

Palazzo Serra (già Palazzo Marc'Aurelio Rebuffo) fu ristrutturato nel 1782 per il marchese Stefano Serra da Giovan Battista Pellegrini. Edificato agli inizi del Cinquecento incorporando parte della cinta muraria del 1155, nel 1664 fu ampliato e restaurato da Francesco Rebuffo, ottenendo il benessere per l'inclusione nell'elenco degli "alloggiamenti pubblici". Palazzo Serra è sede del Dipartimento di Lingue e culture moderne dell'Università degli Studi di Genova.

Palazzo Serra (formerly Palazzo Marc'Aurelio Rebuffo, 1509) was renovated in 1782 for marchese Stefano Serra by Giovan Battista Pellegrini, with frescos by Carlo G. Ratti. It incorporates the North tower of one of Genoa's medieval gates, Porta dei Vacca (1155). Opening on Piazza Santa Sabina, it houses the Department of Modern Languages and Cultures of the University of Genoa.

Immagine copertina:

Allegoria dei conflitti nazionali in Europa alla vigilia della guerra. Manifesto della Kriegssammlung.

Si ringrazia la Österreichische Nationalbibliothek Wien per aver messo a disposizione l'immagine.



**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA**

Dipartimento di Lingue e Culture Moderne

QUADERNI DI PALAZZO SERRA 28

L'indicibile: Grande Guerra e letteratura

Ideazione, progetto scientifico, cura di
Michaela Bürger-Koftis

Cura redazionale e composizione grafica di Davide Finco

Con il patrocinio di



forum austriaco di cultura^{rma}



Consolato Onorario d'Austria

- Genova -



Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2
16124 Genova
www.lcm.unige.it

(Quaderni di Palazzo Serra, 28)

Comitato editoriale

Massimo Bacigalupo, Chiara Benati, Elisa Bricco, Pier Luigi Crovetto, Roberto De Pol, Roberto Francavilla, Sergio Poli, Laura Quercioli Mincer, Ilaria Rizzato, Laura Salmon, Laura Sanfelici, Giuseppe Sertoli, Serena Spazzarini.

Criteri di valutazione e Referee

I saggi inclusi nei *Quaderni di Palazzo Serra* sono sottoposti a Revisione Anonima di Pari (*Blind Peer Review*) secondo una linea editoriale che si impegna ad affidare il ruolo di Valutatore, di volta in volta, a due studiosi indipendenti – italiani e non – che, per il ruolo svolto nella comunità scientifica e accademica internazionale, sono in grado di garantire la qualità della pubblicazione. Il testo degli articoli presentati non dovrà includere il nome dell'autore. Nome e indirizzo vanno indicati su una pagina separata.

Submissions

Articles submitted for publication will be evaluated by two anonymous referees. Please provide full contact information on a separate title page. Do not include your name anywhere on the manuscript itself.

© 2015

Copyright by Massimo Bacigalupo, Michaela Bürger-Koftis, Maria Rita Cifarelli, Nicoletta Dacrema, Marco Damonte, Francesco De Nicola, Roberto De Pol, Sara Dickinson, Hermann Dorowin, Silvia Ferrari, Davide Finco, Stefania Michelucci, Giorgetta Revelli, Marco Salotti, Serena Spazzarini, Stefano Vicari.

Cura redazionale e composizione grafica di Davide Finco

Università degli Studi di Genova
Dipartimento di Lingue e culture moderne
Piazza S. Sabina, 2 – 16124 Genova
www.lcm.unige.it

Tutti i diritti riservati

ISSN 1970-0571

ISBN 978-88-88626-61-1

INDICE

ROBERTO DE POL E MICHAELA BÜRGER-KOFTIS

Mostrare l'indicibile,
alludere all'indicibile, raccontare l'indicibile 3

Mostrare l'indicibile

MICHAELA BÜRGER-KOFTIS

*AUSTRIA E ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. Immagini
della propaganda bellica.* Presentazione della mostra 13

MICHAELA BÜRGER-KOFTIS

Guerra di parole. Critica del linguaggio e critica della guerra
nel dramma monumentale di Karl Kraus
Die letzten Tage der Menschheit 23

MARCO SALOTTI

Pellicole infiammabili:
la Grande Guerra e il cinema (1916-1970) 63

Alludere all'indicibile

FRANCESCO DE NICOLA

Lettura di Soldato e San Martino del Carso
di Giuseppe Ungaretti 85

SERENA SPAZZARINI

Le parole dei poeti (A. Ehrenstein,
W. Hasenclever, W. Klemm, F. Werfel) 93

SILVIA FERRARI E MICHAELA BÜRGER-KOFTIS

Traduzione di *Die Menschheit* di August Stramm (1874-1915) ..109

MICHAELA BÜRGER-KOFTIS

Affrontare l'indicibile. Strategie poetiche in
Die Menschheit e *Feuertaufe* di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e *Grodek* di Georg Trakl (1887-1914) 129

SARA DICKINSON

“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra 151

GIORGETTA REVELLI

“In ricordo del 19 luglio 1914” di Anna Achmatova 169

MARIA RITA CIFARELLI

“The Poet in Pain”: sulla difficoltà di scrivere poesie di guerra... 175

MASSIMO BACIGALUPO

La “pace separata” del poeta americano 193

Raccontare l'indicibile

DAVIDE FINCO

La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:

Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke 211

HERMANN DOROWIN

“Tra follia e disperazione”.

Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale 231

ROBERTO DE POL

Libri contro: autori e romanzi contro Remarque 245

NICOLETTA DACREMA

Egon Friedell e la Grande Guerra: una questione aperta 259

MARCO DAMONTE

Gli scritti di Wittgenstein durante la Grande Guerra 281

STEFANIA MICHELUCCI

Una guerra di macchine: “With the Guns” di D. H. Lawrence.

Testo, traduzione e commento 297

STEFANO VICARI

Lettres des poilus et autorité militaire : écrire pour se révolter ... 313

Contatti e curricula 337

Numeri monografici dei Quaderni (1987-2015) 347

Mostrare l'indicibile, alludere all'indicibile, raccontare l'indicibile

Roberto De Pol e Michaela Bürger-Koftis

La guerra c'è sempre stata, una qualche guerra è sempre stata combattuta, è sempre stata raccontata e mostrata: da combattenti e reduci, da storici e giornalisti, da artisti, poeti e scrittori. Per quanto spesso deprecata, la guerra è sempre stata presentata, accettata, talvolta glorificata come un evento ineliminabile dalle vicende umane.

Ciò che fa della Prima Guerra Mondiale una guerra 'altra' dalle precedenti, e forse anche dalle successive, è in primo luogo la grande quantità di individui coinvolti: prima di questo conflitto, quella militare era una professione come le altre, con le sue prerogative, i suoi vantaggi e svantaggi; la Grande Guerra porta però alla coscrizione, cioè alla militarizzazione, di fatto coatta e perdurante, di intere generazioni di cittadini che diventano soldati, devono cioè, come denuncia Remarque, disimparare tutto quello che dovrebbe servire a una vita 'normale' per apprendere soltanto a sopravvivere, ma soprattutto a uccidere.¹

Questi milioni di giovani vanno al fronte lasciando famiglie,

¹ “In dieci settimane ci formammo alla vita militare, e in questo periodo ci trasformarono più profondamente che non in dieci anni di scuola. Imparammo che un bottone lucido è più importante che non quattro volumi di Schopenhauer [...] dovemmo riconoscere che ciò che conta non è tanto lo spirito, quanto la spazzola del lucido, non il pensiero, ma il sistema, non la libertà, ma lo ‘scattare’. Dopo tre settimane riuscivamo già a concepire come un portalettere, divenuto per caso un superiore gallonato, potesse esercitare su di noi un potere maggiore di quello che prima non avessero i nostri genitori, i nostri educatori e tutti gli spiriti magni della civiltà – da Platone a Goethe – messi insieme.” (E. M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Traduzione di S. Jacini, Milano, Mondadori 1971, pp. 33-34).

amici e conoscenti che riconoscono eguali a loro, ma dai quali di colpo diventano irrimediabilmente diversi, mentre l'esperienza bellica li accomuna ad altri giovani provenienti dalle classi e dalle regioni più disparate, che mai altrimenti avrebbero incontrato e che mai avrebbero riconosciuto come compagni e come fratelli. Questa fratellanza consiste però non solo nel condividere gli stessi pericoli, fatiche e paure, ma anche nel portare la stessa divisa, perché, se la divisa è diversa, il fratello diventa per forza un nemico da uccidere.

Tutto questo provoca un trauma, costituisce comunque per milioni di individui un'esperienza che urge di essere elaborata e quindi comunicata, raccontata. La lingua, i consueti schemi percettivi, comunicativi e letterari, spesso le capacità stesse degli autori (che talvolta sono dei letterati di professione, talvolta diventano o aspirano a diventare narratori) si rivelano tuttavia inadeguati, sicché questa guerra suscita, a parte la propaganda, la storiografia e la memorialistica ufficiali che in fondo non si discostano da quelle che accompagnarono le guerre precedenti, una vastissima letteratura che si presenta sotto il segno dell'ineffabilità. Una ineffabilità che diventa tanto più scomoda quando il racconto si fa rappresentazione, allusione e narrazione, quando l'esperienza individuale del testimone aspira a sublimarsi in forma artistica e letteraria, ad assurgere dunque a un significato generale, se non addirittura universale.

Michaela Bürger-Koftis e Marco Salotti si sono proposti di seguire le tracce di questa tensione tra ineffabilità dell'esperienza bellica e urgenza di mostrare, alludere, raccontare, in una serie di iniziative volte a ricordare a giovani e meno giovani non solo cosa fosse stata la "guerra dei nostri nonni", ma cosa sia fondamentalmente la guerra che oggi spesso si tende ad accettare come evento normale, mascherandone l'essenza con acrobazie linguistiche ed ideologiche.

Un altro importante fattore che differenzia questa dalle guerre precedenti fu l'incidenza dei nuovi mezzi di comunicazione visiva, come la fotografia e il film, che si uniscono alla carta stampata per creare un nuovo sistema di propaganda, capace di raggiungere e influenzare le masse. Preceduta da una conferenza introduttiva di M. Salotti su "Come il cinema ha visto la Grande Guerra" (17 dicembre

Mostrare l'indicibile, alludere all'indicibile, raccontare l'indicibile

2014), Bürger-Koftis e Salotti hanno organizzato una serie di incontri ospitati, grazie al prezioso apporto della dott.ssa Carla Artelli e dei suoi collaboratori, negli splendidi vani della Biblioteca Universitaria di Genova (già sede dell'Hotel Colombia), incontri durante i quali sono stati introdotti, proiettati e commentati quei film che più di altri hanno contribuito a “mostrare”, e quindi a fissare una volta per tutte nell'immaginario collettivo, l'“indicibile” esperienza bellica della Prima Guerra Mondiale:

“*All'ovest niente di nuovo* di Lewis Milestone: dal romanzo al film” - 16 gennaio 2015, con M. Salotti e R. De Pol;

“Da *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu a *Uomini contro* di Francesco Rosi” - 22 gennaio 2015, con M. Salotti e F. De Nicola;

“*Berge in Flammen* di Luis Trenker: dal romanzo al film. La guerra vista dagli austriaci” - 23 gennaio 2015, con M. Salotti e R. De Pol;

“*Trincee* di Carlo Salsa nel film *La Grande Guerra* di Mario Monicelli” - 5 febbraio 2015, con M. Salotti e F. De Nicola;

“*Orizzonti di gloria*: dal romanzo di Humphrey Cobb al film di Stanley Kubrick” - 11 febbraio 2015, con M. Salotti, M. Bürger-Koftis e R. De Pol.

Come mostra Salotti nel contributo qui pubblicato, la maggior parte dei film che descrivono la Grande Guerra ha origine letteraria o almeno memorialistica, però durante il conflitto il cinema stesso scende in campo per spronare e rincorare i combattenti: un Maciste alpino strapazza gli Austriaci; un bimbo, Momi, vive la guerra come uno scontro di burattini rivali, la diva Francesca Bertini si cala nei panni, fortunatamente solo onirici, di una fanciulla insidiata dal barbaro invasore, mentre Charlot cattura da solo una dozzina di soldati tedeschi. Alla fine della guerra il cinema di propaganda lascia spazio a produzioni più meditate, da *Heart of the World* di Griffith

(1918) a *The Four Horsemen of the Apocalypse* di Ingram (1921), da *The Big Parade* di King Vidor (1925) a *All Quiet on the Western Front* di Milestone (1930) e *Westfront 1918* di Pabst (1930) che mostrano l'orrore del conflitto. In *The Man I Killed* (1932), Ernst Lubitsch, "maestro della commedia sofisticata e del film-operetta di derivazione viennese", porta alle estreme conseguenze il lacerante motivo del rimorso per l'uccisione del nemico, mentre con *La grande illusion* (1937) Jean Renoir offre "una riflessione politica e poetica sulla classe aristocratica europea che esce sconfitta dalla guerra". La guerra alpina, così diversa da quella di trincea del fronte occidentale e carsico, viene presentata da parte austriaca con *Berge in Flammen* di Luis Trenker (1931) e da parte italiana con *Le scarpe al sole* di Marco Elter (1935), in una gara cinematografica giocata sul campo fotografico d'alta quota. Nel secondo dopoguerra il film sulla Prima Guerra Mondiale ritorna a partire dai primi anni '60, ed è ormai sottoposto ad aspettative e tensioni nuove: ricuce il senso di appartenenza nazionale lacerato dalla guerra civile con *La Grande Guerra* di Monicelli (1959) e presenta l'immane conflitto alla luce dello scontro di classe con *Uomini contro* di Rosi (1970).

Il teatro, stando alla teorizzazione aristotelica, sarebbe luogo per eccellenza dell'azione, ma nel teatro moderno l'azione è molto spesso o talvolta addirittura soltanto gesto linguistico. Il contributo di Michaela Bürger-Koftis è dedicato alla monumentale "tragedia in 5 atti con prologo ed epilogo" *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus (composta nel 1915-1917, pubblicata nel 1922), un coacervo di materiale apparentemente slegato che è in realtà un esempio *ante litteram* di teatro documentario e contamina elementi e personaggi in gran parte desunti dalla realtà con altri fittizi, non per rappresentare, ma per dare un senso allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, scoprendone cause e meccanismi, tra i quali il linguaggio è protagonista: se i *Wiener Moderne* muovono dallo scetticismo nei confronti delle capacità espressive del linguaggio, Kraus si esibisce in una vera e propria critica del linguaggio, di quello giornalistico che offre alla stupidità umana banalità e luoghi comuni in grado di giustificare qualsiasi evento; del linguaggio quotidiano, del dialetto con i suoi diminutivi. Il contributo si conclude con un "excursus" che ricorda la prima e unica messa in scena integrale di questo dramma –

che l'autore stesso giudicava non rappresentabile – da parte di Luca Ronconi, al Lingotto di Torino nel 1990, rappresentazione della quale Michaela Bürger-Koftis evidenzia la genialità.

La parte dedicata alle arti visive è proseguita nell'aprile 2015 con la mostra “Austria e Italia nella Grande Guerra. Immagini della propaganda bellica”, organizzata dal Forum austriaco di cultura di Roma, dall'Istituto Storico austriaco, dall'Ambasciata d'Austria presso la Santa Sede e il Centro culturale italo-austriaco di Genova e ancora ospitata dalla Biblioteca Universitaria.

Alla letteratura sono stati dedicati alcuni incontri e un'intera giornata conclusiva: dapprima (29 gennaio 2015) R. De Pol ha tenuto nella sala “Pontevecchio” (del Dipartimento di Economia dell'Università di Genova) una conferenza su “Strategie narrative in *Niente di nuovo sul fronte occidentale* di Remarque e *Montagne in fiamme* di Trenker”; poi (14 febbraio 2015) M. Bacigalupo ha organizzato alla Biblioteca internazionale di Rapallo un incontro dedicato a “Grande Guerra e letteratura (Italia, Germania, Austria, Stati Uniti)” con la partecipazione di Maria Teresa Caprile, F. De Nicola e R. De Pol.

L'esplorazione del rapporto tra Grande Guerra e letteratura si è idealmente conclusa con la Tavola rotonda del 26 maggio 2015, suddivisa in due sezioni, dedicate alla poesia (“Alludere all'indicibile”) e alla prosa (“Raccontare l'indicibile”), i cui interventi vengono ora raccolti e pubblicati in questo numero dei “Quaderni di Palazzo Serra”.

La poesia può diventare immediata espressione di sentimenti, provati individualmente da un Io lirico, ma validi per la totalità della gioventù in trincea: è il caso paradigmatico di due liriche di Ungaretti magistralmente introdotte da Francesco De Nicola che ci trasmettono il tragico senso di isolamento del singolo e la desolazione di fronte a morte e distruzione generalizzati; ma anche di alcune poesie di autori tedeschi come A. Ehrenstein, W. Klemm, A. Lichtenstein, scelte e per la prima volta accuratamente tradotte in italiano da Serena Spazzarini, e nelle quali l'esperienza bellica viene resa attraverso l'accumulo di immagini talvolta apparentemente slegate, ma sempre intimamente accomunate da grande forza

evocativa e sferzante aggressività. Per completare il quadro di lirica espressionista del periodo bellico ancora inedita in Italia, Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis presentano la traduzione della poesia monumentale, considerato un capolavoro tra Espressionismo e Dadaismo, *Die Menschheit* di August Stramm. La esamina nel contributo seguente Michaela Bürger-Koftis insieme ad altre tre poesie di August Stramm (1874-1915) e Georg Trakl (1887-1914), che, per le strategie poetiche applicate, vengono ascritte all'Espressionismo tedesco. La sezione *Prevedere l'indicibile* si dedica alle "Vorkriegs-Kriegsgedichte" (Eibl), *Die Menschheit* e *Menschheit*, e dimostra che nel caso di Stramm è evidente l'uso di stilemi che anticiparono il Dadaismo, mentre Trakl imboccò la strada di una poetica che include tra cromaticità e sonorità tutti i sensi superando così l'indicibile nel senso wittgensteiniano. Evidenziando la polivalenza del termine "indicibile", Bürger-Koftis analizza nella sezione *Vivere l'indicibile* due delle ultime poesie scritte al fronte da poeti che poco dopo moriranno precocemente e constata che questi, pure rimanendo fedeli alle strategie poetiche adottate già in *Feuertaupe* e *Grodek*, inseriscono sempre più elementi narrativi, con il risultato che ormai l'indicibile, più che alluso, viene ora raccontato.

In alcuni casi la poesia può assurgere a mezzo per veicolare considerazioni più generali, come nell'enigmatica poesia di Vladislav Chodasevič intitolata *La scimmia*, che, come bene spiega Sara Dickinson, apparentemente narra l'esperienza di un banale incontro tra io lirico e un vagabondo serbo con una scimmia, ma, poiché si chiude col verso "Quel giorno dichiararono la guerra", offre in realtà una serissima riflessione sull'attualità politica e, in un gioco di riferimenti ironici, chiama in causa, per metterli in dubbio, tutta una serie di concetti importanti come "fratellanza tra i popoli" e legame tra sovrano e popolo. Al primo giorno di guerra è esplicitamente dedicata la poesia di Anna Achmatova, *In ricordo del 19 luglio 1914*, che Giorgetta Revelli esamina, commenta e raffronta anche con liriche di argomento analogo suscitate dal medesimo evento.

In guerra la poesia, intesa come singolo testo poetico, è spesso piegata alle esigenze di alludere all'indicibile, ma anche la lirica

stessa, intesa come genere, con le sue regole e i suoi canoni faticosamente acquisiti, non può restare immune dalla guerra, come illustra Rita Cifarelli. La *trench poetry* cerca infatti di superare l'indicibilità usando "simboli e immagini ricorrenti, strutture ritmiche e sonorità spezzate", mentre forme, stilemi e topoi della poesia tradizionale confliggono spesso con i contenuti, causando un effetto di straniamento; il fatto stesso di scrivere poesie stando in trincea, tuttavia, cercando di esprimere l'orrore attraverso i canoni e le regole di una poetica ormai consolidata costituisce per molti giovani soldati inglesi una prova di sopravvivenza e di continuità, un puntello contro il caos bellico, una conferma delle capacità di controllo esercitata dalle *élites* e in specie della presunta superiorità della cultura britannica. Questo uso strumentale della poesia, che diventa addirittura terapeutico in un ospedale adibito alla riabilitazione di soldati afflitti da trauma da esplosioni, finisce per erodere la fiducia nel potere della poesia che si era sviluppato all'interno di un più vasto progetto di costruzione dell'identità nazionale e per aprire la strada agli esperimenti modernisti.

Massimo Bacigalupo esamina alcuni dei principali contributi della poesia angloamericana (Stevens, Sandburg, Eliot, Pound, Hemingway) evidenziandovi tanto la denuncia quanto una puntuale disamina dei disastri provocati dalla guerra, intesa come catastrofe che coinvolge l'intera civiltà occidentale.

Nella sezione dedicata alla narrativa, Davide Finco si occupa dell'interessantissimo *Spartani* di Emil Bønnelycke (1919), primo romanzo espressionistico danese e unico romanzo della letteratura scandinava dedicato alla Prima Guerra Mondiale. L'autore danese sembrerebbe a prima vista presentare tre storie autonome, per quanto significativamente accomunate dalla medesima prospettiva narrativa in prima persona: quella un giovane spartano durante le guerre del Peloponneso del IV sec. a. C., quella di un soldato che milita sul fronte occidentale durante la Grande Guerra e quella di un giovane coscritto danese che si prepara a un prossimo conflitto; in realtà, con un elaborato gioco di rimandi e corrispondenze tra i vari piani narrativi, Bønnelycke offre una attualissima riflessione sull'essenza della guerra come fenomeno che da sempre ha afflitto l'umanità.

Marco Damonte si rivolge ad appunti e lettere scritti da Wittgenstein durante la guerra per meglio comprendere il pensiero del filosofo e in particolare il *Tractatus*, composto proprio sotto le armi e del quale i primi curatori e interpreti avevano offerta una lettura “parziale, se non fuorviante”, sradicandolo dal suo contesto genetico.

Hermann Dorowin si occupa di Alfred Polgar, scrittore e critico teatrale viennese che riesce ad aggirare la censura pubblicando brevi testi in cui racconta gli avvenimenti bellici dal punto di vista del fronte interno, smascherando l’inutilità della guerra e la caduta dei valori tradizionali, fornendo nel contempo, con il suo scetticismo e la sua autoironia, un efficace contraltare alla “straripante polemica” di Karl Kraus.

Roberto De Pol mostra come il romanzo di Remarque, ritenuto ormai da ammiratori e detrattori “il” testo per eccellenza contro la guerra, finisca per essere giudicato in base al suo “realismo”, come se l’autore avesse davvero inteso scrivere un testo documentario, invece che un testo letterario, diventando per questo oggetto di critiche e di parodie, ma anche modello *e negativo* per la stesura di romanzi “realistici”, ma, naturalmente, connotati da segno ideologico opposto.

Nicoletta Dacrema evidenzia l’importanza esemplare, dal punto di vista della propaganda bellica intesa come categoria letteraria e come categoria ideologica, dei sette articoli pubblicati dal giornalista, drammaturgo e critico teatrale viennese Egon Friedell sul *Neues Wiener Journal* nel 1914-15, poi raccolti in un libretto dal titolo *Von Dante zu d’Annunzio*, perché questi scritti permettono di ricostruire “il percorso retorico della pubblicistica bellica in sede giornalistica” e offrono “una visione globale”, non solo dei nodi concettuali più dibattuti durante la Prima Guerra Mondiale, ma anche dei rapporti tra Austria e Germania, toccando aspetti importanti della costruzione identitaria dei due paesi e della rispettiva autopercezione.

Stefania Michelucci presenta testo, traduzione e commento di un articolo in cui H. D. Lawrence, all’inizio della guerra, mette profeticamente in guardia dalla sottomissione dell’uomo alla macchina, sottomissione espressa emblematicamente dai serventi di una batteria di cannoni che sparano e massacrano bersagli invisibili,

porta a suicidio dell'umanità e distruzione di massa.

Nel suo contributo, già pronunciato come conferenza al convegno internazionale "In guerra con le parole" (svoltosi a Genova, Palazzo Ducale, 25-28 novembre 2015), Stefano Vicari esamina, dal punto di vista dell'analisi del discorso, un corpus di 1500 lettere redatte da fantaccini francesi per i quali scrivere lettere dal fronte costituisce una "riappropriazione della dimensione individuale" che passa attraverso l'"affrancamento dal goglio dell'autorità" e diventa quindi una forma di resistenza all'autorità militare stessa. Un confronto, sostanzialmente sempre più critico, con i vertici militari e la stampa asservita alle versioni ufficiali, si sostanzia nella comparsa di un "noi" collettivo, nel tentativo di aggirare la censura o anche semplicemente nel ricordarne la incombente presenza, nonché nella rassegnata ammissione che non sia possibile parlare di guerra se non si vive in mezzo ai soldati.

Dedicare alcuni mesi del suo centesimo anniversario a ricordare la Prima Guerra Mondiale nelle molteplici forme (visiva, poetica, narrativa) in cui venne rappresentata, ha significato, per chi ha organizzato e partecipato a vario titolo a queste manifestazioni, avvicinarsi a quelli che della Guerra sono stati vittime e a quelli che, prendendovi parte in prima persona e sopravvivendo, hanno cercato di elaborare questa esperienza, lasciandocene una testimonianza preziosa che, non solo dal punto di vista letterario, ma anche dal punto di vista culturale e civico, non si dovrebbe mai dimenticare.

Mostrare l'indicibile

AUSTRIA E ITALIA NELLA GRANDE GUERRA.

Immagini della propaganda bellica

Michaela Bürger-Koftis

(Mostra dal 25 marzo al 15 aprile 2015
nella Biblioteca Universitaria di Genova, Hotel Colombia)

Grazie alle possibilità che ci concede una pubblicazione online, possiamo offrire al lettore di questo volume una breve, seppur parziale, visita digitale, non certo ancora virtuale, della mostra *AUSTRIA E ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. Immagini della propaganda bellica*, tenutasi a marzo-aprile nelle splendide sale della Biblioteca Universitaria di Genova, ubicata nel palazzo dello storico albergo Colombia costruito ai primi del '900: l'ambiente perfetto per una mostra che cerca di trasmettere appunto questa *Stimmung* degli anni della Prima Guerra Mondiale.



Mercoledì 25 marzo 2015 - ore 17

Inaugurazione della mostra

AUSTRIA E ITALIA NELLA GRANDE GUERRA

Immagini della propaganda bellica

(25 marzo - 15 aprile 2015)



Carta geografica. Il carattere satirico del titolo: "Un grande elefante collezionista!"

La mostra espone manifesti, volantini e annuari della cosiddetta "Kriegssammlung", la collezione bellica della Biblioteca Nazionale Antiquaria. L'esposizione è arricchita da documentazioni fotografiche, riproduzioni di cartoline pro-guerra italiane e austriache che documentano l'enorme macchinario propagandistico che mirava a sensibilizzare il popolo a favore della guerra.

Michaela Bürger-Koftis dell'Università di Genova, per l'occasione, illustrerà la mostra

Sezione della mostra
L'ITALIA NELLA GRANDE GUERRA.
I luoghi, gli eventi, i protagonisti, la memoria
in corso presso la Biblioteca Universitaria di Genova - Hotel Colombia
fino al 15 aprile 2015
Orario: da lunedì a venerdì ore 9,00-18,00 - sabato ore 9,00-13,00. Ingresso libero

SEGUIRA' RINFRESCO

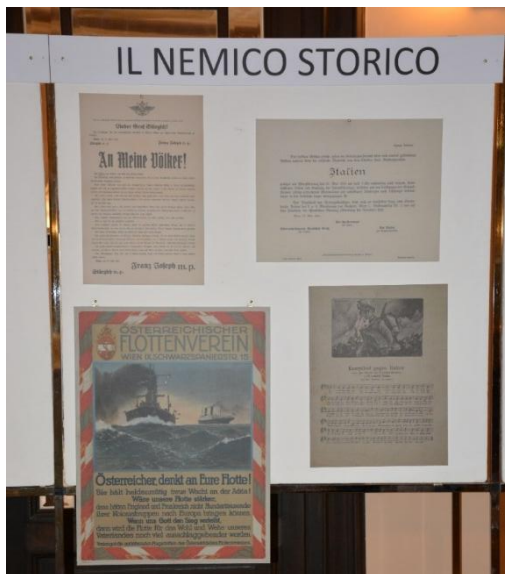
Biblioteca Universitaria di Genova - Hotel Colombia - Via Balbi, 40

Biblioteca Universitaria di Genova - tel. +39 010 2546453 - fax +39 010 2546454 bu-ne.eventi@bibliotecauniversitaria.it www.bibliotecauniversitaria.it *tutti >>> alla tua biblioteca*

L' esposizione a Genova ha costituito la seconda tappa di questa mostra in Italia, dopo Roma, dove la mostra fu inaugurata in occasione del simposio "Giù le armi! Impariamo dalla storia della Prima Guerra Mondiale – Pace tra realtà e utopia" svoltosi l'8 ottobre del 2014 presso il Forum di Cultura e l'Istituto Storico Austriaco a Roma. Raccogliendo materiale dalla cosiddetta *Kriegssammlung* del *Bildarchiv* della Biblioteca Nazionale Austriaca (Vienna) e da vari collezionisti privati, l'Istituto Storico Austriaco con il suo direttore Andreas Gottsmann organizzò una piccola, ma per ricchezza nei dettagli significativa, mostra che ha pienamente illustrato la propaganda bellica praticata dall'uno e dall'altro fronte. La prima parte della mostra era dedicata alla guerra e alle sue conseguenze nei manifesti austriaci e italiani ed era suddivisa in nove sezioni:

- ALLA VIGILIA DELLA GUERRA
- IL TEATRO DI GUERRA
- IL NEMICO STORICO
- L'ECONOMIA DI GUERRA
- LE DONNE E LA GUERRA
- LA GUERRA COME SPETTACOLO
- I BAMBINI E LA GUERRA
- LE CONSEGUENZE DELLA GUERRA: MORTI, FERITI, INVALIDI
- FINIS AUSTRIAE

Austria e Italia nella Grande guerra





Austria e Italia nella Grande guerra

Che una mostra sulla propaganda in tempi di guerra tratti anche degli aspetti linguistici e quindi si confronti con l'indicibile, va da sé, visto che ogni manifesto, comunicazione, avviso e cartolina postale qui esposto ha una componente linguistica e una visiva; ma spesso sono proprio gli aspetti visivi che risultano in grado di mostrare l'indicibile, a parole difficilmente descrivibile, come per esempio dimostra benissimo l'ottava sezione sulle conseguenze della guerra con i suoi morti, feriti e invalidi:

LE CONSEGUENZE DELLA GUERRA: MORTI, FERITI, INVALIDI

I soldati di tutte le armate sin dal primo giorno di guerra convivevano con il pericolo di essere feriti o di morire. L'armata imperiale ogni giorno pubblicava le liste dei morti e dei feriti, che diventavano sempre più lunghe. La loro pubblicazione venne, in seguito, sospesa: erano troppi nomi e abbassavano il morale della popolazione. La gente, comunque, venne a sapere la triste verità sulle perdite, ovvero un milione e duecentomila morti. Più di tre milioni erano, invece, i feriti, tanti dei quali rimasero per sempre invalidi. La maggior parte dei medici prestava servizio negli ospedali da campo, la cura dei feriti rappresentava una grandissima sfida e comprendeva anche la sperimentazione di alcuni medicinali. Si effettuavano nuovi interventi chirurgici e si perfezionava la sostituzione degli arti. Contro la sofferenza e contro le menomazioni anche i medici e gli infermieri erano impotenti. Veniva chiesto di aiutare con libere offerte gli invalidi e gli orfani. Enti pubblici e privati cercavano lavoro per i reduci di guerra.



Ritaglio di giornale
"Stecca radiale secondo Spitzzy"



Protesi di mano



Ufficio di collocamento per gli invalidi di guerra

30

Si ringrazia di cuore Andreas Gottsmann, direttore dell'Istituto Storico Austriaco a Roma, la Biblioteca Nazionale Austriaca a Vienna e i collezionisti privati per averci messo a disposizione alcune immagini del catalogo della mostra.

Ma qui si poteva incontrare l'indicibile anche in altre forme, in vari esempi di linguaggio usato per scopi populistici e demagogici, quando si cercava di raccontare e dipingere la realtà in modo digeribile per la popolazione. Basti ricordare il famigerato invito a raccogliere i maggiolini:



Esortazione alla raccolta dei maggiolini

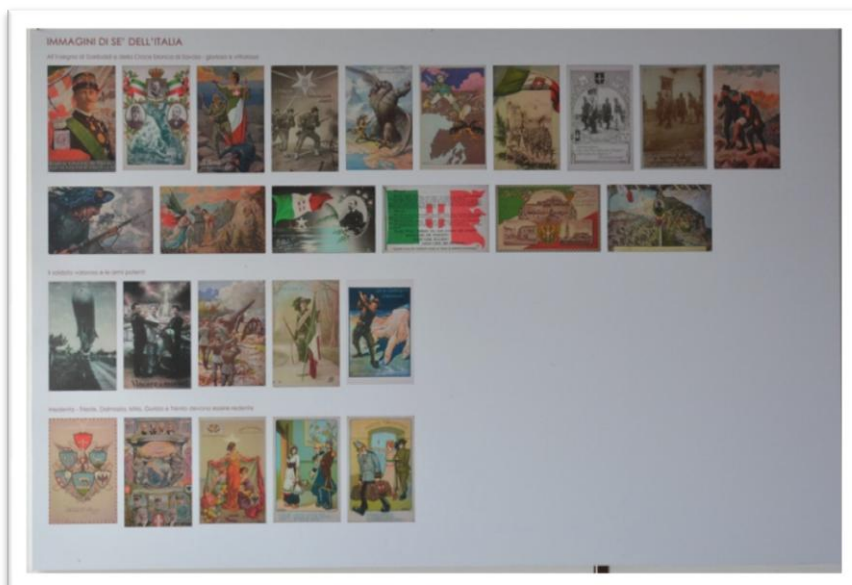


Manifesto per la mostra dedicata a materiali alternativi di produzione

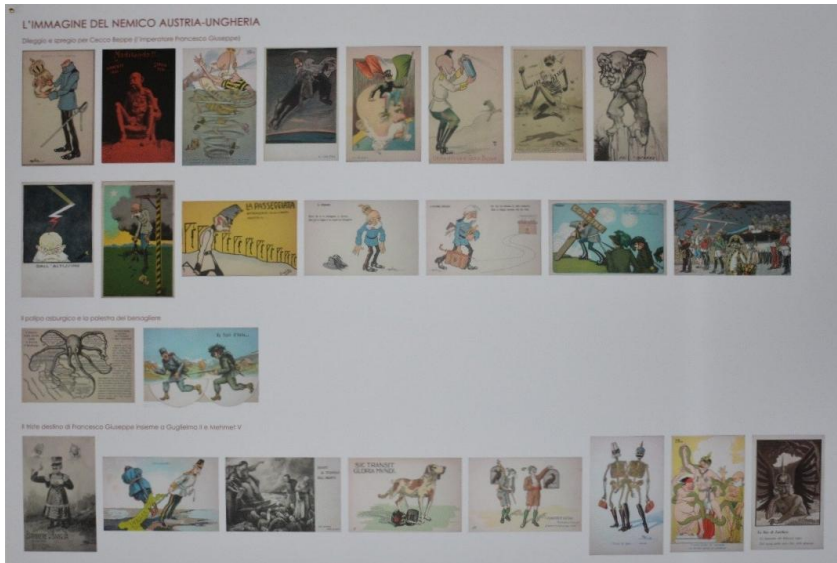
Nella seconda parte della mostra, intitolata *La Grande Guerra nelle immagini delle cartoline postali di guerra: Austria-Ungheria e Italia*, che fa parte della collezione Walter Lukan (Vienna), l'indicibile viene superato con i mezzi dell'umorismo, della satira e della parodia, talvolta al "limite del buon gusto",¹ come riconoscono nel catalogo gli stessi curatori. Vedendo a confronto queste cartoline postali, austriache e italiane, la comicità già di per sé funziona per mezzo di contrasti, rende afferrabile, anche se magari soltanto per alcuni istanti sfuggenti, l'indicibile insito nel conflitto di due culture diverse, ma legate, ora tese tra amicizia e inimicizia in un mondo pregno di guerra.

¹ AUSTRIA E ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. *Immagini della propaganda bellica*. [catalogo in forma di dispensa], Roma, Istituto Storico Austriaco a Roma, 2014, p. 2.

Austria e Italia nella Grande guerra



Michaela Bürger-Koftis



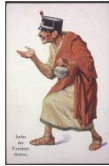
Austria e Italia nella Grande guerra

I.2. L'IMMAGINE DEL NEMICO ITALIA

"Il Giuda" Italia



2.5



2.6



2.7



2.8



2.9

- 2.5. La Giustizia dagli occhi bendati caccia via dal proprio regno Giuda con il suo trono sabauda. Editrice: Novitas, Berlino; inviata da Maribor a un soldato al fronte (posta militare 230), 8.4.1916.
- 2.6. "Giuda il traditore." "Cari Anna & Eugen! Con la presente Vi mando questo perfido traditore a figura intera." Da un testo sul retro della cartolina inviata da un soldato in data 16.9.1915 dal fronte (posta militare 216) a Vienna. Editrice: CA & Co., N° 65.
- 2.7. "Onta eterna per il Giuda Italia!!" Ancora Giuda con i suoi denari. Editrice: R. J., Vienna, N° 76. Stampa di J. Weiner; non inviata (1915).
- 2.8. Italia – prima "amica" e poi traditrice. Editrice: CA & Co., Nr.57. Aggiunta a stampa: autorizzazione dell'autorità militare. Inviata; con questa cartolina un soldato dal fronte inviò i suoi auguri di Pentecoste a Vienna (posta militare 511, 26.5.1917).
- 2.9. Assassini! Un soldato della sanità del Corpo fucilieri imperiali è ucciso proditoriamente da un alpino italiano ferito. (Scontro sul ghiacciaio Presena, 9.6.1915.) Sigla H. Bertle, 1915. Cartolina ufficiale del Fondo per le vedove e gli orfani del Corpo dei fucilieri imperiali. Edita dall'Imperial-regio ministero per la difesa del Paese. Dopo la guerra utilizzata con la sovrastampa: a favore delle Associazioni regionali di Vienna e dell'Austria inferiore dell'Unione centrale delle organizzazioni regionali degli invalidi e superstiti di guerra dell'Austria, Vienna VII, Lerchenfelderstrasse 1. Non inviata. (Cfr. cartolina II.1.10)

42

I.2. L'IMMAGINE DEL NEMICO ITALIA

Dio punisca l'Italia – quei perfidi "terrori"



2.10



2.11



2.12



2.13

- 2.10. La nuova Triplice Alleanza contro l'Italia. La scritta originale "Fate battere i vostri cuori per Dio, i vostri pugni sul nemico!" è stata integrata da un'aggiunta a stampa: "Dio punisca l'infida Italia!" Sulle cartoline postali militari austriache spesso si legge anche la scritta aggiunta a stampa: "Dio punisca l'Inghilterra! L'Italia la puniamo noi stessi!" Editrice: C. H. W. VIII/2, N° 3227; non inviata, 1915.
- 2.11. "Abbateteli quei perfidi e falsi terrori bastardi." (Non è chiaro se il termine spregiativo Katzelmacher spesso usata in Austria per indicare gli italiani – perfino il capo di stato maggiore Conrad von Hötzendorf la usava nella propria corrispondenza – sia collegato o meno alla parola della lingua furbesca katzen per dire "fare false moine" (il gatto come animale falso) – per cui i Katzelmacher sarebbero gli italiani falsi e disonesti. Forse, invece, la parola Katzel – secondo Claus Gatterer – deriva da cazzuola, un attrezzo che i muratori italiani in Austria spesso richiedevano dai colleghi ad alta voce.) Editrice: M. M. S., Vienna III/2, N° 253; inviata il 1.8.1915 a un indirizzo viennese.
- 2.12. Un disegno a mano dell'immagine del nemico Katzelmacher (gatto perfido). Cartolina della posta militare inviata da un soldato dal fronte della Carinzia (59a brigata alpina, posta militare 608) a Vienna, 24.7.1916.
- 2.13. Avanti bersagliere – in prigionia! Disegno del caricaturista Fritz Schönplüg (1915). Editrice: B. K. W. I., N° 269-8; inviata da Villaco a Vienna, 29.2.1916.

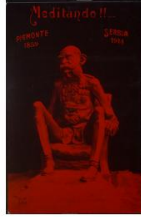
43

II.3. L'IMMAGINE DEL NEMICO AUSTRIA-UNGHERIA

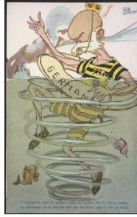
Dileggio e spregio per Cecco Beppe (l'imperatore Francesco Giuseppe)



3.1



3.2



3.3



3.4



3.5

- 3.1. "Essere o non essere". Disegno a colori di Golia (Eugenio Colmo). Editrice: Casa Editrice Longo, Treviso; non inviata (1915).
- 3.2. Meditando!! - Piemonte 1859 - Serbia 1914. Editrice: D. M., N° 506; non inviata (1915).
- 3.3. Una persona dipendente dalla Germania. "Il salvagente non la salverà certo dal vortice che la tira al fondo". Senza indicazione della casa editrice; non inviata (1915)
- 3.4. Francesco Giuseppe - il colera (è la morte). Editrice: Giacomo Chiarini & Co.; Bologna; non inviata (1918).
- 3.5. "Sul Fronte!". Editrice: D. G. M(ilano), N° 701-6; non inviata (1915).

68

II.3. L'IMMAGINE DEL NEMICO AUSTRIA-UNGHERIA

Dileggio e spregio per Cecco Beppe (l'imperatore Francesco Giuseppe)



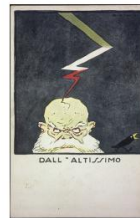
3.6



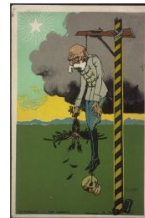
3.7



3.8



3.9



3.10

- 3.6. "Unica difesa di Cecco Beppe". Editrice: G. F. M(ilano); non inviata (1915).
- 3.7. Maratona Gorizia-Vienna. Sigla G. Thoroni Calsi. Senza indicazione della casa editrice; non inviata (1915/16).
- 3.8. "Valle dell'Inferno". Editrice: Istituto Poligrafico R. Conti; Terni; non inviata (1915/16)
- 3.9. Il fulmine italiano da molto in alto (da Dio). "Dall'altissimo". Senza indicazione della casa editrice; non inviata (1917).
- 3.10. Francesco Giuseppe abbia lo stesso destino di Guglielmo Oberdan (Wilhelm Oberdank) giustiziato a Trieste nel 1882 e innalzato alla figura di martire nazionale. Editrice: Stab. Dott. E. Chappvis, Bologna; inviata da Milano a un soldato al fronte, 15.11.1915.

69

Guerra di parole.
Critica del linguaggio e critica della guerra
nel dramma monumentale di Karl Kraus
***Die letzten Tage der Menschheit*¹**

Michaela Bürger-Koftis

Karl Kraus's monumental "tragedy in five acts, with prologue and epilogue", The Last Days of Humanity, written 1915-1917, published 1922, is apparently a gathering of unconnected material, but is really an ante litteram example of documentary theatre. It presents historical as well as imaginary characters not to represent but to confer meaning on the waging of WWI. Kraus investigates the war's causes and mechanisms and reveals the major role played by language in the war's madness. While the Wiener Moderne were skeptical about the expressive possibilities of language, Kraus deploys an effective criticism of language – the language of journalists who feed human stupidity with commonplaces and clichés that can justify everything, and the language in common use with its dialects and phrases of endearment. It turns out that WWII could not be avoided since WWI was never overcome and truly criticised -- mentally, politically, and above all linguistically. Kraus believed that The Last Days of Humanity could not be staged, but Luca Ronconi proved that this is possible by directing in 1990 in Turin an extraordinary production of the unabridged text.

1. "Das Problem, im Weltkrieg erkannt, ist die Gleichzeitigkeit von Phrase und Waffe, die, über alle staatsmännische Gruppierung hinaus, den Dreibund von Tinte, Technik und Tod zustande bringt."
(DWN 19)

¹ Questo saggio è la versione rivisitata, modificata e arricchita con un breve excursus sulla stupenda messinscena, unica nel suo genere, di *Gli Ultimi Giorni dell'Umanità* di Luca Ronconi nel 1990 al Lingotto di Torino, dell'omonimo saggio pubblicato in *Grande Guerra e Letteratura*, a cura di Massimo Bacigalupo e Roberto De Pol, Genova, Tilgher, 1997. 145-179.

Grazie alla pubblicazione di alcune delle sue opere,² tra le altre anche del voluminoso dramma *Die letzten Tage der Menschheit*, coraggiosamente e magistralmente portato in teatro da Luca Ronconi nel 1990 a Torino nonostante lo stesso autore ne avesse giudicato impossibile la rappresentazione,³ Karl Kraus non è certo più uno sconosciuto in Italia e perciò non ha bisogno di particolari presentazioni. Basti ricordare che, nato nel 1874 a Jicin/Boemia, Kraus passò tutta la vita a Vienna, città da lui in eguale misura odiata e amata. Dopo qualche tentativo infruttuoso di affermarsi come attore, Kraus diventò giornalista, poi nel 1899 editore, e infine, all'infuori dei primi anni, quando ancora tollerava dei collaboratori, unico curatore della rivista *Die Fackel*. La copertina rosso fuoco della rivista fu, fino all'ultima edizione del 1936, l'anno della morte di Kraus, il simbolo della critica di una cultura e di un linguaggio, quelli dell'epoca tre le due guerre, e diede l'impronta ad un'intera

² Karl Kraus, "Una scelta di aforismi", trad. di Italo Tavalato, in Firenze, *Lacerba*, 1913; K.K., "Apocalisse", trad. di Laura Pandolfi, in AA.VV.; *Il teatro espressionista tedesco*, Bologna, 1956. 276-295; K.K., *Detti e contraddetti*, a cura di R. Calasso, Adelphi, Milano 1972; K.K., *Morale e criminalità*, a cura di Bianca Cetti Marinoni, Milano, Rizzoli, 1976; *Gli ultimi giorni dell'umanità*, a cura di E. Braun e M. Carpitella, con un saggio di R. Calasso, Milano, Adelphi, 1980; K.K., *Elogio della vita a rovescio*, trad. di Nadia Carli, a cura di Michele Cometa, Pordenone, ed. Studio Tesi, 1988; K.K., *La muraglia cinese*, a cura di Paola Sorge, Roma, Lucarini, 1989; K.K., *La terza notte di Valpurga*, a cura di Paola Sorge, con una prefazione di I. A. Chiusano, Roma, Lucarini, 1990 (Proposte. 36.); K.K., *Lettere d'amore*, una scelta dalle lettere a Sidonie Nadherny, a cura di Paola Sorge, Roma, Lucarini, 1991; K.K., *Aforismi in forma di diario*, traduzione integrale e cura di Paola Sorge, Roma, Newton, 1993 (TEN. 87.); K.K., *La fine del mondo per opera della magia nera*, a cura di Paola Sorge, Firenze, Shakespeare and Company, 1994.

³ Kraus scrisse nella premessa al dramma che secondo misure terrestri la rappresentazione avrebbe occupato circa dieci serate e che pertanto avrebbe potuto svolgersi solo in un teatro di Marte. Ciò lo aveva spinto mentre era in vita a vietare ogni messinscena rinunciando ad offerte prestigiose come quelle di E. Piscator e M. Reinhardt.

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

generazione di scrittori, compresi quelli le cui opinioni non coincidevano con le opinioni di Kraus. Per citare un esempio, Elias Canetti ha intitolato la prima parte della sua autobiografia *Die Fackel im Ohr* (1980), e anche se ebbe le sue riserve nei confronti di Kraus, trovò spunti importanti per il suo capolavoro *Masse und Macht* (1960) nelle considerazioni dello stesso Kraus sul fenomeno delle masse.

Già per la sua mole *Die letzten Tage der Menschheit* si presenta come un'opera sul fenomeno delle masse. Kraus stesso l'ha definita una "tragedia in 5 atti con prologo ed epilogo" (*LTM* I 4) per poi dimostrarci attraverso quasi 800 pagine⁴ che la definizione di tragedia va intesa nel senso del *contenuto* e non della *forma*. Anche per quanto riguarda il contenuto tale definizione non comporta un'allusione alla guerra e alle sofferenze degli uomini, poiché Kraus volle piuttosto veder la sua opera come la tragedia dell'umanità, condannata a soccombere a causa della propria stoltezza. La suddivisione in cinque atti, se non viene interpretata come allusione ai cinque anni di guerra, può sembrare arbitraria, visto che Kraus, con la frantumazione dell'azione drammatica in 209 scene, porta praticamente all'assurdo i cinque atti canonici della tragedia classica. Nella premessa a *LTM*, egli scrive:

Theatergänger dieser Welt vermöchten ihm [dem Drama] nicht standzuhalten. Denn es ist Blut von ihrem Blute und der Inhalt ist von dem Inhalt der unwirklichen, undenkbaren, keinem wachen Sinn erreichbaren, keiner Erinnerung zugänglichen und nur in blutigem Traum verwahrten Jahre, da Operettenfiguren die Tragödie der Menschheit spielten. Die Handlung, in hundert Szenen und Höllen führend, ist unmöglich, zerklüftet, heldenlos wie jene. (*LTM* I 5)

⁴ L'opera comprende nell'edizione integrale del 1957, a cura di Heinrich Fischer, 770 pagine. Karl Kraus, *Die letzten Tage der Menschheit*, in: *Werke von K. K.*, vol. 2. München, Kösel, 1957.

Kraus si serve di una tecnica tipica del dramma moderno, sostituendo l'azione continuativa con un succedersi di episodi frammentari di carattere eterogeneo. Siamo qui di fronte ad una miscela di vari generi: da una parte il susseguirsi delle scene ricorda la rivista, una forma di teatro che si faceva strada in quegli anni (Kraus determina le figure di *LTM*, probabilmente in modo ironico, come figure di operetta), dall'altra l'uso del materiale suggerisce l'idea che si abbia a che fare con un primo esempio di teatro documentario. Kraus monta dialoghi tratti dalla realtà con dialoghi fittizi, mette in discussione la storia contemporanea, dandole la forma dei titoli cubitali dei giornali e denunciandone così il sensazionalismo e la ripetitività, e mescola figure storiche con figure liberamente inventate.

Die unwahrscheinlichsten Taten, die hier gemeldet werden, sind wirklich geschehen; ich habe gemalt, was sie nur taten. Die unwahrscheinlichsten Gespräche, die hier geführt werden, sind wörtlich gesprochen worden; die grellsten Erfindungen sind Zitate. [...] Das Dokument ist Figur; Berichte erstehen als Gestalten, Gestalten werden als Leitartikel; das Feuilleton bekam einen Mund, der es monologisch von sich gibt; Phrasen stehen auf zwei Beinen – Menschen behielten nur eines. (*LTM* I 5)

Fatti storici e citazioni sono però utilizzati da Kraus solo come materiale, non come contenuto, e così il dramma appare come un ammasso di materiale senza nessi drammatici. Gli eventi storici arretrano; anzi, chi ignorasse la storia cercherebbe invano nel dramma indicazioni su una guerra che coinvolse il mondo intero; ciononostante comprenderebbe l'opera, perché Kraus non voleva semplicemente rappresentare la Prima Guerra Mondiale, ma voleva comprenderne il senso scoprendone le cause e i meccanismi. Nessun dramma storico convenzionale avrebbe potuto trasmettere la totalità di questa guerra e le sue conseguenze sulla società europea, perché avrebbe dovuto confrontarsi con la necessità di prendere delle decisioni politico-drammatiche (cfr. Thomson 207). Un dramma

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

convenzionale ha un'azione continua, forse anche azioni secondarie, ma mai una struttura dell'azione così stratificata, in grado di rappresentare gli eventi complessi e ramificati di una guerra mondiale. La frantumazione in episodi risolve qui contemporaneamente un problema formale nonché di contenuto e contribuisce alla rappresentazione autentica della guerra come un caos privo di ogni senso. Tale rappresentazione va però – questo il grande merito di Kraus – di pari passo con la sua interpretazione critica. Come osservatore perspicace e critico rigoroso degli eventi del suo tempo, Kraus tendeva ad usare già all'epoca della *Fackel* del materiale autentico, innanzitutto notizie e articoli di giornali, come base per un'analisi spesso pungente, problematica, che si basava in modo particolare sulla povertà linguistica dei testi. Lo stesso procedimento venne applicato anche per i *LTM*, iniziato già nel 1915, cioè nel secondo anno di guerra, e terminato nel 1917. Per primo uscì nel dicembre 1918 l'epilogo *Die letzte Nacht*, perciò quasi letteralmente nelle settimane dell'ultima notte; poi, sempre in forma di supplementi della *Fackel*, uscirono il prologo e il I atto nell'aprile 1919, il II, III, IV e V atto nell'estate 1919. L'edizione di questa cosiddetta "Aktausgabe", tirata in novemila esemplari, andò esaurita nel 1921. Nel 1922 uscì in una versione riveduta la prima edizione in forma di libro, della quale fino al 1938 furono stampati diciassettemila esemplari.

Punto di partenza drammatico e centro tematico dell'opera è, come in tutti gli scritti di Kraus, il linguaggio. Per la sua considerazione persino ossessiva del linguaggio Kraus è stato spesso criticato, in modo particolare in connessione con i *LTM*, nei quali il comportamento linguistico veniva segnalato come causa della generale barbarie della guerra; molti critici gli hanno rinfacciato che nella Prima Guerra Mondiale si verificarono eventi ben più importanti dell'abuso del linguaggio. Ciò potrà essere anche vero, ma si deve constatare che Kraus aveva riconosciuto con grande chiarezza la fondatezza della massima *nella guerra la prima vittima è la verità*, ed era stato lui che aveva riferito questa massima non

soltanto alla propaganda di guerra ufficiale, ma anche ad ogni settore della vita, dagli articoli di fondo dei giornali fino alle parole dei singoli individui. Quando uno scrittore si pone l'obiettivo di dimostrare l'inganno e l'autoinganno, gli errori della coscienza, l'irrazionalismo o la stoltezza, potrà farlo soltanto mediante il linguaggio o attraverso quei fatti che il linguaggio rispecchia o che cerca di velare. "I *LTM*, il crollo di una civiltà, sono strettamente legati al tradimento di una delle più valide conquiste dell'umanità: la sua capacità di cercare, di esprimere e di difendere la verità attraverso il linguaggio" (Thomson 211).

Per illuminare il rapporto che Kraus aveva con il linguaggio, dobbiamo tener presente per la nostra ricostruzione l'ambiente linguistico-filosofico intorno a Kraus, che ebbe un influsso enorme su ogni tipo di produzione culturale nella Vienna di fine secolo, ovvero nell'epoca della grande crisi del linguaggio. *Il pensiero è linguaggio*, formulava il critico austriaco del linguaggio Fritz Mauthner nei suoi *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* del 1901, intendendo che nessun pensiero è possibile senza il linguaggio. I nostri pensieri prendono sempre forma in un linguaggio, che però secondo l'opinione di Mauthner non è idoneo ad avvicinarsi alla verità essendo soltanto un grossolano mezzo di comunicazione (Mauthner 25). Data tale concezione del linguaggio, Mauthner si trova in compagnia di altri famosi rappresentanti della *Wiener Moderne*: basti ricordare Hugo v. Hofmannsthal, il cui scetticismo nei confronti del linguaggio non venne espresso, come universalmente conosciuto, soltanto nel suo *Chandos-Brief* del 1902 ma, come poté dimostrare Gotthard Wunberg in un suo studio, già nelle prime poesie dell'autore. "Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen. Die Worte zerfielen mir im Mund wie modrige Pilze..." (von Hofmannsthal 12). Queste parole di Lord Chandos, che dimostrano la perdita dell'identità di un uomo, di un poeta, di tutta una società, dovrebbero indicare quanto profondo fosse tale scetticismo nell'Austria del tramonto della monarchia. Per Hofmannsthal, Rilke, Schnitzler – solo per menzionare alcuni – il

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

vivere questa crisi del linguaggio è l'inizio di una ricerca di nuovi linguaggi, il che per Karl Kraus equivale, particolarmente nel caso del giovane Hofmannsthal, ad una fuga nell'estetismo, nel quale la perdita del linguaggio fa nascere un divario insormontabile tra persona e cosa, tra persona e tema. Con la sua *Demolirte Literatur*, nella prima edizione del 1896/97, a Kraus non riuscì soltanto una satira mordace sull'estetismo della *Wiener Moderne*, ma gli riuscì anche di smascherare come falsa "l'individualità posticcia (dei letterati viennesi alla moda), imbastita con le forme, non con i contenuti" (Kosler 51). Il filosofo Ludwig Wittgenstein, nato a Vienna nel 1889 e, dopo il 1929, professore a Cambridge, giunse a dire: "Die Grenzen meiner Sprache sind die Grenzen meiner Welt", e concluse il suo *Tractatus Logico-Philosophicus* con il seguente enunciato: "Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen" (Wittgenstein 114s). Queste frasi tanto citate vengono spesso interpretate come l'espressione non plus ultra di uno scetticismo del linguaggio; tuttavia Wittgenstein è in fondo assai vicino alla concezione linguistica di Kraus, poiché tentò nel suo *Tractatus* una descrizione del mondo proprio attraverso il linguaggio, con un susseguirsi di frasi de facto logiche, di senso compiuto, dimostrando così, come Kraus, come il pensare potesse nascere dal linguaggio. Heinrich Fischer, l'editore dell'opera omnia di Kraus, citava nell'epilogo del terzo volume *Beim Wort genommen* una dichiarazione di Kraus che conferma quest'affinità e ci autorizza a considerare Kraus addirittura come l'esecutore letterario della logica dello stesso Wittgenstein. Kraus si difende così contro l'accusa di essere in contraddizione con se stesso:

Ob es nun so ist, daß mich der Stoff überwächst oder ob ich an der Unmöglichkeit, ihn zu bestreiten wachse; und in welche Beziehung man mich immer zu dieser Wirklichkeit setzen will, und ob meine Feinde glauben, daß ich Mücken seige und Kamele, so groß wie sie, verschlucke: ich bleibe

ihrer Kritik unerreichbar, weil ich weder dies noch jenes tue,
sondern Sätze schreibe.⁵

Anche Kraus visse dunque l'esperienza della crisi del linguaggio, il formarsi di un linguaggio di potere che è diventato senso privo di senso, come ci documentano non da ultimo i *LTM*. Ma soltanto lui colse anche le conseguenze realpolitiche di questo scadimento linguistico, cioè il fatto che il linguaggio era diventato incommensurabile nei confronti della realtà, era diventato un vocabolario di giustificazioni che specialmente durante la guerra avevano il compito di velare la realtà. Di conseguenza la reazione di Kraus rispetto a questo fenomeno, in contrapposizione a Hofmannsthal e agli altri poeti della *Wiener Moderne*, non fu uno *scetticismo del linguaggio*, ma una *critica del linguaggio*. L'affermazione di Mauthner, *pensiero è linguaggio*, fu da Kraus ribaltata nella più combattiva *linguaggio significa sempre pensiero*:

Weil ich den Gedanken beim Wort nehme, kommt er.

Ich habe manchen Gedanken, den ich nicht habe und nicht in
Worte fassen könnte, aus der Sprache geschöpft. (*BWG* 236)

In un altro punto Kraus dice che un pensiero, che egli non era riuscito a trasformare in parole, era stato da lui “raccolto in parole” (“in Worten gefaßt”; *BWG* 236). Attraverso le parole, cioè il linguaggio, si lascerebbero dunque ‘racogliere’ i pensieri. Vale a dire: qualcosa di indefinito, di non ancora concreto può sempre essere espresso e con ciò anche comunicato grazie al linguaggio, che sa elaborare forme idonee. Anche se Kraus dice “In keiner Sprache kann man sich so schwer verständigen wie in der Sprache” (*BWG* 326), ciò esprime nient'altro se non un diritto all'assolutezza. Per Kraus il linguaggio non è perciò senza senso, ma al contrario fonte di senso. Dal suo punto di vista il linguaggio è sempre sensato, forse

⁵ Fischer cita qui senza indicare la fonte. *Werke von K. K.*, vol. 3. München, Kösel, 1955. 456.

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

persino più sensato nel momento stesso in cui viene usato in modo insensato.

Da questa prospettiva può essere interpretato anche il rapporto di Kraus con l'*Ursprung*, una parola che egli usa spesso e che assume un significato ben determinato nel contesto della sua critica del linguaggio. *Ursprung* significa per Kraus non il ritorno ad un genere di "linguaggio primitivo" invariabile e incorruttibile, la cui perdita veniva deprecata da molti autori del tempo, ma la ricostruzione del totale accordo tra quanto è da esprimere e l'espressione stessa. Nel linguaggio sta per Kraus la possibilità di una nuova *origine*. Perciò non è da intendere in senso metaforico quando egli dice che la "Sprache, gestaltbildend und -wandelnd, am Gedanken wirkt wie die Phantasie an der Erscheinung, bis, immer wieder zum ersten Mal, im Wort die Welt erschaffen ist" (BWG 456). Certo ogni parola, ogni creazione linguistica dopo questa *prima volta* è esposta al processo di usura del linguaggio e corre pericolo di venire prima o poi degradata a frase fatta. Ma occorre contrapporsi a questo processo o renderlo almeno manifesto: questa era la finalità dichiarata della critica del linguaggio di Kraus. Quello che oggi ci affascina di lui è "l'atteggiamento progressista di questa lotta come riflessione nel linguaggio e non sul linguaggio. Kraus non era sprovveduto né di fronte al linguaggio d'uso né di fronte a quello concettuale. Egli letteralmente s'immerse nel terreno profondo della lingua per fertilizzarla da dentro, per darle una nuova flessibilità trasformando il linguaggio d'uso, nei suoi punti deboli, in una lingua vissuta, sperimentata. Ciò che oggi si chiama educazione all'emancipazione linguistica o emancipazione attraverso il linguaggio, è stato un pensiero krausiano" (Kosler 56).

Questa volontà di emancipazione, che aspira alla conformità tra *linguaggio* e *cosa*, viene confermata da Kraus nel suo detto: "Wort und Wesen, das ist die einzige Verbindung, die ich je im Leben angestrebt habe." (BWG 431)

Siccome il linguaggio – come abbiamo visto – è per Kraus l'unico mezzo per instaurare un riferimento alla realtà, occuparsi del linguaggio significa per lui contemporaneamente confrontarsi con la realtà. Ciò ci porta ora alla critica del linguaggio operata da Kraus, che nei *LTM* si basa principalmente su quattro punti: la critica della stampa, la critica dei lettori, la critica della stoltezza dell'umanità e il confronto dialogico tra l'ottimista e il criticone. I primi tre punti nascono attraverso la tecnica del montaggio e diventano una specie di collage di citazioni dalla vita sul Wiener Ring e dalla quotidianità della guerra su tutti i fronti; tale collage da una parte è documentario, cioè reportage, dall'altra diventa satira attraverso la concentrazione e la iperstilizzazione. Così la citazione come elemento della realtà diventa allo stesso tempo elemento costitutivo della satira. Di fronte a questo reportage satirico si trova il commento rappresentato dai dialoghi tra l'ottimista e il criticone, che funzionano come un leitmotiv nell'intero dramma.

2. "*Keinen Gedanken haben und ihn ausdrücken können - das macht den Journalisten.*" (BWG 212)

La critica della stampa è, assieme alla critica del linguaggio, il tema più importante nell'opera di Kraus. Così, per esempio, la *Fackel* è un'unica, gigantesca raccolta di microanalisi di testi giornalistici, una specie di *controstampa*. Con la sua opera *Untergang der Welt durch schwarze Magie* (1922) Kraus ha poi tracciato la strada verso la critica moderna dei massmedia, e finalmente nei *LTM* ha svelato il ruolo belligerante della stampa. Si potrebbe leggere questi ultimi anche come una grande rassegna stampa della Guerra Mondiale, poiché Kraus si serve qui della tecnica del montaggio: le citazioni originali degli articoli di fondo e degli elzeviri vengono ripetuti in questo contesto fittizio creato da Kraus, mettendoli comunque nelle bocche dei loro autori, giornalisti e corrispondenti di guerra. La citazione applicata in questo contesto, appunto fittizio, diventa un elemento della creazione satirica, poiché dimostra la contraddizione tra frase e situazione:

Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit

Zwei Kriegsberichterstatter mit Breeches, Feldstecher, Kodak.

[...]

DER ERSTE: [...] Was liegt dort?

DER ZWEITE: Nichts, italienische Leichen, die vor unseren Stellungen liegen.

DER ERSTE: Moment! (*Er photographiert.*) Nichts erinnert daran, daß man im Krieg ist. Nichts sieht man, was an Elend, Not, Mühsal und Greuel gemahnt.

DER ZWEITE: Moment! Ich spüre jetzt den Atem des Krieges.

(*Ein Schuß.*) Gehmr. [...]

(*LTM I 113*)

La critica di Kraus s'indirizza innanzitutto contro l'elzeviro e il ductus del suo registro linguistico, che influenzava il comportamento linguistico del grande pubblico, tanto più, che "la letteratura di quest'epoca aveva rinunciato alla sua rilevanza pubblica" (Arntzen 39).

