

UNITRE 2018/2019

Vincenzo Baraldi

“LA PAROLA E LE ARMI”

SECONDA LEZIONE

2.1 Il romanzo storico come epica rinnovata: “Guerra e pace”

Nell’opera di **Tolstoj** sono vivi i motivi fondamentali del realismo ottocentesco; come ha messo in luce **G. Lukacs**, lo scrittore mostra la capacità e l’intenzione di rappresentare oggettivamente e completamente la società in cui vive, e, con i suoi testi, vuole contribuire agli sviluppi futuri di questa società, criticandone gli aspetti negativi e proponendo una strada di progresso, sociale e morale.

L’autore, che era stato combattente in Crimea (esperienza da cui trasse i “*Racconti di Sebastopoli*”, 1855), con il suo romanzo “*Guerra e pace*” (iniziato nel 1863 e pubblicato a puntate tra il 1865 e il 1869), concentrò l’attenzione sul momento in cui, in seguito alle guerre napoleoniche, si era formata per la prima volta in Russia una coscienza nazionale e popolare (1).

Grazie ad uno stile sapiente, a una capacità di narrazione di ampio respiro, conferì al testo la potenza del racconto epico. Il realismo si tradusse in una forma narrativa che riusciva a fondere l’analisi del carattere dei personaggi, tutti di estrazione aristocratica, con la ricostruzione storica della lotta del popolo russo contro l’invasione francese.

A Tolstoj non interessava svolgere semplicemente una polemica pro o contro i conflitti armati, ma proporre un’intera visione del mondo. Perciò, non si limitò a delineare la vicenda di quattro famiglie aristocratiche, ma volle ricostruire la cronologia dei fatti storici e gli stati d’animo delle folle; per di più si spinse fino ad inserire nel testo digressioni e riflessioni a proposito dei fondamenti e del senso della storia umana.

La guerra e la pace rappresentano per lui la totalità della vita. Perciò durante i periodi di pace assistiamo nel romanzo agli sforzi dei grandi e piccoli proprietari di affrontare un fondamentale problema della società russa: l’emancipazione dei servi della gleba. La pace rappresenta anche il momento degli amori –fuggevoli o seri-, delle chiacchiere nei salotti aristocratici, delle vicende quotidiane. La guerra è invece scontro tra potenze rivali, ma soprattutto confronto etico-psicologico,

da parte di ogni singolo uomo, con la morte. E' anche il momento in cui si delinea una coscienza nazionale, ma pagando un prezzo durissimo di distruzione e sofferenza.

Le imprese degli eroi e degli uomini risultano in ultima analisi prive di significato; solo accettando la legge della natura che regola ogni vita si può riscattare l'esistenza dell'individuo.

Infatti la guerra, secondo Tolstoj, rivela una profonda sfasatura tra gli avvenimenti storici e le esigenze interiori degli uomini: una sorte incomprensibile ed estranea detta l'esito delle battaglie e non si lascia piegare né dal talento dei generali né dalla volontà dei singoli uomini. Chiunque partecipi ad un grande scontro militare non ne può avere una visione complessiva; ognuno agisce per conto proprio e prova anzitutto un senso di smarrimento. I condottieri cercano di ricondurre gli eventi alle loro strategie ed ai movimenti che disegnano geometricamente sulle mappe; gli storici utilizzeranno i loro rapporti per dare una rappresentazione falsamente ordinata; i racconti infine preferiranno offrirne una visione romantica ed eroica.

In realtà sono il caos delle azioni che si incrociano ed il correlarsi di "*miliardi di cause*" a produrre l'illusione di un disegno nella storia. In questo quadro l'autore tende a valorizzare come elemento privilegiato lo spirito delle masse, la schiettezza e la passività del popolo, inteso come sede di un oscuro eroismo e di una forza morale primigenia, non riconducibile ad altro.

Il racconto quindi non deve per forza cominciare con una introduzione ragionata e cessare con una conclusione che offra una spiegazione finale; può invece –come l'*Iliade*- iniziare in "*medias res*" ed essere troncato ad un certo punto, sapendo che ciò che chiamiamo "storia" è destinato a proseguire anche dopo i funerali di Ettore e anche dopo l'approdo all'età matura da parte dei personaggi di "*Guerra e pace*", approdo tratteggiato ironicamente nel finale. Il narratore non si preoccupa di raggiungere una perfetta verosimiglianza né una completa coincidenza con i dati di fatto, perché la storia è un'enorme finzione e la guerra costituisce il filo rosso che permette di svelarlo.

Se nell'epica classica (come ha osservato Lukacs) ogni cosa vive la propria vita e ha significato in sé, senza preoccupazioni di completezza, ciò vale anche in questo romanzo e diventa possibile grazie alla capacità di Tolstoj di rendere, attraverso mille particolari, la ricchezza dell'esperienza e della vita reale dell'umanità ottocentesca.

