

Stefano Ballerio

*Scritture di testimonianza e Grande guerra*

Questo documento è la versione post-print di Stefano Ballerio, *Scritture di testimonianza e Grande guerra*, apparso in Stefano Ballerio, Eleonora Belloni ed Erica Grossi, *I percorsi della grande trasformazione*, introduzione di Alessandro Colombo, Milano, Fondazione Giangiacomo Feltrinelli, 2017, pp. 11-36. Il documento integra i risultati del processo di referaggio e della revisione finale dell'autore; il testo, pertanto, è in tutto conforme a quello della versione digitale definitiva dell'editore (reperibile sul sito web di Fondazione Giangiacomo Feltrinelli).

## *Scritture di testimonianza e Grande guerra*

### *1. Testimoni?*

Il reporter francese Gilles Jacquier fu ucciso a Homs, nel quartiere di Akrama, l'11 gennaio 2012, da un razzo sparato da soldati di Bashar al-Assad o da ribelli sunniti che tiravano sui lealisti alawiti di Akrama. Nello stesso attacco morirono sette siriani dei quali i media occidentali non riportarono i nomi. La controversia sulla responsabilità dell'attacco dura ancora. Jonathan Littell arrivò a Homs pochi giorni dopo, come inviato di «Le Monde», e incontrò i combattenti dell'Esercito siriano libero (ESL): imputavano al regime la morte di Jacquier e degli altri sette siriani e ricordavano il reporter francese come uno *shahīd* – martire e testimone – «venuto a testimoniare il martirio del popolo siriano». <sup>1</sup> Nei conflitti medio-orientali, dove la religione impronta di sé le identità, gli schieramenti e la visione delle cose, la morte può essere rappresentata come martirio e testimonianza di una fede anche quando è un razzo che colpisce un giornalista.

Le parole dei combattenti dell'ESL ci lasciano perplessi. Noi europei, laici, pubblico di Littell e Jacquier, non pensiamo ai giornalisti come a *martiri*, se muoiono, e la testimonianza che riceviamo da loro appartiene all'ordine dell'informazione e non a quello della fede. Da chi scrive vorremmo la verità sui fatti e un tentativo di imparzialità. Non vogliamo che il reporter sia schierato come un combattente, né che il resoconto dei fatti che propone tenda ad altro e sia perorazione di una causa.

Mentre pensiamo in questo modo, tuttavia, sappiamo che, proprio in quanto noi ci disponiamo a esserne il pubblico, quel resoconto può diventare testimonianza. Noi lo portiamo nella sfera dell'opinione pubblica, noi lo impliciamo in un dibattito sociale che agisce sulle scelte di politica internazionale dei governi e delle organizzazioni internazionali. Noi che lo leggiamo e che ne discutiamo siamo l'aula di tribunale dove il referto di un fatto diventa testimonianza e può agire per una decisione: per un intervento armato, per l'istituzione di una *no-fly zone*, per l'apertura di un corridoio umanitario o per l'abbandono di un popolo al suo destino. Forse la metafora dell'aula di tribunale imprime alla sfera opaca e dispersa dell'opinione pubblica una forma troppo netta, ma le istituzioni nazionali e internazionali, che dai suoi rivolgimenti sono interessate, conoscono procedure giuridicamente definite e il diritto internazionale, per il quale la metafora dell'aula si riduce a metonimia, costituisce un altro orizzonte dei conflitti contemporanei e dei loro resoconti.

I combattenti dell'ESL che accusavano il regime e chiamavano Jacquier *testimone* pensavano a questi esiti del proprio discorso: mediatamente, a distanza, cercavano di agire sull'uditorio che noi siamo. Ci chiedevano di accogliere una notizia come testimonianza nel dibattito globale sulla guerra civile siriana e di pronunciare un giudizio a loro favore (e possiamo prescindere, per il nostro discorso, dagli sviluppi che la guerra civile siriana ha avuto nei mesi successivi al viaggio di Littell).

Naturalmente, la mediazione di un giornalista non è indispensabile. Nei conflitti contemporanei, la rete non è solo strumento di condivisione di informazioni all'interno del proprio schieramento, come quando i manifestanti della Primavera araba usavano Google Maps e i social media per comunicarsi le posizioni dei ceccchini o della polizia, ma anche e soprattutto terreno di confronto, di informazione e controinformazione, o propaganda e contropropaganda, e scenario per la rappresentazione di sé e del nemico. Mentre parlavano con Jacquier, con Littell e con gli altri giornalisti che si avventuravano in Siria, i membri dell'ESL documentavano autonomamente le manifestazioni contro il regime con riprese video che poi diffondevano sui social network, insieme con immagini di soldati e ufficiali dell'esercito regolare che disertavano per unirsi a loro. Contro la versione del regime, secondo la quale i ribelli sarebbero stati una minoranza e il popolo siriano avrebbe avuto in Bashar al-Assad il suo solo rappresentante, i ribelli mostravano i fatti delle manifestazioni e delle diserzioni e affermavano la verità di una crescente ostilità contro il regime.

<sup>1</sup> Jonathan Littell, *Taccuino siriano*, Torino, Einaudi, 2012, p. 4.

Ciò che osserviamo, in questa guerra come in qualsiasi altra, è un conflitto di verità che precede ogni eventuale resoconto giornalistico e al quale ciascuna delle parti in lotta deve comunque disporsi. Il conflitto inoltre diventa un contraddittorio non appena si costituisca un uditorio presso il quale ciascuna parte voglia affermare la propria verità: i siriani non combattenti, che possono sostenere il regime o i ribelli, o i cittadini americani ed europei, che possono appoggiare un intervento in Siria o non appoggiarlo, a favore dell'una o dell'altra parte.

In una dimensione di contraddittorio si comprende anche perché la mediazione giornalistica, se certo non è necessaria perché le verità in conflitto si offrano ai diversi uditori della guerra, continui tuttavia a essere cercata dagli stessi combattenti. Essa infatti sottrae il resoconto degli eventi al loro diretto controllo, ma insieme offre un accesso insostituibile ai media internazionali e al loro pubblico e genera un racconto che, proprio in quanto è soggetto a una richiesta di imparzialità e di verifica, può essere accolto da quel pubblico, più probabilmente, come informazione non propagandistica e degna di attenzione. Oliver Stone, per i membri delle Brigate dei Martiri di al-Aqsa che durante le riprese di *Persona Non Grata* (2003) si fanno intervistare da lui (che non è un giornalista, in effetti, ma che qui assume un ruolo analogo a quello del giornalista), è un possibile contraddittore, ma è anche un tramite verso un pubblico di americani ed europei che altrimenti resterebbe irraggiungibile e che, se pure fosse raggiunto direttamente dai brigatisti, difficilmente presterebbe loro ascolto.

Anche questo spiega il fatto che il racconto del reporter – giornalista, narratore, fotografo o perfino fumettista – sia spesso invocato da coloro che quindi ne saranno i personaggi. Littell lo nota ripetutamente: «Tutti, qui, hanno una storia, e non appena vedono uno straniero vogliono raccontarla».<sup>2</sup> «Ognuno mi mostra le sue cicatrici, dovute a proiettili o a manganellate. Uno mi spiega che suo fratello è stato ucciso al volante della sua auto da un cechino della cittadella, senza motivo. Non appena arriviamo in un posto, tutti vogliono subito raccontare».<sup>3</sup> Susan Sontag, ricordando l'assedio di Sarajevo, dice che gli abitanti della città «volevano che le condizioni in cui versavano fossero documentate da fotografie» e osserva che «le vittime sono interessate alla rappresentazione delle proprie sofferenze».<sup>4</sup> E Joe Sacco, in *Palestine* (1993-1995), appare quasi estenuato dalle continue richieste di ascolto che i palestinesi dei Territori Occupati gli rivolgono perché raccolga e ripeta le loro storie.<sup>5</sup> Ma si comprende anche come non sia solo l'intenzione di influire sull'opinione pubblica internazionale a spingere queste vittime al racconto delle proprie storie: è facile intuire, più profonda di quell'intenzione, un'esigenza di ascolto e compassione e riconoscimento delle violenze subite.

Il racconto allora si configura come racconto di racconti. Sacco ricorre di continuo al racconto incassato che dà voce, anche nel modo del referto diretto del discorso ricevuto, a coloro che invocano la sua testimonianza e gli offrono la propria. Littell ascolta e riporta i racconti dei combattenti siriani che incontra, precisando se disponga per essi di riscontri indipendenti. La testimonianza di chi scrive non è estranea a un desiderio o a un'esigenza di coloro che vi appaiono e che quindi ne sono non solo l'oggetto, ma anche i soggetti parlanti. La scrittura come testimonianza non è solo un parlare d'altri con voce propria, ma anche un dare voce a quegli altri e un rispondere alla loro domanda di testimonianza. È una scrittura pluridiscorsiva nel senso di Michail Bachtin,<sup>6</sup> che si forma come parola del suo autore e insieme, tramite la sua mediazione, di coloro di cui ci informa. Che poi questa pluridiscorsività sia consonante o dissonante dipenderà da quanto la posizione ideologica dello scrittore sia consonante o dissonante rispetto a quella espressa dalle altre voci e da quanto la sua mediazione critica lo induca a distanziare da sé queste altre voci.

Lo scrittore testimone, anche quando cerca di verificare i fatti, non è semplicemente un osservatore distaccato. Dicevamo che Littell indica la disponibilità o la mancanza di riscontri indipendenti,

<sup>2</sup> J. Littell, *op. cit.*, p. 46.

<sup>3</sup> Ivi, p. 118.

<sup>4</sup> Susan Sontag, *Di fronte al dolore degli altri*, Milano, Mondadori, 2003, p. 106.

<sup>5</sup> Cfr. Joe Sacco, *Palestine*, London, Jonathan Cape, 2003.

<sup>6</sup> Cfr. Michail Bachtin, *La parola nel romanzo* (1934-1935), in Id., *Estetica e romanzo*, a cura di Clara Strada Janovic, Torino, Einaudi, 1979, pp. 67-230.

da reporter che conosce i doveri della professione o le regole dell'arte, e da un punto di vista politico-ideologico egli non si schiera semplicemente con la ribellione e contro il regime di Bashar al-Assad, anche perché le posizioni interne al fronte dei ribelli sono eterogenee. Nondimeno, la sua ammirazione per coloro che combattono contro il regime e la sua condivisione del loro desiderio di libertà sono manifeste:

Di molti tra quanti ho citato qui con il nome proprio, un'iniziale o uno pseudonimo che si erano scelti per lanciarsi in questa avventura, certo non rimarrà nulla al di là di questi appunti, e del loro ricordo nella mente di chi li ha conosciuti e amati: tutti quei giovani di Homs, sorridenti e pieni di vita e di coraggio, e per i quali la morte, o una ferita atroce, o la rovina, la degradazione e la tortura erano poca cosa rispetto all'inaudita felicità di essersi scrollati di dosso la cappa di piombo che pesava da quarant'anni sulle spalle dei loro padri.<sup>7</sup>

Littell non è un'eccezione. Sontag, di nuovo, ricorda che i giornalisti che raggiunsero Sarajevo e vi rimasero durante l'assedio ebbero spesso un atteggiamento partecipe verso la sorte dei suoi abitanti.<sup>8</sup> Di per sé, ciò non implica alcuna adesione politica o ideologica diretta: essere partecipi di una sorte non equivale a diventare partigiani di una causa. Agisce invece il riconoscimento della vita offesa, che genera un coinvolgimento emotivo e morale nella condizione di chi appare come vittima.

