri politici che potessero incasellare il contenuto del testo. Sin dal titolo Eisner pare giocare con il lettore, definendo l'opera come una «memoria» piuttosto che un «memoir».

Il lavoro consiste in una raccolta di sei brevi memorie basate sulle osservazioni di Eisner nei teatri di guerra di Corea e Vietnam. Pur non essendo *Last Day in Vietnam* collegato alla manutenzione preventiva, è proprio la pulizia delle armi a costituire l'anello che lo congiunge ai precedenti lavori "di guerra". Infatti la prima memoria (che dà il titolo alla raccolta) racconta della visita di Eisner a una base dell'esercito americano in Vietnam per esaminare la messa in pratica della manutenzione preventiva. L'ispezione dura solo due vignette, e mostra una struttura in cui i soldati smontano e rimontano fucili M16⁷³. L'interesse autoriale per la ricezione al fronte del materiale didattico a fumetti diventa un pretesto nelle storie raffigurate in *Last Day in Vietnam*, in cui Eisner sembra finalmente

⁷⁰ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁷¹ M. Strauss, *That Time Will Eisner Drew an Oversexed M16* cit.

⁷² Si fa riferimento a K. Vonnegut, *Slaughterhouse Five, a Novel* [1969], New York, Dell Publishing, 1991.

⁷³ L'assemblaggio delle armi è diventato un tropo delle narrative di guerra. Già evidente in *Full Metal Jacket*, la scena ricorre in *Forrest Gump*, ma sopravvive anche nel fumetto contemporaneo: si pensi a *Kobane Calling* di Zerocalcare, in cui il protagonista commenta l'assemblaggio di un mortaio, citando *Full Metal Jacket* quando un ufficiale esclama «dal Kurdistan vengono solo i tori e le checche, e io non vedo le corna!» (Zerocalcare, *Kobane Calling*, Milano, Bao Publishing, 2016, p. 233).

libero di sviluppare altri aspetti della guerra, abbandonando l'*instructional comics* per dedicarsi ad altri tipi di sperimentazione nell'arte sequenziale.

Tutte e sei le memorie si focalizzano su aspetti militareschi collaterali al combattimento ma mai centrati su di esso, evitando ciò che Larry Hama chiama le «gesta eroiche alla John Wayne»⁷⁴: l'episodio che dà il titolo alla raccolta è incentrato su un ufficiale durante il suo ultimo giorno in guerra; «The Periphery» propone alcune chiacchiere da bar tra inviati di guerra; in «The Casualty», Eisner ripercorre le tragiche disavventure di un GI vittima di una trappola tesagli da una prostituta con cui era andato. «A Dull Day in Korea» mostra un soldato con disturbi mentali poco prima di sparare a una lontana e ignara contadina coreana. «Hard Duty» contrappone il carattere duro di un soldato in servizio, con la sua sensibilità provata quando si reca a visitare i bambini in un orfanotrofio destinato ai figli di ragazze locali e soldati americani. Infine, «A Purple Heart for George» racconta di un soldato incapace e beone, il quale nelle notti di ubriachezza consegna la richiesta di essere mandato in prima linea. I commilitoni buttano la richiesta, finché un giorno una riserva dimentica la consueta procedura mandando il protagonista al fronte, dove resta ucciso. In questo senso, il materiale raccolto da Eisner per *Last Day in Vietnam* mostra la dimensione più umana del conflitto, privilegiando le debolezze e le pieghe caratteriali più nascoste dei personaggi, e mostrando la guerra senza raccontarla, pur lasciandone presenti le tracce.

D'altra parte, anche a livello di forma Eisner percorre strade caratterizzate da una continua sperimentazione grafica, al punto da testare i limiti della sua stessa teoria, proposta in *Comics and Sequential Art*. Infatti, in tutto *Last Day in Vietnam* si assiste alla scomparsa delle pareti del *frame* canonico a vantaggio di immagini costruite su uno o due livelli di prospettiva soggettiva: nella prima memoria, ad esempio, il motivo ricorrente di tale forma è un primo piano in cui si vede il diretto interlocutore di Eisner «reporter», mentre il secondo piano viene mostrato attraverso una finestra che consiste nel bordo della jeep da cui la scena è vista, oppure dal finestrino di un elicottero militare, una tecnica che Matt Fraction definisce «filmica più che fumettistica»⁷⁵. Questa strategia permette una comunicazione multi-livello tra vignette concentriche che l'autore sfrutta per evidenziare diversi livelli emotivi tra i personaggi raffigurati che entrano o escono dalle 'finestre'. L'esempio più chiaro di questo esperimento mostra tre soldati di pattuglia nella giungla salire e poi scendere dall'elicottero su cui viaggiano Eisner e l'ufficiale che lo scorta, e il loro moto di entrata e uscita corre parallelo alle emozioni che i vari personaggi rappresentano: l'ufficiale, all'ultimo giorno di missione, è loquace, scherzoso e parla continuamente delle proprie aspettative una volta tornato a casa, mentre i tre militari di pattuglia non parlano per

⁷⁴ Larry Hama, *Introduzione*, in *The 'Nam, Lettere dal fronte* [1987], Modena, Panini Comics, 2015, p. 2.

⁷⁵ Matt Fraction, *Foreword*, in *Last Day in Vietnam* [2000], Milwaukee, Dark Horse Books, 2013, p. 5.

tutta la durata della sequenza, mantenendo un'espressione dura e quasi rassegnata al fatto di non poter uscire dalla guerra. Tale espressione li accompagna da quando salgono sull'elicottero al momento in cui scendono, generando un forte iato emotivo rispetto al soldato di scorta dell'autore⁷⁶. Il «frame multi-livello» ricompare in due modi diversi negli episodi «The Casualty» e «A Dull Day in Korea», producendo nel primo caso un secondo livello utilizzato per mostrare i ricordi del protagonista sotto forma di immagini e non di testo, mentre nel secondo caso il frame viene utilizzato per frammentare il più possibile il monologo del protagonista, in modo da ricostruire la sua schizofrenia frazionando i cambi di umore e le associazioni di idee del soldato. Come riassume Schumaker, in entrambe le modalità si osserva il nuovo approccio che Eisner cerca di dare al fumetto, facendo cioè parlare il personaggio direttamente al lettore, e di conseguenza rendendo il lettore personaggio della storia⁷⁷.

Last Day in Vietnam rappresenta una delle ultime opere pubblicate da Eisner, una perla in termini di sperimentazione, e senza dubbio un punto di arrivo all'interno delle sue opere di guerra in cui gli scenari bellici tendono a sfumare e raramente costituiscono il fulcro delle sue opere. Pare quasi che, da *The Spirit* a *Last Day in Vietnam*, la guerra abbia una funzione accessoria, e funga da strumento che Eisner utilizza per indicare qualcos'altro di non ben visibile.

5. Conclusioni

Il tema della guerra nelle opere di Will Eisner appare vittima di uno strano destino: sia a livello intertestuale, sia intratestuale, la dimensione bellica non ha mai goduto della risonanza editoriale di altre sue opere. Ad esempio, mentre lavorava ai primi due lavori sulla manutenzione preventiva, il nome di Eisner era accostato solo a *The Spirit*; d'altra parte, la popolarità di *The M16A1 Rifle* non poteva reggere il confronto con i primi graphic novel di Eisner, a partire da *A Contract with God*, uscito nel 1978, pubblicati nella fase successiva alla Guerra del Vietnam. Perfino all'interno delle opere più fortunate, la questione della guerra ha sempre rappresentato un tema marginale, come dimostrano le occorrenze solo episodiche della Seconda Guerra Mondiale nelle avventure di *The Spirit*, o il contenuto di un lavoro come *Last Day in Vietnam*, che sebbene si possa sostanzialmente considerare un fumetto di guerra si rivela tuttavia concentrato su aspetti periferici e interstiziali dell'universo del Vietnam.

A causa della complessità e vastità dell'opera di Eisner, non è facile interpretare le dinamiche interne della sua fortuna/sfortuna. Questo saggio ha cercato di sottolineare alcuni meccanismi di funzionamento della sperimentazio-

⁷⁶ W. Eisner, *Last Day* cit., pp. 19-23.

⁷⁷ M. Schumaker, *Will Eisner, a Dreamer's Life* cit., p. 195.

ne di Eisner sul fumetto come strumento didattico, e il ruolo della guerra come tema ricorrente ma in secondo piano all'interno di tale modalità. Eppure, alla luce di quanto proposto nel saggio, si può pensare che i vari esperimenti formali di Eisner contribuiscano a definire il loro stesso contenuto come non necessariamente bellico: virgolettare l'espressione «fumetti di guerra» nella produzione di Eisner non significa affermare l'assenza dei componenti essenziali del genere dalla sua opera, bensì sottolinearne la natura strumentale. Infatti, seguendo l'evoluzione cronologica e sperimentale dell'autore, da *Blackhawk* fino all'incipit di *Last Day in Vietnam*, è possibile identificare la guerra come l'indice usato da Eisner per indicare il qualcos'altro di cui si parlava prima. Di fatto, le varie ambientazioni di guerra proposte dall'autore si rivelano come contesti adatti per sviluppare l'uso dell'arte sequenziale in vari modi: dall'uso propagandistico delle opere pubblicate a cavallo del Secondo Conflitto Mondiale, allo sviluppo del fumetto come mezzo didattico nelle opere prodotte durante le successive guerre americane. Come riporta Kent Worcester infatti, quando accettò di collaborare a *PS* dopo l'esperienza di *Army Motors*, Eisner era «very interested in doing that because it would be a further demonstration of the use of comics as a teaching tool or as an instructional medium»⁷⁸. In altre parole, non erano le guerre di Corea e Vietnam in sé ad attirare Eisner, quanto più la possibilità di lavorare ai manuali militari per verificare il valore educativo di strisce e balloons, quasi a dire che non contava tanto il contenuto del lavoro, ma la sua funzione.

La sperimentazione di Eisner continua fino a *Last Day in Vietnam*, nonostante sia un testo più difficile da inquadrare. Qui infatti, libero da vincoli delle autorità militari, Eisner tenta un'ulteriore applicazione del medium, trasformandolo di colpo in un efficace strumento di denuncia della guerra. La raccolta di memorie del Vietnam costituisce però anche il punto di chiusura di un ciclo sperimentale che si può leggere in due direzioni opposte ma incidenti. Tra tutte le opere qui analizzate, *Last Day in Vietnam* pare quella meno strumentale nel racconto della guerra, ma quella più focalizzata sull'uomo. In questo senso, il testo rappresenta il punto di arrivo non solo di un percorso evolutivo delle potenzialità del fumetto, ma anche il punto più focalizzato sull'essere umano.

Non si può infatti prescindere dal ruolo dell'uomo in un'opera come quella di Eisner: il lettore o il soldato sono sicuramente target e allo stesso tempo mezzo per l'utilizzo comunicativo dell'arte sequenziale, come dimostrano le tecniche didattiche usate dall'autore in *PS* e *The M16A1 Rifle*, dove le strategie sono tarate totalmente sul soldato medio di diciannove anni. L'autore è 'addestrato' a insegnare ai soldati, ma i soldati oltre che contenuto e cavie, sono anche lettori, destinatari e fruitori delle sue opere. Allo stesso modo, l'uomo, l'ebreo perseguitato durante la Seconda Guerra Mondiale è il destinatario e fruitore delle avventure di personaggi eroici che sconfiggono l'antisemitismo nazista. L'interesse

⁷⁸ K. Worcester, *Eisner and Instructional Comics* cit., p. 135.

di Eisner per la condizione dell'essere umano resta il punto fermo della sua peculiare raffigurazione delle guerre e della sofferenza. Così, Eisner ricorda, o meglio anticipa, il Bonamore di Wu Ming, preoccupandosi degli uomini coinvolti nelle guerre, e cercando di stabilire un contatto tra uomini e strumenti, tale da permettere ai primi di sopravvivere grazie ai secondi. A livello specifico, gli strumenti sono le armi e la loro manutenzione, ma a livello generale sono le stesse opere di Eisner a funzionare da strumenti per gli uomini: per tornare all'equazione iniziale, i fumetti costituiscono l'attrezzatura dal cui buon funzionamento dipendono le persone.

La stessa equazione generata per Bonamore vale per Will Eisner, e il desiderio dell'immaginario soldato italiano di «proteggere gli uomini» pare lo stesso che può avere mosso Eisner nel corso di tutta la sua carriera. A questo proposito, vale la pena citare alcune parole di Eisner che sembra quasi abbiano ispirato Wu Ming:

I felt that as long as we have a situation where somebody has to learn how to operate this kind of equipment, whether it's a gun or a tank or a jeep, and men are being killed as a result of poor training or faulty equipment, then I was performing a service by teaching them how to survive⁷⁹.

⁷⁹ Catherine Yronwode, *Eisner's P*S Years*, in «The Spirit Magazine», 33, 1982, pp. 33-50: p. 48.

