

UNITRE 2018/2019

Vincenzo Baraldi

“LA PAROLA E LE ARMI”

PRIMA LEZIONE

1.1 L'incontro con il nemico

Per iniziare propongo di leggere insieme il brano distribuito in fotocopia.

Quello che abbiamo letto è il finale di un brevissimo racconto di fantascienza scritto da **Fredric Brown** e intitolato “*Sentinella*” (1).

Esso ripropone il motivo di un'epica ancestrale, che prevede l'annientamento fisico del guerriero nemico, esclude ogni forma di comunicazione e di reciproco riconoscimento, condanna l'ucciso ad una diversità irreparabile, segnata da un conato di disgusto fisico: <<*Erano creature troppo schifose, con solo due braccia e due gambe, quella pelle di un bianco nauseante, e senza squame*>>.

Il ribaltamento ironico finale che disorienta il lettore –facendo di lui il mostro, l'alieno invasore, l'oggetto di odio e disgusto- è dettato ovviamente da un'ottica che si colloca all'opposto della tradizione militare affermatasi nel tempo. E' la prospettiva che pone in questione l'impegno bellicista, sotto l'urto del riconoscimento di una comune e universale umanità fra i contendenti.

Come cantava Fabrizio de Andrè, parlando dell'incontro del soldato “*Piero*” con un nemico, un semplice uomo “*che aveva il tuo stesso identico umore/ma la divisa di un altro colore*”.

Tuttavia, sia nella concretezza degli eventi sia nella loro rappresentazione, non è sempre stato così: l'affermazione dell'umanità come valore imprescindibile ha seguito un percorso abbastanza lungo e tortuoso nel passato. Inoltre, in tempi più vicini a noi, è sembrata appannarsi con i cambiamenti intervenuti nella stessa forma della guerra: dalla guerra del Golfo in poi, i media ci hanno abituati ad una rappresentazione in cui l'elemento umano è praticamente sparito, sostituito da uno spettacolo elettronico, con le vittime fuori campo e i video che trasmettono traiettorie luminose e puntini colorati.

Per i limiti del nostro discorso, ci concentriamo sulle testimonianze del passato, ripercorrendo quei racconti della guerra che mostrano una pluralità di sfaccettature nel considerare le modalità e gli esiti dei conflitti militari.

E' opportuno iniziare questo riepilogo con i poemi epici dell'antichità classica. Infatti la matrice letteraria di tutte le rappresentazioni della guerra, nella civiltà occidentale, è costituita dall'”*Iliade*” di **Omero**, non a caso definita, a suo tempo, da **Simone Weil** come il <<*poema della forza*>> (2).

1.2 L'Iliade e l'Eneide

Il racconto dell'*Iliade*, svolto con un linguaggio elevato, concerne i dieci anni della guerra contro Troia, interpretata come un'esperienza fondatrice della civiltà greca e delle sue credenze.

I personaggi, membri di un'aristocrazia regale e militare, sono figure perfette ed esemplari di eroi, che propongono norme e modelli non in forma astratta, ma incarnata e vivente. A loro tocca il compito di stimolare l'immaginazione e l'emulazione tra i pari grado, cioè i capi di una casata che detengono la sovranità su una piccola comunità e il relativo territorio. Si distinguono per la capacità di assicurare la difesa armata, per la virtù (*aretè*) nel combattere e nell'esercitare la violenza.

Infatti, attraverso assalti, duelli e fughe, viene il momento in cui ogni eroe ha modo di dimostrare tutta la propria grandezza. Distinguersi e primeggiare – purchè gli dei siano favorevoli e “*Ananke*” (Necessità o Fato) non decida altrimenti- significa acquistare l'onore (*timè*), il riconoscimento del proprio valore. Esso può trasformarsi infine nella gloria (*kleos*): la fama allora si consolida attraverso il racconto delle gesta, conservando e trasmettendo il nome dell'eroe e le sue imprese nel ricordo collettivo. Il limite della morte individuale viene superato perciò mediante il canto epico, assicurando l'unica forma di immortalità possibile in un'ottica puramente laica ed umana.

In questo quadro di valori il più grande affronto che possa subire un eroe omerico è vedere leso il suo onore: scoppia così la contesa; per difendere il proprio onore il personaggio è indotto a violare la “*timè*” altrui. Infatti Achille entra in conflitto con Agamennone e scatena la propria ira proprio perché non può rinunciare al possesso della schiava Briseide senza sentirsi umiliato. Una collera analoga lo spinge poi a riscattare il suo onore e a vendicare la morte dell'amico Patroclo, affrontando in duello Ettore, il campione dei Troiani. Nello scontro la furia e l'odio smisurato del greco hanno la meglio: Ettore viene sconfitto e il suo cadavere, legato dietro al carro da combattimento, viene trascinato fino alle navi achee ormeggiate in riva al mare. L'infierire di Achille sul corpo del nemico ucciso segnala che in ogni azione bellica si possono dimenticare le regole culturali, poiché la violenza e le pulsioni incontrollabili possono degradare il combattente a livello di belva feroce (“*Iliade*”, XXII vv.376-404).