Quanto l'elzeviro si discostasse dalla realtà e come servisse ad accontentare i bisogni elitari di una cerchia di lettori che si reputava colta, lo dimostra il brano seguente:

DER ZWEITE: Aber ich bitte Sie, ich kenne das. Ich habe diesen Rausch, dieses selige Vergessen vor dem Tode beschrieben, Sie wissen, wie zufrieden der Chef war, massenhaft Zuschriften sind gekommen, wissen Sie nicht mehr? Ich bin doch eingegeben fürs Verdienstkreuz! (*Duckt sich.*)

[...]

DER ZWEITE: Als Held hab ich mich nie aufgespielt.

DER ERSTE: Aus ihrem letzten Feuilleton hat man stark den Eindruck gewinnen müssen, daß Sie einer sind.

DER ZWEITE: Feuilleton is Feuilleton. Bitt Sie, tun Sie nicht, als ob Sie das nicht wüßten [...]

(*LTM I 114s*)

Mentre qui si tratta di un corrispondente di guerra, il quale descrive stati d'animo fasulli – l'accusa di voler apparire da eroe che il collega gli muove è fin troppo esplicita – con la figura storica della famosa e famigerata Schalek abbiamo a che fare con una giornalista, che descrive per principio soltanto eventi vissuti in prima persona. Il risultato è però lo stesso, poiché tutti i corrispondenti di guerra si servono di un linguaggio che non può afferrare la realtà e che ha un unico fine: produrre l'euforia bellica e mantenerla viva il più a lungo possibile. Episodi del genere servono non solo per criticare la propaganda bellica promossa dall'elzeviro, ma anche per localizzare nel suo atteggiamento linguistico piuttosto un fenomeno della società tutta: "Die Welt ist taub vom Tonfall. Ich habe die Überzeugung, daß die Ereignisse sich gar nicht mehr ereignen, sondern, daß die Klischees selbständig fortarbeiten. Oder wenn die Ereignisse, ohne durch die Klischees abgeschreckt zu sein, sich doch ereignen sollten, so werden die Ereignisse aufhören, wenn die Klischees zertrümmert sein werden. Die Sache ist von der Sprache angefault. Die Zeit stinkt schon von der Phrase" (*BWG* 229).

Così dice la Schalek vedendo un fante:

SCHALEK: Gott wie intressant. Wie gemalt sitzt er da, wenn er kein Lebenszeichen gäbe, so müßte er von Defregger sein, was sag ich, von Egger-Lienz! Mir scheint er hängt sogar ein schlau verstohlenes Zwinkern ins Auge. Der einfache Mann, wie er leibt und lebt! (*LTM* I 140)

E poi si mette di vedetta:

DIE SCHALEK: [...] Jetzt beginnt ein Schauspiel – also jetzt sagen Sie mir Herr Leutnant, ob eines Künstlers Kunst spannender, leidenschaftlicher dieses Schauspiel gestalten könnte. Jene, die daheim bleiben, mögen unentwegt den Krieg die Schmach des Jahrhunderts nennen – hab' ich's doch auch getan, solange ich im Hinterlande saß – jene, die dabei sind, werden aber vom Fieber des Erlebens gepackt. Nicht wahr

Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit

Herr Leutnant, Sie stehen doch mitten im Krieg, geben Sie zu, manch einer von ihnen will gar nicht, daß er ende!

DER OFFIZIER: Nein, das will keiner. Darum will jeder, daß er ende.

[...]

DIE SCHALEK: [...] – Mir scheint, die Vorstellung ist zu Ende. Wie schade! Es war erstklassig –

DER OFFIZIER: Sind Sie zufrieden?

DIE SCHALEK: Wieso zufrieden? zufrieden ist gar kein Wort! Nennt es Vaterlandsliebe, ihr Idealisten; Feindeshaß, ihr Nationalen; nennt es Sport, ihr Modernen; Abenteuer, ihr Romantiker; nennt es Wonne der Kraft, ihr Seelenkenner – ich nenne es frei gewordenes Menschentum.

DER OFFIZIER: Wie nennen Sie es?

DIE SCHALEK: Frei gewordenes Menschentum. (*LTM I 141s.*)

Queste trascrizioni pseudoletterarie della guerra hanno un effetto attenuante come certe espressioni del gergo militare, che nella divulgazione giornalistica contribuiscono alla minimizzazione di una realtà abominevole:

DER KAMARAD: Ich bin begeistert. Wenn nicht das mit dem Putzen wär – kein Mensch möchte merken, daß es eine Frau geschrieben hat!

DIE SCHALEK: Wie meinen Sie das?

DER KAMARAD: Ich meine, wie Sie das Ausputzen schildern – daß Sie soviel Wert auf Reinlichkeit im Schützengraben –

DIE SCHALEK: Wie?

DER KAMARAD: No – die Putzerei – wie Sie sich das loben!

DIE SCHALEK (*ihm einen verächtlichen Blick zuwerfend*): Sie blutiger Laie! Putzen heißt Massakrieren! (*LTM II 153*)

Ma Kraus sceglie come bersaglio polemico non soltanto il comportamento linguistico dei corrispondenti di guerra, ma anche

quel potere che essi effettivamente esercitano in nome della distribuzione delle informazioni, un potere tanto più forte quanto più grande era la loro fama, come nel caso di una Schalek, di un Ganghofer o di un Roda Roda. Mentre il famoso Roda Roda può semplicemente richiedere il trasferimento di un colonnello che gli ha negato un lasciapassare (cfr. *LTM* I 211), la Schalek arriva addirittura ad intromettersi negli eventi bellici, sempre in nome del dovere di fornire precise relazioni dei fatti:

DIE SCHALEK: Sie, Herr Oberleutnant, wissen Sie was, ich möcht bißl schießen.

DER OFFIZIER: Von Herzen gern Fräulein, aber das ist momentan leider unmöglich, weil es den Feind aufregen könnte. Jetzt ist grad eine Gefechtspause und wir sind froh –

DIE SCHALEK: Aber bitt Sie machens keine Geschichten – also der Kurat darf und ich darf nicht? – wenn ich schon eigens herausgekommen bin – wie Sie wissen, schildere ich nur aus dem persönlichen Erleben – bedenken Sie, daß ich die Schilderung unbedingt vervollständigen muß – es ist doch für Sonntag!

DER OFFIZIER: Ja – also – eine Verantwortung kann ich nicht übernehmen –

DIE SCHALEK: Aber ich! Geben Sie her. Aber wie schießt man?

DER OFFIZIER: So –

(Die Schalek schießt. Der Feind erwidert.)

DER OFFIZIER: Also da ham mrs!

DIE SCHALEK: Was wollen Sie haben? Das ist doch intressant! (*LTM* I 185s)

Anche Roda Roda, nell’elaborazione dei suoi elzeviri, parte dalle proprie esperienze e non indietreggia davanti al fatto di manipolare la verità secondo l’esigenza del momento:

RODA RODA: [...]

ich seh mir alles

Selber an,

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

Dann kann ich alles wissen.
Und schlimmsten Falles
Werd' ich dann
Von den Schrapnells zerrissen.

Was schert mich Weib,
Was schert mich Kind,
Was gilt mein eignes Leben?
Zum Zeitvertreib
Mir errichtet sind
Die schönsten Schützengräben.

[...]
Das Militär
Bin ich gewohnt;
Für meine Schlachtberichte
Spring ich von der
Zu jener Front
Und mache Weltgeschichte.

[...]
Der Brigardier
Er meldet mir,
Der Feind wird Schläge kriegen.
Doch werden wir
Geschlagen hier,
So laß ich einfach siegen. (*LTM* I 209s)

Nei *LTM* i giornalisti in genere cambiano volentieri i fatti e non devono dire nemmeno delle vere e proprie bugie; a volte è sufficiente attingere al *frasario* di una lingua, ed ecco che i fatti appaiono già diversi. Così in un'intervista con un'attrice appena tornata dalla Russia:

ELFRIEDE RITTER: [...], aber ich kann Ihnen beim besten Willen, meine Herren, nichts anderes sagen, als daß es sehr interessant war, daß mir gar nichts geschehen ist, na was denn noch, daß die Rückfahrt zwar langwierig, aber nicht im

mindesten beschwerlich war und (*schalkhaft*) daß ich mich freue, wieder in meinem lieben Wien zu sein.

HALBERSTAMM: Intressant – also eine langwierige Fahrt, also sie gibt zu –

FEIGL: Beschwerlich hat sie gesagt

FÜCHSL: Warten Sie, die Einleitung hab ich in der Redaktion geschrieben – Moment – (*schreibend*) Aus den Qualen der russischen Gefangenschaft erlöst, am Ziele der langwierigen und beschwerlichen Fahrt endlich angelangt, weinte die Künstlerin Freudentränen bei dem Bewußtsein, wieder in ihrer geliebten Wienerstadt zu sein – (*LTM I 94s*)

Poiché Kraus fu il primo a segnalare e contestare la cattiva informazione della stampa, cattiva perché linguisticamente deficitaria e perciò anche erronea per quanto riguarda il contenuto, possiamo considerarlo a ragione come il profeta dell'epoca dei massmedia – sempre partendo dal presupposto che i massmedia siano un'evoluzione della stampa per le masse. Tanto più che Kraus si spinge molto oltre nella sua critica e constata che non soltanto attraverso il linguaggio, ma in modo particolare tramite le ultime novità tecnologiche, come la fotografia e il filmato, si possono creare realtà secondarie, capaci di sostituire oppure di offuscare quelle primarie, che perciò hanno una funzione manipolatrice:

Due tenenti, mandati sul fronte per fotografare, interloquiscono a questo modo:

BEINSTELLER: [...] - Du, der Feldkurat soll fürs Intressante photographiert werden, zu Pferd, wie er einem Sterbenden das Sakrament gibt. Das wird sich ja leicht machen lassen, kann zur Not auch gestellt wern, weißt soll sich ein Kerl hinlegen und dann hat die Redaktion noch ersucht, sie brauchen ein Gebet am Soldatengrab, na das geht ja immer.

FALLOTA: Du, ich hab dir gestern eine Aufnahme gemacht, die aber schon sehr intressant is. Ein sterbender Russ, ein Schanerbild, mit an Kopfschuß, ganz nach der Natur. Weißt, er hat noch auf den Apparat starren können. Du, der hat einen

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

Blick gehabt, weißt, das war wie gstellt, prima, glaubst, daß
das was fürs Interessante is, daß sie's nehmen?

BEINSTELLER: No und ob, zahlen auch noch. (*LTM* I 107s.)

Kraus ha espresso con geniale precisione questa tendenza, propria della stampa, di creare delle realtà secondarie, nelle prime righe di una strofetta satirica: “Am Anfang war die Presse und dann erschien die Welt,[...]” (*WIV* 362). Per un uomo come Kraus, la cui intera opera era orientata a creare il mondo partendo dalla parola,⁶ la creazione di un mondo disumano e bugiardo attraverso un linguaggio corrotto, come quello della stampa, rappresentava il male maggiore.

Modello di una stampa corrotta divenne nei *LTM* soprattutto la *Neue Freie Presse*, “il giornale migliore e più letterario dell’Austria di fine secolo” (Arntzen 40). Kraus, che per la sua rivista, la *Fackel*, non era disposto ad accettare qualsiasi tipo di annunci, criticava da sempre la corruttilità dei giornali per opera di questa forma di finanziamento. L’autore mette in luce questo punto in una conversazione tra il vecchio Biach, il consigliere imperiale, il dottore, il socio e il merciaio, dove si parla dell’edizione speciale preparata per l’occasione del cinquantenario della *Neue Freie Presse*, ma allo stesso tempo si parla anche dalle perdite subite a Lemberg, che però è “noch in unserem Besitze”:

DER KOMPAGNON: Sehn Sie sich nur bittsie die Liste an,
endlos –

DER DOKTOR: Ja, das ist traurig.

DER KOMPAGNON: Wieso traurig?

DER DOKTOR: Ach so, ich hab auf die Verlustliste geschaut
unten, ein Zufall, daß das gleich nach den Gratulanten kommt.

DER ALTE BIACH: Nebbich was soll man machen, ja, ja,
das ist und bleibt ein Ereignis, von dem noch die
Kindeskinder reden wern.

DER KAISERLICHE RAT: Das ist wahr, alle Tag wird ein
Blatt nicht fufzig Jahr.

⁶ Cfr. p. 31.

DER ALTE BIACH: Das geben Sie gut, ich hab gemeint – Lemberg.

DER KAISERLICHE RAT: Wer redt von Lemberg?

DER DOKTOR (*sich vorsichtig umblickend*): Leider kann man nicht leugnen, daß es gerade keine Ehre für uns ist.

DER ALTE BIACH: Erlauben Sie – keine Ehre? Und wenn man schon wegen dem kleinmütig wird und verzagt, so richtet man sich an dem auf, was vorn steht – am Jubiläum!

DER KAISERLICHE RAT: Wissen Sie, was mir am meisten imponiert? Mir imponiert nicht das, was vorn steht, mir imponiert nicht das, was in der Mitte steht mir imponiert das, was hinten steht! Erinnern Sie sich, am Jubiläumstag die hundert Seiten Bankannoncen, ganzseitig? Alle ham sie blechen müssen, mitten im Moratorium, bis sie schwarz geworn sind! Ja, die Presse ist eine Macht, an der sich nicht rütteln läßt – aber wenn sie rüttelt, dann fallen die Zwetschken von den Bäumen. (*LTM I 74s*)

È davvero notevole che la *Presse* inserisca la lista degli auguri per il cinquantenario di fronte all'elenco dei caduti, stabilendo una priorità che impedisce un'informazione oggettiva e lascia apparire la realtà della guerra come un evento d'importanza secondaria. Conseguentemente, le prese di posizione dei lettori sono contraddittorie, e infatti essi parlano sempre a vuoto. Il vecchio Biach, parlando all'inizio di Lemberg, liquida poi lo stesso tema con la frase fatta "Wer redt von Lemberg?", una formula spesso utilizzata per suggerire l'irrelevanza di un tema, e propone di rallegrarsi invece di ciò che "vorn steht - am Jubiläum!". Con ciò egli cade nella trappola della *Presse*, che calcolava di poter passare in seconda linea gli avvenimenti di Lemberg dando ampio spazio al servizio sul proprio anniversario. La satira giunge al culmine quando il consigliere imperiale spiega come invece a lui avesse fatto molta impressione proprio quello che era scritto in fondo al giornale: le cento pagine di annunci bancari nel giorno dell'anniversario. Proprio la corruttibilità, che assieme all'atteggiamento linguistico degradato è per Kraus la *qualità* più condannabile della *Presse*, fa dunque impressione sul consigliere imperiale, il quale giudica il potere di questo giornale positivamente

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

anziché condannarlo. Nell'occasione di questo anniversario, in cui porgono le loro felicitazioni "das Bollwerk der deutsch-freiheitlichen Gesinnung, Gesittung und Bildung, [...] die höchsten Spitzen" (*LTM* I 73), una buona parte delle lodi tocca a *lui*.

Quando i lettori parlano rispettosamente servendosi del pronome personale ("er"), essi intendono la persona di Moritz Benedikt, l'editore della *Presse* e allo stesso tempo il giornalista più criticato da Kraus. Il giovane Kraus collaborò per un breve periodo con la *Neue Freie Presse* per poi voltarle le spalle; la conseguenza fu però che venne punito da tutta la stampa di lingua tedesca con un blackout sulla sua persona e le sue pubblicazioni. Moritz Benedikt fu durante qualche decennio un *opinion leader*, una sorta di *papa dei giornalisti*. E l'ironia della storia dava un prezioso aiuto all'autore satirico Kraus, chiamando il vero Papa degli anni di guerra con lo stesso nome del *papa dei giornalisti*: Benedetto. Kraus mette a confronto i due nella ventisettesima scena del primo atto. Qui sentiamo la voce del papa Benedetto mentre prega in Vaticano, nella scena seguente quella del giornalista Benedikt mentre detta nella sua redazione. Mentre il primo cerca di riconciliare i partiti in guerra e lancia un appello per la pace, il secondo si adopera per promuovere l'euforia bellica:

*In der Redaktion. Man hört die Stimme des diktierenden
Benedikt.*

- - Und die Fische, Hummern und Seespinnen der Adria haben lange keine so guten Zeiten gehabt wie jetzt. In der südlichen Adria speisten sie fast die ganze Bemannung des "Leon Gambetta". Die Bewohner der mittleren Adria fanden Lebensunterhalt an jenen Italienern, die wir von dem Flugzeug "Turbine" nicht mehr retten konnten, und in der nördlichen Adria wird den Meeresbewohnern der Tisch immer reichlicher gedeckt. Dem Unterseeboot "Medusa" und den zwei Torpedoboote hat sich jetzt der Panzerkreuzer "Amalfi" zugesellt. Die Musterkollektion der maritimen Ausbeute, die sich bisher auf das "maritime Kleinzeug" erstreckte, hat einen

gewichtigen Zuwachs erhalten, und bitterer denn je muß die Adria sein, deren Grund sich immer mehr und mehr mit den geborstenen Leibern italienischer Schiffe bedeckt und über deren blaue Fluten der Verwesungshauch der gefallenen Befreier vom Karstplateau streicht - - (*LTM* I 143)

Moritz Benedikt, secondo Kraus, aveva la sua parte di responsabilità nella guerra, poiché privava i suoi lettori di un'oggettiva informazione e si assumeva un ruolo belligerante. Il 'criticone' caratterizza questa situazione molto bene quando dice nel secondo atto: "Was vermag eine Predigt für den Frieden gegen einen Leitartikel für den Krieg" (*LTM* I 197).

La libertà di stampa, pur essendo una delle conquiste più grandi della civiltà umana, viene totalmente pervertita dagli autori degli articoli di fondo e degli elzeviri della Prima Guerra Mondiale e viene sfruttata come lasciapassare per un cinico esercizio dei propri capricci politici. La libertà di stampa viene degradata a libertà di chiacchiera e diventa così una forma di "impressionismo" (Arntzen 37), emblema della inefficacia dello scrivere e della arbitrarietà del giudicare. Parimenti la frase fatta diventa, come dice Walter Benjamin, "der sprachliche Ausdruck von Willkür [...], mit der die Aktualität im Journalismus sich zur Herrschaft über die Dinge aufwirft" (Benjamin 335).

La stampa, esibendo tutti gli stili, dal titolo guerrafondaio all'articolo di fondo moderato, esercitandosi nel coniare linguaggio e morale dei suoi lettori, plagiandone la coscienza con l'elzeviro bellico-letterario, fungeva per Kraus da paradigma negativo del rapporto tra linguaggio e realtà. Linguaggio è per Kraus pensiero; ma il linguaggio di questa stampa corrompeva la facoltà di pensare, non distinguendo più fra notizia ed opinione. Gli effetti sulle coscienze, ostacolate nella riflessione libera e autonoma, furono per Kraus, specialmente durante la guerra, fatali.

3. *"Die Leute verstehen nicht deutsch; und auf journalistisch kann ich's ihnen nicht sagen."* (*BWG* 165)

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

Gran parte del dramma è – come abbiamo visto – basata sul principio che i giornalisti recitano ciò che hanno scritto o scriveranno, ma che anche i lettori recitano ciò che hanno letto. In decine di scene, personaggi di qualsiasi appartenenza sociale, il conte Leopold Franz Rudolf Ernest Vinzenz Innozenz Maria e il barone Eduard Alois Josef Ottokar Ignazius Eusebius Maria, il vecchio Biach e il consigliere imperiale, l'abbonato e il patriota, i due ammiratori della *Reichspost*, l'abbonato della *Neue Freie Presse* e l'abbonato più vecchio, ma anche figure storiche come generali, personaggi della vita pubblica, persino i due imperatori Guglielmo II e Francesco Giuseppe I ripetono acriticamente i principali titoli, discutono nel gergo dei giornali sugli ultimi articoli di fondo e fungono così da portavoce per una propaganda di guerra diretta contro loro stessi, e contro l'umanità in genere.

Questo malcostume Kraus lo ha descritto in un aforisma: “Die Menschheit würde vom Krieg statt einer Extraausgabe einen Denkkzettel behalten, wenn sie durch den Krieg verhindert würde, jene zu bekommen” (*BWG* 422). Nei *LTM* la “Extraausgabe-!” (*LTM* 21) sembra essere più importante del pane quotidiano per quegli uomini i quali non solo considerano la lettura dei giornali un indispensabile nutrimento dello spirito – “die Neue Freie Presse ist das Gebetbuch aller Gebildeten” (*LTM* 74) – ma si spingono anche ben oltre, considerando *reale* solo ciò che viene riferito:

DER ABONNENT: Bitte, das wurde nie gemeldet! Oder ham
Sie je gelesen –

DER PATRIOT: Nicht daß ich mich erinner.

DER ABONNENT: No also! (*LTM* I 306)

Costoro estraggono dai giornali non solo la notizia ma anche i criteri per giudicarla:

DER ÄLTESTE ABONNENT: [...] Ich – freu mich morgen
am Leitartikel. Eine Sprache wird er finden, wie noch nie.
Wie Lueger gestorben is, wird nix dagegen sein. (*LTM* I 23)

cercandoli proprio nel linguaggio di un Moritz Benedikt.

Con “er” si fa certamente riferimento proprio a lui, significativamente chiamato in un altro luogo “Generalstabschef des Geistes” (*LTM* I 74), come effettivamente si diceva di Benedikt a quel tempo. Il suo maggior ammiratore è il vecchio Biach; gli articoli di fondo di Benedikt sono per lui il vangelo; le sue frasi sono infarcite di citazioni benediktiane quali “Iwangorod röchelt bereits” (*LTM* I 263), “Was hilft jetzt die Kunst der Diplomaten, jetzt sprechen die Waffen!” (*LTM* I 62), “Das erste muß jetzt sein, daß der Reisende die Füllhörner ausstreckt und die Kundschaft abtastet” (*LTM* I 263). Anche se a volte egli si allontana dalla citazione letterale, tuttavia rimane sempre riconoscibile il modello del suo modo di esprimersi, come dimostra la seguente scena:

DER ALTE BIACH: Was wollen Sie haben, der Mann hat eine Gewure wie heut kein zweiter in Österreich. Er hat Phantasie und Gemüt und Geist und Gesinnung und ist ein großer Nemmer vor dem Herrn.

DER KAISERLICHE RAT: Wissen Sie, Herr Biach, an wem mich erinnert in der Sprache, was Sie da jetzt gesagt haben?

DER ALTE BIACH: An wem es erinnert? An wem soll es erinnern?

DER KAISERLICHE RAT: An ihm selbst mit die vielen "und"!

DER ALTE BIACH: No und? Ist das ein Wunder? Man steht unwillkürlich unter dem Bann. (...) "Gestern wurde gemeldet - heute wird gemeldet", das bringt man nicht mehr aus dem Kopf. Er redet wie unsereins, nur noch deutlicher. Man weiß nicht, redt er wie wir oder reden wir wie er. (*LTM* 75)

Non appena i lettori lasciano la pista battuta delle citazioni, ecco accumularsi sbagli grammaticali e lessicali (dativo per accusativo, preposizioni errate, eccetera). Allo stesso tempo però si deve constatare che questo parlare per bocca altrui, come di solito accade con i vari gerghi, ha un'importante funzione sociale, in quanto rafforza la coesione di gruppo verso l'interno e la difesa verso

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

l'esterno. In virtù di quest'uniformazione linguistica ognuno, credendosi informato ed istruito, si rende complice dell'imbroglione generale:

(Es treten auf zwei Verehrer der Reichspost.)

DER ERSTE VEREHRER DER REICHSPOST: Kriege sind Prozesse der Läuterung und Reinigung, sind Saatfelder der Tugend und Erwecker der Helden. Jetzt sprechen die Waffen!

DER ZWEITE VEREHRER DER REICHSPOST: Endlich! Endlich!

DER ERSTE: Kriege sind ein Segen nicht nur um der Ideale willen, die sie verfechten, sondern auch um der Läuterung willen, die sie dem Volke bringen, das sie im Namen der höchsten Güter führt. Friedenszeiten sind gefährliche Zeiten. Sie bringen allzuleicht Erschlaffung und Veräußerlichung.

(LTM 50)

Il giornalismo, qualsiasi sia la sua provenienza politica, monarchica o repubblicana, mette a disposizione del lettore un arsenale di giustificazioni che lo rendono capace di abbellire i fatti in ogni circostanza. Allo stesso tempo il giornalismo sensazionalistico promuove l'isteria generale, e così giornali e lettori stringono il fatale cappio intorno alla verità. Questo ci dimostra Kraus nella scena in cui il presidente e i ministri vengono spiati dal vecchio Biach e dai suoi amici avidi di sensazioni.

DER MINISTERPRÄSIDENT: Der Pschütt ist heute wieder in einem *Zustand*, *recht* ärgerlich ist das - anstatt daß die Marquör die Illustrierten *einsperren*, tun sie's *aufhängen* - die möchten sich wirklich schon *alle Freiheiten nehmen*. Nachher krieg ich so ein Blatt in einer *Verfassung* - *aufheben* wer' ich mir's nächstens lassen, das ist das einfachste.

DER ALTE BIACH *(in größter Erregung)*: Wißt ihr, was ich jetzt gehört hab? Gotteswillen, ich hab ganz deutlich die Worte gehört: Standrecht, einsperren, aufhängen-

DER KOMPAGNION: Sss...!

Michaela Bürger-Koftis

DER ALTE BIACH: Alle Freiheiten nehmen, Verfassung aufheben!

DER KAISERLICHE RAT: Also, da ham mas!

DER DOKTOR: Wissen Sie, daß das eine politische Sensation katexochen ist und man kann wirklich sagen, aus erster Quelle!

DER ALTE BIACH (*stolz*): Also was sagen Sie zu mir!

DER KURZWARENHÄNDLER: Es ist Ihre Pflicht, es noch heute der Presse zu stecken! (*LTM I 76s*)

Il vecchio Biach non esita un momento a dedurre dalle poche parole, colte per caso ed avulse totalmente dal contesto, uno stato di cose sensazionale che però non coincide affatto con la realtà. Kraus ci invita a vedere qui una sorta di riflesso del costume giornalistico sui lettori, il cui effetto è che il “parlare non suscita più considerazioni personali, ma scatena semplicemente degli stimoli, che se mai conducono a formule e cliché utilizzabili al posto dell’opinione autonoma”; con ciò sarebbe però – dice Arntzen – “la coscienza stessa esposta al pericolo di sparire” (Arntzen 43). È dunque giusto quando Kraus dice che “Der Journalismus dient nur scheinbar dem Tage. In Wahrheit zerstört er die geistige Empfänglichkeit der Nachwelt” (*BWG 76*).

4. “*Menschen, Menschen san mer alle - ist keine Entschuldigung, sondern eine Anmaßung.*” (*BWG 199*)

Oltre i giornali e i loro lettori Kraus rende responsabile della guerra soprattutto la stoltezza umana. Già il giornalista Kraus, dopo aver tentato per anni invano di rivelare la “Verschleierungsfunktion eines Entschleierungsjournalismus” (Raddatz 525) e di promuovere con il suo lavoro di pubblicista un giornalismo migliore, giunse alla conclusione che l’unico male pubblico ancora degno di essere rivelato fosse la “Dummheit des Publikums” (Melzer 117). La psicoanalisi, bersagliata dallo stesso Kraus in tantissime chiose polemiche, svolgeva, certamente su un altro livello, lo stesso compito, cioè mostrare i meccanismi di repressione attivi in un’intera società nella sintomatologia del singolo individuo. Causa

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

della stupidità generale è “l’antagonismo tra l’essere [Sein] e la coscienza sbagliata [Bewußt-Sein] che si documenta attraverso il linguaggio” (*ibid.*).

DER GRAF: [...] Also – erlaub du mir – also wenn das kein Verteidigungskrieg is, du!

DER BARON: Aber bitte, hab ich was gesagt? Du weißt, ich speziell war von allem Anfang für die Kraftprobe, notabene wann s’eh die letzte is. Der Ausdruck dafür is mir putten. Verteidigungskrieg – das klingt rein so, als ob man sich so gewiß entschuldigen müßt. Krieg is Krieg, sag ich. (*LTM I 58*)

Proprio il fatto che l’espressione sia per personaggi del genere “putten” dimostra che essi considerano come “putten” anche la cosa, cioè la guerra. Gli interlocutori non hanno più un rapporto critico con ciò che dicono: “Kraftprobe”, “Verteidigungskrieg”, “Krieg is Krieg” sono tre formule equivalenti (“der Ausdruck dafür is mir putten”) per la stessa cosa, per la quale l’interlocutore ha perso ogni coscienza. Poiché non si sa che cosa si dice, non si sa neanche che cosa si fa. Se fosse stato vero il contrario, la gente al tempo di Kraus avrebbe dovuto rendersi conto che gli antichi principi morali della guerra cavalleresca non valevano più in questa guerra, nella quale le baionette combattevano contro i gas; si sarebbe dovuto perciò sposare la causa della guerra. Il criticone vede la causa del tramonto dell’umanità proprio in quest’inconsapevole atteggiamento linguistico:

DER NÖRGLER: [...] Ein Volk, sage ich, ist dann fertig, wenn es seine Phrasen noch in einem Lebensstand mitschleppt, wo es deren Inhalt wieder erlebt. Das ist dann der Beweis, daß es diesen Inhalt nicht mehr erlebt. (*LTM I 196*)

Kraus mostra nei *LTM* il linguaggio decaduto di una società e ne smaschera anche la coscienza, o meglio la mancanza di coscienza, soprattutto denunciando l’uso che del linguaggio fanno i suoi

connazionali: una miscela di gerghi e di stereotipi arricchita dal dialetto – in primo luogo il viennese antico – in cui prevalgono parole alla moda, circonlocuzioni e diminutivi. In tanti passaggi del testo in cui è l'uomo della strada a parlare – in effetti non 'parla' mai, direbbe Kraus – appaiono strutture mobili e già prefabbricate che richiamano lo stile falsificatorio della stampa:

EIN WIENER (*hält von einer Bank eine Ansprache*):- - denn wir mußten die Manen des verstorbenen Thronfolgers befolgen, da hats keine Spompanadeln geben – darum, Mitbürger, sage ich auch – wie ein Mann wollen wir uns mit fliehenden Fahnen an das Vaterland anschließen in dera großen Zeit! Sind wir doch umgerungen von lauter Feinden! Mir führn einen heilinger Verteilungskrieg führn mir! Also bitte - schauen Sie auf unsere Braven, die was dem Feind jetzt ihnere Stirne bieten, ungeachtet, schaun'S wie s'da draußen stehn vor dem Feind, weil sie das Vaterland rufen tut, und dementsprechend trotzen s' der Unbildung jeglicher Witterung – draußen stehn s'. da schaun S' Inner s' an! Und darum sage ich auch – es ist die Pflicht eines jedermann, der ein Mitbürger sein will, stantape Schulter an Schulter sein Scherflein beizutrageen. Dementsprechend! Da heißt es, sich ein Beispiel nehmen, jawoohl! Und darum sage ich auch – ein jeder von Euch soll zusammenstehn wie ein Mann! Daß sie's nur hören die Feind, es ist ein heilinger Verteilungskrieg, was mir führn! Wiar ein Phönix stehma da, den's nicht durchbrechn wern, dementsprechend - mir san mir und Österreich wird auferstehn wie ein Phallanx ausm Weltbrand sag ich! Die Sache für die wir ausgezogen wurden, ist eine gerechte, da gibts keine Würschteln, und darum sage ich auch, Serbien – muß sterbien! (*LTM I 43*)

Un'analisi di questo discorso mostra come qui non solo affiorino parole d'ordine e frasi fatte di una pubblicità dedita alla propaganda bellica, ma anche e soprattutto come un cliché segua l'altro, senza esprimere alcunché di concreto: “mit fliehenden Fahnen an das Vaterland anschließen”, “dem Feind jetzt ihnere Stirne bieten”,

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

“Schulter an Schulter sein Scherflein beizutrageen(!)” e così via; l’assurdità di certe formulazioni rispecchia l’irrilevanza del parlare: “Unbildung jeglicher Witterung”. Le sfumature dialettali e la brusca transizione verso brani di un tedesco standard scorretto provano l’incompetenza generale dell’interlocutore, anche se costui, servendosi del tedesco standard, vorrebbe ottenere proprio l’effetto opposto. Riempitivi come “dementsprechend”, “ungeachtet”, “stantape”, “jawohl”, “sag ich”, gonfiano il discorso, volendo esercitare una funzione appellativa ma riempiendo di fatto soltanto la voragine aperta dalla mancanza di una vera capacità retorica. L’applicazione sbagliata oppure la distorsione di immagini (linguistiche) documenta inoltre la grossolana ignoranza dell’oratore (“Wiar ein Phönix stehma da”, “auferstehn wie ein Phallanx ausm Weltbrand”). Il colmo della satira viene poi raggiunto quando dei lapsus freudiani tradiscono il subconscio del viennese. Egli, infatti, dice: dai nemici “umgerungen”, anziché correttamente “umrungen”, perché sotto sotto pensa a “niedergerungen” (sconfitti); dice “Verteilungskrieg” invece di “Verteidigungskrieg”, un’allusione krausiana al fatto che la guerra produce vincitori soprattutto sul campo delle finanze; dice “Unbildung” (mancanza di cultura) per “Umbildung” (trasformazione); “Die Sache für die wir ausgezogen wurden” è espressione che contiene un errore istruttivo per il lettore, visto che la involontaria sostituzione del verbo *sein* (essere) con l’ausiliare *werden*, produce un significato passivo, come a dire: “la cosa per la quale siamo stati spinti a scendere in campo”, ed evoca peraltro associazioni come “bis aufs Hemd ausgezogen werden” (essere sfruttati sino all’osso).

Il linguaggio di tutti i personaggi, con l’eccezione dei tedeschi e degli altri stranieri, è reso tramite il dialetto viennese. Gli unici viennesi che invece parlano un tedesco standard sono l’ottimista e il criticone. Ma questa atmosfera generalmente casereccia sul piano linguistico, questo colore locale non sortiscono affatto un effetto simpatico sul lettore, poiché mirano ad illustrare la trascuratezza e la sciatteria con la quale gli uomini maneggiano la lingua e quindi

anche i maltrattamenti che essi infliggono ai contenuti. Bisogna constatare però che anche i tedeschi, dall'ufficiale prussiano all'imperatore Guglielmo II, non fanno una bella figura con il loro dialetto. L'autore è ben consapevole dell'effetto "gemütlich" che hanno i dialetti, capaci come sono di creare un ambiente gioviale, un'impressione di sana armonia con la propria terra, un sentimento di autoidentificazione nazionale. Nella scena in cui appaiono l'imperatore Guglielmo II e Ganghofer, famoso corrispondente di guerra e romanziere bavarese, Kraus si serve di questo fenomeno per costruire una beffa *maestosa*:

DER KAISER: [...] Ganghofer - was - sagen Sie - zu - Italien?
(*Erst nach einer Weile, während deren Ganghofer gegessen hat, vermag er zu antworten.*)

GANGHOFER: Majestät, wie es kam, so ist es besser für Österreich und für uns. Der reine Tisch ist das beste Möbelstück in einem redlichen Haus.

(*Der Kaiser nickt. Ein Aufatmen strafft die Gestalt.*)

DER FLÜGELADJUTANT (*leise zu Ganghofer*): Dialekt! Dialekt!

DER KAISER: Nu Ganghofer haben Se 'n schönes Feijtung fertig? Lassen Se hören ha.

GANGHOFER: Zu dienen, Majestät, aber leider ist es teilweise hochdeutsch -

DER FLÜGELADJUTANT (*leise*): Dialekt!

DER KAISER: Na wenn schon, ha lesen Se unbesorgt vor.

GANGHOFER: Der Anfang, Majestät, ist in schwäbischer Mundart.

DER KAISER: Na, umso besser, köstlich, lesen Se. (*LTM I 127*)

Tutti i personaggi di questo dramma vivono delle esistenze straniare e cercano, come in questo caso Ganghofer, di vivere secondo i cliché imposti dalla società.

Un'altra forma di straniamento si trova nel fenomeno (anche questo linguistico) della minimizzazione. La predilezione degli austriaci per i diminutivi è nota, e contribuisce assieme alla massa

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

delle tante caratteristiche espressioni immaginative a quello che si potrebbe chiamare il tesoro linguistico del *cuore d'oro viennese*. Kraus ha considerato questo tesoro piuttosto come un tesoro di frasi fatte; egli è stato un critico spietato, avendo chiamato una volta la lingua tedesca “die tiefste”, la parlata tedesca “die seichteste”.

Quando i suoi personaggi parlano per diminutivi, essi non appaiono per niente simpatici, ma solo stupidi. Questa è l'impressione quando sentiamo parlare del “Dokterl” (*LTM* I 224), delle “Sacherln” (*LTM* I 310) e “Punkterln”. In una conversazione con il barone il conte parla di “zwei Punkterln” nell'ultimatum contro la Serbia e minimizza così due paragrafi d'importanza cruciale, che determinarono lo scoppio della guerra (*LTM* I 56).

Le forme di minimizzazione, che rispecchiano la perversa attitudine mentale di tutta un'epoca, quella sempre citata come *la grande epoca*, sono molteplici nei *LTM*: “fesch” (austriacismo equivalente a “gutaussehend”, ma usato così frequentemente ai tempi di Kraus da non significare più nulla di preciso) (*LTM* I 64) riferito a Roda-Roda e alla definizione della guerra come “Partie remis” nonostante tutte le gravi perdite (*LTM* I 64), sino ancora al “Bumsti” (*LTM* I 185) detto da un prete al fronte dopo aver provato a sparare.

Vi è ancora un altro fenomeno, che emerge di solito in tempo di guerra, quando la stoltezza degli uomini viene ancora di più alla luce: la lotta contro la parola di origine straniera. Poiché non ci si può impadronire delle cose dei nemici, ci si accinge alla lotta contro le loro lingue. Proprio nella Vienna di allora, dove si parlava un tedesco influenzato da parole di origine straniera, giravano per le strade squadre per il *boicottaggio delle parole di origine straniera*, che pretendevano di cancellare tali parole dallo spazio pubblico. Kraus, che in fondo era un purista della lingua tedesca, difese però sempre strenuamente l'uso della parola straniera laddove non vi era una parola tedesca migliore, specialmente in tempo di guerra, quando l'isteria nazionalista si scatenò contro la parola straniera in quanto tale, come prova il passo seguente. I ragazzi d'una squadra di

boicottaggio, dopo aver cancellato tutto il giorno le parole straniere disseminate nelle strade viennesi, la sera si danno l'addio così:

ERSTER: Aber ich bitt dich - gar net ignorieren! Oder stantape replizieren: Jetzt sind höhere Interessen! Da wird er schon eine Raison annehmen. Die Leut sind ja intelligent. Man dischkuriert net lang - wo kommt man denn hin, wenn man sich mit jedem erst auf paar Purlees einlassen wollt –

ZWEITER: Wenn er sich aber zu echauffieren anfangt - die Leut wern gleich ordinär –

ERSTER: Da heißt's ihr ihn ein subversives Element, basta! Also – Kurasch! Morgen referiert mir, da assistier ich euch wieder – Herrgott dreiviertel auf fünf is, jetzt muß ich momentan ein Tempo annehmen – sonst komm ich akkurat zu spät – also amüsierts euch gut – Kompliment – Adieu-!

DRITTER: Serwas!

VIERTER: Servitore!

ZWEITER: Orewar!

ERSTER (zurückhaltend): Apropos, im Fall einer protestiert, legitimiert euch einfach als interimistische Volontäre der provisorischen Zentralkommission des Exekutivkomitees der Liga zum Generalboykott für Fremdwörter. Adio! (*LTM* I 67s)

La stupidità è dunque il terreno mentale propizio a giornalisti, lettori e altri personaggi, e si esprime conseguentemente nell'uso che essi fanno del linguaggio. Perciò sembra del tutto giustificato, di fronte alla eterogeneità dei documenti linguistici qui offerti, come pure di fronte alla quantità delle stupidaggini linguistiche connesse, chiamare i *LTM* una “cacofonia di suoni” (Stieg 81).

5. *“Alles was ehemed paradox war, bestätigt nun die große Zeit.”*
(*BWG* 411)

La critica del linguaggio la troviamo direttamente e esplicitamente in ognuna delle ventiquattro scene tra l'ottimista e il criticone in forma di commento e di analisi. In queste scene il criticone, che è la personificazione di Kraus, prende lo spunto o dalle vicende o dalle comunicazioni ufficiali o dai giornali o ancora

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

da quello che dice o legge l'ottimista, a modo suo rappresentante dal buon senso pubblico, per riflettere ad alta voce quasi sempre in una sorta di fuoco d'artificio verbale sulle cose. Il commentario stesso si configura sempre in modo realistico, non stilizzato e certamente non satirico, benché polemico e sarcastico. In queste battaglie di parole, che rappresentano un vero contrappeso a tutte le altre scene del dramma, l'ottimista funziona come una sorta di *spalla* per il criticone: "DER NÖRGLER: Ich unterhalte mich gerne mit Ihnen, Sie sind ein Stichwortbringer für meine Monologe" (*LTM* I 170).

Proprio per questo l'ottimista è però una figura linguisticamente positiva, poiché è l'unico personaggio – pur rimanendo attaccato alle proprie opinioni – capace di seguire i pensieri del criticone e di spingerlo con le sue repliche a formulare nuovi pensieri. Così l'ottimista diventa un personaggio che tiene in moto l'effetto a spirale della critica.

La critica del linguaggio presentata nelle scene tra l'ottimista e il criticone si basa su due costanti: la prima è data dalla riflessione *nella* lingua *sul* linguaggio, ovvero dal riflettere (ad alta voce) su problemi di rilevanza linguistica, rafforzati e resi più urgenti dalla guerra:

DER OPTIMIST: Sie waren schon im Frieden ein Nörgler und jetzt –

DER NÖRGLER: Jetzt geb' ich sogar der Phrase die Blutschuld.

DER OPTIMIST: Ja, warum sollte der Krieg Sie von Ihrer fixen Idee befreit haben?

DER NÖRGLER: Ganz richtig, er hat mich sogar darin bestärkt. Ich bin mit dem höheren Zweck kleinlicher geworden. Ich sehe einrückend Gemachte und spüre, daß es gegen die Sprache geht. (*LTM* I 195)

Che infatti *si vada contro la lingua*, che si offenda costantemente il linguaggio, come dice il criticone, egli ce lo dimostra in innume-

revoli passaggi del dramma, nei quali lancia la sua accusa contro l'abuso generale del linguaggio:

DER OPTIMIST: Nun gerade in der Sprache unserer Armeekommanden müßten Sie einen Zug erkennen, der sich von der trivialen Prosa der von Ihnen verachteten Geschäftswelt kräftig abhebt.

DER NÖRGLER: Gewiß, insoferne diese Sprache bloß eine Beziehung zum Variétégeschäft verrät. So habe ich in einem Divisionskommandobefehl gelesen:...die, was Heldenmut, todesverachtende Tapferkeit und Selbstaufopferung anbetrifft, das höchste geleistet haben, was erstklassige Truppen überhaupt zu leisten imstande sind... Sicherlich hat dem Divisionär eine jener erstklassigen Truppen vorgeschwebt, an denen er sich im Frieden oft zu ergötzen pflegte. Das reine Geschäft kommt mehr in der fortwährenden Verwechslung von Schilden und Schildern zur Geltung.

DER OPTIMIST: Meinen Sie das wörtlich?

DER NÖRGLER: Sachlich und wörtlich, also wörtlich. (*LTM* I 196)

Proprio nel rapporto riuscito tra “sachlich und wörtlich” in ogni frase del criticone sta la seconda costante. La possibilità, nata da questo rapporto, di afferrare e giudicare la realtà attraverso la lingua, è l'unico scopo della critica del linguaggio krausiana.

Il criticone è linguisticamente, e dunque per Kraus anche quanto al contenuto, all'altezza di ogni tema. I suoi commenti rendono superfluo ogni altro commento, la sua critica rende impossibile ogni altra critica. In virtù della congruenza tra parola e contenuto i suoi argomenti diventano incontestabili. Le scroscianti cascate polemiche che escono dalla bocca del criticone, le quali, per la loro mole, non possono essere citate qui, si dirigono contro tutto e tutti: contro la stampa (*LTM* I 197), i politici (*LTM* I 328), il linguaggio (*LTM* I 151), i tedeschi (*LTM* I 155), la tecnica (*LTM* I 157), i poeti tedeschi (*LTM* I 190), Benedikt (*LTM* I 85), l'imperatore (*LTM* II 80), l'umanità (*LTM* II 203) e Dio (*LTM* II 203). A titolo d'esempio sia citato qui soltanto un brano per

Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit

dimostrare quanto sia impeccabile dal punto di vista argomentativo il discorso del *criticone Kraus*:

Hätte man statt der Zeitung Phantasie, so wäre di Technik nicht das Mittel zur Erschwerung des Lebens und Wissenschaft ginge nicht auf dessen Vernichtung aus. Ach, der Heldentod schwebt in einer Gaswolke und unser Erlebnis ist im Bericht abgebunden! 40.000 russische Leichen, die am Drahtverhau verzuckt sind, waren nur eine Extraausgabe, die eine Soubrette dem Auswurf der Menschheit im Zwischenakt vorlas, damit der Librettist gerufen werde, der aus der Parole des Opfermuts "Gold gab ich für Eisen" die Schmach einer Operette verfertigt hat. [...]

Nie war eine riesenhafte Winzigkeit das Format der Welt. Die Realität hat nur das Ausmaß des Berichts, der mit keuchender Deutlichkeit sie zu erreichen strebt. Der meldende Bote, der mit der Tat auch gleich die Phantasie bringt, hat sich vor die Tat gestellt und sie unvorstellbar gemacht. Und so unheimlich wirkt seine Stellvertretung, daß ich in jeder dieser Jammergestalten, die uns jetzt mit dem unentrinnbaren, für alle Zeiten dem Menschenohr angetanen Ruf "Extraausgabe!" zusetzen, den verantwortlichen Anstifter dieser Weltkatastrophe fassen möchte. Und ist denn der Bote nicht der Täter zugleich? Das gedruckte Wort hat ein ausgehöhltes Menschentum vermocht, Greuel zu verüben, die es sich nicht mehr vorstellen kann, und der furchtbare Fluch der Vervielfältigung gibt sie wieder an das Wort ab, das fortzeugend Böses muß gebären. Alles was geschieht, geschieht nur für die, die es beschreiben, und für die, die es nicht erleben. (LTM I 158s)

6. *"Jetzt sprechen die Waffen."* (LTM I 50)

L'arma più efficace in questa guerra era per Kraus – come abbiamo visto – la parola, che però allo stesso tempo era anche l'unica arma difensiva. Kraus delinea con nettezza la responsabilità, soprattutto da parte degli scrittori, nei confronti della parola e traccia

con precisione i limiti che lo separano dal resto della letteratura di guerra:

DER NÖRGLER: [...] Mit der Kriegsdichtung wollen wir uns abfinden. Die Gegenwartsbestie, wie sie gemütlich zur todbringenden Maschine greift, greift auch zum Vers um sie zu glorifizieren. Was in dieser enteisterten Zeit zusammengeschiert wurde – es ergäbe täglich eine Million versenkten Geistes, die wir einmal an den geschädigten Genius der Menschheit werden zurückzahlen müssen; und hierin war nicht nur die Schuld der vielen Schreiber enthalten, die auf die Fahne der Bestialität spekuliert haben, sondern auch die wenigen Dichter, die sich von ihr fortreißen ließen. (*LTM* II 76)

Quello che distingue quest'opera krausiana dal resto della letteratura di guerra o della letteratura contro la guerra è la prospettiva satirica, anzi tragicomica: Kraus non ci fa vedere naturalisticamente le crudeltà della guerra, non critica decisioni politiche e non giudica avvenimenti storici dall'angolo prospettico di una certa posizione politica; egli ricostruisce quel cruciale clima linguistico che aveva reso possibile la guerra, clima in cui, secondo Kraus, fra le atrocità peggiori vi furono anche quelle commesse contro il linguaggio. Egli ci mostra la degradazione dei valori attraverso la degradazione del linguaggio, ed è per questo motivo che in questo dramma possiamo osservare la congruenza tra pacifismo e critica del linguaggio. Il "Aufbruch der Phrase zur Tat" (*DWN* 123), come Kraus stesso lo chiamava, era per lui l'impulso decisivo ad esercitare la sua critica della guerra esclusivamente in forma di critica del linguaggio.

Quando nel 1933 Hitler arrivò al potere, la reazione di Kraus stupì e irritò tutti. "Zu Hitler fällt mir nichts ein" (*DWN*, 9) egli disse e tacque. Di fronte ad una macchina propagandistica basata sulla distruzione di ogni valore della parola ad uno scrittore satirico non rimane che il silenzio. È noto che la seconda guerra mondiale poté aver luogo perché la prima non era stata superata né mentalmente né politicamente; ma solo Kraus ha saputo mostrare che Hitler e

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

Goebbels furono possibili perché la prima guerra mondiale non era stata superata *linguisticamente*.

EXCURSUS

“Mostrare l’indicibile” L’unica messinscena per intero di “Die letzten Tage der Menschheit” di tutti i tempi.

Solo Luca Ronconi poteva raccogliere la sfida di mettere in scena un testo giudicato irrapresentabile dal suo stesso autore. E Ronconi lo mise in scena il 29 novembre 1990, quando era appena scoppiata la prima guerra del Golfo, che, sotto il profilo mediatico, riecheggiava, *mutatis mutandis*, la propaganda e le mozioni patriottiche descritte da Kraus ne *Gli ultimi giorni dell’Umanità*, pur con tecnologie aggiornate, con le telecamere della CNN al posto della linotype.

Uno spettacolo, quello di Ronconi, imponente per i mezzi e per la massa degli attori, dispiegati all’interno di un grande edificio industriale, la ex Sala presse degli stabilimenti Fiat al Lingotto di Torino. Uno spettacolo criticato per i suoi alti costi, il limitato numero di repliche e inamovibile per le sue proporzioni, un’eccezione per un sistema teatrale, come quello italiano, itinerante dai tempi della Commedia dell’Arte, insomma uno spettacolo evento a tutti gli effetti. E, tuttavia, a ben guardare e a dispetto di ogni critica, uno spettacolo necessario, che con le sue auto d’epoca, le linotype, le mitragliatrici e i vagoni ferroviari, che facevano sembrare le quinte lo snodo della stazione di Bologna, restituiva tutta l’imponenza del conflitto industriale moderno, fatto di acciaio e di uomini. E al pubblico degli spettatori era riservato lo stretto corridoio centrale, che poteva percorrere avanti e indietro, come in una vasca, attratto e distratto, da un lato e dall’altro, senza la possibilità di una visione d’insieme, secondo una tecnica sperimentata da Ronconi sin dal tempo del suo *Orlando furioso*, proprio come Fabrizio del Dongo a Waterloo. Dichiarava il regista in un’intervista: “Al teatro che esiste oggi manca il carattere di

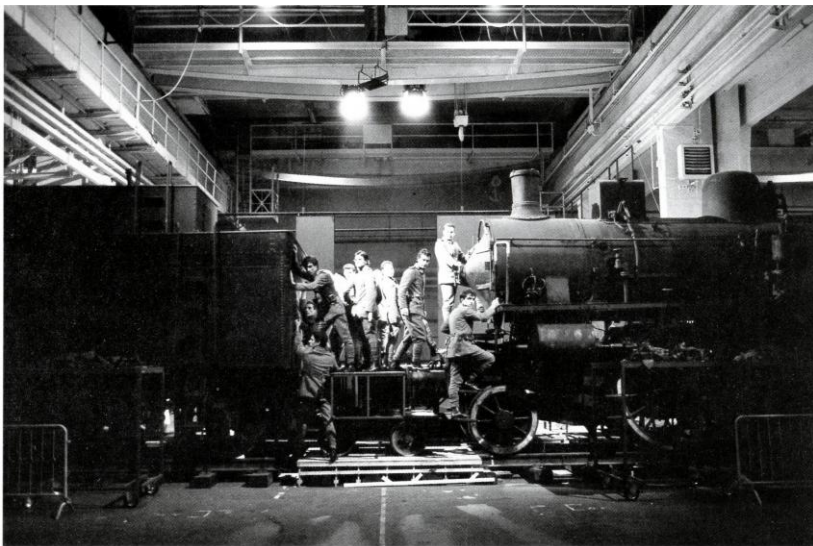
avvenimento. Andando a teatro noi vediamo solo ciò che sta avvenendo sul palcoscenico. A me non basta. Per questo motivo ho amato il testo di Kraus, perché non può essere rappresentato su di un palcoscenico. Gli occorre un rituale differente di visione e di ascolto. Proprio ciò che manca alla drammaturgia contemporanea. Così vorrei che gli spettatori degli *Ultimi giorni dell'umanità* lo vedessero come un 'teatro d'opera'; appassionandosi, chiacchierando, rincorrendo una ragazza. Cioè con l'atteggiamento di andare a vedere una cosa artistica, ma costituendo, esso, il pubblico, quell'evento. Il testo di Kraus inonderà il pubblico, è l'effetto che ha dato a noi. È un testo che viene addosso. Siamo abituati a filtri culturali fra noi e un testo. Questa volta non ci saranno. Ci sarà brusio, caos, nessuna descrizione di decoro asburgico, viennese, climi da finis Austriae. La percezione degli spettatori dovrà raccogliere in quel caos dei segnali semplici, elementari.”⁷



Antonio Latella, Ulderico Pesce, Nicola Donalizio, Franco Passatore

⁷ Luca Ronconi, “Tuttolibri-La Stampa”, 1 dicembre 1990, in *Patalogo*. Milano, Ubulibri, 1991, 145.

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*

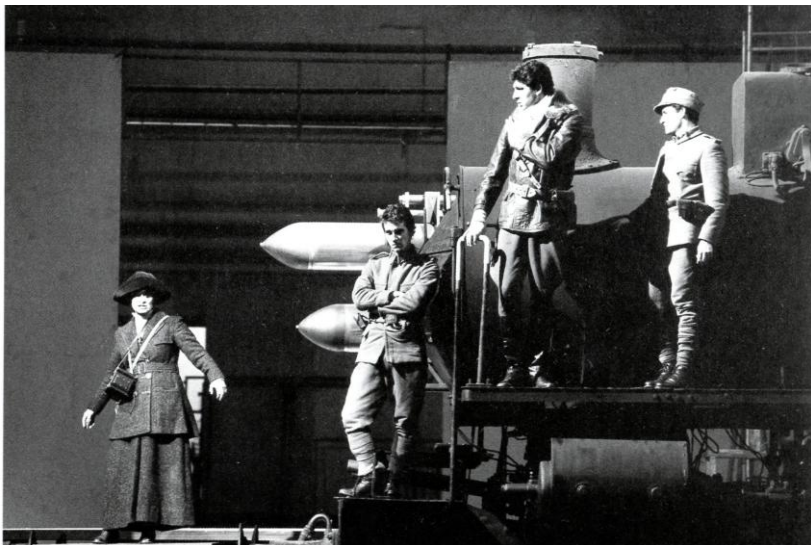


Francesco Benedetto, Luciano Melchionna, Nicola Donalizio, Antonio Latella, Davide Bracco, Antonio Puntillo, Filippo Gili, Francesco Biscione, Martino D'Amico



Massimo Tradori, Davide Bracco, Giuliano Tenisci, Lucia Iozzi, Simona Caramelli, Franco Olivero, Alvia Reale

Michaela Bürger-Koftis



Annamaria Guarnieri, Filippo Gili, Francesco Siciliano, Martino D'Amico



Massimiliano Spezzani, Davide Bracco, Fernando Scarpa, Roberto Fredi

*Critica del linguaggio e critica della guerra nel dramma
monumentale di Karl Kraus Die letzten Tage der Menschheit*



Luca Della Bianca. Giuseppe Bisogno. Edoardo Scatà

Si ringrazia Tommaso Le Pera che ci mette a disposizione le sue foto a titolo gratuito.

Bibliografia

Indice delle sigle

BWG: Beim Wort genommen. In *Werke von K.K.*, vol. 3. München, Kösel, 1955.

DWN: Die dritte Walpurgisnacht. In *Werke von K.K.*, vol. 3. München, Kösel, 1955.

LTM: Die letzten Tage der Menschheit. Teil I u. II, ed. 8. München, Deutscher Taschenbuchverlag, 1982. (dtv. 980)

WIV: Worte in Versen. In *Werke von K.K.*, vol. 3. München, Kösel, 1958.

ARNTZEN, Helmut. *Karl Kraus und die Presse.* Fink, München 1975.

- BENJAMIN, Walter. *Karl Kraus*. In *Gesammelte Schriften II-I*. A cura di R. Tiedemann e H. Schweppenhäuser. Frankfurt/M., Suhrkamp, 1977.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. *Ein Brief*. In *Gesammelte Werke in Einzelausgaben*. Prosa vol II. Frankfurt/M., Fischer, 1951.
- KOSLER, Hans Christian. "Karl Kraus und die Wiener Moderne". *Karl Kraus*. München, text und kritik, 1975.
- KRAUS, Karl. *Die letzten Tage der Menschheit*. In *Werke von K. K.* A cura di Heinrich Fischer, vol. 2. München, Kösel, 1957.
- KRAUS, K. *Die demolirte Literatur*, ed. 2. Wien, Bauer, 1897.
- KRAUS, K. *Werke von K. K.*. A cura di Heinrich Fischer, vol. 2, vol. 8. München, Kösel, 1957.
- MAUTHNER, Fritz. "Zur Sprache und zur Psychologie". *Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, vol. 1, 3. Aufl. Stuttgart/Berlin, Cotta, 1921.
- MELZER, Gerhard. *Das Phänomen des Tragikomischen. Untersuchungen zum Werk von Karl Kraus und Ödön v. Horváth*. Kronberg/Ts., Scriptor, 1976.
- PATALOGO. Milano, Ubulibri, 1991.
- RADDATZ, Fritz J. "Der blinde Seher. Überlegungen zu Karl Kraus". *Merkur* 242 (1968).
- STIEG, Gerald. "Canetti und Brecht oder ,Es wird kein rechter Chor daraus...' ". *Austriaca* (Rouen) 2. 1976.
- THOMSON, Philip. "Weltkrieg als tragische Satire. Karl Kraus und ,Die letzten Tage der Menschheit' ". Bernd Hüppauf (a cura di). *Ansichten vom Krieg*. Königstein/Ts, Forum Academicum, 1984.
- WUNBERG, Gotthard. *Der frühe Hofmannsthal. Schizophrenie als dichterische Struktur*. Stuttgart, Kohlhammer, 1965.

Pellicole infiammabili: **la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)**

Marco Salotti

Most films concerning WWI have literary sources. Some sources were popular novels, like Remarque's All Quiet on the Western Front and Hemingway's A Farewell to Arms. Other movies were based on soldiers' memoirs -- Emilio Lussu's Un anno sull'altipiano (the source of Rosi's Uomini contro), and Humphrey Cobb's Paths of Glory, which was made into a film with the same title by Kubrick. Cobb and Kubrick deal with the autobiographic experience of the front, as if WWI could not be presented with the detachment of a historical work but only by those who have actually fought and known at first hand the human and inhuman life and death in combat.



Locandina di "Westfront 1918"
di Georg Wilhelm Pabst, Germania, 1930

"Come il cinema ha visto la Grande Guerra"

Introduzione con proiezioni
a cura di **Marco Salotti**, Docente di Storia e Critica del Cinema, Università di Genova
del ciclo

LA GRANDE GUERRA IN LETTERATURA E NEL CINEMA

Film, conferenze, tavole rotonde, mostra
ideato e organizzato da Michaela Bürger-Kofus e Marco Salotti
(dicembre 2014 – maggio 2015)

Mercoledì 17 dicembre 2014 - 17,30

Biblioteca Universitaria di Genova - Sede di Via Balbi, 40 (Hotel Colombia)

Biblioteca Universitaria di Genova - tel. +39 010 2546453 - fax +39 010 2546454 bu-ge.events@beaziridna.it www.bibliotecauniversitaria.ge.it "vieni >>> alla tua biblioteca"

La moderna totalità della Grande Guerra mobilita le risorse dell'immaginario. Il cinema di finzione scende in campo come potente macchina della propaganda. Le star del divismo nascente sono arruolate per combattere sul fronte interno delle sale cinematografiche e la guerra si trasfigura in mitologia di celluloidi.

© *Quaderni di Palazzo Serra* 28 (2015), 63-83

ISSN: 1970-0571

Il cinema crea eroi per un immane conflitto che nelle trincee viene vissuto come scontro di masse anonime e come officina della morte in perenne attività: “Questa gigantesca miniera” – scrive Friedrich Georg Jünger – “con le sue gallerie, i suoi percorsi, i suoi fossi, le sue trincee d’approccio, i suoi rifugi, i suoi blocchi di calcestruzzo, abitata da eserciti incolori, da soldati-lavoratori, sovrastati da una volta di proiettili è il paesaggio geografico e spirituale dell’uomo occidentale, industrioso, inventivo e laborioso. Il mondo delle macchine fa il suo ingresso in una battaglia che è costruita assemblata manovrata e puntata da un esercito composto di intelligenze tecniche che per anni si insedia silenzioso e affidabile sui campi dell’annientamento” (*Krieg und Krieger* 1930).

Anche il cinema viene impiegato come una nuova macchina da combattimento: se in una guerra di massa *Achille non riesce a trovare il suo Omero*, sarà la serialità meccanica del cinema a produrre eroi sulla pellicola infiammabile. All’ingrandimento fisico e geografico del fronte lo schermo risponde con l’ingrandimento schermico delle emozioni vendute al botteghino.

Nelle sale cinematografiche la guerra è descritta come avventura, melodramma, peripezia epica e addirittura eroicomica. In Italia il gigante buono Maciste fronteggia l’esercito austriaco durante la cosiddetta *Strafexpedition* nel 1916 (*Maciste alpino*). Dalle guerre puniche di *Cabiria* (1914) in perizoma leopardato da schiavo numida, Maciste si trasforma in soldato dell’età contemporanea, indossa la divisa da alpino (con difficoltà essendo fuori-misura) e combatte una sua guerra privata, incruenta, farsesca, ingenuamente ilare. Usa i portentosi muscoli e i calci nel didietro, e non le armi da fuoco che annullano la superiorità fisica e il primato nel corpo a corpo. Se gli Austriaci si sono nascosti su un albero il modo migliore per neutralizzarli è scrollare con sovrumana energia il grosso fusto: cadranno come pere, per far ridere il pubblico-bambino e assicurare ottimismo durante le battaglie sferrate da Luigi Cadorna sull’Isonzo e la presa di Gorizia (9 agosto 1916).

Dopo la rotta di Caporetto nel 1917 la diva Francesca Bertini dà il suo contributo al patriottismo come protagonista di *Mariute* (1918). Nella cornice narrativa del film la Bertini rappresenta se stessa con vena autoironica: una capricciosa divina dello schermo,

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

eternamente in ritardo sul set e impegnata in ruoli da vamp mondana. Il racconto di un giovane ufficiale sulla dura vita al fronte suscita nell'attrice un senso di colpa per la vanità dei suoi ruoli. Nella notte, tra le seriche coltri del suo letto, sogna di essere una semplice ragazza friulana insidiata dalla soldataglia austriaca che ha travolto i confini della patria. Sarà salvata all'ultimo minuto dallo stupro, senza l'inesorabile progressione di montaggio del cinema americano, perché il regista Eduardo Bencivenga non è il sommo David Wark Griffith, che Ejzenstein, riferendosi al linguaggio filmico, omaggiava affermando: "Tutti gli dovremo sempre tutto".

La guerra totale coinvolge anche i bambini e il piccolo Momi combatte i nemici dell'Italia con le sue inquietanti e tecnologiche armi-giocattolo: *La guerra e il sogno di Momi* (1917), pellicola in parte di animazione, realizzata da Segundo de Chomon per la Itala Film di Torino. Conferendo vita ai giocattoli e ai soldatini, il film si colloca involontariamente vicino alla poetica "meccanica" del Futurismo che nel 1916, in piena guerra, dedica alla cinematografia un "deflagrante" *Manifesto*: "La conflagrazione agilita sempre più la sensibilità europea. La nostra grande guerra igienica, che dovrà soddisfare tutte le nostre aspirazioni nazionali, centuplica la forza novatrice della razza italiana. Il cinematografo futurista che noi prepariamo, deformazione gioconda dell'universo, sintesi alogica e fuggente della vita mondiale, diventerà la migliore scuola per i ragazzi: scuola di gioia, di velocità, di forza, di temerarietà e di eroismo." Tra le asserzioni avanguardistiche e provocatorie del *Manifesto* si ipotizzano *Drammi d'oggetti cinematografati: oggetti animati, umanizzati, truccati, vestiti, passionalizzati, civilizzati*. I burattini nemici Trik e Trak del piccolo Momi portano sullo schermo uno scontro di popoli fatto di legno e di latta. È una guerra condotta con i balocchi dell'infanzia, ma le armi impiegate dai nemici della patria sono modernissime: dirigibili, aerei, bombe asfissianti, cannoni a lunga gittata, come se la Kultur germanica si esprimesse compiutamente con la Bertha Krupp (che nel 1918 bombarda Parigi da cento chilometri di distanza e viene citata anche da Proust ne *Il tempo ritrovato*).

