

Marino Biondi

**TEMPI DI UCCIDERE**

**la grande guerra**

*letteratura e storiografia*

## Introduzione

### GUERRA E GUERRE STUDI E BIBLIOGRAFIA PER IL CENTENARIO

Nel fienile della vecchia casa, tanti anni fa,  
rovistando fra arcolai e rastrelli  
coperti dalle ragnatele, trovai un elmo:  
un rugginoso elmo della Grande Guerra,  
sanguinosamente combattuta fra questi monti.

Delle trincee delle Tofane  
avevo sentito i vecchi più volte raccontare,  
ma ciò che mi colpì, di quell'elmo,  
fu una scritta, rigata sopra con un temperino:  
«Mamma, se posso torno».

Era la promessa di un soldato,  
qualcuno di quella casa, forse già morto.

Compresi l'infinita nostalgia di quei ragazzi  
relegati lassù, nel sangue e nella neve.  
Ragazzi che, quando taceva il fuoco,  
guardavano giù verso la valle.  
Cercavano un tetto, il tetto di casa,  
dove la madre li aspettava.

«Mamma, se posso torno».  
Quattro parole graffiate sopra un elmo,  
come una ferita.

(Franco Casadei, *Mamma, se posso torno*, 2015)<sup>1</sup>

## Stati e linguaggi di guerra

Je suis Français, je suis Chauvin, je tape sur le bédouin.

(Fratelli Cogniard, *La cocarde tricolore, épisode de la guerre d'Alger*, Parigi 1831)<sup>2</sup>

Ogni ora di questa vita pesa come un anno, come un'epoca.

(Luigi Barzini a Luigi Albertini, Udine, 25 ottobre 1917)<sup>3</sup>

«I morti fanno solo una cosa, che è meglio essere vivi».

(Stanley Kubrick, *Full Metal Jacket*, 1987)

Stanchi di vivere in un continuo stato di guerra, uno stato di belligeranza poco meno che hobbesiano - scriveva il Beccaria nel suo capodopera *Dei delitti e delle pene* (par. 1) - gli uomini patteggiarono il diritto penale, con loro sacrificio istintuale, senza che la ragione potesse agire autonomamente ma costretta e messa alle strette, pur sempre portati gli uomini alla difesa e all'offesa, ma almeno sperando così di conseguire una incolumità mediante

1 F. Casadei, *La Grande Guerra sulle Dolomiti*, poesia composta il 17 gennaio 2015, dopo la lettura di un racconto di Marina Corradi sulla Grande guerra. Ringrazio l'amico poeta cesenate, nonché medico, per questo incipit al mio libro, che rinnova fin sulla soglia la promessa e la speranza del soldato italiano.

2 N. Merker, *La guerra di Dio. Religione e nazionalismo nella Grande Guerra*, Roma, Carocci, 2015, p. 111 (*A ogni esercito il suo Dio. Il Dio degli sciovinisti teologi*): «Sono francese, sono Chauvin, do le botte al beduino». Siglato GD.

3 M. Isnenghi, *Convertirsi alla guerra. Liquidazioni, mobilitazioni e abiure nell'Italia tra il 1914 e il 1918*, Roma, Donzelli, 2015, p. 131 (*Albertini, il direttore*).

un contratto, provvisorio e sempre in bilico d'infrangersi, dalla endemica violenza della feroce aiuola umana. Il romanzo dell'umanità - rincarava da parte sua Alessandro Verri - era destinato a lasciare impuniti gli scellerati. Evidentemente, entro la dimensione di questa antropologia pessimistica, ancora e più gli uomini si stancarono della sospensione dello stato di guerra e lo ripresero periodicamente, ciclicamente. La guerra, l'antica festa crudele, di cui ha trattato il bel libro di Franco Cardini<sup>4</sup>, è durata nel corso della storia umana e in fattezze neppure più tanto mascherate dura a tutt'oggi nelle periferie del mondo, in forme anomale, incomprensibili, manipolate, lasciando al cuore della civiltà occidentale la sola (per ora) versione della guerra economica. La guerra da sempre ha esaltato la nazione e tutti coloro che si sentivano in essa esaltati. Donde il fenomeno dello "sciovinismo", parola ereditata dallo stolido protagonista della commedia dei fratelli Cogniard, Nicolas Chauvin, fiero di darle ai beduini nella guerra coloniale d'Algeria. Questa fierezza del *miles gloriosus* francese è venuta meno e ha lasciato il posto alla feroce memoria psicotica nei reduci di alcune guerre contemporanee (Kubrick). Anche in letteratura lo *status* della guerra è cambiato. Northrop Frye ha battezzato la guerra come «il mondo demoniaco umano».