In tale visione generale inoltre il narratore inserisce –in aggiunta- la celebrazione, in termini mistici, delle virtù spontanee del popolo russo, che fatalisticamente, anziché manifestare un'opposizione calcolata all'energia selvaggia della guerra, combatte con pazienza, innocenza ed estraneità alle vicende militari, evidenziando un'adesione istintiva ed elementare all'Assoluto che governa

l'esistenza di tutti e del tutto, con ciò custodendo una risorsa positiva e preziosa per l'umanità intera. Questa impostazione guida ed orienta il concreto e complesso svolgimento del racconto, con moltissimi personaggi (storici e di invenzione, di primo e di secondo piano), riuscendo ad amalgamare motivi descrittivi, tratti psicologici di grande penetrazione, respiro epico.

Il resoconto delle campagne militari descrive sforzi imponenti, conflitti e battaglie, ma ha ben poco di eroico: all'iniziativa francese –nutrita di brillantezza, strategia e azioni offensive- si contrappone la resistenza paziente, concreta, stoica e passiva dei russi.

<<Le battaglie cominciano più per caso che per scelta, e finiscono senza una vera conclusione. I sovrani e i generali impartiscono ordini che puntualmente vanno perduti, arrivano alle persone sbagliate oppure sono ignorati. Mosca viene occupata dai francesi, che però non riescono a sottometterla veramente. Quando l'esercito russo abbandona Mosca, sembra che Napoleone abbia vinto la guerra, ma i russi si rifiutano di riconoscergli la vittoria, di trattare e di combattere apertamente. Alla fine Napoleone è costretto a lasciare Mosca perché i russi si comportano come se non fosse mai arrivato. Il generale Kutuzov vince –dato e non concesso che abbia “vinto” davvero- facendo il minimo indispensabile, ritirandosi di fronte ai nemici, abbandonando Mosca e sfiancando Napoleone>> (2).

Napoleone, erede e incarnazione del razionalismo illuminista, pretende di dirigere il corso della storia e di condurre le imprese militari come una partita a scacchi, in cui il più accorto e preparato trionfa; il premio è la gloria e in tale ottica le stragi, gli orrori e le insensatezze della guerra appaiono elementi trascurabili e secondari, purchè un grande eroe prevalga. Invece il suo antagonista, il vecchio generale **Kutuzov**, pieno di acciacchi e semi-cieco, segue una logica del tutto empirica: sa di non potersi sottrarre allo scontro e, di volta in volta, compie le proprie scelte tattiche con estremo disincanto, consapevole che non i disegni degli uomini, ma la contingenza degli eventi, la molteplicità delle loro cause, la supremazia della natura (ad es. l'immensità della steppa, l'inverno russo, ma moltissimo altro ancora) costituiscono l'unica chiave di lettura delle vicende militari e del processo storico nel suo insieme.

Anche tra i principali personaggi di invenzione il narratore istituisce una contrapposizione: sia il principe **Andrej Bolkonskij** che il conte **Pierre Bezuchov** sono personaggi in mutamento e modificano la loro visione della vita e della morte a contatto con l'esperienza bellica. **Andrej** è il più brillante e razionale dei due: bello, intelligente, coraggioso, malinconico, è il personaggio che più si avvicina al tipo dell'eroe romantico. Durante la campagna napoleonica che lo porterà ad *Austerlitz*, è mosso da un puro desiderio di gloria, ammira il genio militare di Napoleone e intende emularlo. L'esperienza sul campo lo porterà però a cambiare in seguito le proprie convinzioni.

Infatti, anni dopo, alla vigilia della decisiva di *Borodino*, durante il suo ultimo colloquio con l'amico Pierre, pur parlando da ufficiale impegnato con tutto se stesso nell'opposizione all'invasione napoleonica e pur difendendo la superiorità morale della Russia, riconosce la crudeltà di ogni guerra e la disumanizzazione che essa comporta. La guerra è, in realtà, <<*la cosa più brutta della vita*>> e, paradossalmente, quando sia necessario farvi ricorso, meglio che essa risulti quanto più spietata e feroce possibile, in modo che tutti ne possano comprendere l'orrore.

Per contro **Pierre**, uomo irrequieto e sentimentale, grasso e miope, tendenzialmente affettuoso ma spesso goffo e poco eloquente, appare assai meno volitivo dell'amico. Si lascia spesso condizionare dall'ambiente e, nella sua vita, sembra andare incontro ad una serie di false partenze: da giovane si abbandona ad una vita sregolata; quando muore il padre si trova quasi per caso ad ereditare un patrimonio enorme; spinto dalle circostanze si imbarca in un matrimonio che lo renderà infelice; in una fase successiva aderisce alla massoneria e, fin troppo infervorato, progetta di emancipare i servi e dare il via ad una riforma agraria; quando raggiunge Andrej prima della battaglia di Borodino viene in essa coinvolto. Durante l'occupazione di Mosca arriva velleitariamente a progettare l'assassinio di Napoleone. Tuttavia, catturato dai francesi, incontra un altro prigioniero, il semplice contadino-soldato, **Platon Karataev**, che gli rivela l'anima profonda del popolo russo e gli fa capire la verità della vita semplice, in accordo con le leggi di natura. La sua preghiera serale rappresenta al meglio questa spiritualità: *“Signore, fammi dormire come una pietra e alzare come il pane”*.