Tra l'iniziale appartarsi di Achille, la morte di Patroclo e la morte di Ettore, nel racconto si sviluppa la vicenda della guerra di Troia. Vittorie e sconfitte, inseguimenti, ritirate, contrattacchi, momenti di esaltazione e fasi di scoraggiamento: tutto ciò ci permette di conoscere i vari eroi dei due schieramenti. Nel poema, come nelle composizioni epiche di altri popoli, incontriamo alcuni momenti canonici, ad esempio l'armamento dell'eroe o la rassegna degli eserciti e dei vari comandanti. Inoltre ci sono scene che si ripetono secondo uno schema, più o meno completo a seconda dei casi: si inizia con la vestizione delle armi; segue una serie di singoli scontri nei quali l'eroe uccide alcuni avversari di secondo piano; a questo punto l'eroe viene ferito ma è prontamente ristabilito dall'intervento di un dio che lo protegge; c'è infine il grande duello con un avversario di pari rango, che viene ucciso e

intorno al cui cadavere si scatena la mischia. Nel susseguirsi e contrapporsi di ripetizione e variazione, identità e diversità si snoda e si articola il contenuto della narrazione.

Inoltre la morte di Ettore, quella predestinata per lo stesso Achille, e la caduta di Troia inseriscono nel poema come motivo secondario quello della fragilità della condizione umana, che fa da contrappunto all'epica eroica. Perfino Achille, dopo aver compiuto la sua vendetta, si rende conto che <<l'uccisione di Ettore, per quanto necessaria, è stata crudele e insensata come l'uccisione di Patroclo e conclude per proprio conto una tregua con Priamo>> (3). Del resto nel libro XVIII dell'*Iliade*, in cui il dio Efesto produce per Achille un nuovo mirabile scudo, lo strumento, che finisce per essere uno specchio della civiltà greca arcaica, raffigura l'intero cosmo (la Terra e il Mare, il Cielo con il Sole, la Luna e le Stelle) e rappresenta istoriate due città: una fiorente e pacifica, in cui ordinatamente si amministra la giustizia e si celebrano nozze, l'altra –assediate- in preda ai terrori della guerra (con sortite, agguati, stragi). Nessuna delle due sembra poter sussistere senza l'altra.

In conclusione, l'*Iliade* di Omero lascia in eredità ai poemi successivi due motivi di fondo nella rappresentazione della guerra: quello dello scontro tra popoli e culture diverse e quello del duello, in cui si contrappongono gli eroi rappresentativi.

I motivi e le convenzioni del grande epos omerico vengono ripresi, in uno stretto rapporto di imitazione e gara con il modello, nell'*Eneide* di **Virgilio**. Il poema, dedicato ad Augusto, unisce la tradizione del racconto eroico e l'intento celebrativo. Nel mondo degli Inferi, Enea incontra l'ombra del padre Anchise che gli chiarisce il suo destino personale e svolge una profezia sulla futura Roma. Il fuggiasco Enea dovrà combattere vittoriosamente con i popoli latini, avendo ragione di Turno, un eroe avversario di stampo omerico. Dalla fusione fra gli scampati da Troia e gli indigeni del Lazio nascerà una città nuova, destinata ad una grande potenza. Il suo dominio si imporrà con la forza delle armi ("*debellare superbos*"), ma si conserverà con la pace e la giustizia ("*parcere subiectis*"). Per tale via Virgilio collega i miti più antichi sulle origini di Roma al presente dell'epoca di Augusto, legittimandone il potere con l'allusione ad una rinnovata e mitica età dell'oro. Caratteristiche specifiche dell'*Eneide* sono la comprensione e la "*pietas*" riservata ai vinti; con una sorta di riconciliazione poetica, i temi eroici delle imprese belliche si venano di una dimensione elegiaca. E' soprattutto la morte prematura dei giovani in battaglia a conferire una spiccata dimensione malinconica e patetica a vari episodi dell'*Eneide* (4).