LA GUERRA E IL TEATRO ITALIANO CONTEMPORANEO

Flavia Crisanti

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 egualmente¹.

Bertolt Brecht, *Poesie politiche*

La guerra è un soggetto trattato in tutti i generi letterari, dal romanzo alla poesia, passando ovviamente per il teatro. Basti pensare al peso di quest'argomento nel teatro greco per capire l'importanza che, fin dall'antichità, gli è stata attribuita². Tuttavia in questo studio si è scelto di parlare della guerra nel teatro di narrazione perché questo genere, negli ultimi trent'anni, ha dato un'immagine complessiva e generale delle guerre del Novecento e degli anni Duemila.

In una prima parte di questo studio, dopo aver presentato rapidamente le caratteristiche del teatro di narrazione, vedremo quali conflitti sono stati portati in scena e con quale scopo; in seguito sintetizzeremo il pensiero di Ascanio Celestini attraverso il suo teatro e, per finire, vedremo quale immagine è data della guerra al terrorismo dagli autori-attori contemporanei.

1. *Quale teatro per quale guerra: due definizioni*

Il teatro di narrazione è una forma di teatro contemporaneo, nato in Italia, che ha ottenuto diversi consensi grazie alla sua caratteristica principale: l'impegno politico. Questo tipo di teatro nasce negli anni Ottanta sulla scia del successo ormai acquisito dell'opera di Dario Fo³.

¹ Bertolt Brecht, *Poesie politiche*, Torino, Einaudi, 2015.

² Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

³ La bibliografia sul teatro di narrazione non è sterminata e la maggior parte dei contributi è di carattere storico. Tra le ultime e più rilevanti pubblicazioni si possono ricordare: Gerardo

Come il teatro di Fo, infatti, questo genere teatrale predilige il monologo al dialogo: la recitazione è affidata all'autore del testo che è chiamato per consuetudine narr-attore, in quanto attore e autore del proprio testo. Sempre seguendo il modello di Fo, il teatro di narrazione si presenta all'insegna dell'epicità brechtiana: il pubblico non deve immedesimarsi con gli attori, ma essere coinvolto attivamente nello spettacolo che, dato il carattere politico della trama, mira a suscitare una forma di riflessione e di denuncia⁴.

La formula «impegno-monologo-epicità» diventa la base su cui lavorano i giovani autori-attori attivi a partire dagli anni Ottanta⁵, ma, a differenza del teatro di Fo, i testi del teatro di narrazione presentano una struttura diversa: si tratta certamente di monologhi, ma, come ha osservato Gerardo Guccini, il carattere squisitamente letterario di questi testi ne fa una forma di rigenerazione orale di un testo scritto⁶.

È opportuno, inoltre, ricordare che, per convenzione, si separa una prima generazione di narr-attori che operano dagli anni Ottanta ai primi Duemila da quelli che vengono dopo l'Undici settembre 2001, data spartiacque anche per la letteratura italiana⁷. Fanno parte del primo gruppo personaggi come Baliani e Marco Paolini, mentre al secondo appartengono Ascanio Celestini, Davide Enia e Daniele Timpano. La differenza tra i due gruppi è basata proprio su un diverso ruolo attribuito al testo scritto. Se per i primi il testo non è che uno strumento il cui scopo è denunciare alcuni episodi della storia italiana contemporanea, per il secondo gruppo il testo è importantissimo. Per i primi, l'elemento più importante dello spettacolo è far capire agli spettatori i grandi errori della Storia e, quindi, il testo scritto diventa interessante nel momento in cui è stampato perché permette di far circolare un messaggio. Per gli autori della seconda generazione, al contrario, il testo scritto è importantissimo perché preesiste allo spettacolo ed è un vero testo letterario dotato di tutte le caratteristiche di un racconto breve⁸.

Il teatro di narrazione è, dunque, un genere complesso che assume diverse forme a seconda del periodo storico che viene analizzato e in base all'argomento trattato; rimangono delle costanti nella struttura – il monologo e l'epicità, per esempio – e nelle tematiche *engagées*, ma non si può definirlo in modo univoco e standardizzato. Ed è proprio grazie a questa struttura aperta che di-

Guccini, *Stabat mater. Viaggio alle fonti del teatro di narrazione*, Bologna, Casa editrice del Teatro delle Ariette, 2004; Id., *La bottega dei narratori*, Roma, Audino Editore, 2005; Simone Soriani, *Sulla scena del racconto*, Arezzo, Zona Editrice, 2009.

⁴ Bertolt Brecht, *Scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 2012; Beatrice Furini, *Il teatro di Brecht. Censura e divenire politico*, Pisa, Pacini Editore, 2012.

⁵ S. Soriani, *Fo dalla commedia al monologo*, Pisa, Titivillus, 2007, p. 35.

⁶ Ivi, p. 12.

⁷ S. Soriani, *Fo cit.*, p. 50.

⁸ Luca Mastrantonio, *Gli intellettuali del piffero*, Venezia, Marsilio, 2013.

venta, dunque, il terreno privilegiato per trattare un racconto sulle grandi guerre e sui conflitti che hanno interessato l'Italia direttamente e indirettamente nel Novecento. È inevitabile, quindi, che le guerre proposte sulla scena del teatro di narrazione siano i due grandi conflitti del Novecento ma non solo: si riflette anche sulle guerre globalizzate che interessano l'Italia in quanto Paese dell'unione Europea e della Nato.

La definizione di 'guerra' comprende, nel teatro di narrazione, anche tutte le forme di conflittualità sociale che derivano da una forma di abuso del potere da parte di chi lo detiene sui chi lo subisce: per questo il teatro di narrazione indaga spesso il fascismo, gli anni di Piombo e anche quelle forme di 'guerra urbana' tra poveri e ricchi. Quello che conta è, infatti, il racconto privato della guerra, poco importa se sia una guerra mondiale o un massacro nelle vie di Parigi: l'elemento più interessante resta il punto di vista della vittima che non capisce le ragioni della guerra.

I racconti di guerra e di violenza diventano quindi la forma di espressione di una marginalità che soffre e permettono di dare un'altra interpretazione ai fatti storici. Senza evocare il termine di 'contro informazione' applicabile soprattutto al teatro degli anni Settanta, si può dire che il teatro di narrazione cerca di mostrare un altro punto di vista e invita a riflettere tramite l'esperienza di chi si è visto 'piombare addosso' gli eventi.

Per capire l'importanza di tutto quello che fino a questo punto è stato detto sulla guerra e sul teatro di narrazione, vale la pena di ricordare il progetto *Raccontare la guerra* nato nel 2010 grazie alla collaborazione della regione Lazio, la Provincia di Frosinone e l'Archivio di Stato⁹. Lo scopo di questo laboratorio è stato quello di valorizzare la memoria storica della Seconda Guerra Mondiale in particolare per portare in risalto degli avvenimenti poco noti, come lo stupro di massa avvenuto il 20 maggio del 1944. Il progetto, durato quattro anni, ha portato alla realizzazione di alcuni spettacoli tra cui *Ninetta e le altre marocchinate del '44* e *Favole di guerra* in cui si riflette sulla Seconda Guerra Mondiale e sugli stupri del '44 tramite la testimonianza-memoria dei sopravvissuti e di chi ha vissuto l'orrore della guerra.

2. I due conflitti mondiali

La prima osservazione da cui possiamo iniziare è molto semplice: il teatro di narrazione non si è interessato a entrambi i conflitti mondiali. Infatti, come si è potuto constatare con il recentissimo anniversario della Prima Guerra Mondiale, un gran numero di scrittori si sono interessati al primo conflitto a cui l'Italia ha

⁹ Il progetto, i video degli spettacoli e i testi sono consultabili on line: <<https://raccontalaguerra.wordpress.com>>.

preso parte, mentre il teatro di narrazione non ne ha mai tratto dei risultati eclatanti. Probabilmente questa relativa mancanza di interesse è dovuta al fatto che la letteratura sulla Prima guerra mondiale è fatta per lo più da diari o da racconti autobiografici sulla guerre nelle trincee. Il punto di vista, quindi, interno al racconto e lo sguardo della vittima sugli avvenimenti sono già fortemente marcati. Inoltre, portare sulle scene il diario di un combattente non richiede nessun atto di riscrittura da parte dell'autore-attore e potrebbe essere inteso non più come una forma di teatro di narrazione, ma di pubblica lettura.

L'unica eccezione che possiamo evocare è quella dello spettacolo di Marco Baliani *Trincea* portato in scena nel giugno 2015 al Festival delle Colline Torinesi all'interno di una rassegna celebrativa della Prima Guerra Mondiale. Si tratta di una riscrittura creativa dei racconti della vita in trincea che ha lo scopo di far emergere la sofferenza morale più che fisica dei soldati. Scrive così Marco Baliani nelle note di scena:

Il pittore è un macellaio, ma egli sta nella sua macelleria come in una chiesa, con la carne macellata come Crocifisso, che altro siamo se non potenziali carcasse? Quando entro in una macelleria mi meraviglio sempre di non esserci io lì appeso al posto dell'animale. Francis Bacon.

La macelleria è lo sfondo opaco della Storia e il bancone del macellaio è la sua trincea.

La prima guerra mondiale inaugura l'impossibilità di una narrazione fondata su un flusso temporale continuo. Per il soldato in trincea il tempo si assolutizza in un denso presente, un tempo inceppato, fatto di gesti folli divenuti normali, come quello di uccidere e che impedisce alla parola di farsi racconto.

Il corpo è ubriaco di terrore, ha fame, non solo di cibo e di conforto, ha fame di umanità, di relazioni umane che ormai vanno svanendo nella memoria.

Il corpo individuale del soldato non esiste più, diviene ingranaggio, numero, funzione operosa della grande fabbrica industriale che produce morte, diviene efficiente strumento nelle mani dello Stato padrone.

Il corpo viene sottoposto ad un processo di spersonalizzazione, di impoverimento progressivo della propria umanità.

Con questo spettacolo voglio provare a essere quel corpo, nell'unicità di quell'annichilimento che lo espropria da se stesso e lo riduce a carne, intercambiabile strumento di un potere che comincia allora a sperimentare su larga scala l'assoggettamento totale dell'essere umano¹⁰.

Baliani riprende con questo suo spettacolo il punto di vista che caratterizza quasi tutta la sua produzione teatrale e cioè il rapporto tra il corpo e il processo di privazione delle qualità umane che viene messo in atto quando l'uomo è vittima della guerra e della violenza.

¹⁰ Il testo di *Trincea* non è ancora stato pubblicato, ma se ne possono leggere alcuni estratti insieme alle note di regia sul sito di Marco Baliani <<http://www.marcobaliani.it/trincea>>.

Il soldato è nello stesso tempo un pezzo di carne che si può esporre in macelleria e una creatura pensante che subisce un evento di cui non capisce la violenza enorme e soprattutto di cui non si sente parte. L'attenzione è posta non sul racconto dei fatti, ma sull'uomo e sul racconto del proprio dolore, con la stessa modalità che si riscontra nei racconti di Ascanio Celestini e Marco Paolini sulla Seconda Guerra Mondiale.

Marco Paolini concepisce il teatro come un luogo in cui il narr-attore ha la possibilità di mostrare al pubblico la verità che si nasconde dietro ai grandi 'crimini' civili che sono stati commessi nel Novecento: dal Vajont al caso di Bhopal passando per Ustica e il petrolchimico di Marghera. Paolini leva un grido di indignazione per tutti quelli che sono stati vittime delle scelte egoistiche di chi detiene il potere¹¹.

Il teatro di Paolini si costruisce febbrilmente su una ricerca di fonti diverse da quelle ufficiali e la verità che emerge è riproposta in scena tramite un «io» – a volte la stessa voce dell'autore, a volte quella di un personaggio fittizio che condivide con l'autore una parte di vissuto – che rappresenta la vittima in grado di poter urlare la propria indignazione.

Il suo *Sergente nella neve*, che è diventato uno tra i suoi cavalli di battaglia – grazie anche alla scelta di metterlo in scena in una grotta di montagna, di registrarlo e di trasmetterlo in televisione – rievoca la seconda Guerra Mondiale tramite il racconto del sergente spedito in Russia e messo alla prova dalle difficoltà naturali del luogo e dall'insensatezza dello scontro bellico. Il testo, dedicato a Mario Rigoni Stern e tratto dall'omonimo romanzo dello scrittore veneto (1953), rimane fedele al racconto d'origine pur variando il punto di vista. Scrive Paolini che

Nel racconto intreccio il coro dei soldati in marcia che rappresento e il mio sguardo quando sono andato sul Don a cercare la postazione dei nostri soldati, per seguire le tracce del libro. Ho provato a mettermi nei panni dei nostri che ci andavano con il senso di colpa degli invasori, ma parlando con la gente di là, mi sono sentito a casa. La vita contadina è una radice comune; i contadini russi che sfamavano quei disperati di italiani, invasori in fuga, poveri cristi ... e ho pensato a Pasolini che parlava di limitatezza della Storia e immensità del mondo contadino¹².