Ci sono i fatti, insomma, e rispetto ai fatti vogliamo un resoconto obiettivo, ma c'è anche una dimensione etica del discorso, che si lega alla condizione di vittima di chi è raccontato e insieme si racconta e per la quale il distacco di chi scrive non può giustificarsi come regola professionale. Anche il distacco sarà invece una scelta etica e politica, se chi scrive si assesta nella sua distanza, ma reporter, fumettisti e narratori scelgono più spesso una scrittura partecipe, che si lascia implicare nella parola di chi racconta, vittima o combattente.

Accade così che in queste scritture di testimonianza l'origine della parola – provenienza, intonazione, moventi, responsabilità – sia raramente univoca. La sollecitazione a una risposta eticamente orientata di fronte a questo mondo offeso, inoltre, raggiunge i lettori che di queste scritture sono i destinatari e che dovranno scegliere che cosa fare di ciò che avranno letto: approfondire i fatti, discuterne, diffonderne la conoscenza, invocare una risposta politica di un'istituzione, tentare una risposta in un movimento di cittadini o perfino non fare niente e dimenticare (ma il mondo continuerà a essere offeso, scriveva Elio Vittorini in *Conversazione in Sicilia*, finché ciascuno soffrirà solo per se stesso).

Guardare all'origine e alla destinazione della scrittura, intanto, significa orientarne il corso nel tempo, lungo la linea che dalla sua nascita procede alla sua ricezione, e la temporalità delle scritture di testimonianza è interessante anche in quanto sembra oscillare fra i due estremi della contingenza e della durata: da una parte, vediamo le scritture giornalistiche, di fatti datati che passano sui quotidiani, notizie di un giorno che nessuno rilegge; dall'altra, resoconti che restano e si rileggono, diventano letteratura ed estendono agli eventi la propria durata. È una temporalità ambivalente, che richiede qualche chiarimento e che forse si lega a un altro fatto: la categoria della testimonianza appartiene proprio a quei domini di esperienza dove si generano testi che durano nel tempo e tradizioni di scrittura e di interpretazione, ovvero alla religione, al diritto, alla letteratura e alla storiografia. Di questi aspetti delle scritture di testimonianza e degli altri ai quali abbiamo accennato possiamo provare a rendere conto risalendo agli anni della Grande guerra.

## **2. 1914: gli scrittori di fronte alla guerra**

Nella premessa a *La montagna incantata* (1924), Thomas Mann scrive che la storia del suo Hans Castorp sembrerà già «più vecchia dei suoi anni» per il fatto di «svolgersi “prima” di un certo ter-

<sup>7</sup> J. Littell, *op. cit.*, p. 193.

<sup>8</sup> Cfr. S. Sontag, *op. cit.* E si veda, come esempio, l'intervento di Janine di Giovanni a TEDxWomen 2012, *What I saw in the war*.

mine, di una crisi che frastagliò a fondo la vita e la coscienza... [...] la grande guerra, dal cui principio sono cominciate tante cose che forse non hanno ancora cessato di cominciare».<sup>9</sup> Nel 1924, per gli osservatori più attenti è ormai chiaro che il primo conflitto mondiale, oltre ad avere causato distruzioni senza precedenti, segnerà una frattura nel corso della storia e una «crisi» le cui conseguenze dureranno nel secolo a venire. La relazione tra guerra e letteratura cambierà radicalmente, anche con l'affermazione dell'idea che la letteratura possa avere, di fronte alla guerra, una funzione di testimonianza.

In gioco è la posizione dello scrittore, che nel tempo progressivamente accelerato di prima del conflitto e poi nei primi mesi della sua deflagrazione è raggiunta dall'imperativo della mobilitazione totale, per la quale – così scrive Ernst Jünger nel 1930 – «il complesso e ramificato pulsare della vita moderna viene convogliato con un sol colpo di leva nella grande corrente dell'energia bellica».<sup>10</sup> Sugli scrittori pende una minaccia di delegittimazione. Le risorse materiali e spirituali delle nazioni in guerra sono chiamate a uno sforzo dal quale non sono ammesse deviazioni e la scrittura diventa un'attività sospetta nella misura in cui non è funzionale a quello sforzo.

Nell'*Esame di coscienza di un letterato* (1915), Renato Serra esordisce con un'affermazione che, attraverso i dibattiti della «Voce», rimanda a questo sospetto, o a questa accusa: «Credo che abbia ragione De Robertis; quando reclama per sé e per tutti noi il diritto di fare della letteratura, malgrado la guerra».<sup>11</sup> Ma Serra ammette anche di avere provato «schifo» per la letteratura, per effetto del «momento» storico, e mostra così come perfino gli scrittori, in quanto partecipano della volontà di mobilitazione totale o la subiscono, ripetano talvolta il giudizio «del combattente che stima il caldo sangue avanzare di molto il pregio dei migliori inchiostri» (lo scrive D'Annunzio nello stesso 1915, nella prefazione a *La rossa avanguardia dell'Argonna* di Camillo Marabini).<sup>12</sup> Perfino gli scrittori dubitano della legittimità della scrittura e si vergognano di scrivere, o di scrivere invece di combattere.

Marcel Proust era stato riformato per le sue precarie condizioni di salute. Nel novembre del 1914, in una lettera a Gabriel Astruc, scrive che suo fratello Robert, partito per il fronte come medico, lavora sotto le bombe, con le schegge di granata che gli piovono sul tavolo operatorio, e di seguito aggiunge: «È molto umiliante, mentre tutti prestano servizio, essere così inutile».<sup>13</sup> Dopo agirà, più profondo, l'imperativo della scrittura, al quale Proust si assoggetterà con la dedizione assoluta che il monito evangelico, mediato da Ruskin, prescrive agli artisti – *lavorate finché avete la luce* –, ma nei primi tempi del conflitto anch'egli mostra di subire la pressione sociale a contribuire alla mobilitazione e non nasconde il proprio imbarazzo.

Ancora Thomas Mann scrive al poeta, narratore e drammaturgo Richard Dehmel, il 14 dicembre 1914, di essersi «vergognato molto», nell'apprendere che Dehmel, più anziano di lui, sarebbe andato a combattere, e che proprio quella «vergogna» lo aveva spinto a scrivere e pubblicare i suoi *Pensieri di guerra* (1914): per assecondare il «bisogno di mettere almeno la sua mente al diretto servizio della causa tedesca».<sup>14</sup> E ancora nelle *Considerazioni di un impolitico*, che appariranno nel 1918, scriverà che il suo intento era «servire, [...] aiutare», e non «brillare», e parlerà di uno «scaricar trincee a difesa spirituale».<sup>15</sup>

Anche gli scrittori sono raggiunti dalla *mobilisation by shame*, organizzata in propaganda o come più spontanea dinamica sociale, e alcuni provano a piegare la scrittura agli scopi della mobilitazione, per rilegittimarla e per sgravarsi della vergogna di essere scrittori quando i tempi imporrebbero

<sup>9</sup> Thomas Mann, *La montagna incantata*, a cura di Ervino Pocar, Milano, Corbaccio, 1992, p. 1.

<sup>10</sup> Ernst Jünger, *La Mobilitazione Totale*, in Id., *Foglie e pietre*, Milano, Adelphi, 1997, pp. 113-135: 119.

<sup>11</sup> Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, «La Voce», VII, 10, 30 aprile 1915, pp. 610-632: 610.

<sup>12</sup> Gabriele D'Annunzio, prefazione a Camillo Marabini, *La rossa avanguardia dell'Argonna. Diario di un garibaldino alla guerra franco-tedesca*, Milano, Ravà & C., 1915, pp. VII-XI: VII.

<sup>13</sup> Marcel Proust, *Correspondance*, a cura di Philip Kolb, vol. XIII, Paris, Plon, 1985, p. 327; trad. mia.

<sup>14</sup> Thomas Mann, *Lettere*, a cura di Italo Alighiero Chiusano, Milano, Mondadori, 1986, p. 103.

<sup>15</sup> Thomas Mann, *Considerazioni di un impolitico*, a cura di Marianello Marianelli e Marlis Ingenmey, Milano, Adelphi, 1997, pp. 177, 205.

di essere soldati. Giovanni Boine spiega di avere scritto i suoi *Discorsi militari* (1914) per illudersi di avere pagato anch'egli, come i soldati combattenti, il proprio «tributo» alla patria.<sup>16</sup> Mann, nei *Pensieri sulla guerra* di cui scriveva a Dehmel, afferma che non è l'artista peggiore quello che «si riconosce nell'immagine del soldato», che le virtù dell'artista, in effetti, non sono diverse da quelle del soldato – coraggio, determinazione, disprezzo della sicurezza borghese e disposizione al sacrificio – e che all'esperienza del soldato come a quella dell'artista «si addice il più germanico dei vocaboli, “servizio”».<sup>17</sup>

Questo sentire la chiamata e ascoltarla, o rispondere, o almeno tormentarsi e magari giustificarsi, sembra revocare quel rifiuto dell'integrazione nel sistema sociale con il quale lo scrittore moderno – da Baudelaire e Flaubert in avanti – aveva definito la propria figura: «votato al suo lavoro in maniera totale ed esclusiva, indifferente alle esigenze della politica e alle ingiunzioni della morale, non disposto a riconoscere altra giurisdizione che la norma specifica della propria arte»,<sup>18</sup> l'artista moderno aveva rifiutato non solo di trasmettere i valori della borghesia, ma quella stessa idea dell'arte come strumento di trasmissione di una morale che la borghesia aveva ereditato dalla nobiltà e subito ricomposto con la propria, diversa ideologia. Ora quegli scrittori che per sessant'anni erano vissuti in contestazione con il pubblico borghese, scrivendo «contro tutti i loro lettori»,<sup>19</sup> si sentono chiamati, non diversamente dai loro lettori, a prestare servizio per la nazione in armi – questa nazione in cui precipita l'ideologia borghese del lungo Ottocento – e vacilla la loro determinazione a rivendicare l'autonomia della letteratura.

