

A Poeti e intellettuali di fronte alla guerra



CULTURA
E IDEOLOGIE

Guerra-farmaco e guerra-rivolta

Vilfredo Pareto, prestigioso studioso italiano di scienze sociali e politiche, fin dal 1904 scriveva sulla rivista nazionalista “Il Regno” che la guerra è spesso un rimedio miracoloso, capace di risanare le società in crisi. A giudizio suo e di molti nazionalisti, l'Italia giolittiana era gravemente malata: la borghesia era corrotta e preoccupata unicamente di accumulare denaro, mentre il socialismo incombeva minaccioso e stava per conquistare il potere. Secondo Pareto, «solo una guerra in cui fossero trascinate molte nazioni e che durasse assai, potrebbe disturbare il corso regolare del fenomeno», cioè ricacciare indietro il socialismo «almeno per un mezzo secolo».

→ **Paura del socialismo**

Nel maggio 1914, questa tesi fu rilanciata da Giovanni Boine, un intellettuale decisamente conservatore, che disprezzava la Rivoluzione francese: poiché erano stati messi al primo posto i *diritti dell'uomo*, cioè il singolo individuo, la società era gradualmente sprofondata in un opprimente «torpore egoistico». Solo una guerra avrebbe dato nuova forza a valori come l'amor di patria, il senso della comunità, la dedizione disinteressata a un ideale comune.

Il leader nazionalista **Enrico Corradini** condivideva perfettamente questa diagnosi: **la guerra avrebbe spinto gli italiani a darsi una classe dominante più dinamica** e coraggiosa, che sarebbe finalmente uscita dalle paludi della politica giolittiana, fatta di continue mediazioni e acquisti di voti alla Camera: una prassi che, secondo l'antidemocratico Corradini non era un processo degenerativo, bensì l'essenza stessa del sistema parlamentare. Intorno al nuovo gruppo dirigente, l'intera nazione si sarebbe stretta per affrontare l'emergenza bellica: tutto il Paese, dunque, sarebbe uscito dal conflitto purificato e rinnovato dalle fondamenta.



Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915 (Milano, Civiche Raccolte d'Arte). Boccioni, un noto esponente del movimento futurista, con questo dipinto intende dare una visione positiva della guerra, esaltando il coraggio e la forza di chi combatte.

→ Sfrenata
esplosione dell'io

In Corradini e nei nazionalisti, la volontà di distruggere il sistema borghese era compensata da un disegno politico costruttivo (sia pure di segno antidemocratico e antiparlamentare) e dal sogno di trasformare l'Italia in grande potenza; quando il tema della guerra divenne di moda negli ambienti intellettuali d'avanguardia, spesso la dimensione politica passò in secondo piano e divenne un pretesto per esprimere esigenze e obiettivi di segno completamente diverso, legati più a problemi personali che collettivi e nazionali. Nel caso di **Marinetti** e di **D'Annunzio**, **nazionalismo e individualismo continuano a coesistere**, anche se il primo è spesso una semplice copertura per il secondo. La guerra, si diceva, era un potente farmaco per la nazione, ma prima di tutto era un rimedio miracoloso per l'individuo: infatti, essa permetteva di mettersi alla prova e di saggiare la propria tempra spirituale; oppure, più semplicemente, rispondeva all'esigenza di uscire dalla vita quotidiana, in cerca di emozioni forti e di trasgressione.

In un testo provocatorio e ambiguo, del 1915, il poeta ferrarese Corrado Govoni accettò di gettare la maschera: la guerra, dichiarò senza mezzi termini o false giustificazioni politiche, è un'irripetibile occasione di libertà assoluta, di regressione alla pura animalità. In guerra, tutti i divieti tradizionali saltano, è lecito quanto ordinariamente è vietato (a cominciare dal furto e dall'omicidio): mondo capovolto e assolutamente privo di norme – dice Govoni – la guerra è semplicemente *bella* perché selvaggia e sfrenata esplosione dell'io.

La guerra come rottura di tutte le regole

DOCUMENTI

Nel 1915, Corrado Govoni pubblicò un testo estremamente provocatorio, esagerato sotto tutti gli aspetti. Non a caso, lo stesso autore lo avrebbe poi ommesso da tutte le antologie post-belliche che raccolsero le sue poesie. Il tono è volutamente estremo: la guerra è bella – si dice – perché permette di spezzare tutte le catene del vivere civile.

[...]
Non è l'amore della famiglia
della giustizia della civiltà
che ci spinge all'eccidio ed al massacro
alla distruzione
ma il nostro oscuro istinto di conquista e di rapina
e di stupenda ribellione
contro tutte le false leggi della società,
stato, religione:
menzogne, menzogne,
maschere, maschere;
perché solo la voracità l'insaziabilità
sono le vere forze vive della creazione
della vita.
Saccheggia, stupra, ammazza,
massacra, stupra, incendia,
rovina, devasta, sconfigge, strazia! [...]
Puoi compiere tutte le vendette,
soddisfare ogni tua cupidigia.
Nessuno ti farà nessuna proibizione.
Se vuoi entrare in una chiesa
a fracassar col calcio del fucile
il ceffo muffido di qualche crocefisso,
nessuno griderà:
– Sacrilego!
Nessuno ti metterà in prigione.
Puoi sfondare se ti aggrada
una porta con una tua spallata,
salir le scale coi tappeti
senza pulirti dal fango le scarpe,
scannare i servitori pieni di bottoni