3. Guerra e A.T.

Nella **Bibbia Ebraica** (5) Dio interviene nei confronti di Israele e ne guida il destino: non solo lo libera dalla schiavitù dell'Egitto, ma lo assiste durante la peregrinazione nel deserto; infine lo guida nella lotta per la conquista di Canaan contro i Filistei (durante il periodo dei Giudici). Infatti <<*Jahvè è un guerriero*>> (*Esodo; 15,3*) e Israele <<*un popolo vittorioso con l'aiuto di Jahvè*>> (*Deut; 33,29*), tanto che fino al tempo di David è comune opinione che le guerre di Israele siano guidate e vinte da Jahvè. Il passaggio dal nomadismo alla sedentarizzazione è stato dapprima interpretato utilizzando racconti leggendari di imprese epiche compiute da alcuni eroi. Essi avevano svolto le loro funzioni per breve tempo e soprattutto in occasione di guerre locali. La loro autorità era riconosciuta solo da una o poche tribù; si trattava di "liberatori carismatici", sorti in momenti di grave pericolo: essi organizzavano, spesso insieme a qualche tribù confinante, una <<*guerra di Jahvè*>> in favore del loro popolo. I racconti erano quindi volti ad esaltarne la vittoria grazie all'aiuto del Signore (6). Nell'insieme queste saghe contribuirono ad un discorso complessivo, in cui gli eroi non erano più a capo di singole tribù, ma dell'intera nazione di Israele, unita nell'impresa della conquista della terra promessa, presentata come un evento singolo e unitario, da cui si sarebbero sviluppati prima l'ordinamento della lega di 12 tribù e successivamente il passaggio alla monarchia. Il racconto epico insomma narrava in filigrana il passaggio da una "società segmentaria" (in cui varie tribù erano su un piano di parità e prive di un'istanza politica centralizzata), ad una nuova entità politica organizzata, mediante la condivisione di credenze religiose omogenee, che trovavano probabilmente in un santuario centrale (da collocare in Sichem, secondo *Gios.24*) una comune sede liturgica e di culto. Perciò sia nell'*Esodo* che nei libri cronachistici incontriamo tutta una serie di conflitti militari, non privi di riscontri crudeli, presentati come inevitabili per difendere la purezza del culto monoteista contro i nemici, che sono in primo luogo idolatri. Anche in seguito, le guerre degli Ebrei sono innanzitutto prove della loro fedeltà al valore dell'unico Dio, che non può tollerare la presenza di altri culti; tanto che –al contrario di quanto avveniva presso gli altri popoli antichi- il bottino di guerra non viene conservato, ma offerto in sacrificio a Jahvè.

Progressivamente tuttavia aumentò la propensione alla pace; a partire dal libro di *Isaia* si va delineando l'immagine di un Dio che non vuole la morte del suo popolo ma nemmeno quella dei suoi nemici; si annuncia infine la profezia di un **Messia** che sarà donato ad Israele come figura pacificatrice. Tale consapevolezza della negatività di ogni guerra venne probabilmente raggiunta in seguito alla distruzione di Gerusalemme e all'esperienza della cattività babilonese.

Dovendo indicare, in questo lungo susseguirsi di vicende (che va, grosso modo dall'uscita dall'Egitto nel XIII sec. al 332 a.C., anno in cui la Palestina cade sotto la dominazione di Alessandro

Magno) un testo degno di nota per dignità letteraria e contenuto epico, proporrei di riferirci al “*canto di Debora*” (Giudici,5). Esso ha due caratteristiche importanti:

a) è uno dei testi più antichi della tradizione vetero-testamentaria (gli studiosi lo collocano all’incirca tra il X e l’VIII sec. a.C. nella sua versione scritta, mentre quelle orali precedenti risalgono a qualche secolo prima);

b) tratta, con forte originalità rispetto ad altri simili, di due eroine militari: Debora e Yael - o Giaele- (7).

Debora, nel libro dei “*Giudici*” è presentata come un profeta donna che diventa l’anima della lotta contro i Cananei, i quali vengono messi in rotta, presso il torrente Kison, dall’esercito numericamente inferiore e tecnicamente meno preparato degli Israeliti.

Yael, a sua volta, è la moglie di un alleato non belligerante del generale Sisara; costui, dopo la disfatta del proprio esercito ad opera di Debora, si rifugia nella tenda della donna. Stanco e assetato, domanda da bere e Yael gli offre del latte; Sisara cade quindi in un sonno profondo; allora la donna, usando un picchetto della tenda e un martello, lo colpisce alla testa con una forza tale da ucciderlo. Perciò viene considerata da Israele come un’eroina nazionale e religiosa.