Al di là delle motivazioni ideologiche, pacifiste, antimilitariste, antinazionaliste o al contrario interventiste, di propaganda, apologetiche su guerre giuste o sante, il cinema è sempre stato affascinato dal grande spettacolo dei campi di battaglia. In questo senso i Futuristi avevano colto il connubio tra cinema e guerra proprio negli anni del conflitto, prendendo in considerazione il mezzo filmico come *una nuova arte immensamente più vasta e più agile di quelle esistenti*: cinema e guerra mondiale sono il prodotto della nuova era delle macchine, la cinepresa viene puntata come una mitragliatrice e spara raffiche di fotogrammi invece che pallottole. Solo il cinema può restituire l'immane *poliespressività* della guerra, la sua totalità di uomini, cose e natura, la sua ubiquità di terra, aria, acque, la scomposizione e il montaggio ritmico del tempo, la *sintesi* drammatica di vita e di morte, il *dinamismo* della situazione agita, la *deformazione alogica* dei comportamenti, la meccanizzazione degli esseri umani e l'antropomorfismo degli oggetti.

Ma non saranno i reboanti Marinetti, Corra, Settimelli, Ginna, Balla, Chiti a sviluppare la nuova arte cinematografica. Durante una licenza dal fronte Marinetti si accontenta di scrivere un manuale su *Come si seducono le donne* (1916) con ardimenti da volontario bombardiere, *libro guerresco e igienico...* che esalta la correlatività tra audacia bellica e intrepidezza sessuale.

È un attore comico di genio, Charlie Chaplin, ad arruolare il cinema nella compagnia eletta delle arti, a partire dalle produzioni First National (1918-1923), con film che riscuotono l'interesse anche degli intellettuali più *passatisti*, e dei letterati avversi al meccanismo riproduttivo e all'*ibrido gioco* (Pirandello) del film: *Dog's Life*, *Shoulder Arms*, *Sunnyside*, *The Kid*, *The Pilgrim*.

In *Shoulder Arms* (1918) Chaplin ricrea con gags surreali la vita del fante sul fronte occidentale. Il soldato Charlot cattura da solo una dozzina di tedeschi, "circondandoli", come in una parodia del pluridecorato sergente York, e addirittura fa prigioniero il Kaiser, anche se solamente nell'immaginazione. La realtà è diversa dai sogni di gloria: si galleggia nelle trincee allagate, si combatte contro i topi, e il formaggio Limberger produce venefiche emanazioni da orientare contro il nemico. Il teatro di guerra è ricostruito con attenzione realistica per attivare un contrasto con il proliferare delle invenzioni

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

comiche. È da un'apparente osservazione del reale che Chaplin trae l'ispirazione creativa, animando le sue gags con un'umanità riconoscibile e universale.

Nel 1918 un pioniere del cinema di animazione, Winsor McCay, realizza il cartoon drammatico *The sinking of the Lusitania* (1918), rievocando l'affondamento del transatlantico inglese *Lusitania* da parte di un sommergibile tedesco. Il siluramento aveva provocato la morte di oltre mille passeggeri, molti dei quali americani. Una tragedia del mare che nel 1915 impressionò l'opinione pubblica mondiale e in particolare quella della neutrale America. Il ricordo dell'affondamento del *Lusitania* concorse all'entrata in guerra degli Stati Uniti, dopo che l'ammiraglio von Tirpiz attuò la sua strategia di guerra sottomarina incondizionata a partire dal febbraio del 1917.

Se nel 1918, verso la fine del conflitto, i Tedeschi sono ancora raffigurati come “Unni” da sterminare nel kolossal di Griffith *Hearts of the World*, ammirato per le spettacolari scene di battaglia sul fronte occidentale e costruito narrativamente sui moduli tradizionali del romanzo storico (peripezie individuali di una coppia di promessi sposi su un verosimile sfondo bellico), negli anni successivi i film sulla Grande Guerra si ispirano a un generico ideale pacifista, allo spirito wilsoniano, all'ottimismo della Conferenza di Locarno (1925), all'utopia politica del Patto Briand-Kellog (che bandiva la guerra come mezzo per dirimere i contrasti internazionali, 1928) e a un'ampia e risentita letteratura antimilitarista; a partire dal visionario ed “eccessivo” *J'accuse* (1919) di Abel Gance, film che scatena la reazione dei nazionalisti francesi e avrà un destino distributivo contrastato dalla censura, fino a *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) di Rex Ingram, produzione americana tratta dal romanzo omonimo di Blasco Ibañez ed elaborata sul fascino di Rodolfo Valentino, che abbandona tanghi, milonghe, amanti sconvenienti e la dolce vita di Parigi, da bohémien argentino di lusso, per combattere e morire sul fronte occidentale: comunque molto seducente nell'inedito e virile aspetto da fante in trincea, con barba incolta e capelli non impomatati. Le legioni di ammiratrici apprezzano il nuovo look nei ruvidi panni dell'Armée.

La guerra mondiale coinvolge anche gli Argentini con parentela francese (o gli Italo-Argentini di seconda generazione come in *Passaporto Rosso* (1935) di Guido Brignone): potrebbero godere in pace i privilegi che la terra d'oltreoceano assicura loro, ma il richiamo della guerra, più che l'ideale di una patria lontana e sconosciuta, sembra essere irresistibile.

Il cinema sulla Grande Guerra, da *Heart of the World* di Griffith al film di Rex Ingram con Valentino, da *The Big Parade* di King Vidor a *All Quiet on the Western Front* di Lewis Milestone, ha spesso ritratto la mobilitazione e l'arruolamento come un prologo corale animato da un'ebbrezza febbricitante: una festa nazionale che si espande nelle strade cosparse di fiori, mentre nel cielo cavalcano invisibili i quattro cavalieri dell'Apocalisse. I coscritti marciano verso l'ecatombe con il sorriso sulle labbra, sospinti dall'entusiasmo collettivo, eccitati dai più remoti istinti del sangue, infiammati dal "disgusto della civiltà", "Capivano" – come annota con sconfortata oggettività Stefan Zweig descrivendo la mobilitazione a Vienna nel 1914 – "di partecipare in quell'ora alla storia del mondo, di vivere un istante unico, nel quale ciascun individuo era chiamato a gettare nella grande massa ardente il suo io piccolo e meschino per purificarsi da ogni egoismo. Tutte le differenze di classe, di lingue, di religione erano in quel momento grandioso sommerse dalla grande corrente della fraternità..." (*Die Welt von Gestern*, 1942).

Nel 1925 la M.G.M. di Irving Thalberg affida a King Vidor la realizzazione di *The Big Parade* (1925), tratto dal romanzo autobiografico *Plumes* di Laurence Stallings, "monumento" cinematografico all'amore che sconfigge la guerra e ritratto democratico e interclassista di un manipolo di tre soldati semplici sul fronte francese: il figlio di un ricco industriale, un barista e un operaio uniti nel cameratismo che supera ogni distinzione sociale. Il numero tre è ricorrente e fatale nei racconti ispirati alla guerra mondiale (e anche al dopoguerra): i *Three Soldiers* (1921) di John Dos Passos, i *Drei Kameraden* di Remarque, da cui Borzage trae un film sceneggiato da Scott Fitzgerald e tuttavia riscritto dal produttore della Metro: "Per me, il produttore ha danneggiato seriamente la sceneggiatura riscrivendola. Può essere che mi sbagli" (da una lettera di Fitzgerald alla figlia Scottie, 22 febbraio 1938). Nel film di Vidor i

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

popoli in guerra si scontrano, ma anche si incontrano, si conoscono e possono amarsi come il gentiluomo americano del Sud John Gilbert e la contadinella francese Renée Adorée, che ha imparato a masticare il chewing-gum durante un convegno galante nei pressi della stalla.

Il cinema sonoro dei primi anni Trenta si cimenta con la rievocazione audiovisiva dei campi di battaglia con *Westfront 1918* di Georg W. Pabst (1930), ispirato ai moduli espressivi della Nuova Oggettività, anche nei suoni (niente musica, solo rumori) e con *All Quiet on the Western Front* (1930) di Lewis Milestone, tratto dal romanzo di Erich Maria Remarque. La gioventù che passa dai banchi del liceo alla prima linea, dal libro al fucile, non ha un passato a cui ritornare e nemmeno un futuro verso cui protendersi. Il suo destino è la morte, inutile, anonima e casuale. In *Westfront*, ambientato nell'ultimo anno di guerra e ricavato dal romanzo *Vier von der Infanterie* di Ernst Johannsen, il protagonista Karl muore in una cappella trasformata in ospedale e un francese ferito tende la mano verso di lui sussurrando: non... *Ennemis*, ma... *Camarades*. D'altra parte la guerra sembra essere una condizione umana irrinunciabile e totale: meglio la trincea assieme ai compagni che la licenza a casa in un mondo ormai estraneo e lontano.

Un mondo che li ha dimenticati (Karl scopre la moglie a letto con il garzone del macellaio in una Germania prossima alla disfatta) o che li esalta con vuota retorica come il professor Kantorek in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Le altisonanti parole sulla gioventù di ferro si sono vanificate nello scorrere fluviale del sangue. Quei giovani soldati sono partiti al suono delle fanfare, e la mobilitazione "assomiglia sempre ad uno scatenarsi di vacanze, all'abbandono dei vari doveri, all'atteggiamento di chi marina la scuola e lascia andare le briglie agli istinti che mordono il freno" (Thomas Mann, *Doctor Faustus*). Hanno creduto che "l'ora secolare fosse giunta per la Germania; che la Storia ci tenesse la mano sul capo [...] che il secolo ventesimo fosse nostro e, passata l'epoca borghese inaugurata circa centoventi anni prima, il mondo dovesse rinnovarsi nel segno della Germania" (*ibid.*). Dopo quattro anni di guerra quei giovani soldati sono invecchiati precocemente e sanno che la loro unica patria è la terra di nessuno. Nel film di Milestone il

protagonista Paul Baumer muore poco prima della fine della guerra colpito da un cecchino, mentre si sporge dalla feritoia per allungare la mano verso una farfalla. La conclusione del romanzo di Remarque è meno poetica e simbolica. Viene annunciata attraverso un freddo bollettino che comunica: “Im Westen Nichts Neues”.

In America, alla fine degli anni Venti, il giovane Ernest Hemingway fronteggia con *Farewell to Arms* il successo del romanzo di Remarque, che ha venduto in Germania centinaia di migliaia di copie e in Inghilterra è arrivato a 50.000 copie (come rileva Hemingway in una lettera del giugno 1929 indirizzata da Parigi al suo editore). *Farewell to Arms* è un libro ancora più fortunato di *Im Westen Nichts Neues* e, come quest'ultimo, viene recepito dal cinema hollywoodiano che affida a Frank Borzage la traduzione filmica (1932), con Gary Cooper nel ruolo del protagonista.

Pur essendo un'ambiziosa produzione della Paramount, il film non può vantare la spettacolarità dei set di battaglia del film di Milestone, che coprivano un'area di mille ettari nell'Irvine Ranch fuori Hollywood ed erano attraversati da otto chilometri di tubature per rendere acquitrinoso il terreno del fronte. *Farewell to Arms* è piuttosto un melodramma sentimentale che privilegia le riprese in studio rispetto ai vastissimi esterni di *All Quiet on the Western Front*, e mette in primo piano il divismo di Gary Cooper e di Helen Hayes (più illustre a teatro che sullo schermo) nel ruolo dell'amata infermiera Catherine Barkley. L'estesa descrizione della rotta di Caporetto nel luttuoso ottobre del 1917 (non essendo ancora al fronte durante la ritirata, Hemingway si ispira all'esodo dei Greci dalla Tracia nella guerra greco-turca del 1922 di cui è stato testimone) viene sintetizzata in una compressione simbolica che rimanda al cinema muto espressionista e il tuffo di Gary Cooper nelle acque lustrali del Tagliamento è girato in una piscina della Paramount.

Il film, come già il romanzo, non viene distribuito nell'Italia fascista con l'accusa di disfattismo e di apologia della diserzione, nonostante Ernest Hemingway sia per il Regno italiano un eroe di guerra, decorato al valor militare con medaglia d'argento. Nel 1918, a Fossalta nel basso Piave, il sottotenente Hemingway arruolato

presso il servizio ambulanze, pur essendo stato colpito alle gambe da una granata e successivamente dai colpi di una mitraglia, mette in salvo un soldato italiano ferito portandolo sulle spalle. Un evento biografico che Hemingway rievoca nel romanzo *Across the River and Into the Trees* (1950), sebbene con intenzioni dissacranti e antieroiche: sul luogo del ferimento il protagonista si accovaccia per fare i suoi bisogni e dopo aver scavato una piccola buca vi interra le diecimila lire che negli anni gli sono state corrisposte dallo stato italiano per la medaglia al valore: “Sono vent’anni a cinquecento lire all’anno per la medaglia d’argento al valor militare. La Victory Cross rende dieci ghinee, credo. La Distinguished Service Cross è improduttiva. La Silver Star è gratis. Mi terrò gli spiccioli.”

Anche Ernst Lubitsch, maestro della commedia sofisticata e del film-operetta di derivazione viennese, esalta il pacifismo e la fratellanza dei popoli in *The Man I Killed* (1932), tratto dal dramma omonimo di Maurice Rostand: se la guerra divide, la grande musica unisce nel vincolo superiore dell’arte. Il reduce francese Paul, musicista nella vita civile, è ossessionato dal ricordo dell’uccisione di un giovane soldato tedesco, musicista come lui. La coscienza di Paul non fa distinzione tra la colpa individuale e il crimine collettivo della guerra, celebrato dalla patria e benedetto dalla chiesa. Il reduce cerca l’espiazione e il perdono come un nobile cavaliere antico. Si reca nella Germania del dopoguerra, umiliata dal trattato di Versailles e carica di odio contro la Francia. Milioni di morti dividono i Tedeschi e i Francesi e tuttavia Paul si farà infine accettare, quasi come un figlio, dalla famiglia del caduto. La grande musica non conosce frontiere. Lubitsch affida al mattatore Lionel Barrymore (nel ruolo del dottor Holderlin, padre dell’ucciso) il *j’accuse* contro la guerra e soprattutto contro la responsabilità dei padri che hanno armato le mani dei figli. “Siamo troppo vecchi per combattere ma non per odiare [...] Chi ha dato loro pallottole, gas, baionette? Noi, i loro padri. Ora basta odiare. Ora il mio cuore è con i giovani, francesi o tedeschi non fa differenza”.

In Francia, negli anni del Fronte Popolare antifascista di Léon Blum, Jean Renoir realizza *La Grande Illusion* (1937), riflessione politica e poetica sulla classe aristocratica europea che esce sconfitta

dalla guerra, al di là dell'appartenenza nazionale, sia che si tratti di nobiltà tedesca o di nobiltà francese. Il futuro è della borghesia e delle classi popolari, perché il conflitto mondiale ha prodotto una rivoluzione nella società europea. Il film è ambientato in una fortezza germanica che custodisce con umana tolleranza una babele di prigionieri dell'Intesa: Russi che ricevono dalla Zarina casse di libri invece che cibo, Inglesi con la racchetta da tennis, Senegalesi pittoreschi e soprattutto ufficiali francesi. Renoir era considerato all'epoca un regista "organico" al partito comunista e il suo sguardo realistico sulla guerra mondiale privilegia, più che l'azione bellica, la convivenza di popoli e di classi differenti in una cittadella chiusa dentro alte mura. Quella fortezza è la capitale politica dell'Europa in armi, un laboratorio del riassetto sociale provocato dal conflitto. Così l'aristocratico comandante tedesco (un marziale Eric von Stroheim, invalido di guerra con il busto chiuso in una placca d'argento) cerca la solidarietà di classe con il nobile ufficiale francese (Pierre Fresnay) in nome di una "internazionale" del sangue blu. La guerra è concepita da entrambi come un gran premio sul campo di battaglia, garantito da regole cavalleresche, ma sono consapevoli che il loro mondo si sta estinguendo e il conflitto mondiale è il capitolo conclusivo di una splendida "decadenza". Il futuro appartiene alle classi popolari, che la guerra ha legittimato socialmente (il piccolo-borghese Jean Gabin-Maréchal si è guadagnato i gradi da ufficiale nei cieli di Francia), e anche alle classi altoborghesi, all' "internazionale" del denaro e dei flussi finanziari (il facoltoso ebreo Marcel Dalio sfama tutta la camerata con i suoi sontuosi pacchi dono, che anche i carcerieri tedeschi invidiano).

Grazie al sacrificio del nobile Fresnay, che muore sugli spalti della fortezza, il borghese Gabin e il banchiere cosmopolita Dalio-Rosenthal riusciranno a evadere dalla fortezza e in seguito a oltrepassare il confine. Le guardie di frontiera tedesche li lasceranno fuggire: "non sparare sono già in Svizzera" è l'ultima battuta del film. Il soggetto originale de *La Grande Illusion* trae ispirazione dall'esperienza biografica di Jean Renoir che partecipa al conflitto mondiale come pilota di aerei da ricognizione, i grossi e vulnerabili bimotori Caudrons. Durante una missione sta per essere abbattuto da un Focker nemico, ma l'intervento acrobatico di uno Spad Hispano-

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

Suiza lo salva miracolosamente. Ai comandi del velivolo c'è un asso dell'aviazione francese, l'ufficiale Pinsard che, divenuto casualmente amico di Renoir durante le riprese di *Toni* nel 1934, ispirerà il personaggio di Maréchal:

Era stato abbattuto sette volte dai tedeschi. E tutte e sette le volte era riuscito ad evadere. La storia delle sue evasioni mi parve un buon trampolino per un film avventuroso. Presi nota dei particolari che mi parevano più caratteristici e misi i foglietti in una scatola con l'intenzione di ricavarci un film. Più tardi ebbi occasione di parlarne a Charles Spaak che si entusiasmò al soggetto e mi aiutò a predisporre la prima stesura di quello che dopo diversi rimaneggiamenti sarebbe diventato *La Grande Illusion*. La maggior parte dei cambiamenti li dovemmo all'arrivo di un peso massimo sulla bilancia, Eric von Stroheim. (Jean Renoir, *La mia vita i miei film*)

Dopo la presentazione de *La Grande Illusion* alla Mostra di Venezia nel 1937, Luigi Freddi, a capo della Direzione Generale della Cinematografia, scrive una nota a Mussolini rilevando che il film, raffinato e insidioso, ostenta un sentimento antieroico, quietista, rinunciatario. I soldati combattono fisicamente, ma non colgono le ragioni spirituali della guerra. Sono tutti bonari e solidali perché non c'è più un nemico da odiare. Leggendo in senso antifrastico la nota di Freddi, si può dire che il censore fascista avesse colto l'ideologia del film.

Nel 1937 l'Europa si divide per combattere su fronti opposti la guerra di Spagna, e Renoir mostra scetticismo sull'utopia ormai inattuale della convivenza pacifica dei popoli. È forse questa la Grande Illusione del titolo? Molti hanno creduto che l'immane conflitto mondiale fosse l'ultimo, che la disumanità della guerra non potesse andare oltre, ma le vie della guerra sono infinite. Ci siamo illusi di poter intonare la *Marsigliese* come canto di fraternità, ma è un inno di battaglia, un appello a marciare contro qualcuno: contro la Spagna di Franco, la Germania di Hitler, l'Italia di Mussolini? Gli ideali pacifisti di Romain Rolland, di Henri Barbusse, di Maurice

Rostand, di Stefan Zweig, di Blasco Ibañez, sembrano dissolversi nei venti di guerra che spirano sempre più minacciosi sull'Europa e sul mondo.

Nell'Italia del fascismo il cinema sembra intimorito o imbarazzato ad affrontare un argomento politicamente sensibile e sacralmente intoccabile come la Grande Guerra. È comunque dal conflitto mondiale, e in parte dalla cosiddetta “vittoria mutilata”, che trae origine la Marcia su Roma e l'ascesa mussoliniana. Il tema viene illustrato nel film semi-documentario *Camicia nera* di Giovacchino Forzano (1933) in cui si celebra la presenza del Secondo Corpo d'Armata italiano sul fronte occidentale nel 1918 (tra quei combattenti ci sono Giuseppe Ungaretti e, sul saliente di Bligny, Curzio Malaparte, il futuro interprete della rotta di Caporetto come rivolta dei semplici fanti di trincea, i proletari dell'esercito che nella disperazione dell'inutile strage gettano i fucili e vogliono tornare a casa (*La Rivolta dei santi maledetti*, 1921).



Locandina di "Berge in Flammen" di Luis Trenker, Germania/Francia, 1931

**“Berge in Flammen” di Luis Trenker: Dal romanzo al film (1931)
La guerra alpina vista dagli austriaci**

Introduce e commenta **Marco Salotti**, Università di Genova
Interviene **Roberto De Pol**, Università di Genova

Venerdì 23 gennaio 2015 – Ore 14

Biblioteca Universitaria di Genova - Sede di Via Balbi, 40 (Hotel Colombia)

Visita guidata alla mostra “L'ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. I luoghi, gli eventi, i protagonisti, la memoria”
Aperta presso la Biblioteca Universitaria di Genova - Hotel Colombia dal 12 gennaio al 15 aprile 2015
Orario: da lunedì a venerdì ore 9,00-18,00 - sabato ore 9,00-13,00. Ingresso libero

Biblioteca Universitaria di Genova - tel. +39 010 2546453 - fax +39 010 2546454 bo-ge.eventi@bibliotecasuniversitaria.ge.it - www.bibliotecasuniversitaria.ge.it - visite@bibliotecauniversitaria.ge.it

Particolarmente interessante è il confronto tra due film che descrivono la guerra alpina combattuta dagli Italiani e dagli Austriaci in *Berge in Flammen* (1931) del tirolese Luis Trenker (autore anche dell'omonimo romanzo) e *Le scarpe al sole* (1935) di Marco Elter, ispirato al diario di guerra di Paolo Monelli. Gli uomini della montagna si affrontano per difendere il focolare domestico, la piccola comunità dell'idilliaco paese, più che il destino della patria. Una guerra quasi sportiva ad alta quota. *Kaiserjäger* e alpini sono

fatti della stessa pasta, modellati da un'umanità candida e insieme superiore, come le cime che raggiungono. La guerra non è vissuta come un dovere imposto dalla nazione, ma come una calamità "naturale" che occorre fronteggiare, una sorta di valanga della storia, o un incendio che fa accorrere al suono della campana della chiesa.

Le scarpe al sole del film di Elter sono quelle degli umili alpini che combattono senza discorsi dannunziani e arditismi fanatici: nel villaggio ai piedi delle Alpi del bellunese nessuno si domanda perché è scoppiata la guerra. Quelli che non sono emigrati nelle Americhe col Passaporto Rosso partono per il fronte scendendo a valle in campo lungo, mentre le "morose" salutano di spalle in piano ravvicinato. L'augurio è tornare vivi, tornare presto, perché la terra e il bestiame non possono essere affidati a lungo alle braccia dei vecchi e delle donne. Sulle maestose montagne anche la guerra è una "bella guerra", senza neve rossa di sangue, senza fango e resti umani sui reticolati come in *Westfront* di Pabst. È un'esperienza bellica fatta assieme agli amici di sempre, con la grappa a portata di mano e la pipa in bocca, placidi e cordiali, compresi i superiori, sempre informali e talvolta scherzosi. Dall'altra parte del fronte combatte, in *Berge in Flammen*, il tirolese Florian Dimai (interpretato dallo stesso Luis Trenker), guida alpina in tempo di pace.

Dalla cima del Col Alto guarda il suo paesello (Corvara) adagiato in un "camice di neve" e non sa che proprio nella sua casa è alloggiato il conte Franchini, ora comandante degli alpini, e un tempo suo compagno di temerarie scalate sulla Torre Fanis. La guerra è una tragica avversità che divide su versanti opposti, ma l'etica della montagna trascende il clamore degli assalti e i tributi di sangue alla storia. Finita la guerra Florian Dimai e il conte Franchini torneranno insieme sul Col Alto, ammantato nelle nevi bianchissime che cancellano la violenza sulla natura e rendono invisibile ogni confine. La gara cinematografica tra *Berge in Flammen* di Trenker e *Le scarpe al sole* di Elter si gioca sul campo fotografico d'alta quota, e il nostro valente operatore Massimo Terzano è in difficoltà contro lo specialista tedesco Sepp Allgeier, già collaboratore di Arnold Fanck in *Die weisse Hölle von Pizzo Palù* (1929) e *Stürme über dem*

Mont-Blanc (1930). Le sue montagne sono un set di cimenti dell'animo romantico e di obiettivi al limite della 'forza' fotografica.



Locandina di "Orizzonti di gloria"
di Stanley Kubrick, USA, 1957

"Orizzonti di Gloria": dal romanzo di Humphrey Cobb
al film di Stanley Kubrick (1957)

Introduce e commenta Marco Salotti, Università di Genova

Intervengono: Michaela Bürger-Koftis e Roberto De Pol, Università di Genova

Mercoledì 11 febbraio 2015 – Ore 16,30

Biblioteca Universitaria di Genova - Sede di Via Balbi, 40 (Hotel Colombia)

In occasione della mostra "L'ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. I luoghi, gli eventi, i protagonisti, la memoria"
Aperta presso la Biblioteca Universitaria di Genova - Hotel Colombia dal 15 gennaio al 15 aprile 2015
Chiuso: da lunedì a venerdì ore 9,00-18,00 - sabato ore 9,00-13,00. Ingresso libero.

Biblioteca Universitaria di Genova - tel. +39 010 2546453 - fax +39 010 2546454 bu-gen@buculturali.it www.bibliotecauniversitaria.gen.it *Vani >> @la tua biblioteca*

Anche nel cinema italiano del secondo dopoguerra il primo conflitto mondiale è un tema non facile da affrontare al di fuori della retorica e della moda dei film militar-patriottici che, dopo le elezioni del 1948, sostituiscono i film sulla Resistenza e sulla guerra partigiana, ormai sgraditi alla censura governativa. Ne sono testimonianza *La leggenda del Piave* (1952) di Riccardo Freda e *Il Caimano del Piave* (1950) di Giorgio Bianchi, ambientato in una villa veneta dopo Caporetto e costruito su un intrigo di spionaggio 'in famiglia', tra moglie filo-germanica e marito in armi per l'Italia alla riscossa. Impossibile realizzare un film di denuncia antimilitarista come *Paths of Glory* (1957) di Stanley Kubrick, tratto dall'omonimo romanzo autobiografico di Humphrey Cobb e boicottato in Francia per la sua requisitoria contro l'assurda conduzione della guerra da parte degli alti comandi francesi. In Italia la notizia che il produttore Dino De Laurentiis vuole realizzare un film intitolato *La Grande guerra* affidandone la direzione a Mario Monicelli, regista di film comici, provoca reazioni preoccupate, presupponendo offese ai caduti, vilipendio alle forze armate, intollerabile lettura di un olocausto in chiave da commedia all'italiana con Alberto Sordi e Vittorio Gassman protagonisti. Per ottenere il nulla osta occorre che i due anteroi scansafatiche, spesso imboscati ed esperti nell'arte di

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

arrangiarsi, si riscattino nel finale con l'estremo sacrificio sulla linea del Piave.



Locandina di "La Grande Guerra"
di Mario Monicelli, Italia/Francia, 1959

"Trincee" di Carlo Salsa
nel film "La Grande Guerra" di Mario Monicelli (1959)

Introduce e commenta **Marco Salotti**, Università di Genova
Interviene **Francesco De Nicola**, Università di Genova

Giovedì 5 febbraio 2015 – Ore 16
Biblioteca Universitaria di Genova - Sede di Via Balbi, 40 (Hotel Colombia)

In occasione della mostra "L'ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. I luoghi, gli eventi, i protagonisti, la memoria"
Aperta presso la Biblioteca Universitaria di Genova - Hotel Colombia dal 12 gennaio al 15 aprile 2015
Orario: da lunedì a venerdì ore 9,00-18,00 - sabato ore 9,00-13,00, ingresso libero.

Biblioteca Universitaria di Genova - tel. +39 010 2546453 - fax +39 010 2546454 bo.ge.eventi@beisidnrai.it www.bibliotecauniversitaria.ge.it *vieni >>> @la tua biblioteca!

Il film viene girato in Friuli nel 1959 in un attendibile teatro di battaglia, e con un rilevante impegno produttivo che soddisfa l'esigenza di descrivere la coralità della vita in prima linea, con le diverse regionalità italiane congiunte nel comune sforzo bellico. Una grande marmitta in cui ribollono uomini di differenti classi sociali e provenienti da tutta l'Italia. Molti sono analfabeti, come il soldato meridionale che detta a un comprensivo tenente lettere d'amore, ricevendo dal parroco del paese natio altrettante lettere d'amore da parte della fidanzata, anch'essa analfabeta. (Questa corrispondenza tra analfabeti era già presente in *Guerra 1915-1918*, episodio diretto da Pietro Germi all'interno del film *Amori di mezzo secolo*, 1954). Forse l'unità nazionale si è infine conclusa al fronte, nella promiscuità quotidiana della trincee. Stesso rancio, stessi pidocchi, stessa morte. La gloria non si addice alla cosiddetta Quarta Guerra di Indipendenza.

Pur essendo uno dei pochi film sulla Grande Guerra realizzato su un soggetto originale (Vincenzoni, Age e Scarpelli) e non su un'opera letteraria pre-esistente, è tuttavia probabile che la fucilazione dei due sprovveduti protagonisti, considerati spie dagli Austriaci, si ispiri al racconto di Maupassant *Deux amis*, ambientato durante la guerra franco-prussiana del 1870. Inoltre la descrizione

della vita al fronte, che Monicelli cerca di rendere verosimile senza concessioni alla retorica guerresca, si avvale della consulenza di Carlo Salsa, autore del libro autobiografico *Trincee. Confidenze di un fante*. Anche *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu fornisce materia narrativa al film, soprattutto nel ritratto di qualche combattente, come il veterano che in cambio di poche lire si offre volontario al posto dei soldati prescelti per compiere azioni pericolose oltre i reticolati. I poveri fanti “tengono famiglia” e sfamano la numerosa prole rischiando la pelle.

Bisogna attendere i “politicizzati” anni Settanta per raffigurare il conflitto come lotta di classe all'interno dello stesso esercito italiano. I nemici non sono gli Austriaci, ma i comandi militari, le classi guerrafondaie e gli speculatori che inducono le masse contadine e gli operai ad affrontare il macello: *Uomini contro* (1970) di Francesco Rosi, tratto dal romanzo *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu, (“i nostri naturali nemici sono i generali. Se nei dintorni vi fosse il generale Cadorna, egli sarebbe il nemico principale”).



Locandina di "Uomini contro"
di Francesco Rosi, Italia/Jugoslavia, 1970

Da “Un anno sull’altipiano” di Emilio Lussu a “Uomini contro” di Francesco Rosi (1970)

Introduce e commenta Marco Salotti, Università di Genova
Interviene Francesco De Nicola, Università di Genova

Giovedì 22 gennaio 2015 – Ore 16,30

Biblioteca Universitaria di Genova - Sede di Via Balbi, 40 (Hotel Colombia)

In occasione della mostra “L’ITALIA NELLA GRANDE GUERRA. I luoghi, gli eventi, i protagonisti, la memoria”
Aperta presso la Biblioteca Universitaria di Genova - Hotel Colombia dal 15 gennaio al 15 aprile 2015
Chiuso: da lunedì a venerdì ore 9,00-18,00 – sabato ore 9,00-13,00, ingresso libero

Biblioteca Universitaria di Genova – tel. +39 010 2546453 – fax +39 010 2546454 bu.ge.eventi@bibliotecain.unige.it www.bibliotecain.unige.it [facebook.com/biblioteca.unige](https://www.facebook.com/biblioteca.unige) [instagram.com/biblioteca.unige](https://www.instagram.com/biblioteca.unige)

Rosi esaspera i contrasti drammatici contenuti nel romanzo autobiografico di Lussu incardinando il film sull’opposizione manichea tra l’eroe positivo, il tenente Ottolenghi (Gian Maria Volontè) che tenta di difendere i fanti-proletari in rivolta contro l’eccidio di massa, e l’eroe negativo, il generale Leone (Alain Cuny),

fanatico assertore della vittoria a tutti i costi e adombrante Luigi Cadorna nell'applicazione di un'inflessibile disciplina e nell'orgoglio di casta.

Pur comandando di sparare sulle sue truppe terrorizzate dall'annientamento, e risoluto nel disporre plotoni di esecuzione contro gli insubordinati, il personaggio di Leone esprime una condotta differente rispetto a quella dei generali di *Paths of Glory* di Kubrick. Non è un infame carrierista come Mireau, disposto a tutto pur di avanzare nella gerarchia degli alti comandi, e non possiede il cinismo 'mediatico' del generale Broulard, che preferisce a una decimazione sommaria la fucilazione di soli tre soldati, ma con il battaglione in perfetto allineamento, il rullo dei tamburi e le macchine fotografiche pronte allo scatto. L'esecuzione deve essere solenne per servire da monito alle truppe che mostrano codardia di fronte alle munitissime difese avversarie. La morte esemplare ha bisogno di una scenografia e di una messa in scena, come al cinema. Per Mireau e Broulard vale la massima attribuita a Clemenceau: "La guerra è una cosa troppo seria per farla fare ai generali".

In *Uomini contro* di Rosi il generale Leone è invece un alto ufficiale sabaudo, aristocratico e all'antica, capace di esporsi al tiro dei cecchini perché convinto della sua invulnerabilità, come il numinoso guerriero Ernst Jünger, che nel diario *In Stahlgewittern* (1920) si rappresenta superbamente indenne, sebbene impegnato per quattro anni sulle linee cruentissime delle Fiandre, della Champagne, della Somme: "Nell'avanzare, un terribile furore bellico s'impadronì di noi tutti. Una smania incontenibile di uccidere accelerava i miei passi. Avevo in corpo una tale rabbia che mi fece piangere. L'immensa volontà di distruzione che pesava su quel campo di morte si concentrava nei cervelli, avvolgendoli in una rossa nebbia". (È tuttavia curioso osservare che sia il ferrigno Jünger sia il sobrio narratore Lussu, che nella sua testimonianza di combattente sull'Altipiano dei Sette Comuni e sull'Ortigara non si sottrae all'umorismo e all'affabilità: "in guerra qualche volta abbiamo anche cantato", leggano entrambi l'epica favolistica e sorridente dell'Ariosto).

Il generale Leone di Lussu-Rosi crede nello scontro frontale, nell'assalto alla baionetta, nell'ineluttabile prova del coraggio in presenza del nemico. Combatte con tattica superata e inattuale una guerra di posizione che è divenuta immobile e sistematica. È ciecamente convinto che le battaglie si vincano offrendo il petto al fuoco incrociato delle mitragliatrici. La strage è così vana e sanguinosa che gli Austriaci, trincerati nelle loro inespugnabili postazioni, smettono di falciare i fanti italiani, gridando loro: "Basta!" È una guerra di morti di fame contro altri morti di fame, ma nessuno deporrà le armi per fare una pace separata, preludio della rivoluzione. Nostalgico degli assalti al suono delle trombe, il generale Leone non può accettare che la strategia moderna, oltre il valore dei soldati, richieda soprattutto la superiorità dei mezzi e dei materiali bellici. Nell'apocalittica guerra meccanica che produce morte utilizzando modelli industriali su ampia scala, l'uomo conta sempre meno, è carne da cannone, come già nel 1916 aveva denunciato Henri Barbusse nel primo grande romanzo pacifista sulla guerra mondiale, *Le Feu. Journal d'une escouade*:

Ciascuno sa che sta per portare la propria testa, il proprio petto, il proprio ventre, il proprio corpo, tutto intero e tutto nudo, verso i fucili già puntati, le granate, le bombe a mano impilate e pronte, e soprattutto verso la metodica e pressoché infallibile mitragliatrice [...] Non sono sprezzanti della propria vita come banditi, né ciechi di collera come i selvaggi. Malgrado la propaganda di cui li hanno infarciti, non sono eccitati. Sono al di sopra di qualunque basso istinto. Non sono ebbri, né materialmente, né moralmente. È in piena coscienza, così come in piena forza e in piena salute, che si ammassano lì, per calarsi ancora una volta in questa specie di "ruolo del pazzo" imposto ad ogni uomo dalla follia del genere umano.

Bibliografia generale e opere citate

- BARBUSSE, Henri. *Il fuoco*. Roma, Castelveccchi, 2014.
BOURGET, Eithene et Jean-Loup. *Ernst Lubitsch ou la satire romanesque*. Paris, Flammarion, 1987.

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

- CASELLI LAPESCHI, Alberto e Giancarlo Militello (a cura di). *1918. Gli italiani sul fronte occidentale*. Milano, Società Storica per la Guerra Bianca, 2007.
- CHERCHI USAI, Paolo (a cura di). *Giovanni Pastrone. Gli anni d'oro del cinema a Torino*. Torino, Utet, 1986.
- COBB, Humphrey. *Orizzonti di gloria*. Roma, Castelveccchi, 2014.
- COMUZIO, Ermanno. *Vidor*. Firenze, La Nuova Italia, 1986.
- DE MARIA, Luciano (a cura di). *Marinetti e il Futurismo*. Milano, Mondadori, 1973.
- DE PAOLI, Enzo. *Kubrick. Il disorientamento dell'individuo*. Genova, Erga Edizioni, 2015.
- DOS PASSOS, John. *L'allegria montagna di menzogne. Diario della Grande Guerra*. Sestri Levante, Gammarò Editore, 2014.
- EJZENSTEJN, Sergej. *Forma e tecnica del film e lezioni di regia*. Torino, Einaudi, 1964.
- EYMAN, Scott. *Ernst Lubitsch laughter in paradise*. New York, Simon & Schuster, 1993.
- FARASSINO, Alberto e Tatti Sanguineti (a cura di). *Gli uomini forti*. Milano, Mazzotta, 1983.
- FAVA, Claudio G. *Guerra in cento film*. Genova, Le Mani, 2010.
- FINK, Guido. *Lubitsch*. Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- FITZGERALD, Francis Scott. *Lettere a Scottie*. A cura di Massimo Bacigalupo. Milano, Archinto, 2003.
- FREDDI, Luigi. *Il Cinema. Il governo delle immagini*. Roma, Centro Sperimentale di Cinematografia, Gremese, 1994.
- GHEZZI, Enrico. *Kubrick*. Firenze, La Nuova Italia, 1977.
- GIULIANI, Pierre. *Stanley Kubrick*. Genova, Le Mani, 1996.
- GRIGNAFFINI, Giovanna e Leonardo Quaresima (a cura di). *Cultura e Cinema nella Repubblica di Weimar*. Venezia, Marsilio, 1978.
- GRISI, Francesco (a cura di). *I Futuristi*. Roma, Newton Compton, 1994.
- GROPALI, Enrico. *Pabst*. Firenze, La Nuova Italia, 1983.
- HEMINGWAY, Ernest. *Addio alle armi*. Milano, Mondadori, 1992.
- HEMINGWAY, E. *Lettere*. Milano, Mondadori, 1984.
- HEMINGWAY, E. *Al di là dal fiume e tra gli alberi*. Milano, Mondadori, 1973.

- KAGAN, Norman. *I film di guerra*. Milano, Milano Libri Edizioni, 1978.
- KRACAUER, Siegfried. *Cinema tedesco (1918-1933)*. Milano, Mondadori, 1954.
- JACOBS, Lewis. *L'avventurosa storia del cinema americano*. Milano, Il Saggiatore, 1966.
- JÜNGER, Ernst. *Nelle tempeste d'acciaio*. Parma, Guanda, 1990.
- JÜNGER, Friedrich Georg ed E. Jünger. *Guerra e Guerrieri. Discorso di Verdun*. Milano, Mimesis, 2012.
- LA CINEMATHEQUE FRANÇAISE. *Programme septembre-novembre '14. Le cinéma de la Grande Guerre*. Paris 2014.
- LASAGNA, Roberto e Saverio Zumbo. *I film di Stanley Kubrick*. Alessandria, Falsopiano, 1997.
- LUSSU, Emilio. *Un anno sull'altipiano*. Einaudi, Torino, 1974.
- MALAPARTE, Curzio. *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*. Milano, Mondadori, 1980.
- MANN, Thomas. *Doctor Faustus*. Milano, Mondadori, 1980.
- MANN, T. *Considerazioni di un impolitico*. Milano, Adelphi, 1997.
- MARINETTI, Filippo Tommaso. *Come si seducono le donne*. Milano, Excelsior, 2007.
- MARTINELLI, Vittorio e Mario Quargnolo. *Maciste & Co. I giganti buoni del muto italiano*. Gemona del Friuli, Edizioni Cinepopolare, 1981.
- MAUPASSANT, Guy de. *Racconti e Novelle*. Garzanti, Milano, 2000.
- MONELLI, Paolo. *Le scarpe al sole*. Milano, Mondadori, 1971.
- MONICELLI, Mario. *L'arte della commedia*. A cura di Lorenzo Codelli, prefazione di Tullio Pinelli. Edizioni Dedalo, Bari, 1986.
- PROUST, Marcel. *Il tempo ritrovato*. Torino, Einaudi, 1963.
- REMARQUE, Erich Maria. *Niente di nuovo sul fronte occidentale*. Milano, Mondadori, 1955.
- REMARQUE, E. M. *Tre camerati*. Milano, Mondadori, 1995.
- RENOIR, Jean. *La mia vita, i miei film*. Venezia, Marsilio, 1992.
- ROBINSON, David. *Chaplin. La vita e l'arte*. Venezia, Marsilio, 1987.
- RONDOLINO, Gianni. *Storia del cinema d'animazione*. Torino, Einaudi, 1974.

Pellicole infiammabili: *la Grande Guerra e il cinema (1916-1970)*

ROTH, Joseph. *L'avventuriera di Montecarlo. Scritti sul cinema (1919-1935)*. Adelphi, Milano, 2015.

SALOTTI, Marco. *Ernst Lubitsch*. Genova, Le Mani, 1995.

SALOTTI, M. *Al cinema con Mussolini, Film e regime (1929-1939)*. Genova, Le Mani, 2011.

SALSA, Carlo. *Trincee. Confidenze di un fante*. Milano, Ugo Mursia, 2007.

TASSONE, Aldo e Roger Viry-Babel (a cura di). *Jean Renoir*, France Cinéma 2001. Firenze, Il Castoro, 2001.

TRENKER, Luis. *Montagne in fiamme*. Milano, Mondadori, 1933.

VENEGONI, Carlo Felice. *Renoir*. Firenze, La Nuova Italia, 1975.

ZWEIG, Stefan. *Il mondo di ieri*. Milano, Mondadori, 1994.

Alludere all'indicibile

Lettura di *Soldato e San Martino del Carso* di Giuseppe Ungaretti

Francesco De Nicola

Giuseppe Ungaretti, one of the most important poets of the 20th century, fought as an Italian soldier in the WWI. He was stationed on the Isonzo river, the scene of much deadly fighting, and wrote many poems about this tremendous experience. Among these two of the best-known poems are Soldato and S. Martino del Carso, written in 1916 and published in December 1916 in the collection Il porto sepolto. Ungaretti later revised these poems for publication in Allegria di naufragi (1919).

Il 2 dicembre 1915, quando si era appena conclusa con gravi perdite tra i nostri soldati la IV battaglia dell'Isonzo, Giuseppe Ungaretti fu assegnato come soldato semplice al 19° Reggimento Fanteria di stanza sul Carso a San Michele e a Bosco Cappuccio;¹ egli si trovò dunque su quel fronte isontino che richiese un altissimo sacrificio di vite umane e dove, dopo la pausa invernale, già il 9 marzo 1916 erano ripresi i combattimenti. Per concedere una pausa ai nostri soldati tanto duramente provati, nell'aprile il reggimento di Ungaretti fu messo a riposo nella piana al di là dell'Isonzo verso la pianura friulana e qui, percorrendo le strade polverose del paese di Versa, il poeta incontrò il tenente della XXII divisione di fanteria Ettore Serra. Spezzino e figlio di un palombaro diventato imprenditore, anch'egli amava la letteratura e un suo testo in prosa era stato elogiato da Giovanni Papini; perciò egli fu molto felice per essersi imbattuto in Ungaretti,² anch'egli di origini apuane e poeta allora appena un po'

¹ Queste e le successive informazioni sulla vita militare del poeta sono tratte da Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte a Mario Puccini*, a cura di Francesco De Nicola, Milano, Archinto, 2015, *passim*.

² L'incontro tra Serra e Ungaretti fino alla pubblicazione del primo *Porto sepolto* è stato accuratamente ricostruito in Francesca Corvi, *Il Porto Sepolto del 1922. Storia di un'amicizia e di un libro inedito*, introduzione a

noto, avendo pubblicato alcuni versi nel febbraio del 1915 sulla rivista “Lacerba”, dove appunto Serra aveva letto il suo nome. I due familiarizzarono e proprio in quei giorni a Versa Ungaretti scriverà la poesia *A riposo* dedicata a Serra, al quale aveva rivelato di aver scritto al fronte altre poesie, che, quando i due si ritroveranno sul Carso all’inizio di settembre, gli consegnerà definendole il suo “tascapane spirituale” perché le conservasse nel caso fosse caduto in guerra. Serra lesse quei versi scritti su foglietti, cartoline in franchigia, margini di vecchi giornali, parti bianche di lettere ricevute e ne rimase folgorato e, contando sulle risorse economiche di famiglia, propose al commilitone di farle pubblicare a proprie spese. Ungaretti era ritroso, combattuto tra la possibilità di poter stampare, ormai quasi trentenne, il suo primo libro di poesie nella certezza che egli non avrebbe mai avuto il denaro per farlo, e la convinzione che la poesia è espressione di un sentimento personale e incomunicabile e che dunque la sua pubblicazione costituisce un atto di vanità. Dopo molti dubbi, Ungaretti accettò la proposta di Serra, a condizione che le copie stampate fossero pochissime, non più di 80, e proprio in questa esigua quantità videro la luce a metà dicembre del 1916, presso lo stabilimento tipografico friulano di Udine, con il titolo *Il porto sepolto*. Se questo libriccino inaugurava in modo inconsapevole ma prepotente una nuova epoca della poesia italiana, allo stesso tempo esso rappresentava anche la prima raccolta di versi che, scritta da un soldato al fronte, esprimeva la crudeltà della guerra moderna senza retorica e con totale aderenza alle minute esperienze quotidiane degli uomini in divisa, che fino ad allora non avevano quasi mai trovato un’efficace rappresentazione letteraria.

Tra le poesie che compongono *Il porto sepolto* una venne scritta nel paese friulano di Mariano il 16 luglio del 1916, poco dopo che per la prima volta il 29 giugno nella battaglia del san Michele erano stati usati dagli Austriaci i gas asfissianti contro i soldati italiani, 3000 dei quali ne furono vittime. Dopo questo nuovo orrore,

Giuseppe Ungaretti, *Il porto sepolto* (1922). *Un libro inedito*, Milano, Biblioteca di via Senato, 2005, pp. 7-11. Assai utile anche Ettore Serra, *Il tascapane di Ungaretti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

Ungaretti raccontò il senso di smarrimento che aveva colto i suoi commilitoni nella poesia cui aveva attribuito il titolo lapidario *Soldato*; in questi versi aveva raccontato l'incontro notturno, e quindi non privo di insidie, tra un soldato che aveva perso i contatti con il suo reparto e alcune ombre alle quali domanda, con parole accorate e speranzose, a quale reggimento appartengano, come a cercare amici perduti nell'illusione di poter ricostruire una formazione militare che gli eventi avevano annientato, ma che soprattutto definisce "fratelli", sintetizzando così quel senso di comune appartenenza a uno stesso destino che ha fatto riconoscere simili tra loro tanti giovani italiani di diverse origini, provenienze e culture. L'imperativo del "Fare gli italiani" pronunciato da Massimo D'Azeglio all'indomani del marzo 1861 ebbe infatti la sua prima realizzazione, ahimè, proprio nelle trincee, sui campi di battaglia, dopo le più spaventose stragi. Davanti alla scoperta di un comune destino di morte in agguato sui campi di battaglia, per molti soldati lontani o lontanissimi dagli abituali paesaggi dei giorni di pace, Ungaretti aveva trovato un antidoto consolatorio nella fratellanza con i commilitoni, in un sentimento di fiducia che guardava ancora in avanti, come una "involontaria rivolta / dell'uomo presente alla sua / fragilità", come leggiamo appunto in questa poesia. Ma sono proprio questi fratelli acquisiti che, l'uno dopo l'altro, la guerra si porta via a segnare il dolore di chi sopravvive tanto che Ungaretti arriverà a pensare e a scrivere che "la morte / si sconta / vivendo" (in *Sono una creatura*), come dire che chiunque, anche chi si salva, tornerà per sempre segnato dall'esperienza della guerra. E proprio la fragilità del destino dell'uomo in guerra sarà qui espressa per la prima volta con la metafora della foglia che solo con un soffio più forte del vento si stacca dal ramo e cade ormai inutile per terra.

Giuseppe Ungaretti, *Soldato*

Di che reggimento siete
fratelli?

Fratello
tremante³ parola
nella notte
come una fogliolina
appena nata⁴
saluto
accorato
nell'aria spasimante
implorazione
sussurrata
di soccorso
all'uomo presente alla sua
fragilità

Mariano il 15 Luglio 1916

Nella successiva redazione della raccolta, inclusa nell'*Allegria di naufragi* (1919), questa poesia sarà sottoposta ad un processo di revisione abbastanza intenso a partire dal titolo che diverrà *Fratelli*, parola poi posta anche in conclusione come ultimo verso, come a racchiudere la lirica in una ben definita unità di immagini e concettuale.⁵

³ Per la tensione del momento difficile, ma anche per la paura: nell'oscurità potrebbe essersi imbattuto in un gruppo di nemici.

⁴ La versione definitiva sarà abbreviata in "Foglia appena nata". Più avanti saranno eliminate sia "saluto accorato" sia "implorazione sussurrata di soccorso".

⁵ Un confronto tra le due redazioni, quella originale del *Porto sepolto* (1916) e quella del rifacimento dell'*Allegria* (1919), si legge in Maria Teresa Caprile - Francesco De Nicola, *Gli scrittori italiani e la Grande Guerra*, Formia, Ghenomena, 2015, pp. 68-70.

Lettura di Soldato e San Martino del Carso

Dal 6 al 17 agosto si era svolta la sanguinosa VI battaglia dell'Isonzo e l'abitato di San Martino del Carso – frazione del comune di Sagrado, adagiato sull'altopiano carsico sulle pendici del monte San Michele – venne quasi completamente raso al suolo dai colpi dei cannoni e dei mortai austriaci e nel corso del combattimento si verificarono perdite tanto numerose tra i commilitoni del poeta che questi paragona le macerie del paese raso al suolo alla propria distruzione interiore.

Giuseppe Ungaretti, *S. Martino del Carso*

Di queste case
non c'è rimasto
che qualche
brandello di muro⁶
esposto all'aria

Di tanti
che mi corrispondevano⁷
non è rimasto
neppure tanto
nei cimiteri

Ma nel cuore
nessuna croce manca

Innalzata

⁶ La distruzione degli edifici civili indusse le popolazioni ad abbandonare come profughi i propri paesi che si trovavano nelle zone dei più accesi combattimenti; questa drammatica situazione è stata raccontata magistralmente da Mario Rigoni Stern in *Storia di Tönle* (Torino, Einaudi, 1978).

⁷ Sono i commilitoni con i quali consumava il rancio, il riposo nella camerata, i momenti di confidenza nelle pause dei combattimenti e con i quali si era stabilito un legame di affetti scaturito dalle comuni esperienze militari, impensabile forse nelle meno drammatiche situazioni della vita civile.

Francesco De Nicola

di sentinella
a che?

Sono morti
cuore malato

Perché io guardi al mio cuore
come a uno straziato paese
qualche volta⁸

*Valloncello dell'albero isolato*⁹ il 27 Agosto 1916

Bibliografia

UNGARETTI, Giuseppe. *Il porto sepolto* (1922). *Un libro inedito*. A cura di Francesca Corvi. Milano, Biblioteca di via Senato, 2005.

UNGARETTI, G. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura e con un saggio introduttivo di Carlo Ossola. Milano, Mondadori, 2009.

UNGARETTI, G. *L'allegria è il mio elemento. Trecento lettere con Leone Piccioni*. A cura di Silvia Zoppi Garampi. Milano, Mondadori, 2013.

UNGARETTI, G. *Lettere dal fronte a Mario Puccini*. A cura di Francesco De Nicola. Milano, Archinto, 2015.

⁸ La poesia sarà sottoposta da Ungaretti ad una profonda revisione, passando da questi iniziali 20 versi a soli 12; sono rimasti intatti i primi 4 versi della prima e della seconda strofa e il distico “Ma nel cuore / nessuna croce manca”; nel rifacimento il poeta si è impegnato a rendere meno esplicita la similitudine tra le distruzioni del paese e quella del proprio cuore.

⁹ Il Valloncello dell'Albero Isolato era percorso dai soldati italiani per passare da Quota 141 (oggi è l'abitato di Poggio Terza Armata) e la Cima Quattro del monte. Per la sua profondità e per le numerose cavernette artificiali venne considerato come una via d'accesso assolutamente sicura: i reparti italiani infatti riuscivano a restare al coperto dal fuoco nemico fino alla prima linea.

Lettura di Soldato e San Martino del Carso

CAPRILE, Maria Teresa e Francesco De Nicola (a cura di). *Gli scrittori italiani e la Grande Guerra*. Formia, Ghenomena, 2014.

ISNENGHI, Mario. *Il mito della grande guerra*. Bologna, Il Mulino, 2014.

PICCIONI, Leone. *Ungarettiana*. Firenze, Vallecchi, 1980.

SERRA, Ettore. *Il tascapane di Ungaretti*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.

Le parole dei poeti
(A. Ehrenstein, W. Hasenclever,
W. Klemm, F. Werfel)

Serena Spazzarini

For this section Serena Spazzarini has translated into Italian WWI poems by Austrian and German authors, which appeared in the collection Menschheitsdämmerung, which Kurt Pinthus edited in 1920 in Berlin.

Albert Ehrenstein
(Wien 1886-New York 1950)

Die Nachtgefangenen

(Geschrieben am 29. Juni 1914)

Als ich ganz zernichtet war.
Vor Nacht und Hölle und Pest und Erde
Verging im dunkel tosenden Raume,
Erschienen die Dinge
Trost zu schütten über den Gram.
Das Licht kam,
Silberne Möwen schwebend im Reinen,
Und die Hügel der Sonne: bewaldetes Erz,
Die Seen und Teiche des Grünen,
Wege in liebliches Land
Und verfallen im Abend Ruinen.

Die Hände über den Augen, wehrt ich entwandelnd ab:

«Die schwarze Schnecke des Todes kroch
Mir über den Weg. Auch ich roch

Einst weißduftenden Klee und liebte die lichtbehauchten
Wolken.
Ich freute mich der Rädergesänge
Der langachsigen Wagen,
Ich freute mich der eintönig sich wiegenden Pappeln Weg
entlang,
Ich freute mich der Sonne widerblitzenden,
Rastlos vergeitenden Schienen,
Ich freute mich der staubweißen Bäche
Meiner ländlichen Straßen.

Aber ich sah die Nachtgefangenen:
Dunkles sinnend die Späher des Bösen,
Aber ich sah hanakische Bauern,
Bunte Vogelscheuchen im Feld,
Den Schnellzug anstaunen,
Der ihre Grünäcker mit Ruß und Asche bestreut,
Aber ich sah auf Gibraltar die letzten Affen Europas frierend
hinsterben,
Aber ich sah indische Tänzerinnen, gazellengangbegabte,
Vor dem Champagner und Abschaum
Eingläserner Jünglinge tanzen,
Aber ich sah Elefanten, dschungelrohrdurchbrechende,
Sich nach den Brosamen eines Kindes bücken,
Aber ich sah Dreadnoughts ertrinken,
Umschwärmt von den tötenden Torpedohaifischen,
Aber ich sah — und Tränen entstürzten dem Tag —
Aber ich sah arme Soldaten am Sonntag der Freiheit
Starr auf Gerüsten hocken,
Hochsegelnden Fliegern zum Zeichen,
Aber ich sah einen Turmfalken,
Gewohnt im Äther zu weiden,
Sich einwühlen in den Sand eines Breslauer Käfigs,
— Und ich muß dem Schweiß dieser nächtlichen Tage
entrinnen!

Le parole dei poeti

Nicht bin ich von den traumuspülten Leichen,
Eingedickt in Schlaf.
Wenn vom verhängten Luftkreis Schwüle abwärts sintert,
Wenn Baumwipfel ineinanderstöhnen, sturmzerquält,
Wenn rollend kommt himmellang gefahren
Der Gottheit Drache,
Will ich nicht mehr der Wetter bitteres Naß,
Der Wolken Säure,
Ich will den Blitz in mich!«

Der schwere Engel des Todes wuchs vor mich:
«Endlich gedenkest du mein,
Du liebtest mich vorzeiten.
Werbend um schärfste Lust.
So werde, was du bist,
Auf der Erde, die dich frißt!»

Mit den Händen griff der Malmer in meinen Staub,
Entwirbelnd verschwand ich Geraubter
Im neu ergrünenden Laub.

Albert Ehrenstein
(Vienna 1886-New York 1950)

I prigionieri della notte

(Scritto il 29 giugno 1914)

Quando ero completamente annientato.
Di fronte a notte e inferno e peste e terra
Mi spensi nell'oscurità di uno spazio mugghiante,
Comparivano le cose
Per versare consolazione sulla pena.
Si fece luce,

Serena Spazzarini

Argentei gabbiani volanti nel chiarore,
E i colli del sole: metallo coperto di boschi,
I laghi e stagni del verde,
Sentieri nella cara terra
E crollano nella notte rovine.

Sdoppiandomi nella mia immagine, respinsi le mani sopra agli occhi:

«La nera lumaca della morte mi strisciava
Sul cammino. Anche io sentii il profumo
Di bianco trifoglio di un tempo e amai le nuvole alitate di luce.
Gioii dei canti delle ruote
Dei carri ad asse lungo,
Gioii dei pioppi che dondolavano monotonamente lungo il sentiero,
Gioii dello sfolgorio del sole,
Rotaie che scorrevano via senza sosta,
Gioii dei ruscelli bianchi di polvere
Delle mie strade di campagna.

Ma vidi i prigionieri della notte:
Le spie del male tramanti oscuri piani,
Ma vidi contadini moravi,
Variopinti spaventapasseri sul campo,
Ammirare il rapido convoglio,
Che ricopre di fuliggine e cenere i loro verdi campi,
Ma vidi a Gibilterra le ultime scimmie europee morire dal freddo,
Ma vidi ballerine dell'India, dotate delle movenze di gazzella,
Danzare davanti a champagne e schiuma
Di monocoluti giovani,
Ma vidi elefanti facentisi largo tra i canneti della giungla,
Chinarsi verso le briciole di un bambino,
Ma vidi corazzate affogare,

Le parole dei poeti

Circondare da micidiali squali siluro,
Ma vidi – e lacrime sgorgavano dal giorno –
Ma vidi poveri soldati nella domenica della libertà
Appollaiati caparbiamente su strutture,
Per segnale ad aviatori altoveleggianti,
Ma vidi un gheppio,
Abituato a pascolare nell'etere,
Infilarsi nella sabbia di una gabbia breslava,
- E devo sfuggire al sudore di questi giorni notturni!
Non sono io dei cadaveri lambiti di sogno,
Irrigiditi nel sonno.
Quando dalla velata atmosfera l'afa si condensa verso il basso,
Quando cime degli alberi gemono l'uno nell'altro, straziati
dalla tempesta,
Quando turbinando arriva attraverso il cielo
Il drago della divinità,
Non voglio più pioggia amara dei climi,
Acidità delle nuvole,
Voglio il fulmine in me!«

Il grave angelo della morte crebbe di fronte a me:
«Infine, ti ricordasti di me,
Mi amasti tempo fa.
Cercando di conquistare il più fine piacere.
Diventa ciò che sei,
Sulla terra che ti divora!«

L'annientatore ghermì con le mani nella mia cenere,
Turbinando sparii derubato
nel fogliame rinverdito.

Serena Spazzarini

Albert Ehrenstein

Der Dichter und der Krieg

Ich sang die Gesänge der rotaufschlitzenden Rache,
Und ich sang die Stille des waldumbuchteten Sees;
Aber zu mir gesellte sich niemand,
Steil, einsam
Wie die Zikade sich singt,
Sang ich mein Lied für mich.
Schon vergeht mein Schritt ermattend
Im Sand der Mühe.
Vor Müdigkeit entfallen mir die Augen,
Müde bin ich der trostlosen Furten,
Des Überschreitens der Gewässer, Mädchen und Straßen.
Am Abgrund gedenke ich nicht
Des Schildes und Speeres.
Von Birken umweht,
Vom Winde umschattet.
Entschlaf' ich zum Klange der Harfe
Anderer,
Denen sie freudig trieft.
Ich rege mich nicht,
Denn alle Gedanken und Taten
Trüben die Reinheit der Welt.

Albert Ehrenstein

Il poeta e la guerra

Cantai i canti della vendetta rossosquarciante,
E cantai la quiete della baia boscosa del lago;
Ma nessuno si unì a me,
Ripido, solitario

Le parole dei poeti

Come la cicala a sé canta,
Cantai il mio canto per me.
Già trascorre il mio passo illanguidente
Nella sabbia della pena.
Dalla stanchezza mi sfuggono gli occhi,
Sono stanco dei guadi desolati,
Di oltrepassare acque, fanciulle e strade.
Nell'abisso non mi ricordo
Dello scudo e della lancia.
Avvolto dall'alito delle betulle,
Dal vento ombreggiato.
Mi addormento al suono dell'arpa
Di altri,
Ai quali lei gioiosamente stilla.
Non mi muovo,
Ché ogni pensiero e azione
Offusca la purezza del mondo.

Walter Hasenclever
(Aachen 1890-Les Milles 1940)

Die Lagerfeuer an der Küste
Mai 1914

Die Lagerfeuer an der Küste rauchen.
Ich muß mich niederwerfen tief in Not.
Leoparden wittern mein Gesicht und fauchen.
Du bist mir nahe, Bruder, Tod.
Verworren zuckt Europa noch im Winde
Von Schiffen auf dem fabelhaften Meer;
Durch die ungeheure Angst bricht her
Schrei einer Mutter nach dem kleinen Kinde.
Es starb mein Pferd heut nacht in meiner Hand.
Wie hast du mich verlassen, Kreatur!

Serena Spazzarini

Aus dem Kadaver steigt das fremde Land
Hinauf zu einer andern Sonnenuhr.

Walter Hasenclever
(Aachen 1890-Les Milles 1940)

I fuochi di bivacco
Maggio 1914

I fuochi di bivacco fumano sulla costa.
Devo piegarmi profondamente nella pena.
Leopardi fiutano il mio viso e soffiano.
Mi sei vicina, sorella, morte.
Frastornata l'Europa sussulta ancora al vento
Di navi sul favoloso mare;
Attraverso l'immane paura, si leva
Grido di una madre verso il piccolo bimbo.
Questa notte il mio cavallo morì nella mia mano.
Come mi hai abbandonato, creatura!
Dalla carogna sale la terra straniera
Su verso un'altra meridiana.

Wilhelm Klemm
(Leipzig 1881-Wiesbaden 1968)

Schlacht an der Marne

Langsam beginnen die Steine sich zu bewegen und zu reden.
Die Gräser erstarren zu grünem Metall. Die Wälder,
Niedrige, dichte Verstecke, fressen ferne Kolonnen.
Der Himmel, das kalkweiße Geheimnis, droht zu bersten.
Zwei kolossale Stunden rollen sich auf zu Minuten.
Der leere Horizont bläht sich empor.

Mein Herz ist so groß wie Deutschland und Frankreich
zusammen,
Durchbohrt von allen Geschossen der Welt.
Die Batterie erhebt ihre Löwenstimme
Sechsmal hinaus in das Land. Die Granaten heulen.
Stille. In der Ferne brodeln das Feuer der Infanterie,
Tagelang, wochenlang.

Wilhelm Klemm
(Lipsia 1881-Wiesbaden 1968)

Battaglia sulla Marna

Lentamente le pietre cominciano a muoversi e a parlare.
Le erbe si irrigidiscono in verde metallo. I boschi,
Profondi, fitti nascondigli, divorano remote colonne.
Il cielo, mistero bianco come il gesso, minaccia di fendersi,
Due ore colossali si avvolgono ai minuti.
Il vuoto orizzonte si gonfia verso l'alto.

Il mio cuore è così grande come Germania e Francia insieme,
Trafitto da tutti i proiettili del mondo.
La batteria eleva la sua voce leonina
Per sei volte sulla terra. Le granate ululano.
Silenzio. In lontananza ribolle il fuoco della fanteria,
Per giorni, per settimane.

Serena Spazzarini

Alfred Lichtenstein
(Berlin 1889- Vermandovillers 1914)

Die Schlacht bei Saarburg

Die Erde verschimmelt im Nebel.
Der Abend drückt wie Blei.
Rings reißt elektrisches Krachen
Und wimmernd bricht alles entzwei.

Wie schlechte Lumpen qualmen
Die Dörfer am Horizont.
Ich liege gottverlassen
In der knatternden Schützenfront.

Viel kupferne feindliche Vögelein
Surren um Herz und Hirn.
Ich stemme mich steil in das Graue
Und biete dem Morden die Stirn.

Alfred Lichtenstein
(Berlino 1889- Vermandoviller 1914)

La battaglia presso Saarburg

La terra ammuffisce in nebbia.
La sera preme come piombo.
Tutt'intorno uno scoppio elettrico lacera
E gemendo tutto va in pezzi.