più dei soldati,
impiccare il proprietario
e prenderti la sua bella figlia
e godertela a sazietà
tutta ignuda sul suo letto,
calda e tremante come l'uccellino
che si tien prigioniero nella palma;
dopo, se ciò ti fa piacere,
la puoi sgozzare
e gettare come uno straccio nel cortile
che i suoi cani
le leccino il suo sangue blu.
Puoi riempirti le tasche di gioielli
e regalarli tutti per un bacio
come un prodigo milionario
alla prima fanciulla scalza
che incontri per la via.
Ricordati: puoi far quello che vuoi.
Bevi lo champagne,
prendilo nelle più ricche cantine
senza che nessuno ti dica che sei un ladro;
se incontri un viandante qualunque
spaccagli il cranio
se te ne viene il capriccio,
ti sarà data una medaglia;
incendia una casa,
non sarai un incendiario ma un eroe.

A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 105-107

→ Quale effetto voleva ottenere sul lettore Govoni, scrivendo questi versi? Confronta questo testo con quello di Papini riportato a pag. 62. Quali somiglianze trovi? Quali differenze?

→ C'è una componente satirica? Si può parlare di testo ambiguo, paradossalmente critico verso la guerra?

La guerra della retorica

Una volta effettivamente iniziata, la guerra fu presentata in modi molto diversi, dai vari poeti e intellettuali che scelsero di porla al centro della propria produzione letteraria. **Marinetti** e i futuristi scelsero di narrarla con forme espressive audaci e sperimentali, che rinunciavano alla sintassi (*parole in libertà*) e spesso facevano ricorso a una dislocazione molto efficace dei segni (lettere, parole, numeri) sulla pagina.

Il testo finale, insomma, appariva spesso più simile a un'opera di grafica, che a una pagina letteraria tradizionale; questo primo stratagemma riusciva a comunicare un'impressione di caos, di confusione, tipica di ogni campo di battaglia, mentre l'abbondante uso di espressioni onomatopoeiche, invece, permetteva di rendere in modo efficace la dimensione sonora di una guerra in cui i motori e, ancor più, l'artiglieria avevano un posto più importante delle voci umane. Marinetti fece i suoi primi esperimenti di narrazione bellica futurista in occasione delle guerre balcaniche del 1912 (l'opera più celebre, intitolata *Zang Tumb Tumb* uscì nel 1914); scoppiato il conflitto mondiale, dopo l'intervento italiano, Marinetti descrisse in questi termini e con questa strategia d'avanguardia anche la propria personale esperienza al fronte. Infine, nel 1921, pubblicò *Alcova d'acciaio*, un resoconto futurista degli ultimi mesi di guerra, trascorsi – va precisato – non in trincea, ma a bordo di un'auto blindata (l'*alcova d'acciaio* del titolo). Velocità, esplosioni, lampi: **la guerra** descritta da Marinetti è un'esperienza modernissima, ma non ha nulla di opprimente. Ancora una volta, **è una festa**, all'insegna dell'appagamento assoluto dei sensi.

Di segno molto diverso il contributo letterario offerto da altri poeti, che si assunsero il compito di rivolgersi al grande pubblico, per mantenerne salda l'adesione alla causa bellica, malgrado le crescenti difficoltà e i sacrifici che andavano moltiplicandosi. **Gabriele D'Annunzio** occupa ovviamente il primo posto, in questo gruppo di poeti ufficiali. Con frequenza quasi mensile, il "Corriere della Sera" (schierato su posizioni accesamente interventiste fin dal «maggio radioso») ospitò in prima pagina i *Canti della guerra latina*, in cui il poeta abruzzese faceva ampio uso di espressioni e formule di matrice religiosa. Così, il soldato caduto eroicamente era paragonato a Cristo che si immola per la salvezza dell'umanità, mentre la guerra è considerata una Passione; per parte sua, D'Annunzio si considera una specie di evangelista, di profeta o, come si diceva allora, di Vate della patria. Nello stesso tempo, però, D'Annunzio si guardò bene dal condividere coi soldati reali la terribile esperienza della trincea, preferendo dedicarsi a una specie di *guerra privata*, fatta di **gesti clamorosi**, destinati ad aumentare il suo prestigio e la sua popolarità. Le imprese più famose del Vate furono compiute a bordo di aeroplani (voli su Trieste e su Trento, nel 1915; volo su Vienna, il 9 agosto 1918) e di motosiluranti (attacco alla base navale austriaca di Buccari, l'11 febbraio 1918).

Riferimento
storiografico **1**
pag. 8

→Eros e modernità

→Immagini religiose



9 agosto 1918: aerei italiani, sotto il comando di D'Annunzio, lanciano volantini sul centro di Vienna rivendicando la libertà per le terre irredente. La fotografia immortalava i protagonisti di quell'impresa in procinto di partire per la capitale austriaca.