Battaglie. Quali battaglie? E dove? Waterloo, il campo di battaglia più sfortunatamente rinomato della storia moderna, simbolo antonomastico insieme alla nostra Caporetto di disfatta, dove il 18 giugno 1815, duecento anni fa, Napoleone fu sbalzato a terra dalla sua epopea, che pure è stato solennemente celebrato e ricostruito con precisa coreografia di figuranti cannoni e cavalli da un apposito ente presieduto da Etienne Claude come la culla del Belgio moderno, si trova a due passi dal centro di Bruxelles e ci si va in autobus. Suona un po' come Austerlitz quando si cammina per le strade di Parigi, non è più una battaglia ma una avenue o

4 F. Cardini, *Quell'antica festa crudele. Guerra e cultura della guerra dal Medioevo alla Rivoluzione francese*, Bologna, il Mulino, 2013.

una fermata del metro. Sui campi della battaglia della Marna è sorto invece il Musée de la Grande Guerre du Pays de Meaux. Caporetto è divenuta una sindrome italiana: una catastrofe per la resurrezione<sup>5</sup>. L'oblio ne ha cancellate molte, di battaglie, anche i combattimenti più solenni sono stati sfrattati dal calendario della storia. Anche la natura ha provveduto sui vari fronti a cambiare i connotati del territorio. Quale battaglia si è mai svolta sul terreno dove mille anni dopo i contadini ignari hanno continuato a zappare la terra e a mietere il grano? È la terra invincibile, che seppellisce e si rinnova, di cui scriveva Renato Serra nell'*Esame di coscienza di un letterato*, testo capitale dell'anno 1915<sup>6</sup>. Il terreno delle battaglie classiche di un tempo era il campo aperto, grandi estensioni sotto il cielo (Erodoto, Tolstoj). Nella Grande guerra divenne lo spazio davanti alla trincea, fra le due trincee, nella terra di nessuno, dove si ammicchiavano i morti caduti nei combattimenti che restavano davanti agli occhi dei compagni come presagio e insuperabile memento di comune destino. Il Novecento si è riconosciuto in quella terra di nessuno, togliendo alla guerra ogni residua bellezza.

«Dulce et decorum est Pro patria mori» (Orazio). Ogni studente, e sui diversi fronti, anche contrapposti, conosceva questi versi. L'educazione classica in fatto di guerra aveva insegnato la virtù e l'estetica del sacrificio, e quanto fosse bello e dolce morire per la patria. Non solo. Consentiva quella facoltà di operare nella memoria della cultura una serie di collegamenti (connessioni)

5 D. Ferrario e G. Mastroiocco, *La sindrome Caporetto*, in «La Lettura» «Corriere della Sera», 9 agosto 2015, pp. 36-37. Ferrario sta lavorando a un film *Cent'anni di Caporetto*, prodotto da Rossofuoco e Rai Cinema, che sarà presentato nel centenario della disfatta (2017).

6 Vd. ora, in occasione del centenario, l'edizione critica e commentata dell'*Esame di coscienza di un letterato. Carte Rolland. Diario di trincea*, a cura di M. Biondi e R. Greggi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2015 (siglata EEC, 2015). Un articolo di annuncio: P. Di Paolo, *Renato Serra, genio precoce condannato alla giovinezza*, in «La Stampa», 22 luglio 2015.

