

# UNITRE Pinerolo 2018/2019

Vincenzo Baraldi

## “LA PAROLA E LE ARMI”

### Lezione 3

#### 3.1 Testimonianze tra memoria e creazione letteraria

Nell'ultimo incontro abbiamo esaminato le caratteristiche di fondo della produzione memorialistica italiana sulla Grande Guerra. Oggi ripartiamo menzionando due testi di notevole qualità, cui aggiungiamo un esperimento di prosa poetica compiuto da D'Annunzio e un'opera narrativa dell'intellettuale Giuseppe Antonio Borgese.

In primo luogo consideriamo “*Guerra del '15*” di **Giani Stuparich**: il testo (1) fu pubblicato solo nel 1931, rielaborando il proprio antico diario di “*semplice gregario*”, (come Stuparich si definì). Nella prefazione egli chiarì che non aveva nessuna pretesa di fare opera di storia, poiché intendeva offrire al pubblico semplicemente “*un documento psicologico e personale di quei primi mesi di guerra*”. Arruolatosi volontariamente insieme con il carissimo fratello Carlo nell'esercito italiano (benchè fossero di origine triestina e quindi soldati austriaci), intellettuale capace di immedesimarsi con tutti i soldati al fronte, il narratore fa l'esperienza della trincea come un uomo qualunque e racconta la vita di quei mesi “*di giorno in giorno, ora per ora*”. Emergono quindi gli aspetti fondamentali della guerra di massa, il sacrificio e la resistenza dolorosamente richiesti ai combattenti, insieme ad una ferma e costante autointerrogazione sugli impulsi personali e sulle ragioni morali che guidano lo scrivente. Il risultato letterario è assai pregevole: con fraseologia un po' vecchiotta, potremmo parlare di “*scarna poesia*” tale da ottenere autorevoli riconoscimenti (non ultimo quello di Ara e Magris nel loro contributo sulla storia culturale di Trieste)

Alla narrazione di Stuparich, accosterei “*Il castello di Udine*” (2), libro assai composito di **Carlo Emilio Gadda**, pubblicato nel 1934, in cui lo scrittore rifletteva tra l'altro sulla vera e propria “*impossibilità di un diario di guerra*”, cioè sulla difficoltà insormontabile di riuscire a trasmettere la memoria dei sacrificati in termini adeguati, anche per la vergogna di essere sopravvissuto. Al tema erano dedicati cinque capitoli o frammenti autobiografici, ottenuti riscrivendo le pagine di un precedente “*Diario di guerra e di prigionia*” che avrebbe visto la luce solo nel 1955 e, anche allora, in forma incompleta. Accanto al trauma per la morte del fratello aviatore, il testo contiene puntuti e polemici riferimenti all'incapacità delle classi dirigenti e degli Alti Comandi dell'Esercito italiano

di assicurare un'organizzazione seria, funzionante ed ordinata delle forze armate: un'incuria colpevole, che impedì di cogliere il momento della guerra come occasione favorevole al radicarsi di una matura identità nazionale.

Nell'ambito dei testi letterari in prosa non circoscritti alla dimensione memorialistica, si collocano due opere pubblicate nel 1921 rispettivamente da **Gabriele D'Annunzio** e da **Giuseppe Antonio Borgese**; sono intitolate "*Notturmo*" e "*Rubè*".

Il libro dannunziano (3) allude nel titolo al fatto che esso fu scritto in condizioni di quasi cecità, a causa di un incidente aviatorio durante un atterraggio avvenuto nel 1916. Dopo una seria operazione che gli salvò almeno un occhio, l'autore fu costretto a trascorrere una lunga convalescenza al buio; decise allora di scrivere su striscioline di carta, che la figlia a mano a mano gli passava, badando ai margini e raccogliendo il tutto. Questa "*esplorazione delle tenebre*" si rivela non tanto un diario quanto un esperimento di prosa lirica che procede per frammenti successivi.

Al "*Notturmo*" vero e proprio, nel volume definitivo stampato cinque anni dopo, vengono premesse varie poesie e proclami scritti in precedenti occasioni. (4).

Si tratta di una prosa poetica, di fattura ricercata e squisita, al limite dell'iper-letterario. Il ricorso continuato alla paratassi conferisce un tono particolare e nuovo all'andamento delle pagine; l'attenzione spasmodica a odori, colori e suoni accompagna il fluire di ricordi, fantasticherie, vere e proprie allucinazioni, citazioni letterarie. Al gusto per le immagini funebri o di grigiore, si accompagna l'estetizzazione della violenza: ancora una volta, ogni manifestazione della forza virile e dell'istinto di combattere e uccidere-sciogliendosi dalle norme imposte dal consorzio civile-viene celebrata come un valore *artistico* supremo.

Nelle antologie scolastiche solitamente sono riportati alcuni passaggi che sembrano testimoniare di un autentico coinvolgimento emotivo dello scrittore (ad esempio l'episodio della visita alla salma dell'amico e commilitone Giuseppe Miraglia), ma non viene meno, neanche in quest'opera, la costante tendenza all'auto-celebrazione, come se D'Annunzio dovesse risultare assolutamente eccezionale ed inimitabile nel dolore della ferita quanto sul campo di battaglia.