I due episodi si situano all’interno del consueto schema narrativo in quattro tempi: la colpa (gli Israeliti si allontanano dalla fedeltà al patto con Dio); la punizione (Dio permette che i loro vicini diventino i loro oppressori); l’invocazione (gli Israeliti si rivolgono di nuovo al Signore e ne chiedono l’aiuto); la liberazione. Va ribadito che la vittoria e la salvezza sono celebrate come opera esclusiva del Signore: i “*liberatori carismatici*” sono soltanto dei mediatori, momentaneamente disposti ad intervenire perché animati dallo spirito divino. Tutto ciò è raccontato nel capitolo 4, in cui il redattore fornisce il contesto e lo svolgersi della vicenda, mentre l’intero cap. 5 è in poesia e celebra quegli stessi eventi, arricchendoli di particolari e insistendo sull’eccezionalità della figura di Debora, riconosciuta come madre spirituale da tutto il popolo di Israele. (In fotocopia il testo del cap.5 con un breve commento di Paolo Matthiae).

1.4 Le “chansons de geste” e i “romanzi cortesi”

Nel periodo medievale entrano in circolazione poemi epici cantati nelle corti e sulle piazze. Il loro tema principale è costituito dalle imprese guerresche di Carlo Magno e dei suoi paladini in lotta contro i musulmani. I motivi ricorrenti sono quelli della cavalleria del tempo: la nobiltà delle origini, il coraggio, la forza fisica, la fedeltà fino alla morte nei confronti del sovrano, la guerra santa contro i nemici della fede cristiana. La scrittura della “*Canzone di Rolando*” risale al periodo 1080-1100 ed

esprime i valori che andavano diffondendosi nell'occidente medievale, in connessione con il moltiplicarsi dei pellegrinaggi e con la propaganda per la prima crociata. Erano trascorsi ormai alcuni secoli dalle vicende narrate; il nucleo centrale dell'opera tratta infatti delle fasi drammatiche della battaglia di Roncisvalle e della morte del paladino Rolando. La guerra e il sacrificio della vita sono presentati in una visione religiosa e provvidenzialistica, che assicura la ricompensa celeste.

Il racconto è elementare e potente, tutto basato sulla netta contrapposizione tra bene e male, cristiani e non cristiani; i fatti storici dell'epoca carolingia vengono rielaborati e idealizzati, per offrire un modello di comportamento monolitico e incisivo valido al presente (8).

Nella Francia del XII secolo nasce anche un altro tipo di componimento in versi: il romanzo cortese. A differenza delle canzoni di gesta non narra imprese militari collettive, ma avventure di singoli cavalieri che perseguono un fine individuale. Questi testi sono ideati per la lettura e non per la recitazione: la loro forma scritta permette il ricorso a trame ampie e movimentate; grande spazio viene concesso al tema dell'amore cortese ed anche ad elementi meravigliosi e fiabeschi.

In particolare i romanzi legati alle imprese leggendarie di re Artù e dei cavalieri della Tavola Rotonda si impressero profondamente nell'immaginario e nella cultura occidentale (9).

1.5 La guerra nell'età rinascimentale

Con lo scontro tra le grandi monarchie nazionali tramonta il modo cavalleresco di combattere: le fanterie mercenarie, l'uso delle armi da fuoco, il nuovo sistema di fortificazioni richiedono investimenti finanziari cospicui per garantire la vittoria in battaglia.

Se per il grande umanista **Erasmus da Rotterdam** la guerra è da considerarsi pazzia (10), **Machiavelli** invece prende atto più realisticamente della situazione. La violenza, "il leone", l'uso delle qualità ferine sono strumenti necessari della politica; nel "Principe" è la "realtà effettuale" che impone al sovrano, che intenda conquistare o mantenere il potere, il ricorso alle armi. <<E' profeti armati vincono, e li disarmati ruinorno>>.

Tra l'altro Machiavelli si occupa anche di questioni tecniche e logistiche redigendo uno scritto sull' "Arte della guerra".

Tuttavia l'autore, affrontando il problema della liberazione dell'Italia dal dominio straniero, rifiuta il ricorso alle milizie mercenarie e caldeggia la mobilitazione dei cittadini intorno al loro principe. E' come se, pur non rinunciando ad una visione spregiudicata, cercasse un possibile spazio utopico di ricomposizione dell'unità tra il cittadino e il soldato, per cui la guerra cesserebbe di essere una semplice arte dell'annientare i nemici ("spegnere", dice lui), ma risponderebbe ad un fine più alto (11).