classiche e più che onorevoli di senso e di qualità. La guerra - in sé un caos di rumori lampi voci abbastanza indecifrabile - ne riceveva luce, significato, nobiltà. L'irrazionale storico si razionalizzava. Anche la scrittura, e la quantità di pagine prodotte lo attesta, si inserì in questa volontà, negli immensi eserciti di coscritti senza volto, di dare ciascuno a se stesso un volto riconoscibile. Theodor Ropp ha osservato che la guerra civile americana era stata la prima guerra «in cui un numero davvero considerevole di letterati combatterono da soldati semplici». Scrive Paul Fussell: «Ripensando a un'orribile giornata di tormenti nell'attesa dell'imminente attacco notturno, il capitano Oliver Lyttelton, educato a Eton e al Trinity College di Cambridge, afferma: "Sì, quella giornata si trascinava lentamente. Ovidio e la sua amante non avrebbero certo indirizzato quel giorno agli dèi la preghiera: *O lente, lente currite noctis equi*". [...] Ugualmente singolare è il ricorso alla letteratura del generale Sir Ian Hamilton a Gallipoli. Egli si aspettava per l'autunno del 1915 l'arrivo di quattro divisioni francesi, di importanza fondamentale. Avendo appreso che l'arrivo era differito di un mese, ne resta sconvolto. Quella terribile parola, *differito*, gli rimbomba nelle orecchie, ed egli pensa allora alla poesia di Keats, "Ode to a Nightingale" e al verso: "Abbandonato: Questa sola parola risuona come una campana." Consapevole del fatto che quel rinvio molto probabilmente significherà la fine della spedizione di Gallipoli, scrive sul suo diario: "Differito! Questa parola risuona come un rintocco funebre". È un tratto che, come quelli del capitano Lyttelton e del soldato Graham, suggerisce che gli uomini di ogni grado che combatterono nella Grande Guerra erano straordinariamente permeati di letteratura.»<sup>7</sup> Fussell ha osservato inoltre che grazie all'efficienza del servizio postale, i libri al fronte

7 P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, introduzione all'edizione italiana di A. Gibelli, trad. di G. Panziera, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 197-198 (*Oh, che guerra letteraria! Il significato di una letteratura nazionale*). Ivi, 2000; ediz. originale, Oxford, 1975. Siglata GGMM. La citazione da Ropp, ivi, p. 199.

«erano comuni quanto i pacchetti di Fortnum and Mason's, e il persistente senso di noia provocato da una situazione tattica statica, unitamente all'impegno di tutti di praticare l'idea del proprio affinamento culturale, fecero sì che in nessun'altra guerra siano stati letti altrettanti libri.»<sup>8</sup> Quali e di che genere? «Le opere del diciottesimo secolo erano popolari per lo stesso motivo per cui nella Seconda guerra mondiale furono popolari *Horizon* oppure i romanzi di Trollope. Esse offrivano infatti un'oasi di ragionevolezza e di normalità, un luogo in cui si poteva fruire di una breve tregua dalle visioni, dai fragori e dai fetori del ventesimo secolo.»<sup>9</sup>

Non era solo questione, o privilegio, di citazioni. Fussell è andato anche più a fondo quando ha analizzato le letture, gli autori delle opere, e la tipologia dei libri e dei secoli (illuminismo - la «profonda quiete del diciottesimo secolo» - e l'irrazionalità-follia della guerra). Conrad piuttosto che Kipling, per i sudditi di Sua Maestà: «*Kim* era assai popolare, ma gli uomini preferivano per lo più Conrad, forse perché, secondo Pilditch, le sue opere presentavano personaggi costretti in situazioni analoghe a quelle delle truppe, individui «che sostenevano il loro ruolo, in parte ignorando in parte comprendendo la marcia inesorabile del destino e la propria impotenza di fronte ad esso.» Kipling ebbe un figlio caduto in quella guerra, e alla sua memoria in parte dedicò i due volumi di *The Irish Guards in the Great War*: «*Dignitoso e solenne* non sono termini eccessivi: in tutta l'opera Kipling non nomina mai il figlio, che compare soltanto alla fine nella lista dei morti, feriti e dispersi, insieme con centinaia di altri.»<sup>10</sup> Kipling, il primo Nobel della letteratura inglese (1907), e Conrad, erano pur sempre grandi letterati. Ciò significava che erano sapienti nel trasformare una descrizione, un resoconto, puntuali e realistici, in un'altra cosa che era la letteratura. Qui è il punto centrale di ogni