Alla ricerca stilistica che mirava esclusivamente a produrre collezioni di squisiti frammenti o belle pagine isolate, si contrappose un interessante tentativo di indagine obbiettiva sul presente, che poggiasse sull'organicità sistematica di un romanzo compatto e scritto in terza persona. Infatti, nel 1921, lo stesso anno del "*Notturmo*", fu pubblicato "*Rubé*" da parte di Giuseppe Antonio Borgese.

L'autore, antifascista liberale convinto, nel 1931 avrebbe rifiutato il giuramento imposto dal regime ai professori universitari, prendendo la via dell'esilio negli Stati Uniti.

Il romanzo, suddiviso in quattro sezioni, tratta solo in parte della guerra, poiché ambisce ad un quadro d'epoca, in cui le vicende vissute da **Filippo Rubè** si intrecciano con la storia della società italiana dal primo Novecento agli anni tumultuosi del “biennio rosso”. Il tema unificante può essere considerato quello dell'inettitudine del protagonista di fronte alla vita. (5). Si tratta di un motivo diffuso nella letteratura di quegli anni; per certi versi si potrebbe perfino dire che il libro sia un antecedente de “*Gli indifferenti*” di Moravia che sarebbe uscito solo nel 1929, esprimendo- in termini più riusciti- la crisi della borghesia italiana del tempo.

La guerra, accanto alla morte del padre, diventa per il protagonista l'occasione per una svolta regressiva e per il precipitare in una condizione psicologica di smarrito grigiore e progressivo fallimento. Filippo Rubè, giovane avvocato del sud, era partito volontario soprattutto per rafforzare in se stesso un senso di personale utilità: << *Anche s'io sono un uomo nella misura comune, la guerra mi solleva*>>. Tuttavia l'esperienza della paura provata al fronte ed il ferimento subito hanno distrutto le sue illusioni. A guerra finita inoltre il reduce non riesce a rientrare nella consueta vita quotidiana; si sente sempre più minacciato, fragile, in balia di circostanze avverse. Le sue elucubrazioni lo spingono all'insuccesso professionale ed al fallimento sentimentale, mentre la sua esistenza sconvolta si trascina di giorno in giorno. Filippo Rubè risulta perciò un rappresentante esemplare della piccola borghesia travolta dal corso storico, ma nel procedere del racconto l'accento batte sempre di più sulla sua assenza di volontà e sulla perdita di identità. Alla fine il protagonista muore casualmente, travolto da una delle tante cariche di cavalleria che, in quel rovente dopoguerra, cercavano di soffocare le proteste di piazza.

### **3.2 Grande Guerra ed espressione poetica. Ungaretti, “uomo di pena”**

Nelle opere letterarie dedicate in Italia alla Prima guerra mondiale, non è toccato alla prosa ma alla poesia il merito di offrire dei testi capaci di imporsi come indimenticabili per chi li ha letti ed amati. Tali componimenti riescono ancora a comunicare una ricchezza particolare di significati anche a chi li scopra per la prima volta. Cercheremo di esaminare un piccolo campione significativo. Subito dopo proveremo a prendere in considerazione, per quanto possibile, il gioco di dialogo e rinvio letterario che talvolta risulta evidente anche tra autori cronologicamente distanti tra loro e fra testi inerenti a generi letterari diversi.

Questo percorso ha inizio con **Giuseppe Ungaretti**.

La sua raccolta di poesie *“Il porto sepolto”* fu pubblicata per la prima volta nel 1916 (6). Le poesie che conteneva furono in seguito riviste e modificate dall'autore; la parte più consistente era costituita da componimenti scritti al fronte; ciascuno (anche nelle redazioni più tarde) conserva in calce l'indicazione di un luogo e di una data, quasi fosse una pagina di diario. Accanto ai temi della vita di trincea, situazione estrema di confronto con la morte, affiorano ricordi della vita precedente, momenti di desolazione esistenziale, di contemplazione della natura, motivi di una religiosità ancora indefinita.

Il messaggio dominante è *“l'attaccamento alla vita”* dichiarato anche nei momenti più terribili, il coraggio di vivere nonostante tutto:

<<Ungaretti/uomo di pena/ti basta un'illusione/per farti coraggio>>.

A ciò si aggiunge il sentimento di fratellanza umana che si consolida attraverso la sofferenza comune. Quasi mai il testo delle poesie è lungo; ognuna è composta di versi liberi brevissimi: le parole, poche e scarne, risultano isolate tra grandi spazi bianchi, come se ognuna di esse emergesse dal silenzio; la punteggiatura è assente; il verso tradizionale della poesia italiana (l'endecasillabo) sparisce, sostituito da “versicoli” che riducono il discorso ai suoi termini più essenziali; mancano i nessi logici; le immagini si snodano sul filo dell'analogia (ad es. parlando della notte stellata si dice: *“tornano in alto/ ad ardere le favole”*).