Mann, di nuovo, mostra chiaramente quanto sia profondo il conflitto vissuto allora da molti scrittori: borghese e antiborghese, orgogliosamente tedesco e insieme europeista nel solco di Nietzsche e Schopenhauer, nazionalista e conservatore, critico della democrazia, finirà per lasciare la Germania, nel 1933, per non piegarsi al nazismo trionfante. Negli anni della guerra, però, guarda indietro nella storia a Federico il Grande e nelle *Considerazioni* si appella al *Volk* non diversamente da altri letterati tedeschi, o come tanti poeti inglesi cantano la guerra e l'Inghilterra in una *high diction* che le avanguardie coeve già rendevano obsoleta. Anche molti scrittori, in altre parole, sono tentati da quella velleitaria «fuga dal moderno» – secondo la nota espressione di Eric J. Leed –<sup>20</sup> che la Grande guerra rappresentò per tanti che la invocarono: di fronte alla modernità delle masse e dell'industria, quando la fede in un sereno progresso materiale si scontra con l'evidenza delle rivalità imperialistiche e dei conflitti di classe, la democrazia e il socialismo si prospettano minacciosi e il liberalismo sembra ormai esausto, borghesi e piccolo-borghesi, anche scrittori, desiderano la guerra come ritorno a una rassicurante, e immaginaria, premodernità.

L'idea di un ritorno e di una rigenerazione è agitata da tanti che in quei mesi, in tutta Europa, suonano le trombe della guerra senza attendere di sentirsi chiamati in servizio e anzi intonando per primi la chiamata: il fronte numeroso delle retoriche belliciste. I futuristi e i loro prossimi inneggiano alla guerra «sola igiene del mondo» – è la formula nota del marinettiano *Manifesto del Futurismo*, già nel 1909, che ora si ripete contro i pacifisti – e alla «voglia di creare [...] eccitata e ringagliardita dalla distruzione» – come scrive Giovanni Papini su «Lacerba» (*Amiamo la guerra*, 1 ottobre 1914).<sup>21</sup> Rupert Brooke, nei suoi *War Sonnets* (1914) – «incomparabili», avrebbe detto il Primo Lord dell'Ammiragliato Winston Churchill, e scritti subito prima che Brooke morisse sulla via di Gallipoli –, canta la morte per la patria come una liberazione e un compimento e il sacrificio come un transito alla gloria. Perfino Isaac Rosenberg, prima di conoscere il fronte occidentale e diventare il poeta di *Break of Day in the Trenches* (1916) scrive: «O! ancient crimson curse! / Corrode, con-

<sup>16</sup> Giovanni Boine, *Discorsi militari*, Firenze, Libreria della «Voce», 1915, p. 7.

<sup>17</sup> Thomas Mann, *Pensieri di guerra*, in Id., *Scritti storici e politici*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 33-52: 37.

<sup>18</sup> Pierre Bourdieu, *La regola dell'arte. Genesis e struttura del campo letterario*, a cura di Anna Boschetti, Milano, il Saggiatore, 2005, p. 137.

<sup>19</sup> Jean-Paul Sartre, *Che cos'è la letteratura?*, a cura di Franco Brioschi, Milano, il Saggiatore, 1976, p. 151.

<sup>20</sup> Cfr. Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, 1985.

<sup>21</sup> Giovanni Papini, *Amiamo la guerra*, «Lacerba», II, 20, 1 ottobre 1914, pp. 274-275: 275.

sume. / Give back this universe / Its pristine bloom» (*On Receiving News of the War*, 1914; vv. 17-20; «O antica piaga purpurea! / Corrodi, consuma. / Ridai a questo universo / la sua prima fioritura»; trad. mia). E dallo scoglio di Quarto, il 5 maggio 1915, Gabriele D'Annunzio affolla la sua *Orazione per la Sagra dei Mille* di martiri, profeti ed eroi che per la morte risorgono a vita eterna, evocando l'immagine di una nazione che nel fuoco della guerra potrà rigenerarsi e assurgere all'eternità della gloria.

Le retoriche belliciste si appellano a un sentimento diffuso nell'Europa del 1914: che l'ora della guerra sia l'ora della prova e del compimento per una generazione che vive il proprio tempo come stasi e frustrazione: «Now, God be thanked Who has matched us with His hour, / And caught our youth, and wakened us from sleeping», scrive ancora Brooke in *Peace* (1914; vv. 1-2; «Sia lode a Dio Che ci ha messi di fronte alla Sua ora, / ha colto la nostra giovinezza e ci ha svegliati dal sonno»; trad. mia); e «[...] we, who have known shame, we have found release, there» (ivi, v. 9; «[...] noi che abbiamo conosciuto la vergogna, là siamo stati liberati»; trad. mia). Per molti giovani italiani l'ora della guerra, se scoppia, offre di uscire dalla palude del giolittismo e di compiere il Risorgimento: realizzarsi storicamente, insomma, o fallire per sempre. Giuseppe Prezzolini lo scrive sulla «Voce» il 28 agosto del 1914: «Salute al nuovo mondo! Ci darà la guerra quello che molti delle nostre generazioni hanno atteso da una rivoluzione?»;<sup>22</sup> e in settembre, quando sembra che l'Italia non debba partecipare al conflitto, domanda: «Si troverà in questo tempo o più tardi l'attimo che ci permetta questa prova? Mentre scriviamo temiamo che esso sia perduto, che non torni più, che vivremo tutta la vita con questa disillusione, amareggiati e sfiduciati».<sup>23</sup> Per D'Annunzio è facile dire che «[o]ggi sta su la patria un giorno di porpora», di sotto la statua dei Mille, e che, «se mai le pietre gridarono nei sogni dei profeti, ben questo bronzo oggi grida e comanda».<sup>24</sup> Il sottotitolo di *Federico e la grande coalizione*, di Mann, del 1915, è *Un saggio adatto al giorno e all'ora*.

Le retoriche belliciste insistono sull'ora e dichiarano un futuro, ma il tempo che le domina, al di là delle apparenze, è il passato. Il solo futuro che esse abbiano è in altra retorica: il discorso dannunziano, nella sua mescolanza di linguaggio religioso, echi classici greci o romani e nicianesimo da rivista e inoltre nei modi della sua *actio*, con la posizione sopraelevata dell'oratore, da Quarto a Fiume a Palazzo Venezia, e le sollecitazioni alla folla perché risponda consensualmente acclamando, prefigura la retorica mussoliniana. Certa retorica bellicista – lo ha osservato tra gli altri George Mosse –<sup>25</sup> si prolungherà cioè, dopo la guerra, nel discorso politico dei totalitarismi. Che però l'orientamento di queste retoriche sia al passato si comprende non appena si consideri il carattere regressivo, verso un'illusione premoderna, dei valori propagandati e del disegno politico che esse vogliono affermare. La mistica della nazione che pervade l'*Orazione per la Sagra dei Mille* è di matrice ottocentesca e il bellicismo di queste retoriche, in generale, è un bellicismo nazionalista, essenzialmente borghese, classista e conservatore. Esse si espongono quindi alle smentite della storia già in quanto vogliono vedere il futuro nelle forme del passato – e d'altra parte, in quanto retoriche, esse non cercano la verità, ma la persuasione per la mobilitazione; non aspirano a dire una qualche verità, rischiando l'errore, ma a spingere gli uomini all'azione, senza rinunciare alla menzogna.

«Come si vede e si sente diversa la guerra, a esserci in mezzo»,<sup>26</sup> scrive Serra nel suo *Diario di trincea* il 7 luglio 1915 (due settimane prima di essere ucciso). La realtà della guerra moderna si rivela estranea al racconto epico che le retoriche belliciste avevano cercato di affermare e dal sogno premoderno a cui tanti avevano creduto. Ernst Jünger, che pure avrebbe continuato a pensare la

<sup>22</sup> Giuseppe Prezzolini, *Facciamo la guerra*, «La Voce», VI, 16, 28 agosto 1914, pp. 1-6: 1.

<sup>23</sup> Giuseppe Prezzolini, *La guerra tradita*, «La Voce», VI, 18, 28 settembre 1914, pp. 2-4: 3.

<sup>24</sup> Gabriele D'Annunzio, *Orazione per la sagra dei mille*, in Id., *Prose di ricerca, di lotta, di comando, di conquista, di tormento, d'indovino, di rinnovamento, di celebrazione, di rivendicazione, di liberazione, di favole, di giochi, di baleni*, vol. I, Milano, Mondadori, 1947, pp. 11-23: 12.

<sup>25</sup> Cfr. George L. Mosse, *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Roma-Bari, Laterza, 1982, p. 102 ss.

<sup>26</sup> Renato Serra, *Diario di trincea*, in Id., *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, Einaudi, 1974, pp. 549-563: 552.

guerra nel segno dell'emozione estrema della «nuda lotta per la vita e per la morte»,<sup>27</sup> nelle prime pagine delle *Tempeste d'acciaio* (1920) scrive: «Un breve soggiorno al reggimento era stato sufficiente a guarirci del tutto dalle vecchie illusioni. In luogo dei pericoli sperati, avevamo trovato il fango, la fatica, le notti di veglia, tutti i mali la cui sopportazione esigeva un eroismo poco confacente alla nostra natura».<sup>28</sup> Nella guerra moderna non si affronta il nemico a viso aperto e il coraggio si dimostra solo nel resistere senza difesa, sotto il fuoco dei bombardamenti, all'esposizione alla minaccia della morte, mentre la costanza si riduce a un sopportare condizioni di vita disumane. Tutti coloro che raggiungono il fronte per combattere scoprono subito quanto le retoriche belliciste e certe immagini poetiche fossero lontane dalla realtà.

Anche coloro che restano lontani dal fuoco, d'altra parte, comprendono presto, se non vogliono continuare a lasciarsi ingannare dalla propaganda, che la guerra non ha niente di glorioso e che non porterà la rigenerazione promessa dai suoi propagandisti. Mann sembra ostinarsi a crederlo ancora mentre scrive le *Considerazioni*, dove l'esperienza del fronte è immaginata come momento di rinnovamento spirituale,<sup>29</sup> ma insieme si trova ad ammettere, con la contraddittorietà consapevole che segna tutto il saggio, di essere tornato infine al proprio tavolo da lavoro, dal «servizio spirituale armato» al quale non «lo Stato o l'esercito», ma «il tempo stesso» lo aveva chiamato, «non proprio nelle migliori condizioni», ma «come un mutilato».<sup>30</sup> Proust, più lucidamente, scrive in una lettera a Daniel Halévy, già il 16 novembre 1914, che «tutti affermano che la Guerra ha trasformato gli spiriti, ma lo affermano con uno stile che mostra anche troppo che essa non ha cambiato nulla».<sup>31</sup> E nelle pagine di Georges Bataille su *Notre-Dame de Rheims*, del 1918, non resta nulla dell'esultanza e dell'euforia di morte o igiene futurista esibite da Papini quando scriveva che perfino dopo le distruzioni della guerra – e forse pensava proprio alla cattedrale di Reims – sarebbero rimaste «anche troppe cattedrali gotiche e troppe chiese e troppe biblioteche» e che però dalle rovine sarebbe nata «un'arte nuova».<sup>32</sup> Il 19 settembre del 1914, scrive Bataille, le granate laceravano l'aria e «la morte colpiva i bambini, le donne e i vecchi; l'incendio crepitava e infuriava di strada in strada; le case crollavano; si moriva, schiacciati sotto le macerie, bruciati vivi. Poi i tedeschi incendiarono la cattedrale» e l'incendio della cattedrale, il suo divenire immagine di morte e di naufragio, «vascello spettrale, relitto errante», fino a giacere «come un cadavere» su «un immenso cimitero», generò oppressione e angoscia in coloro che l'avevano amata.<sup>33</sup> Dopo tutto questo, se la cattedrale è ancora il segno di una possibile resurrezione, lo sarà di una resurrezione non più *tramite* la guerra, ma *al di là* della guerra. Nel 1918, sulle virtù vivificanti della guerra nessuno può più illudersi. L'Europa, dove si è combattuto, è una distesa di macerie.