Se la guerra, al di là di tutte le spiegazioni intellettualistiche e razionali, resta un'insensatezza crudele (e Kutuzov e Karataev –ciascuno a suo modo- sono l'incarnazione di questo giudizio indiscutibile), la guerra per Pierre risulta invece l'occasione per acquisire, nel proprio intimo, una convinzione positiva e fiduciosa nella vita (non ancora caratterizzata nel senso di una Provvidenza religiosa, visione a cui Tolstoj approderà qualche anno dopo).

Infine merita di essere menzionato ancora un personaggio maschile, non proprio di primissimo piano: **Nikolaj Rostov**. Si tratta di un ingenuo signorotto, soldato, cacciatore, poco propenso alla riflessione, eppure industrioso e serio. Per salvare la proprietà di quello scialacquatore di suo padre, sposa la sorella di Andrej, la principessa **Maria**, che è una ricca ereditiera. Poco incline sia alla vita politica che alla vita mondana, Nikolaj vi preferisce il bere, la caccia, le cavalcate, la vita militare e il cameratismo della caserma. Ma rinuncia alla vita militare per ricostruire la proprietà di famiglia, distrutta dall'invasione napoleonica. Si trasforma perciò in uno scrupoloso amministratore delle sue terre, realizzando il modello utopico di un'azienda e di una comunità agricola ben gestita e in cui i contadini, emancipati dalla servitù, sono trattati come esseri umani.

Dovendo indicare qualche passaggio del romanzo che sia pertinente e significativo per il nostro argomento, più che alle ampie ricostruzioni storiche delle campagne militari e delle relative strategie, più che alle digressioni saggistiche di tono morale o filosofico, conviene riferirsi ad un paio di esempi in cui la concretezza dell'esperienza umana ed il valore delle scelte personali emergano in primo piano.

L'episodio in cui il principe Andrej Bolkonskij prende parte alla battaglia di Austerlitz, dove viene ferito, è piuttosto interessante. Seppure con varie differenze, richiama l'esperienza di Fabrizio del Dongo a Waterloo; Tolstoj del resto riconobbe esplicitamente, durante una intervista giornalistica, il proprio debito verso Stendhal. Anche qui vengono descritti il fumo, i cannoni, la polvere, gli elementi della natura, la presenza dei generali, le catene di comando, la confusione tra i reparti, lo stordimento dei combattenti, i feriti e i morti in battaglia. Andrej, mentre i Russi si ritirano dopo essere stati rovinosamente sorpresi e scompaginati, combatte valorosamente rischiando la vita per la patria, in uno slancio di eroismo. Eppure il narratore, raccontando gli eventi dal punto di vista del personaggio, rinuncia ad ogni retorica militarista: quindi non è lo sviluppo complessivo della battaglia a venire in primo piano, bensì le emozioni di Andrej, i suoi pensieri e perfino l'attenzione da lui rivolta ad uno scontro del tutto secondario che si svolge ai margini della scena; con ciò si imprime allo svolgimento del racconto una precisa evidenza, realistica e persuasiva.

Tuttavia, dopo il ferimento, l'impulso eroico svanisce: ciò che prima al personaggio pareva decisivo e della massima importanza, risulta ora privo di rilievo; con forza subentrano in lui domande e pensieri mai affrontati in precedenza. Al principe Andrej, che giace colpito a terra, il cielo sopra Austerlitz appare *“alto, non sereno, ma pure infinitamente alto, con nuvole grigie che vi strisciano sopra dolcemente”* e lui constata: *«Si! Tutto è vuoto, tutto è inganno, fuori da questo cielo infinito. Non c'è niente all'infuori di esso. Ma anch'esso non esiste, non c'è nulla all'infuori del silenzio e della tranquillità. E Dio ne sia lodato»*.

La consapevolezza estrema raggiunta dal personaggio riecheggia quella dell'Ecclesiaste: *“Vanità delle vanità e tutto è vanità”*; perciò il pessimismo non consente di concepire un Dio personale o una istanza suprema d'amore: al più, nella limitata prospettiva umana, Andrej accede qui alla visione di *“un principio vuoto e quieto, che sta infinitamente sopra la necessità naturale”* (3). La distanza tra questa *“profondissima quiete”* e le vicende umane è incommensurabile: dunque la storia umana non ha nessun fondamento stabile e certo e la guerra non può che essere la massima espressione del non-senso. Di conseguenza –nella seconda parte dell'episodio– nella percezione di Andrej, a metà tra coscienza e incoscienza, anche la presenza di Napoleone suscita sgradevoli sensazioni e la figura stessa del grande condottiero risulta immiserita, per la sua meschinità di fronte all'immensità del cielo.

Il secondo esempio è costituito da due scene interconnesse, che occupano un posto decisivo nell'itinerario personale seguito da Pierre Bezuchov. La prima è quella della fucilazione –ad opera dei Francesi- dei prigionieri russi accusati di aver provocato l'incendio di Mosca; sgomento e confuso, Pierre, che non sa di essere stato graziato, viene costretto ad assistere a quelle uccisioni in tutta la crudeltà dell'evento, descritto con ricchezza di particolari. Eppure lo spargimento di sangue non suscita in lui alcun risentimento poiché <<*sul viso dei russi, su quello dei soldati, degli ufficiali francesi, su tutti i visi, senza eccezione, egli lesse lo spavento, l'orrore e la lotta che erano nel suo cuore*>>. Anche i nemici sono vittime di un meccanismo implacabile, che impone loro l'obbedienza ma non cancella la vergogna per quanto compiuto.