Il racconto del sergente diventa quindi la testimonianza che accompagna il commento critico dell'autore sulla violenza che è inflitta ai più umili e ai più semplici da una forma di manifestazione del potere completamente arbitraria e dolorosa.

¹¹ Marco Paolini, *Teatro civico*, Torino, Einaudi, 2004.

¹² M. Paolini, *Il Sergente*, Torino, Einaudi, 2007.

3. *Ascanio Celestini e la guerra dei poveri*

Ascanio Celestini offre la possibilità di articolare un discorso più complesso sulla guerra nel teatro contemporaneo, includendoci anche la lotta contro il terrorismo¹³. I testi di Celestini che parlano di guerra si possono dividere in due gruppi: il primo, che comprende *Cicoria*, *Radio clandestina* e *Storie di uno scemo di guerra*, si interessa ai grandi conflitti, in particolare alla seconda guerra mondiale e al fascismo; il secondo non comprende testi veri e propri, ma numerosi interventi giornalistici e sketch a proposito degli attacchi terroristici avvenuti a Parigi nel corso del 2015.

L'elemento che accomuna queste due produzioni è il punto di vista dei personaggi che sono sempre delle vittime che, appartenendo agli strati sociali più bassi e umili, sono distanti dal potere e dai suoi meccanismi. Questi personaggi subiscono la guerra senza capirla apparentemente, ma, grazie alla loro visione del mondo, mettono a fuoco i problemi che la guerra scatena e lanciano un grido di denuncia, semplice ma efficace.

Mi soffermerò solo su due opere di Celestini, *Cicoria* e *Storie di uno Scemo di guerra*, perché rappresentano due modi diversi di raccontare la seconda guerra mondiale. *Cicoria. In fondo al mondo*, Pasolini è un testo scritto da Celestini con Gaetano Ventriglia nel 1998 e portato in scena fino al 2000. Si compone di una serie successiva di quadri tenuti insieme dai due protagonisti, un padre e un figlio, che si parlano nei rispettivi dialetti: romano per il figlio e foggiano per il padre. Al di là di questa apparente incomunicabilità che è tale solo per il pubblico, i personaggi stanno camminando per arrivare a un funerale e durante il cammino, raccontano delle storie. Il titolo svela il modello di riferimento, *Uccellacci e Uccellini* di Pier Paolo Pasolini, non solo per l'estrazione sociale dei personaggi, ma anche per il senso globale del testo. Padre e figlio, infatti, contadini delle borgate romane, camminano verso una meta che non è fisica, ma metafisica: la morte del padre. Durante questa passeggiata parlano, evocano situazioni e incontrano persone¹⁴.

Tra i loro racconti ce ne sono tre che occupano un tempo rilevante per una *pièce* piuttosto corta: l'evocazione della festa delle lumache di San Giovanni, la storia della visita di Mussolini e quella dei tedeschi in fuga al paese di Ponte. Se il primo racconto serve per evidenziare l'aspetto popolare e rituale delle borgate, il secondo e il terzo contestualizzano la scena: si passa da una descrizione atemporale e potremmo dire 'regressa' nel senso pasoliniano del termine, a una cronaca di due episodi particolari. Il primo si inserisce nell'atmosfera generale della narrazione: l'evocazione di un mondo lontano in cui i personaggi sembrano vivere

¹³ Andrea Porcheddu, *L'invenzione della memoria. Il teatro di Ascanio Celestini*, Treviso, Il principe costante, 2005.

¹⁴ Simone Soriani, *Introduzione* a Ascanio Celestini, Gaetano Ventriglia, *Cicoria. In fondo al mondo Pasolini*, Pisa, Titivillus, 2006, pp. 9-14.

in un'atmosfera altra. I borgatari sono fotografati in un momento di gioia primitiva in cui si ritrovano tutti a mangiare le lumache per la festa di San Giovanni e in questo contesto squisitamente arcaico e sono tutti mossi da uno slancio vitale:

Succhiano i regazzini puzzolenti di carburo,
 succhiano le madri co' le mani nere de carciofi e de cardì,
 succhiano i padri operai co' le mani callose e grosse,
 succhiano i vecchi co' la dentiera dell'inps, cor moccolo al naso,
 succhiano tutti insieme.
 Succhia tutto il popolo cencioso!
 Succhiano le monache co' i capelli radunati nella cuffia de nascosto della superiora,
 Succhiano i frati scalzi co' la chierica spellata abbruciata dal sole,
 Succhiano i preti co' tutto un codazzo de perpetue e sagrestani,
 succhia il clero!¹⁵

Il passaggio può essere diviso in due parti: nella prima, i ragazzini, i padri, le madri e i vecchi permettono di precisare il luogo e il periodo in cui avviene l'azione: in un'Italia borgatara e contemporanea in cui ritroviamo gli 'operai' e l'INPS. Nella seconda parte, il popolo cencioso di pasoliniana memoria è descritto in un momento di grande vitalità in cui, senza differenza di ceti sociali, mangia le lumache. L'anafora 'succhiano' diventa una cantilena che sembra richiamare un mondo altro, diverso e lontano da quello degli 'operai' e dell'INPS. La scena, come tutta *Cicoria* e in generale tutta l'opera di Celestini, viene immersa in un'atmosfera fiabesca e, in questa stessa cornice, va colto l'episodio della salita al Quadraro.

Il racconto occupa la tappa centrale del viaggio di padre e figlio: come se si trattasse di una Salita al Calvario, i personaggi rievocano, in occasione della festa dei Morti, un episodio, avvenuto durante l'occupazione tedesca.

La scena, che porta come sottotitolo *Il sangue versato* per anticipare la fine tragica dell'episodio, inizia in un'atmosfera di apparente gioia. Il punto di vista del racconto è sempre quello del popolo per il quale la visita di un'autorità, qualunque essa sia, rappresenta un momento di felicità rispetto alla routine giornaliera:

Il paese mio è celebre per la carne, ché al paese mio siamo tutti quanti macellari e allevatori. É celebre ché una volta, prima della guerra c'è venuto pure Mussolini, Benito Mussolini, il duce a fare visita. Quando arriva il duce al paese mio, allora, ci sta la banda co' la fanfara che suona, le bandiere, il prete coi chierichietti. Assieme al duce ci stanno tutti i gerarchi del fascio e ci sta pure Ciano. Galeazzo Ciano. Il duce Mussolini lo portano a visitare le porcarecce, le porcilaie del paese mio celebre per la carne.

E così lo portarono a vedere la prima porcarrerria, la porcarea di Pasquale detto Penzerò. I maiali di Penzerò si movevano virili all'interno dell'Italica

¹⁵ Ivi, p. 71.

porcareccia! «Ciano – je fa il duce Mussolini – conta quanti sono 'sti maiali!». E quello, Ciano, dice: «Uno, due, tre, quattro, cinque, sei, sette! Sette maiali mio duce!» [...] E così se ne vanno co' la fanfara e co' la bandiera alla seconda porcareccia, la porcareccia di Antonino detto il Bella [...] Ventidue porcarecce visitate. Sette maiali per ogni porcareccia. Totale dei maiali nel mio paese che si chiama Ponte ... Sette! Sempre i stessi sette che li facevamo correre da una porcareccia all'altra. Correvano pel paese mio al trotto e al galoppo che pareva il palio di Siena. La verità è che il duce Mussolini non se ne accorse¹⁶.

Celestini mostra come la semplicità dei poveri possa essere un'arma con la quale si riesce a 'imbrogliare' il potere: l'abilità degli abitanti di Ponte di spostare i maiali da un porcile all'altro diventa qui una metafora della vita delle classi subalterne che, dovendo affrontare ogni giorno difficoltà di varia natura, trovano sempre una soluzione per non essere puniti. La vena ironica basata sulla ripresa dello stile narrativo fascista con i 'sette porchi virili' e sul paragone con i cavalli del palio, impreziosisce questo passaggio che sembra uscire direttamente dal *Mistero Buffo* di Dario Fo. Rientrano nello stile di Fo, infatti, l'ambiente, il contesto e la presa in giro del potere. Anche la descrizione dell'arrivo dei tedeschi non cambia e ripresenta lo stesso stile e una non tanto velata satira del potere, vinto dall'intelligenza degli allevatori. I tedeschi visitano Ponte:

Ma co' la differenza che i tedeschi c'avevano prescia, andavano di fretta. Se il duce Mussolini se fermava a chiacchierare ... ché dentro alle porcarecce pareva che ce se trovava meglio che a casa sua [...] I tedeschi correvano da una porcareccia all'altra. [...] Ma fatto sta che i tedeschi non se ne accorsero¹⁷.

Il tono del racconto cambia sensibilmente quando si evoca la guerra, e, dunque, la ritirata dei tedeschi:

E poi scoppiò la guerra. Ma quando arrivò il tempo che i tedeschi scappavano via ... [...] Noi uomini stavamo tutti pe' le campagne [...] Quando che ritorniamo al paese, la sera, le donne ci fanno: «So tornati i tedeschi. Voi uomini è meglio che ve ne state fuori dal paese [...] che a noi donne, ai vecchi e ai ragazzini non ci si porteranno via» [...]

Quelli scappavano, i tedeschi. Ma in causa del fatto che il paese mio è celebre per la carne, ché noi siamo tutti allevatori e macellari, quelli, i tedeschi, per tutta la notte so' andanti in casa, di stalla in stalla ... in cerca di pecore, galline, papere, conigli, vacche porci ... come bestie che cercano bestie! E forse perché un ragazzino s'era messo di mezzo per difendere 'na gallina, 'na pecora ... questi, i tedeschi, per la prescia che c'hanno ... questi l'hanno sparato. La donnetta dice che l'hanno portata dentro casa e l'hanno messa a letto. Dice che per tutto il

¹⁶ Ivi, p. 82.

¹⁷ Ivi, pp. 83-84.

giorno ‘Ccccccccccccc’ dice che per tutto il giorno ha chiacchierato da sola. Poi la sera è morta. E così è finita la guerra al paese mio che si chiama Ponte [...] Difatti questa non è Roma, questa è proprio Testaccio, l’ammazzatoria! Il macello dove c’ammazzano le bestie¹⁸.

Il potere insensato dei tedeschi resta comunque il centro di questo breve passaggio, in cui si osserva come il popolo subisca brutalmente l’orrore della guerra senza comprenderlo: il bambino ucciso perché difendeva un animale e anche la donna ‘messa a letto’ e quindi forse stuprata. Inoltre la scelta di presentare l’uccisione non solo degli animali, ma anche di due personaggi fragili come un bambino e una donna, potenzia l’effetto di brutalità contenuto in questa scena: il richiamo al macello, in chiusura del quadro, non si riferisce solo al luogo in cui uccidono i bovini, ma anche al carnaio fatto dai tedeschi.

Per Celestini i tedeschi non hanno volto, sono descritti solo tramite la loro violenza senza senso, mentre i poveri, i bambini e le donne sono presentati come personaggi semplici, umili e ingenui. Celestini ha consacrato al tema della guerra uno spettacolo intero, *Scemo di guerra*, che descrive ritirata dei tedeschi e la Liberazione di Roma, con gli occhi del padre dell’autore¹⁹.

Scemo di guerra racconta una passeggiata che padre e figlio fanno il 4 giugno 1944 dal Cinema Iris, dove hanno passato la notte, fino a casa. E lungo il tragitto s’intersecano varie storie legate ai luoghi e ai personaggi che incontrano. Lo sfondo è sempre quello delle borgate romane, in particolare del Quadraro, ritratto durante il tragico bombardamento di San Lorenzo e il successivo rastrellamento del quartiere. I protagonisti sono sempre loro, gli umili, che subiscono la guerra che entra prepotentemente nella loro vita quotidiana senza che ne possano capire i motivi e senza aver la possibilità di reagire.

La struttura dello spettacolo è piuttosto complessa e si alternano diversi narratori: il narratore principale che parla del padre; il padre che racconta la guerra vista dalla prospettiva di un bambino di sette anni, e altri personaggi che sono introdotti dalla voce del narratore e che riferiscono i propri ricordi, come, per esempio, il barbiere. Si possono rintracciare tre diversi modi di parlare della guerra: il richiamo ai macro-eventi, come il bombardamento di Roma; la descrizione della guerra vissuta nella quotidianità, come il vecchio che è pronto a sparare su un bambino per una cipolla; e la rappresentazione del nemico

L’inserimento degli eventi storici realmente accaduti è caratterizzato dall’abbandono dell’ironia tipica di Celestini per lasciare spazio a descrizioni strazianti in cui rivive forte e chiara la paura del padre dell’autore. Il caso del bombardamento del quartiere San Lorenzo operato dagli alleati nel 1943 ne è un esem-

¹⁸ Ivi, p. 85.