L'angelo della storia, scriverà Walter Benjamin nelle sue *Tesi di filosofia della storia* (1940), «vede una sola catastrofe, che accumula senza tregua rovine su rovine e le rovescia ai suoi piedi».<sup>34</sup> Di tanta fede ottocentesca nel progresso, all'altezza del 1940, restano questa immagine distopica e la consapevolezza che il fondamento di esperienze sul quale il progresso si sarebbe dovuto edificare e al quale le retoriche belliciste si richiamavano, nel loro orientarsi al passato, ha perso la propria validità nelle devastazioni della guerra (a scrivere è ancora Benjamin, nel 1936):

mai esperienze furono più radicalmente smentite di quelle strategiche dalla guerra di posizione, di quelle economiche dall'inflazione, di quelle fisiche dalla guerra dei materiali, di quelle morali dai de-

<sup>27</sup> E. Jünger, op. cit., p. 113.

<sup>28</sup> Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 1990, p. 12.

<sup>29</sup> T. Mann, *Considerazioni di un impolitico*, cit., pp. 460-464.

<sup>30</sup> Ivi, p. 31.

<sup>31</sup> M. Proust, op. cit., p. 331; trad. mia.

<sup>32</sup> G. Papini, op. cit., p. 275.

<sup>33</sup> Georges Bataille, *Notre-Dame de Rheims*, in Id., *Oeuvres complètes*, vol. I, *Premiers Écrits 1922-1940*, a cura di Denis Hollier, Paris, Gallimard, 1970, pp. 611-616: 613, 614, 615.

<sup>34</sup> Walter Benjamin, *Tesi di filosofia della storia*, in Id., *Angelus novus*, a cura di Renato Solmi, Torino, Torino, Einaudi, 1962, pp. 75-86: 80.



tentori del potere. Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo.<sup>35</sup>

Il sogno di un ritorno e di un rinnovamento finisce nella modernità più disumana e la generazione che dal tram a cavalli era precipitata nelle trincee sembra privata del proprio futuro. In *Festa Mobile*, Ernest Hemingway racconta come sia nata l'espressione – *lost generation* – con la quale si parlò di coloro che avevano fatto la guerra e ora, se erano sopravvissuti, sembravano incapaci di tornare alla vita civile: Gertrude Stein, a Parigi, aveva portato dal meccanico la sua Ford T, ma il giovane al quale era stato affidato il lavoro «forse non si era reso conto di quanto fosse importante il diritto della vettura di Miss Stein a una riparazione immediata». Stein si era lamentata e il proprietario del garage aveva rimproverato il giovane: «Siete tutti una *génération perdue*», gli aveva detto. Stein lo ripete a Hemingway, reduce dalla guerra e apprendista scrittore che di Stein frequenta il salotto: «Ecco che cosa siete tutti quanti. [...] Tutti voi giovani che avete fatto la guerra. Siete una generazione perduta». Hemingway si mostra scettico e Stein insiste: «Non avete rispetto per niente. Vi uccidete a forza di bere. [...] Siete tutti una generazione perduta, esattamente come ha detto il gestore del garage». Hemingway la sera torna a casa e intanto ricorda i suoi giorni da autista di ambulanza, si chiede se quel giovane sia mai stato portato su una di quelle ambulanze, pensa a come frenassero in discesa, all'egotismo di certi scrittori più anziani come Stein e alla propria disciplina nel lavoro e si domanda «chi è che chiama chi una generazione perduta?».<sup>36</sup>

Paul Bäumer e i suoi compagni di *Niente di nuovo sul fronte occidentale* (1929) lasciano l'amico Kemmerich morente e Kropp, uno di loro, dice che Kantorek, il professore che li aveva incoraggiati ad arruolarsi, gli ha scritto chiamandoli «la gioventù di ferro». Tutti ne ridono e Bäumer osserva che «[g]ià, la pensano così; così la pensano i centomila Kantorek! Gioventù di ferro. Gioventù! Nessuno di noi ha più di vent'anni. Ma giovani? La nostra gioventù se n'è andata da un pezzo. Noi siamo gente vecchia», ma senza radici né possibili ritorni. «La guerra, come un'inondazione, ci ha spazzati via», come ha spazzato via la retorica dei loro maggiori.<sup>37</sup> I «centomila Kantorek» mentivano.

### 3. Verità in conflitto

Si comincia a parlare di menzogna già mentre si scavano le prime trincee. A Lucien Daudet, nel novembre del 1914, Proust scrive che i morti della guerra sono certo «degni di ammirazione», ma «in modo completamente diverso da come si dice. Tutto ciò che è stato scritto sul povero Psichari, che non conoscevo, ma di cui mi hanno parlato molto, è così falso. Del resto, a parte uno o due, i letterati che in questo momento credono di “servire” scrivendo parlano molto male di tutto questo».<sup>38</sup> Romain Rolland, nel suo articolo sulla *Letteratura di guerra* del 19 aprile 1915, elogia la rivista «Die Aktion» di Berlino per avere schernito «i ridicoli cantori dello sciovinismo germanico, Heinrich Vierordt, l'autore di *Deutschland, hasse*, i poeti delinquenti che aizzano l'odio con racconti menzogneri, e il prof. Haeckel».<sup>39</sup> Verso la fine della guerra, John Dos Passos liquiderà la propaganda americana, nei propri taccuini dal fronte italiano, come un'«allegra montagna di menzogne».<sup>40</sup>

<sup>35</sup> Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in Id., *Angelus novus*, cit., pp. 247-274: 248.

<sup>36</sup> Ernest Hemingway, *Festa mobile*, Milano, Mondadori, 2001, pp. 64, 65.

<sup>37</sup> Erich Maria Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori, 1972, p. 31, 32

<sup>38</sup> M. Proust, *op. cit.*, p. 336; trad. mia.

<sup>39</sup> Romain Rolland, *Letteratura di guerra*, «Journal de Genève», 19 aprile 1915, in Id., *Al di sopra della mischia*, Milano, Società Editrice “Avanti!”, 1916, pp. 124-135: 129.

<sup>40</sup> John Dos Passos, *L'allegra montagna di menzogne. Diario della Grande Guerra (9 dicembre 1917 - 6 giugno 1918)*, a cura di Silvia Guslandi, Sestri Levante, Gammarò, 2014, p. 72.

I soldati combattenti diventano insofferenti delle retoriche belliciste e nazionaliste. Quando comincia a scrivere *Dulce et Decorum Est*, nell'ottobre del 1917, Wilfred Owen pensa di dedicarla – ironicamente, polemicamente – a Jessie Pope, l'autrice di *Are we downhearted? – No!* e di troppi versi patriottici, versi per l'infanzia, versi per spronare i giovani ad arruolarsi. La dedica poi scompare, ma non la volontà di demistificazione che la originava e che pervade il testo: se avessi visto la morte che io ho visto, scrive Owen, «[...] you would not tell with such high zest / To children ardent for some desperate glory, / The Old Lie: Dulce et decorum est / Pro patria mori» (1917-1918, vv. 25-28; «[...] non diresti con tutto questo zelo / A bambini ardenti di una gloria disperata, / La vecchia Menzogna: *Dulce et decorum est / Pro patria mori*»; trad. mia). Il verso oraziano – «è dolce e onorevole morire per la patria» – è citato come emblema di una letteratura, o di un modo di insegnarla e di ripeterla, che contribuisce a perpetuare i valori di un'ideologia nazionalista e bellicista, formando i giovani, come volevano i «centomila Kantorek», a vivere e morire per essi, magari illudendosi di andare incontro all'attimo che li avrebbe realizzati storicamente. Ma in trincea non ci sono onore né dolcezza, tutto è «obscene» e «bitter» – l'amaro e l'oscuro, antitesi del dolce e dell'onorevole – come la morte causata dai gas (cfr. v. 23) e *glory* rima ormai con *mori*. Il poeta che abbia visto – che sia stato testimone – non potrà ripetere la vecchia menzogna e dovrà invece «mettere in guardia. [...] [I] veri Poeti devono dire la verità».<sup>41</sup>

Un unico atto d'accusa e di smascheramento coinvolge la propaganda, mediatica o istituzionale, e una tradizione letteraria che sembra essere stata reclutata a sostegno del nazionalismo bellicista. A formulare l'accusa, naturalmente, non è il solo Owen: nei suoi *Memoirs of an Infantry Officer* (1930), per esempio, Siegfried Sassoon schernisce lo stile da *happy warrior* – il riferimento è a *The Happy Warrior*, di William Wordsworth, e soprattutto alla sua fortuna in età vittoriana – per rifiutare «nello stesso tempo – come nota Paul Fussell – tutta la morale e tutto lo stile artistico vittoriani».<sup>42</sup> Lo stesso Fussell, però, nota anche come gli scritti dei soldati e degli ufficiali inglesi, che avevano ricevuto una solida istruzione letteraria nelle scuole del Regno Unito, complessivamente usino con larghezza il linguaggio della tradizione più istituzionale, durante la Grande guerra, e che la prassi dell'eufemismo era sistematica, anche sulla scorta della storiografia nazionale e delle comunicazioni ufficiali. Un linguaggio più lontano dalla tradizione e libero da infingimenti eufemistici si sarebbe affermato diffusamente tra gli scriventi, oltre che tra gli scrittori, solo con la Seconda guerra mondiale. Tuttavia, è innegabile che nella Grande guerra gli scrittori abbiano aperto la strada a una diversa «morale del linguaggio» – per usare un'espressione di Roland Barthes –<sup>43</sup> nella rappresentazione della guerra. Questa nuova morale del linguaggio si lega a quell'idea di testimonianza dalla quale abbiamo preso le mosse ed emerge in conflitto con un'altra morale del linguaggio, più tradizionale, del racconto e della poesia di guerra.