→ Tradizione
e retorica

Sul piano stilistico e linguistico, D'Annunzio introdusse poche innovazioni sperimentali: anzi, nei *Canti della guerra latina*, il poeta fece ampio ricorso alla tradizionale terzina dantesca. Una scelta molto simile fu compiuta anche da Vittorio Locchi, poeta oggi semiconosciuto, ma notissimo, a livello popolare, in età fascista. Negli anni Venti, numerose ristampe ebbe la sua opera più importante, una lunga *Sagra di Santa Gorizia*, composta nel 1917, poco prima della morte dell'autore. In versi volutamente lontani da ogni sperimentalismo (e ispirati, infatti, alla poesia del Quattrocento), Locchi celebra il soldato italiano impegnato nella conquista di Gorizia, e declama che la città irredenta è bramata dal fante con desiderio: secondo il poeta, nelle trincee, i soldati lanciano «richiami d'amore / all'amata proibita, / all'innamorata di tutti, / custodita dai mostri».

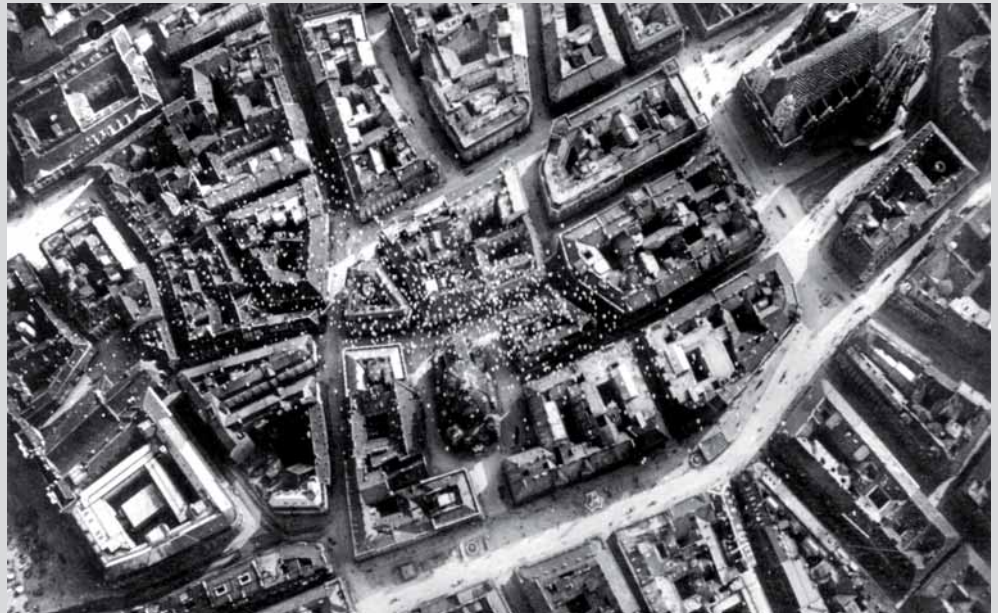
Se ricordiamo che, nelle canzoni dei soldati reali, Gorizia era *maledetta*, e non chiamata *Amore* («E le notti illusi ognuno la cercava, / alzandosi su i sacchi a terra; / e le parlava allo scuro: "Amore dolce, mi vedi? / Amore dolce, mi senti?"»), così scriveva Locchi), comprendiamo subito la **distanza che separava questa retorica astratta dalla guerra effettiva**. Del resto, la tragica realtà degli assalti in successione, ordinati da Cadorna senza tener conto delle perdite, era trasfigurata da Locchi in una confortante immagine religiosa: «Sembravano rosari, / che si sgranassero nell'ombra per un'eterna preghiera, / le lunghe file dei fanti che salivano e che scendevano».

Poeti in guerra e poeti di guerra

→ Guerra vera
e vissuta

Se, abbandonato il mondo retorico e fasullo degli scrittori di propaganda, ci avviciniamo a quello dei poeti preoccupati di esprimere, grazie al verso, la propria personale esperienza di guerra, può essere utile ricordare una distinzione operata da Umberto Saba, che individuava due diversi soggetti: i *poeti che fecero la guerra come soldati* e i *soldati che la guerra fece poeti*. Nel primo caso, si tratta di intellettuali che, già in precedenza, erano a contatto con ambienti letterari; nel secondo, si tratta di figure che furono poeti per caso e per poco tempo: spinti dalle condizioni del fronte a esprimere sulla carta le proprie paure o le proprie emozioni, lo fecero in forma poetica, ma senza alcuna ambizione letteraria, o senza sentirsi parte di alcuna corrente artistica particolare. Tra costoro, il personaggio più interessante è forse **Giulio Barni**, che diede voce al fante ordinario, spesso trascurato dalla stampa a vantaggio di altre figure che sembravano più idonee a far volare l'immaginazione (l'aviatore, l'ardito, il bersagliere) oppure che erano già entrate nella leggenda per le loro caratteristiche di tenacia, coraggio e spirito di corpo (gli alpini).

La squadra aerea di Gabriele D'Annunzio lancia volantini sul centro di Vienna che inneggiano all'Italia libera. Fotografia del 9 agosto 1918.



Sul versante dei poeti letterati, invece, spicca **Giuseppe Ungaretti**, il quale fece tesoro della rivoluzione futurista, ma la piegò a nuove tematiche e a differenti finalità. In effetti, la punteggiatura è praticamente abolita, la sintassi ridotta all'essenziale, il verso tradizionale suddiviso in brevi unità composte, al limite, di una sola parola, che proprio perché isolata riacquista forza e significato. I versi più celebri sono forse quelli di *Soldati* (1918): «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie».