8 GGMM, p. 205 (*L'uso del canone*).

9 GGMM, p. 205 (*L'uso del canone*).

10 GGMM, p. 217 (*Problemi di testimonianze reali*).

libro sulla letteratura di guerra. Come stava la letteratura la quale è costruzione, artificio, tecnica compositiva ed espressiva, anche invenzione, o aggiustamento della realtà e correzione-rettificazione dei non sensi o dei non sensi compiuti della realtà, in funzione di un senso comunicativo ed espressivo, appunto letterario, come la letteratura si poneva in relazione alla guerra? «Ancora una volta, la difficoltà esemplificata nell'opera *Irish Guards* di Kipling è quella di trovare una retorica appropriata; e ciò implica un problema più vasto: quale stile è appropriato per la storia? Più specificamente: in che modo gli avvenimenti reali vengono deformati dall'uso di metafore, similitudini retoriche, prosa ritmica, assonanza, allitterazione, allusioni, strutture complesse connettivi che chiaramente implicano una causalità? È possibile arrivare a un compromesso tra le aspettative dei lettori, per i quali la storia scritta dovrebbe essere interessante e significativa, e il fatto crudele che una buona parte di ciò che accadde - o tutto ciò che accadde? - è intrinsecamente privo di "significato"? La descrizione mirabilmente professionale di Kipling delle vantaggiose posizioni tedesche all'inizio dell'attacco inglese sulla Somme, illustra il problema.»<sup>11</sup>

Solo un illetterato totale, chi fosse a digiuno anche e perfino dell'istinto a narrare, che è pur sempre un mettere in forma, ed è diffusissimo, qualunque sia il grado di cultura acquisita, avrebbe potuto dire la verità, o meglio la cosa circoscritta alla cosa, il fatto ridotto a se stesso, e nient'altro: «Stephen Spender racconta di averne conosciuto uno, un certo Ned, quando nella Seconda guerra mondiale prestava servizio nel National Fire Service: «Proprio perché illetterato, era l'unico individuo della base capace di dire la verità circa le sue esperienze anti-incendio. Gli altri avevano completamente sostituito alle proprie impressioni le descrizioni che avevano letto nei giornali o ascoltato alla radio. 'Ragazzi, ai docks c'è stato un maledetto inferno', oppure 'Proprio allora Jerry scatenò su di noi l'inferno' erano le formule entro cui venivano

11 GGMM, p. 217 (*Problemi di testimonianze reali*).

costrette esperienze quali attraversare a guado fiumi di zucchero liquefatto, oppure essere investiti da una ventata di scintille dal pepe che ardeva, o inondati di tè bollente durante gli incendi ai *docks*. Ned, invece, non aveva mai letto resoconti di tali esperienze e così poteva descrivere in modo efficace le proprie”. In realtà, per poter narrare una qualsiasi cosa Ned avrebbe dovuto almeno conoscere i principi di sequenza e concordanza, di tradizione e di causalità. Ma lasciamo stare: il discorso di Spender è senz’altro istruttivo.»<sup>12</sup> La verità di Ned. Nuda e cruda.

«In un’atmosfera in cui linguaggio e letteratura avevano consapevolmente un peso tanto considerevole, anche gli illetterati potevano talora cogliere trionfi letterari genuini, anche se più modesti. Ad esempio, chiamavano i morti “piedi freddi”, *frigipeds*, o il cimitero “campo di riposo”, *the rest camp*; salire sul parapetto (naturalmente, una grande immagine di per sé) divenne *jumping the bags* (saltare i sacchi). I nomi di città francesi e belghe fornivano sempre nuove occasioni per trovate spiritose. [...] Alcuni nomi assai ben azzeccati assegnati a certe località del fronte, hanno addirittura una certa qualità letteraria: *Idiot Crossroads* (incroci degli idioti), ad esempio, e così *Dead Dog Farm* (fattoria del cane morto), *Jerk House* (casa della carne essiccata), *Vampire Point* (posto del vampiro), *Shelltrap Barn* (fienile della trappola sotto tiro) e, naturalmente, il familiare *Hellfire Corner* (angolo del fuoco d’inferno). Anche un certo numero di termini irriverenti e osceni assurse alla dignità di effetti letterari. Un rafforzativo di uso universale fu *fuckin*, pronunciato *fuckin’* [...] Forse il termine usato in eccesso fu *hell* (inferno) [...] »<sup>13</sup>. Bolge dantesche - da noi l’inferno gode di una precisa collocazione letteraria - si trovano nella memorialistica dai nostri fronti.