La ricerca di Ungaretti punta quindi ad una forma poetica assoluta ed essenziale: la realtà desolata della guerra lo porta a prendere atto del silenzio a cui la modernità pare condannare la parola poetica, suscitando il bisogno di scrollarsi di dosso il linguaggio tradizionale ormai inservibile. Di fronte a un mondo in cui la distruzione è un fatto naturale, connaturato al vivere stesso, occorre *“dire in fretta” “con poche parole”* come *“un testamento”* e farlo *“con precisione”* e con una straordinaria intensità di significato. Va ribadito perciò che la poesia di Ungaretti si incentra sulla scoperta del valore originario della parola.

## **VEGLIA**

E' una delle prime poesie della raccolta, come dichiara la data. Esprime uno dei binomi più frequenti, dal punto di vista tematico in Ungaretti: il continuo incrociarsi e accavallarsi di vita e di morte.

Qui infatti il corpo massacrato di un compagno ucciso suscita nel poeta un'appassionata protesta contro la ferocia assurda della guerra, ispirando un profondo attaccamento alla vita; non alla propria vita di individuo, ma a quella che è un bene collettivo, un fondamentale diritto di tutti gli uomini.

Il discorso si svolge in tre tempi: i versi **1-7** offrono l'occasione oggettiva. I verbi di modo finito sono assenti; non c'è traccia di movimento; la descrizione sembra fissare l'impressione di una durata irreversibile, in una perpetua immobilità. Le parole manifestano un'aspra, musicale assonanza: <<*compagno; massacrato; buttato; digrignata; volta; penetrata*>>; viene ripetuto il suono duro della consonante *t*, con una suggestiva allitterazione.

Nei versi **8-13** si assiste invece alla reazione soggettiva: c'è un processo di accostamento all'*io*, in una progressiva interiorizzazione.

Il blocco finale dei versi **14-16** ci dà la conclusione in prospettiva, in cui viene sottolineato l'amore per l'essere.

Per marcarla con più evidenza intervengono lo stacco grafico (spazio bianco); l'uso della prima persona singolare; la collocazione dell'avverbio "tanto" al centro della frase.

### **FRATELLI**

Anche "*Fratelli*" ci riporta all'esperienza della guerra. Al fronte, durante la notte, sotto il fuoco nemico, s'incontrano alcuni soldati, appartenenti a reggimenti diversi. Angosciati dalla loro impotenza di fronte allo strazio della guerra che li sconvolge, reagiscono con un moto di solidarietà umana. "*Fratelli*" è la parola isolata e assoluta che pronunciano con trepidazione (v.3 *tremante*), la parola nuova e intatta (*foglia appena nata*), a cui affidano la propria istintiva (*involontaria*) resistenza dinanzi allo smarrimento per la morte che incombe su tutti.

### **SONO UNA CREATURA**

L'analogia tra il pianto e la pietra domina tutto il testo. Ma il pianto, essenziale manifestazione della sensibilità umana, è invisibile, mentre la pietra, presenza solitamente povera di significato, è qui definita attraverso una serie di aggettivi qualificativi. Se la pietra attesta l'aridità, il titolo, a sua volta, suona come un modo per rivendicare, nonostante tutto, un diritto alla vita che le vicende della storia hanno negato. Poiché la guerra capovolge ogni valore, la morte può apparire come una liberazione auspicabile, che ognuno si è pagata in anticipo con le sofferenze della vita. Un altro poeta **Andrea Zanzotto**, ha interpretato la conclusione come un precorrimiento di quella tematica esistenzialista, che –da Heidegger a Sartre- ha focalizzato l'esperienza dell'"*esser gettati nel mondo*" come costitutiva dell'esistenza di ogni uomo.

La poesia, con i suoi versicoli secchi e scanditi, si basa su meccanismi iterativi. I versi **1** e **9**, che aprono due dei tre blocchi, sono infatti identici e pongono in risalto la *pietra*, simbolo della pesantezza del vivere. Nel primo blocco, dal v.3 al v.7, l'anafora insistita dell'avverbio *così* produce

una cadenza quasi rituale o liturgica. Sintatticamente questo periodo risulta incompleto, in sospenso: c'è il termine di paragone ma il suo riferimento è inespresso e comparirà solo al v.10.

Grande spazio viene accordato agli aggettivi, disposti con un ritmo ascendente: *fredda; dura; prosciugata; refrattaria; disanimata*.

I tre versi finali esprimono una sentenza di portata generale: in ognuno di essi l'accento ritmico cade sulla sillaba centrale; la vocale tonica, inoltre, precede sempre due consonanti e ciò dilata, scandisce ulteriormente l'andamento del singolo verso.