¹⁹ Patrizia Bologna, *Tuttestorie. Radici, pensieri e opere di Ascanio Celestini*, Milano, Ubulibri, 2007, p. 198; Flavia Crisanti, *Il romanesco di Celestini: un’oralità letteraria*, <https://www.researchgate.net/publication/281839575_La_scena_dell'oralita_Per_una voce_fuori_luogo>.

pio: Roma ‘città aperta’ viene colpita dagli americani a più riprese per diversi mesi, senza distinguere tra centri militari e zone abitate, come il quartiere San Lorenzo. L’episodio è raccontato con una drammaticità crescente, anticipata da una riflessione lucida che, come sempre accade nel teatro di Celestini, pur muovendo da un paragone semplice, colpisce per la sua sintesi espressiva:

La cicoria non ha odore. Il caffè è un gusto già dal profumo che viene fuori dal bicchiere, ma l’Italia fascista tra i tanti miracoli che faceva ci stava pure quello di sostituire il caffè coltivato dalle razze inferiori dell’Africa e del Sud America con la cicoria autarchica. E la cicoria fa schifo proprio come il fascismo²⁰.

Il punto di vista è quello, ovviamente, di un personaggio modesto, il padre di Celestini, e la definizione lapidaria del fascismo viene costruita riprendendo da una parte l’ideologia e la retorica del Fascio e dall’altra abbassando il paragone con uno tra i vegetali più diffusi nella campagna romana, in modo da colpire il lettore e lo spettatore per l’amarezza disincantata del commento. Con questa riflessione iniziano i capitoli dedicati a San Lorenzo, raccontati dal padre di Celestini che, con il nonno dell’autore, si recava a San Lorenzo e al Verano per cercare lavoro. La descrizione del bombardamento si articola in più momenti:

La mattina del 19 luglio io e mio padre ce ne usciamo di casa. Lui si porta dietro pure la sorellina mia piccola, ché dice che sul tram non gli mettono gli occhi addosso se va a rubare con la creatura in braccio.

[...]

Nel mentre che mio padre sfragna i galletti per darli alla ragazzina che non c’ha ancora i denti per masticarli, suona l’allarme antiaereo. Ma di tutta la gente che sta sul piazzale del Verano giusto qualcheduno corre verso i rifugi, ché siamo tutti convinti che Roma è una città sicura.

[...]

Così cominciò il bombardamento di San Lorenzo.

[...]

«Sono le ore undici del 19 luglio». É l’estate del 1943.

Le prime bombe cascano sullo scalo, ma dopo un attimo il marasma è già arrivato sul piazzale del Verano. Lo spostamento d’aria arriva con una folata di vento caldo e io finisco per terra. Mi padre si guarda le braccia aperte e non ci trova più la ragazzina.

‘La creatura’ dice, e poi non dice nient’altro che la piazza inizia a scapparci da sotto i piedi come se invece di buttarle dal cielo le bombe arrivassero da sotto terra. I sampietrini si staccano dalla strada e si portano dietro pezzi di cristiani.

[...]

²⁰ A. Celestini, *Storie di uno scemo di guerra*, Torino, Einaudi, 2005, p. 25.

Corro in mezzo ai binari contorti con i fili elettrici che penzolano dai tralicci e friggono strappati sull'asfalto.

[...]

Corro e a forza di correre mi ritrovo davanti al Policlinico [...] Portano dentro certi morti che non c'hanno ferite da nessuna parte, ma poi gli apri la bocca e dentro ci trovi una palla di terra e sangue. [...] Certe donne gravide arrivano col grembo squarciato che gli si intravede dentro [...] E in tutta quella baruffa ci trovo pure mio padre [...] Mi ricordo mio padre che si mangiava 'sto minestronne di sassi e polvere. Mi ricordo che masticava fino a spaccarsi i denti²¹.

Il climax emotivo che inizia con la piazza che 'scappa' sotto i piedi cresce fino a quando il narratore non arriva all'ospedale e nel suo tragitto si osserva come il mondo attorno a lui perda ogni forma e diventi un incubo.

L'anafora del 'mi ricordo' chiude la scena del primo bombardamento e in queste ripetizioni troviamo espresso il trauma del ragazzino e il dolore dell'adulto. Non si ritrova in questo passaggio quell'ironia feroce né quel realismo magico tipico dello scrittore romano che tendono a stemperare la descrizione, perché in questi estratti c'è la forza della denuncia dell'orrore della guerra che continua poi con la descrizione del post-bombardamento:

Io intanto, finito il bombardamento, giro.[...] Qualcuno dice che forse si sono salvati tutti perché non si trovano i morti ... e invece i morti li tirano fuori tutti insieme dopo tre giorni. Tutti infilati dentro alla cantina con certi corpi neri che sembrano mostri. Co' le braccia e le gambe piegate e ritorte che per farli riconoscere ai parenti tocca prima raddrizzarli per bene. Per qualcuno manco si riesce a rimettere insieme i pezzi. Si trova un braccio, ma non quell'altro ... si trova il corpo, ma senza le gambe e la testa. [...] è la puzza che si mescola alla putrefazione e allo zozzo. È tutta una puzza unica. È la puzza dell'umanità che in guerra non si riesce proprio a nascondere. La puzza che si porta dietro dai secoli, una puzza originaria e antica quanto il peccato. L'ultimo che ho visto uscire vivo dalle macerie di San Lorenzo è stato un gatto.[...] Io dico che è come se in mezzo a 'sto quartiere di ferrovieri in una giornata ci fossero passate le tragedie di un secolo intero. E 'sto terremoto c'è arrivato addosso pure a noi che ci siamo capitati in mezzo²².

In questo passaggio Celestini definisce, tramite queste descrizioni, cosa sia la guerra: la morte, la puzza dei cadaveri, un terremoto che colpisce tutti in modo terribilmente doloroso. Tuttavia, se la scrittura fittizia del racconto ricostruisce il dato reale attraverso una narrazione fantastica o espressionistica (come nel caso della descrizione del bombardamento), la presenza del racconto orale trascritto mantiene l'idea della testimonianza e aumenta quindi l'emotività di ciò che si narra. Ha scritto a proposito Patrizia Bologna:

²¹ Ivi, pp. 27-29.

²² Ivi, p. 29.

Il leitmotiv della guerra dolorosa e assassina, ma che attraverso la fantasia e la leggerezza del racconto orale diventa poesia riesce, attraverso giochi temporali e andirivieni di personaggi, a raggiungere un'organicità e una propria ragione di vita. Quando sembra che tutto ciò che si è udito sia pura fantasia, qualcosa riporta lo spettatore alla realtà. Se il prologo verteva su tutte le volte che il padre aveva rischiato di morire durante la guerra (per aver fatto esplodere una bomba con lo zio, per aver urinato su un tedesco, per aver raccolto una cipolla), nell'epilogo Ascanio racconta gli ultimi giorni di vita del padre. È così che dal 1944 si viene catapultati nel 2003 per poi tornare sulle prime battute del testo, ristabilendo la circolarità del racconto²³.

La circolarità di questa narrazione – struttura tipica in Celestini – permette anche di mostrare un'attualità della guerra e della sua barbarie che rivive ogni volta in cui si ricomincia il racconto perché come ha dichiarato lo stesso Celestini «il mio lavoro consiste nel sottolineare la condivisibilità di una storia»²⁴.

4. *Guerre di oggi, guerre di sempre*

Il teatro contemporaneo si è interrogato a lungo anche sui conflitti di oggi: da una parte i conflitti delle superpotenze contro lo Stato Islamico e dall'altra il terrorismo. Sul primo tipo di guerra e sull'insensatezza di una supposta supremazia occidentale sull'Islam, il teatro italiano e internazionale hanno offerto diversi contributi attraverso pubblicazioni, stage, festival nati e sviluppati attorno un'ideologia di pace fondata sull'assenza di differenze tra gli uomini davanti alla guerra. Il teatro di narrazione, almeno ad oggi, non ha consacrato spettacoli interi alle nuove guerre, ma alcuni autori, e in particolare Ascanio Celestini, si sono espressi in televisione e sui giornali per dare, comunque, il loro punto di vista su questi fatti di stretta attualità.

Celestini, oltre che negli sketch per i programmi di Serena Dandini (*Parla con me* dal 2004 al 2011) e di Milena Gabanelli (*Report*, 2013-2014), ha rilasciato diverse dichiarazioni in occasione dei fatti di «Charlie Hebdo» e del Bataclan ed è su questo che vorrei concludere il mio contributo, mettendo subito in evidenza che, se nel teatro non riscontriamo un giudizio netto di Celestini, negli articoli di giornale si espone in modo molto più chiaro.

In risposta a una domanda di un giornalista de «il Manifesto» il 25 febbraio 2015, a proposito del massacro di Charlie Hebdo, Celestini dà una definizione di guerra moderna, riprendendo un'idea espressa in *Scemo di guerra*:

²³ P. Bologna, *Tuttostorie* cit., p. 221.

²⁴ Ivi, p. 224.

La guerra ci riguarda direttamente perché le persone che la vivono e che l'hanno vissuta stanno in mezzo a noi, sono già noi, oggi c'è una guerra che non viviamo, che leggiamo sui giornali, che ci arriva dentro casa attraverso la rete e la televisione: quella è una guerra in un certo senso inesistente, che non ci riguarda più direttamente. Vediamo i morti, ma sono morti inesistenti perché finiscono nel frullatore della comunicazione, tra una pubblicità, un cartone animato e un film [...] Probabilmente oggi lo scemo di guerra, quello che non ha più appigli con la realtà, è uno straniero, che pone dei limiti al suo racconto, che non sa o non può più raccontare, perché non distingue più i mostri che ha incontrato dai mostri che ha dentro²⁵.

In questa definizione di guerra mediatica, il narr-attore romano riesce a mettere insieme due idee che rimangono centrali nel suo pensiero sulle guerre di oggi: l'idea di straniero e di mostro. Sono anni, infatti, che Celestini lotta per dare un'immagine di dignità ai 'mostri' cioè a quelle persone – siano gli immigrati o siano dei menomati fisici e mentali – che la società non accetta perché sono diversi e il loro non essere conformi agli altri – non avere lo stesso colore di pelle, la stessa lingua, lo stesso dio da venerare o lo stesso corpo – genera una paura diffusa che tende a farli emarginare e demonizzare. Il mostro – sia la cassiera dal labbro leporino di *Lotta di classe* o il pizzaiolo egiziano di uno degli articoli sull'Islam – è colui che è demonizzato ma che, ci dice Celestini, non sa più 'distinguere' perché i suoi 'mostri' sono più forti. Il senso di paura collettiva che gli attentati francesi del 2015 hanno diffuso in tutto il mondo, ha portato anche a riacutizzare il processo di demonizzazione del diverso, incarnato oggi dal musulmano. Pur comprendendo la paura degli amici francesi, Celestini ricorda in un articolo comparso su «il Fatto quotidiano» il 30 novembre 2015:

Sui giornali occidentali si indicano gli islamici (chi? Il mio pizzettaio?) come bastardi [...]

Allora: andiamoceli a cercare gli islamici. Quelli che ci vivono veramente accanto e si succhiano le nostre stesse informazioni?

Quelli che parlano arabo per la terra nella quale sono nati o per la religione che gli appartiene? Quelli che credono a quel Dio che per alcuni è assetato di sangue, ma per loro è solo una maniera discreta di stare insieme e mangiare alla fine del lavoro? Cerchiamoceli! Stanno ovunque intorno a noi. Visto che non riusciamo a comprendere i giochi che girano alti sulle nostre teste. Giriamo bassi tra i nostri condomini a cercare quelli che, a bocca aperta, li comprendono poco come noi, ma come noi vogliono guadagnarsi lo stipendio e pagare il mutuo, vedere la partita e coltivare il prato²⁶.

²⁵ L'intervista è disponibile sul sito del giornale <<http://ilmanifesto.info/la-guerra-dentro-casa-di-ascanio-celestini>>.

²⁶ L'articolo è disponibile on line: <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/11/30/islam-e-terrorismo-loccidente-gioca-a-risiko/2264467/>>.

La paura che scaturisce dalla non comprensione dei giochi del potere (potere che Celestini riassume, sempre nello stesso articolo, come una partita a Risiko data la leggerezza con cui è trattato da chi lo detiene) è l'elemento che deve permettere di non demonizzare l'altro, ma di capire che si è tutti uguali e che non ci sono esseri superiori o inferiori. Ecco, quindi, che il rifiuto totale per la guerra mostrato scandagliano il mondo degli umili presente nel suo teatro, diventa un vero e proprio appello alla comprensione dell'altro in un articolo apparso sempre su «il Fatto quotidiano» il 9 gennaio 2015:

Dunque: chi sta cominciando questa nuova/strana guerra mondiale? Chi la avalla?

Io credo che intanto abbiamo un impegno: non accettare la posizione dei commentatori europei che hanno tante risposte certe (e spesso inutili), ma incominciare a porci delle domande, fare dei distinguo, avere dubbi.

E soprattutto dire, come tanti anni fa, ciò che non siamo, ciò che non vogliamo.