Chi più rabbiosamente insiste a denunciare quella tradizione è forse lo storico francese Jean Norton Cru, che negli anni tra le due guerre si dedica alla raccolta, alla catalogazione e all'analisi delle testimonianze dei combattenti della Grande guerra. Nel suo *Du témoignage* (1930), Norton Cru parla di una «tradizione mentitrice»<sup>44</sup> e scrive:

l'agente deformatore principale, nella mente del testimone di guerra, è la *tradizione*: la guerra secondo la storia, i romanzi e i diari, la guerra appresa dall'infanzia alla scuola primaria, la guerra dei discorsi ufficiali e delle proclamazioni patriottiche, ma soprattutto la guerra gesticolante con la baionetta e il coltello, guerra rissa e corpo a corpo.<sup>45</sup>

<sup>41</sup> Wilfred Owen, *Poesie di guerra*, a cura di Sergio Rufini, Torino, Einaudi, 1985, p. 2; trad. mia.

<sup>42</sup> Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Bologna, il Mulino, 2000, p. 214.

<sup>43</sup> Roland Barthes, *Il grado zero della scrittura*, in Id., *Il grado zero della scrittura, seguito da Nuovi saggi critici*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 1-64.

<sup>44</sup> Jean Norton Cru, *Sulla testimonianza. Processo alla Grande guerra*, Milano, Medusa, 2013, p. 71.

<sup>45</sup> Ivi, p. 88.

L'esperienza smentisce la tradizione, secondo Norton Cru, e smaschera l'inganno perpetrato ai danni di una generazione: «Sul coraggio, il patriottismo, il sacrificio, la morte, ci avevano ingannati, e ai primi proiettili riconoscevamo di colpo la menzogna degli aneddoti, della storia, della letteratura, dell'arte, delle chiacchiere dei veterani e dei discorsi ufficiali». <sup>46</sup> Senza quell'inganno, senza la persuasione e la menzogna esercitate durante la pace su coloro che un giorno andranno forse a combattere, «nessuno accetterebbe la soluzione armata». <sup>47</sup> Chi voglia la pace, dunque, dovrà cercare di imporre la *verità*. Ciò significa che la smentita dei fatti non basta: alle menzogne sulla guerra è necessario opporre anche una diversa rappresentazione, un altro racconto, per creare quella dimensione di contraddittorio, di fronte all'uditorio della società, della quale dicevamo sopra. Senza questo contraddittorio, senza l'opposizione di una verità testimoniale alle menzogne della propaganda e della tradizione, la realtà della guerra potrebbe non essere mai conosciuta da chi non sia stato sul fronte e nel tempo potrebbe essere oscurata, come diremo ancora, dal ritorno delle rappresentazioni tradizionali.

L'ostilità di Norton Cru verso la tradizione, e altrove anche per la letteratura scritta dai contemporanei, sembra offuscare a tratti la sua capacità di giudizio. Il suo attacco a ciò che chiama il «paradosso di Stendhal», <sup>48</sup> per esempio, relativo alle avventure di Fabrizio del Dongo a Waterloo nella *Certosa di Parma* stendhaliana, sembra assai fuori bersaglio. Stendhal, secondo Norton Cru, avrebbe avvalorato l'idea che la guerra si comprenda solo a distanza e dall'alto, come dalla prospettiva dei comandi, suggerendo che il soldato, proprio in quanto è dentro la battaglia, non possa vederla né comprenderla con lucidità. E invece, ribatte Norton Cru, la visione del soldato è certo particolare, ravvicinata e parziale, ma proprio per questo, ed entro i suoi limiti, è anche sicura e definita. <sup>49</sup> È proprio chi vede la guerra dall'alto, come gli ufficiali degli stati maggiori, a non poterne conoscere la realtà (e dunque nessuno che abbia un grado superiore a quello di capitano, tra l'altro, può dire di conoscere la guerra). Stendhal sbagliava e si rendeva complice di una tradizione menzognera.

O sbaglia invece Norton Cru? Certo Fabrizio, a Waterloo, è il protagonista di una rappresentazione letteraria dell'indiscernibilità degli eventi bellici per il soldato gettato sul campo di battaglia, ma ciò non implica che Stendhal volesse avvalorare la diversa prospettiva dei comandi. Il romanzo sembra invece contrapporre l'esperienza di Fabrizio a ciò che egli stesso, nel suo idealismo ingenuo e anche a seguito di certe letture – Vincenzo Monti! –, si era figurato. A Waterloo, e nelle campagne napoleoniche dopo le guerre della Francia rivoluzionaria, le generazioni di europei che per prime avevano creduto nella possibilità di un ideale politico attuato nella storia si erano imbattute nella scoperta che la storia, se può essere orizzonte dell'ideale, può essere e più spesso sarà il luogo della sua negazione. In questo senso, la vicenda di Fabrizio sembra già meno diversa da quella di tanti che un secolo dopo si sarebbero affacciati alla Grande guerra come all'ora in cui i loro ideali e il loro sentire sarebbero divenuti storia, ma solo per conoscere la disillusione e la catastrofe della guerra moderna. Forse è qualcosa più di un caso il fatto che Hemingway, lasciata Stein, si trovi di fronte alla statua del maresciallo Ney e, ricordando «che razza di casino aveva combinato a Waterloo», si dica «che tutte le generazioni *sono* perdute per una cosa o per l'altra». <sup>50</sup>

In nessun tempo la tradizione letteraria è un fascio monocorde e per una rappresentazione letteraria della guerra che contraddica certe immagini celebrative e più tradizionali non si deve attendere il primo conflitto mondiale. Restando nei dintorni di Fabrizio, per esempio, è inevitabile pensare al Pierre Bezuchov di Tolstoj a Borodino. O forse si potrebbe estendere il discorso alle arti figurative e ricordare i *Disastri della guerra* di Goya (1810-1815), dove per la prima volta, secondo Jean-Luc Nancy, «la guerra è dichiarata disastrosa [...] e non solo dichiarata, ma mostrata, sottolineata e accusata sin dentro le pieghe delle sue violenze più crudeli ed estranee ai codici sia civili che religio-

<sup>46</sup> Ivi, p. 23.

<sup>47</sup> Ivi, p. 37.

<sup>48</sup> Ivi, p. 25.

<sup>49</sup> Ivi, p. 27.

<sup>50</sup> E. Hemingway, *op. cit.*, p. 65.

si». <sup>51</sup> Ciò che propriamente nasce con la Grande guerra, come ancora afferma Norton Cru, ma questa volta con ragione, è proprio la figura più specifica del «testimone-romanziero», che «non ha predecessori nelle guerre precedenti». <sup>52</sup>

Qui non contano i controesempi – la narrativa risorgimentale italiana, per esempio –, conta che la Grande guerra, indiscutibilmente, sia stata *intrisa* di scrittura come non era mai accaduto per nessun'altra guerra nella storia: per le truppe britanniche, Fussell ha parlato di una «guerra letteraria» durante la quale soldati semplici e ufficiali leggevano e scrivevano assiduamente testi eterogenei, dalla lettera al diario, alla rivista, al saggio, alla poesia, al racconto (e congiuntamente, come dicevamo, inscrivevano la propria esperienza del fronte nelle forme del canone letterario trasmesso nelle scuole; <sup>53</sup> per l'esercito francese, Antoine Compagnon ha osservato che «mai una guerra era stata combattuta da uomini così istruiti» – meno del 4% di analfabeti, secondo le statistiche ufficiali dell'epoca – e che ovunque, come nelle file degli alleati d'oltre Manica, si leggeva e si scriveva; <sup>54</sup> Romain Rolland, nell'articolo citato sulla *Letteratura di guerra*, notava quanti giovani tedeschi scrivessero letteratura anche dal fronte e scherzava su una tedesca «mania di scrivere»; <sup>55</sup> e Marco Mondini, per l'Italia, ha parlato di recente di quattro miliardi di lettere scambiate nel corso del conflitto, di migliaia di scriventi di varia provenienza geografica e sociale e insomma di una produzione sterminata, nonostante la censura esercitata prima dalle autorità militari e poi dal regime fascista (ciò non toglie che la rappresentazione della guerra, secondo Mondini, sia stata fortemente condizionata da un numero di opere relativamente ristretto). <sup>56</sup>

Questa massa di scritture dal fronte e per il fronte era legata al desiderio di difendere il legame con i propri congiunti e con la vita civile, con tutte le ambivalenze e la conflittualità che la storiografia successiva ha messo in luce, all'esigenza di dominare l'esperienza sconvolgente della guerra, circoscrivendola e dandole forma nel linguaggio, e alle condizioni materiali, nonché ai tempi, della vita di trincea, che intercalava momenti di fuoco brevi e micidiali a lunghe attese nelle quali la scrittura si espandeva. Ma nasceva anche da una presenza di letterati sul fronte che non aveva precedenti nella storia e che più di altri assommavano in sé le condizioni di possibilità della testimonianza: avere assistito ai fatti ed essere capaci di *dire*. Questo è un tratto della Grande guerra che non ha precedenti storici e che giustifica, quanto meno per le proprie dimensioni, l'affermazione di Norton Cru secondo la quale il romanziero-testimone – ma diciamo pure lo *scrittore testimone* – sarebbe una creazione di questo conflitto. A ciò si aggiunge il fatto che dopo la guerra si sia aperto un processo morale, o un dibattito sociale, che per questi scrittori poteva agire come un invito o un mandato ad assumere effettivamente il ruolo di testimoni.

Torniamo così all'idea che la scrittura si rivolga a un uditorio perché esso ascolti la sua verità, in una dimensione di contraddittorio che ora si instaura tra la parola della tradizione e della propaganda, da una parte, e la parola dei testimoni, dall'altra. Una certa tradizione deforma la realtà e perpetua una menzogna. I testimoni possono smentirla e comunicare al pubblico la verità.

Ciò richiede che i testimoni siano attendibili e Norton Cru, con l'acribia dello storico piegato sulle fonti e il piglio del moralista intento a giudicare, distingue nettamente i combattenti dai non combattenti e afferma che solo i primi sono attendibili. Il fatto interessante è che la sua definizione di *combattente* comprenda già in sé la possibilità della testimonianza. Combattente è per lui chiunque «faccia parte delle truppe combattenti o [...] viva con esse sotto il fuoco» e dunque non solo i sol-

<sup>51</sup> Jean-Luc Nancy, *Disastro. Scomparsa degli astri*, in «La guerra che verrà non è la prima» 1914-2014, catalogo della mostra, MART, Rovereto, 4 ottobre 2014-20 settembre 2015, Milano, Mondadori Electa, 2014, pp. 22-30: 25.

<sup>52</sup> J. Norton Cru, *op. cit.*, p. 65.

<sup>53</sup> P. Fussell, *op. cit.*, p. 197 ss.

<sup>54</sup> Antoine Compagnon, «Préface» a *La Grande Guerre des écrivains. D'Apollinaire à Zweig*, a cura di Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, 2014, pp. 7-51: 14.