Proprio tali parole, tuttavia, pur esprimendo al massimo livello possibile la precarietà della situazione del fante, che da un istante all'altro può essere colpito dal proiettile nemico, ci permettono di capire che la guerra non è il nucleo più vero dell'opera di Ungaretti. Pur essendo *poesia nata in contesto di guerra*, quella del primo Ungaretti ha in realtà per tema centrale la condizione dell'uomo, il suo vivere in questo mondo. L'esperienza in trincea è **una situazione limite, che illumina e permette di capire l'intera vicenda umana**, che prima di tutto è minacciata dalla morte; riallacciandosi idealmente al Leopardi della *Quiete dopo la tempesta*, Ungaretti ammette che – paradossalmente – è proprio l'esperienza del pericolo, l'aver percepito vicino il pericolo della fine, a rilanciare nell'uomo il desiderio di vivere, che in condizioni ordinarie la noia e le delusioni avevano spento: «Non sono mai stato / tanto attaccato / alla vita»; così si conclude *Veglia* (1916), il cui spunto di partenza è la drammatica notte passata al fianco di un compagno massacrato dai colpi nemici.

Alla luce di tutto questo, quando l'uomo ha riscoperto appieno la propria **fragilità** (si pensi alla poesia *Fratelli*, 1916), l'esperienza dell'incontro degli altri – talvolta sopportati o addirittura respinti come presenza nemica o molesta – ritorna a essere gratificante e po-

→ Desiderio di vivere

Poeti italiani di fronte alla guerra

DOCUMENTI

Presentiamo qui sotto tre testi sulla guerra: *Il tempo* (1916), di Giulio Barni, *Viatico* (1916), di Clemente Rebora e *Fratelli* (1916) di Giuseppe Ungaretti.

Il tempo

Se il tempo diventa sereno
il 10 faremo l'azione
se il tempo diventa sereno...

Ed i soldati scrutarono
le stelle e il firmamento,
pesarono respirando
il fremito del vento.

Ma il 9 si vide splendere
un cerchio intorno alla luna
la luna era velata
d'un velo nuvoloso.

I soldati e gli ufficiali
che stavan da 30 giorni
in attesa dell'azione
si guardarono l'un l'altro
si sarebbero baciati.

All'alba del 10 pioveva.

Viatico

O ferito laggiù nel valloncello
Tanto invocasti
Se tre compagni interi
Cadder per te che quasi più non eri,
Tra melma e sangue
Tronco senza gambe
E il tuo lamento ancora,
Pietà di noi rimasti,
A rantolarci e non ha fine l'ora,
Affretta l'agonia,
Tu puoi finire,
E conforto ti sia
Nella demenza che non sa impazzire,
Mentre sosta il momento,
Il sonno sul cervello,
Làsciaci in silenzio –
Grazie, fratello

Fratelli

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

A. CORTELLESA (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Bruno Mondadori, Milano 1998, pp. 245, 190

→ **Quale rapporto si è creato tra soldati e ufficiali nel reparto militare descritto in *Il tempo*?**

→ **Commenta i due versi finali di *Viatico*: «Làsciaci in silenzio / Grazie, fratello».**

→ **Nella poesia *Fratelli* due gruppi di soldati si incontrano nella notte e si chiedono: «Di che reggimento siete fratelli?». Perché, secondo te, la domanda rimane senza risposta?**



Il poeta Giuseppe Ungaretti (a destra nell'immagine) fotografato in trincea insieme a un compagno.

→ La poesia di guerra più realistica

scienza della condizione umana, della **fraternità degli uomini nella sofferenza**, dell'estrema precarietà della loro condizione».

A differenza di Leopardi, però, Ungaretti decise infine di avvicinarsi di nuovo alla religione (1928). Sull'onda della guerra, una scelta simile fu compiuta anche da un altro poeta, **Clemente Rebora**, che divenne sacerdote nel 1936. Secondo vari critici, quella di Rebora è la nostra poesia di guerra più dura e più tragica: il vero equivalente italiano della *letteratura del disincanto* inglese (Wilfred Owen e Siegfried Sassoon). In una lettera del 1925, Rebora racconta la genesi dei suoi versi di guerra: «Quel tempo – scrive – fu per me un soccombere sotto la croce... Io, malato e quasi delirante, scrissi di getto in pochi giorni, mentre sentivo l'imminenza di Caporetto, nel tardo agosto-settembre 1917... pagine le quali si riferivano a quel tremendo festino di Moloch... E da allora cominciò la mia conversione».

Il testo più drammatico, *Viatico*, presenta **una vera scena di guerra**, senza alcun abbellimento; nella terra di nessuno è rimasto un ferito, che ha perso le gambe e non può tornare alla propria trincea. Tre soldati «interi» (cioè in grado di camminare) hanno tentato di raggiungere il compagno, ma sono stati uccisi dal fuoco nemico. Di qui la terribile conclusione: al ferito viene rivolto un accorato appello affinché soffra e muoia, in silenzio. Le sue grida potrebbero spingere altri a uscire dalla trincea e farsi inutilmente ammazzare; oppure, più semplicemente, potrebbero rendere ancora più angosciata la condizione di tutti i soldati che lo ascoltano impotenti.