All'orizzonte i villaggi
Come logori stracci emanano un denso fumo.
Giaccio dimenticato da Dio
Nel crepitio del fronte dei fucilieri.

Molti ostili stormi di rame
Ronzano intorno al cuore e al cervello.
Mi ergo fiero nel grigiore
E offro la fronte all'assassinio.

Franz Werfel
(Prag 1890-Beverly Hills 1945)

Der Krieg

Auf einem Sturm von falschen Worten,
Umkränzt von leerem Donner das Haupt,
Schlaflos vor Lüge,
Mit Taten, die sich selbst nur tun, gegürtet,
Prahnd von Opfern,
Ungefällig scheußlich für den Himmel –
So fährst du hin,
Zeit,
In den lärmenden Traum,
Den Gott mit schrecklichen Händen,
Aus seinem Schlafe reißt
Und verwirft.

Höhnisch, erbarmungslos,
Gnadenlos starren die Wände der Welt!
Und deine Trompeten,
Und trostlosen Trommeln,
Und Wut deiner Märsche,
Und Brut deines Grauens,
Branden kindisch und tonlos
Ans unerbittliche Blau,
Das den Panzer schlägt,
Ehern und leicht sich legt,

Um das ewige Herz.
Mild wurden im furchtbaren Abend
Geborgen schiffbrüchige Männer.
Sein goldenes Kettlein legte das Kind
Dem toten Vogel ins Grab,
Die ewige unwissende,
Die Heldentat der Mutter noch regt sie sich.
Der Heilige, der Mann,
Hingab er sich mit Jauchzen und vergoß sich.
Der Weise brausend, mächtig,
Siehe,
Erkannte sich im Feind und küßte ihn.
Da war der Himmel los,
Und konnte sich vor Wundern nicht halten,
Und stürzte durcheinander.
Und auf die Dächer der Menschen,
Begeistert, goldig, schwebend,
Der Adlerschwarm der Gottheit
Senkte sich herab.

Vor jeder kleinen Güte
Gehn Gottes Augen über,
Und jede kleine Liebe
Rollt durch die ganze Ordnung.

Dir aber wehe,
Stampfende Zeit!
Wehe dem scheußlichen Gewitter
Der eitlen Rede!
Ungerührt ist das Wesen vor deinem Anreiten,
Und den zerbrechenden Gebirgen,
Den keuchenden Straßen,
Und den Toden, tausendfach, nebenbei, ohne Wert.
Und deine Wahrheit ist
Des Drachen Gebrüll nicht,

Le parole dei poeti

Nicht der geschwätzigen Gemeinschaft
Vergiftetes, eitles Recht!
Deine Wahrheit allein,
Der Unsinn und sein Leid,
Der Wundrand und das ausgehende Herz,
Der Durst und die schlammige Tränke,
Gebleckte Zähne,
Und die mutige Wut
Des tückischen Ungetüms.
Der arme Brief von zu Hause,
Das Durch-die-Straße-Laufen
Der Mutter, die weise,
Das alles nicht einsieht.

Nun da wir uns ließen,
Und unser Jenseits verschmissen,
Und uns verschwuren,
Zu Elend, besessen von Flüchen ...
Wer weiß von uns,
Wer von dem endlosen Engel,
Der weh über unsern Nächten,
Zwischen den Fingern der Hände,
Gewichtlos, unerträglich, niederfallend,
Die ungeheuren Tränen weint?!

Geschrieben am 4. August 1914.

Franz Werfel
(Praga 1890- Beverly Hills 1945)

La guerra

In una tempesta di parole false,
La testa incoronata da vuoto rimbombo,

Insonne di menzogna,
Cinto di azioni aride,
Vantandosi delle vittime,
Ignobilmente orrendo al cielo –
Così tu trascorri,
Tempo,
Nel sogno fragoroso,
Che Dio con mani terribili,
Strappa dal suo sonno
E ripudia.

Beffarde, scellerate,
Spietate ci fissano le pareti del mondo!
E le tue trombe,
E gli sconfortati tamburi,
E la furia delle tue marce,
E la prole del tuo orrore,
Si infrangono innocenti e afoni
Contro l'inesorabile blu
Che colpisce la corazza
E si posa ferreo e lieve
Intorno al cuore eterno.
Dolcemente nella terribile sera
Salvati uomini naufraghi.
La sua catenina dorata depose il bimbo
Nella tomba dell'uccello morto,
L'eroismo della madre ancora si dibatte,
L'eterna ignara.
Il santo, l'uomo,
S'è sacrificato con giubilo e di sé tutto ha versato.
Il saggio tonante, possente,
Vedi,
Si riconobbe nel nemico e lo baciò.
Il cielo allora si squarciò,
E dallo stupore non poté resistere,

Le parole dei poeti

E precipitò nel caos.
E sopra i tetti degli uomini,
Entusiasta, dorato, volteggiante,
Lo stormo d'aquile della divinità
Discese.

Per ogni piccola bontà
Gli occhi di Dio traboccano,
E ogni piccolo amore
Percorre fragoroso l'intero creato.

Ma guai a te,
Tempo scalpitante!
Guai all'atroce bufera
Delle parole vane.
L'essere rimane impassibile di fronte al tuo assalto,
E alle montagne che si spezzano,
Alle vie ansimanti,
E ai morti, a migliaia, inoltre, inutili.
E la tua verità non è
Il ruggito del drago,
Né della loquace comunità
Il diritto avvelenato, futile!
La tua verità soltanto,
L'insensatezza e il suo dolore,
Il margine della ferita e il cuore stremato,
La sete e il fangoso abbeveratoio,
Denti digrignati,
E la furia audace
Del mostro malvagio.
La povera lettera da casa,
La corsa per le strade
Della madre, la saggia,
Tutto ciò non comprende.

Serena Spazzarini

Ora che ci siamo lasciati,
E buttato via l'aldilà,
E votati,
Alla miseria, ossessionati dalle imprecazioni ...
Chi sa di noi,
Chi dell'angelo infinito,
Che, sofferente, sulle nostre notti
Fra le dita delle mani,
Imponderabile, insopportabile, precipitante,
Piange le terribili lacrime?!

Scritto il 4 agosto 1914.

Opere citate

- EHRENSTEIN, Albert. „Die Nachtgefangenen“. *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus. Mit Biographien und Bibliographien*. Herausgegeben von Kurt Pinthus. Hamburg, Rowohlt, 2006, 81-82.
- EHRENSTEIN, A. „Der Dichter und der Krieg“. *Menschheitsdämmerung*, 88.
- HASENCLEVER, Walter. „Die Lagerfeuer an der Küste“. *Menschheitsdämmerung*, 80-81.
- KLEMM, Wilhelm. „Schlacht an der Marne“. *Menschheitsdämmerung*, 86.
- LICHTENSTEIN, Alfred. „Die Schlacht bei Saarbùrg“. *Menschheitsdämmerung*, 88.
- WERFEL, Franz. „Der Krieg“. *Menschheitsdämmerung*, 82-84.

Traduzione di *Die Menschheit* di August Stramm (1874-1915)

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

Silvia Ferrari and Michaela Bürger-Koftis offer the first Italian translation of Die Menschheit (1913) by August Stramm (1874-1915).

	Die Menschheit		L'umanità
	Tränen kreist der Raum!		Lacrime ruota lo spazio!
	Tränen Tränen		Lacrime lacrime
	Dunkle Tränen		Lacrime scure
	Goldne Tränen		Lacrime dorate
	Lichte Tränen		Lacrime chiare
	Wellen krieseln		Ondulano roteano
	Glasten stumpfen		Specchiano s'opacano
	Tränen Tränen		Lacrime lacrime
	Tränen		Lacrime
10	Funken	10	Scintille
	Springen auf und quirlen		Balzano e frullano

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

	Quirlen quirlen		Frullano frullano
	Wirbeln glitzen		Turbinano brillano
	Wirbeln sinken		Turbinano affondano
	Wirbeln springen		Turbinano saltano
	Zeugen		Generano
	Neu und neu und neu		Nuove e nuove e nuove
	Vertausendfacht		A migliaia
	Zermilliont		A milioni
20	Im Licht!	20	Nella luce!
	Tränen Tränen		Lacrime lacrime
	Tränen Funken		Lacrime scintille
	Augen schimmern		Occhi splendono
	Augen Augen		Occhi occhi
	Nebeln schweben		S'annebbiano si librano
	Tauchen blinzeln		S'immergono ammiccano
	Saugen		Suggono
	Schwere schwere		Grevi gravi
	Blinde		Ciechi
30	Tief	30	A fondo
	Hinunter		Giù
	In die Nächte		Nelle notti
	Reißen		Strappano

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Schaun!		Guardan!
	Schatten dampfen		Ombre vaporano
	Weiche blasse		Molli pallide
	Fließen fließen		Scorrono scorrono
	Wallen wogen		Ondeggiano fluttuano
	Hart und härter		Dure e più dure
40	Runden Formen	40	Tondano forme
	Ungetüme		Mostruosità
	Ungestüme		Furori
	Ungefüge		Informità
	Leiber		Corpi
	Leiber		Corpi
	Walzen wälzen		Spianano rotolano
	Stalten sondern		Similano separano
	Einen fliehen		Uniscono fuggono
	Zeugen schwellen		Generano gonfiano
50	Tummeln starren	50	Scorrazzano fissano
	Fliegen stürzen		Volano precipitano
	Stürzen stürzen		Precipitano precipitano
	Stürzen stürzen		Precipitano precipitano

	In		Nel
	Den		Gri
	Schrei!		Do!
	Mäuler		Fauci
	Gähnen		Sbadigliano
	Gähnen klappen		Sbadigliano schioccano
60	Klappen schnappen	60	Schioccano scattano
	Schnappen		Scattano
	Laute		Suoni
	Laute Laute		Suoni suoni
	Schüttern Ohren		Scuotono orecchi
	Horchen Horchen		Origliare origliare
	Schärfen Horchen		Acuire origliare
	Schwingen Schreie		Oscillano grida
	Töne Töne		Toni toni
	Rufe Rufe		Richiami richiami
70	Klappen Klarren	70	Schioccare scoppiare
	Klirren Klingen		Stridere squillare
	Surren Summen		Ronzare brusiare
	Brummen Schnurren		Brontolare ronfare
	Gurren Gnurren		Tubare ruggiare
	Gurgeln Grurgeln		Gorgogliare grorgogliare

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Pstn Pstn		Pstn pstn
	Hsstn Hsstn		Hsstn hsstn
	Rurren Rurren		Rombare rombare
	Rurren Rurren		Rombare rombare
80	Sammeln Sammeln	80	Raccogliere raccogliere
	Sammeln Stammeln		Raccogliere balbettare
	Worte Worte Worte		Parole parole parole
	Wort		Parola
	Das Wort!		La parola!
	Worte Worte		Parole parole
	Worte Worte		Parole parole
	Binden		Legano
	Schauen		Guardano
	Fühlen		Sentono
90	Tasten	90	Tastano
	Bauen		Costruiscono
	Worte Worte Worte		Parole parole parole
	Sinnen		Riflettono
	Schrecken Grausen Furcht		Spavento orrore terrore
	Bringen		Portano

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

	Hilfe Stütze Nahrung		Soccorso sostegno alimento
	Schlingen		Cingono
	Bänder Fesseln Ketten		Nastri manette catene
	Schüttern		Scuotono
100	Freuen Fluchen Weh	100	Gioire bestemmiare dolore
	Bilden		Formano
	Bilder		Immagini
	Bilder Formen		Immagini forme
	Wecken nähren		Destano nutrono
	Nähren mehren		Nutrono accrescono
	Stützen gängeln		Sorreggono guinzagliano
	Lehren		Insegnano
	Stehen		Stanno
	Lehren lehren		Insegnano insegnano
110	Aufrecht stehn	110	Erette stanno
	Den		Lo
	Menschengeist!		Spirito umano!
	Taumeln Taumeln		Vacillare vacillare
	Irren Wirren		Errare tumultuare
	Wippen Kanten		Dlondolare ribaltare
	Fallen Heben		Cadere sollevare
	Tappen Halten		Brancolare fermare

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Zagen Leben		Esitare vivere
	Gehen		Andare
120	Vorwärts rückwärts	120	Avanti indietro
	Seitwärts seitwärts		Di lato di lato
	Aufwärts		In su
	Abwärts		In giù
	Tasten Schwanken		Tastare traballare
	In das Dunkel		Verso l'oscurità
	Bauet		Costruite
	Krücken		Grucce
	Krücken Krücken		Grucce grucce
	Brücken Brücken		Ponti ponti
130	Wahne Wahne	130	Vano vano
	Wahne Tiefen		Vano profondità
	Wahne Höhen		Vano altezze
	Wahne Schrecken		Vano spaventi
	Wahne Hoffen		Vano speranze
	Wahne Strafen		Vano punizioni
	Wahne Löhne		Vano ricompense
	Aus		Dal

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

	Dem		Pro
	Eigenen		prio
140	Blute Blute	140	Sangue sangue
	Stückt den Raum		Spezzate lo spazio
	In		In
	Wahne Wahne		Vano vano
	Reißet aus dem Raum		Strappate dallo spazio
	Das		L'
	Ich!		Io!
	Reißt aus Ich		Strappate dall'io
	Das		Quel che
	Um ihn Um ihn		A esso intorno a esso intorno
150	Reißt	150	Strappate
	Das		Quel che
	Um ihn um ihn		A esso intorno a esso intorno
	Reißt		Strappate
	Sich		Sé
	Selber Selber Selber		Stesso stesso stesso
	Reißt		Strappate
	Die Formen		Le forme
	Reckt		Stendete
	Die Formen		Le forme

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

160	Reckt Das Um ihn Reckt Das Um sich Reckt Sich Selber Selber Selber Reckt	160	Stendete Quel che a esso intorno Stendete Quel che A sé intorno Stendete Sé Stesso stesso stesso Stendete
170	Die Hand Hände Kampfen Krampfen kämpfen Bluten Beten Holen Leben Schmetterten würgen Morden morden Streicheln schmeicheln	170	La Mano Mani Battono Stringono combattono Sanguinare pregare Prendere vivere Scagliano strozzano Assassinano assassinano Carezzano lusingano

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

180	Rächen rächen Hüten wehren Treiben stoßen Jagen Füße Über Felder Felder Felder Wüsten Wälder Spreiten Schenkel	180	Vendicano vendicano Custodiscono resistono Spingono scacciano Cacciano Piedi Sopra Campi Campi campi Deserti boschi Slargano cosce
190	Schmetterten Hirne Stopfen Mäuler Sticken Worte Würgen Leiber Trümmern Formen Wehren Schatten Pressen Tränen Tränen Tränen Schwarze Tränen Tränen Tränen	190	Scagliano cervelli Turano fauci Soffocano parole Strozzano corpi Frangono forme Resistono ombre Spremono lacrime Lacrime lacrime Lacrime nere Lacrime lacrime
200	Blutige Tränen Tränen Tränen	200	Lacrime insanguinate Lacrime lacrime

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Greuel Greuel		Atrocità atrocità
	Ungehörte Greuel		Atrocità inaudite
	Ziehen		Tirano
	Ziehen wachsen		Tirano crescono
	Wachsen deihen		Crescono dilatano
	Reifen reifen		Maturano maturano
	Reifen Früchte		Maturano frutti
	Stählen Kräfte		Temprano forze
210	Spannen	210	Tendono
	Zeit		Tempo
	Spannen		Tendono
	Zeit		Tempo
	Spannen		Tendono
	Zeit		Tempo
	Spannen Zeit		Tendono tempo
	Die wesensbare		L'essente
	Spannen Zeit		Tendono tempo
	Die grauenbäre		L'orrido nascente
220	Spannen Zeit	220	Tendono tempo
	Die fassenstrotze		L'inafferrabile

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

	Spannen Zeit		Tendono tempo
	In		In
	Feste Schirre		Solidi arnesi
	Ungeheure		Tremendi
	Winzige		Minuscoli
	Schirre		Arnesi
	Knechten Zeit		Asserviscono tempo
	In		In
230	Starre Masse	230	Fissa massa
	Knechten Zeit		Asserviscono tempo
	Um		Intorno a
	Sterne Sterne		Stelle stelle
	Knechten		Asserviscono
	Sterne		Stelle
	Aus dem Raume		Dallo spazio
	Sterne Sterne		Stelle stelle
	Sterne Sterne		Stelle stelle
	Krammen Sterne		Frugano stelle
240	In	240	Tra
	Die Arme		Le braccia
	Sterne Welten		Stelle mondi
	Welten		Mondi

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Und		E
	Umpranken		Azzampano
	Ihr		Il loro
	Geheimnis		Segreto
	Ihr Geheimnis		Il loro segreto
	Ihr Geheimnis		Il loro segreto
250	Grauenrund	250	Orrido giro
	Und		E
	Richtespurvag		Vaga traccia direzione
	Raum und Raum		Spazio e spazio
	Und		E
	Raum und Raum		Spazio e spazio
	Raum und Raum		Spazio e spazio
	Ringsum um um		Tutt'intorno intorno intorno
	Höhe Tiefe		Altezza profondità
	Länge Breite		Lunghezza larghezza
260	Raum	260	Spazio
	Nur Raum		Solo spazio
	Nur Raum nur Raum		Solo spazio solo spazio
	Schwingen Rasen		Oscillare sfrecciare

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

	Rasen Schwingen		Sfrecciare oscillare
	Um		Intorno
	Im Raum		Nello spazio
	Im Raum		Nello spazio
	Im Raume		Nello spazio
	Klammern Krallen		Aggrapparsi artigliare
270	Feste fester	270	Forte più forte
	Zittern Beben		Tremare fremere
	Klammern Krallen		Aggrapparsi artigliare
	Aneinander		L'uno all'altro
	Durcheinander		L'uno attraverso l'altro
	Oben unten		Sopra sotto
	Unten oben		Sotto sopra
	Raum und Schwingen		Spazio e oscillare
	Raum und Wirbeln		Spazio e turbinare
	Schwingen Prellen		Oscillare scontrare
280	Prellen Schleudern	280	Scontrare scaraventare
	Klammern Klammern		Aggrapparsi aggrapparsi
	Klammern Klammern		Aggrapparsi aggrapparsi
	Menschen Menschen		Uomini uomini
	Menschen Menschen		Uomini uomini
	Über		Sopra

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Menschen		Uomini
	Knochen Knochen		Ossa ossa
	Über		Sopra
	Knochen		Ossa
290	Beine Beine	290	Gambe gambe
	Köpfe Köpfe		Teste teste
	Hände Hände		Mani mani
	Hirne Hirne		Cervelli cervelli
	Herzen Herzen		Cuori cuori
	Leiber Leiber		Corpi corpi
	Dicht gedrängt		Spessi fitti
	Gehäuft gemasset		Ammucchiati ammassati
	Wirr verschlungen		Confusi intrecciati
	Hinter Zeichen		Dietro a insegne
300	Fahnen Fahnen	300	Bandiere bandiere
	Trommelnd brechend		Tamburando frantumando
	Fluchend betend		Imprecando pregando
	Mordend sengend		Assassinando ardendo
	Heilend lindernd		Sanando sedando
	Tröstend löschend		Consolando spegnendo

Silvia Ferrari e Michaela Bürger-Koftis

	Mütter Kinder		Madri figli
	Väter Gatten		Padri sposi
	Freunde Fremde		Amici stranieri
	Feinde Brüder		Nemici fratelli
310	Schwestern Huren	310	Sorelle puttane
	Bräute Krieger		Spose guerrieri
	Mörder Beter		Assassini pregatori
	Fallen fallen		Cadono cadono
	Schichten Wege		Stratificano vie
	Fallen fallen		Cadono cadono
	Schütten Wege		Spargono vie
	Fallen fallen		Cadono cadono
	Wege Wege		Vie vie
	Wegeschopter		Ghiaia delle vie
320	Wege Wege	320	Vie vie
	Neue Wege		Nuove vie
	Wege		Vie
	Wege		Vie
	Durch das Elend		Attraverso la miseria
	Durch das Grausen		Attraverso l'orrore
	Durch das Leiden		Attraverso la sofferenza
	Durch den Atem		Attraverso il respiro

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

	Voll von Keimen		Pieno di germi
	Durch den Atem		Attraverso il respiro
330	Voll von Toden	330	Pieno di morti
	Durch den Atem		Attraverso il respiro
	Voll von Leben		Pieno di vita
	Durch die Tränen		Attraverso le lacrime
	Tränen Tränen		Lacrime lacrime
	Durch		Attraverso
	Die		Le
	Nächte Nächte		Notti notti
	Nächte		Notti
	Voran Voran		Avanti avanti
340	Hoch die Zeichen	340	In alto le insegne
	Voran Voran		Avanti avanti
	Schauer Zucken		Tremori sussulti
	Voran Voran		Avanti avanti
	Schrei und Täuben		Grido e stordimento
	Voran Voran		Avanti avanti
	In die Gähne		Verso lo sbadiglio
	Voran Voran		Avanti avanti

	In die Leere		Verso il vuoto
	Voran Voran		Avanti avanti
350	In die Wiege	350	Verso la culla
	Voran Voran		Avanti avanti
	In die Gruft		Verso il sepolcro
	Kreis im Kreise		Cerchio nel cerchio
	Kreis im Kreise		Cerchio nel cerchio
	Voran Voran		Avanti avanti
	In den Anfang		Verso l'inizio
	Voran Voran		Avanti avanti
	In das Ende		Verso la fine
	Voran Voran		Avanti avanti
360	In den Abgrund	360	Verso l'abisso
	Voran Voran		Avanti avanti
	In die Höhe		Verso l'alto
	Voran Voran		Avanti avanti
	In das Sterben		Verso il morire
	Voran Voran		Avanti avanti
	In das Werden		Verso il divenire
	Kreis im Kreise		Cerchio nel cerchio
	In das Werden		Verso il divenire
	Kreis im Kreise		Cerchio nel cerchio

Traduzione di Die Menschheit di August Stramm (1874-1915)

370	In das Werden	370	Verso il divenire
	In		Verso
	Das		Il
	Werden Werden Werden		Divenire divenire divenire
	In		Verso
	Das		il
	Kreisen Kreisen Kreisen		ruotare ruotare ruotare
	In		Verso
	Die		le
	Tränen Tränen Tränen		Lacrime lacrime lacrime
380	In die	380	Verso le
	Tränen		lacrime
	In den Raum		Verso lo spazio
	In den Raum		Verso lo spazio
	In den Raum!		Verso lo spazio!
	Tränen kreist der Raum!		Lacrime ruota lo spazio!

(August Stramm, *Das Werk*, Wiesbaden, Limes, 1963, 43-55)

***Affrontare l'indicibile. Strategie poetiche in
Die Menschheit e Feuertaufer di August Stramm (1874-
1915), Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)***

Michaela Bürger-Koftis

The paper examines the poetic strategies of four German Expressionist poems by August Stramm (Die Menschheit, Feuertaufer) and Georg Trakl (Menschheit, Grodek). The section "Predicting the Unspeakable" discusses Die Menschheit and Menschheit as Vorkriegs-Kriegsgedichte (Eibl), and shows that Stramm anticipated Dadaism, while Trakl developed a poetics which includes all senses to circumvent Wittgenstein's "Unspeakable". This term may be used to refer to the war's undescribable events and effects, but is also employed more technically to indicate the language crisis of the early 20th century. Hence the section "Living the Unspeakable" analyzes the two last poems written at the Front by Stramm and Trakl before their premature deaths. Though both poets continue to employ the strategies of the earlier works, they make more extensive use of narrative elements, probably because of the impact of events. One concludes that rather than alluding to the unspeakable they now wish to represent it.

Nell'antologia *Deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart* troviamo le due poesie *Die Menschheit* di August Stramm e *Grodek* di Georg Trakl in immediata vicinanza una all'altra. *Die Menschheit*, scritta secondo il curatore dell'edizione dell'opera omnia strammiana nel 1913 (Stramm/Radrizzani 460), quindi l'anno prima dello scoppio della guerra, ma pubblicata nel 1914 sulla rivista letteraria espressionista *Der Sturm*, viene in quest'antologia preceduta da *Deutsches Fahnenlied* di Richard Dehmel (1914) e seguita da *Der Krieg* (Georg Heym) e *Sterben* (Ernst Stadler), entrambi del 1914, e poi seguita appunto da *Grodek* di Georg Trakl (1915).

Gli anni 1914-1915, che coincidono con l'inizio della Grande Guerra, vengono in quest'antologia, organizzata cronologicamente, rappresentati attraverso solo otto poesie e sorprende, quindi, visto lo spazio piuttosto limitato che si è voluto concedere a questo evento

storico, l'inserimento di una poesia dalle dimensioni monumentali come *Die Menschheit*, che si estende su due colonne per quasi sei pagine. Vedremo che tale scelta non solo è estremamente utile per l'inquadramento che riesce a fornirci di quel periodo storico, ma è anche molto condivisibile per la sua importanza dal punto di vista poetico. Noi vogliamo seguire gli stessi principi dando ampio spazio al capolavoro di August Stramm, inedito finora in Italia,¹ probabilmente proprio per le sue dimensioni, ma anche per la sfida che rappresenta dal punto di vista del linguaggio poetico a chi s'accinga a tradurlo in italiano.

Grodek, l'ultima poesia di Georg Trakl, massimo rappresentante di questa *lost generation* di poeti che esordirono intorno alla prima decade del Novecento, conta invece, anche se scritta a soli pochi mesi dallo scoppio della guerra, come poesia emblematica nel suo tentativo di afferrare la pluridimensionale crudeltà del conflitto mediante un linguaggio poetico unico nel suo genere e nettamente distinguibile.

Il mero fatto che poeti così eterogenei come Stramm e Trakl finiscano sotto lo stesso tetto di un movimento letterario chiamato Espressionismo, che talvolta anche a un intellettuale poteva sembrare un grido che incitava alla guerra, fa già capire come con questa stessa denominazione si adoperi un termine che rappresenta null'altro che una "comoda approssimazione" (Mittner 1188), una sorta di "minimo comune multiplo" (*ibid.*) che rischia di trasformarsi "in massimo comune denominatore" (Mittner 1189) di fronte a tutte le correnti delle avanguardie rinnovatrici del primo Novecento.

¹ Le poesie con testo a fronte reperibili in Italia sono: *Schwermut, Fluch, Sturmangriff, Patrouille* in A. M. Giachino, G. Rossetto Sertoli. *Poesia tedesca del Novecento. Antologia. Testo tedesco a fronte*. Milano, Rizzoli, 1977, 110 s.; *Untreu* in "August Stramm" di Maria Fancelli, in *Poesia tedesca del Novecento*, a cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Torino, Einaudi, 1990 (PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI. 524. Filologia. Linguistica. Critica Letteraria.), 87.

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

Keine Darstellung des Expressionismus ohne die Klage, daß dieser Begriff kaum zu definieren sei! Zwar begegnen Schwierigkeiten bei der Klassifikation von Epochen auch an vielen anderen Stellen der Literaturgeschichte. Aber für den Expressionismus sind sie konstitutiv: Sie liegen in der Sache selbst. Denn das Gemeinsame des Expressionismus liegt in der Verneinung selbst. Wo auf deren Basis sich Bejahung entwickelt, zerfällt der Chor in Einzelstimmen. Der Expressionismus ist einer jener ekstatisch-kathartischen Schübe, von denen das deutsche, das europäische Geistesleben immer wieder erschüttert wird. (Eibl 420)

In questo “coro di voci singole” infine anche Stramm e Trakl ritrovano il loro posto, vicini e separati nello stesso tempo. Separati in un certo qual modo anche per motivi anagrafici; gli studiosi hanno sempre sottolineato la grande differenza d'età tra Stramm ed altri “espressionisti”, differenza che ammontava a quasi un ventennio, sicché, vista la situazione demografica di quei tempi, si può quasi parlare di un cambio generazionale tra lui ed altri giovani poeti come per esempio Georg Trakl. In effetti, August Stramm vide le sue prime pubblicazioni in *Der Sturm* di Herwarth Walden, organo principale del movimento espressionista in Germania, quand'era ormai quarantenne. La crudele ironia del destino volle che egli non potesse godersi questo, per lui in particolare, immenso trionfo, la realizzazione assoluta del suo percorso da poeta,² perché morì in battaglia il 1 settembre del 1915 nelle paludi di Rokitno (Polonia).

² Come testimoniano le sue lettere alla moglie, due mesi prima dello scoppio della guerra: “ich bin bei Waldens aufgefördert worden, wo ein großer Maler heute Abend zu Besuch ist und verschiedene andere Persönlichkeiten der Kunst, die mich gerne kennen lernen möchten. Walden sprach auch von Theaterkreisen pp. Es geht vorwärts, Schatz” (4.6.1914), e solo mezz'anno dopo dal fronte: “ich bin Walden daher so dankbar, und muß es sein aus natürlichem Gefühl, weil er mir darin den Weg zu meinem Höchsten bahnt in meinem Kunstgefühl” (29.12.14); entrambe le lettere sono citate dall'appendice di August Stramm, *Das Werk*, p. 441 e 431.

Georg Trakl, al contrario di Stramm, che si era inserito tardivamente nei circoli letterari, nonostante la sua giovinezza e la sua fin troppo breve vita – morì, probabilmente suicida, per una dose eccessiva di cocaina, il 3 novembre del 1914 nel reparto di psichiatria di un ospedale militare a Cracovia –, mantenne rapporti con altri grandi autori del periodo come Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal e Ludwig von Wittgenstein che indirettamente si era calato addirittura nel ruolo di mecenate (cfr. Doppler 74). Il corrispettivo austriaco dello *Sturm* era *Der Brenner*, rivista letteraria ubicata in provincia, a Innsbruck, diretta da Ludwig von Ficker che pubblicò tutte le opere di Trakl e fu per lui quel mentore che Walden fu per Stramm.

Le due più importanti antologie espressioniste contemporanee alle opere che vi furono pubblicate furono *Kondor*, curato da Kurt Hiller (1912, Weissbach Verlag, Heidelberg) e *Menschheitsdämmerung*, edita nel 1919 da Kurt Pinthus in una piccola casa editrice di Berlino e, a partire dal 1920, da Rowohlt, antologia che divenne una delle più stampate della storia e contiene tredici poesie di August Stramm e dieci di Georg Trakl.

Prevedere l'indicibile

Come la guerra (*der Krieg*), anche l'umanità (*die Menschheit*) diventa una sorta di "Generalmetapher" (Eibl 427) della letteratura dell'epoca: l'umanità come metafora di tanti aspetti della vita di allora, simbolo della paura di andare verso eventi apocalittici e allo stesso tempo affermazione del suo intrinseco potenziale di radicale cambiamento. Lo rispecchia proprio il titolo che si diede all'antologia espressionista per antonomasia, *Die Menschheitsdämmerung*, riuscitissimo nella sua polisemia, perché la "Dämmerung" (crepuscolo) c'è sia la sera, nel senso di "tramonto" sia la mattina, nel senso di aurora, e sta perciò in uguale misura sia per la catastrofe e il tramonto dell'umanità sia per la sua tenera, umile risurrezione che allude a un filo di speranza. Le dimensioni universali del conflitto mondiale stesso (vedi *Die letzten Tage der Menschheit* di Karl Kraus) o il profetico annunciarlo nelle cosiddette

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

“Vorkriegs-Kriegsgedichte”(Eibl 427) di vari poeti (per es. *Die Menschheit* di August Stramm e *Menschheit* di Georg Trakl) vedono l'umanità nel suo ruolo ambiguo tra vittima e aggressore (Opfer und Täter) e trasmettono quest'ambiguità al lettore che da un lato prova empatia e compassione dall'altro rifiuto e disgusto.

La Prima Guerra Mondiale, si sa, non inizia nel 1914, ma molto prima perché preparata per anni dall'alta politica e dalla stampa che si fece medium di diffusione di quella, e quindi non deve sorprendere che la guerra sia manifestamente presente anche nelle poesie scritte negli anni che la precedevano, in forma di allusioni, profezie, anticipazioni. La poesia monumentale *Die Menschheit*³ di August Stramm è una di queste: l'apertura (e simmetricamente anche la chiusura) “Tränen kreist der Raum” fa entrare in uno spazio, ben più esteso del nostro mondo, sostenuto da lacrime, metafora di un indicibile scontro.

I 385 versi tra l'apertura e l'omonima chiusura sono organizzati senza uno specifico schema metrico, superano solo in pochissimi casi le tre parole a verso e si condensano, si snelliscono quasi con regolarità in versi composti da una sola parola. Questa strategia poetica si sottrae a una metrica di tipo scolastico senza togliere nulla, anzi al contrario, alla ritmicità di quello che vien voglia di chiamare “poema” e che mostra alcune caratteristiche tipiche della lirica espressionista (nuova sintassi, nuova ortografia e interpunzione)⁴ con ulteriori riduzioni a nuovi estremi, capaci, più che di descrivere, di far intuire la *conditio* umana di un mondo in trasformazione.

L'immagine, anzi il ritratto che Stramm disegna qui dell'umanità, del suo mondo, del suo “Raum”, sembra essere creata

³ Il testo con traduzione a fronte si legge nel contributo precedente.

⁴ “Alla nuova sintassi fanno riscontro una nuova ortografia ed interpunzione, in cui l'impiego delle maiuscole, degli esclamativi, delle lineette di sospensione e persino l'abolizione del punto acquistano particolarissimi valori lirici e bastano talora da soli a definire la pura sostanzialità di una nuova situazione umana” (Mittner 1207).

con le stesse tecniche dell'Impressionismo. Se nell'arte impressionista è l'insieme di tante piccole pennellate, diverse tra di loro, o nel Puntinismo è la somma di innumerevoli puntini di colori differenti a formare un'immagine, nella lirica di Stramm è la composizione di tante parole che a volte si condizionano, a volte si contraddicono, a volte si rispecchiano. Non si tratta però di un Impressionismo letterario di stampo naturalistico, poiché Stramm adopera un materiale linguistico sperimentale, anzi sperimenta con il materiale linguistico. Sperimentale è il suo uso del linguaggio anche se misurato con i parametri dell'Espressionismo; quello che lega Stramm agli espressionisti in *Die Menschheit* sono sì, l'uso di alcuni, pochi, tratti caratteristici dell'Espressionismo come lo "Schrei" (versi 56, 67), die "Mäuler" (verso 57), una sintassi essenziale, l'interpunzione ridotta a segni espressivi come il punto esclamativo (versi 1, 34, 56, 84, 146, 171, 384, 385), ma soprattutto è il dinamismo particolare che assume la poesia. Ci sono momenti di frenetico movimento (10-19, 46-53, 120-123), verbi sostantivati di movimento o avverbi di locazione o di direzione e preposizioni che sembrano accelerare gli eventi (come per es. "Springen auf" 11, "quirlen" 11, "wirbeln" 13, "reißen" 33, "wallen" 38, "wogen" 38, "walzen" 46, "wälzen" 46, "schwellen" 49, "Tummeln" 50, "stürzen" 52) e gli avverbi e preposizioni "Vorwärts rückwärts // Seitwärts seitwärts // Aufwärts // Abwärts //" 120-123, "durch" 324-335, "voran" 339-365 ecc.); tutti eventi che comunque non vengono descritti esplicitamente, ma che possiamo intuire: tra questi, un certo presentimento della guerra (130-143). Inoltre vengono tematizzate delle situazioni di carattere bellico, una guerra, o addirittura la guerra che stava per venire, varie volte nel poema (versi 172-177; 190-203), sul campo di battaglia e nella società (versi 269-303; 320-340). Un altro filo (pseudo) narrativo del testo potrebbero essere le continue allusioni ad altre dimensioni, quasi di carattere spirituale in cui lo spazio ("der Raum") si sposa al concetto del cerchio ("Tränen kreist der Raum"), dove l'eterno "Sterben" (verso 364) e "Werden" (verso 366) si alternano e il "Werden" diventa "Kreisen", che poi

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

trasformati in lacrime si espandono “In den Raum!” e lasciano intuire un al di là dalle dimensioni quasi paradisiache.

Stramm riesce addirittura a intrecciare il suo programma poetico nella poesia: nel verso 56 troviamo per la prima volta (di due) “Schrei!”, parola chiave, quasi poeticamente parola *d'ordine* degli espressionisti, visto i toni che caratterizzano la lirica di altri poeti, e la sviluppa attraverso l'immagine di “Mäuler” e di “Gähnen” (e ci si immagina qui di vedere *Il Grido* di Edward Munch), sono delle immagini ancora di carattere silenzioso; solo dopo che la bocca si è chiusa con lo sbadiglio di un suono “Klappen”, siamo arrivati alla produzione di “Laute // Laute Laute //” e, ancora più sottile, ai “Töne Töne” che possono diventare “Rufe Rufe”, esternazioni linguistiche dell'essere umano. Seguono in forma di onomatopea le espressioni non verbali, ma sempre sonore, di animali ed esseri umani per poi arrivare a “Sammeln Sammeln // Sammeln Stammeln // Worte Worte Worte // Wort // Das Wort! // Worte Worte // Worte Worte //” (80-86) dove il poeta attraverso il raccogliere e anche il balbettare (con l'aggiunta di una consonante, un esplosivo, Sammeln diventa Stammeln) arriva a “Das Wort!” il quale, si sa, era “in principio” di tutto, come è scritto nel Vangelo di Giovanni.

“Das Wort!” è la parte costituente della “Wortkunst” propugnata da Herwarth Walden, il quale non solo era l'editore di *Der Sturm*, ma anche un teorico letterario di spicco, “il” teorico del movimento degli espressionisti. Con la sua *Wortkunsttheorie* si rifaceva a Kandinsky (“Das Wort [...] ist das reine Material der Dichtung”; cfr. Dencker 328) e ad Arno Holz: “Wenn das einzelne Wort so steht, daß es unmittelbar zu fassen ist, so braucht man eben nicht viele Worte zu machen. [...] Das Wort herrscht [...] Nur Wörter binden. Sätze sind stets aufgelesen” (cit. Eibl 423). Con ciò Walden sollecita una “ungegenständliche Dichtung” (cit Eibl 423), perché solo essa sarebbe *immediata*. La critica alla convenzionalità e all'arbitrio del linguaggio, fatta da lui sulla sua rivista, aggiunge di certo un aspetto interessante alla concezione della lingua dei poeti del gruppo Sturm, ma sarebbe stato solo Stramm, l'ultimo arrivato, a realizzare delle poesie che per Walden divennero, in pochi mesi, e

purtroppo – per la morte di Stramm – solo per pochi mesi, la quintessenza dell’inizio di una nuova poesia. In quale modo Stramm ruppe, in inconsapevole sintonia con il concetto teorico della *Wortkunst*, con la convenzione del linguaggio, lo si può vedere bene in *Die Menschheit* dove egli adotta nuove tecniche sul piano linguistico.

Sul piano strutturale, sintattico, vediamo l’uso esclusivo della paratassi che ha come conseguenza costruzioni ellittiche che spessissimo culminano nelle cosiddette “Einzelwort-Emphasen” (Eibl 424), caratteristiche dello stile strammiano. In maniera analoga, sul piano lessicale, Stramm fa uso magistrale delle opportunità creative messe a disposizione dal sistema di formazione delle parole della lingua tedesca, creando degli pseudo neologismi (“zermilliont” 19),⁵ delle onomatopée (“krieseln” 45, “Glasten” 46, “Rurren” 78) e delle parole al primo impatto *non sense*.

Il gioco sul piano grammaticale e morfologico, l’omofonia tra i verbi finiti alla terza persona plurale e gli infiniti dello stesso verbo (87-91), l’omofonia tra infiniti e verbi sostantivati (65-66, 125) e l’omofonia tra l’imperativo seconda persona plurale e la terza singolare del presente indicativo (141-170) sono elementi costitutivi per una scrittura che s’intende, senza però voler divertire, una scrittura ludica. Sul piano ortografico, l’alternanza nei verbi tra maiuscole o minuscole iniziali scatena un *Verwirrspiel*, a cui deve stare innanzitutto chi si appresta a voler mettere in forse una tradizione. E, sempre sul piano lessicale, troviamo il metodo di un’avanguardia ancora in piena evoluzione, lo sviluppo verso il *Lautgedicht* in cui la distorsione attraverso i suoni, lo spostamento, l’aggiunta o l’omissione di singoli suoni, consonanti o vocali, cambia il significato, aggiunge significato, talvolta per il contesto, o crea il non-significato (“glitzen” 13, probabilmente un cambio di

⁵ Più che di neologismi, in linguistica si parla di pseudo neologismi o di *Wortschöpfungen* perché neologismi veri e propri non esistono quasi: si tratterebbe in questo caso di nuove onomatopée.

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

consonante da *flitzen*, o “Stalten” probabilmente da *Spalten* perché seguito da “sondern” 57).

Si tratta di tecniche poi adottate dal Dadaismo – che doveva ancora nascere nel 1916 a Zurigo dove fu fondato da Hans Arp, Hugo Ball, Richard Huelsenbeck e Tristan Tzara –, tecniche anticipate da Stramm con un impulso innovatore singolare, che fanno sì che il poeta, almeno dal punto di vista formale, possa essere considerato un vero e proprio rinnovatore letterario. Stramm però non anticipa proprio tutto quello che il Dadaismo avrebbe poi proclamato: difficile, per esempio, vederlo d'accordo con l'intenzione di negazione e contraddizione nei confronti dell'individuo così tipica del movimento dadaista, perché chi scrive una poesia intitolata *Die Menschheit*, *nomen est omen*, trasmette anche un po' di umanesimo.

In questa poesia di Stramm, e si può estendere questa osservazione a tutta la sua opera lirica, interagiscono due forme dell'indicibile: la prima è l'indicibile come denominazione per l'indescrivibilità della guerra e i suoi effetti sulle società e sui singoli individui, sulle sue atrocità e crudeltà ineffabili. L'altra forma che qui interagisce è l'indicibile in senso nettamente linguistico: ci troviamo nel periodo della *Sprachkritik*, la grande corrente di critica del linguaggio, i cui esponenti di spicco, Fritz Mauthner da un lato e Karl Kraus dall'altro, rappresentano due posizioni opposte, perché Mauthner sostiene che la lingua, quindi tutte le lingue, non possono servire all'acquisizione di conoscenza (*Erkenntnisgewinn*) o alla cognizione, mentre Kraus critica l'uso del linguaggio da parte di tutti, convinto che tali sfide si possono superare solo con la lingua e il suo uso corretto e cosciente. E tutto questo in un clima generale di scetticismo nei confronti del linguaggio, quando un Hugo von Hofmannsthal non ultimo nel suo *Der Brief* lamenta la convenzionalità del linguaggio soprattutto letterario, e nei suoi drammi smaschera il linguaggio come mezzo di comunicazione spesso inadeguato, mentre le nuove avanguardie cercano di sviluppare una nuova visione in cui il linguaggio è inteso come rinnovatore, in primo luogo quello letterario. Nei documenti del

lascito di Stramm non troviamo accenno alcuno che egli fosse consapevole di questo senso di crisi linguistica dei suoi tempi né che come poeta vi avesse preso una posizione personale. Si può, però, studiando le sue opere e certamente leggendo *Die Menschheit*, affermare che egli riuscì a superare l'indicibile, in senso linguistico, con nuovissimi metodi di creazione letteraria, e nello stesso tempo riuscì con il suo nuovo linguaggio letterario basato sulla parola, come avevano chiesto Walden, ma anche lo stesso Hofmannsthal.⁶

Infine si può dire che nella visione d'insieme della poesia monumentale di Stramm, più che parlare, come inizialmente abbiamo fatto, di un quadro, si dovrebbe parlare di una sorta di filmato, pervaso da un tale dinamismo che ci impedisce di afferrare i singoli dettagli, lasciandoci, ancora una volta, come già riuscì a Karl Kraus con i suoi *Die letzten Tage der Menschheit*, con l'impressione di avere a che fare con un'umanità lacerata in un mondo fatto di caos e minaccia. Se ci soffermiamo sulla frammentazione a milioni a cui si allude con la creazione linguistica "zermilliont" (19), possiamo addirittura arrivare a immaginare una metafora più consona ai tempi nostri: un frattale, un oggetto geometrico eccezionale che sembra una formazione estetica al cui interno regna il caos.

Visto che Stramm programmaticamente non dice le cose in modo diretto, ma le aggira con tanti suoni, toni e parole, non deve sorprendere che Georg Trakl, un maestro invece dell'espressione metaforica, alluda nella sua poesia *Menschheit* alla guerra che sarebbe diventata la Prima Guerra Mondiale in modo molto più esplicito, come si può vedere benissimo nei primi tre versi.

Menschheit

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt.
Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,

⁶ Secondo Hofmannsthal la poesia "[spricht] Worte aus, um der Worte willen, das ist ihre Zauberei. Um der magischen Kraft willen, welche die Worte haben, unseren Leib zu rühren, und uns unaufhörlich zu verwandeln."; Cit. Doppler 48.

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt;
Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen.
Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
Nachts schrein im Schlaf sie unter Ölbaumzweigen;
Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundmal.

(Trakl 65)

Le immagini marziali di questa poesia sono troppo manifeste per essere semplici allusioni a una guerra che stava per scoppiare; si tratta di una premonizione che era più che lecito avere, visto che i giornali erano pieni di indicazioni sull'imminente pericolo di guerra, e se ne fecero, come dimostra benissimo Karl Kraus nel suo dramma monumentale *Die letzten Tage der Menschheit*, addirittura promotori. Lo stesso Trakl poi, essendo professionalmente legato all'esercito austriaco, era certamente anche sotto l'impressione della prima Guerra dei Balcani, scoppiata nel 1912 come conseguenza dell'annessione di Bosnia e Herzegovina da parte degli austriaci nel 1908. E fu proprio il 1912 l'anno in cui, probabilmente tra settembre e ottobre a Innsbruck, fu redatta la poesia poi pubblicata nel fascicolo numero 3 del *Brenner* dello stesso anno. Nella prima parte della poesia di Trakl si legge "schwarzes Eisen schellt", che sembra un'immagine anacronistica, quasi obsoleta, alludendo a una guerra combattuta ancora con le spade, mentre sappiamo benissimo che la Prima Guerra Mondiale fu la prima guerra combattuta con carri armati, mitragliatrici e armi di distruzione di massa, coinvolgendo per la prima volta anche in modo massiccio la popolazione civile. Quest'ultima caratteristica non si poteva prevedere concretamente, ma che questo conflitto avrebbe reso minuscoli tutti i precedenti lo si può anche intuire dal fatto che parecchi autori abbiano chiamato in causa l'umanità stessa come soggetto delle loro considerazioni poetiche. Trakl, contrariamente a Stramm, non intitola la sua poesia *Die Menschheit*, ma solo *Menschheit*, ed è proprio l'omissione

dell'articolo determinativo che nella poesia rende questo concetto ancora più universalmente valido; "Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt", senza articolo alcuno definisce l'umanità sia in modo universale, sia in modo particolare, come singola unità individuale incapace di reggere l'urto con le grandi forze che muovono la Storia, una congrega di piccoli esseri umani che suscita tenerezza.

La cromaticità della prima parte ("dunkel", "schwarz", "rot") allude agli effetti tipici della guerra, il lutto, la morte, il sangue, e divenne proprio la tonalità emblematica dell'Espressionismo stesso, giacché tra gli espressionisti era diffusa la convinzione che solo una guerra avrebbe potuto avere un effetto purificante sulla società immobile e ferma di quei tempi. Insieme alla colonna sonora marziale "Trommelwirbel", "Schritte", "schellt" Trakl fa il passo decisivo partendo ancora da momenti impressionistici per arrivare a una poesia che include tutti i sensi e riesce a superare l'indicibile con mezzi linguistici: "Unverkennbar nähert sich Trakl allmählich dem von Rimbaud geforderten Zustand, wenn er durch ein ‚planvolles Durcheinanderbringen aller Sinne‘, durch ‚alle Formen von Liebe, Leiden und Wahnsinn‘, das Unbekannte sagbar zu machen, das Sprachlose in die Sprache zu bannen versucht" (Doppler 22).

Con l'arrivo di Eva, anche se solo in forma umbratile ("Evas Schatten"), si introduce la seconda parte della poesia che contrasta in modo eclatante con la prima: ancora nel "Gewölk", creazione tipicamente trakliana che nuovamente riesce a unire in sé contemporaneamente aspetti di positività e di minaccia; è la luce che irrompe ("das Licht durchbricht") e siamo nell'"Abendmahl" e con ciò in piena iconografia cristiana. In "Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen" il silenzio (Schweigen) è ancora lo "Schweigen" di una pace celeste, di una quiete serena, di speranza e potrebbe sembrare addirittura una mossa di rassegnazione o restaurazione se non cambiasse radicalmente valenza due righe sotto: gli apostoli di notte "schreien im Schlaf", si immagina per la paura, forse si tratta anche di un presentimento di eventi catastrofici che l'inconscio produce sotto i rami del ulivo, "Ölbaumzweigen", il simbolo per l'eccellenza della pace. La poesia chiude in ambiguità con San

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

Tommaso, gran dubitatore, e sulla sua esperienza di conversione. Per questo nell'opera poetica trakliana si può constatare: "Glaube leuchtet nicht auf als Heilsgewißheit, sondern als der Sprung ins Bodenlose. Trakl gibt keine Antwort auf die letzten, den Menschen übersteigenden Fragen, aber er führt an die vorletzten heran: er ringt um die Behauptung der geistigen Existenz im Unheil der Welt" (Doppler 25).

Nell'antologia della poesia espressionista *Menschheitsdämmerung* di Kurt Pinthus del 1920 non si trova né *Die Menschheit* di August Stramm né *Menschheit* di Georg Trakl, cosa che potrebbe stupire vista la somiglianza dei titoli e di conseguenza delle tematiche qui trattate. Ma se quest'antologia viene considerata come una delle prime pubblicazioni di poesie definite espressioniste, le due liriche di Stramm e Trakl qui presentate sono risultati di strategie poetiche non meramente espressioniste. August Stramm applicò degli stilemi che anticiparono il Dadaismo e Trakl imboccò già la strada tra gli estremi di una "Verklärung" e di un "Verfall", alla ricerca del superamento dell'indicibile nel senso wittgensteiniano.

Vivere l'indicibile

August Stramm, dopo la maturità, fu costretto dal padre, militare e protestante ortodosso, a imboccare la carriera di funzionario di stato e iniziò nel maggio del 1893 il lavoro di apprendista postale nell'amministrazione delle Poste imperiali. Impiego che, ovviamente contrastava da un lato con la sua intenzione di dedicarsi alla teologia, giacché fin da piccolo era stato influenzato in tal senso dalla madre cattolica, dall'altro lato con la sua vocazione da poeta. Stramm riuscì, in seguito, a superare questo rifiuto per la sua professione, abbinando il suo lavoro da funzionario agli studi universitari e laureandosi infine nel 1909, ormai padre di famiglia, con una tesi a Berlino. In tutti questi anni aveva coltivato la scrittura (drammatica e soprattutto poetica) senza che gli fosse stata concessa fino al 1914, quando le sue poesie furono accettate da Herwarth Walden e pubblicate nello "Sturm", la soddisfazione di essere

pubblicato in un luogo di un certo rilievo. In teoria l'unica raccolta di poesie curata da Stramm stesso fu *Du/Liebesgedichte*, e di conseguenza tutte le altre poesie, come quelle scritte in guerra, sarebbero da considerare postume. Il curatore dell'opera omnia di Stramm le raccolse nella sua edizione sotto il titolo *Tropfblut*, rifacendosi al poeta stesso che il 27 giugno scrisse dal fronte a Walden: "Sollte ich mal heimkommen werde ich sie sammeln und 'Tropfblut' nennen" (Radrizzani 461).

In questa raccolta, da Radrizzani sottotitolata "Gedichte aus dem Krieg" (Stramm 65), si trovano trentuno poesie. Qui se ne sceglie una che può essere considerata emblematica e che colpisce per il contenuto toccante di tragico dilemma umano.

Feuertaufe

Der Körper schrumpft den weiten Rock
Der Kopf verkriecht die Beine
Erschrecken
Würgt die Flinte
Ängste
Knattern
Knattern schrillen
Knattern hieben
Knattern stolpern
Knattern
Übertaumeln
Gelle
Wut.
Der Blick
Spitzt
Zisch
Die Hände spannen Klaren.
Das Trotzen ladet.
Wollen äugt
Und
Stahler Blick
Schnellt

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

Streck
Das
Schicksal.

(Stramm 82)

Il titolo “Feuertaufe” per un tedesco odierno significa semplicemente “Bewährungsprobe”, una situazione che mette alla prova; il vocabolo “Feuertaufe” ha, quindi, subito nel corso dell’ultimo secolo un ampliamento di significato. Il lettore medio di oggi non pensa alla vera origine di questo termine, legato alla religione cristiana e al suo uso nel gergo militare, attestato a partire dal 1850 e collegato al concetto delle armi da fuoco per definire chi partecipa per la prima volta a una battaglia.⁷

La poesia presenta la costruzione tipica della scrittura lirica di Stramm in cui pochi versi più lunghi di tre parole, come si può vedere nei primi due versi che sono una descrizione della posizione difensiva del soldato che viene rimpicciolito dalla sua divisa e in cui testa e gambe vengono quasi invertite, si condensano man mano finendo poi in monosillabi, un’operazione che alimenta un tono drammatico e crea quasi una sorta di suspense. Questa combinazione di contrazione e sottrazione, di cui Stramm anche altrove ha fatto largo uso, la troviamo poi in modo emblematico dopo “würgt die Flinte”, gesto disperato del presunto e mai espressamente nominato soldato, nell’insolito plurale “Ängste” e nel susseguirsi della onomatopea “Knattern” che richiama il suono di mitragliatrici “Knattern / Knattern schrillen / Knattern hieben / Knattern stolpern / Knattern”, sicché il campo semantico risulta allargato dall’aggiunta di tre verbi con funzione onomatopeica. Ancora si può vedere che l’infinito è la forma verbale prediletta di Stramm perché gli consente, grazie alla sua inerente polisemia grammaticale (infinito, verbo

⁷ F e u e r t a u f e (im 18. Jh nach Matth. 3,11 gebildet als „Taufe mit dem Heiligen Geist“, um 1850 übertr. für „Einweihung, erstes Gefecht der Soldaten“, jetzt auch allgemein für „erste Bewährung“; DUDEN *Etymologie* 165).

sostantivato, prima e terza persona plurale), di giocare con l'ambiguità e la polisemia, fenomeni intrinseci di ogni produzione poetica. Viene poi descritto lo stato d'animo situazionale del soggetto: "Ängste / [...] / Gelle / Wut" e come prenda corpo la convinzione di doversi superare "Der Blick / Spitzt / Zisch /", caricare "Die Hände spannen Klaren / Das Trotzen ladet /" e spingersi verso il puntare, mirare "Wollen äugt / Und / Stahler Blick /" e, infine, sparare "Schnellt / Streck /". La chiusura lapidaria con "Das / Schicksal." e soprattutto il punto finale – che è caratteristico e caratterizzante per le poesie di guerra di Stramm, mentre tutte le altre poesie di *Du* finiscono con un punto esclamativo – porta ad un'altra dimensione, comunque finale, dell'esistenza umana, e va considerato come il vero lascito strammiano della sua esperienza di guerra.

Forse per questa e le altre poesie di guerra si potrebbe concordare con Fancelli che sostiene che qui il poeta "percorre l'eclettico orizzonte tra naturalismo ed impressionismo" (Fancelli 92), ma non possono non essere visti anche qui la grande ispirazione e il grande impegno sperimentale di un poeta del quale è difficile dire dove avrebbe potuto condurre se egli fosse sopravvissuto alla guerra.

Grodek

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen
Und blauen Seen, darüber die Sonne
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht
Sterbende Krieger, die wilde Klage
Ihrer zerbrochenen Münder.
Doch stille sammelt im Weidengrund
Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden
Hain,
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger
Schmerz,
Die ungeborenen Enkel.

(Trakl 193)

Grodek è l'ultima poesia scritta da Georg Trakl prima della morte e prende il nome da una città in Galizia dove si combatté una delle prime, più sanguinose e devastanti battaglie della Prima Guerra Mondiale per l'esercito austro-ungarico. La decisione di Trakl di arruolarsi e di partire per il fronte orientale nel 24 agosto del 1914 non ha nulla a che vedere con una scelta di carattere ideologico né può essere attribuita all'attivismo comune a tanti intellettuali dell'epoca. Tale decisione corrisponde invece per Trakl, come riferiscono i suoi biografi, ad uno stato di necessità, ad un atto di liberazione da tormenti e responsabilità insostenibili (cfr. Dolei 106). Provenendo da una famiglia benestante di Salisburgo, sono la scelta professionale che anche a lui fu imposta dal padre, la passione amorosa per la sorella Grete, l'abuso d'alcool e di sostanze stupefacenti gli ingredienti di una vita che si faceva sempre più irreparabile. Nell'ultimo anno prima dell'inizio della guerra, così riferisce Giuseppe Dolei nel suo ritratto del poeta, si può notare nella poesia di Trakl un insolito impulso alla ribellione ed è significativo che egli scrivesse in una lettera ad un amico della rivista *Der Brenner* ad Innsbruck, luogo privilegiato dal poeta per la pubblicazione delle sue liriche "Non ho alcun diritto di sottrarmi all'inferno" (Cit. Dolei 105).

E inferno fu per lui: la battaglia di Grodek, due giorni e due notti d'inferno trascorsi dal poeta come addetto sanitario in compagnia di un centinaio di feriti gravi da assistere da solo e senza medicinali o attrezzatura alcuna. Nel fienile dove erano ricoverati, il pianto selvaggio dei feriti, come scrive nella poesia ("Sterbende Krieger, die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Münder."), era reale. Molti di loro chiedevano a chi li assisteva di finirli, altri riuscirono

ancora a farlo da sé. Fuori dal fienile uno spettacolo altrettanto orrendo di contadini impiccati agli alberi dall'esercito austro-ungarico come traditori. Già afflitto precedentemente da gravi disturbi psichici, Trakl dopo questa indescrivibile esperienza viene trasferito a Cracovia in un ospedale militare, nel reparto di psichiatria, dove nelle settimane successive al suo ricovero scrive la poesia *Grodek* e muore ventisettenne il 3 novembre, probabilmente suicida.

In questa poesia, dall'esordio tipicamente trakliano col richiamo a una melodia autunnale, sono le parole chiave "Abend" und "herbstlichen" i primi indizi che ci si trova davanti a una situazione di degrado ("Verfall"). Trakl affronta l'indicibile reale appena vissuto nella battaglia di Grodek come gli è consueto, alternando i principi contrastanti di "Verfall" e "Verklärung": alle "tödlichen Waffen" seguono "die goldenen Ebenen", al "goldenem Gezweig" "der Schwester Schatten". I "Geister der Helden" si leggono come la trasfigurazione dei "blutenden Häupter" e "O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre / Die heiße Flamme des Geistes" portano a un livello decisamente solenne, quasi sacro quello che umanamente viene percepito come un "gewaltiger Schmerz". Troviamo qui un fattore che contrasta con il resto della produzione poetica di Trakl, attribuibile al fatto che comunque si tratta di una poesia di guerra: passaggi più narrativi che raccontano quasi cronologicamente e sempre usando forti opposizioni lessicali gli eventi accaduti. "Und blaue Seen, darüber die Sonne / Düstres hinrollt; umfängt die Nacht /", "Doch stille sammelt im Weidengrund / [...] Das vergoßne Blut sich, [...] /". La cromaticità è tipicamente trakliana e spazia dai colori connotati positivamente come il blu, metaforicamente anche "mondne", che trasmettono una sensazione di frescura e quiete, al trascendentale aureo dei "goldenen Ebenen" e "goldenen Gezweig" che si possono certamente anche leggere come un inno alla creazione della natura ancora intatta dall'intervento distruttivo da parte dell'uomo, ai colori della distruzione, del degrado, e della putredine: il rosso, il cupo, lo scuro, il nero. "Rotes Gewölk", che nelle traduzioni italiane qualche volta viene tradotto

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

con “nuvole rosse” (Ida Porena, *Poesia straniera tedesca* 615), è un termine non solo coniato per l'occasione, ma anche un termine ricorrente in Trakl, un'espressione che evoca molto di più che delle semplici nuvole, piuttosto un massiccio muro, una struttura quasi barocca di nuvole con dentro un dio adirato, in collera. In questa sequenza si trova, proprio nel centro della poesia, un forte contrasto tra quiete dopo la battaglia (“Doch stille sammelt im Weidengrund,”) e l'intermezzo delle enormi nuvole rosse con un dio in ira, simbolo della battaglia feroce durante quella giornata, per riprendere di nuovo la quiete con “das vergoßene Blut”, il sangue versato, che qui è privo di colore e senza movimento, non scorre più, è stato versato e forma delle pozzanghere che consentono alla luna di rispecchiarsi in loro ed emanare, già che è notte, una frescura. Interessante e significativa è l'uso dell'articolo indeterminato davanti a dio: un dio infuriato, non il Dio, il nostro Dio se vogliamo, il Dio di Trakl che era protestante. Questa scelta dell'articolo indeterminato può essere interpretata senz'altro come l'assenza del Dio che noi ci illudiamo ami l'umanità, deve invece essere indizio chiaro che Trakl volesse incolpare Dio di questi orrendi avvenimenti e discolpare gli uomini che vengono quasi manipolati non più da Dio, ma da un dio impazzito. L'esistenza condizionata dagli esseri umani, il destino di trovarsi comunque e ovunque in una situazione di aporia, in una condizione umana senza alternativa, viene espressa in una massima aperta al fascino dell'astrazione, ma saldamente ancorata alla realtà effettuale del campo di battaglia: “Alle Straßen münden in schwarze Verwesung” (“tutte le strade sfociano in nera putredine”), tanto più che la vita stessa, anche fuori dai campi di battaglia, finisce con la morte. Anche la cupa assonanza tra il verbo “tönen”, parola chiave della poesia come tale di Trakl, e l'ovvia definizione della natura delle armi “tödlich” conferma nuovamente, come in questa poesia anche la trovata “dunkeln Flöten”, la strategia poetica trakliana dell'intreccio di cromaticità e sonorità. “An die Stelle eines Gedankenganges tritt ein Muster von Zeichen und Bildern, die Mitteilung ist der Klangwirkung und der Logik der Bildkomposition übertragen. Bilder, die Bedeutungen und Andeutungen enthalten, die

„Unsägliches“ vermitteln” (Doppler 53). L’indicibile che in tedesco può essere reso sia come “Unsägliches”, con la connotazione di terribilmente inafferrabile, impronunciabile, indescrivibile, incomunicabile, sia come “Unsagbares”, come espressione chiave della crisi del linguaggio del primo Novecento nell’ambito della filosofia del linguaggio (Wittgenstein) e della critica del linguaggio (Hofmannsthal), viene nella poesia di Trakl in un certo senso superato con le sue strategie poetiche. Il suo impegno è rivolto verso la creazione di una lingua in cui si sposa “der Wortsinn mit der Tiefe und Unausdeutbarkeit der Musik” (Doppler 58) e che dovrebbe consentire “das worüber man üblicherweise nicht sprechen kann, sagbar zu machen” (*ibid.*). La “Unausdeutbarkeit” non solo della musicalità del linguaggio poetico, ma del linguaggio poetico in sé costituisce una certa apertura. Tale apertura però non è arbitarietà, “sondern ist ethische Verantwortung der Welt gegenüber, indem das Gedicht *zeigt*, was sich logisch-diskursiv niemals aussprechen ließe” (Kudzus cit. da Doppler 44). Si può, quindi, infine affermare che Georg Trakl adempie magistralmente il *dictum* wittgensteiniano secondo il quale etica ed estetica sono tutt’uno (cfr. Berger 48).

Le quattro poesie qui analizzate dimostrano che i due poeti, forse le più precoci tra le vittime della Grande Guerra nella cultura di lingua tedesca, rimangono nella sostanza e nell’essenza fedeli alle strategie poetiche applicate nelle poesie scritte prima di partire per il fronte. Nelle poesie scritte al fronte introducono però sempre di più elementi narrativi, poiché i poeti sono comprensibilmente sopraffatti dagli eventi indescrivibili della guerra. Si potrebbe quindi constatare che, mentre prima alludevano all’indicibile, alla fine quasi arrivano a raccontarlo.

Affrontare l'indicibile. *Strategie poetiche in*
Die Menschheit e Feuertaufe di August Stramm (1874-1915),
Menschheit e Grodek di Georg Trakl (1887-1914)

Bibliografia

- BERGER, Christian Paul. „O laß mein Schweigen sein dein Lied“. Georg Trakl und Ludwig Wittgenstein. Poesie als elementare Bildhaftigkeit. *Studia Trakliana*, a cura di Fausto Cercignani. Milano, Cisalpina-Coliardica, 1989, 31-50.
- CHIARLONI, Anna - Ursula Isselstein (a cura di). *Poesia tedesca del Novecento*. Torino, Einaudi, 1990 (PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI 524. Filologia. Linguistica. Critica Letteraria.).
- DENCKER, Klaus Peter. *Optische Poesie: Von den prähistorischen Schriftzeichen zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York, De Gruyter, 2011.
- DOLEI, Giuseppe. “Georg Trakl”. *Poesia del Novecento*. A cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein. Torino, Einaudi, 1990 (PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI 524. Filologia. Linguistica. Critica Letteraria.), 103-108.
- DOPPLER, Alfred. *Die Lyrik Georg Trakls*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau 1992.
- DUDEN. *Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. DUDEN vol.7. Mannheim, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1963.
- EIBL, Karl. “Expressionismus”. *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. A cura di Walter Hinderer. Stuttgart, Reclam, 1983, 420-438.
- FANCELLI, Maria. “August Stramm”. *Poesia del Novecento*. A cura di Anna Chiarloni e Ursula Isselstein, Torino, Einaudi, 1990 (PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI 524. Filologia. Linguistica. Critica Letteraria.), 87-93.
- GIACHINO, Anna Maria - Gabriella Rossetto Sertoli. *Poesia tedesca del Novecento. Antologia. Testo tedesco a fronte*. Milano, Rizzoli, 1977.
- HAY, Gerhard - Sibyle von Steinsdorff (hrsg.). *Deutsche Lyrik vom Barock bis zur Gegenwart*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980.