### **SAN MARTINO DEL CARSO**

Il testo è suddiviso in una prima parte (vv.1-4) a carattere descrittivo e in una seconda (vv.5-12) interiormente riflessiva: sono saldate insieme dal rapporto analogico che si stabilisce tra le *case* del v.1 e il *cuore* dei vv.9-11. Il tema di fondo è il sentimento di una assenza. Infatti delle case del paese resta almeno una realtà materiale, vicina e visibile, anche se squarciata orribilmente, mentre di tante persone che erano care al poeta non rimane più nessuna traccia; la realtà umana è stata annientata; è ormai lontana, assente. Tale scomparsa suscita nel cuore l'interiorizzazione dello strazio.

Il discorso si regge dunque su un sistema di opposizioni: *queste* ← → *tanti*; *che qualche* ← → *neppure tanto*. Già al v.2 la *croce* è come sottintesa dall'immagine desolata del paese distrutto; al v.9 poi il *cuore* diventa un cimitero nel quale *nessuna croce manca*; al v.12 il cuore risulta infine il *paese* più devastato (chiarendo l'equivalenza simbolica cuore-paese).

Sul piano sintattico nei primi due blocchi c'è un'inversione: vengono infatti anticipati i complementi, mentre il soggetto è posto infondo e compare solo al v.8. Il ritmo evidenzia un accento scandito sull'ultima sillaba; su 12 parole in fine verso 8 hanno l'accento sulla a. Non ci sono rime, ma i richiami fonici sono fitti: *case-qualche*; *rimasto-rimasto*; *tanto-straziato*; *muro-cuore*.

### **SOLDATI**

E' una poesia composta di quattro versi in tutto, nove parole che il poeta impiega per esprimere il senso di precarietà dell'esistenza umana nel vortice della guerra. Si avverte che sulla parola *foglie*, posta alla fine, poggia la struttura stessa della lirica, con la capacità di evocare un senso di tristezza, una atmosfera autunnale di irreparabile congedo.

### 3.3 Altre voci poetiche: Clemente Rebora e Piero Jahier

**Clemente Rebora**, nato nel 1885, partecipò alla Grande guerra col grado di sottotenente di fanteria e venne gravemente ferito sul Podgora. Consideriamo il suo testo *“Voce di vedetta morta”*, scritto in versi liberi, in cui (come in altri componimenti della raccolta *“Poesie e prose liriche”*) si esprime tutta l’insensatezza non riscattabile della guerra (7).

L’autore rifiuta ogni immagine falsamente eroica dell’esperienza della trincea e, con formulazioni particolarmente crude, intende rendere il dato reale del massacro. In questa come in altre poesie (giustamente famosa *“Viatico”*, in cui si descrive la situazione in cui un soldato morente chiede aiuto, mentre tre suoi compagni, nel prestargli soccorso, perdono la vita) Rebora ricorre ad un linguaggio irto e scabro, volutamente teso e anti-lirico, tanto da indurre il critico Gianfranco Contini a qualificare l’autore come una *“delle personalità importanti dell’espressionismo europeo”*.

Ovviamente non si tratta solamente della forma, della pura meccanica espressiva, ma anche di una complessiva situazione, del modo di viverla e di affrontarla.

Seguiamo la presentazione che ha scritto Carla Sclarandis per *“Voce di vedetta morta”*:

<<Nel testo il poeta, immaginando di dar voce a un soldato morto mentre montava la guardia e il cui corpo insepolto è in decomposizione, parla a se stesso e agli altri soldati ancora vivi. Li invita, se ritorneranno a casa, a non rivelare l’indicibile verità di tanti corpi ridotti a poltiglia: là dove l’uomo e la vita si capiscono ancora (vv.10-11), la guerra non può che negare il senso della vita stessa e diffondere turbamento tra uomini. Piuttosto la terribile verità (e cioè “che nulla del mondo/ redimerà ciò che è perso/ di noi, i putrefatti di qui”, vv.15-17) potrà essere appena sussurrata alla donna amata, in una notte d’amore. Forse solo l’amore, soprattutto se capace di resistere alla rivelazione della mancanza di senso, potrebbe riscattare la morte di tanti soldati. Ma la conclusione è problematica e aperta>> (8).

Con i testi raccolti da **Piero Jahier** sotto il titolo *“Con me e con gli alpini”* (1917-18), siamo invece in presenza di un’alternanza e di una continua osmosi fra espressioni in prosa ed in poesia (9). Tutti i componimenti contribuiscono nell’insieme ad un tono corale e compatto. Il coro è quello degli umili, dei soldati semplici, di *“questo popolo digiuno/ che non sa perché va a morire”*. Di fronte a quei fanti, contadini o montanari, che accettano rigorosamente il loro dovere e vanno

incontro al destino ubbidendo ai superiori, l'intellettuale Jahier –di formazione valdese e mazziniana- sente la necessità di ri-verificare costantemente le ragioni delle sue scelte ideologiche e del suo interventismo democratico.

C'è un tratto della cultura personale di Jahier che al giorno d'oggi può apparire ingenuo e quasi fastidioso: il suo moralismo. Va tenuto però presente che egli concepisce il proprio rapporto con gli alpini alle sue dipendenze nei termini di una reciproca pedagogia. Infatti il graduato, scrittore e intellettuale, mentre cerca di trasmettere ai subordinati il valore autentico della difesa nazionale in vista di un possibile riscatto di tutti, apprende a sua volta da questi uomini un modello di integrità etica in cui si identifica, un sistema di valori- pre-industriale e non intaccato dalla vita urbana- che gli pare il più congeniale per un'esistenza dotata di senso.