Nella scena successiva Pierre è riportato nella baracca dei prigionieri e, in preda ad un profondo sconvolgimento, viene notato da un compagno di prigionia, un "ometto", un contadino-soldato che scoprirà chiamarsi Platon Karateev, al quale Tolstoj affida il compito di rappresentare i più elementari ed autentici valori umani, nonostante l'orrore della guerra. I suoi insegnamenti essenziali, di affidarsi al fluire della vita e alla semplicità della natura, sono già tutti, implicitamente, contenuti nel gesto con cui conforta Pierre: infatti, intuendo che non mangia da tempo, gli offre una patata tirata fuori da uno straccio. E' un personaggio che non ha nulla di eroico, addirittura entra nello spazio percettivo di Pierre "per l'acre sudore" che emana in ogni suo movimento; tuttavia il gesto di solidarietà e le parole modeste e di tutti i giorni che pronuncia tranquillizzano Pierre. In seguito proprio da lui e dai suoi insegnamenti Pierre sarà indotto a placare la propria inquieta ricerca di senso, accettando la legge di natura che regola ogni vita.

2.2 Verso la Prima guerra mondiale

I decenni a cavallo tra XIX e XX secolo offrono varie prese di posizione culturali e politiche sulla guerra, in cui l'industria e la morte, la fedeltà nazionale e l'immagine del nemico, la macchina e l'essere umano si presentano associati.

Dopo la vittoria tedesca nella guerra franco-prussiana e dopo la guerra civile americana, "*una nuova possente visione della guerra prese forma intorno all'immagine e alla realtà delle ferrovie*" (3). Limitandoci al teatro di guerra europeo, va ricordato che nel 1870 il treno consentì ai Prussiani di concentrare sul Reno 740000 uomini provenienti da tutto il loro territorio, prima che fossero pronte le truppe francesi già stanziato vicino alla frontiera.

Dal canto suo **Emile Zola**, nel romanzo *“La bestia umana”* (1890), presentò il progresso umano come una catastrofe, ricorrendo proprio all’immagine di un treno senza macchinista, spinto in avanti in una corsa cieca e inarrestabile. In una nota preparatoria, l’autore aveva pensato di riempire il treno di *“soldati allegri, incoscienti del pericolo, che cantavano degli inni patriottici”* andando verso il disastro della guerra. Guerra che poi dipinse coscienziosamente con il romanzo *“La débacle”* (*“La disfatta”*, 1892), di cui non è disponibile purtroppo una traduzione italiana aggiornata.

I manuali, riassumendo il testo, sottolineano che tratta della campagna franco-prussiana del 1870. Vengono mostrati gli orrori del conflitto e lo sfacelo in cui rovina il secondo impero. La Francia, pur generosa ed eroica nel suo popolo, è governata male e, a causa delle aspirazioni megalomani di Napoleone III, va incontro al crollo. Gli episodi di tenacia e di eroismo dei singoli, in contrasto col clima di atrocità e violenza trionfante al fronte, non bastano a salvare la situazione. Il nemico infatti avanza con meticolosa freddezza, mentre la disorganizzazione, gli errori degli alti comandi, l’inferiorità tecnologica impediscono ai Francesi di reggere adeguatamente lo scontro. Alla lotta dell’esercito fa seguito la guerra civile a Parigi, con la vicenda della Comune e lo spargimento di sangue che divide la Francia. I due principali personaggi, amici che hanno condiviso la guerra e con coraggio si sono al fronte reciprocamente salvata la vita, si schierano su due versanti opposti. **Maurice** è sulle barricate e viene ucciso proprio da una fucilata di **Jean**, che si è impegnato per la legge e l’ordine contro la rivoluzione (4).

Va ricordato che l’immagine del treno in corsa e privo di conduttore era già stata offerta, prima di Zola, nel mondo anglosassone e precisamente in un’opera che prospettava un’utopia negativa. Il suo titolo, *“Erewhon”* è l’anagramma di *Nowhere* (in nessun luogo). Pubblicato da **Samuel Butler** nel 1872, il libro riecheggia gli avvenimenti degli anni sessanta e della guerra franco-prussiana; la vicenda è ambientata in una strana società, posta ai confini del mondo. Qui gli abitanti, spaventati dalle conseguenze del progresso tecnico, mettono al bando le macchine, capaci di provocare guasti e catastrofi imprevedibili. Lo sviluppo tecnologico e la guerra meccanizzata sfuggono infatti al controllo umano; l’idea degli strateghi alla Clausewitz, di poter esercitare un dominio razionale sulla violenza, viene considerata impraticabile (5).