Forse è ingeneroso il giudizio di chi afferma che, di fronte a *Viatico*, «anche il fante Ungaretti rischia di apparirci un letterato compiaciuto» (G. Pozzi). Resta il fatto che siamo di fronte a **un testo terribile**: al moribondo è negata l'ultima occasione di solidarietà; oppure, più precisamente, è chiesto un estremo e paradossale gesto di eroismo, naturalmente molto diverso da quello celebrato dalla retorica tradizionale.

Un anno sull'altipiano

Se l'angosciante poesia di Rebora può essere confrontata con quella di Owen, *Un anno sull'altipiano* di **Emilio Lussu** è l'equivalente italiano di *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, del tedesco Erich Maria Remarque, e di *Addio a tutto questo* dell'inglese Robert Graves. L'opera fu pubblicata nel 1938, a Parigi, nel momento in cui, come vedremo meglio più avanti, il fascismo – che aveva monopolizzato la memoria della Grande Guerra – era al massimo del suo potere: Mussolini aveva conquistato l'Etiopia e fondato l'Impero; il consenso degli italiani al regime non era mai stato così elevato e così compatto. In Spagna era in atto una violenta guerra civile, che minacciava il sorgere di un'altra dittatura simile a quelle instauratesi in Italia e in Germania.

Emilio Lussu era nato nel 1890, ad Armungia, presso Cagliari, in Sardegna. Nel 1915 era stato un fervente interventista, schierato su posizioni democratiche; arruolatosi volontario, era stato assegnato come ufficiale nella Brigata Sassari, uno dei pochi reparti di fanteria reclutati su base prevalentemente regionale (come gli alpini). Lussu combatté per tutta la guerra, fu un ufficiale amato e stimato dai suoi soldati e fu più volte decorato per il suo valore. Dopo la guerra, rifiutò subito il fascismo, fu arrestato e mandato al confino

2 **Riferimento storiografico**
pag. 9

→ La brigata Sassari

nell'isola di Lipari; evaso nel 1929, fu tra i fondatori di Giustizia e Libertà, un movimento di matrice democratica, che lottava contro il fascismo e si proponeva radicali cambiamenti nell'assetto sociale e politico italiano, a favore delle classi popolari.

Nel momento in cui scrisse *Un anno sull'altipiano*, Lussu non si propose solo di riparare a un proprio trauma privato, ma di lanciare diversi e precisi messaggi di tipo politico e morale. Innanzi tutto, occorre precisare il titolo e la materia del libro; anche se l'autore ha vissuto tutta la guerra, dal maggio 1915 al novembre 1918, la sua scelta è di concentrarsi su un **singolo periodo**, di circa un anno (giugno 1916-luglio 1917), e su un **singolo teatro di guerra**, l'**altipiano di Asiago**. La ragione di tale scelta, per ammissione dello stesso Lussu, risiede nel fatto che quel tempo relativamente breve e quel luogo furono ricchissimi di vicende e di episodi. Se tanti drammi si erano compiuti in un unico anno di guerra e in una sola trincea, chi legge dev'essere spinto a pensare quante tragedie si consumarono in quattro anni di conflitto, su un fronte lungo quasi 700 chilometri.

Il **vero bersaglio polemico** di Lussu **sono i generali**, che oltretutto, a guerra finita, avrebbero poi ampiamente sostenuto le violenze dello squadrismo fascista e che, negli anni Trenta, avrebbero condotto le brutali campagne del regime in Libia e in Etiopia. Certo, errori tattici clamorosi furono compiuti anche dagli alti Comandi inglese, francese o tedesco. Tuttavia, secondo Lussu la più autentica *specificità* della guerra italiana era stato il disprezzo per le vite dei contadini-soldati, che gli alti ufficiali mandavano all'assalto, condividendo appieno la *dottrina militare* di Cadorna.

Sta in questo il vero nocciolo polemico (e politico) del libro; l'**autore non è un pacifista ostile per principio** (dopo la tragica lezione del fronte) **a tutte le guerre**: in questo senso, *Un anno sull'altipiano* non è un libro antimilitarista. Uomo politicamente impegnato, Lussu sa che la guerra, spesso, è inevitabile per affermare una giusta causa: lo scontro in atto in Spagna, al momento dell'uscita del libro, non andava evitato a qualunque costo, in nome del rifiuto etico della violenza. E così, negli ambienti antifascisti, nel 1938 molti pensavano che la guerra contro la Germania nazista e l'Italia fascista fosse una dura necessità: prima o poi, sarebbe stato doveroso fermare con le armi Hitler e Mussolini.

La guerra sbagliata era quella di Cadorna e dei suoi collaboratori:

un conflitto condotto in modo arrogante, che non avrebbe portato nessun vantaggio ai ceti popolari, e intanto avrebbe fatto pagar loro un prezzo di vite altissimo. Il tenente generale Leone è il vero *eroe negativo* del libro. I documenti militari lo definiscono «un soldato di provata fermezza e d'espérimentato ardimento»; per Lussu, invece, è solo un cinico assassino dei propri soldati, che li lancia all'attacco delle posizioni nemiche anche senza copertura dell'artiglieria, o che fa loro rischiare la vita in azioni dimostrative insensate. I soldati lo odiano; gli ufficiali più assennati trovano abili stratagemmi per evitare di eseguirne gli ordini più disumani (ad esempio, quello di punire con la fucilazione un soldato che, di sua iniziativa, aveva dato l'ordine di fermare la marcia del suo reparto); Lussu, da parte sua, conclude che «i suoi occhi grigi e duri, sempre aperti, come quelli d'un uccello notturno di rapina» erano «gli stessi occhi, freddi e roteanti» che aveva visto nei volti dei folli, al manicomio di Cagliari.