Ricordiamo che anche in seguito Jahier si attenne alla più assoluta coerenza con i suoi principi: nel 1924 infatti fu tra i pochissimi partecipanti ai funerali di Giacomo Matteotti, il deputato socialista assassinato dai fascisti. Jahier fu quindi arrestato come sovversivo; quando tornò in libertà, il regime però impedì la ristampa delle sue opere e ostacolò ripetutamente la sua vita professionale.

I vari frammenti di *“Con me e con gli alpini”* riproducono spesso la situazione dei soldati in marcia: vi possiamo individuare un senso profondo relativo al percorso esistenziale dello scrittore, che *“da posizioni di partenza note si sposta verso punti di arrivo che neppure a lui è dato sospettare durante il cammino”*. Il linguaggio è per lo più colloquiale, anche nella sintassi, con frequente uso del dialetto. Ma al parlato si mescola lo stile giornalistico del saggio polemico e *“una esibita tonalità biblica e profetica, assunta tanto dalla versione latina e italiana delle Sacre Scritture quanto dalle cadenze di un Walt Withman e di un Paul Claudel”* (10).

Il libro si apre con l'autobiografica *Dichiarazione* di un comandante di un reggimento di alpini, che si dice pronto a sacrificarsi per i suoi uomini, abituati alla miseria e alla fatica. Il *“Canto di marcia”*, che possiamo leggere in fotocopia, ripropone un tema antico e ricorrente nella poesia occidentale: il contrasto tra il risveglio della natura all'arrivo della primavera e la condizione tormentata del poeta. Tuttavia il dolore di cui si parla non è legato alla situazione individuale o alle pene d'amore del poeta, è invece una condizione collettiva, che deriva, molto più brutalmente, dalla ripresa dei combattimenti che erano stati sospesi durante la brutta stagione.

Nel testo osserviamola contrapposizione tra i moltissimi enunciati riferiti alla gioia della vita che riprende e il cammino degli alpini usciti dai ripari, *“la triste fila nera”* che si prepara ad affrontare la sofferenza e la morte. I soldati, lontani dai propri cari, implorano le *“creature”* della natura



perché stiano loro vicine, perché diventino per loro quelle mogli e quei figli che forse non vedranno più.

Il probabile esito tragico della loro impresa non ha niente a che fare con il dovere morale di partecipare alla guerra, avvenimento che coinvolge tutti e a causa del quale è “normale” che il singolo individuo muoia.

### **3.4 Guerra, poesia, paesaggio, narrazione: il gioco dei rinvii**

**Eugenio Montale** non fu propriamente un poeta di guerra. Arruolato e assegnato al corso allievi ufficiali di Parma, scrivendo all’ammiratissima sorella, sottolineava la propria natura di uomo spontaneamente “*antimilitare*”. Ciò che lo coinvolgeva infatti non erano tanto le incombenze prescritte dal suo grado, alle quali doverosamente si atteneva, quanto invece le riflessioni di natura poetica e metafisica nelle quali era costantemente assorto. Nell’ultimo anno della Grande Guerra si trovò al fronte nel territorio della Vallarsa, dove comandò un posto avanzato nei pressi del paese di Valmorbia. Un solo componimento della raccolta “*Ossi di seppia*”(1925) rievoca alcuni momenti di quei giorni, in particolare quando il paesaggio aveva l’incanto della primavera in fiore, gli spari tacevano e si poteva udire lo scorrere del torrente Leno; “*le notti chiare erano tutte un’alba*”; l’oscurità era solcata dai bagliori dei razzi illuminanti o di segnalazione; tra silenzi improvvisi e immagini lampeggianti, il rifugio di Montale era meta di misteriose visitazioni notturne. Il tono della lirica risulta, sull’onda della memoria, più morbido rispetto allo stile “*scabro ed essenziale*”; che caratterizza per lo più la prima raccolta montaliana(11).

Più tardi, nella raccolta “*Le occasioni*”, in termini più allusivi e meno descrittivi, il poeta, nel porre a confronto il proprio destino e quello della donna amata, introdusse in due componimenti dei cenni all’esperienza di quei mesi trascorsi al fronte. Parlò quindi della “*bomba ballerina*” usata dai fanti e delle “*luci dei Bengala*” e perfino degli “*scoppi di spolette, ...dei lamenti e ...dell’correre delle squadre*”; si tratta di inequivocabili riferimenti a realtà concrete e ad oggetti fisici, che rinviano però ad una ricerca interiore di carattere metafisico.

Proprio con quel testo degli “*Ossi di seppia*” –che inizia dicendo: “*Valmorbia, scorrevano il tuo fondo*”- sentì la necessità di confrontarsi lo scrittore **Luigi Meneghello**, nell’atto di ripensare al nucleo centrale della propria esperienza partigiana durante la Seconda guerra mondiale.