Negli Stati Uniti invece, nel 1894, fu pubblicato *“Il segno rosso del coraggio”*, che conquistò molti consensi per il suo singolare realismo. L’autore, **Stephen Crane** (6), vi esprime la convinzione *<<che le vittorie sono accidenti, il risultato di un cieco urto di forze senza intelligenza, piuttosto che la logica conseguenza della strategia e della tattica>>* (7). Si racconta il battesimo del fuoco di una giovane recluta, ansiosa di dare prova del proprio eroismo. Ma quando scoppia la battaglia di Charlottesville (siamo durante la guerra civile americana) il protagonista viene sopraffatto dalla

paura e fugge in un bosco. Incontratosi con le colonne dei feriti, in preda ad una profonda vergogna, riesce infine a riscuotersi e a gettarsi nella mischia, dove si fa portabandiera nell'assalto vittorioso. La prova di iniziazione è quindi superata, perché il protagonista alla fine ha acquistato quel coraggio, quella forza interiore che aveva dubitato di possedere. L'autore, seppur privo di qualsiasi esperienza diretta della guerra, ricrea con efficacia le disposizioni psicologiche, le reazioni fisiche ed emotive dei combattenti sul campo; inoltre offre un quadro dettagliato dello scempio di esseri umani che la battaglia comporta. Indirettamente Crane contribuisce, col suo romanzo, ad incrinare il mito del soldato sempre e comunque coraggioso e generoso.

Infine va ricordato che nella letteratura italiana del primo Novecento, in relazione al nostro tema, si impone prepotentemente sulla scena il movimento futurista. Nel primo *"Manifesto"* di questa corrente, pubblicato nel 1909 su *"Le Figaro"* a Parigi per dare maggiore risonanza all'evento, **Filippo Tommaso Marinetti** non solo proclamava la necessità di un taglio netto con i modi di espressione e di vita del passato, ma esaltava fino alle ultime conseguenze il macchinismo industriale e il dinamismo nei rapporti sociali. Il culto estetico della macchina e della velocità s'accompagnava con un irrazionalismo bellicista, per cui la guerra veniva invocata come *<<sola igiene del mondo>>*. In seguito, sulla rivista fiorentina *"Lacerba"*, nel 1913, un altro esponente del futurismo, **Giovanni Papini**, dedicava alla guerra un articolo, in cui l'esaltazione vitalistica della guerra sembrava quasi prestarsi a toni di profezia:

<<Tutta la vita del nostro tempo è un'organizzazione di massacri necessari, visibili e invisibili, Chi si ribellasse in nome della vita sarebbe spiacciato in nome della stessa vita. La civiltà industriale, come quella guerresca, si nutre di carogne. Carne da cannone e carne da macchina. Sangue sul campo e sangue sulla strada: sangue sotto le tenda e sangue nell'officina. La vita non sale che gettando dietro di sé, come zavorra, una parte di se stessa>> (8).

Per di più, nel 1914, sulla stessa rivista compariva dallo stesso autore un articolo intitolato *"Amiamo la guerra"* che, in linea con certi sostenitori darwiniani della sopravvivenza del più forte, in termini di eugenetica, inneggiava alla guerra come occasione per eliminare selettivamente il surplus della popolazione. Il linguaggio era estremizzato e retorico: la guerra veniva salutata come un benvenuto *<<bagno di sangue>>*, la ferocia bellica, *<<appunto perché spaventosa e tremenda e terribile e distruttrice>>*, era amata *<<con tutto il nostro cuore di maschi>>*. Quando il Regno d'Italia entrò nel conflitto mondiale, nel 1915, la maggioranza dei futuristi fu favorevole all'intervento e creò un battaglione motorizzato, che si avviò al fronte al grido di *<<Zang- Tumb- Tuum>> (9).*

2.3 La retorica bellicista di D'Annunzio

Il nazionalismo aggressivo e militarista trovò in Italia una inconfondibile espressione nei gesti e nei comportamenti, nei pubblici discorsi ed in vari scritti di **Gabriele D'Annunzio**.

La difesa della bellezza minacciata dall'avvento della società moderna e dalla democrazia, il narcisismo che lo portò a cercare un rapporto con quelle folle a cui il suo mitico super-uomo guardava con disprezzo ma da cui era contemporaneamente affascinato, la traduzione dei fatti della storia in mitologia e un culto ferino della distruzione e della violenza sono alcune decisive componenti del suo universo ideologico. Dal repertorio della cultura classica e dalle sollecitazioni provenienti dalla letteratura europea irrazionalistica e individualistica, il poeta seppe ricavare ed adattare, con estrema perizia, le forme con cui rivestiva un discorso anche politico, che presenta caratteri di continuità e sviluppo. Nella fotocopia potrete trovare alcuni dati essenziali.

Accreditando il mito personale del poeta-soldato, D'Annunzio, benchè nato nel 1863, usando come base operativa Venezia, partecipò anche alla prima guerra mondiale, con imprese spregiudicate sui mari (impresa di Buccari) e nei cieli (volo su Vienna). A questo periodo si riferiscono i “*Canti della guerra latina*”, di intonazione perlopiù propagandistica, che caldeggiavano la sostituzione del dominio asburgico in Dalmazia con quello italo-francese. Dal punto di vista artistico non c'è molto da salvare; resta degna di nota “*La canzone del Quarnaro*” del 1918, che celebra la “*beffa di Buccari*”, una spedizione dimostrativa compiuta dal poeta con un gruppo di marinai italiani, usando tre motoscafi siluranti e sfidando le grandi navi da guerra austriache.

In ottonari martellanti si esprime un nazionalismo assetato di dominio e di violenza:

“Siamo trenta d'una sorte,

e trentuno con la morte.