Che la realtà del tempo non consentisse tale margine di azione è attestato, tra l'altro, dalle rappresentazioni teatrali di **Ruzante**, che, attraverso il racconto del contadino-soldato, mostrano gli aspetti di dramma e sconvolgente esperienza che la guerra porta con sé per i ceti subalterni. Il momento bellico è per loro soprattutto un enorme massacro, un susseguirsi caotico e allucinante di fughe, sconfitte e diserzioni. Manca qualsiasi movente patriottico e su tutto domina il terrore per le armi da fuoco (12).

Nel frattempo con l' "*Orlando furioso*" di **Ludovico Ariosto** giunge a compimento, in modo nuovo ed originale, la fusione dei temi del ciclo carolingio e del ciclo arturiano, che, già avviata in molti cantori popolari del Quattrocento, aveva indotto **Matteo Maria Boiardo** a riproporre in forma colta e raffinata il genere cavalleresco.

I caratteri religiosi del conflitto tra cristiani e musulmani diventano ormai stereotipati; osserva **Italo Calvino** nel suo *Racconto dell'Orlando furioso*: <<L'essere di "fè diversi" non significa molto di più, nel *Furioso*, che il diverso colore dei pezzi in una scacchiera>>.

Il codice del cavaliere, imperniato sull'etica dell'onore e sui valori cortesi, pur non essendo sottoposto alla parodia, viene da Ariosto costantemente ridimensionato tramite l'ironia, alla ricerca di un senso della misura congruente con la nuova dimensione della vita di corte. Il poema epico-cavalleresco quindi funziona come un grande contenitore, un repertorio di personaggi e vicende a cui attingere liberamente, che, proprio per il suo carattere fittizio, si presta ad una indagine sui problemi del presente. Lontano da ogni carattere di evasione, il poema diventa, secondo **Lanfranco Caretti**, <<il romanzo delle passioni e delle aspirazioni degli uomini del Cinquecento>> (13).

Se questa è l'impostazione generale, in molti passi troviamo richiami assai seri alle guerre reali condotte allora in Italia e, come molti ricorderanno, una famosa invettiva contro le armi da fuoco.

A titolo di curiosità, possiamo ricordare, infine, che una grande mostra svoltasi a Ferrara nel 2017 (il cui sottotitolo suonava: "*Cosa vedeva Ariosto quando chiudeva gli occhi*") ha dedicato un'ampia sezione al confronto tra l'immaginario bellico dell'autore e le rappresentazioni di battaglie nelle arti figurative del Rinascimento.

1.6 Tasso

Rispetto all' "*Orlando furioso*" la "*Gerusalemme liberata*" di Torquato Tasso presenta una struttura più omogenea e compatta. La materia è ridotta (20 canti che prendono a modello l'*Eneide*) e vengono maggiormente rispettati lo sviluppo cronologico e la concatenazione degli eventi, con il rifiuto della proliferazione di episodi in varie direzioni.

L'argomento è storico: si tratta della prima crociata, negli ultimi mesi dell'assedio a Gerusalemme, conquistata nel 1099. La recente vittoria di Lepanto contro i Turchi (1571) rendeva attuale la materia del poema.

Il confronto con i testi di Omero e Virgilio induce l'autore a ricercare una assoluta serietà e solennità del discorso. L'impulso ideologico dell'opera fissa una norma unica di comportamento, rappresentata da **Goffredo di Buglione**, il condottiero cristiano che guida un coacervo di cavalieri in una lotta assoluta tra bene e male. Il <<meraviglioso>> dei precedenti romanzi cavallereschi viene sostituito dall'intervento di angeli e demoni. Tuttavia la materia bellica si risolve perlopiù nel gusto della parata, nella descrizione degli scontri e dell'arte della scherma che caratterizza i frequenti duelli del poema, oltrechè nelle orazioni che i capi rivolgono alle truppe.

Il conflitto tra Cielo e Inferno coinvolge un doppio fronte: oltre al nemico islamico (“*d’Asia e di Libia il popol misto*”) che la chiesa cattolica chiama a combattere, i cavalieri cristiani si confrontano con la devianza, l’errare in senso fisico e morale, che rinvia invece al pericolo dell’eresia e ai valori umanistici di pluralismo e tolleranza, che l’egemonia culturale della Controriforma ha rigettato. Tale conflitto è introiettato nell’animo dei guerrieri cristiani, che devono lottare contro la potente suggestione dei valori e dei desideri devianti dalla norma religiosa. Più in generale tutti i principali personaggi dei due schieramenti hanno una coerenza e una complessità psicologica nuova rispetto alla tradizione cavalleresca e si distinguono dalle masse per una personale inquietudine e problematicità.