Il **Lussu interventista non rinnega la propria scelta**; anzi, ritiene che esista una strettissima continuità tra le motivazioni del 1915 (liberare le nazionalità oppresse) e quelle degli anni Trenta (combattere il fascismo). La vera tragedia fu che una guerra in sé *giusta* (o per lo meno inevitabile, che andava combattuta) era stata gestita *in modo osceno* da generali incompetenti e criminali; il vero dramma, lascia intendere Lussu, era la **classe dirigente italiana, pe-rennemente inadeguata** ai suoi compiti e preoccupata solo dei propri interessi di gruppo dominante, e non dei più elementari bisogni degli italiani.



Fotogramma del film di Francesco Rosi *Uomini contro* (1970), liberamente ispirato dal racconto di Emilio Lussu *Un anno sull'altipiano*.

Riferimenti storiografici

1 La guerra-festa di Marinetti

Nel 1921, Filippo Tommaso Marinetti pubblicò *Alcova d'acciaio*, la sua più importante opera futurista ambientata nella Grande Guerra. In essa non c'è traccia di trincee o di insensati massacri di massa, accettati con rassegnazione: il testo è centrato sulle folli corse dell'autore a bordo di un'auto blindata (l'alcova d'acciaio del titolo), mentre la guerra si trasforma in una grandiosa esperienza sensoriale e in un'appagante sospensione di tutte le regole. Di seguito leggiamo un brano del critico Mario Isnenghi, esperto di produzione letteraria italiana a cavallo della Grande Guerra.

La notorietà consentì allo scrittore una libertà di movimenti che – seppur non paragonabile a quella di D'Annunzio – lo portò comunque a compiere il servizio militare nelle forme individualistiche, bersaglieresche, aggressive, colorite, meno lontane dalle sue personali esigenze e più vicine alle forme avventurose e libertarie che – nel suo caso, come a maggior ragione in quello di D'Annunzio – consentono di parlare quasi d'una *guerra privata*. Di una riduzione, cioè, e d'una conformazione del fatto sociale alla misura e secondo i bisogni della dimensione individuale. Nell'*Alcova d'acciaio* non ci sono trincee e guerra di posizione, ma bersaglieri in bicicletta e auto blindate; non la spossante uniformità dei gesti e delle situazioni, ma le corse a per-

difiato del nuovo ordigno bellico lanciato allo sbaraglio, all'inseguimento del nemico in fuga; (l'azione si svolge nel 1918, tra le battaglie di giugno e il 4 novembre, e la situazione favorisce nel diarista un clima – nel complesso, raro – di entusiasmo ed apoteosi); non l'automatizzazione e la riduzione della vita emotiva, riscontrate e approvate da Gemelli nella normale vita di trincea, l'annullamento individuale sofferto da Stuparich, da Alvaro; ma la pienezza, il trionfo dell'individualità proiettata agli estremi limiti di se stessa, secondo le speranze del 1915, in tanti altri casi rimaste invece travolte e contraddette dalla realtà.

Qui c'è ancora spazio – come in D'Annunzio e diversamente che nella maggior parte dei diaristi e nella realtà della guerra di massa – per le belle gesta individuali, per la guerra come av-

ventura, record, spettacolo. Tutta la guerra – colta

proprio nei suoi aspetti di gloriosa devastazione – si tramuta per Marinetti in una colorita e grandiosa polifonia spettacolare in cui egli è insieme spettatore e attore, regista e comparsa. E tutto il libro appare un'orgia incontenente di lampeggiamenti e di scrosci, in un'assenza assoluta di silenzio, di spazio interiore o di mezze tinte. Il futurista, cultore delle macchine e della modernità, si trova perfettamente a suo agio tra questo turbinare di strumenti e d'ordigni d'ogni sorta che soddisfano la sua sete di progresso, il suo entusiasmo meccanicista: in questa grande festa ginnica, tecnologica e sportiva che è per lui il conflitto europeo. *Festa* in senso psicologico – come abolizione delle norme e dissipazione d'energie – ; sociologico – come grandioso ciclo continuo di produzione e dispendio di beni – ; politico – come modello di ordine nuovo nato dalla frattura violenta col passato. [...] Nella rappresentazione ideologica e storica dei testi futuristi, la dinamica conflittuale risulta *igienica* – agisce cioè da stimolo fisiologico – al tempo stesso per il fisico dell'individuo e della società: per l'uomo come ente naturale e per la società come ente sociale storicamente determinato. [...]