Non vogliamo essere colonialisti,

non vogliamo produrre e vendere armi,

non vogliamo mandare i nostri militari ad ammazzare gente in giro per il mondo,

non vogliamo continuare a bombardare i morti di fame in giro per il mondo,

i soldati ci piacciono di più quando spalano il fango e fanno attraversare le vecchiette sulle strisce pedonali,

non vogliamo chiudere le frontiere ai profughi disarmati,

non vogliamo dire che questi poveracci vengono nel nostro paese per spararci addosso,

perché sappiamo che assistono i nostri anziani, puliscono le scale del nostro condominio e fanno la pizza sotto casa nostra,

non vogliamo avere rapporti commerciali con paesi ricchi, arricchiti, ma schiavisti,

non vogliamo, non vogliamo, non vogliamo,

noi non vogliamo!

La coscienza può cominciare anche dal rifiuto²⁷.

Si ritrovano in quest'appello alla non violenza tutti i valori che Celestini incarna da anni con il suo teatro: un teatro impegnato che possa suscitare il senso di indignazione nell'uomo e il desiderio di non vivere seguendo il pensiero imposto dagli altri, ma di elaborare un proprio punto di vista. Il teatro di narrazione, in quanto teatro civile e dunque impegnato, chiede al suo pubblico di sviluppare una coscienza che nasce dalla capacità di dire e di osservare il mondo con occhi liberi dai pregiudizi e dalla paura.

Rispetto alle guerre del passato, nei conflitti di oggi c'è un elemento che aggrava la situazione: i media e il processo di criminalizzazione dell'Altro. Celestini

²⁷ L'articolo è disponibile on line: <<http://www.ilfattoquotidiano.it/2015/01/09/parigi-cominciamo-dal-rifiuto-di-questa-nuova-guerra/1325637/>>.

mostra non solo l'insensatezza del comportamento di chi governa e il terrore di chi subisce indirettamente le scelte del potere (i soldati e i poveracci morti nei bombardamenti senza spiegazioni apparenti in Siria, per esempio, e la discriminazione dei musulmani un po' ovunque in Europa), ma anche l'effetto negativo che i nuovi mezzi di comunicazione hanno sulla nozione di guerra. Anche in passato non si trovava una giustificazione a uno scontro, ma si conoscevano i nemici perché erano quelli che sparavano nella trincea opposta. Invece, la massificazione della guerra tramite i nuovi mezzi di comunicazione, non solo ha provocato una massificazione delle idee più estremiste – quella 'vox populi' da conversazione al bar che Celestini prende spesso in giro –, ma anche ha permesso il diffondersi di un'inquietudine globalizzata verso un nemico che non ha più una faccia definita.

Il teatro di narrazione, dunque, affronta le grandi guerre del Novecento e le nuove guerre degli anni Duemila cercando non di investigare le cause, ma mettendo in primo piano le vittime e invitando il pubblico a cambiare il proprio modo di guardare alla società: non cercare dei mostri da demonizzare per giustificare il proprio timore, ma riflettere su come questo sentimento influenzi e stravolga la percezione che la società ha di essa.

INDICE DEI NOMI¹

- Abbiezzi, Giulio 264n.
Achebe, Chinua 279-289
Adami, Antonio 243, 248 e n., 249, 252, 258n.
Adichie, Chimamanda Ngozi 280 e n.
Affinati, Eraldo 59n.
Agamben, Giorgio 248n.
Agnese, Gino 19n.
Agesti, Stefano 244n.
Albertazzi, Giorgio 244n.
Albertazzi, Marco 78n.
Alberti, Rafael 273n.
Albertini, Luigi 229 e n., 230n., 231 e n., 236 e n.
Aldrich, Robert 370
Alenius, Kitty 150n.
Alessandro Magno 359
Alfano, Giancarlo 65 e n.
Alfieri, Vittorio 91n.
Alighieri, Dante 41n., 87, 128
Allen, Beverly 252
Altarocca, Claudio 302n.
Álvarez, Enrique 326n.
Alvaro, Corrado 19 e n., 22, 30n.
Amadi, Elechi 280n.
Amendola Giorgio 99n., 100n., 105n., 121n., 294n.
Amendola, Giovanni 227n., 229n., 232, 235, 236, 237 e n., 238n.
Andrieux, Clément-August 356n.
Angelo, Yves 357 e n.
Annakin, Ken 373
Anselmi, Gian Mario 250n.
Arberg, Willy 371
Arcari, Paolo 216 e n.
Aresti, Nerea 325n.
Arienti, Luigi 135
Ariosto, Ludovico 127, 130, 140, 141 e n., 142 e n., 143 e n., 147, 150 e n., 151, 152
Aristofane 63
Aristotele 88n.
Ascari, Maurizio 280n.
Ashford, David 318n.
Assmann, Aleida 337n.
Astaire, Fred (Frederick Austerlitz) 338n.
Atratino, Lucio Sempronio 96
Auden, W. H. 311
Augusta di Serravalle, santa 247 e n., 248 e n., 249, 252, 253, 254 e n.
Avanzolini, Maurizio 140n.
Azzolini, Paola 88n.
Bacchelli, Riccardo 24
Bachelard, Gaston 72
Balakrishnan, Gopal 329n.
Baldassini, Renato 59n.

¹ Sono esclusi dall'elenco i nomi di personaggi reali trasformati in personaggi di finzione (per quanto non sempre sia facile stabilire i confini tra un universo e l'altro).

- Baldini, Antonio 18 e n., 22
 Baldini, Michela 83n., 86n.
 Balduino, Armando 293n., 296 e n.
 Baliani, Marco 406, 408 e n.
 Balzac, Honoré de 357 e n.
 Balzano, Marco 214n.
 Bandini, Fernando 244n.
 Baranelli, Luca 138n., 141n.
 Baratta, Gino 246 e n.
 Barbusse, Henri 18 e n., 361
 Barenghi, Mario 128n., 131n., 143n.,
 171n.
 Barié, Ottavio 229n., 231n.
 Barrès, Maurice 215n.
 Barzaghi, Antonio 296n.
 Barzilai, Salvatore 238
 Bassani, Giorgio 84n., 194
 Bataille, Georges 59 e n.
 Battaglia, Roberto 141 e n., 142 e
 n.
 Battaglia, Salvatore 119n., 120n.
 Baudelaire, Charles 254
 Baudrillard, Jean 348 e n.
 Bauman, Zygmunt 330
 Bazzocchi, Marco Antonio 24n.
 Beccari, Agostino 88n.
 Beck, Harry 318
 Beecher, Donald 141n.
 Benigno, Francesco 331n.
 Benjamin, Walter 315 e n., 319n., 320,
 340n.
 Benzoni, Alberto 166n.
 Benzoni, Elisa 166n.
 Bercovitch, Sacvan 344n.
 Bernasconi, Paola 134 e n.
 Bersani, Leo 313n.
 Bertelli, Sergio 359n.
 Bertoncini, Giancarlo 64n., 67n.
 Betti, Ugo 47
 Bianchi, Bruna 23n.
 Bibby, Michael 344n.
 Bigelow, Kathryn 377
 Bignardi, Margherita 337n.
 Bigongiari, Piero 157n.
 Bin Laden, Osama 378
 Biolcati Rinaldi, Maurizio 136n.
 Biondi, Marino 42n., 68n.
 Bisutti, Donatella 273n.
 Black, Gregory D. 365n.
 Bleeth, Kenneth 309n.
 Bo, Carlo 264n., 273n.
 Boccardo, Francesco 197n.
 Bocci, Valerio 196n., 199n.
 Boccioni, Umberto 362
 Boito, Camillo 358 e n.
 Böll, Heinrich 372
 Boldrini, Mauro 197n.
 Bollati, Ambrogio 212n.
 Bologna, Patrizia 413n., 415, 416n.
 Bölsche, Wilhelm 220n.
 Bomberg, David 362
 Bona, Gian Piero 75
 Bonadonna, Gianni 197n.
 Bondarčuk, Sergej Fëdorovič 355, 356
 Bondi, Roberto 90n.
 Bongiorno, Giorgia 250n.
 Bonn, Maria S. 332n.
 Bonora, Danilo 211n.
 Bonsanti, Giorgio 45n.
 Bonsanti, Sandra 45n.
 Bonvi (Franco Bonvicini) 394
 Borgese, Giuseppe Antonio 24, 215-
 241
 Borojevič von Bojna, Svetozar 228n.
 Borsi, Giosué 68
 Bottiroli, Giovanni 343n., 344n.
 Brady, Matthew H. 357n.
 Branagh, Kenneth 360
 Brancaccio, Nicola 237n., 239n.
 Brando, Marlon 370, 377
 Brecht, Bertolt 405 e n., 406n.
 Breda, Marzio 248n.
 Bricchi, Mariarosa 75n.
 Brooks, Max 380n.
 Brooks, Peter 333n., 336n., 339n.
 Broyles, William 395n.
 Brueghel, Peter 362
 Brunetta, Gian Piero 367 e n.
 Bruno, Giordano 96n.
 Bruto, Marco Giunio 184

- Butor, Michel 142n.
 Buzzati, Dino 292n., 293n., 298n.
- Cacciatore, Giuseppe 330 e n.
 Cadorna, Luigi 188n.
 Caillois, Roger 77n.
 Calabrese, Pietro 198 e n., 200n.
 Calandra, Edoardo 61
 Callegher, Bruno 292n.
 Calvino, Italo 84, 99, 100 e n., 104,
 105 e n., 112, 113n., 127-152, 171
 e n., 185, 186n., 294n.
 Cambi, Stefano 365n.
 Campbell, Eddie 390 e n., 392 e n.,
 396n.
 Canetti, Elias 253n.
 Canevari, Emilio 212n.
 Capecchi, Giovanni 17n., 19n., 20, 75n.
 Capote, Truman 342n.
 Capra, Frank 367n.
 Caprin Oxilia, Doletta 227n.
 Carbognin, Francesco 244n.
 Cariati, Salvatore 89n.
 Carlo Magno 129, 147, 148, 171
 Carnevali, Emilio
 Caroncini, Alberto 216 e n.
 Carpanelli, Fabio 136n.
 Cartesio (René Descartes) 320n.
 Cartosio, Bruno 342n.
 Cary, Joyce 284
 Casadei, Alberto 245n., 253n., 255 e n.,
 257n., 258n., 262n., 291n., 355n.
 Cassigoli, Renzo 263n., 266n., 268n.,
 271n., 272n., 274n.
 Catalfamo, Antonio 102n., 121n.
 Cattaneo, Carlo 231n.
 Cavallini, Eleonora 102n.
 Cayrol, Jean 374
 Cecchi, Emilio 65, 116n., 215 e n.,
 297n.
 Cecchinell, Luciano 248n.
 Ceccutti, Cosimo 267n.
 Celestini, Ascanio 405, 406, 409, 410
 e n., 412, 413 e n., 414 e n., 415,
 416, 417 e n., 418, 419
- Céline, Louis-Ferdinand (Louis Ferdi-
 nand Destouches) 12, 61, 362
 Cellini, Benvenuto 224
 Cenati, Giuliano 38n.
 Cendrars, Blaise (Frédéric-Louis Sau-
 ser) 12, 18
 Cernigliaro Tsouroula, Maria Angela
 141n.
 Cesare, Gaio Giulio 46
 Cesca, Patrizia 253n., 257n.
 Cescatti, Olimpio 90n.
 Cetragnolo, Enzo 98n.
 Cevenini, Alessandro 198 e n., 199n.,
 200, 201n.
 Chambers, Iain 320 e n.
 Chaplin, Charles 364, 366
 Chiodi, Pietro 171n.
 Churchill, Winston 333 e n.
 Ciarlantini, Franco 135 e n.
 Ciavolella, Massimo 141n.
 Cimino, Michael 377
 Clausewitz, Carl von 207, 212 e n.,
 213 e n.
 Coèn, Luciana 196 e n.
 Cohn, Dorrit 159 e n.
 Colleoni, Bartolomeo 136
 Colusso, Annalisa 71n.
 Comisso, Giovanni 18 e n., 59-78,
 188n., 298
 Condorcet, Marie-Jean-Antoine-Nico-
 las Caritat, marchese di 347
 Conrad, Joseph 338, 339 e n., 345n.,
 358, 377
 Coppola, Francis Ford 338, 377
 Cord, Scott 385 e n.
 Corneille, Pierre 142n.
 Corradini, Enrico 215 e n., 216n,
 Corti, Maria 169n., 185 e n., 186n.
 Coster, Charles de 224 e n.
 Cowley, Robert 166 e n.
 Craipeau, Marie 129
 Crane, Stephen 326n., 357
 Crea, Annalisa 116n.
 Crèveœur, Michel Guillaume Jean de
 342n.