La familiarità passava attraverso l’aggettivo «old» (vecchio), come nelle canzoni di trincea («sono appesi al vecchio filo spinato.

12 GGMM, pp. 218-219 (*Problemi di testimonianze reali*).

13 GGMM, pp. 226-227 (*Usi gergali e retorica formale*).

/ Io li ho visti, io li ho visti / appesi al vecchio filo spinato») e in tutte le situazioni che indicavano la maturata esperienza dei veterani<sup>14</sup>. Dunque la verità era più vicina ai non lettori, o addirittura ai poveri di spirito come nelle beatitudini evangeliche? No, non è questo il punto. La guerra, come abbiamo visto, invitava anche i più semplici dei soldati alla invenzione linguistica, perché c’erano da battezzare stati e condizioni mai visti o mai detti prima. La lingua veniva istintivamente sollecitata, provocata a confrontarsi con l’evento, e il risultato era uno stile emotivo, quello prevalente al fronte. Insieme, sul fronte inglese, a un «estremo *sang-froid*, ossia quello che potremmo definire lo stile della flemma britannica», consistente «nell’ostentare la più completa impassibilità; si parla come se la guerra fosse assolutamente normale e consueta. [...] “Questa mattina stare in trincea è stato estremamente interessante e così pure osservare gli effetti del cannoneggiamento” [...] “Abbiamo ricevuto un nuovo tipo di occhiali anti-gas con oculari di gomma, molto comodo e utile per andare in automobile dopo la guerra”. P. H. Pilditch fa risalire questo stile alla “stoica riservatezza” appresa dai giovani ufficiali alle *public schools* e ne parla come di “una sorta di eufemismo”: “ogni cosa viene attenuata... Nulla è ‘orribile’. Questa parola non viene mai usata in pubblico. Le cose sono ‘maledettamente sgradevoli’, ‘piuttosto disgustose’ o, nei casi peggiori, semplicemente ‘detestabili’ ”»<sup>15</sup>. Anche la lingua era in guerra, ma lo era secondo i costumi della nazione di appartenenza, portando anch’essa una divisa. L’istinto letterario delle truppe giungeva al punto di anticipare, di fronte ai resti di cadaveri senza nome che i proiettili d’artiglieria avevano dissotterrato e dovevano essere risepelliti dai loro commilitoni, corpi senza forma e innominati - già militi ignoti - la scrittura epigrafica incisa sulla tomba del guerriero ignoto nell’Abbazia di Westminster: «Alla cara me-

14 GGMM, p. 227 (*Usi gergali e retorica formale*).

15 GGMM, p. 229 (*Usi gergali e retorica formale*).

moria di *uno sconosciuto* soldato inglese»<sup>16</sup>. Un altro epitaffio di trincea fu scritto da chi aveva in mente la *Greek Anthology*, e aveva inciso sulla tomba dei soldati del Devonshire queste parole che sapevano di antico: «Quelli del Devonshire tennero questa trincea. / Quelli del Devonshire la tengono tuttora». Simonide e l'epitaffio sui caduti spartani alle Termopili («Straniero, annuncia a Sparta come noi morimmo; / Fedeli alle sue leggi, noi qui giacciamo») era il modello di questa classicità genuina e di forte impatto emotivo. Anche Kipling si servì della *Greek Anthology* per alcuni dei suoi *Epitaphs of the War*.