Il testo di Marinetti è anche esemplare per il carattere sistematico – anzi, ossessivo – che vi assume la metafora erotica e sessuale nell'espressione della fortissima carica di violenza dell'autore-combattente. Da un capo all'altro del volume, ogni benché minima pausa nei combattimenti oppure licenza è spesa in furibonde prove di agonismo sessuale. [...] Ma la metafora sesso-guerra estende la sua presenza ad ogni pagina del volume; poi



Giacomo Balla, *Canto patriottico in piazza di Siena*, 1915, olio e tempera su tela. Balla prende parte, con diverse sue opere, alla propaganda interventista promossa dagli artisti futuristi. Attraverso l'uso del colore e il modellarsi delle forme, il pittore restituisce la forza vocale ed emotiva di una folla unita in un canto corale. Al centro di questo movimento emergono, come potenti parallelepipedi, i colori della bandiera italiana.

ché non solo gli incontri d'amore di Marinetti e di altri, ogni macchina – come già le mitragliatrici della *Battaglia di Tripoli* – ogni obice, ogni deflagrazione, ogni assalto richiamano ed alludono alla violenza sessuale, a sensazioni sado-masochistiche. In effetti, il titolo è pertinente e centrato. *L'alcova d'acciaio* è l'auto blindata con cui Marinetti – in un riandare continuo d'echi e figurazioni lussuose – perfora, percorre e possiede l'amatissimo corpo della Femmina-Madre-Patria. «O Italia, o femmina bellissima viva-morta-rinata, saggiapazza, cento volte ferita e pur tutta risanata, Italia dalle mille prostituzioni subite e dalle mille verginità stuprate ma riorite con più fascino di verde pensoso e di ombre pubiche. Sono io, io il futurista che primo ti libero il petto baciandolo col mio delirante amore! Cosmica fusione del mio corpo col tuo! Ti sento, ti sento, ti sento! Ti prrrrendo, ti prrrrendo, ti prrrrendo!». [...]

A parte l'intrecciarsi delle immagini erotiche con quelle tecnologiche, tipico degli scrittori futuristi, la sovrabbondanza della fantasia erotica nell'*Alcova d'acciaio* esemplifica in maniera estrema una condizione psichica che gli studiosi di psicologia hanno messo sovente in rilievo: la contiguità degli istinti aggressivi e quindi l'affinità tra istinto bellico e istinto sessuale. Non ne mancano i riscontri nella nostra letteratura di guerra. E sarebbe ingiustificato far carico al futurismo d'una correlazione sconciata tra sentimento patriottico e atto sessuale, se è vero – come è vero – che proprio il mistico Locchi esprimerà in termini di concupiscenza e presa di possesso carnale l'estremo, vittorioso assalto alla *santa* Gorizia: «Sei nostra! / sei nostra! / sembra gridare l'assalto. / La Città è apparsa, / apparsa a tutti nel piano, / dalle vette raggiunte: / e tende le braccia, / e chiama, / li, prossima, / tutta rivelata, / nuda e pura nel sole / di ferragosto, / e libera! libera! ».

Anzi, proprio l'intonazione mistico-religiosa di fondo, intrecciandosi alla simbologia sessuale, finisce per conferire alla *Sagra di Santa Gorizia* un sapore morboso e vagamente sacrale, che è estraneo al mondo naturalistico e senza dio dell'*Alcova d'acciaio*.

M. ISNENGI, *Il mito della grande guerra. Da Marinetti a Malaparte*, Laterza, Bari 1970, pp. 169-173

→ Spiega le due espressioni complementari «guerra privata» e «conformazione del fatto sociale alla misura e secondo i bisogni della dimensione individuale».

→ Spiega l'espressione «la guerra [...] si tramuta per Marinetti in una colorita e grandiosa polifonia spettacolare».

→ In quali sensi la categoria della «Festa» è appropriata per definire il rapporto di Marinetti con la guerra?

2 Un anno sull'altipiano: la genesi del libro

Emilio Lussu scrisse *Un anno sull'altipiano* dietro pressanti insistenze di Gaetano Salvemini. La stesura e la pubblicazione del testo furono accompagnate da una fitta corrispondenza tra i due intellettuali: Lussu spiegava le proprie scelte, Salvemini proponeva correzioni e interventi di vario tipo, finalizzati anche alle traduzioni in lingue diverse da quella italiana. L'opera, infatti, doveva dimostrare tra l'altro che non tutti gli italiani erano allineati su posizioni fasciste, ma che anzi le coscienze morali più elevate e critiche si trovavano nel mondo degli esuli antifascisti.

Lussu ha combattuto la prima guerra mondiale per tutta la sua durata (tre anni e mezzo) ma *Un anno sull'altipiano* racconta soltanto le vicende che lo videro impegnato sull'altipiano di Asiago (giugno 1916-luglio 1917). L'intenzione di limitarsi a questo segmento di guerra è chiara fin dall'inizio. Dopo aver chiesto a Salvemini (lo stesso 8 agosto [1935, n.d.r.]) se ha idee da proporgli (cosa che ripete anche in un'altra lettera), aggiunge: «Io penserei non già di scrivere un libro, come sinora è stato fatto, dall'A alla Z, cioè dalla mobilitazione generale all'armistizio, o quasi; ma un libro che sia limitato ad una zona d'operazione o a un gruppo d'azioni; per esempio, l'altipiano di Asiago 1916-1917. A me pare che potrebbe venirne fuori un libro *italiano* di interesse, anche perché io ho visto un'infinità di cose e fatto un'infinità di sondaggi psicologici. Il fatto poi che io, che ho fatto tutta la guerra, non parlo né del Carso, né della Bainsizza, né del Piave ecc., ma mi limito solo a un settore dove son stato pochi mesi, mi pare possa dare al lettore l'impressione esatta del fenomeno *durata im-mensa* della guerra, che è stato l'incubo più tragico per tutti i combattenti».