- Crisanti, Flavia 413n.
 Croce, Benedetto 142 e n.
 Cromwell, Oliver 170
 Crotti, Ilaria 292n., 293 e n., 298 e n.
 Crouthamel, Jason 322n.
 Cru, Jean Norton 17n.
 Cuidera, Chuck 383
 Curreri, Luciano 83n., 84n.
 Curtiz, Michael 366
- D'Annunzio, Gabriele 48, 56, 59, 64,
 71, 76n., 78, 240
 D'Arrigo, Stefano 61
 Dahlke, Rüdiger 194n.
 Dal Bianco, Stefano 244n., 245 e n.,
 246n., 248n., 251 e n., 252 e n.,
 253n.
 Damiani, Rolando 61n., 76n., 208n.
 Dandini, Serena 416
 Daniele, Antonio 76n.
 Darwin, Charles 304 e n.
 Dauber, Jeremy 385 e n.
 Daves, Delmer 367
 David, Hugh 323n.
 De Giusti, Luciano 258n.
 De Laude, Silvia 62n.
 De Luna, Giovanni 376n.
 De Martino, Ernesto 30n.
 De Palma, Brian 377
 De Pisis, Filippo 78 e n.
 De Robertis, Giuseppe 223 e n., 367,
 368n.
 De Roberto, Federico 24 e n., 361 e n.
 Della Bortola, Gino 243, 257 e n.,
 258n., 259-261
 Dessí, Giuseppe 79-98
 Dessí Fulgheri, Francesco 85, 88
 Dethlefsen, Thorwald 194 e n.
 Di Grado, Antonio 24n., 164n.
 Di Malta, Giovanni 184n.
 Dickens, Charles 287n.
 Dilthey, Wilhelm 330
 Dinardo, Luigi 197n., 199n., 200 e n.,
 201 e n., 202 e n.
 Dix, Otto 362
- Dmytryk, Edward 370
 Dolfi, Anna 81 e n., 82n., 83n., 84n.,
 85n., 92n., 94n., 96n., 97n., 98n.
 Domeier, Norman 323n.
 Donati, Cristina 18n.
 Donati, Riccardo 265n.
 Donnarumma, Raffaele 340 e n.
 Donne, John 321
 Doré, Gustave 55
 Dorgelès, Roland 362
 Dorigo, Sante 250n.
 Dossi, Carlo 97
 Droysen, Johann
 Duggan, Christopher 136n.
 Dupeux, Louis 220n.
 Durkheim, Émile 281n.
- Eastwood, Clint 370, 371, 377
 Eco, Umberto 106, 111 e n., 112n.,
 113 e n., 119n., 121 e n., 353 e n.,
 355n.
 Edelman, Lee 313n.
 Eisner, Will 379-403
 Eliot, Thomas Stearns 171 e n., 247,
 259n.
 Emanuele Filiberto di Savoia-Aosta 31
 Emecheta, Buchi 279n., 280 e n.
 Emerson, Gloria 332n.
 Enia, Davide 406
 Ensor, James 338
 Epstein, Julius J. 367n.
 Epstein, Philip G. 367n.
 Eraclito di Efeso 95n.
 Ermey, Lee 396
 Esopo 58
 Esposito, Rossana 75n.
 Esty, Jed 311 e n.
 Everett, Bill 385
- Fabbri, Roberta 116n.
 Falaschi, Giovanni 141n.
 Falcetto, Bruno 128n., 171n.
 Fanon, Frantz 280n.
 Fantusi, Romina 200n.
 Farinelli, Franco 347 e n.

- Fattori, Giovanni 359
 Fauro, Ruggero 240 e n.
 Favaretto, Donatella 248n.
 Federico II di Hohenzollern, re 213
 Fedi, Roberto 141n.
 Feinstein, Wiley 141n.
 Fenoglio, Beppe 12, 61, 140, 141, 167-192, 262n.
 Feola, Silvana 197 e n., 199n., 201 e n.
 Ferrero, Ernesto 138n.
 Ferrieri, Enzo 75n.
 Fichte, Johann Gottlieb 217, 219 e n.
 Ficino, Marsilio 87n.
 Figallo, Gigetto 72
 Florescu, Ileana 359n.
 Flynn, Errol 345
 Flynn, Sean 345
 Fo, Dario 405, 406n., 412
 Focardi, Filippo 106n.
 Foderà, Manuel 196
 Forcella, Enzo 188n.
 Ford, John 367, 368
 Fornari, Giuseppe 211n.
 Fortezza, Daniela 280n.
 Forti, Marco 258 e n.
 Fortichiari, Valentina 155n.
 Fortini, Franco 295 e n.
 Fortunati, Vita 280n.
 Fracchia, Umberto 224n.
 Fraction, Matt 400 e n.
 Francesco, santo 224
 Franco, Cristoforo (detto Rino) 257 e n.
 Franco, Francisco 312
 Frank, Arthur W. 194, 197n.
 Frazer, James 259n.
 Frescura, Attilio 19 e n.
 Fresu, Maria 244n.
 Freud, Sigmund 128, 253, 295n., 332, 343
 Frey, Marc 340n.
 Fuller, Samuel 370
 Furini, Beatrice 406n.
 Fürstenberg-Heiligenberg, Ernesto Egon 258n.
 Fussell, Paul 17n., 30n., 385 e n.
 Gabanelli, Milena 416
 Gadda, Carlo Emilio 12, 18 e n., 22, 25 e n., 32, 35-58, 75n., 188n., 243, 296, 297 e n., 303n., 304n., 363 e n.
 Gadda, Enrico 25n.
 Gaeta, Franco 216n.
 Gagliani, Donatella 103n.
 Gaiardoni, Chiara 211n.
 Galilei, Galileo 171n.
 Gallenga-Stuart, Romeo 235 e n.
 Galli, Carlo 207 e n.
 Gallian, Marcello 65
 Gallo, Alberto 111 e n.
 Garboli, Cesare 296 e n.
 Gardner, Ava 338n.
 Garibaldi, Giuseppe 66, 67 e n., 358
 Garin, Eugenio 87n.
 Garofalo, Francesco 75n.
 Gary, Roman 373
 Gaspari, Gianmarco 36n.
 Gatti, Marcello 75n., 375n.
 Gaudio, Alessandro 153n.
 Gavazzeni, Franco 36n., 91n.
 Gec (Enrico Gianeri) 137 e n.
 Geiger, Benno 215n.
 Gentile, Giovanni 153, 158 e n.
 Geremia (profeta) 18n.
 Ghigi, Giuseppe 364 e n.
 Giacomo II Stuart, re 167
 Giallanella, Elvira 361
 Giancotti, Matteo 244n.
 Giancesini, Anna 193
 Gianola, Elio 264n.
 Gibelli, Antonio 17n., 20, 23n., 28 e n.
 Gikandi, Simon 285n., 288n.
 Ginzburg, Natalia 84
 Gitai, Amos 375
 Giolitti, Giovanni 56, 162
 Giorello, Giulio 184 e n.
 Giovanni II di Merode 258n.
 Giovanni Paolo II, papa (Karol Józef Wojtyła) 274 e n.

- Girard, René 207, 211 e n., 213 e n.
 Gitlin, Todd 331 e n.
 Giugliano, Antonello 330n.
 Gobetti, Piero 227n.
 Godard, Jean-Luc 374
 Goethe, Johann Wolfgang von 225
 Goffi, Francesca 197n.
 Goodman, Nelson 153 e n.
 Goodrick-Clarke, Nicholas 220n.
 Grana, Gianni 215n.
 Grass, Günter 262n.
 Greene, Graham 335 e n., 336
 Griffith, David Wark 359, 364
 Griffiths, Philip Jones 329, 330 e n., 332
 Grillo, Carlo 104n.
 Grossi, Paolo 141n., 142n., 248n.
 Grossman, David 262n., 375
 Grossman, Vasilji 12, 372, 373
 Grosz, George 362
 Grünewald, Matthias 362
 Guareschi, Giovannino 116 e n.
 Guarini, Giovanni Battista 88n.
 Guarnieri, Silvio 64n., 67n.
 Guccini, Gerardo 406 e n.
 Guglielminetti, Marziano 99n., 103n.,
 125n., 171n.
 Guicciardini, Francesco 243
 Gundle, Stephen 136n.
 Guttuso, Renato 258n.

 Haeckel, Ernst 220n.
 Haewon, Hwang 318n.
 Hagen, Margareth 141n.
 Haggis, Paul 378
 Hama, Larry 400 e n.
 Hardt, Michael 329n.
 Hašek, Jaroslav 12
 Hasford, Gustav 376
 Hassel, Sven 371, 372
 Hauser, David J. 193n.
 Hawks, Howard 366, 367
 Haydn, Franz Joseph 90 e n.
 Hebel, Friedrich 218 e n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 155,
 158, 257n.
 Heidegger, Martin 295n., 320n.
 Heine, Christian Johann Heinrich 217,
 220, 221
 Hemingway, Ernest 12, 190, 326,
 342n., 362
 Herr, Michael 329-349
 Himmler, Heinrich 323
 Hitchcock, Alfred 366
 Hitler, Adolf 311n., 314, 367n., 370,
 380n., 385, 386, 388
 Ho Chi Minh (Nguy n Sinh Cung)
 334
 Hobbes, Thomas 207
 Hobsbawm, Eric J. 334n.
 Hodges, Hugh 280n.
 Hölderlin, Friedrich 252, 259 e n.
 Howe, Sean 383n.
 Hugo, Victor 353 e n., 354, 355 e n.,
 356, 357, 359, 373
 Huizinga, Johan 339
 Hunsaker Hawkins, Anne 194 e n.
 Huss, Bernhard 141n.
 Husserl, Edmund 157
 Huston, John 368
 Huyssen, Andreas 319n.

 Iger, Jerry 383
 Ike, Vincent Chukwuemeka 280n.
 Ilari, Virgilio 365, 366n.
 Ioli, Giovanna 246n., 264n.
 Iroh, Eddie 280n.
 Isaia (profeta) 18n.
 Isella, Dante 36n., 37n., 42n., 45n.,
 48n., 167n., 169n., 170n., 171n.
 Isnenghi, Mario 17n., 18 e n., 20, 30n.,
 77 e n., 188n.

 Jacobbi, Ruggero 62 e n.
 Jahier, Piero 19 e n., 59, 75
 James, Henry 361 e n.
 Jameson, Fredric 330 e n., 344 e n.
 Johannsen, Ernst 362
 Johnson, Lyndon 341 e n.
 Jones, Adam 322n., 326n.
 Jones, James 367, 370, 371, 373

- Jones, Tommy Lee 378
 Joyce, James 295n.
 Junger, Ernst 12, 18, 362, 369
- Kant, Immanuel 94n., 319
 Kantor, Michael 383n.
 Keller, Guido 71, 76n.
 Kellner, Douglas 344n.
 Kennedy, John Fitzgerald 341 e n.
 Kennedy, Liam 330n.
 Kenyatta, Jomo 283
 Kermode, Frank 167n., 183n.
 Kibler, Louis 121n.
 Kierkegaard, Søren 97
 Kipling, Joseph Rudyard 377
 Klee, Paul 315
 Klein, Bernie 385
 Klotz, Brian 384n., 387 e n.
 Knox, Bernard 309n.
 Koppes, Clayton R. 365n.
 Koselleck, Reinhart 331n., 336
 Krakauer, Siegfried 367n.
 Kramer, Stanley 338n.
 Kubrick, Stanley 364, 376, 377, 396
 Kundera, Milan 12
 Kurosawa, Akira 360, 368
- La Capria, Raffaele 294n., 295n.
 La Mantia, Fabio 280n.
 La Penna, Antonio 98n.
 Lacan, Jacques 332, 333n., 336n., 339 e n., 343 e n.
 Lachouque, Henry 354n.
 Lacirignola, Chiara 143n.
 Ladipo, Duro 281n.
 Lagarde, Paul-Anton de 220
 Lagorio, Gina 186n.
 Lajolo, Davide 99-125, 184n.
 Langbehn, Julius 220
 Lazzarin, Stefano 297 e n.
 Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris) 319, 320n., 321
 Leavitt, David 309-327
 Lee, Stan 384, 387
 Leed, Eric J. 17n., 19, 23 e n.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm 50n., 89n., 93n.
 Leonardo da Vinci 87n.
 Leopardi Giacomo 79n., 80n., 90n., 91n., 207-214, 243, 255
 LeRoy, Mervin 367
 Levi, Carlo 142n.
 Levi, Primo 245n.
 Levi Cavaglione, Pino 100
 Lévi-Strauss, Claude 157
 Lidley 90n.
 Limon, John 342n.
 Lincoln, Abraham 303
 Litvak, Anatole 367n.
 Livingstone, David 348n.
 Lombardi, Maria Maddalena 91n.
 Lonardi, Gilberto 88n.
 Lord Northcliffe (Alfred Charles William Harmsworth) 234
 Losey, Joseph 364
 Lothe, Jakob 345n.
 Lotman, Jurij Michajlovič 186n.
 Lowry, Malcom 374
 Lubitsch, Ernst 366
 Lucano, Marco Anneo 184
 Lucchini, Guido 39n.
 Lucini, Gian Pietro 222n.
 Luigi XIV di Francia 212, 213
 Luperini, Romano 189n.
 Lurie, Alison 329n.
 Lussu, Emilio 19 e n., 22, 52, 59, 188n., 297n., 363
 Lutz, Heinrich 221 e n.
 Luxemburg, Rosa 165, 306
 Luzi, Mario 263-275
- Machiavelli, Niccolò 224n.
 MacKay, Marina 312n.
 Maddamma, Manuela 59n.
 Magni, Stefano 222n.
 Maier, Bruno 91n.
 Mailer, Norman 342n., 367, 370
 Malaparte, Curzio (Kurt Erich Suckert) 369
 Malick, Terrence 371