<sup>55</sup> R. Rolland, *op. cit.*, p. 124.

<sup>56</sup> Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 163-174.

dati e non tutti i soldati (non quelli delle retrovie, per esempio), ma anche i medici militari, i cappellani o gli autisti d'ambulanza.<sup>57</sup> La definizione è cioè «fondata sull'esposizione al pericolo e non sul portare armi, che [con la Grande guerra. N.d.R.] non significa più nulla» (ibidem). Anche Jünger, d'altra parte, paragona la condizione del soldato sotto i bombardamenti a quella di un uomo «legato a un palo e costantemente minacciato da qualcuno che brandisce un pesante martello».<sup>58</sup> E torna in mente il «minuto e fragile corpo dell'uomo» di Benjamin, gettato «in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali». La condizione di combattente, nella Grande guerra, consiste essenzialmente nell'essere esposto al fuoco e dunque nella possibilità di vedere, oltre che ovviamente di morire, e non nel fatto di usare le armi: non guerriero, ma possibile testimone. Secondo Norton Cru, insomma, testimoni attendibili, o semplicemente testimoni, sono solo i combattenti e la maggioranza di questi testimoni

ha saputo reagire totalmente o parzialmente alla tirannia della tradizione, e sfuggire alle lusinghe di un pubblico affamato di gloria o avido di orrori sadici. [...] L'orrore ispirato dalla guerra ha avuto come effetto di risvegliare in alcuni combattenti un desiderio appassionato di proclamare la verità, malgrado tutto e malgrado tutti, per smentire quella tradizione che avevano vergogna d'aver accettato un tempo, prima del loro arrivo sotto il fuoco.<sup>59</sup>

Da questo contesto storico e di esperienza, dunque, emergerebbe la figura dello scrittore testimone. La sua novità e il suo legame organico con la Grande guerra – *organico* in accezione non gramsciana, dove si rilevi la funzione di rappresentazione di un evento storico, invece che di rappresentanza di una classe, che questa figura si trova ad assumere e rispetto alla quale si definisce – sono avvalorati dal fatto che l'espressione *letteratura di testimonianza* sia messa in circolo, secondo Antoine Compagnon,<sup>60</sup> da una conferenza su *Guerre et littérature* tenuta nel 1920 dello scrittore e medico francese Georges Duhamel.

Duhamel, che era stato per anni sul fronte occidentale e che già aveva tratto da quell'esperienza i racconti di *Vie des martyrs* (1917) e *Civilisation* (1918), usa l'espressione *littérature de témoignage* per caratterizzare alcune opere scaturite dal conflitto proprio nel segno della testimonianza. Egli pone una domanda: a quali condizioni è possibile usare l'esperienza della guerra a vantaggio dell'arte? Tutti infatti hanno vissuto la guerra, ma questo inevitabile coinvolgimento si è dato in molte forme e in molti *luoghi*. Nella geografia sconfinata del conflitto si possono riconoscere «dei luoghi di condensazione», dove esso «ha avuto un carattere supremo, parossistico»,<sup>61</sup> e da cui le sue onde si sono propagate al resto del mondo: sono i luoghi dove si combatteva. Molti scrittori, per ragioni di età, di salute o di altro genere, sono rimasti lontani da quei luoghi (Duhamel non nomina nessuno, ma potremmo ricordare sparsamente Mann e Proust, che abbiamo già citato, e magari James Joyce o Italo Svevo: scrittori, cioè, tra i principali di quegli anni e del secolo). Altri invece hanno vissuto nei suoi luoghi di condensazione la tempesta della guerra e questo ha almeno impedito che le sofferenze di milioni di uomini scomparissero, senza lasciare traccia, nella morte e nell'oblio. Tutti hanno sofferto, dice Duhamel, ma non tutti sanno conoscere e rappresentare il proprio dolore. Gli artisti più degli altri ne sono capaci: a loro è affidato questo compito di presa di coscienza e di memoria mediante la rappresentazione. A loro, potremmo aggiungere, tocca rispondere a quell'esigenza profonda di essere raccontate che le vittime mostrano di sentire, perché alla tragedia vissuta non si assommi l'ingiustizia dell'oblio.

<sup>57</sup> J. Norton Cru, *op. cit.*, p. 21.

<sup>58</sup> E. Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, cit., p. 90.

<sup>59</sup> J. Norton Cru, *op. cit.*, p. 89.

<sup>60</sup> Cfr. Antoine Compagnon, *La guerre littéraire*, leçon 2, Collège de France, 2014, <http://www.college-de-france.fr/site/antoine-compagnon/course-2013-2014.htm>.

<sup>61</sup> Georges Duhamel, *Guerre et littérature*, Paris, Les cahiers des amis des livres, 1920, p. 20; trad. mia (qui e per tutte le altre citazioni dal testo della conferenza).

Queste considerazioni di Duhamel, di passaggio, suggeriscono che testimoniare sia possibile e cioè che l'esperienza della guerra sia dicibile. La Grande guerra è però il primo di una serie di teatri dell'esperienza estrema che si sarebbero susseguiti nel corso del Novecento. Alcuni autori colgono questa natura estrema dell'esperienza bellica nel segno del sublime: è il caso di Jünger, come accennavamo, o di Walter Flex, che per bocca di Ernst Wurche, il *Wandervogel* protagonista del suo *Viandante fra i due mondi* (1916), scrive:

Pochi possono immaginare quanti veli abbiamo visto cadere quaggiù. Pochi come noi hanno visto tanta infamia, viltà, debolezza, egoismo e vanità, pochi come noi hanno visto tanto valore e tanta silenziosa nobiltà d'animo. [...] A noi la vita ha concesso più che ad altri.<sup>62</sup>

La maggior parte degli scrittori, tuttavia, insiste sulla schiacciante dismisura di quell'esperienza, sui suoi effetti devastanti e sulla difficoltà di dominarla. I soldati del *Fuoco* (1916) di Henri Barbusse temono che essa ecceda già le possibilità della memoria: «Non siamo fatti per tenerci dentro tutta questa enormità... Ci scappa fuori da tutte le parti, cazzo! Siamo troppo piccoli».<sup>63</sup> La dicibilità dell'esperienza della guerra non è ovvia per questa sua natura estrema, che può sfidare e vincere le forze della parola. Nondimeno, gli scrittori *scrivono* e anzi abbiamo detto che nessuna guerra è stata, come questa, pervasa di scrittura. Anche Duhamel, se riconosce la difficoltà di raccontare, confida che l'esperienza della guerra resti dicibile e che anzi la guerra offra allo scrittore «un terribile insegnamento. Moltiplica e aggrava qualsiasi esperienza della vita, del dolore, della morte. Fa sì che l'uomo si conosca più implacabilmente e che intraveda gli altri con una più viva, più crudele lucidità».<sup>64</sup> L'artista più di tutti deve essere all'altezza del dovere di lucidità e di comprensione imposto dalla guerra.

Spesso, tuttavia, anche il racconto composto da un artista non sa mostrare la verità della guerra e si rivela come «un lungo errore e un tradimento inconsapevole. Niente è più prezioso del vero, niente – prosegue Duhamel – più difficile da scoprire e da mettere in piena luce». Il racconto può ridursi a «involontaria e laboriosa menzogna», per l'incapacità del suo autore di conoscere se stesso nel proprio vissuto o perché i  *clichés*  dell'arte e dell'ideologia si interpongono tra lui e la verità. Altre volte però accade che un uomo, gettato di fronte all'enormità degli eventi, e magari rivelando qualità prima inesprese, sappia trarre dalla propria esperienza, per quanto traumatica essa sia, un'opera di *letteratura di testimonianza*.<sup>65</sup> I lettori chiedono questa letteratura e gli scrittori, nel «grande processo morale» che si è aperto dopo il 1914 – sulle responsabilità della guerra e sulla sua conduzione, sul ritorno dei reduci alla vita civile, sul futuro dell'Europa e della pace... – diventano «testimoni alla sbarra» le cui pagine hanno forza di «deposizione».<sup>66</sup> Essi non devono dimenticare la responsabilità morale che ne deriva per loro. Non possono abbandonarsi alla fantasia, né cedere alle pressioni dell'ideologia. Le pagine migliori sono quelle dove non troviamo altro che una rappresentazione veritiera, autentica, evidente, degli uomini e dei fatti: una testimonianza.

Una letteratura di testimonianza è possibile, dunque, ed è essenziale, ma Duhamel sa che molto di ciò che è stato scritto sulla guerra è invece *letteratura di convenzione* («littérature de convention»),<sup>67</sup> informata a quei  *clichés*  ideologici e artistici dai quali gli scrittori dovrebbero guardarsi. Anche per lui, come per Owen e Norton Cru, le testimonianze veridiche vivono in contraddittorio con discorsi menzogneri, che riducono la realtà a schemi prestabiliti, luoghi comuni e definizioni concise e brillanti (Norton Cru si scaglia anche contro il romanzesco, il «melodramma» e gli «incidenti tradizionali» che pensa di riconoscere perfino nelle opere di autori che il pubblico e la critica successiva hanno invece giudicato veritieri: per esempio, nei romanzi di Henri Barbusse, Roland

<sup>62</sup> Walter Flex, *Il viandante fra i due mondi*, Seregno, Herrenhaus, 1998, p. 43.

<sup>63</sup> Henri Barbusse, *Il fuoco*, Roma, Castelveccchi, 2014, p. 311.

<sup>64</sup> G. Duhamel, *op. cit.*, p. 17.

<sup>65</sup> Ivi, pp. 25, 24, 26-27.

<sup>66</sup> Ivi, p. 30.

<sup>67</sup> Ivi, p. 40.

Dorgelès o Erich Maria Remarque). Scritta non da testimoni, ma da uomini rimasti lontano dai luoghi di condensazione della guerra, la letteratura di convenzione, purtroppo, conquista spesso il credito del pubblico: essa «è forte come un pregiudizio, imperiosa come un catechismo, impudente come un manifesto elettorale». <sup>68</sup> Serve interessi di gruppo e ne è promossa a sua volta. «Spiega tutto, rassicura, procura un sonno tranquillo, cura il mal di stomaco, protegge dal freddo ai piedi e “fa tagliare i rasoi”. Tutte le menzogne di cui essa è rigonfia assomigliano stranamente ad adulazioni o promesse». <sup>69</sup> Ma a queste menzogne non possiamo rassegnarci.

Ancora una volta, dunque, tra le scritture scaturite dalla guerra si crea una dimensione di contraddittorio, nella quale propriamente si coglie la necessità di una letteratura di testimonianza. Il suo valore si misura proprio contro la possibilità, troppo spesso attualizzata, della menzogna, della propaganda, della censura, della mistificazione o, come vedremo, dell'oblio, e cioè di tutto ciò che altera la verità e tradisce o cancella l'esperienza di chi ha vissuto la guerra più terribilmente. Gli scrittori testimoni sono i custodi di quell'esperienza e della sua verità.