Le coordinate spazio-temporali della propria vicenda gli parvero allora assai diverse: anzitutto la realtà circostante non offriva “*fioriti nuvoli di piante agli asoli*”; le notti poi non assomigliavano

affatto all'alba. Inoltre doveva constatare che : <<*il momento contemplativo non aveva tempo di nascere; c'era un giro di immagini passeggiere che bisognava assortire in fretta, un gorgo praticistico. Avvertivamo con inquietudine il disgustoso primato del fare, fare i depositi, fare le marce, fare il reparto, fare la guerra. Fare, fare: verbo osceno. Altro ch  "terra dove non annotta". Annottava su questa terra, e come: annottava violentemente >>(12).*

Il paesaggio veneto, teatro di tante operazioni belliche tra il 1915 e il 1918, ricompare, a distanza di anni dalla Grande Guerra, in due testi pubblicati nel 1978: si tratta della "*Storia di Tonle*" di **Mario Rigoni Stern** (13) e della raccolta "*Il Galateo in Bosco*" scritta dal poeta **Andrea Zanzotto** (14). E' stato quest'ultimo ad esprimere consonanza di interessi ed amicizia a Rigoni Stern: Zanzotto trae ispirazione dallo spazio geografico del Montello, dalle sue pendici e dal circostante territorio ricoperto di boschi, mentre Rigoni Stern   tornato pi  volte nei suoi racconti a trattare dell'altopiano di Asiago.

### **3.5 La Grande Guerra e l'altopiano**

Parliamo del romanzo (o racconto lungo) che ha per protagonista **Tonle Bintarn**, seguendo una scheda di lettura di Bruno Nacci. Il protagonista   un rude e puro montanaro, che da giovane ha preso parte ad una guerra ancora ottocentesca nelle file dell'esercito austriaco. Contrabbandiere, pastore, contadino con una casa sormontata da un ciliegio (che d'autunno si faceva notare "*per il rosso pastello delle foglie*" che "*come un'orifiamma, ingentiliva e distingueva tra le altre la povera casa*"), Tonle vive ai piedi delle montagne venete, al confine tra Italia e Impero Asburgico, negli ultimi anni dell'Ottocento. Quel territorio   diventato italiano e la vicenda ha inizio quando il protagonista ferisce a bastonate una guardia di finanza italiana, che lo ha sorpreso nell'atto di riattraversare il confine. Condannato in contumacia a quattro anni di prigione, Tonle sar  costretto a trascorrere la maggior parte dell'anno nei territori imperiali –dalla Boemia ai Carpazi– commerciando in stampe ed anche lavorando come giardiniere a Praga (dove viene in contatto con le idee socialiste col  diffuse tra i lavoratori).

Ogni inverno l'uomo rientra clandestinamente a casa, dove lo accoglie il caldo tepore della famiglia, che va via via accrescendosi di figli, tra i commenti ironici che i compaesani indirizzano alle autorit . Nel 1900 Tonle ha gi  una figlia che va sposa; cinque anni dopo non sar  pi  costretto a nascondersi con le sue pecore perch    arrivata una amnistia.

Dal terzo capitolo fino alla fine, le sue vicende si intrecciano con quelle della Grande Guerra.

La notizia dell'attentato di Sarajevo lo raggiunge con un mese di ritardo; i preparativi militari da una parte e dall'altra lo lasciano scettico e incredulo. Infatti lui sente di appartenere, in eguale misura, sia alla nazione italiana che a quella austriaca; inoltre, memore degli insegnamenti socialisti, intuisce che il conflitto potrà essere usato per mettere a tacere ogni voce contraria alle ingiustizie interne ai singoli paesi. Resta perciò indifferente agli schieramenti e continua laboriosamente ad occuparsi di allevamento, di patate, di cereali, lino e altre colture.

Nella sua esistenza subentrano prima la morte della carissima moglie e poi l'arruolamento negli alpini dei due figli più giovani, Matìo e Petar, che diversamente dai loro fratelli non sono emigrati in America. Quando il suo villaggio viene fatto evacuare per l'avvicinarsi del nemico, Tonle resta tenacemente in casa propria, persuaso di poter vivere in una sorta di zona franca, protetto dall'età e dimenticato dagli uomini. Anche il pensiero della morte eventuale si traduce per lui nell'idea che essa consista nel *"restare in sosta per sempre in un paesaggio come questo, da guardare"*.

Sorpreso dagli austriaci e scambiato per una spia, viene portato in un campo di internamento in Austria; dopo un periodo di detenzione viene quindi inserito in uno scambio di prigionieri e può giungere a Milano. Caparbiamente, di lì si incammina, ancora una volta, per fare ritorno al suo villaggio e alla casa col ciliegio. Poiché la guerra è entrata nella fase dello sfondamento delle linee, Tonle attraversa un mondo sconvolto da cannoneggiamenti, movimenti di truppe e infuriare di scontri; si tiene però lontano dagli uomini, percorrendo i sentieri alpini più nascosti.