La dissoluzione del modello del poema epico in Marino

Polemicamente convinto dell'improponibilità del “*poema eroico*” nell’atmosfera culturale dell’età barocca, **Giovan Battista Marino** nel 1623 dà alle stampe una favola mitologica, che si dilunga per più di 40.000 versi (all’incirca tre volte le dimensioni della “*Gerusalemme liberata*”) per illustrare gli amori di **Venere e Adone** (15).

Privo di autentica vena narrativa, il poema “*Adone*” ha carattere prevalentemente descrittivo: procede per aggiunte e moltiplicazioni di quadri ed episodi, costruendo una sorta di galleria o rassegna enciclopedica di quanto nel mondo vi è di meraviglioso. L’abilissima versificazione e il proliferare di raffinate immagini, accarezzate con gusto sensuale, non impediscono di cogliere, sotto l’esibita erudizione letteraria dell’autore, un invito alla pace. Non la guerra, i duelli e lo spargimento di sangue bensì la pace dovrebbe costituire il motivo autentico di interessamento per i lettori. Venere e non Marte, l’amore e non la violenza bellica sono l’anima del mondo; e l’amore viene illustrato non nelle sue componenti idealizzanti, ma in quelle francamente erotiche del godimento fisico e corporeo. La politica è spregiata, la religione resta in ombra; semmai, accanto all’amore, trovano posto le arti della pace: l’autore dimostra

grande tempestività nell'impiego della materia scientifica, relativa alle conoscenze astronomiche, anatomiche, meccaniche: ad esempio nel poema è inclusa una lode per Galileo e il cannocchiale.

Scherzando potremmo domandarci: <<*Chissà se i pacifisti degli anni Sessanta del Novecento, con il loro invito: "fate l'amore, non fate la guerra", avevano letto l'"Adone" di Marino!*>>

Certo, a differenza dei partecipanti a quel movimento, Marino non fu all'opposizione: fu accolto infatti con tutti gli onori alla corte di Parigi e dal re di Francia, e certo non corse il rischio di pagare con la vita o il processo inquisitoriale (come avvenne per Giordano Bruno e Galilei) i suoi interessi astronomici e tecnologici.

Che si trattasse, in sostanza, di un poeta dello svago, del disimpegno e del ripiegamento sul privato o di un accorto amministratore della propria carriera (che-come stavano facendo i pensatori libertini dell'epoca- sapeva occultare un'autentica ricerca filosofica di natura epicurea e materialistica in tempi di controriforma cattolica), in ogni caso Marino divenne un poeta alla moda, imitatissimo in Europa, per la sua suprema abilità nello stupire i lettori.

1.7 Verso una prima conclusione

Se ora compiamo un salto cronologico al Settecento, possiamo notare che le Guerre di Successione europee e la guerra dei Sette Anni offrono una ricca materia di riflessione per gli intellettuali illuministi. Limitiamoci al caso di **Voltaire**: impegnato a fondo nella lotta contro il fanatismo, l'intolleranza e il superficiale ottimismo filosofico, dedica una voce del suo "*Dizionario filosofico*" alla critica pungente delle guerre dichiarate in base al principio dinastico e, con corrosiva ironia, offre a più riprese, nel "*Candido*", ampie descrizioni della guerra nel suo aspetto di macello insensato, in cui vengono uccisi migliaia di esseri umani (16).

Una svolta si verifica all'inizio del XIX secolo, con la nuova corrente del Romanticismo, che proclama gli ideali di indipendenza nazionale e di libertà, da conquistare quando necessario con le armi. Molte opere letterarie vengono quindi scritte allo scopo di persuadere il pubblico ad impegnarsi in tale direzione. In proposito in Italia un testo poetico di **Alessandro Manzoni** (17) sarà fatto conoscere nel 1848, ma era stato scritto più di vent'anni prima, quando era parso possibile -per un momento- un moto che unisse piemontesi e lombardi contro il preponderante dominio austriaco nella penisola (il titolo è appunto "*Marzo 1821*"). In versi commossi ed appassionati, il poeta addita l'ideale di uno stato unitario e indipendente per l'Italia ("*una d'arme, di lingua, d'altare,/ di memorie, di sangue e di cor*"); vede nella guerra l'avverarsi di una volontà divina che impone che tutti i popoli oppressi siano liberi e uniti contro

gli oppressori (non manca neppure un ricordo della biblica **Yael**); e, ricorrendo ad un'immagine di ascendenza mitica, immagina che dal grembo della terra-madre nascano dei figli eroicamente disposti a battersi per lei: <<*Ecco alfin dal tuo seno sboccati;/Stretti intorno ai tuoi santi colori,/ Forti, armati de' propri dolori,/ I tuoi figli son sorti a pugnar*>>.