Eia, l'ultima! Alalà!

Siamo trenta su tre gusci,

su tre tavole di ponte:

secco fegato, cuor duro,

cuoia dure, dura fronte,

mani macchine armi pronte

e la morte a paro a paro.

Eia, carne del Carnaro!

Alalà!”

Ecco come commenta questi versi uno studioso di D'Annunzio: “*L'antico grido di guerra di Greci e Latini si salda con l'esaltazione di una umanità ridotta a puro livello fisico, e con l'esaltazione*

del disprezzo per la morte, contribuendo in questo caso in misura tutt'altro che irrilevante, alla coreografia dell'imminente fascismo" (10).

2.4 Un provvisorio orientamento

In effetti è difficile sottovalutare la profondità dell'incidenza che la Prima Guerra Mondiale esercitò sul mondo della cultura. Sia per la modalità del suo svolgimento che per i suoi esiti e le sue conseguenze, la guerra segnò uno spartiacque e, nella grande maggioranza dei casi, venne considerata come una catastrofe. Se all'inizio del conflitto, personalità di diversi paesi condivisero una sorta di ubriacatura patriottica, sorretta probabilmente dall'illusione di una breve durata degli scontri, con l'affermarsi della guerra di logoramento l'entusiasmo lasciò il posto alla delusione ed anche all'orrore per la carneficina e per la morte anonima di massa. I campi di battaglia si erano infatti trasformati, da terreno in cui far valere l'onore e l'eroismo, in grandi mattatoi. Ogni residuo di spirito cavalleresco veniva cancellato dall'esperienza della trincea –vero simbolo delle guerra- e dagli assalti in massa alla baionetta, dalla brutalità con cui le operazioni belliche erano condotte, coinvolgendo grandi quantità della popolazione civile come vittime e spesso agendo senza alcuna altra regola che non fosse la distruzione del nemico. Del resto nuovi dispositivi tecnologici -dalla mitragliatrice ai grossi obici, dai gas asfissianti ai primi carri armati, dai sottomarini agli aerei da ricognizione e mitragliamento- cambiavano la natura dell'impegno richiesto ai combattenti. La vita di trincea, protraendosi nel tempo, cambiava la percezione stessa del tempo e dello spazio, portava in primo piano la paura della morte violenta, l'istinto elementare di sopravvivenza, i traumi fisici e nervosi a cui le truppe erano sottoposte. Il tutto risultava unito ad una marcata sottolineatura dell'appartenenza al genere maschile e della solidarietà generazionale, ed inoltre ad un senso di protagonismo nella lotta e nel sacrificio, che apriva la strada alla speranza di qualche futuro riconoscimento. La guerra quindi comportò non solamente un mutamento profondo delle istituzioni sociali e politiche del *"mondo di ieri"* (11), ma anche una trasformazione della mentalità, dell'immaginario e dell'agire quotidiano, su cui la ricerca storica degli ultimi decenni ha condotto un ventaglio di indagini estremamente significative.

Dal nostro limitato punto di osservazione, possiamo notare un fenomeno di non poco conto che investì il campo letterario: come era già avvenuto con l'avventura garibaldina nell'Ottocento, nel nostro paese si diffuse una copiosa produzione di diari, ricordi e riflessioni da parte dei partecipanti. Qui possiamo tracciare una prima rudimentale distinzione fra coloro che, nel ripercorrere gli eventi,

confermarono convinzioni e atteggiamenti già espressi prima del conflitto e coloro invece –e furono i più- che evidenziarono le fasi di una personale trasformazione.

I punti di vista squisitamente ideologici ed i risultati più propriamente letterari furono molteplici. Diversamente dalle opere di poesia, che furono capaci di esprimere grande forza e pregi artistici notevoli, la memorialistica e poi la narrativa non conseguirono risultati di spiccato rilievo.

Parlando di tutti questi testi, occorre tenere presente la differenza fra taccuini, diari, annotazioni stesi “a caldo” –con tanto di precisa indicazione dei luoghi e della data in cui furono scritti- e libri di memorie, raccolte poetiche di forma compiuta, rielaborazioni in termini narrativi e romanzeschi avvenute dopo anni.

Per quanto concerne chi utilizzò la materia bellica per ribadire le proprie convinzioni e impostazioni artistiche, abbiamo già accennato a D’Annunzio. Potremmo ricordare anche un testo di **Marinetti** del 1921, “*L’alcova d’acciaio*”, presentato con il sottotitolo “*romanzo futurista*”. Il suo ingrediente principale è l’esaltazione mitico-sessuale per la macchina e per la violenza. L’alcova infatti è il mezzo blindato dotato di mitragliatrice, mediante il quale l’ufficiale futurista può condurre le proprie azioni sul campo, equiparando i combattimenti ad altrettanti <<*coiti sfrenati*>>.