- LUMACCHI, Monica - Paolo Scotini (a cura di). *Poesia straniera tedesca. Antologia della poesia tedesca*. Introduzione di Patrizio Collini. Roma, La Biblioteca di Repubblica, 2004.
- MITTNER, Ladislao. *Storia della Letteratura tedesca. III***. *Dal realismo alla sperimentazione (1820-1970). Dal fine secolo alla sperimentazione (1890-1970)*. Tomo secondo. Torino, Einaudi, 1971 (PICCOLA BIBLIOTECA EINAUDI 345/2. Filologia. Linguistica. Critica letteraria).
- PINTHUS, Kurt (hrsg.). *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin, Rowohlt, 1920.
- STRAMM, August. *Das Werk*. A cura di René Radrizzani. Wiesbaden, Limes, 1963.
- TRAKL, Georg. *Die Dichtungen*. 14ma ed. Salzburg, Otto Müller, 1978.

“La scimmia” di Vladislav Chodasevič come commento sulla Grande Guerra

Sara Dickinson

This article offers a brief introduction to the Russian poet Vladislav Chodasevič and to his poem “The Monkey” (1918-1919), an unusual commentary on World War I. Chodasevič conveys the shock of the conflict’s beginning by juxtaposing the announcement of war with the daily routine of a summer day and an encounter between the poet and an itinerant Serbian street performer and his monkey, transforming that interaction into a curious augury of war. I proceed to review the startling similarity between Chodasevič’s “The Monkey” and Ivan Bunin’s “With a Monkey” (1907), positioning the two poems in a rich literary tradition featuring Southern European organ grinders and their animal companions.

Una delle risposte più particolari all’esperienza della Grande Guerra nella tradizione letteraria russa è una sorprendente poesia di Vladislav Chodasevič intitolata “La scimmia” (*Обезьяна*). Scritta e pubblicata dopo la conclusione del conflitto, la poesia descrive in modo inconsueto e con grande immediatezza il momento del suo scoppio nel luglio 1914;¹ si dice che la lettura da parte del poeta di questi versi avesse perfino commosso Maksim Gorkij.² Ci proponiamo in questo articolo di presentare una breve introduzione a Chodasevič e una lettura della sua poesia nel contesto della guerra e della poesia russa dell’epoca.

-
- 1 I russi uscirono formalmente dal conflitto con il Trattato di Brest-Litovsk del 3 marzo 1918. Secondo le indicazioni di Chodasevič, “La scimmia” fu scritta tra 7 giugno 1918 e 20 febbraio 1919 (cfr. Malmstad e Ch’juz 396).
 - 2 Il dettaglio su Gor’kij è riportato nelle memorie di Anna Ivanovna Chodasevič, la seconda moglie del poeta (Malmstad e Ch’juz 396).

1. Vladislav Chodasevič

Chodasevič è relativamente poco conosciuto sia in patria che all'estero, nonostante la sua importanza artistica. Come testimonianza del suo valore letterario, possiamo citare, ad esempio, l'opinione di Vladimir Nabokov, che lo considerava (nel 1962) "il più grande poeta russo che finora il Novecento abbia prodotto" ("Premessa" 10). Che Nabokov apprezzasse anche "La scimmia", lo si intuisce dal suo tentativo di tradurlo in inglese (Chodasevič, "The Monkey"). Detto ciò, uno dei motivi che ci impedisce di arrivare ad una adeguata valorizzazione di Chodasevič è la difficoltà di 'incasellare' la sua opera all'interno di un movimento artistico o una determinata appartenenza stilistica. È perfino difficile racchiuderlo in un limitato periodo storico o contesto geografico. Matura come poeta alla vigilia della Rivoluzione, ma lascia la Russia nel 1922, all'età di circa 35 anni, e diventa così membro dell'emigrazione. All'estero continua a scrivere, sebbene con crescente difficoltà. Produce (o progetta di scrivere) più studi letterari che poesie, ad esempio lavori sugli scrittori classici Deržavin e Puškin e una serie di ricordi penetranti su alcune figure letterarie da lui conosciute personalmente, tra cui Gor'kij, Andrej Belyj e Vladimir Majakovskij, ricordi raccolti sotto il titolo di "Necropoli" (*Некрополь*) e pubblicati poco prima della sua morte nel 1939.

Gli scritti degli emigrati non furono generalmente apprezzati dall'establishment sovietico, e le opere di Chodasevič non costituivano un'eccezione. Ma possiamo anche notare che la sua fama letteraria non ebbe sempre una base solida nemmeno tra i suoi colleghi scrittori. La sua opera veniva a volte criticata per l'assenza di elementi modernizzanti, fattore che rendeva i suoi versi antiquati, e per il suo rifiuto di negare o altrimenti mettere in discussione il valore della tradizione letteraria russa e del suo linguaggio (Bethea 106-07). I volumi di poesie che pubblicò in patria prima di emigrare sono stati screditati, ad esempio, da avanguardisti come Jurij Tynjanov. "Noi [lettori contemporanei]," scrisse Tynjanov nel 1924, "sottovalutiamo Chodasevič deliberatamente perché desideriamo vedere i nostri versi moderni; a ciò abbiamo il diritto" (Bethea 106n). Aveva difficoltà anche in parte per il suo carattere difficile e pungente. Nel ricordo di Nabokov (*Parla, ricordo* 308), "la totale

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

franchezza a cui si abbandonava nel manifestare le proprie avversioni gli fruttò nemici acerrimi tra le più potenti consorterie di critici” dopodiché la sua poesia “venne sminuita con l’implacabilità di una vendetta mafiosa”. Di fatto, i lavori pubblicati all’estero furono riscoperti in patria insieme alle sue opere precedenti (e nel frattempo quasi dimenticate) soltanto durante la *glasnost*’ negli anni Ottanta.

Considerato all’interno del contesto europeo invece, Chodasevič faceva parte di una generazione di scrittori spesso perduti in quanto provenienti da una civiltà straniera destinata a scomparire. In confronto a Bunin o Nabokov, non riuscì a raggiungere riconoscimenti all’estero:³ mentre le sue opere critiche erano rimaste orientate verso una cultura progressivamente rimpiazzata nell’immaginario internazionale dallo stalinismo, la sua vena poetica si esaurì.⁴ Sempre cagionevole di salute, Chodasevič fu colpito dal cancro e morì in Francia nel 1939, pochi mesi prima dell’inizio della Seconda Guerra mondiale.

Stilisticamente, possiamo collocare Chodasevič in una tradizione “classica” di linguaggio trasparente, un erede di Puškin quindi, che riteneva un punto di riferimento personale, e un precursore di Brodskij. Allo stesso tempo, Chodasevič non fu indifferente al contesto che lo circondava e acquisì una certa nota tragica e “*fin de siècle*” dal passaggio attraverso il periodo modernista (Venclova 223-224). Un’altra caratteristica fondamentale della sua poesia è un senso pervasivo di “ironia generale” verso il

3 Tra gli scrittori emigrati più conosciuti di Chodasevič oggi in Italia possiamo anche includere Nina Berberova (1901-1993), che emigrò insieme a lui e diventò la sua compagna per circa dieci anni.

4 Le raccolte di poesie pubblicate da Chodasevič sono “Gioventù” (*Molodost’*, 1908), “La casetta felice” (*Ščastlivyj domik*, 1914), e poi le più significative “Per la via del grano” (*Putem zerna*, 1920), “La lira pesante” (*Tjaželaja lira*, 1922) e “Notte europea” (*Evropejskaja noč’*, 1927); l’ultima pubblicazione apparve come terza sezione nel volume “Poesie raccolte/raccolta di poesie” (*Sobranie stichov*, Parigi, 1927), in seguito a una revisione di “Per la via del grano” e “La lira pesante”.

mondo circostante, derivazione dalla percezione che il linguaggio poetico sia uno strumento insufficiente per descrivere l'esperienza esistenziale umana (Bethea 110, 105).⁵ Di fatto, "La scimmia" dà un chiaro esempio della problematicità sia dei limiti espressivi e linguistici che dell'esperienza umana, portandoci ai confini del regno degli animali.

2. *La Guerra*

Non è facile capire oggi che cosa avrebbe potuto significare la Grande Guerra nelle sue fasi iniziali, ancora prima che le esperienze dell'epoca successiva si sommassero a complicare e a offuscare le memorie di quegli anni, innalzando davanti allo sguardo retrospettivo una barriera temporale ed emotiva impenetrabile nella forma di quella che Luciano Canfora (13) chiama "la cesura dell'anno 1914". Ed è forse particolarmente difficile comprendere il mondo prima della Guerra nel contesto russo, dove è diventato inusuale considerare il conflitto un evento 'a sé'. La storia sovietica ebbe la tendenza a considerarlo un preludio agli eventi successivi: portando direttamente alle due rivoluzioni del 1917, la Grande Guerra fu parte integrante e non facilmente indipendente di una narrativa storica complessiva che descrive il declino dell'autorità dello zar, il fallimento generale del suo governo e l'enorme costo pagato come risultato dal popolo russo, la tortuosa ascesa della sinistra che si conclude con il trionfo dei Bolscevichi e con la distruzione completa dei loro rivali. Attraverso i resoconti delle varie e continue difficoltà (economiche, politiche, sanitarie, ecc.) degli anni Venti e Trenta, la Prima Guerra Mondiale viene ancora più strettamente legata alle Rivoluzioni, alla Guerra Civile e alla nascita dell'Urss; viene anche sminuita la sua portata storica. Come è stato descritto da uno storico:

With no positive place in the Bolshevik understanding of the revolution, World War I, for the most part, "sank into silence" after 1917. There were no public monuments to the war, no

5 "Beyond that doubt," continua Bethea (106) sul tema della diffidenza linguistica di Chodasevič, "lies only the silence, the ultimate absence of artistic language, that overcame [him] in the last decade of his life".

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

great cemeteries for its fallen, and no Armistice Day or Remembrance Day in the Soviet Union. The First World War seemed to be a “forgotten” war, a “blank spot” in Russia’s twentieth century. (Cohen 2)

Insomma, è diventato molto difficile separare la nostre conoscenze della storia successiva da una valutazione della Guerra stessa. Sembrerebbe infatti che il drammatico seguito storico abbia fomentato il tentativo comune di vedere la Russia del luglio 1914 in uno stato di innocenza che le verrà sottratto definitivamente. Un’intuizione simile è molto diffusa in letteratura, dove la sensazione che la Prima Guerra Mondiale abbia rappresentato il momento di una presa di coscienza o il punto di svolta per una generazione si trova nei versi e nelle biografie di tanti scrittori russi che, giovani, furono travolti da questo primo cataclisma: Anna Achmatova, Osip Mandel’stam, Vladimir Majakovskij, Marina Cvetaeva, e Boris Pasternak (che dipinge il conflitto come spartiacque irrevocabile nel romanzo “Dottor Živago”). Fu toccato dalla guerra anche Chodasevič, che nacque nel 1886 e dunque aveva un po’ meno di 30 anni quando la Russia manifestò il suo intento di fare da spalla alla Serbia nel suo conflitto appena scoppiato contro l’Austria-Ungheria.

Come abbiamo già notato, “La scimmia” fu scritta non “a caldo” all’inizio della Guerra, ma solo a Rivoluzione compiuta. Allo stesso tempo, la poesia ha per argomento il giorno del 1914 in cui la Guerra venne dichiarata.⁶ Qui Chodasevič tenta di recuperare quel periodo di innocenza storica, quando ancora non si presagiva l’estensione del conflitto su un piano mondiale, né le rivoluzioni, né la Guerra civile, adoperando però anche le conoscenze accumulate negli anni successivi, e trasmettendo così, con questa ‘contaminazione storica’, sia un senso di calma che si espande nel vuoto ‘preistorico’ dell’anteguerra, sia il carico di una tensione estrema

6 Lo zar Nicola II dichiarò guerra all’Austria-Ungheria il 30 luglio 1914, due giorni dopo la dichiarazione austriaca contro la Serbia.

nascosta in questa stessa tranquillità. Il casuale incontro descritto ne “La scimmia” contiene tutto il portato degli eventi che seguiranno, il peso premonitore di un destino inesorabile perché già noto, sebbene non ancora realizzato.

Sarebbe molto semplice collocare l’ambientazione e l’evento centrale de “La scimmia” nella biografia di Chodasevič, incoraggiati dal poeta stesso che scrisse a margine del proprio testo: “Tutto era giusto così nel 1914 a Tomilino”.⁷ Per David Bethea (118), ad esempio, il componimento sembrerebbe raccontare quanto vissuto dal poeta nell’estate particolarmente calda del 1914 quando egli viveva con la sua famiglia in quel paesino fuori Mosca. E la poesia si apre con dettagli che si riferiscono alla temperatura eccessiva, la siccità, la vegetazione coperta dell’onnipresente polvere, suggerendo, prosaicamente, gli eventi prevedibili della quotidianità. Sarebbe quindi da pensare che anche l’incontro bizzarro nel cuore della poesia con un musicista mendicante di provenienza serba e la sua scimmia incatenata avesse avuto luogo in quell’estate. In realtà, come vedremo, le due figure hanno una valenza simbolica legata agli avvenimenti storici e anche alla tradizione letteraria.

3. *La poesia*

Dal punto di vista formale “La scimmia” è scritta nel cosiddetto “blank verse”, ovvero il pentametro giambico senza rime. La scelta di questo metro non consueto nella tradizione russa fa parte di un piccolo esperimento in cui Chodasevič approfondì le capacità del blank verse nella resa di una poesia “prosificata” (Bethea 160-163).⁸ La traduzione italiana illustra questo stesso aspetto del testo: i versi sono piuttosto lunghi e, non avendo rime, più vicini a un linguaggio prosaico, ovvero un linguaggio non poeticamente marcato che non sembrerebbe richiedere attenzione particolare.⁹ Anche visivamente, la poesia si presenta “come prosa”: non è divisa in strofe tradizionali, ma disposta a blocchi. Un grosso blocco di versi

7 Cfr. Malmstad e Ch’juz 396. “Все так и было, в 1914, в Томилине”.

8 Sul “prosaismo” di Chodasevič, si veda Bethea 75-79.

9 Allo stesso tempo, un tono aulico che si trova nella traduzione italiana (ringrazio Ida Merello per avermelo fatto notare) è assente nel russo.

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

espone l’evento principale, un secondo blocco più piccolo offre la conclusione di questa interazione insieme a qualche riflessione sul suo significato, e nell’ultimo verso di una singola riga staccata dal resto troviamo l’annuncio dell’inizio della Guerra.

Il nucleo della poesia è la descrizione dettagliata dell’incontro tra il poeta e queste due figure, il serbo e la scimmia, in una giornata afosa. I due passanti chiedono dell’acqua al poeta, che esaudisce la loro richiesta e rimane affascinato soprattutto dalla scimmia, che gli sembra un piccolo e storto essere umano. Dalla bestia con la schiena che “s’incurvava alta” e la mano “nera ed incallita” emana una sorprendente umanità. Lo sguardo penetrante arriva “fino al fondo dell’anima” del poeta che afferma di non aver mai avuto una interazione più autentica o vera.

Vladislav Chodasevič Обезьяна¹⁰	La scimmia
<p>Была жара. Леса горели. Нудно Тянулось время. На соседней даче Кричал петух. Я вышел за калитку. Там, прислонясь к забору, на скамейке Дремал бродячий серб, худой и черный. Серебряный тяжелый крест висел На груди полуголой. Капли пота По ней катились. Выше, на заборе, Сидела обезьяна в красной юбке И пыльные листы сирени Жевала жадно. Кожаный ошейник, Оттянутый назад тяжелой цепью, Давил ей горло. Серб, меня слышав,</p>	<p>L’afa regnava. Ardevano le selve ed il tempo penava. In una villa cantava un gallo. Fuori del cancello, appoggiato alle sbarre, su una panca, dormiva un magro Serbo vagabondo. Una croce d’argento gli pendeva sul petto nudo: gocce di sudore lo rigavano. In alto, sulle sbarre, una scimmia sedeva in giubba rossa, e masticava avida le foglie polverose del glicine. Un collare di cuoio incatenato la serrava alla gola. Al rumore dei miei passi</p>

10 La versione russa de “La scimmia” presentata qui è l’ultima (sebbene poco diversa) redazione del 1927 (si veda nota 4), ristampata in Chodasevič, *Sobr. soč.* (108-109); la traduzione italiana è di Renato Poggioli (Chodasevič, “La scimmia” 632-635).

Очнулся, вытер пот и попросил, чтоб дал я
 Воды ему. Но, чуть ее пригубив, –
 Не холодна ли, – блюдце на скамейку
 Поставил он, и тотчас обезьяна,
 Макая пальцы в воду, ухватила
 Двумя руками блюдце.
 Она пила, на четвереньках стоя,
 Локтями опираясь на скамью.
 Досок почти касался подбородок,
 Над теменем лысеющим спина
 Высоко выгибалась. Так, должно быть,
 Стоял когда-то Дарий, припадая
 К дорожной луже, в день, когда бежал он
 Пред мощною фалангой Александра.
 Всю воду выпив, обезьяна блюдце
 Долой смахнула со скамьи, привстала
 И – этот миг забуду ли когда? –
 Мне черную, мозолистую руку,
 Еще прохладную от влаги, протянула...
 Я руки жал красавицам, поэтам,
 Вождам народа – ни одна рука
 Такого благородства очертаний
 Не заключала! Ни одна рука
 Моей руки так братски не коснулась!
 И, видит Бог, никто в мои глаза
 Не заглянул так мудро и глубоко,
 Воистину - до дна души моей.
 Глубокой древности сладчайшие преданья
 Тот нищий зверь мне в сердце оживил,
 И в этот миг мне жизнь явилась полной,
 И мнилось - хор светил и волн морских,
 Ветров и сфер мне музыкой органной
 Ворвался в уши, загремел, как прежде,
 В иные, незапамятные дни.

И серб ушел, постукивая в бубен.
 Присев ему на левое плечо,
 Покачивалась мерно обезьяна,
 Как на слоне индийский магараджа.

si svegliò il vagabondo, si deterse
 il sudore, e mi chiese da bere.
 Ne bevve un sorso, forse per sentire,
 s'era o non era fresca, poi depose
 la ciotola ricolma sulla panca.
 E tuffandovi i pollici, la scimmia
 svelta prese la ciotola a due mani,
 e bevve senz'alzarsi, puntellando
 sulla panca i due gomiti. Ed il legno
 toccava quasi il mento, e s'incurvava
 alta la schiena sulla tempia calva.
 Forse stava così Dario fuggente
 dinanzi alle falangi d'Alessandro,
 se s'abbatteva ad una pozza d'acqua.
 E vuotata la ciotola, la scimmia
 la sbatté giù d'un colpo sulla panca,
 poi si levò (non lo scorderò mai)
 e la sua nera ed incallita mano
 ancora molle d'acqua mi protese.
 La mano ho stretto a femmine, a poeti,
 a pastori di popoli, ma niuna
 così nobili segni in sé non chiuse,
 più fraterno contatto alla mia mano.
 E nei miei occhi non guardò nessuno
 con uno sguardo così acuto e saggio,
 fino al fondo dell'anima. Giù in cuore
 quella povera bestia mi riaccese
 le soavi leggende del passato
 e la vita mi rese più solenne:
 e come note d'organo, il gran coro
 dei venti, dei frangenti e dei pianeti
 mi risuonò all'orecchio come prima,
 in altri, in altri smemorati giorni.

E il Serbo se ne andò tambureggiando.
 Seduta sulla sua spalla sinistra,
 in cadenza la scimmia si cullava,
 come un maharagìà sull'elefante.

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

<p>Огромное малиновое солнце, Лишенное лучей, В опаловом дыму висело. Изливался Безгромный зной на чахлую пшеницу.</p> <p>В тот день была объявлена война.</p>	<p>Ed un enorme sole di lampone, mutilato di raggi, era sospeso in un nembo d’opale. La canicola traboccava sui grani d’oro vecchio.</p> <p>Quel giorno dichiararono la guerra.</p>
--	---

Adesso ripercorriamo la poesia più lentamente, soffermandoci su alcuni momenti che sono meno evidenti nella traduzione italiana e su un paio di immagini centrali.

Inizialmente vediamo la relazione tra il serbo e la scimmia come tipica di un rapporto tra proprietario e serva. Notiamo che nel testo russo è specificato che la catena che tiene la scimmia fa pressione sulla sua gola perché tirata indietro e quindi il suo impulso a chinarsi in avanti per bere è contrastato da una forza che la tira indietro. Anche se la relazione tra uomo e scimmia (uomo in miniatura) è consolidata dalla catena e dalla dipendenza dell’animale al suo proprietario, si percepisce una certa gentilezza e cura da parte del serbo, un suggerimento di affetto (e non esclusivamente di praticità) nel modo in cui egli si rivolge al suo animaletto, preoccupandosi non solo di darle da bere (pensando alla scimmia e non a se stesso), ma anche controllando che la temperatura dell’acqua sia giusta. Nella seconda strofa, invece, questo loro rapporto è completamente rovesciato: la scimmia diventa un “maharagà” arroccato sull’ “elefante” serbo. È domata o doma? Domina davvero o è solo apparenza?

Forse la scimmia-maharagà e il suo padrone-elefante possono essere interpretati come se facessero parte di una vignetta politica? La nazionalità del serbo ci permette di legarlo facilmente al conflitto

mondiale: come sappiamo, la Russia entra nella Grande Guerra, almeno sul piano retorico, per dare sostegno ai “fratelli” serbi.¹¹ Rappresenta la Russia questa scimmia oppure si deve vedere in lei la Serbia e nel suo enorme portatore la Russia (forse insieme alle con la scimmia alleate Francia e Gran Bretagna)? Potrebbe darsi che con quest’immagine Chodasevič riconosca l’attrazione ambivalente della retorica della fratellanza? Il poeta è chiaramente affascinato dallo strano rapporto tra serbo e scimmia, e anche dalla propria esperienza di vicinanza primordiale con la scimmia, ma forse sbaglia. Dopo la loro interazione, i suoi interlocutori si trasformano in un miraggio improbabile, in una visione del maharagà e dell’elefante da circo o da leggenda orientale. Sembrava che tra il serbo e la scimmia esistesse una relazione affettuosa, ma alla fine anche l’evidenza della loro fratellanza è sospetta: dopo tutto sono saltimbanchi professionisti e noi spettatori dello spettacolo.

Possiamo collegare il serbo anche allo stereotipo dell’europeo meridionale e perfino all’immagine dell’italiano che trova ampia rappresentazione nella letteratura russa.¹² Da una parte, egli è un poveraccio che ispira tristezza, un mendicante o vagabondo (concetto enfaticizzato nella traduzione italiana), dall’altra un saltimbanco o mezzo-cialtrone; il suo ambiente lavorativo più naturale è il circo, la fiera, o il palcoscenico, dove si guadagna da vivere con un misto di arte povera e inganno, sottoponendo lo spettatore ai suoi giochi di prestigio, ai gesti falsificati e ai suggerimenti menzogneri. Qui il poeta riconosce con empatia il mestiere dubbioso del serbo e la povertà (e polverosità) della sua offerta. Non è difficile vedere nel serbo anche una suggestione metaletteraria del mestiere del poeta stesso. Di nuovo importante quindi è la qualità di attrazione che egli prova per questa strana coppia e per la loro ‘magia’, contenuta non

11 Come ci ricorda Canfora (96), “la corteccia esterna per la Russia, per l’impero russo, era la difesa degli slavi, la protezione accordata alla Serbia ecc. Ma la sostanza è un’altra: è la volontà di subentrare al sempre più fatiscante impero ottomano nel controllo della penisola balcanica e degli stretti, che consentono alla Russia, alla flotta russa, di passare dal Mar Nero nei mari caldi”.

12 Vediamo, ad esempio, la figura dell’improvvisatore italiano nell’incompiuto “Notti egiziane” (*Эгипетские ночи*, 1835) di Puškin.

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

nel numero stesso (che non gli viene proposto), ma nella loro capacità di generare qualcosa di inaspettato e, forse esattamente perché si tratta di un incantesimo, straordinariamente vero.

Come sappiamo, il gioco del saltimbanco funziona anche in base al desiderio dello spettatore e il poeta rivela la sua prontezza ad essere soggiogato, al mettersi (per lo meno, una parte di sé) in diretto ed intimo rapporto con chi conduce il gioco. Nella sua analisi dell'interazione con la scimmia, ascrive la forza della sua attrazione all'essenza umana o umanoide dell'animale; questo rapporto primordiale (o inganno primordiale?) fornisce anche la base della magia della coppia e della loro relazione con il poeta. Lo stato di innocenza che la poesia riesce parzialmente a recuperare è incarnato dalla figura della scimmia, ma in forma non immacolata perché già corrotta, come abbiamo detto, da una conoscenza del futuro. La sapiente scimmia, che porta in sé anche la storia umana antica (come si evince nel paragone con un Dario sconfitto) sa esattamente dove va a finire la razza umana.¹³ È questa l'illuminazione che passa tra il poeta e l'animale a metà poesia, dopodiché il senso del mondo si rovescia o meglio, s'inarca o s'incurva ancora di più e il rapporto tra il serbo e la scimmia si trasforma da padrone-serva a servo-padrone. La coppia se ne va e contempliamo il sole rosso che “rovescia” (*изливался*) il proprio calore sui campi che presto saranno bruciati nella guerra che sta per arrivare.

4. Il contesto poetico

Un'analisi approfondita de “La scimmia” nel suo contesto letterario andrebbe oltre lo scopo di questo articolo, tuttavia bisogna constatare il legame stretto tra questo testo e, ad esempio, una poesia di Ivan Bunin, intitolata “Con una scimmia” (*С обезьяной*) del 1907. Diversi critici insistono che il verso di Chodasevič si basi sul

13 Dario, il grande re persiano (e quindi dell'“Oriente”, come Serbia e Russia per l'Europa) fu sconfitto a Maratona nel 490 a.C. nel suo tentativo di prendere la Grecia (l'“Occidente”) per espandere e consolidare il suo impero.

modello di Bunin, opinione molto convincente dati i numerosi punti in comune tra queste due opere. Vediamo alcune delle somiglianze più ovvie. Il testo di Bunin descrive un suonatore di organetto che vaga tra le dacie estive vicine ad Odessa nell'afa intensa insieme al suo animaletto; è croato, invece che serbo, e la sua scimmietta, sempre vestita in gonnellino, ha occhi espressivi e caricati di esperienze vissute; il caldo fa pensare all'acqua fresca, che viene bevuta solo dall'animale, mentre il suonatore mastica un pezzo di pane secco. La manina della scimmia stringe un bicchiere d'acqua comprato con un soldino, invece della mano del poeta (che non partecipa esplicitamente alla scena).

Ivan Bunin
С обезьяной¹⁴

Ай, тяжела турецкая шарманка!
Бредет худой, согнувшийся хорват
По дачам утром. В юбке обезьянка
Бежит за ним, смешно поднявши зад.

И детское и старческое что-то
В ее глазах печальных. Как цыган,
Сожжен хорват. Пыль, солнце, зной, забота...
Далеко от Одессы на Фонтан!

Ограды дач еще в живом узоре —
В тени акаций. Солнце из-за дач
Глядит в листву. В аллеях блещет море...
День будет долог, светел и горяч.

И будет сонно, сонно. Черепицы

With a Monkey

Oh, how heavy the Turkish hurdy-gurdy!
That morning the gaunt, bent Croat wanders
among the summer homes. Skirt-clad, a little
monkey runs
after him, comically raising her behind.

There's something both infantile and aged
in her sad eyes. The Croat is sunburnt,
like a Gypsy. Dust, sun, swelter, worry...
It's a long way from Odessa to the Fountain
district!

In the shade of acacias a lively pattern forms
on the fences of the summer homes. The sun
peers
from behind the houses through the leaves. The
sea gleams in the garden paths...
The day will be long, bright, and hot.

And it will be sleepy, sleepy. The roof tiles

14 L'originale russo di questa poesia si trova in Bunin (2014 49-50),
mentre la traduzione letterale in lingua inglese è mia (S.D.).

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

Стеклом светиться будут. Промелькнет
Велосипед бесшумным махом птицы,
Да прогремит в немецкой фуре лед.

Ай, хорошо напиться! Есть копейка,
А вон киоск: большой стакан воды
Даст с томною улыбкою еврейка...
Но путь далек... Сады, сады, сады...

Зверок устал,— взор старичка-ребенка
Томит тоской. Хорват от жажды пьян.
Но пьет зверок: лиловая ладонка
Хватает жадно пенистый стакан.

Поднявши брови, тянет обезьяна,
А он жует засохший белый хлеб
И медленно отходит в тень платана...
Ты далеко, Загреб!

will glint like glass. A bicycle will flash past
on the silent flap of birdwing,
And the German ice-wagon will rattle.

Ah, it would be good to quench one's thirst!
Here's a koppek,
and there's a kiosk: a large glass of water
with a languid smile will be given me by the
Jewess...
But the road is long... And everywhere gardens,
gardens...

The creature is tired. The gaze of that little old
man-child
fills one with its anguish. The Croat is drunken
with thirst.
But it's the creature who drinks: her small violet
palm
Greedily clutches the bubbly glass.

Brows raised, the monkey tugs,
And he, chewing on a piece of dry white bread,
slowly moves off into the shade of the plane
trees.
It's a long way to Zagreb!

È quasi incredibile, quindi, l'affermazione della sua compagna Nina Berberova che Chodasevič non conosceva la poesia di Bunin prima della stesura de “La scimmia” (Žolkovskij, paragrafo 2). Stentiamo a crederle anche perché sappiamo che Chodasevič aveva un gusto particolare per le beffe letterarie (Brintlinger); inoltre, cercava volutamente di sottolineare una distanza tra la sua opera e il modello poetico del rinomato Bunin, come ci ricorda Igor' Pomerancev (“Jugosl. rap.”). Perché non essere d'accordo con lui, quando afferma che Chodasevič, tramite la sua scimmietta, “stringe la mano a Bunin”? Dall'altra parte, è veramente così importante stabilire un

contatto diretto tra le due poesie? Come notano altri commentatori, non solo le influenze letterarie funzionano spesso in modo meno ovvio e diretto, ma la figura del suonatore d'organetto era un cliché sia nella vita che nella letteratura, un'esperienza assolutamente quotidiana e disponibile a tutti come soggetto artistico. Fu proprio la capacità dei versi di Bunin di trasformare il banale nel poetico che colpì il giovane scrittore Valentin Kataev, fornendogli l'illuminazione della sua scelta artistica decisiva: “Quante volte prima [di aver letto “Con una scimmia”] avevo visto il comune suonatore di strada,” ricordava l'odessita Kataev nelle sue memorie, “ma solo adesso, guardandolo con gli occhi di Bunin, ho capito che sia il suonatore che la scimmietta sono poesia”.¹⁵ L'incontro illuminante di Kataev con i versi di Bunin ricorda il contatto elettrico che passa tra scimmia e poeta nei versi di Chodasevič.

Tra i vari studiosi che si sono occupati del problema di un legame tra Bunin e Chodasevič, possiamo citare Aleksandr Žolkovskij (“Dve obez'jany”) che dimostra come entrambe le poesie illustrino sia il “motif dell'organetto” (e del suo suonatore) che il “topos della scimmia”, entrambi sorprendentemente diffusi nella cultura russa all'inizio del Novecento. Oggi quasi scomparso, il suonatore d'organetto era una figura molto comune nella letteratura dei secoli scorsi. Troviamo il riflesso di tale mestiere in *Delitto e castigo* (1866), ad esempio, dove gioca un ruolo già stereotipato e caricato di pathos. Vent'anni prima, i musicisti mendicanti furono il soggetto di uno sketch “fisiologico” di Dmitrij Grigorovič che, sotto il titolo di “Suonatori d'organetto di Pietroburgo” (*Peterburgskie šarmanščiki*, 1845), tenta una descrizione sociologica di questa categoria umana. Tra i testi dell'epoca più vicina a Chodasevič, se ne possono citare tanti altri, come la poesia “Dalla finestra” (*Iz okna*, 1903) di Andrej Belyj e “Suonatore d'organetto” (*Šarmanščik*, 1912) di Osip Mandel'stam. L'onnipresenza di questo musicista di strada è evidente anche dal fatto che riappare in un'altra opera di Bunin stesso, un racconto intitolato “La coppa della vita” (*Čaša žizni*) del

15 Cfr. “Zelčenko”. “Сколько раз до сих пор я видел обыкновенного уличного шарманщика, но только теперь, взглянув на него глазами Бунина, понял, что и шарманщик поэзия, и его обезьянка поэзия”.

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

1912, adesso nelle vesti di un serbo “con tamburino e scimmia”. In altre parole, Chodasevič trasferisce sul suo serbo e sul suo animaletto immagini ed idee del suonatore d’organetto che circolavano ampiamente all’epoca, una figura del quale la capillare presenza nei testi letterari all’inizio del ’900 rende superflua un’insistenza sui rapporti intertestuali tra Chodasevič e Bunin o altri autori che trattano questo tema.¹⁶

Possiamo anche affermare che all’interno della poesia di Bunin manchino i riferimenti storici che danno peso e profondità a “La scimmia” di Chodasevič. Il quadro delineato in “Con una scimmia”, poesia scritta nel 1907, ovviamente non serve come preludio di guerra, ma si concentra sulla sofferenza fisica e spirituale del croato che si trova immerso nel lavoro e nella povertà lontano da casa. La consistenza realistica del mondo circostante si intuisce anche dal gioco di riferimenti a diverse nazionalità portato avanti dall’autore, che rispecchiano una caratteristica veritiera dei dintorni di Odessa che gli servono da sottofondo: il suonatore è croato, il suo organetto turco, il camioncino che trasporta il ghiaccio tedesco e la venditrice d’acqua ebraica.

Chodasevič, invece, ci invita a riflettere sul legame non solo tra nazionalità, ma anche tra le diverse specie: uomo-scimmia e scimmia-elefante. Come abbiamo visto, la presunta superiorità

16 Sul problema del legame tra “La scimmia” di Chodasevič e “Con una scimmia” di Bunin c’è una affascinante ed approfondita discussione in rete. Si veda, in particolare, l’articolo in due parti di un certo “Zelčenko” (“Chodasevič-22”) che fa riferimento sia alle idee sollevate dalla critica (in, ad esemp, Žolkovskij, Pomerancev) sia all’estesa conversazione online che coinvolge altri commentatori perspicaci, tra cui Michail Bezrodnij (“O primatach”), “Luca v Leyden” e “vadbes”. Il titolo di “Zelčenko”, “Chodasevič-22”, si riferisce all’irrisolubile enigma logico del problema (alla “Catch-22”); l’articolo si conclude con la dimostrazione che non è strettamente necessario costruire un legame preciso tra le poesie di Bunin e di Chodasevič in quanto entrambe appaiono in un contesto letterario saturatissimo di immagini simili.

dell'uomo sulla scimmia che si trova alla base del rapporto tra il suonatore mendicante e la sua bestia ammaestrata si trasforma, capovolgendosi, nel miraggio circense della scimmia domatrice d'elefante, ma ancora prima si fonde e si scioglie nell'immagine di un piccolo Dario scimmiesco che porta nel suo sguardo la conoscenza della storia umana. Questa scimmietta, simultaneamente un re nobile sebbene diminuito e una diminuita e storta parente della razza umana, conosce sia le “soavi leggende dell'antichità profonda” (nell'originale) che la futilità delle nostre speranze alla luce della guerra che sta per scoppiare.

Ringrazio Angela Brintlinger, Martina Morabito e Natalia Reed per discussioni stimolanti e suggerimenti sui temi sollevati in questo articolo.

Opere citate

- BETHEA, David. *Khodasevich: His Life and Art*. Princeton, Princeton University Press, 1983.
- BEZRODNYJ, Michail. “O primatach”. *Korob tretij* (Blog). 3 febbraio 2009. <<http://m-bezrodnyj.livejournal.com/273749.html>>. Consultato il 6 settembre 2015.
- BRINTLINGER, Andžela [Angela]. “‘Nedostajuščee zveno’: Deržavin, Travnikov, (Muni), Chodasevič”. In corso di stampa in: *G. R. Deržavin v žizni i tvorčestve*. A cura di V. A. Košev. Novgorod, 2016.
- BUNIN, I. A. *Stichotvorenija v dvuch tomach*. A cura di T. Dvinjatina. Sankt-Peterburg, Izdatel'stvo Puškinskogo doma, 2014. Vol. 2. <[https://ru.wikisource.org/wiki/C_обезьяной_\(Бунин\)](https://ru.wikisource.org/wiki/C_обезьяной_(Бунин))>. Consultato il 6 settembre 2015.
- CANFORA, Luciano. *1914*. Palermo, Sellerio, 2006.
- CHODASEVIČ, Vladislav. “La scimmia”. Traduzione di Renato Poggioli. *Antologia della poesia russa*. A cura di Stefano Garzonio e Guido Carpi. Roma-Firenze, La biblioteca di Repubblica, 2004, 632-635.

*“La scimmia” di Vladislav Chodasevič
come commento sulla Grande Guerra*

- CHODASEVIČ, V. “The Monkey”. Traduzione di Vladimir Nabokov. 1941. <<http://www.hodasevich.su/poems/the-monkey-nabokov.html>>. Consultato il 6 settembre 2015.
- CHODASEVIČ, V. *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*. A cura di Malmstad, Dž. [John] e R. Ch'juz [Robert Hughes]. Vol. 1. Moskva, Russkij put', 2009.
- COHEN, Aaron J. *Imagining the Unimaginable: World War, Modern Art, and the Politics of Public Culture in Russia, 1914-1917*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2008.
- MALMSTAD, Dž. [John] e R. Ch'juz [Robert Hughes]. Note a “La scimmia”. V. F. Chodasevič, *Sobranie sočinenij v vos'mi tomach*, 396-397.
- NABOKOV, Vladimir. “Premessa all'edizione inglese”. *Il dono*. A cura di Serena Vitale. Milano, Adelphi, 1963.
- NABOKOV, V. *Parla, ricordo*. A cura di Anna Raffetto. Milano, Adelphi, 2010.
- POMERANCEV, Igor'. “Jugoslavjanskaja rapsodija”. *Po škale Boforta*. Sankt-Peterburg, Atos, 1997.
<<http://www.vavilon.ru/texts/pomer1-26.html>>. Consultato il 6 settembre 2015.
- VENCLOVA, Tomas. “Khodasevich”. *Handbook of Russian Literature*. A cura di Victor Terras. New Haven, Yale University Press, 1984, 223-224.
- ŽOLKOVSKIĬ, Aleksandr. “Dve obez'jany, bočki zlata”. 2001.
<<http://www-bcf.usc.edu/~alikh/rus/ess/dvesite.htm>>. Consultato il 6 settembre 2015.
- “Zelčenko”. “Chodasevič-22, ili K stoletiju odnogo rukopožatija”. *Glazami Krolikov* (Blog). 2 gennaio 2014
<<http://zelchenko.livejournal.com/60250.html> e /60609.html>. Consultato il 6 settembre 2015.

“In ricordo del 19 luglio 1914” di Anna Achmatova

Giorgetta Revelli

This paper examines a poem by Anna Akhmatova whose title 19th July 1914 refers to the day Russia declared war on Austria. In this work, Akhmatova, with exquisite poetic skill and without indulging excessively in macabre visions, expresses the tragedy of the historical moment in which the Russian people found themselves. The pessimistic view taken by Achmatova was greatly at odds with the enthusiastic reception with which intellectuals greeted the news of the outbreak of a war they deemed necessary to help Russia's Serbian brothers. For Anna Akhmatova, Russia's participation in the WWI marked the beginning of numberless sorrows and catastrophes. This major poet voiced her sombre forebodings in magnificent poems written in the summer of 1916 at her husband's Slepniovo estate.

Памяти 19 июля 1914

Мы на сто лет состарились, и это
Тогда случилось в час один:
Короткое уже кончалось лето,
Дымилось тело вспаханных равнин.

Вдруг запестрела тихая дорога,
Плач полетел, серебряно звеня...
Закрыв лицо, я умоляла Бога
До первой битвы умертвить меня.

Из памяти, как груз отныне лишний,
Исчезли тени песен и страстей.
Ей — опустевшей — приказал Всевышний
Стать страшной книгой грозových вестей.¹

¹ Achmatova, T. I, 119-110. Trad.it di Colucci 1992, p. 77: “Invecchiammo di cent'anni, e accadde / nel corso di un'ora sola: / la breve estate volgeva alla fine, / fumava il corpo delle piane arate. / Di colpo la quieta via si animò, / volò un pianto, col suo suono argenteo / coprendo il volto, io supplicavo Dio / di annientarmi prima del primo scontro. / Dalla memoria, come un peso vano, / dileguò l'ombra di canti e passioni. / Già deserta,

In Russia la Prima Guerra Mondiale scoppiò il 19 luglio 1914 e in ricordo di questo giorno, due anni dopo, Anna Achmatova compose questa splendida poesia mentre, malata di tisi, si trovava a Slepnevo, nella tenuta del marito Nikolaj Gumilev, che si era arruolato nel reggimento degli Ussari (Revelli).

L'evento bellico venne accolto con entusiasmo dall'*intelligencija* russa, che considerava necessario andare in aiuto ai "Fratelli Serbi", attaccati dall'Austria (Inostrancev). Vladimir Majakovskij, con alcuni poeti simbolisti (Chellman), aveva espresso immediatamente il suo aperto dissenso sull'intervento russo in due poesie. Una, intitolata *Война объявлена* (La guerra è dichiarata), scritta il 20 luglio 1914, a rima alternata, così inizia:

«Вечернюю! Вечернюю! Вечернюю!
Италия! Германия! Австрия!»
И на площадь, мрачную очерченную чернью,
Багровой крови пролилась струя!²

Nell'altro componimento, intitolato *Мама и убитый немцами вечер* (La mamma e la sera uccisa dai tedeschi), scritto nello stesso anno, esprime in modo molto originale lo straziante dolore di una madre per la morte del figlio in guerra e così si conclude:

О нем это,
Об убитом, телеграмма.
Ах, закройте,
Закройте глаза газет!³

l'Altissimo le impose / di farsi libro orrendo che annuncia l'uragano" (1916). La poesia venne inserita nella raccolta *Belaja staja* (Stormo bianco). Stichotvorenija. Giperborej, Petrograd 1917.

²Majakovskij, *La guerra è stata dichiarata*: "'Serale! Serale! Serale! / Italia! Germania! Austria!' / E nella piazza cupamente contornata di plebaglia, / di purpureo sangue un rivolo si versò".

La poesia *In ricordo del 19 luglio* dell’Achmatova è composta di dodici versi in tre quartine a rima alternata, il ritmo scaturisce dalla cadenza del verso libero creato dalla poetessa, che inserisce all’inizio del componimento 4 monosillabi consecutivi, di cui i primi due senza accento (pirrichio): “Мы на” (Noi in) per sottolineare la tragicità del momento storico con i due successivi “сто лет” (cent’anni). In questa poesia la giovane autrice rivela una notevole maturità poetica non solo nell’arte versificatoria, ma anche nella sua capacità espositiva tanto apprezzata da Ejchenbaum (1923), che scrive “Лаконизм и энергия – основные особенности поэзии Ахматовой. Эта манера не имеет импрессионистического характера [...] а напряженности эмоций”.⁴ Il laconismo, l’energia espressiva e la tensione emotiva sono ben evidenti già nel primo “Invecchiammo di cent’anni e ciò / allora avvenne in un momento solo”.

Per raffigurare l’ambiente delle sue poesie l’Achmatova si avvale di un procedimento definito dai critici formalisti *cinematografico*. Infatti in questa poesia, subito dopo avere puntato l’obiettivo sulla concretezza della comune sofferenza causata dall’evento bellico, la scena si amplia e coinvolge anche la natura circostante che diviene partecipe della tragedia appena iniziata. Viene infatti fornita una descrizione viva del mondo campestre mediante l’utilizzo di aggettivi e di metafore: “già terminava la corta estate” e le pianure, prima arate, hanno un corpo, come se fossero esseri viventi, da cui si levava il fumo, la strada silenziosa si anima all’improvviso e vola un pianto argenteo. La poetessa percepisce l’estrema tragicità della situazione e gli eventi funesti che stanno per accadere. Istinivamente ella si copre il viso con le mani, come per non vedere gli eventi imminenti. Nella disperazione tutto sparisce, anche la memoria diventa un peso inutile, scompaiono le canzoni e le passioni. A

³ Majakovskij, *La mamma e la sera uccisa dai tedeschi*: “Su di lui questo / sull’ucciso, un telegramma. / Ah, chiudete, / chiudete gli occhi dei quotidiani!”.

⁴ Ejchenbaum, 385: “Laconismo e l’energia dell’espressione sono le principali caratteristiche della poesia dell’Achmatova. Questa maniera non ha carattere impressionistico [...] ma tensione delle emozioni”.

questo punto l'obiettivo viene rivolto nei cieli, all'Essere Supremo, che dopo avere reso deserta la terra russa, le ordina di divenire un terribile libro di tempestose notizie.

Nel finale della poesia la poetessa si rivolge a Dio, come fa abbastanza spesso nei suoi componimenti e per questo suo aspetto è stata disapprovata da alcuni critici (Arvatov 147-200, Vinogradskaja 204-210)⁵ che in questo atteggiamento riconoscevano una limitazione della sua arte poetica e del suo orizzonte personale. Ejchenbaum, (383-384) invece apprezza queste sue espressioni poetiche perché rivelano sentimenti sinceri e una grande emotività interiore. Nel finale della poesia si manifesta in modo evidente anche l'aspetto profetico, che caratterizza l'ultima parte della produzione poetica dell'Achmatova. (Doderò 11). Infatti in un componimento del 1915 l'Achmatova, scrive:

Нет, Царевич, я не та,
Кем меня ты видеть хочешь,
И давно мои уста
Не целуют, а пророчат.

Не подумай что я в бреду
И замучена тоскою
Громко кличу я беду:
Ремесло мое такою.⁶

L'aspetto profetico è presente anche nella poesia *Пахнет гарью* composta dall'Achmatova proprio all'indomani dello scoppio della guerra, il 20 luglio 1914, dove presagisce lutti ed infausti eventi per la sua terra:

⁵ Per Arvatov l'opera dell'Achmatova "è limitata e meschina".

⁶ "No, carevič, io non son quella, / che tu mi vuoi vedere / È da tanto che le mie labbra / Non baciano, ma profetizzano. / Non pensare che io sia in delirio / E tormentata dall'angoscia / Ad alta voce chiamo io la disgrazia: / Il mio mestiere è questo" (1915).

“In ricordo del 19 luglio 1914” di Anna Achmatova

Приходил одноногий прохожий
И один на дворе говорил:
«Сроки страшные близятся. Скоро
Станет тесно от свежих могил.
Ждите глада, и труса, и мора
И затмения небесных светил.

Только нашей земли не разделит
На потеху себе супостат:
Богородица белый расстелет
Над скорбями великими плат»⁷.

Si può concludere che le poesie di Anna Achmatova dedicate alla Prima Guerra Mondiale costituiscono un raro esempio di alta poesia, caratterizzata da un grande equilibrio interiore, da una mancanza d'odio verso il nemico. La guerra è da lei considerata come il male peggiore che possa colpire l'umanità. Nessun'altra poetessa russa ha saputo esprimere con tanta sensibilità e maestria l'ampiezza dell'evento bellico che ha caratterizzato la Prima Guerra Mondiale.

Opere citate

- ACHMATOVA, Anna. *Sočinenja vo dvuch tomach*. Tom 1. Moskva, 1986.
- ACHMATOVA, A. *La corsa del tempo*. A cura di Michele Colucci. Torino, 1992.
- ARVATOV, V. *Graždanka. Achmatova i tovarišč Kollontaj*. IV-V, 1923, 147-151.
- DOBIN, Efim. *Poezija Anny Achmatovoj*. Leningrad, 1968.
- DODERO, Maria Luisa. *La memoria e il tempo*. Genova, 1980.

⁷ A. Achmatova, “Odore di bruciato”, p. 100, “Giungeva un passante con una gamba sola/E da solo nel cortile diceva: “Tempi terribili si avvicinano. Presto / saremo allo stretto per le bare fresche. / Aspettatevi la carestia, e il codardo e la moria / E l’eclisse degli astri celesti. / Solo la nostra terra il nemico non dividerà per divertimento: / La Madonna sulle grandi sofferenze stenderà il suo bianco manto.”

Giorgetta Revelli

- EJCHENBAUM, Boris. “Anna Achmatova” *O proze o poezii*. Leningrad, 1986, 374-440.
- GANELIN, R. Š. et al. (a cura di). *Pervaja mirovaja vojna i konec Rossijskoj imperii*. Sankt-Peterburg, 2014.
- HELLMAN, Ben. *Poets of hope and despair. The Russian symbolists in war and revolution (1914-1918)*. Helsinki, 1995.
- INOSTRANCEV, Michajl Aleksandrovič. *Pervaja mirovaja vojna*. Moskva, 2014.
- MAJAKOVSKIJ, Vladimir. *Sočinenija v trech tomach*. Tom 1. Moskva, 1978.
- REVELLI, Giorgetta. “Nikolaj Gumilev e la prima guerra mondiale”. *Quaderni del Dipartimento di L.L.S.M. dell’Università di Genova*, 9. 1997, 333-364.
- VINOGRADSKAJA, P. “Voprosy morali, byta i tovarišč Kollontaj”. *Krasnaja nov’* VI. 1923, 204-214.

“The Poet in Pain”: sulla difficoltà di scrivere poesie di guerra¹

Maria Rita Cifarelli

The British poets of the WWI attempted to make sense of the experience of modern warfare through the themes, styles and images of a long-standing poetic tradition – mainly the nineteenth-century Romantic lyric and pastoral elegy. This paper shows how the formal ordering of verse and the echoing of the poetry of the past were strategies to assert control over the destabilizing, chaotic influence of war, and how war modified the role and function of poetry.

In Inghilterra fu la poesia di guerra, ancor più della prosa, a trasmettere la percezione di un limite espressivo invalicabile e dunque a sancire l'ineffabilità dell'esperienza bellica. La forza simbolica della poesia e la sua capacità di fissare immagini di profondo impatto emotivo nella memoria collettiva resero la poesia, fin dai primi anni di guerra, la forma più adatta a esprimere emozioni complesse, al limite dell'indicibilità. Il tema dell'incomunicabilità del dolore e della sua resistenza al linguaggio appare in molte liriche di guerra che, come quella di Wilfred Owen citata nel titolo o come quella di Ivor Gurney intitolata “Pain”,² esprimono il conflitto tra l'esperienza della guerra e la sua rappresentabilità. In una lettera a Edward March del 1917 anche Isaac Rosenberg si lamentava di questo limite quasi insuperabile: “Now when my things fail to be clear I am sure it is because of the luckless choice of a word that would flash my idea plain as it is to my mind” (Al-Joulán 114).

¹ “The Poet in Pain” è una poesia che Wilfred Owen scrisse nel 1917 durante la sua permanenza nell'ospedale di guerra di Craiglockart dove fu curato per sindrome da *shell shock*. In essa Owen esprime l'impossibilità per i civili di comprendere l'esperienza di guerra: “Some men sing song of Pain and scarcely guess / Their import, for they never knew her stress”.

² “Pain” è il secondo di una sequenza di cinque sonetti raccolti sotto il titolo “Sonnets 1917” che apparvero nella raccolta *Severn and Somme*.

Fu soprattutto nella *trench poetry* che il dolore “was fluently translated into a lyric voice” (Das 189), attraverso simboli e immagini ricorrenti, strutture ritmiche e sonorità spezzate. Tra le immagini più inquietanti e tragiche dominano quelle di volti privati della bocca, dei denti, della voce, degli occhi. Privazioni sensoriali che da un lato riportano alle ferite di guerra – grandissimo fu il numero di soldati colpiti e mutilati nel volto – ma dall’altro riconducono alla diffusa percezione di un eccesso di dolore non verbalizzabile, all’impotenza e alla difficoltà di rievocare, articolare e comunicare la violenza e il trauma subito. Gli esempi sono numerosi: dalla poesia di Charles Sorley “When You See Millions of the Mouthless Dead” ai versi di Wilfred Owen in “Has Your Soul Sipped” (“To me was that smile / Faint as a wan, worn myth / Faint and exceeding small / On a boy’s murdered mouth”) e in “I Saw His Round Mouth’s Crimson”, a quelli di Isaac Rosenberg in “August 1914” (“Iron are our lives / Molten right through our youth / A burnt space through ripe fields / A fair mouth’s broken tooth”). Owen in “The Unreturning” parlava di voci ridotte al silenzio (“all too far, or dumbled, or thrilled, / And never one fared back to me or spoke”) mentre Rosenberg ammetteva: “our struggle to express ourselves is a fearful joke” (352).

L’immagine ricorrente della bocca mutilata, incapace di articolare parole, correlativo oggettivo di un trauma spirituale profondo e insuperabile, era anche espressione dell’*impasse* in cui si trovava il poeta soldato costretto ad una difficile mediazione tra contenuti, scelte tecniche e più in generale posizione ideologica, non solo rispetto alla guerra, ma anche rispetto alla poesia. Owen aveva definito la guerra “mouth of hell”, bocca che divora, distrugge forme e rappresentazioni della realtà producendo irreversibili modificazioni sui segni della cultura e – potremmo aggiungere – irreversibili modificazioni sul senso e la forma della poesia stessa.

Il progressivo indebolimento della sua fiducia nei confronti della poesia è rintracciabile in alcuni noti passaggi delle sue lettere; il 2 dicembre del 1914 in una lettera alla madre scriveva che a mantenerlo saldo sul campo di battaglia era la convinzione di essere lì a perpetuare e difendere la lingua in cui Keats e gli altri poeti come lui avevano scritto: un modo per riaffermare e tenere saldo il primato

della poesia sulla realtà. Eppure solo pochi anni dopo, in una lettera al fratello Harold, non nascondeva la sua disillusione, senza considerare quanto il conforto della poesia avrebbe significato per tanti soldati che ad essa si aggrapparono come argine intellettuale ed emotivo:

What does Keats have to teach me of rifle and machine-gun drill, how will my pass in Botany teach me to lunge a bayonet, how will Shelley show me how to hate or any poet teach me the trajectory of a bullet? (Owen 1963-65, 144)

Nel 1918, nella prefazione a quella che doveva essere la sua prima raccolta di versi, avrebbe dichiarato che il suo tema non era la poesia ma la guerra e la pietà della guerra (“Above all I am not concerned with Poetry. My subject is War, and the Pity of War. The Poetry is in the Pity”, Owen 2) e avrebbe parlato delle sue poesie come di elegie – né consolatorie né estetizzanti – scaturite da un impulso morale, più che estetico, che lo obbligava a raccontare la verità (“All a poet can do today is warn. That is why the true Poets must be truthful”, *ibid.*). Che scarto si era prodotto in quei pochi anni tra poesia ed esperienza, tra linguaggio e realtà nel momento in cui forme poetiche tradizionali e stilemi consolidati si erano dimostrati improvvisamente inadeguati, imperfetti e incapaci di contenere ed elaborare percezioni, emozioni, memorie?

Quando Owen, nel 1917, aveva scritto in una lettera al cugino “I think every poem and every figure of speech should be a matter of experience” (Owen 1963-65, 167) intendeva non solo sottolineare l’importanza del vissuto personale del poeta ma anche l’esperienza della poesia.³ Cosa poteva succedere però quando anche questa non era più in grado di offrire soluzioni espressive, quando il materiale sensibile dell’esperienza eccedeva i limiti della rappresentabilità? Secondo Paul Fussell, “one of the cruxes of the war [was] the collision between events and the language available – or thought –

³ “Poems are not made of experience, they are made out of poetry – that is the tradition of disposing the possibilities of language to poetics ends – modified, to be sure, by the particular experience of the individual poet, but in no straightforward sense of expression of it” (Lodge 5).

appropriate to describe them. To put it more accurately, the collision was one between events and the public language used for a century to celebrate the idea of progress” (169).

Un effetto non secondario delle deflagrazioni che la guerra produsse a livello sociale, umano e culturale, fu proprio quello di destabilizzare in modo permanente le forme poetiche tradizionali e l’idea stessa di poesia civile. È noto che in Inghilterra, già dai primi mesi di guerra, la poesia ebbe un ruolo fondamentale: il numero di coloro che scrissero poesie nel corso dei quattro anni seguenti è imponente, e straordinario il numero di antologie pubblicate tra il 1914 e il 1922.⁴ Se all’inizio i poeti furono chiamati a sostenere spiritualmente la nazione con i loro versi e in forme più o meno istituzionali, nei mesi successivi la poesia divenne una delle forme comunicative più forti per rielaborare memorie traumatiche e dar voce al dissenso e alla denuncia. In entrambi i casi i poeti si trovarono di fronte alla necessità di vincere il silenzio e ridefinire codici formali, linguaggi e contenuti ereditati dalla tradizione. Nell’introduzione alla sua antologia *War Poets: 1914-1918*, pubblicata nel 1958, Edmund Blunden si lamentava del fatto che, quando scrisse le sue poesie di guerra, “sfortunatamente” non esisteva né un corpus di poesie sulla guerra scritte da combattenti,⁵ né una tradizione poetica anti-bellica a cui far riferimento, a parte poche poesie di William Cowper, Leight Hunt e pochi altri. Né esisteva un codice formale e un linguaggio in grado di fornire un modello adeguato per esprimere l’esperienza della moderna guerra di trincea: lo scarto tra forme poetiche disponibili e contenuti era per i poeti di guerra un ostacolo sia tecnico che concettuale, a cui

⁴ Secondo i dati raccolti da Catherine Reilly (1978) circa 2225 poeti – calcolando solo quelli britannici e irlandesi – scrissero poesie di guerra e circa cinquanta antologie furono pubblicate nel periodo che va dal 1914 al 1922.

⁵ Una delle più famose poesie di guerra, non scritte da soldati, era “Charge of the Light Brigade” di Tennyson. Edmund Blunden, in un suo studio critico su Henry Vaughan, pubblicato nel 1927, riteneva che grazie alla poesia “Abel’s Blood” questo poeta minore si fosse conquistato un posto in quella che definiva “the most honourable and perhaps smallest anthology of all, the anthology of poems protesting against war” (Clausson 105).

contribuivano le limitazioni imposte dai generi e dalle convenzioni metriche allora disponibili. Va ricordato che in Gran Bretagna la grande poesia di guerra che utilizzò il verso libero ebbe un *range* limitato che andava dalla *trench poetry* post-imagista di Richard Aldington, F. S. Flint e T. E. Hulme fino al complesso montaggio di David Jones in *In Parenthesis*. Per il resto, l'evoluzione delle forme poetiche negli anni del primo conflitto mondiale è la storia di come la guerra trasformò la poesia e di come forme tradizionali (il sonetto, l'elegia, la lirica pastorale, la lirica sulla natura di ascendenza romantica) subirono un processo traumatico che ne alterò la sintassi, la dizione, le immagini, la rima, l'assonanza, il ritmo. L'effetto che si produsse fu molto spesso quello di una poesia che, forzando i suoi codici, finiva spesso per apparire come abbozzo, un tentativo di superare, dall'interno del genere, le sue stesse convenzioni. D'altra parte, in mancanza di una tradizione poetica e di un set consolidato di esempi in grado di proporsi come modelli di poesia di protesta contro la guerra e di trascrizione realistica dei suoi orrori, l'esperienza, da sola, non era sufficiente a garantire una buona poesia.⁶

Analizzando le origini della *trench lyric* e le sue relazioni con la poesia romantica, Nils Clausson rigetta le posizioni critiche più convenzionali che individuano l'origine della *trench lyric* nel momento in cui poeti come Owen, Rosenberg, Sassoon abbandonarono le convenzioni poetiche georgiane di Brooke e Grenfell e cominciarono a scrivere utilizzando un registro decisamente realistico. Clausson sottolinea invece come il problema della elaborazione poetica dell'esperienza di guerra vada ricondotto non

⁶ Fino alla prima guerra mondiale la funzione primaria della poesia di guerra era stata quella di testimoniare una legittimazione autoreferenziale della storia – una narrazione degli eventi bellici funzionale alla loro iscrizione in una dimensione storica dove la guerra si faceva garante della storia e la storia si attuava grazie alla guerra. Questa narrazione aveva riferimenti formali consolidati e una sua tradizione letteraria che affondava nell'epica e nella tragedia, nella poesia eroica e patriottica: il trauma aperto e mai ricomposto della prima guerra mondiale avrebbe creato una netta separazione rispetto a questa tradizione, riportando la poesia ad esprimere una comprensione della storia fondata sull'esperienza e non sull'ideologia.

solo alla difficoltà di rappresentazione dei contenuti traumatici dell'esperienza ma anche alla limitata disponibilità di un modello poetico adeguato.

The problem, as I conceive it, is not one of evolving an adequate response to an unparalleled experience but of finding or identifying a *literary form* that will enable the poet to have an adequate *poetic* response to that experience in the first place. The poet does not *first* have a poetic response, and *then* put it in a poetic form. Rather it is the poetic form that constitutes the response as a poetic one: genres are constitutive as well as regulatory. (107)

Commentando l'affermazione di Bernard Bergonzi secondo il quale "Brooke was having to fake up an emotional attitude precisely because the experience of England being involved in a major war was so alien and ungraspable", Clausson ritiene che il vero problema consisteva nel fatto che "the only poetic model that Brooke could imagine was the patriotic sonnet in the tradition of Milton, and particularly of Wordsworth's 'London, 1802', which opens 'Milton thou shouldst be living in this hour'"(107). Sia i cinque sonetti scritti da Rupert Brooke che "1914" di Wilfred Owen riecheggiano e si conformavano a una tradizione poetica che rappresentava il modello dominante a disposizione, ma che non era stata concepita per esprimere la violenza inaudita di quella guerra ed era dunque destinata ad approfondire la divaricazione tra forma ed esperienza.

Né d'altra parte era più possibile, soprattutto dopo la tragedia della Somme, rifarsi agli stilemi della poesia eroica del passato: l'importanza attribuita all'espressione delle sofferenze personali – così aspramente attaccata da Yeats e altri critici – fu considerata effetto di una scelta formale che, limitandosi alla trascrizione elegiaca di una "passive suffering", risultava totalmente inadeguata ad una rappresentazione tragica. Quello che della tragedia mancava, in questa sua versione moderna, era soprattutto la funzione catartica. Poeti come Wilfred Owen, Charles Sorley, Sigfried Sassoon e molti altri si rifiutarono di compiere quell'atto simbolico di riparazione che da sempre aveva rappresentato una delle funzioni sociali della poesia di guerra, quella di commemorare e costruire una memoria collettiva

che restituisse un senso alla morte di milioni di uomini innocenti. Da Yeats in poi la critica più frequente rivolta a questa generazione di poeti avrebbe continuato a sottolineare proprio la fragilità delle scelte formali e l’incapacità di andare oltre la forma lirica, ritenuta inadeguata ad esprimere l’esperienza bellica.

Mentre il sonetto patriottico venne gradualmente abbandonato dai maggiori poeti di guerra, la lirica romantica rimase il modello di base e ispirazione primaria della *trench lyric*, che nel sonetto trovò la sua forma elettiva.⁷ Perché si scrissero tanti sonetti o comunque tante liriche così fortemente ancorate a uno schema metrico vincolante e non si sperimentarono altre forme più rivoluzionarie e sperimentali di versificazione? Dopo tutto proprio la perdita di un orizzonte di senso, la frammentazione e l’impersonalità dei processi, l’annullamento della soggettività sperimentato sui campi di battaglia potevano guidare verso il superamento delle tradizioni del passato, verso la rappresentazione di un mondo di rovine in cui ogni forma sembrava essersi completamente frantumata. Non a caso Gertrude Stein ricordando la prima Guerra Mondiale ne sottolineava, con un singolare accostamento al Cubismo, la struttura informe:

In realtà la composizione della guerra 1914-1918 non era come la composizione delle guerre precedenti. Questa composizione non era una composizione in cui c’era un uomo nel centro, circondato da una massa di altri uomini, era una composizione senza capo né coda, una composizione in cui

⁷ Molti dei *soldier-poets* partirono per il fronte portando con sé volumi di poesie: Edward Thomas e Siegfried Sassoon si portarono i *Sonetti* di Shakespeare, che furono modello anche per Owen. L’intero corpus poetico di guerra di Rupert Brooke consisteva di 5 sonetti; Charles Sorley scrisse uno dei più famosi sonetti decostruendo la retorica formale e patriottica di Rupert Brooke; Ivor Gurney aveva in mente di realizzare un set di sonetti intitolato *Sonnets 1917* per smantellare l’apparato retorico e ideologico che stava dietro a quelli scritti nel 1914. Robert Graves fece leggere i sonetti di Sorley a Sassoon che ne apprezzò le innovazioni formali, in particolare la possibilità di utilizzare il sonetto come genere epigrammatico e satirico; Sassoon, da parte sua, introdusse Owen ai sonetti di Sorley.

un angolo contava quanto un altro angolo: la composizione del cubismo, insomma. (21)

Immagine inquietante di un evento caratterizzato da una totale mancanza di scopo e di razionalità, in cui lo spazio della significazione era ormai ridotto a zero. Ma soprattutto immagine di uno spazio in cui si azzerava la soggettività e l'esperienza individuale.