È comunque una notevole lezione, questa variamente esemplificata da Fussell sia pure soltanto sul suo fronte linguistico e letterario, su come le incursioni del letterario nella descrizione e nella memoria dei fatti di guerra abbiano rischiato e rischino ogni volta che questo connubio si attui di infirmarne la veridicità effettuale, e abbiano falsato chissà quanti libri, a cominciare dalle Guerre persiane di Erodoto. Meglio che falsato, forse dovremmo dire modellizzato, impresso loro un modello di coerenza, una forma. Al punto che - quasi per una convenzione - chi legge letteratura di guerra, sa di leggere letteratura sulla guerra. E ci sono scrittori plasmati dalla guerra, avviati alla letteratura dal ricordo loro impresso da guerre precedenti. Una inestricabile mistura. Come poi è accaduto al cinema, dove la guerra è diventata spettacolo, divertimento, emozione, sempre rinnovata, dall'antica Troia al Vietnam. La memoria diventa così sinonimo di invenzione letteraria (Wright Morris, Thomas Hobbes) e l'elemento cosiddetto poetico è quello peculiarmente inventato, specie nelle storie che si occupano di guerre e battaglie (Philip Sidney). «Come diceva Aristotele, poeta è colui che possiede l'arte di mentire con successo, vale a dire in modo drammatico, interessante.»<sup>17</sup> Più specificamente per descrivere e giustificare come un diario si evolva in allegoria o

16 GGMM, p. 228 (*Usi gergali e retorica formale*).

17 GGMM, p. 263 (*Le scene caricaturali di Robert Graves*).

in invenzione letteraria, Fussell enuncia quella che sembra una legge sulla scrittura e il tempo, e sul tempo e i processi di coerente modellizzazione dell'esperienza: «è soltanto la considerazione retrospettiva di un'azione che genera coerenza o rende possibile l'ironia.» Ogni forma di scrittura postuma a un avvenimento plasma l'avvenimento in una sagoma narrativa, scoprendo e facendo scoprire ciò che è importante e che con gli anni è diventato importante (Lillian Helman, Robert Knee, Sassoon, Graves, Blunden, Masefield)<sup>18</sup>. Fussell considera Graves, Blunden e Sassoon i tre grandi memorialisti inglesi della guerra<sup>19</sup>. Tutti e tre avevano in comune l'idea che la guerra non sarebbe mai finita (Graves ci metteva di suo la convinzione che, nonostante la interminabilità della guerra, gli inglesi l'avrebbero vinta).

Ma oltre a questa legge postuma della forma - forma modellizzante - che segue a uno sguardo retrospettivo sul passato bellico, va considerato anche il passato della guerra che non passa, il presente-passato della Grande guerra che si trasmetteva al dopo e alla seconda guerra mondiale - non era solo la definizione di Guerra dei trent'anni invalsa tra gli storici - la quale nasceva già incardinata in certe immagini e posture della prima: trincee, reticolati, terra di nessuno. La poesia del dopoguerra fu una poesia di guerra (Eliot, *The Waste Land*; Pound, *A Draft of XVI Cantos for the Beginning of a Poem of Some Length*). La narrativa anche fu piena di guerra (Thomas Mann e *La montagna incantata*). La guerra non era finita, non si riusciva a lasciarsela alle spalle. La durata prevaleva sulla memoria. Scrittori come Norman Mailer, che divennero scrittori e romanzieri di guerra (il romanziere «questo soldato di fanteria delle arti»), si formarono nell'archetipo della guerra precedente, salvo conoscere e far proprie le guerre successive. Dai fronti europei (Hemingway) alle isole del Pacifico

18 GGMM, pp. 395-396 (*Durata e memoria. Lo status letterario delle memorie della Grande Guerra*).

19 GGMM, p. 91 (*Il mondo dei trogloditi*).

co. Il comportamento dei vivi e l'aspetto dei morti, anche il vario assortimento degli orrori (la deformazione, la scomposizione, la putrefazione), avevano già ricevuto un trattamento formale di tale calzante convenzionalità che si poteva iterare (Keith Douglas). Insomma la durata sovrastava la memoria, la incalzava e la alimentava<sup>20</sup>. E quanto era accurata la memoria dei tempi della paura, labili invece i ricordi della gaiezza e del piacere (Oliver Lyttelton). Se c'era poi un tormento da elaborare, ebbene quello la memoria non se lo sarebbe lasciato sfuggire e l'avrebbe coltivato, rappresentato, modellizzato. Sembrava quasi un dovere il tormento volontario. Qui entriamo in quello che Frye, teorico di riferimento di Fussell, ha denominato come «il mondo demoniaco umano», comprensivo oltre che di un mondo umano - la «tensione molecolare degli ego» nel corpo militare dell'esercito - anche di un mondo animale (pidocchi, topi, cani selvatici), vegetale (l'albero della morte), spaziale o minerale-demoniaco, vale a dire «il labirinto o dedalo, l'immagine della direzione smarrita», il sistema delle trincee<sup>21</sup>.