E il 18 agosto ritorna sull'argomento chiarendo inequivocabilmente il perché della scelta di un limitato arco di tempo: «In quel periodo... ristretto per altro, – scrive – io ho visto tante cose, che esse sono più che sufficienti a dare un quadro completo della guerra italiana». In sostanza: il racconto di quell'anno di guerra può essere esemplare perché contiene tutto quanto è degno che il lettore sappia su tutta la guerra. Ma la dichiarazione apre un problema importante circa la natura di *Un anno sull'altipiano* come libro *italiano*. All'attributo Lussu affida un significato semplice all'interno di un programma ambizioso. Cominciamo dalla brevissima premessa alla prima edizione. Vi si legge che «Non esistono, in Italia, come in Francia, in Germania o in Inghilterra, libri sulla guerra». L'affermazione è stata da qualcuno mal interpretata, come se Lussu ritenesse in pratica che nessun paese europeo aveva il suo au-

Alcuni alpini sostano in un rifugio in alta quota durante la prima guerra mondiale.



tentico libro di guerra; in realtà nell'ellissi della sua comparazione intende sostenere la tesi che manca alla sola Italia un vero libro di guerra, mentre altri paesi ce l'hanno. Il progetto ambizioso di Lussu è quindi quello di scrivere il libro italiano, quello che mostri la vera natura della guerra combattuta dagli italiani. [...]

Salvemini, forse convinto da Franco Venturi, invitò Lussu a espungere [togliere, *n.d.r.*] dal volume il capitolo XXV, molto citato dagli studiosi, sulla riunione in cui gli ufficiali esprimono i loro pareri sulla guerra. Il capitolo naturalmente rimane, e in una lettera del 1° dicembre 1937 Lussu ne difende la funzione ideologica, essenziale nel suo libro, e quella strutturale. La lettera è talmente importante che la riprodurremo ampiamente [...]: «Io credo che, per un ex combattente, quel capitolo non sia superfluo. Tu, a pag. 9 del tuo libretto inglese su Nello e Carlo Rosselli ti soffermi su questa questione così importante per chi ha fatto la guerra. «Abbiam fatto una sciocchezza a farla o abbiam fatto bene? Ci siam battuti per una causa giusta o per un falso ideale?» Quel capitolo del mio libro vuol mettere la mia coscienza in pace. In quella conversazione fra ufficiali, il comandante della X, cioè io, sostiene che, malgrado tutto, la guerra bisognava farla. Io l'ho fatta con la coscienza di difendere una posizione di libertà e di democrazia in Europa. [...] Ed è per questo che io l'ho fatta fino all'ultimo, per quanto l'osceno modo con cui la guerra veniva condotta, mi spingesse a scappare. Nella conversazione fra ufficiali, non mi pare proprio che la tesi di Ottolenghi [tenente collega di Lussu, che propone di sparare agli ufficiali e mettere fine alla strage, *n.d.r.*] sia quella che trionfi. La sua opinione non è condivisa da nessun ufficiale, ed egli stesso d'altronde, fa la guerra valorosamente, malgrado la sua posizione sovversiva. Il sugo di quella conversazione, a mio parere, non è fornito dalla tesi di Ottolenghi ma dalla frase del comandante della X: «Che sarebbe la civiltà del nostro paese e la stessa civiltà del mondo, se la violenza di un pugno di briganti potesse scatenarsi impunemente, senza ostacoli e senza resistenza?» Così, o press'a poco, perché io non ho qui presente il testo. I briganti, secondo la mia mentalità d'allora, erano i tedeschi, oggi sono i fascisti tedeschi e italiani ecc. Sicché la morale attuale che scaturisce da quella conversazione è che, se i fascisti scatenano una guerra, bisogna battersi contro: e si debbono battere anche i rivoluzionari, i socialisti, i comunisti ecc. Io ho l'impressione che quel capitolo, che tu mi proponi di sopprimere, è il solo che salvi la faccia del libro. Perché tutto il libro è la critica spietata alla guerra-carneficina mostruosa. Quel capitolo dice: malgrado sia una carneficina mostruosa, bisogna farla, altrimenti i briganti vincono». [...]

La lettera a Salvemini è esplicita: la guerra era un macello, ma eravamo convinti di doverla fare; che è una cosa assai diversa dall'*inutile strage*, come altri l'avevano battezzata: è stata una strage, naturalmente, ma necessaria. Così da una parte Lussu racconta in *Un anno sull'Altipiano* le radici del proprio interventismo e cerca di *salvare la faccia* introducendo la conversazione del capitolo XXV, dove si fa giustificare dall'ufficiale della X Compagnia; dall'altra, una volta giustificatosi, è pronto per il racconto più diretto e spietato dei fatti.

G. FALASCHI, *Un anno sull'altipiano di Emilio Lussu*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. ASOR ROSA, 15. *Età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Einaudi, Torino 2007, pp. 609-612, 626-629

- **Quale strategia narrativa adotta Lussu per offrire al lettore l'impressione esatta del fenomeno durato immensa della guerra?**
- **Quale attualità politica aveva, per il Lussu interventista democratico che scriveva nel 1938, un'opera ambientata negli anni 1916-1917?**
- **Secondo Lussu la guerra era solo un'inutile strage e una carneficina mostruosa? Chi aveva condannato il conflitto chiamandolo, appunto, «inutile strage»?**