In parte diversi sono i risultati raggiunti da un altro deciso sostenitore del futurismo: il poeta e pittore **Ardengo Soffici**, che tra il 1918 e il 1919 presentò tre edizioni –con qualche cambiamento- di “*Kobilek. Giornale di battaglia*” (12). Molti brani erano già usciti in forma di articolo sul giornale “*La Nazione*” nel 1917. La narrazione riguarda i diciannove giorni trascorsi dalle truppe italiane nella preparazione e quindi nella battaglia sul fronte austriaco, per la conquista del monte Kobilek. Alla cronaca puntuale della prima parte, subentra la descrizione della battaglia, frutto di una rielaborazione da parte dell’autore, durante la sua degenza in ospedale in seguito alla ferita ad un occhio. La prosa è improntata alle convinzioni nazionalistiche dell’autore. Il tenente Soffici però descrive anche l’eroica <<*inconsapevolezza*>> delle migliaia di anonimi soldati, il freddo cinismo dei politicanti in visita ufficiale, l’angoscia e l’amarezza dei capitani, dei maggiori, dei generali consapevoli della portata dell’eccidio. Via via i toni si incupiscono, le sofferenze della guerra vengono in primo piano, ma l’approccio vitalistico ed estetizzante non viene meno.

Un caso estremo di esposizione provocatoria e trasgressiva, con evidenti limiti di retorica stucchevole, è rappresentato da “*Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*”, pubblicato nel 1921 da **Curzio Malaparte** (13). L’autore, volontario a 17 anni in Francia nel 1914 e arruolato nel corpo dei volontari “*garibaldini*” italiani, fu soldato semplice e in seguito promosso sul campo per meriti di guerra. Malaparte scorge nella catastrofe di Caporetto i caratteri della rivolta e della festa, dello sciopero di massa, se non l’embrione di una coscienza di classe che contrappone non tanto

poveri e ricchi, quanto da una parte il proletariato delle trincee –che ha subito inumane sofferenze e che può raggrupparsi intorno agli ufficiali di complemento appartenenti alla piccola borghesia- e dall'altra parte il vecchio establishment dell'Italia monarchica, liberale e conservatrice. Il suo apprezzamento nasce ovviamente dal fatto che, dopo la svolta del '17, c'è stata la barriera opposta sul Grappa e sul Piave all'avanzata austriaca, da parte di quelle stesse orde di fanti "*laceri, sudici, miserabili*", che hanno permesso la vittoria.

Nell'ampia **produzione memorialistica media**, che da molteplici e spesso confliggenti punti di vista ripercorre l'esperienza della guerra, è tuttavia possibile rintracciare alcune costanti: chi scrive appartiene ad una minoranza colta e alfabetizzata; quasi sempre è un ufficiale subalterno (quindi non di carriera) spesso interventista e volontario; tale narratore "*attraverso le esperienze di prima linea matura una nuova, più compiuta e sofferta coscienza della guerra*" (14). Egli inoltre è un sopravvissuto, che ha visto cadere intorno a se moltissimi combattenti di pari grado o soldati semplici. La ricostruzione testimonia di solito l'esistenza di una solidarietà effettiva fra la truppa e gli ufficiali subalterni, con i quali sono condivisi non solo i rischi e le sofferenze, ma anche l'avversità nei confronti degli Alti Comandi e di chi è rimasto comodamente a casa. Tale voce narrante perlopiù "*apprezza e compatisce la fatica disumana del popolo ignorante e analfabeta, il quale paga il suo tributo a una causa che non conosce e che tuttavia non rifiuta*" (15). Generalmente i soldati semplici restano anonimi; il loro profilo individuale emerge solo eccezionalmente, per qualche caratteristica personale o per qualche impresa che li distingue dalla massa indifferenziata.

La sostanza traumatica della guerra appare con forza e con tutti i suoi contorni in due volumi di cronaca e riflessione insieme, che per qualità artistica si impongono –a mio parere- sugli altri. Mi riferisco a "*Guerra del'15*" di **Giani Stuparich** e al "*Castello di Udine*" di **Carlo Emilio Gadda**, da cui potremo riprendere il discorso la prossima volta.

NOTE ALLA LEZIONE 2

1. Tolstoj Leone, *“Guerra e pace”*, trad.it. di P.Zveteremich, Garzanti, Milano 1974; inoltre cfr. : Lukacs Gyorgy, *“Saggi sul realismo”*, Einaudi, Torino 1970.
2. White Hayden, *“Guerra e pace”*, contenuto nell’opera (a cura di F. Moretti e altri) *“Il romanzo”*, vol V Lezioni, Einaudi, Torino 2003. Pp 227 e ss. Molto interessanti anche: Steiner George, *“Tolstoj o Dostoevskij”*, Garzanti, Milano 1995; e Citati Pietro, *“Tolstoj”*, Adelphi, Milano 1996.
3. Citati Pietro, *“Tolstoj”*, cit. p.162.
4. Pick Daniel, *“La guerra nella cultura contemporanea”*, Laterza, Roma-Bari 1994, p. 155.
5. Zola Emile, *“La debacle”*, Gallimard, Paris 1984.
6. Samuel Butler, *“Erewhon”*, Mondadori, Milano 1984.
7. Stephane Crane, *“Il segno rosso del coraggio”*, in *“Romanzi brevi e racconti”*, Feltrinelli, Milano 1963.
8. Giovanni Papini, *“La vita non è sacra”* in *“Lacerba”*, I, 1913 n°20, citato in Enzo Traverso, *“A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945”*, Il Mulino, Bologna 2008, p. 135.
9. Enzo Traverso, *“A ferro e fuoco”* cit, pp 135-136.
10. Anco Marzio Mutterle, *“Gabriele D’annunzio”*, Le Monnier, Firenze 1987, p. 148.
11. Arnold Zweig, *“Il mondo di ieri”*, Mondadori, Milano, più volte ristampato.
12. Ardengo Soffici, *“Kobilek. Giornale di battaglia” (1918)*, Longanesi, Milano 1979.
13. Curzio Malaparte (Kurt Suckert), *“Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti”*, Milano, Mondadori 1981.
14. Alberto Asor Rosa, *“L’epopea tragica di un popolo non guerriero”*, in *“Storia d’Italia. Annali, 18. Guerra e pace”*, Einaudi, Torino 2002, p.871.
15. Alberto Asor Rosa, op. cit. p. 873.
16. Giani Stuparich, *“Guerra del’15”*, Quodlibet, Macerata 2015.
17. Carlo Emilio Gadda, *“Il castello di Udine” (1934)*, in *“Romanzi e racconti”* I, Garzanti, Milano 1988. Cfr inoltre A. Pecoraro, *“Gadda”*, Laterza, Roma-Bari 1998.