#### 4. La contingenza e la durata

«L'ideale del vero», e non più l'idea di servire la nazione, è la fonte di legittimazione della scrittura letteraria di fronte alle devastazioni della guerra. W.G. Sebald, nelle sue conferenze su *Guerra aerea e letteratura*, dice:

L'ideale del vero, racchiuso in una sobrietà che per ampi tratti, almeno, è totalmente priva di pretese, si rivela – di fronte alla distruzione totale – come l'unico motivo in grado di legittimare chi continua a dedicarsi all'attività letteraria. Ricavando effetti estetici o pseudoestetici dalle rovine di un mondo devastato, la letteratura contravviene invece alla propria legittimazione. <sup>70</sup>

Per Sebald, che tratta dei bombardamenti aerei delle città tedesche durante la Seconda guerra mondiale, lo scrittore che voglia confrontarsi con la «distruzione totale» deve perseguire un ideale di verità e derivarne una morale del linguaggio rigorosa: è necessario insistere sulla funzione referenziale del linguaggio e non indulgere in una sperimentazione stilistica che in qualche senso subordinerebbe alla funzione estetica della scrittura una realtà la quale invece deve stare in primo piano (e cita l'esempio di Hans Erich Nossack e del suo resoconto della distruzione di Amburgo).

Per gli scrittori della Grande guerra, la possibilità da rifiutare non è quella della sperimentazione, ma quella del grande stile epico, della retorica alata e insieme dell'attenuazione dell'orrore: a chi abbia «affrontato le fatiche più dure, le peggiori angosce, i pericoli più tremendi», scrive Duhamel in un articolo del 1923, *Mission du poète*, conviene tenere altro linguaggio e parlare «semplicemente, con modestia». <sup>71</sup> Nella prefazione che avrebbe voluto apporre alle proprie poesie, Owen dichiara che il suo libro non tratterà di «gloria, onore, potenza, maestà, dominio o potere», ma solo della guerra nella sua realtà più penosa. <sup>72</sup> Nel capitolo centrale del *Fuoco*, «Le parolacce», il *poilu* Barque vede il narratore impegnato a scrivere le proprie note e lo interroga sul linguaggio che userà per rendere i discorsi della truppa:

«[...] se nel tuo libro farai parlare i soldati di truppa, li farai parlare proprio come parlano di solito, oppure gli darai una sistemata, cioè... li farai parlare come delle educande? Voglio dire: come farai per le parolacce che diciamo? In fondo ce la mettiamo tutta per essere dei buoni commilitoni, ma anche se non si litiga non è possibile che due *poilus* aprano la bocca per un minuto senza dire una raffica

<sup>68</sup> Ivi, p. 41.

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> Winfried G. Sebald, *Storia naturale della distruzione. Guerra aerea e letteratura*, in Id. *Storia naturale della distruzione*, Milano, Adelphi, 2004, pp. 15-104: 59-60.

<sup>71</sup> Georges Duhamel, *Mission du poète*, «Europe», 1, 15 febbraio 1923, pp. 114-117: 114.

<sup>72</sup> W. Owen, *op. cit.*, p. 2; trad. mia.

di cose che i tipografi preferirebbero non stampare. E allora come fai? Se non le scrivi, il tuo ritratto non sarà fedele... Sarebbe come se ci dipingessi lasciando fuori uno dei colori più vivaci, eliminandolo dove invece c'è... Però, di solito funziona proprio così».<sup>73</sup>

Il narratore risponde che metterà «le parolacce dove ci vogliono, [...] perché è la verità». Barque gli chiede ancora se non tema che «quelli del suo mondo» non gli daranno dello «zozzone, fregandosene della verità», e il narratore conclude: «È probabile, ma ce le metterò lo stesso, senza preoccuparmi di quella gente».<sup>74</sup> Le parolacce sono un modo per alludere, su un registro comico, all'esigenza di rappresentare la realtà della guerra senza attenuazioni eufemistiche e senza ridurla alle falsificazioni della propaganda o ai pregiudizi dei civili. E infine Frederic Henry, protagonista e narratore di *Addio alle armi* (1929), dice di essere imbarazzato «dalle parole *sacro, glorioso e sacrificio* e dall'espressione *in vano*. [...] Parole astratte come *gloria, onore, coraggio o dedizione* erano oscene accanto ai nomi concreti dei villaggi, ai numeri delle strade, ai nomi dei fiumi, ai numeri dei reggimenti e alle date».<sup>75</sup> Ora ad apparire osceno è il linguaggio della letteratura di convenzione e della sua tradizione, che ormai si sovrappone ampiamente a quello della propaganda e delle retoriche belliciste e al quale Hemingway oppone la nominazione di luoghi, giorni e fatti particolari.

Serve dunque una diversa morale del linguaggio (che pure non è nuova in assoluto: per Barbusse, per esempio, si dovrebbe richiamare il precedente di Zola), che si definisca in una referenzialità aderente alle cose e in una misura antiepica, antiretorica e senza infingimenti. Lo stile di una scrittura di testimonianza deve corrispondere ai limiti di un'esperienza individuale, rifiutare ciò che non le appartiene e renderne la determinazione.

Diari dal fronte innumerevoli assommano infinite pagine di riferimenti a cose, persone, luoghi, ore e date, in uno spolverio referenziale sul quale accade poi che lo stesso diarista si interroghi dubitativamente: nella nota del 13 luglio 1915 del suo *Diario di trincea*, per esempio, Serra giudica superficiali le proprie note per il fatto che si occupino di «minuzie» materiali e imputa questo restare in superficie a un «istinto di sopravvivenza» che gli sottrarrebbe la volontà di guardare più a fondo.<sup>76</sup> Ma la nominazione sembra essere una risposta istintiva, e per la sopravvivenza, anche in altro senso, e cioè in quanto consente di riorientarsi nel caos in cui si sia precipitati e di fermarne il vortice e forse dominarlo nel linguaggio. Quando poi il diario diventa scrittura pubblica, nella sua forma originaria o mediante un cambio di statuto, e sia pure verso la finzione romanzesca, la nominazione assolve la funzione di ricreare per il lettore la sequenza di precipizio e disorientamento prima e dopo tentativo di riorientamento e di dominio nel linguaggio esperita dall'autore. E infine sulle sue determinazioni si incardina la diversa morale del linguaggio, di cui dicevamo, di una scrittura propriamente testimoniale.

È forse superfluo rilevare che, in questo clima morale e stilistico, nominare i compagni che abbiano combattuto e siano caduti – un tratto ricorrente delle scritture scaturite dalla guerra – non significa ripetere il gesto celebrativo che nella tradizione epica affermava la grandezza memorabile dell'eroe nominato. La nominazione non è più gloriosa, se non altro perché nella Grande guerra manca l'idea di un'eccezionalità del combattente: da una parte, egli è soprattutto qualcuno che si trovi esposto al fuoco, come dicevamo; dall'altra, la Grande guerra è in qualche modo un generatore di anonimato: il soldato in trincea è fungibile come l'operaio alla catena di montaggio, per come si combatte la guerra moderna, e l'artiglieria dell'età industriale cancella i segni dell'individualità negli uomini e nel paesaggio, che sfigura, smembra e riduce a dispersione di resti e di macerie. Contro questa distruzione dell'identità, nominare i compagni in pagine di diario, di memorie, di racconti o di poesia sembra essere un gesto non celebrativo, ma pietoso. Il compagno nominato è quasi sempre un compagno caduto: una vittima.

<sup>73</sup> H. Barbusse, *op. cit.*, p. 158.

<sup>74</sup> Ivi, pp. 158, 159.

<sup>75</sup> Ernest Hemingway, *Addio alle armi*, a cura di Fernanda Pivano, Milano, Mondadori, 1965, p. 198.

<sup>76</sup> R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 559.



Se mostrare la fotografia di una vittima è spesso ritenuto un gesto indecente, come nota Sontag dove ricorda l'indignazione degli inglesi quando i boeri, dopo la battaglia di Spion Kop, nel gennaio del 1900, diffusero una foto di una trincea con dei cadaveri di soldati inglesi,<sup>77</sup> nell'atto di nominare si riconosce più spesso un'intenzione pietosa. Anche per la sua integrazione nei media, la fotografia sembra esposta al rischio della spettacolarizzazione: allora, e proprio in quanto è indebitamente portato sulla scena mediatica, il corpo della vittima può diventare materia di una rappresentazione *oscena*, che mostra ciò che non avrebbe dovuto mostrare. Il rischio della scrittura, o almeno della nominazione, sarà invece di pietrificarsi in una dimensione monumentale che paradossalmente ricrea l'anonimato proprio mentre nomina, come nei lunghi elenchi di nomi dei monumenti ai caduti, ma un legame personale che abbia unito lo scrittore e la vittima di cui egli serba il nome preverrà questa deriva monumentale. Nominare resta un gesto pietoso di contrasto dell'oblio, di per sé riparazione, anche se minima, nella misura in cui l'oblio, come abbiamo detto, sembra essere al contrario un'ulteriore offesa. Le vittime chiedono che almeno si ricordino i loro nomi e che non si dimentichi il torto che hanno subito, il crimine che è stato commesso, la tragedia che è accaduta.

Gli scrittori della Grande guerra hanno insistito spesso su questa funzione di contrasto dell'oblio che le scritture di testimonianza assolvono anche attraverso la propria referenzialità. Un presupposto di questa insistenza è che l'oblio minacci i ricordi dei testimoni. Che i combattenti possano dimenticare può sembrare paradossale, data la natura estrema dell'esperienza di guerra, ma proprio questa natura può essere la causa di un cedere della memoria – citavamo i soldati del *Fuoco*, che si accorgevano di dimenticare già mentre la guerra si combatteva ancora e dicevano: «Non siamo fatti per tenerci dentro tutta questa enormità» – e molti soldati passati dal fronte, in generale, si accorgono della labilità dei propri ricordi. Charles Carrington descrive così le proprie memorie, *A Subaltern's War*: «semplici registrazioni di tutto ciò che ricordo, di ogni azione, parola o emozione di una viva esperienza personale che, lo sentivo [Nel 1920. N.d.R.] stava ormai cominciando a scolorire nella mia memoria».<sup>78</sup> Raymond Jubert, in *Verdun*, scrive: «Affrettiamoci a rincorrere ricordi che domani l'oblio ricoprirà: affrettiamoci a risuscitare questi stati d'animo».<sup>79</sup> Per Norton Cru è urgente che la prima generazione di storici della Grande guerra si impegni ad acquisire, conservare, catalogare e preparare le testimonianze, che una seconda generazione di storici potrà usare per scrivere la storia del conflitto: «La storia può attendere, ci guadagna nell'attendere, nel correggere, nel revisionare. Al contrario, le impressioni dei testimoni hanno tutto da perdere dal tempo, dal ritardo, dalla distanza».<sup>80</sup> E Duhamel nota tristemente che le verità profonde della guerra sono con i morti sui campi di battaglia, che i sopravvissuti ne tengono ormai «dei ricordi precari che tutto cospira a sfigurare e a dissolvere».<sup>81</sup>

Tra le forze che agiscono per l'oblio dell'accaduto è compresa per Duhamel anche la letteratura di convenzione, che disgustava i soldati mentre essi erano sotto il fuoco, scrive, ma che avrebbe finito per divertirli e per sostituire i propri racconti menzogneri ai loro stessi ricordi. «Oggi – gli fa eco Norton Cru –, dopo dodici anni, non oso pensare ai fatti che devono raccontare gli ex soldati ripresi dalla vita civile e dalla tradizione. La leggenda ha forse riguadagnato tutto il terreno che aveva perso in trincea».<sup>82</sup> Le tracce della memoria non sbiadiscono soltanto: esse sono anche cancellate dal diverso testo che altre rappresentazioni, estranee all'esperienza personale, cercano di incidere. Nel tempo che segue il conflitto si ripete così il contraddittorio tra verità contrapposte su eventi che prima accadevano e ora diventano passato. Il contraddittorio si traspone nella durata e le scritture di testimonianza tendono al di là della propria origine contingente proprio in quanto la verità deve essere fatta durare.