- Madrignani, Carlo Alberto 92n.
 Mandruzzato, Enzo 259n.
 Manica, Raffaele 298, 299n., 301, 302n.
 Mann, Thomas 103, 262n.
 Manzoni Alessandro 42n., 88n., 261 e n.
 Manzotti, Emilio 39n.
 Marchesi, Concetto 255n.
 Marconi, Guglielmo 256
 Marcovich, Miroslav 95n.
 Marinetti, Filippo Tommaso 19 e n., 29
 Marino, Gino 108 e n., 109, 111
 Marpicati, Arturo 19 e n., 60, 68
 Martignoni, Clelia 48n., 77 e n.
 Martini, Simone 263, 264
 Marx, Karl 157, 255, 294n., 312, 314
 Marton, Andrew 373
 Marzola, Alessandra 312n.
 Masini, Ferruccio 207n.
 Maslon, Laurence 383n.
 Masoero, Mariarosa 125n., 172n.
 Mastrantonio, Luca 406n.
 Matrucco 248
 Matulli, Giuseppe 264n., 265 e n.
 Maugham, William Somerset 360, 363 e n.
 Maupassant, Guy de 357 e n., 372
 Mazoujian, Chuck 385
 Mazzini, Giuseppe 230, 231n.
 Mazzola, Angiola 81n.
 McCloud, Scott 382n.
 McLaughlin, Martin 141n.
 McLuhan, Marshall 375
 Melling, Philip 337n.
 Melosi, Laura 209n.
 Mendes, Sam 377
 Merker, Nicolao 94n.
 Messina, Giovanna 302 e n.
 Mezzetti, Fernando 232n.
 Mihăileanu, Radu 156n.
 Milana, Enza Maria 196n., 199n.
 Milanini, Claudio 100n., 128n., 141n.
 Milestone, Lewis 362
 Milton, John 90n., 167 e n., 170, 171 e n., 172n., 173 e n., 176, 177, 182 e n., 183 e n.
 Mingozzi, Dolores 135 e n.
 Minore, Renato 264n.
 Missiroli, Mario 222 e n., 223
 Mitchum, Robert 369
 Mladoveanu, Despina 150n.
 Moeller Van den Bruck, Arthur 220
 Momigliano, Attilio 19n.
 Mondini, Marco 39n., 45n., 75n.
 Mondo, Lorenzo 100n.
 Mondolfo, Rodolfo 95n.
 Monelli, Paolo 18n., 19, 32, 74, 75
 Montagnana, Mario 105n.
 Montale, Eugenio 27, 243, 246n., 264, 304n.
 Monteith, Sharon 329n., 342n.
 Montesquieu (Charles-Louis de Secondat) 207, 208 e n.
 Monticone, Alberto 188n.
 Morcillo, Aurora G. 325n.
 More, Thomas 347
 Moretti, Nanni 156
 Morigi Govi, Cristiana 136n.
 Morosetti, Tiziana 280n.
 Morselli, Guido 153-166
 Mosse, George L. 323n., 324n., 325n.
 Muñoz, José Esteban 313n.
 Muccini, Mario 19 e n.
 Mussolini, Benito 58, 106, 107, 117, 131n., 132n., 133 e n., 134 e n., 135 e n., 136 e n., 137 e n., 138, 139, 140, 143, 144, 152, 232n., 256, 367n., 410, 411
 Mutterle, Anco Marzio 71n.
 Myers, Thomas 331n.
 Nabokov, Vladimir 342 e n.
 Nair, Mira 355
 Naldini, Nico 61n., 64n., 65n., 72n., 76n.
 Napoleone I Bonaparte, imperatore 207, 212, 219, 353, 358
 Nascimbeni, Giulio 18n.
 Nash, Paul 362
 Natoli, Salvatore 297n.
 Negri, Antonio 329n.

- Némirovsky, Irène 372
 Nevinson, Christopher R. W. 362
 Ngũgĩ wa Thiong'o (detto James Ngũgĩ) 279n., 282, 283n., 284n., 289 e n.
 Nicoletti, Giuseppe 18n.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 153, 157n., 217, 220, 221, 336
 Nievo, Ippolito 66
 Novalis (Georg Friedrich Philipp Freiherr von Hardenberg) 257n.
- O'Brien, Tim 329n.
 Ogede, Ode 288n.
 Ojetti, Ugo 227n., 228n., 232, 237n., 238 e n.
 Okigbo, Christopher 280n.
 Okparanta, Chinelo 280 e n.
 Okri, Ben 279n., 280n.
 Olivier, Laurence 360
 Onofri, Arturo 78n.
 Onofri, Nazario Sauro 136n., 140n.
 Oppo, Cipriano Efsio 224n.
 Orazio Flacco, Quinto 98
 Orlando, Vittorio Emanuele 229 e n., 232, 233 e n., 234n., 235, 236, 238
 Orlando, Francesco 28n.
 Orlando, Liliana 48n.
 Ortis, Nadia Teresa 197 e n.
 Ortoleva, Peppino 375, 376n.
 Orwell, George 311n.
 Ossola, Carlo 30 e n., 89n.
 Ottaviani, Vera 136n.
 Ottaviano, Chiara 376n.
 Oz, Amos 375
- Pabst, Georg Wilhelm 362
 Paccagnini, Ermanno 19n.
 Pacella, Giuseppe 79n.
 Palazzeschi, Aldo (Aldo Giurlani) 188n., 297n.
 Pantaleoni, Maffeo 228n.
 Panzini, Alfredo 24 e n.
 Paolini, Marco 406, 409 e n.
 Parini, Giuseppe 256
 Parise, Goffredo 69n., 291-307
- Parmenide di Elea 168 e n., 169 e n.
 Pascoli, Giovanni 245
 Pasolini, Pier Paolo 62 e n., 169 e n., 294n., 409, 410 e n., 411
 Passerini, Luisa 133n.
 Pasternak, Boris 358
 Pastore, Ottavio 105n.
 Paternò, Gaetano 227 e n.
 Patrick, Caitlin 330n.
 Pavese, Cesare 99-125, 141 e n., 142n., 143 e n., 150 e n., 151, 183 e n., 185 e n., 279
 Peck, Gregory 338n.
 Pedullà, Gabriele 24n., 169n., 170n.
 Pedullà, Walter 244n.
 Pendinelli, Mario 294n.
 Pennasilico, Mauro 77n.
 Pentich, Graziana 105n.
 Perkins, Anthony 338n.
 Pestalozzi, Johann Heinrich 219n.
 Petrarca, Francesco 80n., 243
 Petrucci, Sandra 128
 Pezzin, Claudio 244n.
 Pezzotta, Alberto 286n.
 Piaf, Édith 301
 Picasso, Pablo 258n.
 Piccone Stella, Antonio 375, 376n.
 Pico della Mirandola, Giovanni 95
 Pierce, Charles 347
 Pieri, Giuliana 136n.
 Pinochet, Augusto 307
 Pinotti, Giorgio 36n.
 Pinter, Harold 273n.
 Piovene, Guido 70n., 292n., 293n., 298n.
 Pirandello, Luigi 54
 Piromalli, Antonio 76n.
 Pischedda, Bruno 115n.
 Pisu, Stefano 365 e n., 366n.
 Pivano, Fernanda 273n.
 Platone 167, 168 e n., 207
 Plinio il Giovane 110, 111 e n., 112 e n., 113 e n., 121 e n.
 Plinio il Vecchio 111, 113
 Poe, Edgar Allan 52, 125

- Poggi, Renzo 264n.
 Polanski, Roman 360
 Polibio 86
 Poliziano (Agnolo Ambrogini) 87n.
 Pollard, John 221 e n.
 Pollock, Jackson 157n.
 Polo, Marco 298
 Pontecorvo, Gillo 374
 Porcheddu, Andrea 410n.
 Portello, Mauro 292n.
 Powell, Bob 383
 Powers, Thomas 341n.
 Pratt, Marie Louise 346, 347n.
 Prete, Antonio 207n., 210n.
 Prezzolini, Giovanni 294n.
 Prezzolini, Giuseppe 18n., 223 e n.,
 228n., 230n., 231n., 238n., 239n.
 Princip, Gavriilo 228n.
 Procacci, Giovanna 17n.
 Proust, Marcel 295n., 363 e n., 372
 Pullini, Giorgio 71n., 72n., 73n.
 Puppa, Paolo 405n.
 Pyle, Alden 335 e n.
 Pynchon, Thomas 262n., 342

 Quercioli, Giuseppe 136n.
 Quesada, Mario 294n.

 Raboni, Giovanni 252n., 273n.
 Ranke, Leopold von 330
 Rathenau, Walter 162, 164n.
 Ravenscroft, Arthur 289n.
 Re, Lucia 141n.
 Reale, Giovanni 95n.
 Rebora, Clemente 24
 Redi, Riccardo 367n.
 Reinhard, Wolfgang 279n.
 Remarque, Erich Maria 362, 363
 Renoir, Jean 364, 365
 Renosio, Marco 111n.
 Resnais, Alain 374
 Riccòmini, Eugenio 136n.
 Ricorda, Ricciarda 244n.
 Rigoni, Mario Andrea 211n., 409
 Rigoni Stern, Mario 19n., 188n.

 Rilke, Rainer Maria 259
 Rive, Richard 286n.
 Rivkin, Julie 309n.
 Robbe-Grillet, Alain 142n.
 Rodondi, Raffaella 39n.
 Rogniat, Joseph de 207
 Rolland, Romain 222n.
 Romagnolo, Sergio 105n., 106n., 119n.
 Rommel, Erwin 161
 Roosevelt, Franklin Delano 366
 Rosai, Ottone 18 e n.
 Roscioni, Gian Carlo 37n., 43n., 45n.,
 50n.
 Rosi, Francesco 364, 365
 Rossellini, Roberto 367, 368n., 369
 Rossi, Umberto 291n., 385 e n., 387n.
 Rosso, Stefano 337 e n., 344 e n., 395n.
 Ruffini, Francesco 227n., 237n.
 Ruoizzi, Gino 250n.
 Russell, David O. 377
 Russo, Anna Lisa 199n.
 Ryan, Cornelius 373

 Sacchi, Filippo 236 e n.
 Sacco, Joe 380n.
 Sadowski, Randall 380n., 389n., 397n.
 Said, Edward 339 e n.
 Salandra, Antonio 83
 Salinger, Jerome David 369
 Salsa, Carlo 17-33
 Salvemini, Gaetano 227n., 228n.
 Sandrini, Giuseppe 18n.
 Sanfelice, Giuseppe 156
 Sannazaro, Jacopo 79
 Sannucci, Corrado 200 e n.
 Sante Cancian (Santo Antonio Can-
 cian) 75n.
 Santucci, Luigi 20n.
 Sanviti, Sonia 116n.
 Saro-Wiwa, Ken 280 e n.
 Scannavini, Katia 279n.
 Scarpa, Domenico 297n., 304n.
 Schmitt, Carl 207, 211 e n.
 Schumaker, Michael 390, 391n., 394 e
 n., 395 e n., 401 e n.