SCHEMA PER D'ANNUNZIO

Nel 1893 l'autore accompagnò la pubblicazione del suo *"Poema paradisiaco"* con una serie di *"Odi navali"*, che cantavano in versi altisonanti la creazione di una flotta di torpediniere e corazzate, ad opera della marina militare italiana, avviata verso un fatale destino di eroiche vittorie.

Nel 1903 pubblicò due componimenti poetici, che concludevano la raccolta intitolata *"Elettra"*, rivolgendo un esplicito ed energico invito alla guerra di conquista: <<*Così veda tu un giorno il mare latino coprirsi/ di strage alla sua guerra*>>. E, senza lasciare alcun dubbio ai lettori, proclamò che il riscatto e la *"nuova Aurora"* della nazione erano inseparabili dall'espansione imperialista.

In occasione della guerra di Libia compose *"Le canzoni delle gesta d'oltremare"*, pubblicate prima sul *"Corriere della sera"* e in seguito riordinate nel libro poetico *"Merope"*, dal nome di una delle stelle della costellazione delle Pleiadi (1912).

I testi sono caratterizzati da massicce iniezioni di retorica; mostrano la tendenza a sacralizzare la guerra, insistendo nel suo aspetto collettivo di olocausto e, a più riprese, diffamano, ricorrendo a sarcasmi ed invettive, i nemici della *"stirpe latina"*.

Particolarmente infiammate risultano inoltre le spettacolari orazioni recitate durante la campagna propagandistica per l'intervento nella Grande Guerra. Lo sforzo di recuperare il passato per glorificare la patria, l'utilizzo di una retorica vibrante e di sintetiche parole d'ordine, la sollecitazione del gusto per il rischio e per il pericolo mediante gesti militareschi servono a mobilitare la piazza e a far scattare l'azione decisiva delle masse. Guerra e politica si trasformano in uno spettacolo al quale non si può non partecipare. Accanto all'invito perentorio alla guerra esterna, le arringhe rivolte alla folla invocano il ricorso interno a *"pattuglie civiche"*, a *"ronde"*, alla *"milizia vigilante"* per *"catturare"* e colpire i neutralisti e, soprattutto, Giolitti.

Con ciò entriamo in pieno non tanto nel campo letterario, quanto invece nel quadro socio-culturale e politico del <<*dannunzianesimo*>>, che tanta presa doveva esercitare, a livello di massa, sull'immaginario piccolo-borghese.

Accreditando il mito personale del poeta-soldato, D'Annunzio, benchè nato nel 1863, usando come base operativa Venezia, partecipò anche alla prima guerra mondiale, con imprese spregiudicate sui mari (impresa di Buccari) e nei cieli (volo su Vienna). A questo periodo si riferiscono i *"Canti della guerra latina"*, di intonazione perlopiù propagandistica, che caldeggiavano la sostituzione del dominio asburgico in Dalmazia con quello italo-francese. Dal punto di vista artistico non c'è molto da salvare; resta degna di nota *"La canzone del Quarnaro"* del 1918, che celebra la *"beffa di*

Buccari”, una spedizione dimostrativa compiuta dal poeta con un gruppo di marinai italiani, usando tre motoscafi siluranti e sfidando le grandi navi da guerra austriache.

In ottonari martellanti si esprime un nazionalismo assetato di dominio e di violenza:

*“Siamo trenta d’una sorte,
e trentuno con la morte.*

Eia, l’ultima! Alalà!

*Siamo trenta su tre gusci,
su tre tavole di ponte:
secco fegato, cuor duro,
cuoia dure, dura fronte,
mani macchine armi pronte
e la morte a paro a paro.*

Eia, carne del Carnaro!

Alalà!”

Ecco come commenta questi versi uno studioso di D’Annunzio: *“L’antico grido di guerra di Greci e Latini si salda con l’esaltazione di una umanità ridotta a puro livello fisico, e con l’esaltazione del disprezzo per la morte, contribuendo in questo caso in misura tutt’altro che irrilevante, alla coreografia dell’imminente fascismo”* (10).