I poeti di guerra rimasero sul crinale che separava le tradizioni poetiche di fine Ottocento da quella modernista e nella maggior parte dei casi non si allontanarono da un ancoraggio alla tradizione che offriva strutture formali e regole di versificazione conosciute in profondità, all'interno delle quali si potevano tentare forme di sperimentazione e violazione delle regole. Ma soprattutto si trattava di una tradizione lirica in cui forte restava la centralità del soggetto, di un Io poetico sofferente, ma comunque ancora in grado di esprimersi contro la disumanizzazione in atto. La preferenza per una dizione che affondava le sue origini nella grande tradizione poetica inglese era anche frutto di un'educazione alla conoscenza della versificazione e delle sue regole che si era consolidata negli anni antecedenti alla guerra e per la quale erano stati scritti manuali di prosodia molto diffusi nelle scuole e nelle università. Il più popolare – quello di R. F. Brewer, *Orthometry, or The Art of Versification and the Technicalities of Poetry*, posseduto anche da Owen – riporta un commento su come le forme poetiche inglesi si fossero con successo consolidate nel processo formativo dei giovani inglesi:

The study of our poets has now happily attained a footing in the curriculum of nearly all our public schools and colleges; while the millions who attend our elementary schools have suitable poetic passages, indelibly impressed upon their memory in youth. All but pessimists anticipate good results of this early training upon the tastes and re-creative pleasures of young England of the twentieth century. (cit. Martin 150)

Questo solido training tecnico accompagnato dalla conoscenza dei classici, soprattutto tra gli ufficiali, spiega almeno in parte la ricca produzione lirica di quegli anni e anche la capacità di intervenire a

vari livelli sulla struttura e sul linguaggio sperimentando nuove soluzioni espressive. Rupert Brooke in *The Soldier* combinava ad esempio due tradizioni metriche: nella prima parte utilizzava lo schema metrico del sonetto shakespeariano mentre nella sestina seguiva quello del sonetto petrarchesco. Wilfred Owen e Edward Thomas da parte loro forzavano le convenzioni quasi a voler destabilizzare e ristabilizzare i generi come se “la caduta delle nazioni” e la ridefinizione delle forme poetiche andassero di pari passo. In realtà spesso prevalevano forme di contaminazione tra elegia e poesia sulla natura, poesia pastorale e satira. In questa cornice prendeva forma una versione ibrida, la *war pastoral* di Ivor Gurney, Isaac Rosenberg, Edward Thomas e Wilfred Owen in cui gli stilemi del genere pastorale venivano rinegoziati, ma anche letterariamente violati. Ne è un esempio “*Illusions*” di Edmund Blunden in cui la luce della luna trasforma la trincea in un surreale sfondo di bellezza pastorale. Qui echi di William Wordsworth, S. T. Coleridge, Matthew Arnold (“*Dover Beach*”) sono evidenti.

Trenches in the moonlight, in the lulling moonlight
Have had their loveliness; when dancing dewy grasses
Caressed us passing along their earthly lanes;
When the crucifix hanging over was strangely illumined,
And one imagined music, one even heard the brave bird
In the sighing orchards flute above the weedy well.
There are such moments; forgive me that I note them.
[...]

Improvvisamente questo momento di sospensione e di bellezza si spezza:

But O no, no, they're Death's malkins dangling in the wire
For the moon's interpretation

e si fa strada il terrore all'idea che qualche soldato tedesco stia attraversando la terra di nessuno. Il lirismo della prima parte si frantuma quando il poeta si rende conto che la luce della luna lo ha ingannato: quelle forme che vede volteggiare non sono altro che i resti di soldati morti ancora attaccati al filo spinato. La bellezza, che

è l'oggetto di contemplazione della poesia romantica, qui si trasforma in una visione di morte e desolazione, fine tragica di un'illusione che Blunden mantiene fino agli ultimi versi, facendo illudere anche i suoi lettori.

Spesso dunque, nei casi migliori, la deflagrazione tra forme e contenuti riusciva a produrre effetti di completo straniamento grazie ai quali era anche una certa idea di poesia a mostrare, dal punto di vista dei temi trattati, i suoi falsi clichés. In alcuni casi il richiamo alla natura e al paesaggio finiva per portare al collasso le convenzioni di precedenti tradizioni poetiche, come nei "torn fields of France" di "Break of Day in the Trenches" di Isaac Rosenberg in cui l'evocazione della bellezza dei giovani corpi straziati, dei cieli e dei papaveri che crescevano sui bordi delle trincee esprimevano non solo la violazione della vita e dell'Inghilterra ma anche della poesia.

Scrivere seguendo, ma anche riadattando, un solido set formale di regole prosodiche e strutture metriche ereditate dalla tradizione poteva diventare anche un atto di sopravvivenza. Nella prefazione ai suoi *Sonnets from a Prison Camp* (1918) Archibald Bowman affermava: "it is no mere poetical exaggeration to say that in the first days of captivity at least, the writing of sonnets was a labour that 'stood between my soul and madness'" (Howarth 56). In questo caso l'esercizio della composizione poetica non era solo un'attività per mantenersi mentalmente saldi ma, come in tanti altri casi, diventava anche un momento di riparazione in cui si sperimentava la possibilità di controllare l'informe materiale di violenza e morte all'interno di un set stabile di convenzioni che consentiva di ridare un ordine al caos. Esercitarsi a comporre una poesia utilizzando le rime ripetute del sonetto petrarchesco diventava per Bowman un modo per riguadagnare spazi interiori di libertà.

the sonnet forms Bowman used as a device for mental escape, each one dated and placed like a diary entry, become technical explorations of the freedom available for the prisoner, updating Wordsworth's metaphor of the sonnet's "plot of scanty ground" to the yard Bowman is walking:

Within these cages day by day we pace
The bitter shortness of the meted span. (Howarth 56)

Gli stessi *war poets* si interrogavano sulla possibilità di superare lo scarto tra l’urgenza della protesta e l’elaborazione formale dei contenuti: Gurney, ad esempio, pur ritenendo che Sassoon non avesse ancora pienamente sotto controllo il suo materiale, ammetteva che:

you must remember that a lot of this has been written to free himself from circumstance. They are charms to magic him out of the present. Cold feet, lice, sense of fear – all these are spurs to create Joy to such as he; since Beauty is the only comfort. (Howarth 55)

L’apprendimento della disciplina che l’esercizio della poesia richiedeva si dimostrava anche paradossalmente funzionale al controllo delle emozioni e al mantenimento della fermezza che in quelle difficili condizioni il comando delle truppe al fronte richiedeva. Martin offre un interessante esempio ricordando come in *No More Parades* (1925) di Ford Madox Ford il protagonista Tietjens cerchi di controllare le sue precarie condizioni psichiche scrivendo un sonetto:

He said to himself that by God he must take himself in hand.
He grabbed with his heavy hands at a piece of buff paper and
wrote on it in a column of fat, wet letters

a

b

b

a

a

b

b

a, and so on. (314)

Dopo aver scritto il suo sonetto in “two minutes and eleven seconds” Tietjens assiste al rientro dei suoi soldati nella baracca che li ospita: corpi laceri e stanchi, deprivati della loro dignità dalla battaglia appena conclusa: “their feet shuffled desultorily; they ... held in unliterary hands small open books that they dropped from time to

time” (314). La scrittura del sonetto e la capacità di mantenere saldo l’esercizio del comando si saldano come espressioni di una superiorità della civiltà inglese e, in questo caso, anche di classe. “Never to think of the subject of a shock at the moment of a shock” (314) ordina Tietjens agli uomini della sua truppa cercando di proteggerli dall’informe nonsenso della guerra: la poesia qui diventa difesa mentale, disciplina intellettuale e morale strettamente collegata a un contesto culturale che già da alcuni decenni prima dell’inizio della guerra aveva consolidato l’idea della superiorità della tradizione letteraria e poetica dell’Inghilterra come uno dei tratti costitutivi del carattere nazionale.

Captain Tietjens’s hands, in their practiced exercise of writing in English meter, order his mind so that he can continue to give orders to the men around him – “unliterary” men whose own “feet” shuffle aimlessly. Predicated by the national curriculum and by the resulting inundation of popular war poems in the public press, military feet and metrical feet are joined here – not to inspire a patriotic collective, but rather to allow for the automatic composition of a *line* meant to discipline and protect an individual officer and then his company. (Martin 149)

Questa fiducia nel potere della poesia si era sviluppata all’interno di un progetto più vasto di costruzione dell’identità nazionale, intrecciandosi inevitabilmente con i progetti di riforma dei curricula scolastici e con la storia delle innovazioni metriche.⁸ La guerra, almeno all’inizio, aveva rafforzato la collocazione simbolica della poesia tra più alti valori nazionali, stabilendo una diretta corrispondenza tra la grandezza della tradizione poetica e il livello di civiltà raggiunto. Nel corso degli anni sarebbe stato proprio il trauma dell’esperienza di guerra ad erodere drammaticamente sia questa forma di investimento ideale sulla poesia, sia la stabilità delle forme prosodiche, dei linguaggi e dei metri tradizionali, aprendo così la strada alla frammentazione modernista.

⁸ Su questi temi si rimanda all’importante studio di Meredith Martin (2012) sul rapporto tra poesia e cultura nazionale tra il 1860 e il 1930.

L'ambivalenza del ruolo e della funzione attribuita alla poesia è evidente quando si considera l'importanza che ebbe la pratica della scrittura poetica nella cura delle nevrosi di guerra nell'ospedale di guerra di Craiglockhart. Qui una delle terapie utilizzate per affrontare le gravi sindromi neurologiche da cui i soldati erano colpiti consisteva nel ristabilire un ordine e un controllo fisico e mentale della propria quotidianità. La terapia del Capitano Arthur J. Brock, che aveva in cura anche Owen, prevedeva il ricorso ad attività scandite rigidamente per tutta la giornata e organizzate in modo da favorire la ricostruzione di una sequenza temporale coerente. Tra queste attività veniva fortemente incoraggiata la scrittura di versi che attraverso l'attenzione al ritmo e alla struttura metrica contribuiva al recupero di un ordine spazio-temporale che secondo Brock si era interrotto. Il metro era dunque ritenuto strumento importante per il recupero di un controllo sul linguaggio fortemente compromesso dai traumi subiti. Sintomi di molte nevrosi, che impedivano di elaborare linguisticamente la memoria traumatica, erano infatti gravi forme di balbettio o anche completa afasia, patologie che Sassoon definì "the stammering of dislocated speech".⁹ Il percorso terapeutico di recupero dalla nevrosi sfruttava quindi la capacità di scrivere versi come un passaggio fondamentale per dare al soldato la possibilità di risentirsi parte di una comunità, non solo regionale e nazionale, ma soprattutto letteraria. La poesia poteva aiutare a recuperare lo spirito di sopravvivenza e soprattutto di appartenenza: a Craiglockhart la produzione artistica o di versi doveva essere destinata alla condivisione e doveva favorire i legami comunitari all'interno dell'ospedale e con la collettività esterna e non poteva essere solo un esercizio estetico isolato e autoreferenziale.

Meter's role as part of this connective tissue, hearkening back to prewar forms, was perhaps the most important aspect of

⁹ "By night each man was back in his doomed sector of a horror stricken front line where the panic and stampede of some ghastly experience was re-enacted among the livid faces of the dead. No doctor could save him then ... Not then was their evil hour, but now; now, in the sweating suffocation of nightmare, in paralysis of limbs, in the stammering of dislocated speech" (Sassoon 87).

Brock's therapy for Owen and other literary-minded patients. The ability to manipulate poetic language into English poetic form to the larger field of English writing and of the country in general. (Martin 162)

A Craiglockhart scrivere poesia divenne per i pazienti che avevano una formazione letteraria un importante strumento terapeutico in cui si combinavano l'approccio psicoterapeutico freudiano di Rivers basato sulla riemersione e narrazione delle esperienze traumatiche represses e quello di Brock che utilizzava invece le strutture formali della scrittura come metodo per ridare ordine alla psiche sconvolta dei pazienti. Il ruolo e la funzione della poesia era evidentemente sfruttato in modo molto ambiguo: da un lato l'esercizio costante della scrittura doveva aiutare in un processo di "guarigione", inteso come recupero di un ordine e di un'integrità mentale destinata a consentire il ritorno al fronte, dall'altro la riemersione e la ricollocazione dei frammenti dell'esperienza repressa all'interno di una griglia formale predefinita lasciavano emergere la profonda ambivalenza e sfiducia nei confronti di ogni sistema di regole, prime fra tutte quelle assimilabili alla disciplina militare a cui i pazienti venivano terapeuticamente riavvicinati ma – non meno importanti – quelle che appartenevano a una lunga tradizione poetica che la civiltà letteraria aveva preservato e tramandato.¹⁰

Sul terreno apparentemente neutrale della poesia si venivano così a scontrare visioni contrastanti e si approfondiva la distanza ideologica ed espressiva tra idealismo e realismo, tra un controllo estetico dei materiali poetici e una rappresentazione realistica della guerra e del suo disordine, irriducibile ad essere contenuto in una forma. A Craiglockhart Owen, Sassoon, Graves scrissero poesie, ma

¹⁰ In uno dei suoi editoriali, pubblicati nella rivista *The Hydra* di cui fu direttore per quattro mesi, fino a novembre del 1917, Owen sottolineava con ironia i suoi sospetti: "Many of us who came to the hydro slightly ill are now getting dangerously well". L'ospedale di Craiglockhart era nato come centro idroterapico agli inizi del '900 e per questo veniva spesso convenzionalmente chiamato *hydro* dai pazienti. *The Hydra* era una rivista dell'ospedale interamente curata dai pazienti – in linea con le prescrizioni terapeutiche di Block.

soprattutto parlarono di poesia, interrogandosi sui limiti del linguaggio e distanziandosi polemicamente da una tradizione che attraverso l'ordine della forma pretendeva di offrire una compensazione estetica ritenuta ormai improponibile.

When outside the icy rain
Comes leaping helter-skelter
Shall I tie my restive brain
Snugly under shelter?

Shall I make a gentle song,
Here in my firelit study?
When outside the winds blow strong
And the lanes are muddy?

With old wine and drowsy meats
Am I to fill my belly?
Shall I glutton here with Keats?
Shall I drink with Shelley?

Tobacco's pleasant, firelight's good,
Poetry makes both better.
Clay is wet and so is mud,
Winter rains are wetter.

Yet rest there Shelley, on the sill,
For though the winds come frorely,
I'm away to the rain-blown hill
And the ghost of Sorley.¹¹

I manuali di versificazione che i *war poets* avevano studiato affermavano che la prosodia replicava "an ideal, disciplined, civilised order" (Howarth 52), ma se questa civiltà non era stata sufficiente a fermare le mostruosità della guerra, allora anche la funzione della poesia andava riconsiderata, al di là di ogni illusione, in una prospettiva più etica che estetica. Parallelamente, anche le

¹¹ La poesia intitolata "Sorley's Weather" è di Robert Graves ed è riportata da Meredith Martin (157-158).

forme ereditate dalla tradizione che fino a quel momento avevano controllato e difeso la continuità di una lunga civiltà letteraria andavano riprese, ma solo per essere apertamente violate e destabilizzate, piegate ad esprimere la fine della bellezza, della speranza e della vita. Tutto questo avvenne, in pochi anni, e non senza dolore.

Opere citate

- AL-JOULAN, Neyef. "Incurable Sores on Innocent Tongues: The Language of Pain in World War I Poetry". *Cross-cultural Communication* 7.2 (2011), 109-115.
- BLACK, Ezekiel. "Mouthlessness and Ineffability in World War I Poetry and *The Waste Land*". *WLA: War Literature and the Arts* 25 (2013), 1-17.
- CLAUSSON, Nils. "'Perpetuating the Language': Romantic Tradition, the Genre Function, and the Origin of the Trench Lyric". *Journal of Modern Literature* 30 (2006), 104-124.
- DAS, Santanu. *Touch and Intimacy in First World War Literature*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
- DAS, S. (a cura di). *The Cambridge Companion to First World War Poetry*. Cambridge, Cambridge University Press, 2013.
- FORD, Ford Madox. *Parade's End*. New York, Penguin, 2001.
- FUSSEL, Paul. *The Great War and Modern Memory*. Oxford, Oxford University Press, 1977.
- HOWARTH, Peter. "Poetic Form and the First World War". *The Poetry of the First World War*. A cura di Santanu Das. Cambridge, Cambridge University Press, 2013, 51-65.
- HYNES, Samuel. *A War Imagined*. London, The Bodley Head, 1990.
- LODGE, David. "Modernism, Antimodernism and Postmodernism". *Working with Structuralism*. London, Routledge, 1981, 3-16.
- MARTIN, Meredith. *The Rise and Fall of Meter. Poetry and English National Culture*. Princeton, Princeton University Press, 2012.
- OWEN, Harold. *Journey from Obscurity. Wilfred Owen, 1893-1918: Memoirs of the Owen Family*. London/New York, Oxford University Press, 1963-65.

"The Poet in Pain": sulla difficoltà di scrivere poesie di guerra

OWEN, Wilfred. *Poesie di guerra*. A cura di Sergio Rufini. Torino, Einaudi, 1985.

REILLY, Catherine. *English Poetry of the First World War: A Bibliography*. London, George Prior, 1978.

ROSENBERG, Isaac. *The Collected Works of Isaac Rosenberg*. A cura di Gordon Bottomley e Denys Harding. London, Chatto & Windus, 1937.

SANCHEZ-PARDO, Esther. "Writing War: Owen, Spender, poetic forms and concerns for a world in turmoil". *Nordic Journal of English Studies* 12 (2013), 103-124.

SASSOON, Sigfried. *Sherston's Progress*. London, Faber and Faber, 1936.

STEIN, Gertrude. *Picasso*. Milano, Adelphi, 1981.

STEVENSON, Randall. *Literature and the Great War. 1914-1918*. Oxford, Oxford University Press, 2013.

La “pace separata” del poeta americano

Massimo Bacigalupo

American poets followed closely the course of WWI as the US moved from neutrality to intervention. In November 1914, Poetry Magazine ran a special War Issue, featuring a good number of women writers, and strongly pacifist in tone. The poets associated with Chicago, Sandburg and Lindsay, included significant poems about the war in their inaugural collections, Chicago Poems (1915) and The Congo and Other Poems (1914). These early statements condemn war in general and the leaders who have started it. Things change in later collections, as the US becomes a participant. Pound and Eliot produced some of their central works in the war years and just after. Pound criticized the Poetry war number and expressed his separate peace in Homage to Sextus Propertius, though he was to become more indignant and address WWI head on in Mauberley and The Cantos, with uneven results. Eliot drew from WWI a sense of the decline of civilization, which he expressed first in Gerontion and then in The Waste Land. Stevens took a more general position in Lettres d'un Soldat, a sequence of poems which he later removed from their wartime context but includes the well-known epitaph The Death of a Soldier. Taking the longer view, Stevens can still claim an ideal nobility for the soldier's death. In this he differs, at least apparently, from Hemingway, who wrote prose sketches and a few poems about life at war, denouncing all rhetoric. Frost scarcely noticed the war in his published verse, except for an elegy for his poet friend Edward Thomas, which takes a personal position and eschews all generalizations. Unlike their British contemporaries, American poets treated the war always from an individual perspective and in experimental forms, as it were from a distance, and out of this confrontation produced some of their signature works, that is, much of the writing by which they and WWI are remembered.

*ah valeat, Phoebum quicumque moratur in armis!
exactus tenui pumice versus eat*

Propertius 3.1.7-8

1. Gli Stati Uniti entrarono in guerra solo nell'aprile 1917, ma ebbero un ruolo decisivo nella vittoria degli Alleati (organizzazione di cui

però non fecero mai formalmente parte) e negli assetti successivi, anche se Woodrow Wilson non poté realizzare le proposte egualitarie dei suoi Quattordici Punti e fu infine sconfessato dal suo stesso Congresso (che non aderì, come noto, alla Società delle Nazioni patrocinata appunto da Wilson). Ma la partecipazione americana alla letteratura della Grande Guerra resta fondamentale, e *A Farewell to Arms*, il romanzo pubblicato da Ernest Hemingway nel 1929, è universalmente noto e apprezzato, tanto da essere preso a volte come un quadro attendibile degli eventi bellici riferiti, specie la rotta di Caporetto. A questa il giovane Hemingway ovviamente non partecipò, essendo giunto in Italia solo nella primavera del 1918, e comunque *A Farewell to Arms* è tutt'altro che un romanzo di denuncia pacifista, ma un'opera che vuole andare oltre l'occasione presentando una vicenda dal carattere universale, una nuova *Iliade* che è anche un nuovo *Romeo and Juliet*. Insomma un libro sull'uomo nella storia che opprime ma che gli fornisce occasioni di verificare la propria resistenza e coerenza, e magari di scoprire l'Amore maiuscolo, senza mezzi termini. È un curioso progetto per il narratore disincantato di Hemingway (*A Farewell to Arms* è raccontato in prima persona), ma il risultato ambizioso si può dire raggiunto dalla prosa epica ed erotica modernista del giovane americano, davvero un'invenzione. Del resto Hemingway scrive dieci anni dopo la sua esperienza bellica, utilizzandone motivi come potrebbe fare un pittore in un quadro sul tema, inventando. E forse sottotraccia polemizzando col fascismo guerrafondaio, donde le ironie sull'esercito italiano che valsero al romanzo la censura del Minculpop.

Ma c'è anche un meno noto Hemingway *poeta* della Grande Guerra. Il suo primo libretto, *Three Stories and Ten Poems* (Parigi 1923), conteneva tre piccole poesie di vita e morte militare, efficaci pur nella loro casualità di schizzi: *Captives*, *Champs d'Honneur* (“*Soldiers never do die well...*” – cioè niente di eroico nella morte in battaglia), *Riparto* (sic) *d'Assalto*. Qui si tratta di un reparto di Arditi che salgono intirizziti sul Grappa in camion: “*Sergeants stiff, / Corporals sore, / Lieutenants thought of a Mestre whore*” (solo gli ufficiali, a quanto pare, hanno ancora potuto fruire di una prostituta). Salgono “*To splintered pines on the Grappa side / At Asalone, where*

La “pace separata” del poeta americano

the truck-load died” (Hemingway 1982, 100). Periranno tutti, anzi “morì il carico del camion”.

Da una parte il poeta ammira questi uomini coraggiosi e senza illusioni, che non pensano agli ideali ma semmai al benessere fisico, d'altra parte registra freddamente la loro morte. Non si chiede (come non farà nel romanzo) perché si combatta. La guerra è quasi un disastro naturale in cui si è rimasti coinvolti, il che non toglie che si attacchino i retori e i “pescecani”. Ammirevoli sono solo gli uomini ingloriosi che vanno alla morte senza pose eroiche, solo con fermezza e magari noncuranza. Da ciò deriverà il celebre passo del romanzo in cui il narratore, il soldato americano Frederic Henry, spiegherà di non tollerare “le parole sacro, glorioso, sacrificio e l'espressione invano... C'erano molte parole che non si poteva sopportare di sentire e alla fine solo i nomi dei posti avevano dignità” (capitolo 27, Hemingway 1995, 184-185). Ecco allora Grappa e Asalone, *nomi* che torneranno nei ricordi dello scrittore morente di *The Snows of Kilimanjaro*:

they had talked of the fighting on Pasubio and of the attack on Pertica and Asalone and he had never written a word of that. Nor of Monte Corno, nor the Siete Commum (sic), nor of Arsiedo. (1995a, 57)

In Hemingway la distinzione fra poesia e prosa è labile, anzi è sicuro che i suoi maggiori esiti poetici siano nella prosa. Il suo secondo libro, *in our time* (Parigi 1924), era composto di una serie di “miniature”, in gran parte dedicate a *flashes* di guerra (quella mondiale ma anche la guerra greco-turca 1919-1922 che Hemingway seguì come corrispondente, ed in effetti si sa che la ritirata greca di Adrianopoli gli fornì materiale per la descrizione della ritirata di Caporetto nel romanzo). Ora, queste “miniature” (ristampate come “intercapitoli” nella raccolta *In Our Time*, New York 1925, e poi nel volume complessivo *The First Forty-nine Stories*) sono spesso citate come quanto di più perfetto Hemingway abbia composto, ed in effetti alcune scene di bombardamenti e ferimenti non potrebbero mancare da un'antologia della maggiore letteratura (e poesia) della Grande Guerra. Sono registrazioni di esperienza ricreata, di momenti

di crisi di coscienza quando si oscilla fra vita e morte e magari il soldato ferito annuncia a un compagno di disavventura di aver ormai sottoscritto “una pace separata” (1995a, 138) – altra invenzione che tornerà nel romanzo (cap. 34, 1995, 243). Questa arte della miniatura e del particolare si oppone ovviamente alla retorica vacua dei vati della guerra, da Hemingway denunciati in un corrosivo epigramma:

D’ANNUNZIO

Half a million dead wops
And he got a kick out of it
The son of a bitch.

(1982, 65)

(Nella traduzione di Vincenzo Mantovani: “Mezzo milione di mangiaspaghetti morti / E che gusto ci ha provato / Quel figlio di puttana”.)

2. Per quanto riguarda i poeti maggiori che furono maestri o antagonisti della “generazione perduta” di espatriati alla Hemingway, il loro contributo alla letteratura della Grande Guerra è assai significativo. Il poema più ragguardevole dell’epoca e forse del secolo XX, *The Waste Land* di T. S. Eliot, descrive un mondo arido di morte e impotenza che è il prodotto della guerra, come lo è l’atteggiamento di profonda disillusione che l’opera esprime con tanta efficacia e su un piano che vuole essere superstorico, giacché è tutta l’impresa umana che viene messa in questione. Eliot aveva anticipato i toni cupi di *The Waste Land* nel poemetto *Gerontion* (1919), dove un uomo vecchio e spento ci parla di una Storia che non ha senso, di un mondo di uomini fatui e vuoti. *Gerontion* dice di non aver “combattuto ai portali ardenti” (*hot gates*, forse un’allusione alle Termopili). Eliot, nato nel 1888, aveva cercato invano di arruolarsi. In *The Waste Land* il primo fantasma a presentarsi è una aristocratica che ricorda “l’arciduca mio cugino” (Eliot 1982, 76); più avanti il narratore incontra nella folla un viso noto e lo saluta: “Stetson, tu che con me combattevi nelle navi a Mileto” (1982, 82) – le guerre antiche e recenti si sovrappongono nell’eterno presente (come già le Termopili). Nella sezione II, *A Game of Chess*, una popolana ricorda

La “pace separata” del poeta americano

di aver fatto un discorso senza peli sulla lingua a un'amica, Lil, “quando il marito di Lil fu congedato”: “*When Lil's husband was demobbed*” (1982, 92). Eliot aveva scritto “*When Lil's husband was coming out of the Transport Corps*”, ma l'amico Pound gli suggerì il più gergale ed efficace *demobbed*. Così i postumi della guerra colti da un americano residente a Londra hanno trovato collocazione in un'opera fondamentale della poesia moderna.

Naturalmente gli americani guardavano agli eventi con un certo distacco. Nella prima raccolta di Eliot, edita a Londra nel 1917, non c'è traccia della guerra; mentre la seconda raccolta, *Ara Vos Prec* (1920), si apre con la voce spenta e sconsolata di Gerontion che dice in realtà della vanità di ogni azione destinata al totale annientamento in toni che ricordano i cupi drammaturchi dell'età giacomiana. *Ara Vos Prec* si chiudeva con un testo intitolato *Ode on Independence Day, July 4th, 1918*, che Eliot escluse dalle successive edizioni. Nonostante la data augurale e topica, che vide a Londra parate in cui le bandiere americane si mescolavano a quelle britanniche, l'*Ode* esprime un totale dispregio della contemporaneità con un'epigrafe dal *Coriolanus* di Shakespeare: “*To you in particular, and to all the Volscians / Great hurt and mischief*”. E prosegue con una scena di impotenza e disagio creativo e coniugale (“Quando lo sposo si lisciò i capelli / c'era del sangue sopra il letto”; Eliot 1995, 133). L'*Ode* del 1918 è un esercizio di incomunicabilità efficace nel suo livore, ci parla delle difficoltà psichiche dell'autore in un momento di smarrimento (e festeggiamento) collettivo. Eliot la sopprime per questo carattere indecifrabile ma anche fin troppo esplicito per quanto riguardava la sua condizione privata e il rapporto con l'instabile moglie inglese a cui si era unito avventatamente nel 1915.

3. A Londra nel 1914-15 furoreggiava il Vorticismo dell'anglo-canadese Wyndham Lewis e dell'americano Ezra Pound, con la loro rivista *Blast*, di impostazione futurista (ma piena di attacchi a Marinetti). Ne uscirono due soli numeri, il primo nel giugno 1914, il secondo nel luglio 1915. Il titolo invocava un'esplosione (ma anche un “accidenti”: *Blast* ha pure un'accezione verbale). Nel secondo

numero la guerra è assai presente negli editoriali di Lewis, che tuttavia insistono sul contributo fondamentale della Germania “al movimento che questa rivista è stata fondata per propagare”. Il tono comunque è sarcastico, il Kaiser è animato dalla “arroganza stravagante di un ufficiale prussiano occupato in una avventura amorosa, il militarista e il cascamoto si mescolano, egli è anche un samurai” (Lewis 1915, 6). Eliot è presente con i suoi *Preludes* urbani risalenti all’anteguerra, Pound con epigrammi satirici scarsamente efficaci, con una poesia astratta intitolata *Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess* che sembra alludere alla guerra parlando di impatti di luce su una scacchiera, e con una sorta di autoritratto del poeta asserragliato, un naufrago che si regge a un pennone: “*I cling to the spar, / Washed with the cold salt ice / I cling to the spar...*” (Lewis 1915, 22). Sembra che il trentenne Pound sia più impegnato nella sua lotta personale all’interno del “vortice” londinese che interessato al conflitto mondiale che si svolge a poca distanza al di là della Manica. Ma su questo torneremo.

Poetry, l’importante mensile americano di cui Pound era corrispondente londinese fin dagli inizi nel 1912, aveva tempestivamente indetto un concorso per poesie sulla guerra e pubblicò i testi segnalati nel fascicolo di novembre 1914. Erano tutte poesie apertamente pacifiste e non-interventiste, e un editoriale prendeva le distanze dalle espressioni patriottiche dei maggiori poeti inglesi del tempo (Hardy, Kipling, Masfield, Bridges), giudicandoli segretamente disincantati: “Vari gradi di ragione e torto, inclusi in un torto più grande, non possono contare gran che per delle menti disilluse” (Henderson 1914, 83). Il primo premio andò a tale Louise Driscoll, che dunque apriva il numero di novembre con *The Metal Checks*, un dialogo teatrale in versi fra “The Counter” (la Morte che *conta* le targhette dei soldati morti) e “The Bearer” (il *Portatore* che gliele consegna). Era provocatorio che una donna aprisse il numero delle poesie sulla guerra (come donne erano la direttrice e vicedirettrice di *Poetry*, le coraggiose Harriet Monroe e Alice Corbin Henderson, cfr. Kilgore-Caradec 2010). In effetti, su quattordici autori presenti, sette erano femmine. Fra esse la impetuosa “imagista” Amy Lowell, con una breve serie di prose poetiche, *The Bombardment*, che descrive gli effetti di un bombardamento in una città belga su una dama abbiente

La “pace separata” del poeta americano

nel suo ricco appartamento, un poeta e uno scienziato, mentre crolla la cattedrale. Fra i sette maschi era l'inglese Richard Aldington, che parlava dell'eccitazione della guerra e dell'opera tuttavia ininterrotta, anche se scarsamente frequentata, dei poeti: “C'è sempre guerra e sempre pace; sempre la guerra delle folle, sempre la grande pace delle arti” (1914, 81). Da parte sua Pound protestò con la Monroe per “la follia da scuola media” del concorso di *Poetry* sulla guerra e le inviò dei versi estemporanei, *War Verse*, in cui invitava i poeti a tacere e lasciare la parola ai combattenti: “*O two-penny poets, be still!*” (Kilgore-Caradec 2010, 13).

4. Il numero sulla guerra di *Poetry* ospitava anche due dei poeti americani di più duratura fortuna: Carl Sandburg, molto legato a Chicago (sede della rivista) e alla Monroe, e Wallace Stevens, che con una sequenza intitolata *Phases* faceva la sua prima comparsa su *Poetry* (che l'anno seguente avrebbe ospitato una versione della celeberrima *Sunday Morning*). Stevens aveva inviato undici brevi poesie alla Monroe, che ne pubblicò quattro. Nella prima e terza i combattenti riferiscono impressioni e ricordi, nella seconda e quarta Stevens parla paradossalmente della nobiltà della morte, non pensando probabilmente ai carnai e macelli visti e registrati da Hemingway ma alla morte grande e astratta pur nell'abiezione:

This was the salty taste of glory,
That it was not
Like Agamemnon's story.
Only, an eyeball in the mud,
And Hopkins,
Flat and pale and gory!
(Stevens 1914, 70)

Il nome comune si contrappone a quello dell'eroe (che fece del resto una fine ignominiosa). Nonostante il fango si parla pur sempre del “sapore salato della gloria”, e nella quarta poesia Stevens dichiara di nuovo alquanto paradossalmente:

Massimo Bacigalupo

Death's nobility again
Beautified the simplest men.
Fallen Winkle felt the pride
Of Agamemnon
When he died.

(1914, 71)

Nessuno dei testi di *Phases* fu da Stevens incluso nella sua prima importante raccolta, *Harmonium* (1923), decisione comprensibile a causa di una certa immaturità che tuttavia non esclude una caratteristica imprevedibilità e la presenza di ritmi e temi fondamentali di questo poeta (la nobiltà).

Stevens ritornò sulla Grande Guerra in una sequenza del 1917 intitolata *Lettres d'un Soldat*, edita su *Poetry* nel 1918, dove ebbe l'onore di aprire il numero di maggio, impegnando le prime sette pagine. La sequenza muove dall'epistolario di Eugène Emmanuel Lamerrier, *Lettres d'un soldat (août 1914-avril 1915)* (1916), ne trae delle epigrafi e le commenta assai indirettamente in nove testi (scelti fra tredici inviati alla rivista). Per esempio:

III

*Jusqu'à présent, j'ai possédé une sagesse de renoncement,
mais maintenant je veux une sagesse qui accepte tout, en
s'orientant vers l'action future. (31 octobre)*

MORALE

And so France feels. A menace that impends,
Too long, is like a bayonet that bends.

(Stevens 1918, 61)

È la caratteristica musica di concetti mobili di Stevens, che lasciano il campo all'interpretazione, che qui non tenteremo. È significativa la maniera così mediata e astratta (qui un distico) di affrontare una questione pressante, e anche le lettere così intense del giovane caduto. Come s'è detto, Stevens recuperò cinque testi della sequenza originale (ma non *Morale*) nella seconda edizione di *Harmonium* (1932), eliminando le epigrafi, e così sciogliendoli del tutto dal

200

La “pace separata” del poeta americano

contesto. Ma l'ultima delle nove poesie edita su *Poetry* è quella che avrà titolo *The Death of a Soldier*, testo ragguardevole suggerito da una frase del povero Lamercier:

IX

La mort du soldat est près des choses naturelles. (5 mars)

Life contracts and death is expected,
As in a season of autumn,
The soldier falls.

(Stevens 1918, 65)

Seguono tre altre terzine troppo note per essere citate (vedi Stevens 2015, 166). C'è sempre in Stevens il senso della dignità possibile del vivere e del morire, cioè una riaffermazione non retorica e sfuggente dell'umano (disumano anche in quanto equiparato alla natura). In tutta la sua opera cerebrale e perfetta c'è un fondo di fede creativa che ignora ogni intoppo meschino e produce un gesto sovrano.

5. Molto più diretti i testi dedicati alla guerra da Carl Sandburg, presente nel numero di novembre 1914 di *Poetry* con *Among the Red Guns*, che porta il sottotitolo “*After waking at dawn one morning when the wind sang low among dry leaves in an elm*”. Il poeta si sveglia all'alba nel suo mondo di pace (apparente) e pensa che anche i combattenti continuano a vivere di sogni liberatori:

Among the red guns,
In the hearts of soldiers
Running free blood
In the long, long campaign
Dreams go on.

(Sandburg 1946, 82)

Il sangue nel cuore dei combattenti è pur sempre libero. Sandburg compone quattro strofe parallele ripetendo con variazioni il suo ritornello: “*Dreams, dreams go on*”. Questa struttura ripetitiva è

caratteristica della sua poesia oratoria, fatta per la lettura ad alta voce. Si ritrova in uno dei suoi testi più antologizzati, anch'esso ispirato dalla guerra, *Grass*. Qui l'erba prende la parola e afferma che essa cresce sui morti di Waterloo, Gettysburg, Verdun e Ypres: "*I am the grass, / let me work*" (1946, 246). Sandburg non ignora la tragedia ma la vede sulla lunga distanza, con un ottimismo che gli deriva dal suo maestro Whitman.

La prima raccolta, *Chicago Poems* (1915), ha una sezione di *War Poems* (1914-1915), comprendente *Among the Red Guns* (dal concorso di *Poetry*), dal tono decisamente pacifista. Per esempio in *Jaws* sette nazioni decidono nell'agosto 1914 di seguire non la Voce del Vangelo ma gridare "*O Hell!*". Invece in *Cornhuskers*, la raccolta del 1918, la sezione *Shenandoah* passa dal Sud pacificato della Guerra di Secessione di mezzo secolo addietro alla violenza presente e Sandburg si schiera apertamente per la nuova guerra liberatrice esprimendo il sentimento popolare: "*God damn the grinning kings, God damn the kaiser and the czar*" (*A Million Young Workmen, 1915*)" (1946, 255). Un milione di "giovani operai" è morto mentre i regnanti si godono agi e omaggi floreali. In *Memoir* è riferita la visita a Chicago del generale francese Joffre, le cui parole fanno piazza pulita dei discorsi di circostanza del sindaco e altri notabili e commuovono gli ascoltatori. Nell'ultimo lungo testo della seconda raccolta, *The Four Brothers*, i "quattro fratelli" Francia Russia Inghilterra e America sono uniti dal progetto di "uccidere il Kaiser". E Sandburg registra con esultanza che lo zar è già stato cacciato, e saluta una nuova era pacificata. La raccolta, che si può leggere come un diario con momenti più e meno felici, sempre efficaci, valse a Sandburg il Premio Pulitzer 1919. Essa comunque rappresenta bene l'evoluzione della reazione americana alla guerra, dal pacifismo e la diffidenza per tutti i belligeranti, all'intervento con distinguo (com'è noto, Wilson auspicava una pace non punitiva nei confronti dei popoli "nemici", anch'essi vittime, sull'esempio della pace auspicata da Lincoln dopo la Guerra di Secessione).

6. Vachel Lindsay, l'altro poeta menestrello dell'Illinois legato a Sandburg e *Poetry*, dedicò a sua volta alla guerra l'ultima sezione della sua prima raccolta, *The Congo and Other Poems* (1914). La

La “pace separata” del poeta americano

sezione (*War. September 1, 1914. Intended to be Read Aloud*) si apre con *Abraham Lincoln Walks at Midnight (in Springfield, Illinois)*, dove lo spirito di Lincoln si aggira dolente per la città natale sua e di Lindsay:

His head is bowed. He thinks on men and kings.
Yea, when the sick world cries, how can he sleep?
Too many peasants fight, they know not why,
Too many homesteads in black terror weep.
(Lindsay 1937, 53)

Lincoln avrà pace solo quando il mondo dei re e dei signori della guerra diverrà la “Terra dei Lavoratori”:

He cannot rest until a spirit-dawn
Shall come; -- the shining hope of Europe free:
The league of sober folk, the Workers' Earth,
Bringing long peace to Cornland, Alp and Sea.
(Lindsay 1937, 54)

Riporto i titoli indicativi delle altre sei poesie che componevano questa sezione della raccolta *The Congo: A Curse for Kings* (“A curse upon each king who leads his state, / No matter what his plea, to this foul game”), *Who Knows?* (“They say one king is mad. Perhaps. Who knows? / They say one king is doddering and grey”), *To Buddha* (“Awake again in Asia, Lord of Peace”), *The Unpardonable Sin* (“This is the sin against the Holy Ghost: -- / To speak of bloody power as right divine”), *Above the Battle's Front* (“St. Francis, Buddha, Tolstoi, and St. John...”), *Epilogue. Under the Blessing of Your Psyche Wings*. La poesia di Lindsay anticipa tanta musica di protesta americana nonché il rap (egli stesso eseguiva i suoi testi viaggiando instancabilmente). I versi devono essere semplici e ritmici ed esprimere i sentimenti comuni nobilitati dalla diffidenza per i potenti e l'invocazione dei grandi maestri, da Buddha a Lincoln. La sua posizione nel 1914 è decisamente pacifista e abbastanza imparziale.

La seconda raccolta di Lindsay, *The Chinese Nightingale and Other Poems* (1917), comprende due sezioni dedicate alla guerra, esplicitamente intitolate *America Watching the War, August, 1914, to April, 1917*, e *America at War with Germany, Beginning April, 1917*. Sono testi notevoli, più ampi e vari di quelli di Sandburg, e forse meno partigiani. Lindsay sta essenzialmente su posizioni socialiste, e dà voce alle impressioni del tempo. Ancora quando i tedeschi affondano il Lusitania, celebre casus belli, egli invita a conservare il sangue freddo e non lasciarsi trascinare nel conflitto. Lindsay è un poeta ingiustamente trascurato, una figura un tempo popolare rimasta in ombra solo perché lontana dalle più cerebrali e autorevoli posizioni moderniste o avanguardiste. In realtà i poeti di Chicago apparivano su *Poetry* accanto ai vati del moderno, a loro più simili di quanto non sembri. Lindsay si suicidò nel 1931 per non aver potuto convivere con una realtà troppo lontana dalle sue utopie, mentre Sandburg continuò a scrivere e mietere allori ma subì un'eclisse di ispirazione (Lonati 2015), come non avvenne a coetanei oggi più accreditati quali William Carlos Williams (populista anche lui) e Wallace Stevens.

7. Ezra Pound, anch'egli a suo modo un menestrello vagabondo con la testa piena di utopie populiste e risentimento per i “mercanti di cannoni” che incoraggiano le guerre per profitto, scrisse alcuni dei versi angloamericani più noti sulla Grande Guerra in quello sbilenco poema modernista che porta l'eliotiano titolo *Hugh Selwyn Mauberley*, ma è in realtà un'invettiva solo in parte ironica contro le forze politiche e culturali che soffocano l'individuo e l'artista:

Ne è morto una miriade,
e dei meglio, fra tutti gli altri,
Per una scanfarda spremuta,
Per una civiltà scassata,

Fascino, fresche bocche sorridenti,
Veloci sguardi ora sotto le ciglia della terra,

Tutto per due palate di statue a pezzi
E per qualche migliaio di libri squinternati.

Così Eugenio Montale (1984, 759) tradusse la lirica V del *Maunderley* (“*There died a myriad / And of the best, among them*”, Pound 2003, 552). Forse si combatté per la “civiltà”, ma anche questa non vale il confronto con le giovani vite sacrificate, i corpi e i sogni di cui parlava Sandburg (il riferimento ai libri squinternati, *battered books* nell’originale, fa pensare alla distruzione della preziosa Biblioteca di Lovanio da parte degli invasori tedeschi nel 1914). Il poemetto di Pound esce nel 1920, due anni prima di *The Waste Land* del sodale Eliot, ma il giudizio sulla civiltà salvata (come voleva la propaganda) dagli Alleati è egualmente pessimista. Solo che Pound, più simile ai chicagoani di Eliot, pensa pur sempre che denunciando ed estromettendo i responsabili di tanto disastro si possa costruire un futuro migliore.

Si potrebbe dire che anche Pound passò da un rifiuto di entrare nella mischia (vedi i suoi fulmini contro il numero di guerra di *Poetry*) a una posizione di condanna (equamente distribuita però). Infatti nel marzo 1919 (cioè l’anno precedente al *Maunderley*) pubblicò proprio su *Poetry* parti di un altro poemetto, *Homage to Sextus Propertius*, che riscriveva pagine di Properzio come un ironico rifiuto di comporre la poesia militaresca richiesta da Augusto, lasciando l’ingrato compito a Virgilio. Nel felice *Propertius*, terminato probabilmente nel 1918 ma da Pound significativamente datato 1917, non c’è liberazione al di fuori del canto e dell’eros. Il canto è svogliato, quasi wildiano, quando non sguaiato, nel prendersi gioco della zuffa dei poeti cortigiani:

Out-weariers of Apollo will, as we know, continue their
Martian generalities,

We have kept our erasers in order.

(Pound 1997, 207)

Contro gli “estenuatori di Apollo” con le loro “generalizzazioni marziali” (cioè anche molti dei partecipanti al concorso di *Poetry* e i poeti inglesi alla Kipling, che stancano davvero Apollo e il lettore), Pound-Propertio vanta solo di aver tenuto a portata di mano lo strumento indispensabile di ogni vero scrittore: la gomma per

Massimo Bacigalupo

cancellare. In seguito invece come s'è visto Pound passerà alla denuncia esplicita. Il Canto XVI (1924) avvierà un ampio ma approssimativo affresco della guerra con i nomi dei potenti mascalzoni:

And because that son of a bitch
 Franz Josef of Austria
And because that son of a bitch Napoléon Barbiche
They put Aldington on Hill 70, in a trench
 Dug through corpses
With a lot of kids of sixteen,
Howling and crying for their mamas

(Pound 2012, 172)

Probabilmente il riferimento a Napoleone III non intende suggerire che egli sia responsabile dell'ultimo conflitto, ma mostrare che dietro alle guerre ripetute (1870, 1914) c'è sempre la regia dei "figli di puttana". Segue il primo aneddoto, dove è curioso ritrovare l'Aldington collaboratore di *Poetry* fra i personaggi mandati allo sbaraglio al fronte. Dopo il distacco del *Propertius* e l'indignazione del *Mauberley*, qui abbiamo, giusto l'esempio dantesco, il racconto di casi memorabili, la famosa interminabile chiacchiera poundiana.

8. Della guerra sembra invece essersi occupato assai poco uno dei massimi poeti americani primonovecenteschi, Robert Frost, che risiedeva in Inghilterra allo scoppio delle ostilità ed era molto amico di Edward Thomas, il notevole poeta britannico caduto in Francia il 9 aprile 1917. Nella sua elegia *To E.T.* Frost allude alla guerra come sfondo del legame fra i due poeti, cioè l'amicizia prevale, ed è espressa caratteristicamente con un serie di bisticci:

You went to meet the shell's embrace of fire
On Vimy Ridge; and when you fell that day
The war seemed over more for you than me,
But now for me than you, the other way.
(Frost 1979, 222)

La “pace separata” del poeta americano

La guerra finisce per il caduto, continua per il sopravvissuto, poi la posizione si capovolge: la guerra per i viventi è finita, mentre Thomas resterà sempre nella guerra. C'è anche l'immagine del poeta-soldato che va incontro all'“abbraccio di fuoco” della granata, e la poesia si conclude con il rammarico di non poter parlare di tutto questo con l'amico perduto.

Frost scrisse anche un'altra curiosa poesia, *War Thoughts at Home*, datata “gennaio 1918”, rimasta inedita probabilmente perché non ne era convinto e recentemente tornata alla luce (Maxwell 2006). Una donna, udendo nel tardo pomeriggio una zuffa di uccelli accanto alla casa nella campagna inglese, pensa a un campo militare:

She thinks of a winter camp
Where soldiers for France are made.
She draws down the window shade
And it glows with an early lamp.

È tutto. Anche se Frost forse pensava alla vedova di Edward Thomas, la scena sembra comporsi in un silenzio umano. Come nelle miniature di Hemingway, conta il modo in cui l'esperienza arriva nella coscienza e nel tempo, e lo stile (tradizionale ma colloquiale in Frost, soprattutto antiretorico) con cui il quadro si disegna.

Il gesto classicista di Frost è forse il più prossimo a quanto andavano scrivendo i poeti inglesi come Hardy e lo stesso Thomas, insistendo sulla continuità dei ritmi e lavori stagionali, insomma della vita, fra i disastri della guerra, ma ha pur sempre un suo rilievo caratteristico, uno sguardo di sbieco. Questa posizione di osservatore partecipe e purtuttavia dolente, sempre personale, intento alla sua guerra e pace separata, è cifra comune della poesia americana della Grande Guerra.

Opere citate

- ALDINGTON, Richard. *War Yawp*, *Poetry* 5.2 (1914), 78-81.
- ELIOT, T. S. *La terra desolata, con il testo della prima redazione*. A cura di Alessandro Serpieri. Milano, Rizzoli, 1982.
- ELIOT, T. S. *Poesie 1905/1920*. A cura di Massimo Bacigalupo. Roma, Newton Compton, 1995.
- HEMINGWAY, Ernest. *88 poesie*. Traduzione di Vincenzo Mantovani. Milano, Mondadori, 1982.
- HEMINGWAY, E. *A Farewell to Arms*. New York, Scribner, 1995.
- HEMINGWAY, E. *The Short Stories*. New York, Scribner, 1995 [Hemingway 1995a].
- HENDERSON, Alice Corbin. "Poetry and War", *Poetry* 5.2 (1914), 82-84.
- KILGORE-CARADEC, Jennifer. "When Women Write the First Poem: Louise Driscoll and the 'war poem scandal'". *Miranda. Revue pluridisciplinaire du monde anglophone* 2 (2010). <https://miranda.revues.org/1296#ftn1>.
- LEWIS, Wyndham, et al. *BLAST. Review of the Great English Vortex*, No. 2, July, 1915. London, John Lane, 1915.
- LONATI, Franco. *I am the people. Carl Sandburg e i Chicago Poems*. Roma, Aracne, 2015.
- MAXWELL, Glynn. "Dead on a Side Track: On Frost's 'War Thoughts at Home'". *Virginia Quarterly Review* 82.4 (2006). <http://www.vqronline.org/vqr-symposium/dead-side-track-frost%E2%80%99s-war-thoughts-home>.
- MONTALE, Eugenio. *Tutte le poesie*. A cura di Giorgio Zampa. Milano, Mondadori, 1994.
- POUND, Ezra. *Omaggio a Sesto Properzio*. A cura di Massimo Bacigalupo. Milano, SE, 1997.

La “pace separata” del poeta americano

POUND, E. *Poems and Translations*. A cura di Richard Sieburth. New York, Library of America, 2003.

POUND, E. *XXX Cantos*. A cura di Massimo Bacigalupo. Milano, Guanda, 2012.

SANDBURG, Carl. *Poems of the Midwest*. Cleveland, World Publishing, 1946.

STEVENS, Wallace. *Phases*, *Poetry* 5.2 (1914), 70-71.

STEVENS, W. *Lettres d'un Soldat*, *Poetry* 12.2 (1918), 59-65.

STEVENS, W. *Tutte le poesie*. A cura di Massimo Bacigalupo. Milano, Mondadori, 2015.

Raccontare l'indicibile

La Grande Guerra
dall'antica Grecia alla Danimarca:
***Spartanerne* (1919) di Emil Bønnelycke**

Davide Finco

*Scandinavia was not directly involved in WWI, therefore not many Scandinavian literary works deal with the conflict. Generally speaking, the representation of this war usually revolves around universal features (when it does not play a marginal role or is transfigured into a surreal atmosphere) rather than being preoccupied with a historically realistic portrayal of the events. An exception to this trend is Emil Bønnelycke's (1893-1953) first novel *Spartanerne* ("The Spartans", 1919), which narrates the war adventures of three anonymous male protagonists, each one with his own story: an ancient Greek (Spartan) soldier who is preparing to fight against Athens, a modern soldier on the Western front (we understand that he is stationed near the Somme) and a young Dane who attends a military school in Jutland until Denmark is somehow involved in the war. Through the skilful use of an array of rhetorical speeches (erotic, military, political, philosophic) and a very effective description of war actions, Bønnelycke represents the cruel, meaningless and perverse violence of war and, in so doing, encourages the reader to reflect on the development of the idea of war and the condition of soldiers in European culture. A pamphlet, a diary, a literary joke and a war novel, this unique Scandinavian literary work belongs to the Expressionist and Futurist period of the Danish writer and problematises the attitudes toward war of both movements.*

1. A differenza di quanto accade in altre letterature, non esistono in Scandinavia molte opere dedicate alla Grande Guerra: ciò è dovuto soprattutto alla posizione di neutralità di tutti Paesi nordici, che li ha così preservati da battaglie e invasioni, e all'impatto decisamente maggiore nel Nord del secondo conflitto mondiale.¹ Naturalmente le

¹ Ciò vale anche per gli studi dedicati alla Prima guerra mondiale, descritta spesso come "la guerra dimenticata": per esempio, gli studi canonici sulla diplomazia e la politica estera di quegli anni in Svezia e Norvegia sono

notizie dai fronti e il clima bellico non erano un elemento estraneo alla quotidianità di quei popoli e ne abbiamo testimonianza, tra l'altro, in alcune raccolte poetiche.² In generale possiamo tuttavia osservare che in quelle opere la Grande Guerra è spesso esperienza al margine della narrazione oppure astratta o sublimata, mentre obiettivo degli autori appare piuttosto quello di rendere la tensione, l'angoscia e lo smarrimento legati alla catastrofe che segnò la fine di un'epoca e il crollo dell'ottimismo ottocentesco.³

ancora testi degli anni Cinquanta e Sessanta (Sturfeldt 2014, 97). Dobbiamo inoltre tenere presente che gli anni della Grande Guerra vengono in questi Paesi associati ad altri fenomeni: “La guerra svolge di rado il ruolo principale [nella narrazione storica], ma piuttosto costituisce lo sfondo o la circostanza iniziale: nel caso svedese per l'affermarsi della democrazia, in quello danese per la riunificazione. Sotto l'aspetto culturale il conflitto segna l'irrompere del modernismo.” (“*Kriget spelar sällan huvudrollen [i historieskrivningen] utan utgör snarare bakgrund eller upptakt: i det svenska fallet till demokratins genombrott, i det danska till återföreningen. Kulturellt sett markerar det modernismens genombrott.*”; *ibid.*, 94). In questo contesto la Danimarca, infatti, viveva tutte le tensioni determinate dalla recente evoluzione dei suoi rapporti con la Prussia prima e l'impero tedesco poi, a favore dei quali aveva perso nel 1864 alcuni territori meridionali, tra i quali lo Slesvig-Holsten (Schleswig-Holstein). Gli anni precedenti la Grande Guerra videro un tendenziale avvicinamento strategico – se non altro per timore di nuovi scontri o invasioni – alla potenza tedesca, mentre le ultime colonie d'oltremare (le cosiddette “Indie occidentali danesi”) dopo almeno cinquant'anni di trattative vennero vendute agli Stati Uniti nel 1916. Tutte le traduzioni del presente contributo sono nostre.

² Forse l'esempio più significativo è *Sånger i krig* (“Canzoni in guerra”, 1917) di Anders Österling (1884-1981), ma possiamo considerare anche l'opera di Karl Gustav Ossiannilsson, Bertil Malmberg, Ture Nerman e Elin Wägner, solo per citare alcuni esempi della letteratura svedese. Un aspetto interessante, messo in luce da Claes Ahlund (2003, 136), risiede nel fatto che per diversi autori il clima di guerra era tangibile molto prima del suo inizio ufficiale e, del resto, le diverse battaglie sociali in Svezia attingevano regolarmente al lessico militare fin nei titoli delle pubblicazioni.

³ Esempio paradigmatico è la lirica *Ångest* di Pär Lagerkvist (1891-1974), contenuta nella raccolta omonima del 1916 e introdotta dal verso *Ångest, ångest är min arvedel* (“L'angoscia, l'angoscia è la mia eredità”): con una

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

Lungi dal costituire motivo di una sostanziale esclusione dalle dinamiche belliche, la scelta della neutralità rese i Paesi scandinavi luoghi privilegiati per le attività di spionaggio e, del resto, la posizione della Danimarca si distingueva per il coinvolgimento nelle azioni di guerra della minoranza presente sul territorio (e dunque nell'esercito) tedesco, fenomeno di cui abbiamo ampia documentazione (Sturfeldt 97-98). La Scandinavia in quegli anni si trovò in ogni caso circondata dalla guerra o dalla rivoluzione (oltre al conflitto mondiale, la Rivoluzione russa e quella spartachista in Germania), assistendo ai vicini sommovimenti con un atteggiamento ambivalente: si provava orrore e paura per il disastro e la violenza, ma nello stesso tempo si avvertiva il fascino della possibilità di sovvertire l'ordine costituito e liberare energie. Questo secondo atteggiamento fu coltivato in particolare dalle avanguardie (cui appartiene anche il nostro autore) ed espresso in testi sperimentali e provocatori nei quali il conflitto – sul modello delle esortazioni futuriste – veniva addirittura auspicato e celebrato, con una punta di nostalgia per la vivacità dei Paesi vicini. Così per esempio viene descritto lo stato d'animo del protagonista di uno dei più noti romanzi di quegli anni:

Camminava nervosamente avanti e indietro nell'inferno di questa assenza di fatti rilevanti, dove lo spazio vuoto e sonnecchiante lo tormentava con i suoi sentori di una vita sfumata. Doveva succedere qualcosa, doveva balenare una catastrofe che lo afferrasse completamente. Durante grandi avvenimenti egli avvertiva una chiarezza estroversa [...] Quanto tempo si sarebbe fatta attendere questa rivoluzione, che tutti in questo Paese aspettavano, ora che la Germania era diventata Sovjet? Sarebbe stato bello se le catastrofi si fossero abbattute su di lui, se egli fosse stato posseduto dal movi-

sperimentazione linguistica che prelude al futuro Modernismo svedese, il poeta ricostruisce, o meglio decostruisce il paesaggio naturale rendendolo un insieme di forme astratte e ostili che letteralmente lacerano l'io poetico, privo di un'identità e simbolo di ogni uomo in quegli anni tragici (vedi Lagerkvist [1916] 1990, 7-8).

mento che attraversa tutti gli uomini durante un grande rivolgimento e li rende elementi di un grande intero.⁴

2. Proprio la letteratura d'avanguardia, nella sua variante espressionista, ha donato in effetti alla Danimarca l'unica, o quantomeno la prima e di certo la più significativa opera della letteratura nazionale ambientata (in parte) al fronte, con precisi riferimenti storici e geografici. Si tratta del primo romanzo di Emil Bønnelycke (1893-1953), il quale aveva esordito con la raccolta poetica *Ild og Ungdom* ("Fuoco e gioventù", 1917), cui erano seguite le prose di *Asfaltens Sange* ("Canti dell'asfalto", 1918). In quel periodo egli collaborava con la rivista *Klingen* ("La lama", 1917-1920), organo del movimento espressionista danese, mostrando di essere tra gli autori della sua nazione che meglio avevano recepito la poetica futurista, per quanto attenuata o a volte stereotipata: nei suoi testi troviamo infatti molti elementi di quel canone (o di quel gusto), come la celebrazione della città moderna, dei suoi rumori e dei suoi ritmi, affiancata al culto della gioventù, dell'azione e del dinamismo.⁵

Tra gli scritti di Bønnelycke compare in questi anni anche l'esaltazione della guerra, o meglio della vita bellica, fino a configurare una vera e propria estetica del conflitto, il cui lessico è volentieri assunto per esprimere la portata rivoluzionaria della poesia

⁴ "Han gik uroligt frem og tilbage i dette begivenhedsløshedens Helvede, hvor det tomme, slumrende Rum nagede ham med sine Anelser om udflydende Liv. Der maatte ske noget, der maatte lyne en Katastrofe, som fangede ham helt. Under stærke Begivenheder følte han en udadvendt Klarhed [...] Hvor længe ville denne Revolution lade vente paa sig, denne Revolution, som alle her i Landet ventede, nu da Tyskland var blevet Sovjet? Det ville være dejligt, hvis Katastroferne styrtedes ned over ham, hvis han blev besat af den Bevægelse, som farer gennem alle Mennesker under en stor Omvæltning og gør dem til enere i et stort Hele." (Tom Kristensen, *Livets Arabesk* ("L'arabesco della vita", 1921), citato in *Danmarks Litteraturhistorie* 7, 2000, 244).

⁵ La città non è solo esempio stimolante di movimento, ma anche madre benevola dispensatrice di modernità: nelle prose di *Asfaltens Sange* l'autore si presenta tra l'altro come un *flâneur* che si perde nello spettacolo degli oggetti esposti nelle vetrine e nella musicalità dei nomi stranieri delle merci.

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

sua e dei suoi compagni di sperimentazioni, come testimoniano alcuni versi pubblicati su *Klingen* nel luglio 1919.⁶ Se ciò da una parte denota una ricezione acritica del Futurismo e forse un desiderio di stupire che ben si adatta al personaggio,⁷ dall'altra costituisce solo un modo (sostanzialmente minoritario) della sua rappresentazione della guerra, tema sul quale egli si esprime in diverse opere: basti qui riferirsi ad alcuni passaggi di *Asfaltens Sange*, nei quali molto forte è la compassione per il destino dei giovani caduti al fronte, cui il poeta si rivolge – tra la retorica e la perplessità – cercando di spiegare come il loro sacrificio non sia stato inutile.⁸ Ma già l'anno successivo – e solo qualche mese dopo i versi sopra ricordati! – egli propone un'elaborazione dell'esperienza della Grande Guerra ben più com-

⁶ Per esempio: "In fanfare sfamate dal grido che alberga nel nostro cuore / decoreremo le schegge dello specchio, la rovina sanguinante della colonna / con il rosso che scaturirà dalla nostra pena bellicosa, / mentre ebbri cadremo in un canto di fuoco e vino." ("*I Fanfarer, der er mættet med det Raab, vort Hjerte rummer / skal vi smykke Spejlets Splinter, Søjlen blødende Ruin / med det Purpur, der skal springe af vor krigeriske Kummer, / mens beruset vi skal segne i en Sang af Ild og Vin.*"; Bønnelycke, *Klingen*, 4).

⁷ Nel febbraio 1919 Bønnelycke accompagnò con un colpo di pistola la lettura della prosa poetica *Rosa Luxembourg*, da lui dedicata all'assassinio della rivoluzionaria, rendendo la sua esibizione – nella migliore tradizione futurista – un evento mediatico. Ciò peraltro diede paradossalmente luogo a una moda per la quale il poeta in qualche occasione trovò chi rispondeva dal pubblico con altri colpi.

⁸ Il riferimento è in particolare a *Sang til de Dræbte* ("Canto per gli uccisi"), in *Asfaltens Sange*, 13-18: "Ma la vostra morte vi vendica, voi fortunati, che moriste prima di sapere perché ... Ancora combattenti avevate l'idea dell'onore, e l'onore è il vostro, Tedeschi, Francesi, Austriaci, Russi, Inglesi e Americani [...] Beati noi, che abbiamo ascoltato il battito del vostro cuore e ne abbiamo percepito la fedeltà, il vostro amore per la vita; perché ci avete insegnato a vivere" ("*Men Eders Død hævner Jer, I Lykkelige, som døde før I fik at vide, hvorfor I døde ... Endnu kæmpende havde I Ærens Idé, og Æren er Eders, Tyskere, Franskmænd, Østrigere, Russere, Englændere og Amerikanere [...] Lyksalige er vi, der har lyttet til Eders Hjerteslag og anet Eders Hjertes Troskab, Eders Kærlighed til Liv; thi I lært os at leve*"; Bønnelycke, *Asfaltens Sange*, 14).

piuta, complessa, provocatoria e notevole sotto l'aspetto retorico, inserendosi nello stesso tempo nel canone espressionista danese e nelle (tragiche) riflessioni europee sulla catastrofe.

Spartanerne ("Gli Spartani") viene in effetti considerato il primo romanzo espressionista della letteratura danese e, come si accennava, quello che "ha portato la Danimarca nella Grande Guerra". Diviso in due parti, rispettivamente di ventisette e sedici capitoli, l'opera è costruita sull'alternanza di tre storie, ognuna narrata in prima persona dal rispettivo protagonista: nella prima uno Spartano si prepara alla guerra (e poi la combatte) contro Atene, pensando quasi sempre all'amata e a volte scrivendole; nella seconda un soldato vive l'esperienza lacerante del conflitto sul fronte occidentale; nella terza un giovane danese frequenta la scuola militare di Viborg nello Jutland e poi è chiamato in guerra. Le storie si alternano con successione costante (quella indicata) nella prima parte, prevalente nella seconda: i capitoli che descrivono la Grande Guerra vanno pertanto a costituire un terzo del totale e circa un quarto della lunghezza del romanzo. L'uso della prima persona in tutti e tre i casi è naturalmente funzionale a una narrazione – e a un tipo di comunicazione – diretta, ideale per esprimere sia la tensione sia l'angoscia sia l'incertezza dei protagonisti; ma oltre a questo esso si rivela un ottimo strumento per esplorare diverse forme retoriche: quella amorosa, bellica o politica. In effetti molti passaggi in tutte e tre le sezioni diventano sfoghi, invettive, a tratti prediche le quali rappresentano e nello stesso tempo mettono in discussione i valori fondamentali su cui crescono le società (antiche e moderne!) che a un certo punto scelgono la guerra. L'opera assume un forte carattere elegiaco nella circolarità delle situazioni che ispirano discorsi d'amore, di paura, di compassione, ma anche di rabbia e di odio, ma nello stesso tempo essa diventa un laboratorio per le sperimentazioni linguistiche, dalle più sottili alle più estreme, trasfigurando la realtà attraverso la sensibilità espressionista non per evadere, ma piuttosto per mostrare un mondo ormai folle, assurdo, disumano e spietato.