Il testo fu conosciuto e imitato molte volte (la prima e più dignitosa fu quella in cui Berchet scrisse “*Il giuramento di Pontida*”), ma in generale, questi seguaci non riuscirono a superare i limiti di una nobile retorica patriottica, di un'elaborazione in cui gli intenti di pedagogia politica immediata sommergevano la poesia.

Nel complesso della letteratura europea del primo Ottocento il mito della rivolta contro l'oppressore si prestò quindi ad una nuova retorica militaresca: anche quando non si parlava di più di guerra “*santa*”, si invocava la guerra “*giusta*”. Lo stesso romanzo storico –così come concepito da **W. Scott**- si prestò ad interpretazioni attualizzanti e le guerre narrate (ad esempio il conflitto tra Normanni e Sassoni trattato in “*Ivanhoe*”, nel 1820) assumevano valenze libertarie.

Abbastanza presto però il romanzo, come genere, si incaricò di affrontare aspetti più strettamente realistici dall'esperienza della guerra: è notissima la presentazione della battaglia di Waterloo nella “*Certosa di Parma*” di **Stendhal** (1839). Qui la narrazione assume il punto di vista ristretto e ridotto del giovane **Fabrizio**, che, già infatuato ed entusiasta delle imprese napoleoniche, ha raggiunto il campo di battaglia; ma lì si aggira confuso, senza capire la dinamica complessiva degli avvenimenti, anche se percepisce in tutta la sua portata l'orrore della guerra. In queste pagine, i sogni di eroismo del giovane protagonista si dissolvono a contatto con una realtà fatta di sangue e fango, di fumo e rumori assordanti, di movimenti incomprensibili dei reparti e degli uomini, perfino di generali che, all'occorrenza, sono pronti a portarti via il cavallo.

Ricordiamo che il contrasto tra illusioni e realtà è un tema tipico della cultura romantica; tuttavia Fabrizio si distingue da consimili eroi per il fatto che, quando si trova sperduto e solo sul campo, giudica il fatto “*divertente*”.

Ciò che più resta impresso nella mente del lettore è il procedimento seguito da Stendhal nella scrittura: infatti il narratore si cala nello sguardo del protagonista e, pur descrivendo gli eventi minuziosamente, lo fa –per così dire- dall'esterno, fin quando il personaggio non li capisce adeguatamente. Per essere fedele al reale svolgimento della battaglia, il racconto rinuncia quindi a fornire un senso d'insieme ai singoli momenti. La voce “fuori campo” indirizza comunque il lettore, sottolineando con una leggera ironia gli aspetti comici della situazione (18).

Sarà però solo con il romanzo russo, e specialmente con “*Guerra e pace*” di **Leone Tolstoj** (1869) che si raggiungerà una nuova e completa rappresentazione della guerra, capace di fondere le dimensioni

psicologiche, sociali e storiche in un testo che costituisce un vertice del grande realismo romantico. Qui la guerra assume la valenza di una prova etica suprema; perciò proprio da qui ripartiremo la prossima volta.

RICONOSCIMENTI

Il discorso di queste spiegazioni, senza alcuna pretesa di originalità, è semplicemente costituito dal prelievo e montaggio di pagine significative di studiosi che si sono occupati autorevolmente della questione. Particolarmente utili e saccheggianti risultano quindi:

- Casadei Alberto, *“La guerra”*, Laterza, Roma-Bari 1999.
- Casadei Alberto, *“Romanzi di Finisterre. Narrazioni della guerra e problemi del realismo”*, Carocci, Roma 2000.
- Alfano Giancarlo, *“Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento”*, Aragno, Torino 2012.
- Asor Rosa Alberto, *“L’epopea tragica di un popolo non guerriero”* in **Storia d’Italia. Annali, 18. Guerra e Pace**, Einaudi, Torino 2002.
- Sclarandis Carla, *“La guerra”* in: AA. VV., *I testi, le immagini, le culture 3, vol. per temi*, G. B. Palumbo ed, pp. 2-149.