Tuttavia, quando ormai sta per giungere alla meta, al suo sguardo si presenta uno scenario analogo a quello descritto da Ungaretti in *"San Martino del Carso"*: *<<...vide il paese laggiù oltre i prati. Ma non c'erano più prati: neve, sassi, reticolati, cadaveri di soldati erano tutti mischiati assieme; né c'erano più i grandi alberi del cimitero dietro la chiesa>>* (15).

Il paese è distrutto, come lo è la casa del protagonista, col marchio dell'albero di ciliegio cresciuto sul tetto. Volte le spalle alle montagne, il vecchio si incammina allora verso la pianura, come a cercare un'ultima speranza di pace; lì alcuni soldati lo troveranno addormentato per sempre, con la pipa in mano.

Personalmente ritengo di poter aderire al giudizio espresso sul libro da Lorenzo Mondo: *<< Dietro il raccontare di Rigoni Stern, sembra assurdo, ma si coglie qualcosa dei profondi umori vitali, del fiato epico di Tolstoj >>*.

### **3.6 La guerra nella poesia di Zanzotto**

Nello stesso 1978, in cui fu stampata la “*Storia di Tonle*”, comparve la raccolta poetica “*Il Galateo in Bosco*” di **Andrea Zanzotto**.

Si tratta di un testo non facile, talvolta perfino oscuro o di ardua decifrazione per i lettori, poiché è costituito di frammenti lirici di varia lunghezza; essi sono bensì organizzati attorno ad un nucleo comune, ma sono disposti attraverso un insieme di echi, di presenze simboliche e figurative, di rimandi interni, per questo è necessario rifarsi al commento ai testi approntato da Enrico Testa. Il “*bosco*” del titolo è quello presso il Montello; contiene un riferimento all’infanzia e, insieme, un riferimento storico-letterario alla civiltà umanistico-rinascimentale, perché proprio in un palazzo nobiliare dei dintorni Monsignor Della Casa scrisse il suo trattato del “*Galateo*”. Tuttavia, secondo l’autore, quel paesaggio non offre più ai letterati la possibilità di acquietare il loro animo contemplando la pace e la bellezza della natura; Petrarca e Della Casa non potrebbero ormai essere più lontani. Dentro lo spazio boschivo infatti si celano le reliquie della grande carneficina attuata con la Prima guerra mondiale (“*il più mistico circo dei sangui*”). Una testimonianza di quelle migliaia di cadaveri è data dalla “*linea degli ossari*”, di cui il poeta dà nel testo perfino una rappresentazione topografica, illustrando una realtà che si estende “*dallo Stelvio al Mare*”. Perciò il poeta è un nuovo Orfeo che scende agli Inferi:

<<*Io mi avvicendo, vado per ossari, e cari stinchi e teschi/ mi trascino dietro dolcissimamente, senza o con flauto magico/ Sempre più con essi, dolcissimamente, nella brughiera/ io mi avvicendo a me, tra pezzi di guerra sporgenti da terra, / si avvicenda un fiore a un cielo/ dentro la primavera delle ossa in sfacelo*>> (16).

Nel presente, la selva è diventata meta di gite turistiche e spazio per “*appoderamenti*” agricoli; nel suo sottosuolo si sedimentano i disfacimenti organici (immondizie alimentari, resti escrementizi e ossa) e si trovano i resti marcenti di origine vegetale, insieme ai brandelli dei bollettini di guerra e di tutto ciò che un tempo fu scrittura (anche i versi di un poeta locale del Seicento). La storia umana quindi trapassa in quella molto più elementare e indifferenziata delle trasformazioni bio-chimiche. La poesia non può essere che registrazione ed espressione di tale “*osteoporosi del mondo*”; perciò risulta possibile solo attraverso un movimento incessante tra la memoria individuale e la storia collettiva, considerata sia nei suoi eventi immediati sia nella sua lunga durata.

Gian Luigi Beccaria, studiando questi versi di Zanzotto, ha parlato di uno “*scavo*” poetico che procede in modo “*rabdomantico*” (17).

Per questa non facile strada, attraverso le “*sovraimpressioni*”, la sovrapposizione di immagini visive e di impressioni acustiche, balena un qualche senso ancora possibile.

Comprendiamo meglio, allora, come in una piccola rosa di componimenti intitolata “*Sotto l’alta guida*”, si passi nei testi da citazioni estratte dal “*Bollettino della vittoria*” del gen. Diaz al fastidioso ronzio delle mosche e poi alla canzone di trincea del ‘15/’18; dal pic-nic dei gitanti domenicali –che cercano di scacciare gli insetti molesti dalle loro cibarie- ai cadaveri dei caduti, anch’essi un tempo correnti a sciami durante gli assalti alla baionetta e in seguito ridotti a corpi disfatti e decomposti nel sottosuolo – non senza aver costituito anche un lauto banchetto per le mosche.