<sup>77</sup> S. Sontag, *op. cit.*, pp. 63-64.

<sup>78</sup> Cit. in P. Fussell, *op. cit.*, p. 219.

<sup>79</sup> Cit. in J. Norton Cru, *op. cit.*, p. 11.

<sup>80</sup> J. Norton Cru, *op. cit.*, p. 64.

<sup>81</sup> G. Duhamel, *Guerre et littérature*, cit., p. 45.

<sup>82</sup> J. Norton Cru, *op. cit.*, p. 89.

Sopra notavamo che la categoria della testimonianza appartiene a domini di esperienza in cui le scritture durano e creano tradizione: religione, diritto, letteratura, storiografia. Ora possiamo tornare sulla questione osservando che la critica della tradizione che confluisce (o viene fatta confluire) nelle retoriche belliciste, da parte degli scrittori testimoni, si configura come una presa di coscienza della propria determinazione storica – nel senso di Hans-Georg Gadamer –,<sup>83</sup> o di ciò che vorrebbe determinarli storicamente, e quindi come un *rifiuto* di quella determinazione e come un tentativo di superamento attraverso la testimonianza, e cioè attraverso la rivendicazione della contingenza direttamente esperita. Le scritture di testimonianza si definiscono in relazione alla contingenza che le origina, ma in contraddittorio con il passato di quella tradizione e con lo sguardo rivolto a un orizzonte futuro. Si comincia a chiarire, in questo modo, perché la testimonianza appartenga a domini di esperienza in cui le scritture durano e creano tradizione. Quanto meno, si chiarisce che le scritture di testimonianza affermano una contingenza per costituirle come inizio di una tradizione nuova, o per affermare una verità che soppianti la verità precedente e duri nel futuro.

L'orientamento al futuro delle scritture di testimonianza si definisce quindi come tensione verso l'esemplarità. L'esperienza particolare testimoniata non ha valore solo per sé, ma anche in quanto è esempio di una condizione umana o di una possibile esperienza che, nel caso della guerra, si vorrebbe che non fosse ripetuta. È un aspetto fondamentale delle scritture di testimonianza, che si riconduce al desiderio di ricordare perché ciò che è accaduto non accada di nuovo: «Se ricordassimo», dice uno dei soldati del *Fuoco*, «non ci sarebbero più guerre!».<sup>84</sup> La testimonianza vale come avviso e forse come insegnamento. Anche così queste scritture si rivolgono al futuro e si allontanano dalla contingenza originaria, che nondimeno deve sempre essere tenuta presente, o la prolungano in un orizzonte che la supera.

Il futuro al quale si orientano queste scritture è insomma il tempo di un dover essere e così è, naturalmente, per tutti coloro che già durante il conflitto invocano la pace. Nella sua *Lettera a coloro che mi accusano*, del 17 novembre 1914, Romain Rolland si muove in questo duplice orizzonte temporale, di un presente da riconoscere nella sua gravità e di un futuro che ne sia il superamento, e attribuisce agli intellettuali europei il dovere di preparare quel futuro:

Se è necessario durante la pace preparare la guerra, come dice la saggezza delle nazioni, è anche necessario durante la guerra preparare la pace. È un compito che non mi sembra indegno di quelli fra noi che si trovano fuori della battaglia e che, attraverso la vita spirituale, hanno legami più estesi con l'universo; di questa piccola chiesa laica, che, meglio dell'altra, oggi, serba la propria fede nell'unità del pensiero umano e considera tutti gli uomini come figli del medesimo Padre.<sup>85</sup>

Non per questo – non per il carattere di dover essere che lo qualifica – il futuro di queste scritture cessa di essere un tempo storico. Lo sguardo di chi scrive contro la guerra, dal fronte o dalle retrovie, si rivolge alla pace futura non come a un'utopia, ma come a un compito da assumere e per il quale impegnarsi nella storia. Correlativamente, l'esemplarità dei racconti resi dalle scritture di testimonianza incontra una diversa ricezione presso generazioni di lettori successive, che li accolgono entro situazioni storiche differenti.

I primi lettori delle scritture di testimonianza scaturite dalla Grande guerra sono parte, come i loro autori, della situazione storica che ne costituisce lo sfondo e la materia. Il pubblico che formano è in certo modo bipartito tra lettori che hanno combattuto e lettori che *non* hanno combattuto. I primi stanno con gli scrittori testimoni in una relazione che si fonda sul cameratismo che variamente univa tutti coloro che avevano conosciuto il fronte, talvolta anche al di là degli schieramenti, e nelle scritture di testimonianza possono ritrovare se stessi e comprendere più chiaramente ciò che hanno vissuto. Rispetto ai secondi, gli scrittori testimoni hanno un atteggiamento più conflittuale: da una

<sup>83</sup> Cfr. Hans-Georg Gadamer, *Verità e metodo*, a cura di Gianni Vattimo, Milano, Bompiani, 2000.

<sup>84</sup> H. Barbusse, *op. cit.*, p. 312.

<sup>85</sup> Romain Rolland, *Lettera a coloro che mi accusano*, «Journal de Geneve», 17 novembre 1914, in Id., *Al di sopra della mischia*, cit., pp. 79-86: 86.

parte, vorrebbero che essi ascoltassero e condividessero attraverso la scrittura la loro esperienza, perché un'incomprensione perdurante di ciò che i combattenti hanno vissuto impedirebbe loro di reintegrarsi nella vita civile e perché solo prendendo coscienza dell'esperienza che *non* hanno fatto quei lettori potranno conoscere le proprie responsabilità morali e politiche; dall'altra, quegli stessi scrittori testimoni sentono che coloro che non sono stati sul fronte non potranno mai comprendere davvero che cosa sia stata la guerra e che inoltre essi siano colpevoli proprio in quanto non hanno condiviso le conseguenze di una guerra che riguardava anche loro, perché l'avevano voluta o perché il loro paese vi era stato coinvolto. I sentimenti dei reduci verso i non combattenti si manifestano così in forme diverse, che vanno dal «silence du permissionnaire» di cui scrive Jean Paulhan nelle *Fleurs de Tarbes* (1941) all'invito ad ascoltare le testimonianze della guerra, come in Duhamel, all'atto di denuncia alla Sassoon (*A Soldier's Declaration*, 1917). Le relazioni tra lettori e scrittori, in breve, sono determinate dalle relazioni che gli stessi scrittori e gli stessi lettori intrattengono in quanto parti della società in guerra. Le implicazioni della scrittura per chi la riceve, congiuntamente, si definiscono in un orizzonte storico immediato: nei riconoscimenti da offrire ai reduci, per esempio, o nelle posizioni politiche da assumere dopo la fine delle ostilità.

Quando le stesse scritture di testimonianza passano nelle mani di chi viene *dopo*, la relazione tra autore e lettore e le implicazioni della scrittura non si definiscono più entro un orizzonte immediato e si accentuano invece, con la distanza, la dimensione esemplare e il significato morale della scrittura. Gli scrittori testimoni sono consapevoli del fatto che il tempo inevitabilmente inciderà sulla ricezione delle loro opere: nella prefazione inedita che già citavamo, per esempio, Owen scrive che le sue *elegies* non potranno essere consolatorie per la generazione presente, ma che forse lo saranno per la successiva. Le due generazioni le affronteranno diversamente e diversa sarà l'esperienza che ne deriveranno. Un lettore che non abbia avuto parte nello scoppio della guerra, che non l'abbia vissuta da membro moralmente e politicamente adulto della società in guerra, nei suoi «luoghi di condensazione» come altrove, e che non possa agire, per ragioni cronologiche, nella situazione politica, sociale e culturale che di quella guerra costituisce il seguito immediato riceverà le scritture di testimonianza soprattutto nella loro dimensione di esemplarità: le allontanerà dall'evento che le origina, non essendone parte egli stesso, e tenderà a spostarle su un orizzonte di più lunga durata e più accentuatamente morale.

Assumere questo atteggiamento, che inevitabilmente sarà l'atteggiamento di chi oggi si confronti con le scritture di testimonianza della Grande guerra, non significa mancare all'appello contro l'oblio e per il riconoscimento che viene a noi da quelle scritture, ma appunto consentire il movimento verso una più lunga durata che esse stesse postulavano. La condizione, naturalmente, è che l'allungamento dell'orizzonte non diventi rimozione della scelta della pace nel dominio più facile, perché sempre di là da venire, dell'utopia. Non essere ingenui – non illudersi cioè che la pace nel mondo possa realizzarsi nel tempo della vita di un uomo – non implica che si debba scegliere il disimpegno. Le scritture di testimonianza ci dicono di stare nella storia, anche quella più terribile, e che gli ideali si testimoniano nella storia. Anche gli scrittori dei nostri tempi dai quali abbiamo preso le mosse, se non sono combattenti come quelli della Grande guerra ai quali siamo risaliti, partecipano della condizione delle persone di cui scrivono, stanno dentro una contingenza e la raccontano per renderne conto e insieme per sollecitarne la possibile esemplarità. Perché le loro intenzioni siano qualcosa più di un auspicio, tuttavia, è necessario che noi lettori, accogliendo queste scritture nella nostra contingenza prossima o lontana, dimostriamo lo stesso desiderio di verità dal quale esse sono nate. La letteratura, diceva Sartre, è «una strana trottola che esiste quando è in movimento» e a imprimerle il movimento – a darle vita – non può che essere la lettura.<sup>86</sup>

<sup>86</sup> J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 77.