NOTE LEZIONE 1

1. Fredric Brown, “*Sentinella*” in “*Le meraviglie del possibile. Antologia della fantascienza*”, a cura di S. Solmi e C. Fruttero, Einaudi, Torino 1973.
2. Simone Weil, “*La Grecia e le intuizioni pre-cristiane*”, Borla, Torino 1967. L’*Iliade* si può leggere, in un’edizione economica, nella classica traduzione di V. Monti, Mondadori, Milano 1995, oppure nella versione più moderna di Rosa Calzecchi Onesti, per Einaudi, Torino, varie ristampe.
3. F. Codino, “*Prefazione*” a: Omero, “*Iliade*”, trad. Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963, pp XI-XII.
4. Virgilio, “*Eneide*”, trad. it. di L. Canali, Mondadori (Fondazione Valla), Milano 1978-83, 6 voll.
5. “*La Bibbia*”, traduzione interconfessionale in lingua corrente, LDC-Alleanza Biblica Universale, 1985.
6. Cfr. G. von Rad, “*La guerra santa nell’antico Israele*” e l’esposizione che ne è data in **Claus Westermann**, “*Teologia dell’Antico Testamento*”, Paideia, Brescia 1983, pp 99-100.
7. Libro dei “*Giudici*”, capp.4-5, in “*La Bibbia*” ediz. cit. pp 289-292.
8. “*La canzone di Orlando*” (La chanson de Roland), trad. it. di R. Lo Cascio, introduzione di C. Segre, Rizzoli, Milano 1985.
9. Per una trattazione sintetica e chiara dell’epica e del romanzo medievale si può consultare il testo scolastico: Biagioni e altri, “*I testi, le immagini, le culture*” 1) Dalle origini al 1610; volume per generi, pp 4-28, G.B. Palumbo Editore (con scelta antologica).
10. Erasmo da Rotterdam, “*Lamento della pace*”, trad. it di L. Firpo, Utet, Torino 1968.
11. Niccolò Machiavelli, “*Tutte le opere*”, Sansoni, Firenze 1971.
12. Ruzante, “*I dialoghi. La seconda oratione. I prologhi alla Moscheta*”, Antenore, Padova 1981.
13. L. Ariosto, “*Orlando Furioso*”, e “*Cinque Canti*”, Utet, Torino 1997, vol I e II. Da vedere inoltre: L. Caretti, “*Ariosto e Tasso*” in “*Antichi e moderni. Studi di letteratura italiana*”, Einaudi, Torino 1976.
14. T. Tasso, “*Tutte le opere*”, Mondadori, Milano 1957, vol I.
15. G. B. Marino, “*L’Adone*”, in “*Tutte le opere*”, vol II, a cura di G. Pozzi, Adelphi, Milano 1988.
16. Voltaire, “*Dizionario filosofico*”, Einaudi, Torino 1955, e “*Candido ovvero l’ottimismo*”, Rizzoli, Milano 1978.
17. A. Manzoni, “*Marzo 1821*”, in “*Tutte le poesie*” (a cura di G. Lonardi, commento e note di P. Azzolini), Marsilio, Venezia 1987.

18. Stendhal, “*La certosa di Parma*”, trad. it. E. Tadini, Garzanti, Milano 1979.

Schema dei principali episodi di guerra presenti nell’*Iliade*

- L’azione del poema, suddiviso in XXIV libri, dura complessivamente una cinquantina di giorni e comprende quattro grandi battaglie. Gli scontri di massa perlopiù risultano confusi e destinati a disperdersi in duelli e lotte corpo a corpo, in cui spiccano le prodezze dei singoli eroi.
- L’elenco dei più importanti campioni dei due schieramenti comprende:
 - per gli **Achei**: Achille, Diomede, Aiace, Agamennone, Menelao, Nestore, Patroclo, Ulisse.
 - per i **Troiani**: Ettore, Sarpedonte, Glauco, Enea, Paride.

Nei primi 8 libri le battaglie sono punteggiate dai duelli seguenti:

- Menelao contro Paride (libro III);
- Diomede contro Enea (libro V);
- Ettore contro Aiace (libro VII).

Nel libro VIII si racconta **dell’avanzata dei Troiani**, che, guidati da Ettore, giungono fin sotto le navi degli Achei. Questi ultimi, durante una tregua, costruiscono un muro di protezione.

I libri IX-XVI descrivono l’infuriare della battaglia, in un susseguirsi di scontri. Spiccano in particolare le gesta di Agamennone (libro XI). Il protrarsi della minaccia troiana contro i greci, induce Patroclo a rivestire, con il suo permesso, le armi di Achille e a scendere in campo per risollevarne le sorti degli Achei. Nel libro XVI si verifica il duello tra Patroclo e Sarpedonte, che soccombe. Mischia terribile intorno al suo cadavere.

Nell’ultima parte, si narrano due duelli importantissimi:

- Nel libro XVI viene descritto lo scontro fra Patroclo ed Ettore, che lo uccide e si impossessa delle armi di Achille.
- Nel libro XXII, assistiamo al duello finale tra Ettore e Achille. Ettore, trafitto nel collo, morendo predice ad Achille la sua prossima fine per mano di Paride.