- Schwarz, Norbert 193n.
 Scialoja, Antonio 229n.
 Scialoja, Vittorio 227n., 229n.
 Scott, Walter 355n.
 Scrivano, Roberto 215n.
 Scurati, Antonio 61n., 291n., 332n., 355n.
 Segre, Cesare 259 e n., 260n.
 Senardi, Fulvio 17n.
 Sensi, Claudio 172n.
 Seppilli, Anita 259n.
 Serafini, Carlo 293n.
 Sereni, Vittorio 60 e n.
 Serra, Renato 21, 42, 59, 68, 75n., 188n.
 Shakespeare, William 142n., 287n., 360
 Shaw, Irvin 370
 Sheehan, James J. 208n.
 Shelley, Percy Bysshe 81n.
 Siegel, Jerry 384n.
 Silone, Ignazio 11
 Silvestri, Mario 31n.
 Simonetti, Gianluigi 293 e n.
 Sipione, Marialuigia 167n., 171n.
 Siti, Walter 62n.
 Slanzi, Afra 195n., 196
 Slataper, Scipio 21, 59, 188n., 230n.
 Smerrieri, Sabrina 197n.
 Smith, Robert B. 341n.
 Socrate 63, 168, 169
 Soffici, Ardengo 18 e n., 22, 59
 Sonnino, Sidney 83, 228n., 232, 234, 236, 237, 238
 Sontag, Susan 193, 194n., 196, 201 e n., 346 e n.
 Sorel, Giorgio 222n.
 Soriani, Simone 406n.
 Soyinka, Wole 280 e n., 281 e n., 282 e n., 283 e n., 288
 Spagnolo, Sergio 19n.
 Spalanca, Lavinia 97n.
 Spender, Stephen 309
 Spielberg, Steven 373, 374, 389
 Spindler, Michael 349n.
 Spitzer, Leo 23n.
 Spivak, Gayatri Chakravorty 281n.
 Spriano, Paolo 103n.
 Stalin, Iosif 372, 373
 Stanghellini, Arturo 19 e n.
 Starobinski, Jean 128n.
 Steffan, Paolo 244n.
 Steinbeck, John 102 e n.
 Stendhal (Marie-Henri Beyle) 12, 61, 354, 355, 356, 359, 375
 Stentella Petrarchini, Giuliana 215n.
 Storchi, Simona 136n.
 Strauss, Johan 161
 Strauss, Mark 398 e n., 399 e n.
 Stuparich, Carlo 18, 21, 22, 68
 Stuparich, Giani 18 e n., 21, 22 e n., 24, 25, 48n., 56n., 75n., 188n.
 Swieten, Gottfried van 90n.
 Thacker, Andrew 319
 Tarán, Leonardo 95n.
 Tarchetti, Igino Ugo 97 e n., 98 e n.
 Tarkovskij, Andrej Arsen'evič 372
 Tasso, Torquato 88 e n., 96n.
 Tecchi, Bonaventura 19 e n., 47
 Telesio, Bernardino 90n.
 Terzani, Tiziano 195 e n., 196
 Terzoli, Maria Antonietta 36n., 47n., 48n., 53n.
 Thacker, Andrew 319n.
 Thackeray, William Makepiece 354 e n., 355-357, 359
 Thewelait, Klaus 323n.
 Timeus, Ruggero 230n.
 Timpano, Daniele 406
 Tirpiz, Alfred von 160, 162
 Tito, Josip Broz 190
 Todero, Fabio 17 e n., 20n.
 Todorov, Tzvetan 338 e n.
 Togliatti, Palmiro 103n.
 Tolstoj, Lev Nikolàevič 12, 353, 356, 357, 359, 361n., 373, 377
 Tomasi di Lampedusa, Giuseppe 358
 Tommasi, Franco 96n.
 Toppan, Laura 248n.

- Torre, Andrea 227n., 229n., 232, 236, 237n., 238 e n.
 Tosi, Luciano 227n., 231n.
 Tozzi, Federico 176n.
 Tronci, Antonio 194
 Truffaut, François 360, 361
 Tucidide 86
 Turati, Augusto 135n.
 Turgot, Anne Robert Jacques 347
 Turi, Nicola 82n., 83n., 84 e n., 85n., 88 e n., 89 e n., 92n., 244n.
- Ubèrti, Farinata degli 28
 Ungaretti, Giuseppe 30, 59, 83, 89n., 91n., 188n., 251, 361
- Valduga, Patrizia 252n.
 Valeri, Diego 255n.
 Valéry, Paul 52
 Valiani, Leo 232 e n.
 Valzania, Sergio 355n.
 Varese, Claudio 83n.
 Vela, Claudio 36n., 37n.
 Ventriglia, Gaetano 410 e n.
 Venturino, Marco 197 e n.
 Venuti, Lawrence 116n.
 Verdino, Stefano 142n., 263 e n.
 Veronesi, Umberto 195, 197n.
 Verrocchio, Andrea 136
 Vezzoli, Delfina 309n.
 Vidari, Giovanni 94n.
 Vigilante, Magda 78n.
 Vigny, Alfred de 59 e n.
 Villalta, Gian Mario 64n., 244n., 245n., 246n., 247n., 256n., 258n., 259n.
 Vincent, Mary 326n.
 Visconti, Luchino 358
 Vitali, Daniele 136n.
 Vittorini, Elio 104n., 142n., 186n.
 Vivante, Angelo 230n.
 Volney, Constantin-François de 347
 Vonnegut, Kurt 12, 365, 371, 399 e n.
- Waage Petersen, Lene 141n., 143 e n.
- Wagner, Richard 218n., 363, 377
 Walder, Dennis 285n.
 Waldman, Katy 193n.
 Wallenstein, Albrecht von 258n.
 Walsh, Raoul 367, 370
 Wayne, John 376, 400
 Weber, Luigi 161, 162n.
 Welles, Orson 360
 Wellington, Arthur Wellesley, duca di 353, 355
 Wellman, William 368
 Westmoreland, William Childs 302, 303
 Whitman, Walt 11, 284n.
 Wickham Steed, John 234 e n.
 Wicki, Bernhard 373
 Williams, Raymond 317n.
 Winter, Jay 17n., 18n., 29n.
 Withers, Charles 348n.
 Wlassics, Tibor 100 e n., 104 e n., 105n., 106n., 111, 112, 113n., 114 e n., 118 e n., 124, 125n.
 Wolfe, Tom 349 e n.
 Woodhouse, John R. 151, 152n.
 Woolf, Virginia 315
 Worcester, Kent 381 e n., 402 e n.
 Wren, Robert M. 288n.
 Wu Ming 379 e n., 380, 403
 Wyler, William 366
- Yanes, Nicholas 384, 385 e n.
 Yeats, W. B. 284
 Yehoshua, Abraham 375
 Yronwode, Catherine 403n.
- Zambado, Bernardo 23n.
 Zanzotto, Andrea 63, 64n., 243-262, 292n., 306 e n., 307
 Zanzotto, Angelina 251 e n.
 Zanzotto, Marina 251 e n.
 Zenone di Elea 168
 Zerocalcare (Michele Rech) 399n.
 Zinnemann, Fred 371
 Zola, Émile 357
 Zorzi, Mimi 194, 195 e n.

VOLUMI PUBBLICATI

MODERNA/COMPARATA

1. *Giuseppe Dessì tra traduzioni e edizioni. Una raccolta di saggi*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
2. *Il racconto e il romanzo filosofico nella modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2013.
3. *Dessì e la Sardegna. I carteggi con il «Ponte» e Il Polifilo*, a cura di Giulio Vannucci, 2013.
4. *Tre amici tra la Sardegna e Ferrara. Le lettere di Mario Pinna a Giuseppe Dessì e Claudio Varese*, a cura di Costanza Chimirri, 2013.
5. *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
6. Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell'opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull'autore*, 2014.
7. Giorgio Caproni, *Il mondo ha bisogno dei poeti. Interviste e autocommenti (1948-1990)*, a cura di Melissa Rota. Introduzione di Anna Dolfi, 2014.
8. *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
9. Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972. Con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
10. *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
11. Enza Biagini, *Saggi di Teoria della letteratura. Percorsi tematici*, 2016.
12. *L'ermetismo e Firenze*. Atti del convegno internazionale di studi. Firenze, 27-31 ottobre 2014, a cura di Anna Dolfi, 2016, voll. 2.
13. *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
14. Oreste Macrí-Vittorio Pagano, *Lettere 1942-1978. Con un'appendice di testi dispersi*, a cura di Dario Collini, 2016.
15. Giorgio Caproni, *«Il girasole». Un'antologia per la radio*, a cura di Giada Baragli, 2017.
16. Enza Biagini, *L'interprete e il traduttore. Saggi di Teoria della letteratura*, 2016.
17. Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchietti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
18. Girolamo Bartolommei, *Didascalìa cioè dottrina comica libri tre (1658-1661). Saggio introduttivo. L'opera esemplare di un 'moderato riformatore'*, edizione critica e note di Sandro Piazzesi, 2016.
19. Anna Dolfi, *Dopo la morte dell'io. Percorsi bassaniani «di là dal cuore»*, 2017.
20. *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
21. *Gli intellettuali/scrittori ebrei e il dovere della testimonianza. In ricordo di Giorgio Bassani*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
22. *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).
23. Vasco Pratolini, *Lammuina*, a cura di Maria Carla Papini (in corso di stampa).
24. *Nel «melograno di lingue». Plurilinguismo e traduzione in Andrea Zanzotto*, a cura di Giorgia Bongiorno e Laura Toppan (in corso di stampa).
25. Margherita Dalmati, *Lettere agli amici fiorentini. I carteggi con Mario Luzi, Leone Traverso e Oreste Macrí*, a cura di Sara Moran (in preparazione).

La collana, che si propone lo studio e la pubblicazione di testi di e sulla modernità letteraria (cataloghi, corrispondenze, edizioni, commenti, proposte interpretative, discussioni teoriche) prosegue un'ormai decennale attività avviata dalla sezione *Moderna* (diretta da Anna Dolfi) della *Biblioteca digitale del Dipartimento di Italianistica* dell'Università di Firenze di cui riportiamo di seguito i titoli.

MODERNA
BIBLIOTECA DIGITALE DEL DIPARTIMENTO DI ITALIANISTICA

1. *Giuseppe Dessì. Storia e catalogo di un archivio*, a cura di Agnese Landini, 2002.
2. *Le corrispondenze familiari nell'archivio Dessì*, a cura di Chiara Andrei, 2003.
3. Nives Trentini, *Lettere dalla Spagna. Sugli epistolari a Oreste Macrì*, 2004.
4. *Lettere a Ruggero Jacobbi. Regesto di un fondo inedito con un'appendice di lettere*, a cura di Francesca Bartolini, 2006.
5. «L'Approdo». *Copioni, lettere, indici*, a cura di Michela Baldini, Teresa Spignoli e del GRAP, sotto la direzione di Anna Dolfi, 2007 (CD-Rom allegato con gli indici della rivista e la schedatura completa di copioni e lettere).
6. Anna Dolfi, *Percorsi di macritica*, 2007 (CD-Rom allegato con il *Catalogo della Biblioteca di Oreste Macrì*).
7. *Ruggero Jacobbi alla radio*, a cura di Eleonora Pancani, 2007.
8. Ruggero Jacobbi, *Prose e racconti. Inediti e rari*, a cura di Silvia Fantacci, 2007.
9. Luciano Curreri, *La consegna dei testimoni tra letteratura e critica. A partire da Nerval, Valéry, Foscolo, D'Annunzio*, 2009.
10. Ruggero Jacobbi, *Faulkner ed Hemingway. Due nobel americani*, a cura di Nicola Turi, 2009.
11. Sandro Piazzesi, *Girolamo Borsieri. Un colto poligrafo del Seicento. Con un inedito «Il Salterio Affetti Spirituali»*, 2009.
12. *A Giuseppe Dessì. Lettere di amici e lettori. Con un'appendice di lettere inedite*, a cura di Francesca Nencioni, 2009.
13. Giuseppe Dessì, *Diari 1949-1951*, a cura di Franca Linari, 2009.
14. Giuseppe Dessì, *Diari 1952-1962*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
15. Giuseppe Dessì, *Diari 1963-1977*. Trascrizione di Franca Linari. Introduzione e note di Francesca Nencioni, 2011.
16. *A Giuseppe Dessì. Lettere editoriali e altra corrispondenza*, a cura di Francesca Nencioni. Con un'appendice di lettere inedite a cura di Monica Graceffa, 2012.
17. Giuseppe Dessì-Raffaello Delogu, *Lettere 1936-1963*, a cura di Monica Graceffa, 2012.



“CENTRO INTERNAZIONALE DI STUDI GIUSEPPE DESSÌ”

Via Roma, 65 - Villacidro

Istituito nel 2013, sotto l’egida della Fondazione Dessì, il “Centro Internazionale di Studi Giuseppe Dessì”, con l’obiettivo di valorizzare l’opera letteraria e il messaggio culturale e umano dello scrittore nel quadro della cultura e della letteratura moderna, ha contribuito finanziariamente alla pubblicazione dei seguenti volumi:

- *Non dimenticarsi di Proust. Declinazioni di un mito nella cultura moderna*, a cura di Anna Dolfi, 2014.
- Nicola Turi, *Giuseppe Dessì. Storia e genesi dell’opera. Con una bibliografia completa degli scritti di e sull’autore*, 2014.
- *Non finito, opera interrotta e modernità*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
- Giuseppe Dessì-Enrico Falqui, *Lettere 1935-1972, con una raccolta di racconti dispersi*, a cura di Alberto Baldi, 2015.
- *Biblioteche reali, biblioteche immaginarie. Tracce di libri, luoghi e letture*, a cura di Anna Dolfi, 2015.
- *Ecosistemi letterari. Luoghi e spazi della finzione narrativa*, a cura di Nicola Turi, 2016.
- Giuseppe Dessì, *Sulle riviste di Vecchiotti negli anni 30-40. Racconti e scritti dispersi*, a cura di Francesca Bartolini, 2016.
- *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi, 2017.
- *Stabat mater. Immagini e sequenze nel moderno*, a cura di Anna Dolfi (in corso di stampa).