E’ un fluire di rimandi in cui si può cogliere il senso di una continua instabilità; l’insieme sembra intenzionalmente rinviare al “*tutto scorre*” del pre-socratico Eraclito, ma anche a talune convinzioni filosofiche del secondo Heidegger (18). Infatti, di fronte all’estremo della catastrofe che parrebbe indurre solamente al silenzio, Zanzotto resta heideggerianamente persuaso che “*il raccogliersi di ciò che dura lo dicono i poeti*”; perciò prosegue ostinatamente la propria ricerca di un linguaggio e di una comunità umana in grado di guardare in faccia gli orrori della storia e dell’esistenza per trascenderli.

E’ significativo che nel 1986 –in occasione della morte del filosofo tedesco- Zanzotto abbia ripubblicato dal “*Galateo*” proprio il “*Sonetto di Ugo, di Martino e Pollicino*” con la nota seguente: <<*Dov’è ora Heidegger ? Che bisogna aver letto ma che forse non bisogna più leggere? Mi piace continuare ad immaginarlo come l’ho visto in questo sonetto...insieme con Ugo Foscolo e Pollicino, tutti e tre in giro per “Holzwege” (Sentieri interrotti), ma tutti e tre forse salvati dall’astuzia di Pollicino che tutto sa trasformare, persino lo stillicidio ambiguo e non direzionato dei giorni, in sassolini-guida, verso lumicini non traditori*>>.

A scanso di fraintendimenti, ribadiamo che tutto ciò non comporta per la poesia di Zanzotto né la prospettiva di una sublimazione ideale e metafisica dei contenuti, né quella di una armonica eleganza stilistica. Anzi, impone il ricorso insistito a figure di degrado e disfacimento della materia, da cui la parola e il discorso devono lasciarsi incrostare, impregnandosi del dolore universale ma cercando di tornare allo stesso evento originario della comparsa del linguaggio e della poesia sulla scena del mondo. Devono essere perciò mostrate “*Dulcedini, luci e ombre*”, evocate “*nascite e putredini*”, “*intricando e sciogliendo glomi e nodi*”. La poesia può indicare l’aver luogo della verità, se rispetta il suo essere “segno”, capace di mostrare e di nascondere, come “*una filigrana, dubbiamente filmata in echi e luci*” (19).

### NOTE ALLA LEZIONE 3

1. STUPARICH Giani, *“Guerra del ‘15”*, Quodlibet, Macerata 2015.
2. GADDA Carlo Emilio, *“Il castello di Udine”*, Einaudi, Torino poi Garzanti.
3. D’ANNUNZIO Gabriele, *“Notturmo”* (1921), Mondadori, Milano 1995.
4. Cfr. CASADEI Alberto, *“La guerra”*, Laterza, Roma-Bari 1999 pp.53-54.
5. BORGESSE Giuseppe Antonio, *“Rubè”* (1921), Mondadori, Milano 1994. Cfr. ALFANO Giancarlo, *“Un orizzonte permanente. La traccia della guerra nella letteratura italiana del Novecento”*, Aragno, Torino 2012, pp.48-63.
6. UNGARETTI Giuseppe, *“Vita d’un uomo. Tutte le poesie”*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1970.
7. REBORA Clemente, *“Poesie. Prose e traduzioni”*, a cura di A. Dei, Mondadori, Milano 2015
8. SCLARANDIS Clara, *“La guerra”* in: AA. VV. *I testi, le immagini, le culture 3, vol. per temi*, G. B. Palumbo ed, p. 52.
9. JAHIER Piero, *“Poesie in versi e in prosa”*, a cura di P. Briganti, Einaudi, Torino 1981.
10. FORTINI Franco, *“I poeti del Novecento”*, LIL, Laterza, Roma-Bari 1977, p. 13.
11. MONTALE Eugenio, *“Tutte le poesie”*, Mondadori, Milano 1984, p. 43.
12. MENEGHELLO Luigi, *“I piccoli maestri”*, Rizzoli, Milano 2006, p.113. Per il gioco dei rinvii è indispensabile: CORTELLESSA Andrea, *“Le notti chiare erano tutte un’alba”*, B. Mondadori, Milano 1998.
13. RIGONI STERN Mario, *“Storia di Tonle. L’anno della vittoria”*, Einaudi, Torino 2001.
14. ZANZOTTO Andrea, *“Le poesie e prose scelte”*, a cura di S. Dal Bianco e G.M. Villalta, Mondadori, Milano 1999.
15. RIGONI STERN Mario, op. cit. p. 105.
16. ZANZOTTO Andrea, *“Rivolgersi agli ossari”*, in op. cit. pp.565-66.
17. BECCARIA Gian Luigi, *“Le forme della lontananza”*, Garzanti, Milano 2001, p.238.
18. ZANZOTTO Andrea, *“Sotto l’alta guida”*, in op. cit. pp. 625-634. Cfr. HEIDEGGER Martin, *“Sentieri interrotti”*, La Nuova Italia, Firenze 1984, e *“In cammino verso il linguaggio”*, Mursia, Milano 1973.
19. ZANZOTTO Andrea, *“Premessa (Sonetto dello schivarsi e dell’inchinarsi)”*, in op. cit. p. 593.