Ognuna delle tre storie ha una propria autonomia e il lettore pertanto compie nella successione dei capitoli continui salti temporali e spaziali. Il giovane spartano (sappiamo che ha venti-

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

cinque anni) ha un riferimento costante nei suoi scritti: la fanciulla amata, più giovane di lui (ha quindici anni), dalla quale è costretto ad allontanarsi per gli obblighi militari. Nelle sue pagine, per lo più lettere d'amore, egli esprime tutta la grande passione per lei, ripercorre la loro storia fin dal primo incontro e presenta a lei (ma in fondo anche a se stesso!) la vita militare come una lunga esperienza di crescita e di disciplina, grazie a cui sarà divenuto un uomo migliore per lei al ritorno: "Voglio essere come tu vuoi che io sia: uno Spartano puro e fedele, il cui primo compito è dominare completamente se stesso [...] Perciò mi sento estraneo ai miei compagni, che amano i sogni indolenti".⁹ Questa forza d'animo cede tuttavia il passo, di quando in quando, allo scoramento per la fatica e le lunghe attese della guerra così che egli vede l'amata come unica consolazione e ragione di vita: quasi tutti i capitoli di cui egli è voce narrante sono così ispirati da una grande dolcezza e poesia, controparte della dura vita militare.¹⁰ Al contrario, il soldato al fronte manifesta dall'inizio alla fine in maniera dirompente tutto il dolore, la fatica, la tragedia, l'insensatezza e l'angoscia della vita in trincea. L'*incipit* del secondo capitolo (il primo a lui dedicato) rende fin da subito, visivamente e lessicalmente, l'atmosfera oppressiva, piena di violenza e ineluttabile (dai tratti soprannaturali) nella quale fino al termine egli sarà costretto a operare:

⁹ "Jeg vil være, som du vil, jeg skal være: En ægte, tro Spartaner, hvis første Opgave det er, til Fuldkommenhed at beherske sig selv [...] Derfor føler jeg mig fremmed for mine Kammerater, som elsker de ørkesløse drømme." (Bønnelycke, *Spartanerne*, 10).

¹⁰ In particolare l'amata è rappresentata come forza conciliante di fronte alle contraddizioni che il soldato spartano non esita a riferire: "La mia anima è un groviglio di orrore, di luce, di terrore, di fiducia, di debolezza, di oscurità, di giubilo, di mutismo, di canto." ("*Min Sjæl er Kaos af Rædsel, af Lys, af Skræk, af Tillid, af Vildskab, af Svagthed, af Mørke, af Jubel, af Stumhed, af Sange.*", 79.). Tali contraddizioni non sono tuttavia denunciate – nel mondo dello Spartano – come un'alienazione dovuta alla guerra, ma piuttosto come una consapevole inadeguatezza personale di cui egli si scusa.

La notte è illuminata da un inferno divino, un sottosuolo rosso e oro scuro, in cui sono state liberate forze fantastiche [...] I cannoni a lungo raggio del nemico e i nostri [riempiono] il cielo notturno di esplosioni, che illuminano la valle mortale di questa rivoluzione, l'interno incandescente di questo pezzo di terra, che improvvisamente si è mostrato in superficie. Dov'è che sono? Qual è il senso di tutto questo?¹¹

In alcuni passaggi, in preda a un profondo smarrimento esistenziale, egli sperimenta la nascita dell'egoismo e del cinismo nel suo animo quale mezzo di sopravvivenza¹² e i suoi pensieri risultano ancora più efficaci nell'atmosfera oscura e indefinita che caratterizza i capitoli a lui dedicati: lo troviamo *in medias res*, alle prese con un assalto, e rimarrà in quella misera condizione fino all'ultimo capitolo. Quasi come una ferita continuamente riaperta, la sua storia irrompe spesso in passaggi dagli *incipit* brutali, nei quali viene presentata nel modo a noi più familiare tutta la disumanità tecnica e strategica della guerra che per questo si è guadagnata la qualifica di Grande.¹³ Il militare

¹¹ “*Natten er oplyst som et guddomeligt Helvede, en rød og stærk gylden Underverden, hvor fantastiske Kræfter er sluppet løs. [...] Fjendens og vore egne langtrækkende Kanoner [opfylder] Nathimlen med Eksplosioner, der illuminerer denne Opgørelsens dødelige Dal, dette Stykke Jordens glødende Indre, der pludselig har vist sig paa Overfladen. Hvor er det, jeg er? Hvad er Meningen med dette?*” (10). A questo incipit segue quello del quinto capitolo, il secondo dedicato al soldato al fronte: “Non voglio morire, non voglio morire. Non voglio. No, no, no. Non penso, non rifletto. Mi trovo nella violenza di un orrore annichilente.” (“*Jeg vil ikke dø, jeg vil ikke dø. Jeg vil ikke. Nej, nej, nej. Jeg tænker ikke, overvejer ikke. Jeg er i en tilintetgørende Rædsels Vold.*”, 34).

¹² “Compagno, non so dove mi trovo e che senso ci sia in questo, ma la mia vita è la cosa più preziosa! Voglio uscire intero da questo massacro, tenderò tutti i nervi per salvare me stesso.” (“*Kammerat, jeg ved ikke, hvor jeg er, og hvad Meningen er med dette, men mit eget Liv er det dyrebareste! Jeg vil gaa helskindet ud af denne Massakre, jeg vil spænde alle Nerver for at redde mig selv.*”, 17).

¹³ Viene seguita per esempio la metamorfosi dell'uomo, spogliato della sua integrità e umanità e ridotto a dispositivo d'attacco: “Ah, questo sobbalzo lieve e costante, ogni volta che faccio fuoco, mi dice che ho posto tutto il

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

alla scuola di Viborg alterna entusiasmo e scoramento, come gli altri due si trova sostanzialmente solo e come loro è coinvolto in una prova iniziatica: il servizio di leva per il quale deve abbandonare Copenaghen. Descrivono la sua condizione alcuni dei capitoli più lunghi, nei quali egli riferisce la monotonia e la fatica in caserma e durante le esercitazioni, stati d'animo tuttavia alternati all'estasi nel pensiero di partire per la guerra e all'ebbrezza di portare un'arma, riducendo se stessi allo sguardo che mira (proprio come accade al soldato al fronte), con la soddisfazione assoluta quando si è ritenuti valorosi dal comandante.

Quest'ultima storia segna la vera cesura tra le due parti, mentre altrove il romanzo vive di una circolarità esibita e senza soluzione: nell'ultimo capitolo della prima parte, infatti, dopo che l'argomento è emerso in alcuni dialoghi fugaci tra i commilitoni, si diffonde la notizia ufficiale dell'entrata in guerra della Danimarca, evento che costituirà il tema dei rimanenti capitoli; i soldati dovranno pertanto spostarsi nella capitale e prepararsi a partire per il fronte. Il giovane non uscirà mai dal suo Paese nel corso del romanzo, ma le sue vicende da questo momento in poi cominceranno a somigliare sempre più a quelle del protagonista della seconda storia.

3. Indubbiamente l'opera è segnata da una grande indeterminatezza, agevolata dalla narrazione in prima persona, e potremmo concludere che ciò sia funzionale a una sovrapposizione dei destini dei tre protagonisti, suggerita dal titolo nonostante l'apparente diversità e separazione delle tre vicende. Esistono peraltro alcuni riferimenti storici precisi: nei capitoli dedicati allo Spartano troviamo i nomi di Pericle, Alcibiade, Tucidide, il che ci porta al contesto delle Guerre del Peloponneso nel IV secolo a.C., ma si parla anche di Demostene e Senofonte, vissuti nel secolo successivo, dunque Bønnelycke ha compiuto un adattamento. Altrove la vicenda bellica è senz'altro più

mio animo nel mio sguardo, tutta la mia cura, quasi tenerezza, nel mio grilletto.” (*“Aah, dette støtte, svage Ryk, hvergang jeg fyrer, siger mig, at jeg lagde al min Sjæl i mit Sigte, al min Omhu, næsten Ømhed, i mit Aftræk.”; ibid.*).

astratta, fino ad arrivare all'entrata in guerra della Danimarca nella seconda parte della terza storia, nella quale si parla solo di *Fjenden* ("il nemico") o di *Modstandere* ("avversari") senza chiarirne l'identità né del resto le cause della guerra. L'indeterminatezza del contesto interagisce con una descrizione molto dettagliata degli ambienti e delle azioni militari, conferendo al romanzo un carattere oggettivo e surreale al tempo stesso. I pochi riferimenti storici contenuti nella seconda vicenda sono tuttavia significativi: in particolare nel capitolo XIV della prima parte la vicenda viene indissolubilmente legata alla tragedia della Grande Guerra, mentre la sperimentazione linguistica diviene paradossalmente estrema. Vi troviamo infatti un lungo elenco di nomi, cognomi e date: quelli dei caduti in battaglia – come leggiamo a un certo punto – presso la Somme nel giugno del 1917. I nomi, letti dal protagonista sulle croci di un cimitero, sono raggruppati per nazionalità e costituiscono l'unico testo per diverse pagine, intervallato dalle parole *Kors* ("croci") e *Grave* ("tombe") ripetute su varie righe. Questa sequela terribile e pesante (nella quale le occasionali iscrizioni, richiamando l'onore e la patria, diventano quasi commenti sarcastici) porta il soldato a una straziante elegia sul destino dei caduti e dei loro cari.¹⁴ Nella terza vicenda il militare di leva, pensando a una possibile entrata in guerra dei Danesi, si chiede: "ci sarebbe allora quella forza che ha spinto fuori dalle loro case e dalle loro città i francesi nel

¹⁴ Questa amara riflessione è articolata in paragrafi introdotti anaforicamente da "*Længes du [...]?*" ("Hai nostalgia [...]?", vd. 114-115), in cui la voce narrante del soldato al fronte si rivolge ai singoli caduti immaginando ciò che hanno lasciato in patria e non ritroveranno mai più. "Bei nomi, pieni di vita e dolcezza. Persi. Persi. Uccisi. Uccisi. Perché? Perché? Perché?" ("*Skønne Navne, fulde af Liv og Sødme. Tabte. Tabte. Dræbte. Dræbte. Hvorfor? Hvorfor? Hvorfor?*", 114). L'elenco non trascura i morti non europei, ma provenienti dalle colonie: "Perché sei morto nella cruda Europa? [...] Si è derisa la tua razza portandoti via da casa?" ("*Hvorfor døde du i det raa Europa? [...] Haanede man din Race med at tage dig fra dit Hjem?*", 115).

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

1870 e i tedeschi nel 1914?”¹⁵ rappresentando giustamente l'adesione al conflitto quale destino generazionale, ma anche – in maniera forse involontaria ma altrettanto significativa – come partecipazione alla storia europea.

Un aspetto molto eloquente è la mancanza dei nomi dei protagonisti: nessuno dei tre si presenta né ha occasione di fornire questa informazione. Lo Spartano inoltre non dà un nome (ma solo un'età) neppure alla fidanzata, definita con vari appellativi, soprattutto (*min*) *Elskede* (“(mia) amata”), mentre gli altri due protagonisti sono addirittura definiti (e chiamati dai commilitoni) con il numero loro assegnato,¹⁶ il che naturalmente esprime tutta l'alienazione necessaria e imposta dalla vita militare e bellica. Gli unici nomi nel romanzo sono quelli storici di generali, comandanti o filosofi dell'antica Grecia nella prima vicenda e l'elenco interminabile e insopportabile dei caduti della Somme, a suggerire forse che i soldati riacquistano la propria identità e umanità solo con la morte: una lezione, questa, contenuta del resto anche nel passaggio sopra citato da *Asfaltens Sange*, nel quale tuttavia questa dura realtà veniva nobilitata da un linguaggio epico e non problematizzata.

4. I tre protagonisti, preparandosi alla guerra e poi affrontandola, condividono evidentemente la stessa condizione, ma le tre storie si richiamano l'un l'altra anche attraverso espedienti narrativi: il più evidente è il sogno dello Spartano in cui egli si vede circondato da soldati che indossano uno strano elmetto e maneggiano armi mai

¹⁵ Vedi *ibid.*, 156 nel capitolo non a caso più lungo del romanzo (il XXI), dedicato alle manovre militari e alla riflessione filosoficamente più generale sulla guerra cui egli si dedica durante le esercitazioni.

¹⁶ Se questo aspetto è normale, implicito, per il soldato al fronte, il giovane danese sottolinea il momento della perdita d'identità, nuovamente in un *incipit*: quello del sesto capitolo, il secondo a lui dedicato. “Fummo condotti in fila, duemila uomini [...] dove i nostri nomi divennero numeri, e l'ostilità ebbe inizio. Io sono il 5.” (“*Vi førtes i Kø, to Tusinde Mand [...] hvor vore Navne blev til Numre, og Uvenligheden begyndte. Jeg er 5.*”, 41). Il militare di leva vivrà anche un'evoluzione del fenomeno: all'ingresso della Danimarca in guerra riceverà un nuovo numero. Vd. 252.

viste che sputano fuoco, ma possiamo citare anche i rispettivi elogi da parte dei comandanti o la scoperta dell'energia (magica e perversa) connessa all'uso del fucile.¹⁷ Non si tratta tuttavia di un semplice gioco narrativo, ma a nostro giudizio di un lungo discorso sulla guerra condotto con diversi strumenti retorici: da una parte gli sfoghi e le elegie o le invettive chiaramente formulate dai protagonisti, dall'altra l'affiancamento di tre vicende di guerra in epoche e contesti differenti (il mondo antico, il mondo moderno in pace e in guerra), che inevitabilmente spingono il lettore ad associare gli eventi e a percepire le vicende come una lunga serie di prolessi e analessi. Il soldato spartano prefigura così i soldati moderni, nella stessa condizione pur con mezzi differenti, mentre il militare al fronte vive ciò a cui quello di leva si avvicina (o si tratta addirittura – pur nel falso storico del coinvolgimento della Danimarca – della stessa persona la cui storia, come in un quadro cubista o futurista, viene descritta accostando fasi cronologicamente distinte e costantemente sfasate?). Oltre a spezzare la pervasiva circolarità dell'opera conferendo un ritmo alla narrazione, questo espediente permette di rilevare i paradossi dei valori militari: per esempio, a un capitolo al fronte che narra in maniera straziante la tragedia dei caduti e l'annientamento della dignità umana nelle trincee ne segue uno presso la scuola militare sull'elogio della disciplina mostrato nel tenere i bottoni lucidi.¹⁸

¹⁷ Così la descrive il militare danese: “Per la prima volta imparo a conoscere questa energia, che ha la propria psicologia. Questa: la volontà di colpire a morte [...] Questa: l'ostinazione che uccide. Questa: il coraggio eroico, la cui essenza è crudeltà, primitività, forza barbarica, ispirazione bruta.” (*“For første Gang lærer jeg denne Energi, som har sin egen Psychologi, at kende. Denne: Viljen til at slaa ihjel [...] Denne: Trodsen, der dræber. Denne: Heltemodet, hvis Væsen er Grusomhed, Oprindelighed, barbarisk Kraft, raa Inspiration.”*, 119).

¹⁸ L'accostamento (capp. XI e XII della prima parte, 86-89) porta il lettore a sentire la guerra in tempo di pace e a valutare la situazione da una prospettiva molto più ampia, gettando le basi, come avremo modo di concludere, per una riflessione culturale.

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

L'anonimato dei tre protagonisti, ulteriore elemento di affinità tra le loro vicende, li rende esponenti delle grandi masse che nel tempo hanno reso possibili i combattimenti, le vittorie, le conquiste o subito le disfatte: gli "Spartani" del titolo sono coloro che hanno creduto, si sono sacrificati o hanno subito le regole della guerra, tanto nel mondo antico quanto nel mondo moderno, anzi, *dal* mondo antico *a* quello moderno, in un processo che mette in evidenza la mancata evoluzione dei costumi umani nonostante il progresso tecnico, in fondo la differenza più evidente fra le due epoche.

5. Ma il romanzo ci porta a identificare un secondo elemento di diversità nel rapporto con la guerra: lo Spartano coltiva ancora la retorica bellica e ripete in formule i propri valori per rinfrancarsi e per spiegare all'amata (la cui voce tuttavia non esiste nel romanzo) la propria missione e le ragioni della sua lontananza forzata. Il suo ruolo nell'opera diventa in tal modo fondante e descrive la cultura antica nel momento il cui essa forgia i valori di riferimento, che acquisiscono una valenza duplice e, ancora una volta, paradossale: da una parte essi disciplinano l'uomo e, nello spirito di sacrificio, lo rendono effettivamente migliore; dall'altra spingono gli individui e i popoli a scontrarsi l'un l'altro, nuocendo profondamente all'umanità.

Questa visione del mondo è vissuta in modo disincantato dai moderni, per i quali la guerra è solo lacerazione e il mondo si è frammentato: "viviamo in un tempo di esplosioni" dice il soldato al fronte, che come il commilitone danese non scrive a qualcuno – e dunque non comunica in concreto – ma riporta la propria esperienza (i propri pensieri inconfessati oppure ormai inutili da confessare?). Sotto questo aspetto la vicenda del giovane danese, almeno fino all'entrata in guerra, può considerarsi una via di mezzo e di passaggio tra l'epica e la tragedia (o l'elegia tragica) del conflitto. Egli infatti ha modo di immaginare la guerra, di riflettervi durante le esercitazioni militari (mentre la vita al fronte diventa una realizzazione terrificante delle sue fantasie) e a lui dobbiamo la formulazione più lucidamente filosofica del fenomeno:

Che cos'è la guerra? È la lotta del vento contro la terra, delle nuvole con il vento? È lo scontro degli elementi con gli elementi, la lotta barbarica della natura contro se stessa? Oppure è la lotta dell'essere umano con se stesso? [...] È la guerra che a caro prezzo risveglia la nostra primitività che, a intervalli, si addormenta nel sogno drogato della civilizzazione? [...] È questa, come in un conflitto spontaneo e recrudescente di passioni colorite, qualcosa di prodigioso, che salva l'umanità dalla decadenza? / Oppure è un crimine, il crimine dell'essere umano contro se stesso? [...] La guerra ha in sé l'onore, la freschezza, la brutalità, la sincerità, la primitività; ma le manca l'amore ...¹⁹

In tal modo il giovane militare richiama e riunisce numerosi termini emersi nei discorsi dello Spartano e del soldato al fronte e il suo ruolo pare definirsi sotto questo aspetto come un'ulteriore prospettiva sul conflitto, apparentemente privilegiata, che tuttavia non gli risparmierebbe l'incertezza dominante negli ultimi capitoli dedicati alla sua vicenda. Il carattere della catastrofe rende la guerra difficile da rappresentare e nella forza della sua indicibilità e inspiegabilità unita al peso della sua presenza costante e pervasiva il romanzo trae il suo tratto più significativo.

L'ossessione viene sciolta solo dalla presenza femminile, nella figura dell'amata per lo Spartano e delle crocerossine per i soldati in guerra, portatrici di armonia e amore nel mondo bellico maschile e unica fonte di speranza e di riscatto per la vita offesa dalla guerra. Ma la retorica erotica, d'altro canto, mostra già di essersi corrotta nel

¹⁹ "Hvad er Krig? Er det Blæstens Kamp imod Jorden, Skyernes Kamp med Blæsten? Er det Elementers Livtag med Elementer, Naturens barbariske Kamp imod sig selv? Eller er det Menneskets Kamp med sig selv? [...] Er det Krigen, der dyrt opvækker vor Oprindelighed, der, med Mellemrum, slumrer i Civilisationens Morfindrøm? [...] Er den, som en spontant opblussende Konflikt af farverige Lidenskaber, en vidunderlig Ting, der frelser Menneskeheden fra Dekadencen? / Eller er den en Forbrydelse? Menneskets Forbrydelse imod sig selv [...] Krigen har Ærligheden, Friskheden, Raaheden, Oprigtighed, Oprindeligheden i sig; men den har ikke Kærligheden ..." (166-167).

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

suo passaggio alla modernità, trasferendosi dalla donna amata all'arma inseparabile al fronte: "Il mio fucile è nuovo e funziona con sicurezza meccanica e assoluta [...] È come se il mio fucile mi dicesse: [...] Io sono il tuo difensore. Bacia la tua arma, accarezza con i palmi delle mani il ferro lucido, l'otturatore e la piuma scoppiettante, ogni pensiero che ti viene uccide un uomo e questa è la tua salvezza".²⁰ Questo procedimento suggella il connubio decadente tra amore e morte a tratti emergente nel romanzo, sebbene tale aspetto non ci paia decisivo nella rappresentazione generale.

Caratteristiche risultano invece le numerose descrizioni dei soldati feriti, tutte di un realismo straziante: il lamento dei moribondi compone l'elegia della guerra, l'unica musica che interrompe i fischi, i sibili e le esplosioni, l'unica vera voce umana, cui purtroppo i governanti rimangono sordi. Con un'efficace costruzione retorica, nel capitolo VIII la rappresentazione del paesaggio naturale sfuma in quella della società umana, avvalendosi di frasi sempre più brevi fino a singole parole separate da un punto: quelle che si riferiscono ai potenziali destinatari (civili) di questo grido di dolore, divisi dalle loro posizioni sulla guerra e dal loro *status* sociale, ma ugualmente chiamati in causa: "Questo lamento lo deve sentire la Terra, lo spazio. Le stelle. Il tempo. La stirpe. La gente. I saggi. I militaristi. I pacifisti. I monarchici. Gli anarchici."²¹ In una dimensione di profonda incomunicabilità, la sollecitazione dei sensi assume una rilevanza specifica: il lamento e la fatica divengono l'unica rappresentazione coerente della vicenda bellica e il senso dell'udito sostituisce spesso quello della vista quale strumento per avvicinarsi alla verità di ciò che accade (vd. a esempio 130). Questo ridursi al

²⁰ "Mit Gevær er nyt og virker med mekanisk og absolut Sikkerhed. [...] Det er som om mit Gevær siger til mig: [...] Jeg er din Forsvarer. Kys dit Vaaben, kært tegn med dine Haandflader det blanke Jern, Laasen og den smeldende Fjer, hver Tanke, du tænker, dræber en Mand, hvilket er din Redning"; (16-17).

²¹ "Denne Jamren maa Jorden, Rummet høre. Stjernerne. Tiden. Slægten. Folkene. Vismændene. Militaristerne. Pacifisterne. Royalisterne. Anarkisterne." (59).

proprio udito comportandosi come un animale nella lotta per la sopravvivenza – il che di per sé già manifesta la regressione umana nelle vicende belliche – ricorre nel romanzo e le elegie o melodie di morte che ne sorgono costituiscono paradossalmente un legame profondo anche con gli stranieri, nemici o alleati, che non si avrà l'occasione di conoscere: “Chiudo gli occhi e sento fischiare i proiettili. Il suono mi angoscia, mi seduce, mi inebria. Così vicino alla morte volante, spaventosa [...] È la stessa innocente melodia di morte, un po' elegiaca ma incantevole, che ha riempito l'aria sulle teste dei poveri Tedeschi, Inglesi e Francesi. Ora conosco il suo tema e le sue poche variazioni”.²² La guerra si manifesta in queste circostanze con tutto il suo controverso potere seduttivo (*henrivende* Vs *arme*, “incantevole” Vs “poveri”) e in simili passaggi pare quasi sospendersi il giudizio sulle colpe umane per descrivere solo la condizione di impotenza di chi vi è coinvolto. Altrove invece l'alienazione bellica provoca il risveglio disperato della dignità umana nel soldato al fronte, il quale si dice pronto a ribellarsi e vendicarsi contro chi ha mandato a morire coloro che di fatto considera suoi schiavi.

O re, senti il canto stanco del tuo schiavo. Senti la sua poesia d'odio. Sentine i toni, nati da umiliazione, degradazione, vergogna. Tu non credevi alla saggezza nel cuore e nel cervello di un paria. Tu non ti sognavi la volontà in un'anima meccanizzata [...] Tu avresti negato che un soldato possa avere personalità. / Ma credimi, io scavo e riporto alla luce la mia personalità! Credimi, sono più che giustificato a disperare! Credi

²² “Jeg lukker Øjnene og hører Projektilerne fløjte. Lyder ængster mig, besnærer mig, beruser mig. Saa nær den flyvende, frygtelige Død [...] Det er den samme uskyldige, lidt elegiske, men henrivende Dødsmelodi, der fyldte Lufden over arme Tyskeres, Englænderes og Franskmands Hoveder. Jeg kender nu dens Tema og dens faa Variationer.” (182-183).

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

alla mia rabbia e al mio scoraggiamento, alla mia stanchezza. Ho imparato dalle trincee.²³

Nuovamente lo strumento di protesta è il “canto”, qui l'unica possibilità per uno “schiavo”: in questo modo Bønnelycke elabora e trasfigura in tono tragico il suo gusto per i “canti” che aveva dato vita alle prose poetiche delle sue prime raccolte. Qui troviamo la metafora fondamentale, ossia l'identificazione del destino militare con l'atto di scavare trincee, elemento come sappiamo caratterizzante questa nuova guerra (il capitolo, il XX, era cominciato con “*Jeg graver og graver Skyttegrave*”, “Scavo e scavo trincee”, ancora più ossessivo in lingua danese), che diventa uno scavo verso i resti ancora vivi della propria personalità.

6. La guerra in *Spartanerne* è vissuta inizialmente come un male forse necessario; un elemento ideologico comune alle vicende è infatti il richiamo all'ultima guerra o della “guerra che vincerà tutte le guerre”, come a individuare una possibile evoluzione del fenomeno: “Noi siamo qui, con l'aiuto della guerra, per rendere la guerra impossibile”, spiega lo Spartano all'amata.²⁴ Ma proprio questa utopia crolla nell'inerzia del romanzo: il soldato al fronte rimane disperatamente imprigionato nelle stesse situazioni, fino a odiare “la spaventosa inoperosità” (235), il giovane danese si ritrova

²³ “O, Konge, hør din Træls trætte Sang. Hør din Slaves Had-Digt. Hør Tonerne, skabt af Ydmygelsem Fornedrelse, Skam. Du troede ikke paa en Visdom i en Parias Hjerter og Hjerne. Du drømte ikke om Vilje hos den mekaniserede Sjæl [...] Du vilde benægte, at en Soldat kan have Personlighed. / Men tro mig, jeg graver mig Personlighed til! Tro mig, jeg er i retfærdig Ret til at fortvivle! Tro min Vrede og min Modløshed, min Træthed. Jeg lærte af Skyttegravene.” (153).

²⁴ “Vi er her for ved Krigens Hjælp at gøre Krig umulig” (107). E poco prima egli aveva accennato alla missione civilizzatrice del dare a tutti pace, ordine, forza e armonia. Inoltre: “La guerra definitiva! [...] La guerra più grande! L'ultima guerra!” (“*Den endelige Krig!* [...] *Den største Krig! Den sidste Krig!*”, 227) grida la folla attorno al corteo dei militari in partenza da Copenaghen (mentre nemico e destinazione rimangono imprecisati).

confuso nelle prime manovre di guerra e lo Spartano – senz’altro il più fortunato – torna dall’amata, che egli può finalmente godersi in tutta la sua bellezza e dolcezza. Se il primo non riesce a uscire dalla guerra e il secondo vi entra, quest’ultimo è l’unico reduce; egli non ripudia la guerra esplicitamente, anzi fino alla fine ribadisce i propri valori: “Io sono un vero Spartano, che ama il rigore, la moralità, la sobrietà. Vivere combattendo è degno della vita, è il sogno più grande”. Tuttavia egli confessa di non avere nostalgia della battaglia, ora che si trova a casa accanto all’amata: “Qui è la mia vita. Qui è la mia casa. Qui è la mia pace, me stesso. Non potrei immaginare di rimpiangere la brutalità e la spietatezza della vita di guerra”.²⁵ Queste ovvie espressioni umane del desiderio di pace e dolce intimità assumono, in conclusione del romanzo (si tratta infatti dell’ultimo capitolo, che riporta la vicenda a oltre duemila anni prima dove era cominciata), un’implicita valenza politica e filosofica: in fondo l’uomo antico era già pronto per la pace, che ancora sembra così ardua da raggiungere oltre duemila anni più tardi. L’inerzia della storia – e di quella moderna in particolare – viene brutalmente trasmessa attraverso un ulteriore elemento espressionistico: il penultimo capitolo del romanzo, l’ultimo dedicato al soldato al fronte, è identico al primo, con minime variazioni per lo più intese a mostrare che non si tratta di un errore di impaginazione.

Con *Spartanerne* Bønnelycke non ha solo portato la Danimarca in guerra come atto estremo di partecipazione alla storia europea, ma ha descritto, con i moderni strumenti dell’estetica d’avanguardia,²⁶ la realtà enigmatica e spietata che l’uomo occidentale attraverso la guerra si è creato attorno e ha di fatto messo

²⁵ “*Jeg er en sand Spartaner, der elsker Strengthed, Renhed, Nøjsomhed. At leve kæmpende er Livet værdigt, er den højeste Drøm*” (242) e “*Her er mit Liv. Her er mit Hjem. Her er min Hvile, mit Selv. Jeg kunde ikke tænke mig at længes tilbage til Krigerlivets Raahed og Hensynsløshed.*” (302).

²⁶ Il riferimento alle arti d’avanguardia e alla necessità di una rappresentazione frammentata del paesaggio è persino suggerito in un passaggio, in cui il militare danese tra sé e sé trasfigura il paesaggio sotto i suoi occhi nelle immagini di un quadro cubista e nelle ricerche più avanzate sull’uso dei colori, delle superfici e delle simmetrie. Vedi 90-91.

*La Grande Guerra dall'antica Grecia alla Danimarca:
Spartanerne (1919) di Emil Bønnelycke*

in discussione il culto avanguardistico dell'azione e del mondo bellico, cui pure aveva partecipato, rappresentando in modo claustrofobico tutta la stasi e la decadenza della civiltà moderna e tutta la deformazione dell'essere umano sedotto e imprigionato dalle macchine e dalle dinamiche di guerra.

Bibliografia

- AGGER, Gunhild et al. (a cura di). *Dansk litteraturhistorie 7. Demokrati og kulturkamp 1901-1945*. København, Gyldendal, 2000 [1984].
- AHLUND, Claes. "En mental militarisering. Den svenska litteraturen före och under första världskriget". *Sammlaren. Tidskrift för svensk litteraturvetenskaplig forskning* (2003), 134-157. <https://www.divaportal.org/smash/get/diva2:548819/FULLTEXT01.pdf>. (Consultato il 30 settembre 2015).
- BØNNELYCKE, Emil. *Asfaltens Sange*. København, J. L. Lybeckers Forlag, 1918.
- BØNNELYCKE, E. "Klingen". *Klingen* 2.12 (luglio 1919), 4. <http://bluemountain.princeton.edu>. (Consultato il 30 settembre 2015).
- BØNNELYCKE, E. *Spartanerne. Roman*. København, J. L. Lybeckers Forlag, 1919.
- LAGERKVIST, Pär. *Ångest. Hjärtats sånger*. Stockholm, Bonniers, 1990 [1916, 1926].
- LAURINGS, Palle. *Danmarkshistorie*, København, Bodil Lauring og Forlaget Sesam, 1998.
- STURFELDT, Lina. "Skandinavien och första världskriget". *Scandia* 2 (2014), 93-106. <http://www.tidskriftenscandia.se/sites/default/files/scandiaintrouderar20142hemsidan.pdf>. (Consultato il 30 settembre 2015).

**“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale¹**

Hermann Dorowin

In the explosive atmosphere triggered by the Sarajevo assassination and especially by the Austro-Hungarian declaration of war against Serbia, the great majority of writers took part in the general patriotic and martial enthusiasm. Instead Alfred Polgar, refined theatre critic and author of ironic feuilletons, stood up, as one of few opponents, against this general conformity -- an attitude that Walter Benjamin recognized and admired. In many short texts, published in newspapers and magazines, cleverly deceiving official censorship, Polgar speaks about wartime events from the hinterland perspective, highlighting not only the material and psychological distress of the population, but also the collapse of all fundamental values of European civilization. Polgar presents his radical criticism not with indignation, but with his unmistakable style, which is apparently light and ironic, but often mocking and paradoxical. Some of these texts are now anthologized because of their unique literary, linguistic, and historical significance.

La tesa atmosfera creatasi dopo l'attentato di Sarajevo esplose, in seguito alla dichiarazione di guerra austro-ungarica nei confronti della Serbia, in un generale entusiasmo patriottico e marziale, cui la stragrande maggioranza degli scrittori austriaci prese parte. Nella sua autobiografia *Il mondo di ieri*, Stefan Zweig ricorda quella sensazione di un superamento delle differenze etniche e sociali in una popolazione pervasa dal senso di un orgoglioso riscatto (Zweig 258). Agli artisti e intellettuali, prima di tutti, spettava il compito di spiegare al popolo la grandezza di quel momento che, secondo Hugo von Hofmannsthal, ricordava la storica epopea delle campagne balcaniche del Principe Eugenio di Savoia. Minacciose suonano le parole del poeta rivolte a coloro che venissero meno al loro compito

¹ Nel presente lavoro sono state riprese varie parti di un articolo apparso in lingua tedesca. Cfr. Dorowin.

patriottico: “Niemand steht heute gegen niemand in diesem weiten Reiche, nicht Nation wider Nation, nicht Klasse wider Klasse. Aber jeder Böse, jeder Feige muß fühlen, daß er diesen Gottesfrieden bricht” (Hofmannsthal 350).² Tali soggetti sarebbero stati scovati nei loro nascondigli e trascinati alla luce per essere puniti.

Bisogna tener conto dell’atmosfera di quel momento per capire quanto coraggio occorreva per essere uno di quei “vigliacchi” di cui parla Hofmannsthal e per opporsi a questo bellicoso fronte unitario. Uno dei pochi che, nonostante la massiccia propaganda della stampa e nonostante lo zelo dei predicatori di ogni confessione, non accettavano l’idea che, per diffondere la “pace divina”, servissero granate di gas tossico e lanciafiamme, fu Alfred Polgar. Il fatto che proprio questo brillante critico teatrale, nonché autore di ironici feuilletons e di scene per il cabaret, si fosse rivelato una roccia in mezzo al fiume del conformismo, sorprese molti, e ancora anni più tardi Walter Benjamin esprimerà ammirazione e stupore di fronte al fatto che questo raffinato epicureo avanzasse a “portavoce delle forze della resistenza passiva” e sommo sabotatore che, nei suoi piccoli schizzi in prosa, apparentemente innocenti, lanciava messaggi segreti all’armata dei refrattari e disfattisti sparsi nel paese (Benjamin 199s.).

Le parole di Benjamin provengono dalla sua recensione del libro *Hinterland* del 1929, che conteneva le migliori prose polgariane pubblicate durante il conflitto su giornali e riviste come *Prager Tagblatt*, *Die Schaubühne*, *Die Weltbühne*, *Der Friede* e parzialmente già raccolte, a ridosso della guerra, nel volume *Kleine Zeit* (1919). In molti di questi testi si nota che erano pensati per ingannare la censura bellica, una circostanza che conferisce loro una particolare raffinatezza. Così Polgar ambienta il testo *Musterung*

2 Hofmannsthal, Hugo von. „Appell an die oberen Stände“ [1914]. Hofmannsthal 9, 347-350, 350. Cfr. anche „Die Bejahung Österreichs. Gedanken zum gegenwärtigen Augenblick“ [1914]. *Ibid.*, 356-359. “Nessuno sta oggi contro nessuno in questo vasto Impero, né nazione contro nazione, né classe contro classe. Ma ogni uomo cattivo, vigliacco deve sentire di rompere questa pace divina.”

“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale

(*Visita di leva*) semplicemente a Parigi, per togliere al censore ogni pretesto per intervenire; una tecnica già usata all'epoca da Lessing con *Emilia Galotti*. La terribile denuncia, contenuta in *Hiobrekord* (*Record di Giobbe*), uscì a Praga, in modo da sfuggire, come testo importato, alle autorità viennesi. Viktor Žmegač ha dimostrato che, durante la guerra, la censura concentrava la sua attenzione sulla critica esplicita dell'esercito e dello stato, mentre l'approccio indiretto di Polgar, la sua rappresentazione sovversiva della vita quotidiana nello *hinterland* e delle devastazioni morali e psicologiche causate dalla guerra, sfuggiva in gran parte al suo controllo (Žmegač 178). La visione delle cose dal basso, dal punto di vista dei deboli, offesi e umiliati, aveva già caratterizzato singole prose del periodo prebellico. Dopo il 1914, però, questa prospettiva diventa dominante, quasi come un procedimento sistematicamente messo in atto da Polgar per ridurre *ad absurdum* la cosiddetta “Grande Epoca” (*Große Zeit*), dimostrandone la piccolezza (Broch 51). Secondo il giornalista Leopold Schwarzschild, che leggeva queste brevi prose dell'autore viennese nelle trincee fra Reims e Amiens, proprio le silenziose storie della quotidianità, in cui la disumanizzazione, la paura e la stupidità prodotte dalla guerra diventavano tangibili, erano “quanto di più coraggioso fu scritto all'epoca in lingua tedesca, sotto il regime della censura” (Bohn 23).

Polgar era perfettamente consapevole della funzione strategica della scelta dei suoi argomenti, e lo ribadisce nella prefazione al volume del 1919, dove parla della “piccola miseria” della guerra, degli “avanzi del terrore” che avrebbero un maggiore impatto sul lettore rispetto al terrore stesso che, nella sua grandezza demoniaca, rischierebbe di affascinarlo e di sedurlo, mentre la miseria e l'ottusità di quell'epoca rognosa lo indurrebbero semplicemente a vergognarsi di essa.³ Questo insieme di terrore e stupidità, di demoniaco e ridicolo che caratterizzava la cosiddetta “Grande Epoca”, sono aspetti messi al centro dell'attenzione anche da Karl Kraus nelle sue numerose glosse e nella satira del grande dramma *Die letzten Tage*

3 Polgar, Alfred. *Vorwort zu „Hinterland“*. Berlin, Rowohlt, 1929, 8s; cfr. Žmegač 176.

der Menschheit. Confrontando i testi sulla guerra di questi due autori, si riscontrano una comune tendenza di fondo e molti importanti punti di contatto: dalla critica dell'irresponsabilità della classe dirigente (politici, militari, giudici, medici, imprenditori e commercianti) alla connivenza della stampa e degli intellettuali, dalla miseria sociale, rafforzata dalla guerra, fino al brutale sfruttamento degli animali. Allo stesso tempo, però, non può sfuggire la diversità dello stile di questi due testimoni della loro epoca, e lo stile è l'uomo stesso, come sappiamo. Perché al posto della straripante polemica di Kraus, dei suoi sarcastici commenti, farciti di citazioni, e delle appassionate arringhe del "Criticone", troviamo in Polgar uno scetticismo e un'autoironia che accompagnano anche le sue denunce più drammatiche. L'*understatement* non era, in questo autore, un vezzo o una maniera, ma il suo modo di essere e perciò un tratto inconfondibile della sua prosa, certamente non riscontrabile in Karl Kraus. Eppure, tirando le somme sul rapporto fra i due autori, il critico Ulrich Weinzierl li definisce "Weggefährten in ihrem Außenseitertum und in ihrem Widerspruch zur Zeit" (Weinzierl 9).⁴

Dal momento dello scoppio della guerra, ovvero dell'"orgia assassina", per Polgar nulla è come prima. Il tacito accordo fra gli uomini che garantisce la sopravvivenza della specie, mettendo sotto controllo la bestia che c'è in ognuno, è infranto, e con esso la sottile crosta della civilizzazione. L'Europa è in caduta libera. Tutte le categorie hanno perso il loro valore e devono essere rifondate, le abitudini della quotidianità prebellica appaiono estraniare e grottesche. Il critico teatrale Polgar manda la solita recensione a Berlino, ma ciò che il lettore si trova davanti è spaventoso. Prima, l'atmosfera nel foyer:

Die Frauen tragen Schmuck – man hat die Empfindung:
Beute – und vor den Spiegeln im Garderobenraum zupfen sie
sich ihre Haare zurecht [...]. Sie sind sehr lieblich anzusehen,
bunt, wirr und kunstvoll, Attrappen, feine Dinge, [...] als
trügen sie ein feines Musikwerk im Innersten, [...] die holden

4 "Compagni di strada nella loro emarginazione e nell'opposizione alla loro epoca."

“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale

Spielereien. Wo sind ihre Besitzer? In einem Erdloch vielleicht, riechen nach Schweiß und Unrat, haben Läuse im Haar, der Regen klatscht ihnen ins Gesicht, und ihr Herz leidet unendliche Sehnsucht nach Gewesenem.⁵

Così anche Polgar infrange l'accordo con il lettore, trasformando il genere della critica teatrale in una critica del teatro in tempi di guerra e mettendo in evidenza l'oscenità di una società che finge che nulla sia cambiato. Ma se alzasse l'indice ammonendo, non sarebbe Polgar. Egli si serve solo di un leggero estraniamento dello sguardo, che fa pensare a *Leonce und Lena* di Büchner, raffigurando l'artificiosità della situazione nell'immagine delle bambole e degli automi. Ma entriamo in sala, perché la rappresentazione deve aver inizio.

Das Parterre sitzt wohlgeordnet, in den ersten Reihen der Ränge liegt es wie abgeschlagene Köpfe hinter der samtenen Brüstung. Der Vorhang schwebt hoch und auf der Bühne entfaltet sich unheimliche Geschäftigkeit. [...] Weltenfern ist alles, gespenstisch, überflüssig, gering, blaß, tonlos. [...] Die Zuhörer hocken eng beieinander [...] wie Schutz suchend vor irgend einem fern wetternden Bösen. Sie blicken starr auf die Bühne, aber es ist, als ob dies nicht der Bühne wegen geschähe, sondern weil sie einander nicht in die Augen sehen wollen. [...] Wie abenteuerlich ist das alles! Und gespenstisch! Wie wenn Wandelnden der Boden unter den Füßen weggezogen wäre, und sie spazierten in der Luft weiter.⁶

5 „Theaterabend 1915“ [1915]. 1, 3-6. „Le donne portano i gioielli – si ha l'impressione: il bottino – e davanti agli specchi nella toilette aggiustano i loro capelli. [...] Sono graziose da vedersi, variopinte e artificiose, bambole raffinate, come se portassero un carillon al loro interno, [...] questi dolci giocattoli. Ma dove sono i loro proprietari? Forse in una qualche buca di terra, puzzano di sudore e sporcizia, la pioggia batte nelle loro facce e il loro cuore soffre un'infinita nostalgia delle cose passate.“

6 *Ibid.* “Nel parterre siedono le persone in buon ordine, nelle prime file si vedono sporgere le teste come mozzate sopra il parapetto di velluto. Dolcemente si alza il sipario e sul palcoscenico inizia a svilupparsi

Difficilmente l'irrealtà di una società e dei suoi rituali, di fronte alla guerra, troverà una rappresentazione più impressionante che in questo *Theaterabend 1915* (*Serata a teatro 1915*). In esso, come in molti altri testi, Polgar lavora con la giustapposizione dei contrasti: fra prima e dopo lo scoppio della guerra, fra il fronte e lo hinterland, fra illusione e realtà, fra la Grande Epoca e la piccolezza dei tempi.

Prima della guerra si potevano ancora comprare certe riviste francesi che raffiguravano delle ragazze leggermente vestite dedite ai giochi estivi, immagini piene di "drôlerie e spensierata frivolezza", dolce kitsch, per così dire. Con che cosa, si chiede l'autore, si è voluto sostituire questa merce d'anteguerra tanto decadente? Con il kitsch sanguinario: "lanciafiamme in azione", "campo minato" o "generalì, chini con fare oltremodo strategico su delle carte geografiche". È valsa la pena di fare questa sostituzione? "Und was erhebt die Seele mehr: junge Französinnen, Sommerspiele spielend, oder: Franzosen, im Stacheldraht verzappelnd?"⁷ Nel tono leggero e simpaticamente nostalgico di questo feuilleton dal titolo *Illustrierte* (*Riviste illustrate*) irrompono, macabre e spaventose, le immagini della guerra. Questa tecnica di introdurre un argomento con apparente *nonchalance* e di giungere, con una svolta inaspettata, ad una dimensione seria o tragica, costringendo il lettore a rivedere tutto il testo in un'altra luce, può dirsi caratteristica della scrittura polgariana.

Come le vecchie riviste illustrate, così anche le antiche insegne pubblicitarie segnalano una realtà che non c'è più, diventando, grazie al loro contrasto con il terribile presente, emblemi

un'attività singolare. [...] Tutto sembra lontanissimo, superfluo, pallido, afono. [...] Gli spettatori siedono stretti insieme, come per proteggersi da una minaccia che si sta avvicinando, fissano il palcoscenico, ma non per l'azione che vi si svolge, ma per non guardarsi negli occhi. [...] Com'è spettrale tutto questo, come se, camminando, avessero perso il terreno sotto i piedi e continuassero a passeggiare per aria."

7 „Illustrierte“ [1918]. 1, 33-36. „E che cosa solleva di più l'anima: i giochi estivi di giovani francesine, o le convulsioni mortali di francesi impigliati nel filo spinato?“

“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale

di una caduta della civilizzazione nel nulla.

Diese Firmenschildertexte sind so rührend wie Großmutter's Ballkleid. Oder wie das musterhafte Schulzeugnis eines gestorbenen Kindes. Oder wie die Manikürschatulle einer süßen Frau, der die Elektrische gestern beide Hände abgefahren hat.⁸

Lungi dall'indugiare, cinicamente, sulla sofferenza degli uomini, Polgar svela piuttosto, in queste immagini terribili, la propria amarezza e disperazione. Le sue riflessioni sono state suscitate, in questo caso, da un'osservazione fatta nelle strade della città: negli spazi abbandonati di una agenzia di viaggio alcuni poverissimi senza tetto hanno trovato rifugio. Attraverso le finestre si guarda all'interno.

Auf dreckigen Stroh- und Matratzenfragmenten kauern, in zerlumpten Lumpen, Kinder, Weiber, alte polnische Juden. Urtrauriges Volk, Schatten der fürchterlichsten Enge und Unfreiheit sind um die stumm hockende, verlaute Schar. Auf den zerbrochenen Milchglasscheiben steht in großen schwarzen Antiqualettern: „Cunard Line. Die schnellsten und schönsten Schiffe der Welt: Lusitania und Mauretania.“⁹

Lo stridente contrasto tra lusso e miseria, o forse meglio tra il lusso di un tempo e la miseria attuale, sembra mozzare il fiato all'autore, un “soffio di questa maestosa epoca maleodorante” lo investe. Ma

8 „Gespenster“ [1918]. 1, 38-40. “Queste insegne sono commoventi come il vestito da ballo della nonna, come la pagella di scuola di un bambino morto, come il nécessaire di una dolce ragazza, cui ieri il tram ha mozzato ambedue le mani.”

9 *Ibid.* „Su luridi frammenti di paglia e vecchi materassi sono accovacciati poveri straccioni, bambini, donne, vecchi ebrei polacchi, gente di profonda tristezza. Le ombre della ristrettezza e della costrizione circondano questo gruppo silenzioso, infestato dai pidocchi. [...] Sui vetri rotti del negozio si legge in lettere ornamentali: ‘Cunard Line, le navi da crociera più belle e più veloci del mondo: Lusitania e Mauretania’.”

poi aggiunge le sue riflessioni a quello che ha visto, così come l'autore di un emblema fa seguire alla *pictura* la *subscriptio*: non esistono anche fra gli uomini, chiede Polgar, questi avanzi del periodo prebellico, che hanno ancora lo sguardo, il sorriso e la voce dell'anno '13, come se provenissero, al pari delle vecchie insegne pubblicitarie, da un museo della vita di un'altra epoca? Non dicono forse, con voce tremolante: "l'onestà vale più dell'oro", "sapere è potere", "mio figlio frequenta il liceo classico", o "la mia visione del mondo", come se ci fosse ancora un mondo da vedere e il loro figlio non potesse essere spedito in qualsiasi momento, marsch, in una fossa comune. Le loro parole sono muffa, quando dicono amareggiati: "una vita umana non vale più di una manciata di more", anziché "le more non valgono più di una vita umana". Mescolando i semplici fatti della vita, come la frequentazione della scuola da parte di un figlio, con i patetici luoghi comuni della borghesia colta, Polgar mette in evidenza come anch'essi siano diventati anacronistici, vuoti e irreali, per causa della guerra. Questo prendere alla lettera le parole ed esaminarne il valore tramite la decontestualizzazione estraniante fa parte dello strumentario polgariano, così come la lettura emblematica delle immagini. Decifrando l'insegna sbiadita della Cunard Line l'autore è giunto, in pochi passi audaci, a leggervi la fine del diritto e della dignità degli uomini.

Che questa arte della lettura sappia decifrare i geroglifici della Storia anche nei luoghi più insospettati lo dimostra la celebre intervista con la donna delle pulizie di un bagno pubblico viennese.¹⁰ Con finto imbarazzo Polgar descrive lo stabilimento dove si è recato per capire come si presenta la guerra, se vista "dal basso". La custode è ben disposta e narra dell'aumento delle "scritte e grafiche" di carattere politico sulle pareti interne del bagno, rispetto alla loro tradizionale tematica erotica. Così l'ospite distinto, accompagnato dalla sua guida, ispeziona le opere in questione che, soprattutto nel periodo del grande odio antiinglese, hanno avuto una straordinaria fioritura. Polgar non entra nei particolari di queste scritte xenofobe, ma basta leggere qualcuna delle scene popolari degli *Ultimi giorni*

10 „Interview“ [1917]. 1, 17s.

“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale

dell'umanità per farsi un'idea sui loro probabili contenuti. Nel prosieguo dell'intervista la signora delle pulizie dimostra di avere, grazie alla sua specifica prospettiva professionale, una visione saggia ed equilibrata degli uomini. E poi, fra i giornali, conosce solo quelli vecchi che ella destina ad uno scopo veramente utile. Alla domanda quando, secondo lei, la guerra finirà, l'intervistata risponde ridendo: “Quando tutti saranno crepati”. “Una donna intelligente e ragionevole”, commenta Alfred Polgar.

Bisognerebbe confrontare questo piccolo capolavoro ironico e beffardo con le tonnellate di articoli di giornale e prodotti poetici atti a glorificare la guerra, per apprezzare il peso specifico della prosa polgariana. Ancora dopo anni Kurt Tucholsky elogerà “l'incantevole scherno” di questa intervista, nella quale l'autore riesce, con un leggero gesto della mano, a togliere di mezzo la pesante sovrastruttura ideologica della guerra. Senza odio o indignazione, Polgar ci dà un esempio di quell'arte della derisione e della riduzione *ad absurdum* di cui parlerà nella già citata introduzione al volume *Kleine Zeit*. Ed è questa anche la tecnica prediletta dall'autore nella sua lotta contro la stampa guerrafondaia. Fogli di giornale appaiono, in molti dei suoi scritti, non solo nei bagni pubblici, ma anche sulle strade dove, portate in giro dal vento, infastidiscono i passanti e deturpano il paesaggio urbano. L'inconsistenza di tanto lavoro giornalistico viene derisa in una glossa del 1918, dedicata al lancio di volantini dagli aerei italiani sopra Vienna. Da una lettura sinottica di vari articoli apparsi dopo quell'evento si può evincere quanto segue:

1. Es waren sechs Flieger.
2. Es waren acht Flieger.
3. Sie flogen so hoch, daß man sie nicht erkennen konnte, und so nieder, daß niemand hätte annehmen können, es seien Feinde.
4. Die Bevölkerung verhielt sich, obgleich aufs äußerste erregt, völlig gleichgültig und interesselos, [...] lief auf die Straße, sammelte sich in Haufen, stierte neugierig in die Luft und hielt sich streng an die für den Fall der Fliegergefahr erlassenen behördlichen Weisungen, die vollkommen ausreichen und also entsprechend verschärft werden sollen.

5. In Hinsicht auf das Gefahr- und Schwierigkeitsmoment ist der Raid der italienischen Aeroplane in keiner Weise was Besonderes; er dürfte auch infolge seiner außerordentlichen Gefahr und Schwierigkeit kaum so bald wiederholt werden.¹¹

In questo piccolo collage di ritagli di giornale, Polgar si limita a citare. A delegittimare la stampa, ci pensano i giornalisti stessi. La tecnica del reciproco annullamento delle varie versioni di un evento fu usata anche da Kraus nella celebre glossa sulla presa della fortezza di Przemyśl, espugnata dal nemico non per superiorità militare, ma per fame, non però per motivi di approvvigionamento insufficiente o simili.

Più ancora della stampa, a suscitare lo scherno dell'autore sono, però, certi poeti che si prestano ad abbellire la guerra, e non tanto i patetici cantori della patria, quanto gli "osservatori lirici".¹² Costoro sono dei veri necrofili, che dalla decomposizione dei cadaveri distillano uno sciroppo per il loro cuore goloso. Approfittare della guerra in senso letterario per incassare ancora gli interessi sui sentimenti, questo sembra a Polgar più ignobile perfino del guadagno materiale tratto dalla catastrofe. L'autore sa bene che gli estetizzatori della grande carneficina non si trovano solo in Austria, ma sono sparsi in tanti paesi. Dedicando, nel 1915, una glossa al caso eclatante di Gabriele D'Annunzio, cioè un esponente della intelligenza "nemica", egli spera di ingannare la censura austriaca

11 "1. Erano sei aeroplani. / 2. Erano otto aeroplani. / 3. Volavano troppo in alto per poterli individuare, e troppo in basso per poter pensare che fossero nemici. / 4. La popolazione, benché agitatissima, si comportava con indifferenza, [...] correva in strada, si ammassava e guardava fisso in cielo, attenendosi peraltro esattamente alle direttive delle autorità per i casi di pericolo, direttive le quali risultavano perfettamente adeguate e per questo saranno prossimamente rese più severe. / 5. Quanto al grado di difficoltà o pericolosità, il raid degli aeroplani italiani non aveva nulla di particolare; e poi molto probabilmente non si ripeterà, a causa della sua particolare pericolosità e difficoltà" ("Man fliegt auf uns!" [1929]. 1, 98-100).

12 "Lyrische Betrachter" [1918]. 1, 32-33.

“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale

per poter esprimere liberamente le sue convinzioni sul ruolo degli scrittori di fronte alla guerra. Cosa, si chiede Polgar, poteva spingere questo incallito esteta, questa creatura di lusso, a ergersi a tribuno del popolo e propagandista dell'entrata in guerra dell'Italia? Forse il desiderio di disertare dalla storia letteraria e fuggire verso la Storia *tout court*, di abbandonare il regno spettrale dei libri per mescolarsi con la rozza, sensuale, sanguigna volgarità della vita, con la fregola di bramosi masse umane.¹³ Con le sue formulazioni drastiche e sensuali, Polgar offre senz'altro una spiegazione psicosociale plausibile per l'entusiasmo bellico di tanti letterati, cioè il desiderio degli intellettuali di erompere dall'isolamento della loro attività e unirsi al popolo. Ma l'autore non riconosce, in questa ebbrezza, nessun'attenuante rispetto all'accusa di aver tradito il proprio dovere di riflessività critica.

Wie dumm, wie arm, wie häßlich sahen sie mit einem Male aus, als Europas Not sie aus ihren Schreibstuben auf die Gasse lockte. Nicht um die Not zu teilen oder ihr zu steuern, sondern um in dem tobenden Wirrwarr nicht unbemerkt zu bleiben.¹⁴

Scritto nel secondo anno di guerra, questo testo assume i tratti di un manifesto sulla responsabilità degli intellettuali e dimostra la lucida previsione dell'autore sul disastro imminente. Ciò che viene detto sul popolo italiano vale per tutti i popoli europei: la guerra, che oggi promette loro “bandiere e giubilo, inni, ebbrezza ed estasi, tintinnio di campane, corone d'alloro e singhiozzi commossi” per la patria, apparirà loro domani diversamente: come “morte, devastazione, dolore, incendi, macerie, miseria, mutilati e infermi”, come il venir meno di ogni gioia di vivere, della stessa creatività intellettuale, scientifica e artistica. Uno scrittore “che consapevolmente attira

13 “D'Annunzio” [1915]. 1, 6-10.

14 1, 10. “Che aspetto stupido, penoso, squallido assumevano all'improvviso, quando la sofferenza dell'Europa li fece uscire dai loro scrittoi sulla strada. Non per condividere o lenire quella sofferenza, ma per non restare inosservati nel grande bailamme generale.”

persone ingenuie e fiduciose verso la guerra, allontanandole dalla semplice felicità della loro pace, dalla regolarità del loro lavoro, dalla tranquillità di una casa sicura” è per Polgar un misero e indegno pifferaio.¹⁵

Colpiscono queste parole, così ferme e rigorose, da parte di un autore considerato da molti sbrigativamente come l'esponente di una raffinata e ironica letteratura da caffè viennese, e colpisce la sua concezione sobria e semplice della pace, cui terrà fede durante tutto il periodo bellico. E ancora dopo la disfatta dell'Austria e la fine della guerra, Polgar esalterà questa pace povera, modesta, affamata, in un testo dal titolo emblematico *Es geht uns gut (Stiamo bene)*. L'autore ricorda ai suoi lettori l'illibertà, la crudeltà, la disumanizzazione degli anni trascorsi e li esorta a gioire per la fine della tirannia. Conosce bene gli ostacoli che si frappongono, per molti, ad una vera comprensione del momento storico, ma egli insiste sulle possibilità che il nuovo inizio repubblicano potrà, e dovrà, offrire. Conclude questo suo scritto con una immagine incisiva:

Kahl steht der Baum der Zeit, aber seht auf dem Boden die faulenden Haufen von Lüge, Zwang, verfluchtem Dogma, die das Sturmwetter heruntergeblasen hat. Und eure Seele wird tanzen um seine Kahlheit.¹⁶

La guerra getterà a lungo la sua ombra sulla vita viennese, e Alfred Polgar ne registrerà gli effetti anche nei suoi numerosi feuilleton del periodo postbellico. Nei reportages dalle aule dei tribunali, nei quadri di vita quotidiana e perfino nelle critiche teatrali coglierà ogni occasione propizia per ricordare ai suoi lettori cosa è stata quella “grande epopea”: un periodo storico in cui tutte le regole della civile convivenza sono state sospese. Solo ricordando si sarebbe potuto evitare che simili nefandezze si ripetessero. Alfred Polgar non aveva

15 1, 9.

16 “Es geht uns gut” [1918]. 1, 58-60. “Spoglio si erge l'albero del tempo, ma guardate per terra i mucchi di menzogna, costrizione e maledetto dogma, che il soffio della tempesta ha fatto cadere, e la vostra anima ballerà intorno all'albero spoglio.”

“Tra follia e disperazione”.
Alfred Polgar e la Prima Guerra Mondiale

dubbi a questo riguardo, ma la sua lucida e coraggiosa testimonianza non è bastata per impedire che ciò accadesse.

Bibliografia

- POLGAR, Alfred. *Kleine Schriften*. A cura di Marcel Reich-Ranicki in collaborazione con Ulrich Weinzierl, 6 voll. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1982 ss. (I testi di Polgar vengono citati da questa edizione, con indicazione del volume e delle pagine, p.es. 1, 3-6).
- BENJAMIN, Walter. “Alfred Polgar, Hinterland” [recensione del 1929]. *Gesammelte Schriften*, vol. III: *Kritiken und Rezensionen*. A cura di Hella Tiedemann-Bartels (*Werkausgabe*, vol. 8). Frankfurt/M., Suhrkamp, 1980, 199s.
- BOHN, Volker. *Kritische Erzählungen. Zur Prosa Alfred Polgars*. Frankfurt/M., Diss. 1978, 23.
- BROCH, Hermann. “Der Theaterkritiker Polgar” [1920]. *Schriften zur Literatur I: Kritik (Kommentierte Werkausgabe*. A cura di Paul Michael Lützeler, vl. 9/1). Frankfurt/M., Suhrkamp, 1975, 49-51.
- DOROWIN, Hermann. “‘Zwischen Irrsinn und Verzweiflung’. Alfred Polgar und der Erste Weltkrieg”. *Der Untertreiber schlechthin. Studien zu Alfred Polgar. Mit unbekannten Briefen*. A cura di Evelyne Polt-Heinzl e Sigurd Paul Scheichl. Wien, Löcker, 2007, 153-174.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. “Appell an die oberen Stände” [1914]. Id. *Reden und Aufsätze II. 1914-1924 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. 9). Frankfurt/M., Fischer, 1979, 347-350.
- HOFMANNSTHAL, H. “Die Bejahung Österreichs. Gedanken zum gegenwärtigen Augenblick” [1914]. *Reden und Aufsätze II. 1914-1924 (Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, vol. 9). Frankfurt/M., Fischer, 1979, 356-359.
- WEINZIERL, Ulrich. “Karl Kraus und Alfred Polgar”. *Kraus Hefte*, 8.1978, 4-18.

Hermann Dorowin

WEINZIERL, U. *Alfred Polgar. Eine Biographie*. Wien, Löcker, 1985.

ŽMEGAĆ, Viktor. “Der Erste Weltkrieg in Alfred Polgars Prosa”.
*Österreich und der Große Krieg 1914-1918. Die andere Seite der
Geschichte*. A cura di Klaus Amann e Hubert Lengauer. Wien,
Christian Brandstätter, 1989, 176-180.

ZWEIG, Stefan. *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*.
Frankfurt/M., S. Fischer, 1982.

Libri contro: autori e romanzi contro Remarque

Roberto De Pol

The paper analyzes some German WWI novels, written with the express aim of attacking the pacifism and lack of realism of Remarque's All Quiet on the Western Front as well as its alleged denigration of the German soldier.

Niente di nuovo sul fronte occidentale (1929) è caratterizzato da una sequenza narrativa che alterna episodi slegati, non disposti in evidente successione cronologica né facilmente rapportabili a un preciso contesto storico e geografico,¹ e recuperi narrativi: nonostante le esperienze del protagonista fungano da filo conduttore conferendo unità alla trama, questa sequenza narrativa determina nel lettore un senso di disorientamento che è intenzionale da parte dell'autore, perché mira a rendere l'imperscrutabilità della guerra, così come viene percepita dal singolo combattente, ma anche ad alludere al valore emblematico dell'esperienza bellica narrata, suggerendo che quella vissuta e raccontata di Paul Bäumer valga per tutti i soldati, per tutti i fronti, forse addirittura per tutte le guerre moderne.

A ben guardare, nel testo di Remarque (*recte* Erich Paul Remark: 1898-1970) è però anche individuabile un'accurata strutturazione che riguarda il rapporto tra diretto coinvolgimento del protagonista nelle operazioni belliche e periodi di lontananza dalla prima linea: i primi 5 capitoli sono disposti in un crescendo di tensione che raggiunge una prima culminazione nel capitolo 6 con la descrizione del primo combattimento; segue una prima fase di stasi nelle operazioni belliche con i capitoli 7 ed 8 che narrano del soggiorno nelle retrovie e della licenza a casa; poi viene una seconda culminazione con il capitolo 9 in gran parte incentrato sull'episodio

¹ Solo nelle ultime pagine del romanzo compare, ossessivamente, la notazione "Sommer 1918" per suggerire che la morte del protagonista avvenga negli ultimi mesi di guerra e sia dunque ancora più inutile.

dell'uccisione del soldato francese nella buca di granata; seguono una seconda fase di stasi con il ferimento, il ricovero e la degenza in ospedale, e una terza culminazione nel capitolo 10 che narra gli ultimi combattimenti e infine, in poche righe, la morte del protagonista. Il testo di Remarque mostra così la vita del soldato nei suoi diversi aspetti, è insieme un libro di guerra, nel senso più stretto, e un libro di vita militare in tempo di guerra.

Sia per la deliberata adozione di queste strategie, sia per la provenienza letteraria di alcuni celebri motivi che sono solo in apparenza 'realistici', ma risalgono invece ad altri testi letterari (la sofferenza dei cavalli al *Simplicissimus* di Grimmelshausen e, per suo tramite, all'*Arcadia* di Sidney, l'uccisione a distanza ravvicinata allo scrittore russo Vsevolod Michailovic Garšin: cfr. De Pol), sia per l'esigua base di esperienza personale dalla quale l'autore potesse attingere, perché Remarque arrivò sul fronte occidentale, nella zona di Arras, il 12 giugno 1917 e fu ferito da una granata il 31 luglio, il primo giorno dell'offensiva inglese di Passchendaele, quindi non fu mai coinvolto in episodi rilevanti né in grandi offensive, *Niente di nuovo* è indubbiamente da ascrivere al genere romanzesco, nonostante il sottotitolo "Roman" fosse stato inserito solo nell'edizione del 1957. Dobbiamo anzi presumere che anche la scelta di non indicare chiaramente il genere nel quale il lettore potesse inquadrare questo testo fosse deliberata, anche se non possiamo specificare se risalisse all'autore o all'editore. L'indicazione "Roman" serviva ormai da secoli per avvertire il lettore che il testo connotato con questo vocabolo era caratterizzato da un alto tenore di finzionalità; ed era proprio questa presunzione di finzionalità che Remarque oppure il suo editore volevano evitare di suggerire al lettore. La Grande Guerra suscitò infatti una massa enorme di scritti, lettere, diari, cronache ufficiali e memorie, poesie, romanzi e racconti, accomunati da un dato fondamentale che è un effettivo o fittizio autobiografismo, una "confusione, mai spinta così lontano, fra Io biografico e Io letterario", giustificata dalla considerazione che "Aver vissuto o meno quanto si raccontava non era una distinzione da poco agli occhi di un pubblico di lettori composto da numerosi ex combattenti" (Prochasson 605-606).