In Pynchon (*Gravity's Rainbow*) il mondo demoniaco umano era ben presente e sconfinava nella più variopinta follia e nelle visite rituali alla «Signora della notte», dispensatrice di pene perverse e piacevoli, in uno scenario di bordello-teatro (ancora il teatro della guerra, in una sua derivata espressionistico-psicotica). La Signora, nel romanzo di Pynchon, si eccitava quando le si ricordavano le unità di soldati morti, da tutte le guerre. I morti in guerra erano il suo afrodisiaco. Lo schifo vi era immenso e insostenibile nell'amplesso masturbatorio-coprofago fra la Signora e il reduce Pudding, suo devotissimo amante. La Signora era una sudicia sgualdrina del 1945 ma anche «l'incarnazione dello spirito della memoria militare in ogni tempo e luogo.» Pudding era un coprofago-divoratore

20 GGMM, pp. 401-415 (*Eppure continua...*).

21 GGMM, pp. 398-399 (*Durata e memoria. Lo status letterario delle memorie della Grande Guerra*).

di memorie della Grande guerra<sup>22</sup>. È guerra questa? No e sì. È letteratura, in questo caso grande letteratura, che assume la guerra, le guerre, qualità e dimensioni della loro follia, in fiale pestilenziali. Un archivio delle pesti contemporanee. Una farmacopea di essenze per una letteratura che si fa per vocazione regina dei veleni. Le conclusioni cui perviene il libro di Fussell, nel nome di Hardy e delle sue poesie, sono perentorie e suggestive al tempo stesso. È la scomparsa del concetto stesso di oscenità proibita, il venir meno della censura, che ha consentito di rappresentare fino in fondo e senza remore l'oscenità della Grande guerra: «Ed è suprema ironia che soltanto ora - ora che sono ormai quasi tutti morti coloro che ricordano quegli avvenimenti - sono finalmente accessibili a tutti gli strumenti letterari capaci di ricordarla e interpretarla in modo adeguato.»<sup>23</sup> La guerra e i suoi modi di espressione e di tramando hanno costituito solo «una piccola fetta di questa cultura del passato», ma la convinzione di Fussell è che in quelle scene di riconoscimento, noi riconosciamo «una parte, e forse non la parte meno impegnativa, delle nostre vite sepolte.»<sup>24</sup>

Se teniamo conto che la letteratura è oggi una fonte storica privilegiata, queste considerazioni producono una certa inquietudine sulla verità di quanto leggiamo e ci sforziamo di interpretare. A essere pesantemente condizionato dal letterario, oltre che dal politico e ideologico-propagandistico, è stato anche il giornalismo di guerra. Per stare al Novecento, dalla guerra di Libia, fino a tempi recentissimi, la corrispondenza di guerra ha avuto modo di esibire molti discussi *exploits*. La tentazione letteraria vi fu sempre molto forte e stilisticamente aggressiva<sup>25</sup>. I soldati della Grande guerra lo impararono subito a loro spese, fin da allora beffe e sarcasmi

22 GGMM, pp. 416-425 (*Il rituale della memoria militare*).

23 GGMM, p. 424 (*Il rituale della memoria militare*).

24 GGMM, p. 425 (*Il rituale della memoria militare*).

25 Ogni giornalista è uno Scott Fitzgerald che si sente sacrificato al mestiere (*Prima pagina*, film, Billy Wilder, 1974).



screditarono severamente la cosiddetta corrispondenza di guerra. La questione è di ardua soluzione, e finisce per chiamare in causa la storia. Crederci o non crederci (*Crederci e non crederci* fu un libro su storia e agnosticismo storico di Nicola Chiaromonte). Quello sulla storia nella cultura italiana, assai prima della Grande guerra - anche se la guerra rilanciò il problema del conoscere storico e lo riposizionò al centro della controversia storiografica ed epistemologica - è stato un dibattito antico e fondante, risalente al positivismo di Pasquale Villari: la storia come scienza o come arte. Per il marxista Antonio Labriola, maestro di Croce, la storia era per definizione, in quanto storia e non resoconto di fatti, *Darstellung*, cioè una narrazione finalizzata, detentrica di una meta e di una prassi, una filosofia della storia che prende il nome di materialismo storico, essendo i dettagli - su cui tendenzialmente l'agnosticismo indugiava - solo «articolarzioni elementari».

Tornando al fronte inglese di Fussell, anche chi avesse voluto rinunciare al letterario, essendo letterato (Carrington), cedeva, non poteva non cedere, o semplicemente non poteva non ricorrere al letterario, al melodrammatico, al romanzesco, a una dimensione già articolata e sperimentata del linguaggio. Questo comportava che si cercassero alcune modalità espressive, nel dramma, nel dolore, nella morte, fra quelle che si era solito praticare (la cultura) e che potevano venire in mente. La guerra era sì indescrivibile, ma se la si voleva descrivere, bisognava servirsi dei mezzi messi a disposizione dalla letteratura fino ad allora nota. Joyce, Eliot, Lawrence, Pound, Yeats, naturalmente Woolf, e altri autori d'avanguardia non erano al fronte. Al fronte c'erano scrittori di secondo piano, i meno avventurosi sul piano degli esperimenti di magia formale e tuttavia l'esperimento fu la guerra in se stessa. «Ci sarebbe voluta un'altra guerra, e una ancor più tremenda, prima che questo linguaggio si imponesse dal basso ed entrasse nell'uso. Si dovette insomma lasciarsi alle spalle il diciannovesimo secolo.»<sup>26</sup>

26 GGMM, pp. 219-220 (*Problemi di testimonianze reali*).

L'altro tema di fondo nel libro di Fussell era l'ironia, il disincanto, determinato dall'assurdità della guerra, e dalla riduzione della tragedia a farsa tragica. L'ironia contempla un uomo in balia degli eventi (Charlie Chaplin). Sul punto convergeva dichiaratamente con le analisi di Frye, nella sua classificazione delle opere letterarie basata sul potere d'azione dell'eroe. Essendo nullo il potere d'azione dell'eroe nella Grande guerra, nella letteratura di guerra, diari, memorie, autobiografie, romanzi, prevaleva l'ironia che era tipica della letteratura basso-mimetica, la quale nella modernità segue ciclicamente, nella sua *Teoria dei modi*, la letteratura alto-mimetica propria dell'epica e del *romance*<sup>27</sup>. Chi combatte in trincea è come noi, o meno di noi (basso-mimetico), non un eroe (alto-mimetico), piuttosto una vittima. Non solo. A produrla, l'ironia come una specie di disperazione mascherata, di tragedia farsesca (non solo tra gli ufficiali ma nella truppa), era anche l'insostenibilità, quasi a ogni momento del giorno e della notte, della situazione e delle condizioni di vita, sotto il profilo fisico e psicologico. Sul fronte italiano sono state più rare le testimonianze che implicassero l'ironia nel concepimento dell'opera e nella stesura, l'allegria, sì, qualche volta, allegria alpina (Monelli, *Le scarpe al sole*; Frescura, *Diario di un imboscato*, fin dai titoli). Si può dire che l'ironia sia stato un tratto peculiarmente *british*. Anche certi eufemismi (la semantica dell'eufemismo) connotarono, «in un contesto di gergo e di delicatezza verbale», la guerra dei sudditi di sua Maestà, i quali, come notò la storica americana Barbara Tuchman, che si ritirassero o avanzassero, vincessero o fossero sconfitti, commissero errori o eroismi, anche giacendo sul terreno da morto, si distinguevano sempre per nobiltà verbale, per intatto *aplomb*, per serena postura, sempre splendidi, fedeli, impassibili, magnifici<sup>28</sup>. Nessuno come loro.

27 GGMM, p. 396 (*Durata e memoria. Lo status letterario delle memorie della Grande Guerra*).

28 GGMM, pp. 221-222 (*Diffusione dell'eufemismo*).