Questa "stretta relazione, che si è imposta con forza, fra

letteratura e testimonianza” (Prochasson 609), fu dunque suggerita o almeno non espressamente negata anche dal testo di Remarque e di conseguenza ne condizionò anche la prima ricezione, sicché quello che era sostanzialmente un romanzo, anche se evitava di qualificarsi apertamente come tale, finì per essere giudicato in base al suo ‘realismo’, come se l’autore avesse davvero inteso scrivere un rapporto, un testo documentario, invece che un testo letterario (cfr. Müller 67-68).

Ancor oggi, chi racconta la Grande Guerra con l’intento di mostrarne gli orrori, usa spesso *Niente di nuovo* senza rendersi conto oppure senza avvertire chiaramente i suoi lettori che si tratta di un romanzo, lasciando invece intendere che sia il rapporto di una esperienza realmente vissuta, se non dall’autore, almeno da soldati a lui noti, sicché gli episodi più celebri, lo strazio dei cavalli, la descrizione dell’attacco francese, l’uccisione individuale nella buca di granata, diventano ‘testimonianze’ di “com’era la guerra / *questa guerra*”,² mentre sono invece passi di un romanzo bellico e in gran parte frutto di invenzione (anche nel senso etimologico e retorico del termine).

Costituisce tuttavia a mio parere la massima conferma delle potenzialità conoscitive della letteratura il fatto che, per descrivere l’essenza di un fenomeno complesso, si ricorra a un testo letterario che rielabora e trasfigura liberamente la realtà, anzi che a un testo ‘informativo’ (un diario, una cronaca, un epistolario) che la rispecchia fotograficamente e per di più da un punto di vista individuale.

Il malinteso del biografismo condizionò tuttavia anche molti dei giudizi negativi sul romanzo di Remarque che presero di mira proprio la sua presunta inadeguatezza documentaria: già nel 1929 comparvero uno “studio” che definiva *Niente di nuovo* un “inganno” (“Eine Täuschung”: Müller Scheld), furono pubblicate delle

² Citando altri romanzi di guerra, Prochasson (615) scrive di “scene romanzesche” che “fecero epoca come non mai” ed ammette “il peso di questa letteratura nella creazione delle rappresentazioni sociali più pregnanti della Grande Guerra. Ben presto, infatti, emersero alcuni cliché recepiti come altrettante ‘verità’ sulla guerra, che fecero di tali libri delle ‘testimonianze’, talvolta riprese dai film”.

“annotazioni a margine” (Heisler) e delle rettifiche riguardanti “com’era invece” la guerra a Oriente (Otto), mentre Max Josef Wolff (1868-1941), insegnante, traduttore e scrittore, pubblicò nel 1930 sotto lo pseudonimo di Emil Marius Requark una breve parodia del romanzo di Remarque ambientata durante la guerra di Troia, confermando a scopo irridente quello che Remarque aveva voluto significare a scopo polemico, che “la guerra era stata (e sarà sempre) così”.

Emblematica di questo malinteso generato dalla presunzione autobiografica fu la reazione di Ludwig Renn (Arnold Friedrich Vieth von Golßenau: 1889-1979). Nelle 315 pagine del suo romanzo *Krieg* (*Guerra*, pubblicato nel 1928, quindi un anno prima di quello di Remarque), Renn, il quale conosceva bene la realtà della guerra avendovi preso parte per cinque anni come aspirante, poi come comandante di compagnia e infine di battaglione, non aveva menzionato una sola uccisione a corpo a corpo, con pugnale, vanga o baionetta. Pur condividendo il messaggio fondamentalmente antibellicista di Remarque, Renn espresse poi su *Niente di nuovo* un giudizio negativo che sarà stampato postumo (1980), in uno scritto autobiografico:

Quando lessi questo libro capii da molti dettagli che Remarque non aveva idea del quadro complessivo delle operazioni militari e che o non aveva partecipato personalmente a nessuna grande battaglia oppure aveva appositamente evitato di descriverla. In particolare la sua celebre lotta³ nella buca di granata tra un tedesco e un francese è una sciocchezza giornalistica e sensazionalistica. In una situazione del genere, quando due avversari si incontrano e nessuno dei due è un eroe, ma hanno entrambi paura uno dell’altro, di solito agiscono ben diversamente: per ingraziarsi l’avversario uno offre subito all’altro qualcosa, per esempio una sigaretta. Così stringono amicizia per opportunismo.

Quelli che non conoscono la guerra si bevono il romanzo di Remarque e prendono le sue descrizioni per realtà tipica, però la gente che ha vissuto quel casino riconosce le sue stesse

³Il testo ha “Kampf”, ma in realtà non c’è alcuna lotta: il soldato francese si lascia cadere nella buca e Paul lo pugnala.

Libri contro: autori e romanzi contro Remarque

esperienze nel mio *Guerra*. Sono meno lettori, ma il loro giudizio è per me importante. (Renn, “Anstöße in meinem Leben”, cit. da Drommer, 328)

Effettivamente l'uccisione del soldato francese nella buca di granata non aspira ad alcuna tipicità, perché l'uccisione all'arma bianca, a contatto ravvicinato, costituiva una percentuale molto bassa delle cause di morte durante questa guerra. Remarque, anzi che ispirarsi a una vicenda reale, si è chiaramente rifatto a un altro testo letterario (vedi De Pol). A Renn, come pure a tutti quelli che trovarono “non realistico” questo episodio, sfuggì che esso si poneva un valore non documentario, ma altamente simbolico, che non voleva narrare una data uccisione realmente avvenuta, ma condannare *ogni* uccisione di un essere umano da parte di un altro essere umano, quindi non solo *questa* guerra, ma *tutte* le guerre.

La differenza tra il ‘documentarismo’ di Renn, in fondo innocuo perché volutamente immune da pathos e giudizi politici o morali, e la finzionalità di Remarque, pericolosa perché carica di pathos e di ideologia, fu ben avvertita in Italia dai censori fascisti, i quali nel 1929 permisero che fosse pubblicata la traduzione del romanzo di Renn (*Guerra*, trad. di Paolo Monelli, Milano, Treves) e impedirono per tutta la durata del regime la pubblicazione di una traduzione di Remarque (vedi Barrale 94-97).

La critica di Renn ci suggerisce anche un'altra interessante considerazione, quando dichiara che “quelli che non conoscono la guerra” (e intende *questa* che noi chiamiamo Grande Guerra) “si bevono il romanzo di Remarque” come “realtà tipica”, mentre “la gente che ha vissuto quel casino riconosce le sue stesse esperienze nel mio *Krieg*”, ossia che i reduci riconoscono il valore documentario del testo di Renn, nonostante – aggiungo io – questo inalberi il sottotitolo “Roman”, mentre l'appartenenza del testo di Remarque al genere romanzesco non viene esplicitamente dichiarata. Ne consegue infatti che non soltanto i testi inequivocabilmente cronachistici e documentari (diari, lettere, memorie), ma perfino i testi “letterari” andrebbero – secondo Renn – comunque giudicati solo in base al rapporto di rispecchiamento con la “realtà” vissuta o documentata e che soltanto chi ha fatto la guerra può giudicare con

competenza, dall'alto della sua esperienza, anche il testo letterario, mentre chi non l'ha fatta si lascia eventualmente ingannare da testi non "realistici" come quello di Remarque.

"Il tema dell'incomunicabilità tra comunità dei veri combattenti (*Frontgemeinschaft*) e 'altri' [...] uno dei *topoi* più caratteristici della narrazione di guerra novecentesca", si intreccia con "il racconto della guerra così-come-essa-fu" che diventa "un segreto iniziatico, un'ossessione che Norton Cru avrebbe elevato a orma imprescindibile di valore letterario" (Mondini 105). La posizione di Renn nei confronti di Remarque è analoga a quella di Frescura che nel *Diario di un imboscato* (1919) si scagliava contro "i pennivendoli prodighi di chiacchiere, ma incompetenti" (Mondini 106).

Ancor più radicali che quella di Renn furono però le reazioni di quegli autori, essi stessi ex combattenti, che volevano trasfigurare la guerra in esperienza vitalistica, formativa e comunque necessaria a fini patriottici. Perché essi non si limitarono a criticare da lettori il libro di Remarque, ma scrissero loro stessi romanzi di guerra *contro* Remarque e contro il suo testo. Dopo la guerra combattuta tra uomini, si scatenò, meno tragica e anche meno evidente, ma altrettanto feroce, una guerra di libri.

Joseph Magnus Wehner (1891-1977) si arruolò come volontario in un reggimento di fanteria bavarese e fu ferito gravemente a Verdun. Dopo la guerra scrisse alcuni racconti, ma divenne famoso con il romanzo *Sieben vor Verdun (Sette davanti a Verdun, 1930)*⁴ scritto appositamente contro Remarque, animato da fervore militaresco e laudativo per il soldato tedesco e da disprezzo per gli avversari, soprattutto per le truppe francesi di colore (Gollbach 241).⁵ Nel 1933 Wehner entrò nel partito nazista, e fu tra gli 88 autori che giurarono fedeltà al Führer; durante la guerra fece la sua parte con la propaganda. Dopo la guerra ritrattò la sua fede nazista e si rifugiò in una sorta di misticismo cristiano.

⁴ Titolo che riecheggia quello della tragedia di Eschilo, *Sette contro Tebe*.

⁵ Un razzismo analogo si trova anche in Franz Schauwecker (*Aufbruch der Nation, 1929*) e in Hans Zöberlein (*Der Glauben an Deutschland, 1931*: vedi sotto).

In *Sette davanti a Verdun* (49-51) Wehner ridicolizza direttamente Remarque raccontando della cattura di un corrispondente di guerra ubriaco, che dà generalità francesi e tedesche insieme, parla mezzo francese e mezzo tedesco, pretende “di rappresentare la sua generazione”, chiara allusione al motto del romanzo di Remarque,⁶ afferma di avere ucciso un francese in una buca di granata e di essere alla caccia di notizie visto “che all’Ovest non succede mai nulla di nuovo”.

Thor Goote (pseudonimo di Werner von Langsdorff: 1899-1940) si arruolò volontario e servì nell’artiglieria, poi fu trasferito in aviazione. Nel 1928 sopravvisse a un grave incidente aereo che lo lasciò invalido. Nel 1936 fu assunto come professore di tecnica di volo e avionica all’Università di Karlsruhe. Fin dal 1920 si era però arruolato nelle SA, divenne poi funzionario del partito. Nel 1940 ottenne di essere assegnato a una squadra di ricognizione e precipitò sulle coste scozzesi.

In *Wir fahren den Tod* (*Trasportiamo la morte*, 1930) Goote polemizza indirettamente con Remarque attribuendo la qualifica di “Mensch” (essere umano) che sta morendo a un aviatore abbattuto che in seguito si rivela essere non un nemico (com’era successo in Remarque nell’episodio dell’uccisione nella buca di granata), ma un tedesco (Goote 55-56) e poi riprendendo in un episodio del suo romanzo alcuni dei motivi già utilizzati da Remarque (la prigionia in un cratere insieme a un soldato ferito che poi muore: Goote 273-279), ma non quelli fondamentali dell’uccisione e della successiva umanizzazione del nemico (che qui infatti è un tedesco e ovviamente non è stato ucciso dal protagonista). In generale la seconda metà di *Trasportiamo la morte* riprende puntualmente tutta una serie di motivi ed episodi già presenti in *Niente di nuovo* conferendo loro un

⁶ Nella traduzione italiana di Stefano Iacini, approntata nel 1929, ma censurata preventivamente e pubblicata ufficialmente solo a partire dal 1956, il motto suona “Questo libro non vuol essere né un atto d’accusa né una confessione. Esso non è che il tentativo di raffigurare una generazione la quale – anche se sfuggì alle granate – venne distrutta dalla guerra”. L’originale tedesco “über eine Generation zu berichten” (letteralmente: “fare rapporto su una generazione”) risulta più adeguato a suggerire la presunta realistica di quanto viene raccontato.

significato opposto: la “stanza dei morti” all’ospedale militare (Goote, 289), l’incomprensione tra militari e civili (Goote 300, 314, 336), il disorientamento durante la licenza a casa e l’incontro con madre e sorella (Goote 302-305), l’insolente ufficiale delle retrovie (Goote 319-320), il tentativo di assicurare la madre (“non è poi così terribile”: Goote 341), il bombardamento che scopercchia le bare nel cimitero (Goote 353), le sofferenze dei cavalli (Goote 355, 363) e, ovviamente, le ragioni del perché si combatte (Goote 394).

Hans Zöberlein (1895-1964), muratore, fu più volte decorato durante la Prima Guerra Mondiale, alla quale partecipò come sottufficiale. Dopo la guerra si iscrisse al partito nazionalsocialista e alle SA, si laureò come architetto. Nel 1934 fu nominato responsabile artistico del partito a Monaco, carica alla quale rinunciò poi spontaneamente per dissidi interni (Sarkowicz).

Zöberlein polemizzò con Remarque già sul *Völkischer Beobachter* (organo ufficiale del partito nazista), accusandolo di mistificazione e di non essere mai stato al fronte, oppure di mentire, proprio come aveva fatto Renn. Soprattutto, Zöberlein contrappose al romanzo di Remarque, redatto da un “Literat”, il suo *Der Glaube an Deutschland* (*La fede nella Germania*, 1931), scritto da un “Fachmann” (esperto) ed espressamente autobiografico.

Il libro di Zöberlein, benché spesso definito e trattato dalla critica come un “romanzo” (Müller 68) non vuole però essere un romanzo, né si presenta come tale: il sottotitolo lo qualifica anzi come “Ein Kriegserleben von Verdun bis zum Umsturz” (“Un’esperienza bellica da Verdun fino al tracollo”). Dopo una breve prefazione di Adolf Hitler, datata febbraio 1931, l’autore inserisce una dettagliata tabella cronologica dei periodi trascorsi al fronte (Zöberlein 9-10), ponendosi così in netta contrapposizione rispetto alla voluta indeterminatezza cronologica e geografica di Remarque. Ma c’è di più: se Remarque alterna combattimenti al fronte e periodi di riposo, in licenza o in convalescenza in ospedale, Zöberlein narra soltanto i combattimenti e le permanenze in prima linea, a sottolineare come soltanto questi episodi determinino l’esperienza bellica, ed inizia subito con il dispiegamento a Verdun, senza nulla narrare del reclutamento, dell’addestramento e del viaggio di trasferimento.

Lo stile di Zöberlein è piano e colloquiale, la visuale quella del soldato semplice, manca, come anche in Remarque, una visione d'insieme, tuttavia lo scopo che Zöberlein persegue con la scelta di quest'ottica parziale è opposto a quello di Remarque: in questo l'intento era mostrare la caoticità della guerra, in Zöberlein è immedesimare il lettore con il singolo combattente di prima linea che narra e rivendica con orgoglio il suo piccolo contributo individuale, allo scopo di suggerire come ogni soldato semplice facesse il suo dovere e ribadire che la sconfitta era dovuta all'incapacità dei generali e all'inferiorità dell'industria tedesca.

I combattimenti vengono narrati da Zöberlein con un compiacimento che sfiora il sadismo (così Gollbach 215), il nemico viene descritto con odio e disprezzo (più volte i soldati nemici vengono chiamati "cani") e ogni uccisione viene presentata come necessaria perché costituisce un indebolimento della potenza avversaria (Gollbach 216-217). Una volta il protagonista si trova a duellare da lontano, col fucile, contro un tiratore nemico che lo prende di mira (e che solo per questo viene definito "ein frecher Kerl", "un tizio impertinente": Zöberlein 129) e quando lo colpisce non mostra alcuno scrupolo: "Di colpo ogni riflessione e rimuginare erano banditi. Questo avvenimento personale mi legò di colpo con l'intero avvenimento bellico. Ah sì, anche la guerra ha un aspetto positivo. Ed è semplicissimo: Tu ... o io" (Zöberlein 129). La contrapposizione all'episodio centrale del romanzo di Remarque, l'uccisione irriflessa e ravvicinata nella buca di granata, non potrebbe essere più netta: alla tragica consapevolezza dell'inutilità della guerra che travolge il soldato di Remarque, corrisponde in Zöberlein l'illuminazione che la guerra è necessaria per la collettività e trasfigura il singolo combattente facendone un membro della collettività, come tale intercambiabile, sacrificabile, ma anche non imputabile di eventuali crimini. L'unico episodio di corpo a corpo con il nemico si conclude invece con la cattura (e non con l'uccisione, come in Remarque) dell'avversario (Zöberlein 179-180), sicché anche il lettore meno guerrafondaio non è costretto a provare compassione per il vinto.

Dalla guerra, dalla quale non desiste fino agli ultimi giorni, il singolo soldato come il protagonista si porta a casa secondo

Zöberlein un nuovo modello sociale, basato sul cameratismo stretto in nome del sacrificio per la patria. La guerra, anche se persa, non è stata dunque invano: una conclusione opposta a quella di Remarque.

La guerra di libri diede a sua volta origine anche a una guerra di film: mentre il successo del romanzo di Remarque venne sancito e amplificato dal celebre film di Milestone (1930), *La fede nella Germania* fornì la base per il film “Stoßtrupp 1917” (1933, regia di Ludwig Schmid-Wildy e H. Zöberlein) che intendeva essere la risposta nazista al film antibellicista di Walter Pabst “Westfront 1918” (1930) basato sul romanzo di Ernst Johannsen *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* (*Quattro della fanteria: i loro ultimi giorni sul fronte occidentale nel 1918*, 1929) (vedi Delabar 401).

Zöberlein scrisse un solo romanzo di guerra (*La fede nella Germania*) e un altro sui reduci che si opposero alla rivoluzione del 1918-19 (*Der Befehl des Gewissens: L'ordine della coscienza*, 1937). Per quanto egli venga considerato dalla critica un tipico esponente della letteratura nazista (Delabar 399-400), non è certamente il massimo esponente del romanzo di guerra tedesco di tendenza bellicistica: a giudicare in base alla capacità artistica, questo discutibile merito spetta semmai all'Ernst Jünger di *In Stahlgewittern* (*Nelle tempeste d'acciaio*, 1920), per quanto questo testo venga definito dal sottotitolo “Dal diario di un comandante di truppe d'assalto”, tenga cioè le distanze dalla ‘letteratura’. Zöberlein può però esser considerato il tipico rappresentante di tutti quei reduci tedeschi che si sentirono “traditi” dalla visione antibellicista di Remarque: la maggior parte manifestarono il loro dissenso a voce, oppure con lettere ai giornali o con recensioni, alcuni di loro presero la penna per opporre il loro punto di vista alla visione “disfattistica” di Remarque e, unicamente sotto questo aspetto, il romanzo di Zöberlein è il risultato meglio riuscito di questa deliberata correzione. Se Remarque non avesse pubblicato il suo libro, molto probabilmente Zöberlein e altri, come Joseph Magnus Wehner e Thor Goote, non avrebbero pubblicato i loro.

Nulla di nuovo non è dunque importante soltanto in sé, per la sua netta condanna di questa e di ogni altra guerra, ma anche per le reazioni che, come un catalizzatore, scatenò, portando alla superficie

Libri contro: autori e romanzi contro Remarque

pensieri e sentimenti che comunque covavano nell'opinione pubblica tedesca e che contribuirono poi all'affermazione del nazional-socialismo. Prima ancora della presa di potere di Hitler, ai libri che condannavano la guerra, il militarismo e il nazionalismo si opposero così altri libri di tendenza opposta; la guerra che aveva visto uomini contro uomini divenne argomento di un'altra guerra che opponeva libri contro libri e questa guerra tra libri contribuì a sua volta a porre i presupposti per un'altra terribile guerra tra uomini: ennesima conferma di come la letteratura costituisca una chiave in grado di dischiudere il mondo e la storia, anche quella ancora da venire.

Opere citate

Testi

- FRESCURA, Attilio. *Diario di un imboscato*. Vicenza, Tipografia Galla, 1919; Bologna, Cappelli, 1930.
- GOOTE, Thor [Langsdorff, Werner Von]. *Wir fahren den Tod*. Berlin, Büchergilde Gutenberg, 1941.
- REMARQUE, Emil Maria [Remark, Erich Paul]. *Im Westen Nichts Neues*. Berlin, Propyläen-Verlag, 1929.
- RENN, Ludwig [Vieth von Golßenau, Arnold]. *Krieg*. Frankfurt a. M., Frankfurter Societäts-Druckerei, 1928.
- RENN, L. *Guerra*. Traduzione di Paolo Monelli. Milano, Treves, 1929.
- REQUARK, Emil Marius [Wolff, Max Josef]. *Vor Troja nichts Neues*. Berlin, Brunnen-Verlag, 1930.
- WEHNER, Josef Magnus. *Sieben vor Verdun*. Ein Kriegerroman. München, Albert Langen - Georg Müller, 1930.
- ZÖBERLEIN, Hans. *Der Glaube an Deutschland. Ein Kriegserleben von Verdun bis zum Umsturz*. 32. Auflage. München, Zentralverlag der NSDAP, 1939.

Letteratura critica

- BARRALE, Natascia. *Traduzioni imperfette. I romanzi tedeschi durante il fascismo*. Roma, Carocci, 2012.
- DELABAR, Walter. “‘Aufhören, aufhören, he, aufhören – hört doch einmal auf!’ Hans Zöberlein: Der Glaube an Deutschland (1931)”. *Von Richthofen bis Remarque: Deutschsprachige Prosa zum I. Weltkrieg*. Hrsg. von Thomas F. Schneider und Hans Wagener. Amsterdam, New York, Rodopi, 2003, 399-421.
- DE POL, Roberto. “‘Io o lui’: l’uccisione del nemico in testi letterari tedeschi dal Medioevo all’età moderna”. *Anthropos&Iatria* XI, fasc. 2 (2007), 88-96.
- DROMMER, Günther. “All die tapferen Soldaten”. Nachwort zu L. Renn, *Krieg*. Roman. Berlin, Das Neue Berlin, 2001, 323-334.
- GOLLBACH, Michael. *Die Wiederkehr des Weltkrieges in der Literatur. Zu den Frontromanen der späten Zwanziger Jahre*. Kronberg/Ts, Scriptor-Verlag, 1978.
- HEISLER, Hermann. *Krieg oder Frieden: Randbemerkungen zu Remarques Buch ‘Im Westen nichts Neues’*. Stuttgart, Verlag der Christengemeinschaft, 1929.
- MONDINI, Mario. “Guerre di carta. Eroi e imboscati nel racconto italiano del primo conflitto mondiale”. *La guerra che verrà non è la prima 1914-2014*. Catalogo della mostra (Rovereto, 4 ottobre 2014 - 20 settembre 2015). Milano, Mart Electa, 2014, 96-104.
- MÜLLER, Hans-Harald. *Der Krieg und die Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*. Stuttgart, Metzler, 1986.
- MÜLLER SCHELD, Wilhelm. *Im Westen nichts Neues. Eine Täuschung. Studie*. Idstein im Taunus, 1929.
- NORTON CRU, Jean. *Témoins. Essay d’analyse et de critique des souvenirs des combattants édités en français de 1915 à 1928*. Paris, Les Etincelles, 1929 (rist. Nancy, Presses Universitaires, 2007).
- OLMA, Walter. “Josef Magnus Wehner”. *Literaturlexikon*. Hrsg. von Walther Killy. 2. Ausgabe. Berlin, Directmedia, 2005. Vol. 12, 183.

Libri contro: autori e romanzi contro Remarque

- OTTO, Carl August Gottlob. *Im Osten nichts Neues. Das Buch des Krieges wie es war*. Zirndorf-Nürnberg, Sanitas-Verlag, 1929.
- PROCHASSON, Christophe. “La letteratura di guerra”. *La prima guerra mondiale*. A cura di Stéphane Audoin-Rouzeau e Jean-Jacques Becker. Edizione italiana a cura di Antonio Gibelli. Torino, Einaudi, 2007. Vol. II, 605-617.
- SARKOWICZ, Hans. “Hans Zöberlein”, *Literaturlexikon*. Hrsg. von Walther Killy. 2. Ausgabe. Berlin, Directmedia, 2005. Vol. 12, 518.
- ZÖBERLEIN, Hans. “Im Westen nichts Neues. Die Antworten eines Frontsoldaten auf das Buch Remarques”. *Völkischer Beobachter*, 14 agosto 1929.

Egon Friedell e la Grande Guerra: una questione aperta

Nicoletta Dacrema

The aim of this paper is to highlight Egon Friedell's propaganda activity during WWI. By means of a historical and linguistic survey, I show that the works written between 1914 and 1915 are an extraordinary document which adds significantly to Friedell's importance and illuminates the complexity of his personality.

Forse come pochi altri temi di grande portata, la prima guerra mondiale abita, con presenza costante,¹ l'interesse dell'uomo moderno. Viva di tutte le suggestioni del documento e della rievocazione letteraria, la “great seminal catastrophe” (Kennan 3),² che avrebbe cambiato il mondo, è al centro di tradizioni di ricerca sempre più consolidate nel tempo, e da sempre fa discutere e riflettere. Tanto più oggi, che se ne commemora il centenario: magari non sempre rinnovando la prospettiva del dibattito, ma compiendo comunque nel complesso un lavoro imponente di indagine che tocca i campi più svariati del sapere. Così oggi, se è raro trovare un affresco completo come quello presentato nei tre volumi della *Cambridge History of the First World War*, a cura di Jay Winter, meno raro è trovare prodotti che, sebbene stimolanti da vari punti di vista, tradiscono per certi versi il loro carattere occasionale. Al di là di tutte le polemiche che sono state fatte a questo proposito (si pensi, per esempio, alla stroncatura forse non del tutto meritata – a firma Giovanni Belardelli sul *Corriere della Sera* – della mostra allestita al

¹ L'affermazione di Antonio Gibelli (13) secondo la quale “A distanza di circa ottant'anni dalla sua conclusione, la memoria della Grande Guerra è ormai piuttosto sfuocata” appare davvero troppo pessimistica.

² Questa definizione è stata poi ripresa, a piene mani, dalla critica d'area tedesca, come mostrano di recente, per esempio, Schulin, Burgdorff e Tobias.

Mart di Rovereto³), resta il fatto che l'ingranaggio rappresentativo del giubileo, proprio in virtù dei suoi ritmi incalzanti, ha portato in tutta Europa al fiorire di una gran messe di lavori, alcuni dei quali molto pregevoli, che in altre circostanze sarebbero stati realizzati probabilmente in molto più tempo.

In questo fermento produttivo che porta alla luce anche protagonisti marginali e finora poco rappresentati, colpisce l'attenzione desultoria dedicata dalla critica a Egon Friedell. Non si può certo sostenere che tale scrittore sia stato dimenticato del tutto, soprattutto dopo che una emittente radiofonica viennese, Radio Orange 94.0, ha mandato in onda, con successo, la lettura integrale commentata della *Kulturgeschichte der Neuzeit*.⁴ Tuttavia, per quanto riguarda la produzione scientifica, nessun lavoro su Friedell tra quelli degli ultimi tempi (vd. Friedel; Dacrema, *Le arti a confronto*; Viel; Weigl) si è concentrato nello specifico sul suo rapporto con la Grande Guerra. Eppure, quando si parla di Grande Guerra, il pensiero non può non correre, tra i primi, a questo autore dalla vivacità poliedrica e a certi suoi interventi di propaganda in cui la retorica dello scontro si mostra in tutti i suoi elementi distintivi, con una potenza di raro riscontro in altri prodotti di pubblicistica bellica *culta*.

In realtà, benché gli studi sui messaggi e sui processi persuasivi rivelino ultimamente una accresciuta vitalità, va segnalato che la pubblicistica bellica legata alla prima guerra mondiale è un territorio con margini di esplorazione ancora piuttosto ampi. Il riconoscimento della specificità e della autonomia del genere è infatti recente: solo da pochi decenni si è proceduto a enucleare questa produzione da un

³ La mostra, dal titolo *La guerra che verrà non è la prima 1914-2014*, è stata allestita dal 4 ottobre 2014 al 20 settembre 2015 su progetto di Cristina Collu, a cura di Nicoletta Boschiero, Saretto Cincinelli, Gustavo Corni, Gabi Scardi e Camillo Zadra.

⁴ La lettura, dal titolo Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Kommentierte Radiolesung des gesamten Werks, cominciata il 9 ottobre 2008 e terminata il 12 giugno 2004, ha avuto cadenza settimanale.

contesto estremamente differenziato, e a farla oggetto di esame.⁵ La letteratura, in particolare, pur venendo indagata in modo sempre più sistematico (per es. Bussemer; Schramm; Hirschfeld; Fox; Brenn; Ungern-Sternberg; Dacrema, *La Propaganda*; Überegger), rispetto agli altri ambiti presenta ancora un patrimonio consistente di materiali in attesa di scoperta e di vaglio: qualche volta si tratta di documenti che per certi aspetti si sovrappongono ad altri già studiati, il cui apporto arricchisce dunque soltanto in parte la discussione sul tema; altre volte, invece, sono documenti che hanno molto da rivelare sia sul versante tematico, sia su quello delle modalità di significazione.

Tra essi spiccano sette articoli che Egon Friedell ha scritto tra l'ottobre 1914 e la Pentecoste del 1915 per il *Neues Wiener Journal*, il quarto giornale dell'Impero austro-ungarico per numero di copie.⁶ Indirizzati contro ciascun Paese dell'Intesa, e raccolti in un libretto di nemmeno sessanta pagine dal titolo *Von Dante zu D'Annunzio*, questi scritti si rivelano essenziali per chi studia la *Kriegspropaganda* come categoria letteraria e, prima ancora, come categoria

⁵ In Austria, in particolare, svariate ragioni hanno contribuito a questo ritardo. Come mette in rilievo Oswald Überegger (259): “Die Kriegspropaganda der Habsburgermonarchie im Ersten Weltkrieg stellte über lange Zeit hinweg kein zentrales Thema der österreichischen Weltkriegsforschung dar. Die sich nach 1918 in Österreich etablierende, von Offizieren dominierte Kriegsgeschichtsschreibung bediente sich einer Rechtfertigungsrhetorik, in der neben der Zurückweisung jeder Schuld Österreich-Ungarns am Ausbruch des Ersten Weltkrieges die wirkungsmächtigen Topoi der ‘Dolchstoßlegende’ und der Legende einer an der Front unbesiegte Armee propagiert wurden”.

⁶ Il *Neues Wiener Journal* era un foglio di impronta liberale. Con le sue 85.000 copie, esso seguiva, per tiratura, la ‘Illustrierte Krone-Zeitung’, giornale “unparteiisch” (235.000 copie), la ‘Neue Zeitung’, giornale “katholisch” (125.000 copie) – entrambi, si badi, fogli locali – e il ‘Neues Wiener Tageblatt’, giornale “deutschdemokratisch” (93.800 copie). Per una panoramica esaustiva dei quotidiani della Monarchia a cavaliere del secolo si rimanda a Walter. A proposito dell’orientamento politico della stampa austro-ungarica, Kurt Paupié (6) scrive: “Man wird kaum ein Land finden, in dem die Schattierung der Parteien und ihrer Presse so vielfältig abgestuft war, wie in der Donaumonarchie”.

ideologica. Già dai loro titoli – *Westbarbaren*, *Toleranz*, *Das hysterische Frankreich*, *Wiener Fasching*, *Der unbeliebte Deutsche*, *Von Dante zu D'Annunzio*, *Die Philosophie des Weltkriegs* – si può infatti comprendere che essi offrono una visione globale dei nodi concettuali più delicati della prima guerra mondiale; e, più raro da trovare nella pubblicistica bellica del tempo, di quel ‘problema tedesco’ che con alterne vicende ha segnato i rapporti tra Austria e Germania con ricadute significative sulla costruzione della identità dei due Paesi e sulla loro autopercezione di ciascuno di essi (cfr. Dacrema, *Il ‘caso’ Austria*). E come se ciò non bastasse, queste pagine consentono anche di approfondire il percorso retorico della pubblicistica bellica in sede giornalistica – un percorso su cui non si rifletterà mai abbastanza, oggi più che mai di stringente attualità.

Questi scritti contribuiscono in modo determinante ad aggiornare la consistenza sia dello scrittore, sia del personaggio Friedell e ad arricchirne la complessità. Appare dunque singolare che le sessanta pagine di *Von Dante zu D'Annunzio* siano state appena sfiorate – quando non addirittura ignorate – dall’interesse di storici e germanisti.

Alla base di una simile distrazione, quale potrebbe apparire a un giudizio sommario, si direbbe esserci però non tanto una negligenza, quanto piuttosto una sorta di resistenza della critica nei confronti di queste “paginette”. Quasi come se, coscientemente o non, gli studiosi abbiano voluto sottrarre Friedell a una dimensione che faticavano a sentire come a lui appartenente. Sembrano infatti – i seguenti – argomenti troppo deboli per giustificare un tale silenzio: la poca appariscenza del fascicoletto *Von Dante zu D'Annunzio*; le sole iniziali EF usate come sigla degli articoli; le tante voci di guerra – tra cui potrebbe confondersi anche quella di Friedell – di cui gronda il *Neues Wiener Journal* di quei mesi (come d'altronde tutta la stampa dell'epoca, dalla *Neue Freie Presse*, al *Pester Lloyd*, alla *Illustrierte Zeitung*, al *Daily Mail*, al *Popolo d'Italia*).⁷ Argomenti più sostanziali invece – e forse dirimenti – appaiono i *contenuti* del pensiero friedelliano, e i *modi* nei quali quei contenuti sono espressi.

⁷ Sul rapporto ‘Stampa-Grande Guerra’ si veda in particolare Paddock.

È come se la critica, mettendo in atto una sorta di ostracismo,⁸ sia voluta correre in soccorso dell'immagine tradizionale di Friedell che essa stessa negli anni ha riempito di contenuto. Non è infatti infrequente che, per una sorta di comodo conformismo intellettuale, una volta inquadrato un autore in una determinata casella, si rilutti a considerarlo da un altro punto di vista.

Ed effettivamente, anche avvicinandosi senza pregiudizi a questi articoli, risulta difficile conciliare il Friedell dal pensiero libero, pronto a sorridere sulla vita senza pedanterie e a mettere tutto in discussione – a cominciare dall'idillio falsamente appagato dello strapaese absburgico, fino alla natura di Cristo e al modo stesso di scrivere la Storia –, con gli approdi di chiusura cieca e di espressione predicatoria di *Von Dante zu D'Annunzio*. Quantomeno, viene da chiedersi quale posto occupino nel suo edificio letterario questi articoli che, al tempo, hanno avuto larga circolazione, hanno raccolto consensi, hanno convinto. Anche perché, per via d'essi, Friedell si pone come uno dei personaggi più contraddittori della Vienna di fine secolo. Viene da chiedersi, in altre parole, se anche *Von Dante zu D'Annunzio* sia espressione “fisiologica” di Friedell, come lo sono in realtà tutte le altre sue opere, così diverse tra loro e al fondo così uguali (dietro il dialettico socratico, il filosofo barocco, lo spirito analiticamente kantiano c'è sempre e solo infatti “un unico” Friedell: quello che diceva di essere “ein Prisma, daß das weiße Licht der Welt in tausend Farben zerlegt”: Friedell, *Wienerische Dramaturgie* 75); oppure, se esso non vada considerato come un momento atipico nella sua produzione, legato soltanto all'urgenza dell'ora: come una possibilità sfiorata in quei giorni di guerra, e poi abbandonata del tutto. Insomma, una “smagliatura” in una produzione in sé coerente.

D'altro canto, per una stagione presto conclusa, tanti sono stati gli intellettuali che hanno acceso le proprie parole di entusiasmo per la guerra, abbandonandosi a quell'euforia collettiva descritta da

⁸ Non solo questi articoli non hanno mai ricevuto una indagine specifica, ma dopo il 1915, anno della pubblicazione di *Von Dante zu D'Annunzio*, sono stati esclusi da ogni edizione degli scritti friedelliani. Risalta in particolar modo l'esclusione operata da Heribert Illig, il curatore della produzione saggistica di Friedell: una esclusione che è stata riconfermata in tutte le nuove edizioni ampliate (1982; 1988; 2007; 2009).

Stefan Zweig e da Richard Arnold Bermann in pagine indimenticabili, rispettivamente in *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers* e in *Die Fahrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne Helden*. E raccontata da Ernst Toller con queste parole: “Ja, wir leben in einem Rausch des Gefühls. Die Worte Deutschland, Vaterland, Krieg haben magische Kraft, wenn wir sie aussprechen, verflüchtigen sie sich nicht, sie schweben in der Luft, kreisen um sich selbst, entzündend sich und uns” (Toller 53). Per molti scrittori il sentimento agonale nasceva tuttavia più da una sorta di “contagio” che non da effettiva convinzione, e per alcuni di essi quasi da un dovere di unirsi al coro. Il caso di Rilke è emblematico: nei primi giorni di agosto 1914 anch’egli finiva apparentemente per cedere a quella ubriacatura collettiva, celebrando la guerra come rito e mito nei *Fünf Gesänge*, usciti non a caso su un *Kriegs-Almanach* (18-26). Ma la tensione estrema espressa in figurazioni di sangue e di morte, in un terrifico “Schlacht-Gott” (Rilke 18), stinge già dopo i primi versi per far luogo a un “das Fragende” (Rilke 26) che chiude l’ultimo canto: alla domanda morale, cioè, che ogni sistemazione concettuale del fenomeno guerra deve portare con sé.

Questa domanda, che percorre, da subito, in modo sotterraneo e con forme intermedie tanta parte della propaganda *culta* danubiana, segnata al fondo da una vena di scetticismo disilluso (certe pagine di Hofmannsthal e di Musil ne sono un esempio), Friedell non se la pone: né nel ’14 quando comincia il suo impegno per la Patria, né nel ’15 quando il suo impegno finisce. Eppure, nei mesi in cui egli scrive i suoi articoli, la guerra, *Erlebnis* ed *Erfahrung*, aveva presentato il suo volto più tragico: non più quello, tutto muscoli, del disegno di Alfred Kubin dal titolo *Mobilisierung*, o quello, pieno di attese, proposto il 9 agosto 1914 dalla *Neue Freie Presse*: “Wir nähern uns jener heroischen Zeit, [...]” (Nr. 17944, 1); ma quello disperato dei versi allucinanti di *Grodek* di Trakl, delle tele cupe di Albin Egger-Linz, delle lettere, delle cartoline, dei diari dei soldati al fronte che riflettono tutte, anche se in modo indiretto, ma esclusivo, la serialità

e la massificazione della morte (cfr. Witkop).⁹ “Wir waren früher betriebsame Bürger, sind dann Mörder, Totschläger, Diebe, Brandstifter und ähnliches geworden”, avrebbe scritto Musil (Musil, *Das hilflose Europa* 1082).

Davanti alla denegazione dell'uomo, quando nell'Europa della cultura dilagava di giorno in giorno più urgente il ripensamento del senso di quel conflitto (la parabola di Thomas Mann, di Remarque, di Lussu è a questo proposito esemplare), Friedell rimane saldo nella ipostatizzazione dello scontro: settario e assoluto, accentratore e uniformante nell'esercizio di quella che ha tutto l'aspetto e le forme di una vera e propria militanza propagandistica. E questo fatto colpisce tanto più perché, a quanto risulta da uno spoglio attento e capillare del materiale documentario raccolto in modo organico, ma anche in ordine sparso, in più faldoni e in fascicoli presso l'*Österreichisches Staatsarchiv* di Vienna, Sezione *Kriegsarchiv* (KA, AOK, KPQ, Fasc. 9, Nr. 449; Fasc.10, Nr. 443; Fasc.12, Nr. 417 e KA, LG, Fasc. 2, Nr. 216; Fasc. 3, Nr. 241), il suo nome (a meno che il protocollo che lo riguarda non sia andato disperso tra tanti traslochi e due guerre mondiali) non figura nelle liste degli intellettuali arruolati ufficialmente a orchestrare la propaganda K.u.K. Eppure, in quei mesi, al *Kriegsarchiv* era attiva con diverso ordine e grado la più parte dell'*Intelligencija* absburgica: 823 artisti in tutto, tra giornalisti, scrittori, pittori, scultori, operatori cinematografici, compositori, come testimoniano altrettanti fogli matricolari, alcuni dei quali tra l'altro sono caricati sul sito del *Kriegsarchiv*, a disposizione di un pubblico anche di non specialisti.

Come ricorda Maximilian von Hoen, l'allora direttore del *Kriegsarchiv*, nelle sue memorie pubblicate di recente, alcuni di questi artisti erano stati comandati a quella “Dienstleistung” (von Hoen 73) direttamente dall'*Armeeoberkommando*, come è il caso per esempio di Franz Karl Ginzkey; altri, tra cui Franz Theodor Czokor, si erano offerti volontari; altri ancora, come Hofmannsthal, Zweig e lo stesso Rilke, vi contribuivano grazie all'intercessione di estimatori

⁹ “Ich kann jetzt nur mit Abscheu an die Schlachtbilder denken, die man so in Büchern sieht. Es spricht daraus ein widerwärtiger Leichtsinn”, così un soldato nell'ottobre 1914 (39).

influenti, primo tra tutti Rudolf Hans Bartsch: “Ja, unsere Künstler haben jetzt die Wahl zwischen dem Heldentod und dem Besuch beim Bartsch: sie sind so heroisch, das zweite zu wagen”,¹⁰ sottolineava puntuto Karl Kraus, inesausto accusatore di tutti gli scrittori che intossicavano le coscienze con demagogia e arte (Kraus 334).

Al di là delle diverse forme di reclutamento che comportano tutte, nessuna esclusa, il problema dell’uso dell’arte come categoria politica – una categoria che rinuncia al proprio spazio negoziale di libertà – ed alcune più di altre quello di stabilire dove sia il confine tra spirito patrio e tornaconto personale¹¹ (nella stessa persona convivono spesso atteggiamenti contraddittori che raggiungono effetti intensamente drammatici come per esempio in Rilke e in Zweig), qui importa osservare che della partecipazione di Roda-Roda, Ludwig Ganghofer, Alice Schalek, Robert Musil, Alfred Polgar, Hugo von Hofmannsthal, Stefan Zweig e dello stesso Rilke alle istituzioni collegate al *Kriegsarchiv* – il *Kriegspressequartier* e la *Literarische Gruppe* – disponiamo di dettagliata e cospicua documentazione: atti formali, carteggi, memorie vengono infatti in soccorso dello studioso. E sarà tra l’altro interessante notare che questo materiale è in buona parte ancora in attesa di indagine. Dell’impegno propagandistico di Friedell disponiamo invece di scarsissime testimonianze e, per giunta, non sempre del tutto

¹⁰ K. Kraus, *Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin*, 1. Bd., dtv, München, 1977, 334.

¹¹ Questo, nel ricordo di Bermann (184), uno spaccato di vita quotidiana al *Kriegspressequartier* (il quale, per altro, cambiava frequentemente di sede): “Als wir von Jaroslau nach Bicse zurückgekehrt waren, lernte ich das tägliche Leben im K.P.Q. kennen. Es war wie in einer idyllischen Sommerfrische. Wir wohnten in den Bauernhäusern oder im Schloß, dessen Besitzer, ein Baron Popper, damals mit der Sängerin Maria Jeritza verheiratet war. Wir nahmen unsere Mahlzeiten in einer gemeinsamen Menage ein, und es waren trotz der Kriegsverhältnisse ausgezeichnete Mahlzeiten mit gutem Wein. Mittags, wenn wir den schwarzen Kaffee ausgetrunken hatten, wurde uns mitgeteilt, welche Nachrichten uns dem Hauptquartier von Teschen heute zu uns herüber telephoniert worden waren”.

attendibili. Alcune di esse infatti sono forse un po' romanzate, come quella di Lina Loos: una testimonianza indiretta che come tale dispiacerebbe al filologo, ma che, in mancanza di altri aiuti, risulta preziosa sia perché è una delle poche, sia perché è ricca di particolari se non veri, verosimili. Essa ricostruisce l'avventura bellica dell'autore sulla scorta di una lettera scritta da Friedell alla Loos nell'autunno del '14 (lettera, va detto per correttezza scientifica, di cui peraltro non c'è riscontro concreto). Così, attraverso le parole dell'amica veniamo a sapere per esempio che Friedell si presentò al consolato austriaco di Monaco¹² per arruolarsi volontario al fronte; che fu dichiarato inabile al servizio per il suo peso eccessivo ("Von dem Gewicht, das Sie mit sich herumtragen, ist einem Infanteristen mit Sack und Pack gerade die Hälfte erlaubt!": Loos 197); che fece ritorno a Vienna e che lì incontrò, primo austriaco in uniforme, Hugo von Hofmannsthal. Apprendiamo, inoltre, che Hofmannsthal "erklärte ihm, es gäbe drei Landstürme. Zu einem von diesen dreien gehöre jeder Mensch, aber zu welchem man gehöre, könne niemand wissen" (Loos 198). È difficile mettere a fuoco con precisione cosa intendesse Hofmannsthal (o, piuttosto, Lina Loos) con questa tripartizione: l'esercito austriaco, al 1914, presentava infatti, pur nella struttura fortemente compatta, articolazioni complesse che facilmente rischierebbero di fuorviare il ricercatore che non sia uno storico militare. Va aggiunto poi il fatto che le stesse parole di Hofmannsthal sono vaghe e, se fossero della Loos, come si può ipotizzare, forse anche volutamente sibilline allo scopo di creare una sorta di *suspance* letteraria. Per interpretarle, bisogna dunque affidarsi a congetture. Che Hofmannsthal si riferisse alla possibilità di venire arruolati nell'esercito regolare, o nella milizia territoriale o, ancora, nella riserva territoriale? O forse non alludeva egli anche alla 'milizia della penna'? A quella milizia presso il *Kriegsarchiv*, alla quale egli stesso aveva ambito appartenere fin dall'agosto 1914 mettendo in moto certe conoscenze altolocate, dopo avere prestato qualche giorno di servizio attivo a Pisino d'Istria (cfr. Lunzer). Sta di fatto che, a partire da quel primo autunno di guerra, Friedell

¹² Allo scoppio della guerra, Friedell si trovava a Thalkirchen (Monaco), per alcune cure dimagranti e disintossicanti.

cominciò a produrre il suo personalissimo sforzo bellico: spontaneo, in assenza, come si diceva, di un incarico ratificato da atto formale. È quest'ultimo dato a rendere ancora più interessante il suo "impegno di guerra": la mancanza, cioè, di un committente riconosciuto e riconoscibile, che fa la sua militanza per l'Aquila bicipite più pericolosamente sincera rispetto a quella di tanti suoi colleghi accreditati.

Il lavoro di pianificazione ideologica di Friedell per il suo *Vaterland* (quale *Vaterland* poi si vedrà) dovette essere più assiduo di quanto non facciano supporre i suoi scritti. Wilhelm Herzog, critico letterario al tempo apprezzato, sulla rivista monacense *Das Forum* ci informa, per esempio, di alcune sue *Lesungen* presso il teatro Urania di Vienna "in denen er darlegte, warum das deutsche Volk nur siegen könne" (Herzog 658). Di questi incontri, di cui non è rimasta altra prova e che sollevano ancora una volta una serie di interrogativi destinati, per il momento, a rimanere inevasi (uno tra tutti: è davvero possibile che in un'Austria in armi, sottoposta a rigide regole di censura, Friedell operasse da "libero battitore" in un contesto pubblico?), troviamo verosimilmente riscontro nei testi confluiti in *Von Dante zu D'Annunzio*, quattro dei quali apparvero tra l'altro a breve distanza di tempo sulla berlinese *Schaubühne*:¹³ non a caso una rivista tedesca, e di teatro. Già mettendo insieme solo questi primi elementi, pochi ma significativi, si ricava con buona approssimazione il quadro entro cui si muove la propaganda di Friedell, sia per quanto riguarda i temi del suo discorso politico, sia il grado di successo d'esso, sia il metodo comunicativo attivato.

Successo quelle serate dovettero averne avuto parecchio, se Friedell decise poi di travasarne i contenuti nelle pagine del *Neues Wiener Journal* e della *Schaubühne*. Solo un travaso infatti può in parte spiegare quella sensazione di discorso parlato che si riceve dai

¹³ Diretta da Siegfried Jakobsohn, la *Schaubühne* era la tribuna dalla quale Friedell solitamente si rivolgeva al pubblico tedesco. In tempo di guerra, su questa rivista apparvero: *Westbarbaren*, in *Die Schaubühne* 10 (1914), 318-323; *Der unbeliebte Deutsche*, in *Die Schaubühne* 11, 1 (1915), 486-492; *Von Dante zu D'Annunzio*, in *Die Schaubühne* 11, 2 (1915), 342-353; *Die Philosophie des Weltkriegs*, in *Die Schaubühne* 11, 3 (1915), 406-412.

suoi testi – soprattutto da *Westbarbaren* e *Toleranz* –, quasi che l'autore abbia fatto confluire in essi i canovacci delle sue conferenze, fondendo insieme le due situazioni comunicazionali. Sono traccia di questo processo gli enunciati nominali¹⁴ che punteggiano questi testi. Uno tra tutti: “[...] Wissen vor allem.” (Friedell, *Von Dante zu D'Annunzio* 58). A una lettura distratta, l'assorbimento del parlato nella scrittura rischia magari di passare come semplice accessorio ornamentale e di non essere adeguatamente valutato per quello che in realtà significa. Ma, come si vedrà, più spesso di quanto non si pensi accade di trovare nelle pieghe riposte della lingua la chiave di lettura di un'opera.

Leggere ad alta voce i testi di *Von Dante zu D'Annunzio*, recuperando, tra l'altro, la dimensione originaria della lettura, (momento intrinsecamente e inevitabilmente aurale) e della retorica nella sua espressione più pura, consente quasi di vedere, prima ancora che uno scrittore che si muove dentro la pagina, un intellettuale che per comunicare usa molte risorse espressive del gesto scenico: i picchi di accento (per esempio le gradazioni ascendenti del discorso e quelle discendenti), il dosaggio delle pause. Sono questi ferri del mestiere – che gli derivano dall'esperienza del cabaret e da quella delle *tournées* con la compagnia di Max Reinhadt – a consentire a Friedell di creare un cortocircuito tra partitura ed esecuzione che tiene avvinto il destinatario, e che rende il suo messaggio credibile fin dalle prime battute. E convincente, anche perché Friedell col suo pubblico costruisce un accordo che passa da un lato attraverso valori condivisi, dall'altro attraverso una recitata colloquialità. Spia d'essa sono i segnali discorsivi sparsi a piene mani in queste pagine: “sehen Sie” (Friedell, *Von Dante zu D'Annunzio* 45), “sagen wir” (46) e “nun” usato come formula di *routine*, collocato a inizio di discorso con valore di avverbio presentativo (46, 58).

¹⁴ Come osserva Emanuela Cresti (209-256) per le lingue romanze, il 40% degli enunciati parlati ha un centro sintattico-informativo non costruito con una forma coniugata. Pur essendo tale percentuale inferiore per quanto riguarda le lingue germaniche, questo discorso è applicabile, in linea generale, anche ad esse.

La *performance* linguistica di Friedell propagandista meriterebbe senz'altro una disamina più approfondita. Qui basterà qualche breve accenno. Come già si è detto, questi testi vivono, oltre che di temi, di segnali formali e strutturali. Essi si realizzano infatti sensibilmente nelle scelte sintattiche, di deissi, di modulazione lessicale. Ma quello che li distingue in modo decisivo dalla maggioranza degli altri prodotti di propaganda è il fatto che tali scelte, tutte insieme, concorrono a fare di questi testi una colata sonora, spettacolarizzata. In verità esagerata per una pagina scritta, piena com'è di accumuli di energia dati ora da una paratassi impetuosa (“Aber zum Glück sind sie dumm wie alle Verbrecher. Sie haben in ihrem raffinierten Kalkül einen einzigen Rechenfehler gemacht, freilich einen katastrophalen. Sie irrten sich in der menschlichen Natur”; Friedell, *Von Dante zu D'Annunzio* 18), ora da un uso incalzante dell'asindeto (“Der Mensch ist kein Spekulationsobjekt für gerissene Kulissiers, kein Stück Bankpapier, mit dem man Handel treiben kann, sondern eine Seele, ein sittliches Phänomen, ein Gedanke Gottes, ein Instrument, auf dem der Schöpfer spielt”; 18), ora dall'esibizione sfrenata dei punti fermi e dei due punti, che apparentemente portano alla rottura del *Fluß* della dizione, ma che, in realtà, lo esaltano, ponendo l'accento sulla parola ritrovata, nitidamente scandita.

Ed è una parola, quella di Friedell, fatta molto di monosillabi. Sono sostantivi e sono avverbi schioccati come ordini a vincolare l'interlocutore a un amore o a un odio: “Geist” (Friedell, *Von Dante zu D'Annunzio* 34, 45, 57); “Tat” (35, 67), [das deutsche] “Volk” (44, 49, 50, 52, 65, 66), “Land” (42, 44), “Feind” (17, 34, 49), “Hass” (24, 48, 49, “Fluch” (60), “Tod (44); “ganz gewiß”, (22, 47, 56); “freilich” (49, 51); “ganz klar” (48, 63).

Attraverso una lingua pesantemente “drammatizzata” Friedell dà al suo pubblico continue indicazioni psicologiche. È una messa in scena di superlativi assoluti (“das wildeste, das verlogenste, brutalste, zynischeste, gierigste [Volk]”; 17), di esclamazioni (“Es hat sich im Gehirn der Franzosen nichts geändert, nicht das geringste!”; 40), di domande retoriche, di “domande suggestive” (“Wie kann dieses Volk [die Franzosen] hoffen, jemals Deutschland

zu besiegen?"; 40). E l'uso di figure dell'amplificazione e della intensificazione, qui, tanto spesso diventa abuso: ecco allora ripetersi nella pagina intere stringhe di parole:

Ein Volk, das niemals, nicht eine Stunde lang, ernst war; das niemals, nicht eine Stunde lang, bescheiden war; ein Volk, das niemals an etwas höheres geglaubt hat [...]; ein solches Volk ist unrettbar verloren (13)

o ancora:

Shaw muß wissen, daß das, was er Preußen 'ausklopfen' will, [...]. Shaw muß wissen, wodurch der Sieg Deutschlands [...]. Shaw muß wissen, daß das Deutschland Bismarcks von dem Deutschland Goethes und Beethovens nicht zu trennen ist (15)

eccole disporsi in gradazione ascendente ("Es ist traurig, [...]. Es ist trauriger, [...]"; 17); ecco ancora le allitterazioni ("Der Mensch ist [...] eine Seele, ein sittliches Phänomen, ein Gedanke Gottes, ein Instrument, auf dem der Schöpfer spielt"; 18), i mezzi-chiasmi ("Materialien für Dichter, Dichter der Tat"; 67), e i versi: qualche endecasillabo giambico, come nel caso precedente, strumento raffinato di suggestione guidata, che sembra volere predisporre l'interlocutore a "porsi in ascolto" della stoccata finale, *climax* tematica ed emotiva: "Der Mensch ist kein Engländer"; 18). Di stoccate finali, tutte frasi a effetto, questi articoli sono pieni. Friedell va continuamente alla ricerca della formula violenta, insulta, schernisce, prodigo di immagini del disprezzo che irrobustisce con un lessico valutativo e con un uso calcato delle polarizzazioni, concentrate soprattutto nei deittici.

L'impressione che se ne ricava è quella di un monologismo assertivo fatto di pensieri pronti scomposti in premesse certe e in conclusioni ancora più certe: "Wenn ich an irgendeine Sache im Tiefsten und Innersten glaube, wenn dieser Glaube mich ganz erfüllt und alle meine Lebensregungen durchdringt, so ist die natürliche Ergänzung dazu der Haß, die Feindschaft, der erbitterte Kampf

gegen alles, was anders ist als der Inhalt dieses meines Glaubens” (24).

Ma è proprio davanti ad affermazioni del genere (che tra l’altro mettono insieme *topoi* senza amalgamarli tra loro, sfruttando però artatamente tutti i nessi causali a disposizione, i due punti esplicativi, gli avverbi connettivi con valore conclusivo, le congiunzioni esplicative), è davanti a queste esagerazioni che sorge il dubbio che questo Friedell così acceso reciti la “smania”, pronto ad affermare il falso pur di fare teatro, e a crederci con la stessa sicurezza dell’attore che si immedesima nella propria parte. Il gusto per il gioco, per quello *Spiel* che alla maniera tedesca è insieme gioco e recitazione, ha guidato d’altronde tutto il suo modo di essere artista.

Der Künstler ist in der Lage, alles Spiel zu erhöhen und es dadurch zum Erfolg zu führen. Der Krieg ist vermutlich die ernsteste Sache, die es gibt; wenn man aber genug Genialität besitzt, ihn nicht ernst zu nehmen, sondern in ihm eine Gelegenheit erblickt, mit Menschen, Pferden und Kanonen zu dichten [...], so wird man siegen (Friedell, *Das Leben als Spiel* 28).

In questo disegno di forza che nel lettore di oggi – come si è visto – provoca fastidio, ma non in quello di ieri che si sentiva parte di questa fede, i cannoni per la vittoria Friedell li assegnava all’esercito tedesco. Non a quello austriaco, di cui aveva messo in risalto le falle qualche anno prima in una gustosa *pièce* di cabaret¹⁵ – in buona compagnia con certe vignette caustiche di Roda-Roda che

¹⁵ *Soldatenleben im Frieden*, scritta nel 1910 con Alfred Polgar per il *Fledermaus*, è una caricatura dell’esercito absburgico presentato come un’allegra *Schlaraffenland*, dove il tenente fa da chioccia ai suoi soldati (“Guten Morgen, meine lieben Söhne, habt ihr auch ausgeschlafen? Wachtmeister, Sie haben doch die Antiphone verteilt, die ich für die Mannschaft angekauft habe, damit sie nicht durch die lästige Blaserei morgens gestört wird?”; Friedell-Polgar 173) e il comandante è tutto vezzi e capricci.

circolavano per l'Impero. D'altra parte, la dialettica della guerra apparteneva più alla Prussia che non all'Austria, come avrebbero sottolineato Hofmannsthal in *Ein Schema* e più tardi Musil nel *Mann ohne Eigenschaften*. Al di là di una supremazia militare della Germania, riconosciuta anche da Francesco Giuseppe nei telegrammi del luglio prebellico in cui invocava il soccorso di Guglielmo II (cfr. *Die deutschen Dokumente zum Kriegsausbruch*. 1914),¹⁶ in quell'Austria dei nazionalismi erano ormai in molti a nutrire qualche sentimento pangermanista. Si pensi per esempio al Bahr dell'*Austriaca*, per il quale la connotazione balcanico-danubiana dell'Aquila bicipite significava ormai soltanto irreparabile debolezza.

Per Friedell però questa propensione per la Germania, tra il '14 e il '15, è talmente assoluta da fargli risolvere il garbuglio della realtà mitteleuropea come intralcio da ignorare. Il fulcro della sua campagna ideologica in *Von Dante zu D'Annunzio* è infatti non l'idea austriaca, come era nella pubblicistica di Hofmannsthal, di Musil e degli altri, ma l'"helle deutsche Gedanke" (Friedell, *Von Dante zu D'Annunzio* 11) sostanziato, in pari misura, di Goethe, di Beethoven, di Bismarck, prodotto di una Germania una di spiriti e di volontà. E anche le poche volte in cui egli parla di anima austriaca, la tematizza come spogliata interamente del corredo slavo e meridionale: un'anima austriaca dalla monolitica compattezza tedesca. Quanto di più estraneo cioè possa esserci alla sua natura. Il discorso che ne deriva porta Friedell a giudicare per categorie etniche e lo autorizza a compiere l'eliminazione morale e culturale delle nazioni nemiche

An Leistungen von europäischer Ruhm haben die Italiener in den letzten Jahrhunderten allerdings weniger hervorgebracht als irgend ein andres Kulturvolk. Schon das ist cha-

¹⁶ In questi telegrammi Francesco Giuseppe rammentava a Guglielmo II, con una discrezione che gli era costume, il vincolo di fedeltà – *Bundestreue* – cui li legava moralmente e militarmente la Triplice Alleanza. Dal canto suo, la Germania garantiva all'Impero danubiano il proprio appoggio incondizionato; ma anche non rinunciava ad assumere il ruolo di guida, prodiga di direttive strategiche, quali ad esempio la concentrazione delle forze austriache sul fronte russo, anziché la loro dispersione su quello serbo.

rakteristisch. Denn der Ruhm ist ganz gewiß nicht etwas bloß Äusserliches. [...] Italien hat sein Schicksal erfüllt. Es hat seinen historischen Weg vollendet: den unendlich weiten Weg von Dante zu D'Annunzio (55)

forte del dogma che il popolo tedesco “hat nicht nur das Recht, sondern die heilige Pflicht, sich für den Mittelpunkt und Angelpunkt der heutigen Welt zu halten” (25). Questi argomenti e questo linguaggio suonano inquietanti, soprattutto alla luce della Storia successiva.

In *Von Dante zu D'Annunzio* Friedell aveva visto nella guerra la realizzazione della Storia, il suo compimento. Cultura e Storia, coincidenti fino al momento del conflitto, e apparentemente destinate a sposarsi in esso, si separeranno dopo l'ultimo suo scritto di polemica propagandistica, pubblicato il lunedì di Pentecoste del '15 con il titolo *Die Philosophie des Weltkriegs*. In esso già si percepisce come un vago sfrangiarsi della compattezza di certi presupposti prima così saldi, mentre vi trovano spazio maniere stilistiche svarianti rispetto a quelle degli articoli precedenti, meno tormentate da crampi tautologici e più aperte a una riflessione pacata. Quella riflessione porterà Friedell ad approdare grado a grado – e piuttosto lentamente – a un clima ideologico ben diverso, ma con tensione non inferiore: in alcuni aforismi del Natale '15 egli avrebbe ricondotto ogni manifestazione esteriore all'interiorità, quasi a volere esorcizzare, con molta cautela, il conflitto; e nel '18 avrebbe auspicato come una volta la rappresentazione di testi teatrali di autori stranieri, in quel momento ancora nemici.

Il suggello del distacco dalla Storia, come l'aveva intesa in *Von Dante zu D'Annunzio*, Friedell lo porrà tuttavia, paradossalmente, nell'opera sua in apparenza più storica: in quella *Kulturgeschichte der Neuzeit* che è pura ossessione per la Storia. Questa *magnus opus* in cui si dispiega l'intera parabola della cultura occidentale, non meno apocalittica di altre opere di quegli anni – l'*Untergang des Abendlandes* di Spengler e *Die letzten Tage der Menschheit* di Kraus – si arresta significativamente alle soglie della guerra. Con la guerra finisce la Storia. Ciò che segue sarà soltanto

Egon Friedell e la Grande Guerra: una questione aperta

fuga da essa. Non fuga in avanti, progetto, come nel Bloch di quegli anni, ma al di fuori di essa, in un astratto territorio in cui rimane soltanto – e si staglia assoluta – la Cultura: non parola letteraria, ma *ethos* rinnovato di vita, vittoria dell'intelligenza che cerca.

Opere citate

Testi

- BAHR, Hermann. *Austriaca*. Berlin, S. Fischer, 1911.
- BELARDELLI, Giovanni. "Il Mart e la storia trascurata. Una mostra sulla Grande Guerra ne ignora il contesto e la rende incomprensibile". *Il Corriere della Sera*, 12.08.2015.
- BERMANN, Richard Arnold. *Die Fahrt auf dem Katarakt. Eine Autobiographie ohne Helden* (hrsg. von H. H. Müller). Wien, Picus, 1998.
- Das Egon Friedell Lesebuch* (hrsg. von H. Illig). Zürich, Diogenes Verlag, 2009.
- Das Friedell-Lesebuch* (hrsg. von H. Illig). München, C. H. Beck Verlag, 1988.
- Die deutschen Dokumente zum Kriegsausbruch. 1914*. 3. Bd., herausgegeben im Auftrage des Auswärtigen Amtes. Berlin, Deutsche Verlagsgesellschaft für Politik und Geschichte, 1922.
- FRIEDEL, E. *Von Dante zu D'Annunzio*. Wien-Leipzig, Buchhandlung L. Rosner & Carl Wilhelm Stern, 1915.
- FRIEDEL, E. *Kulturgeschichte der Neuzeit. Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Weltkrieg*. 3. Bd. München, Beck, 1927-31.
- FRIEDEL, E. "Wienerische Dramaturgie". E. Friedell, *Ist die Erde bewohnt?* (eingeleitet und ausgewählt von W. Schneider). Graz-Wien, Stiasny Verlag, 1961.
- FRIEDEL, E. *Die Abschaffung des Genies – Essays von 1905 bis 1918* (hrsg. von H. Illig). Wien, Löcker Verlag, 1982.
- FRIEDEL, Egon – Alfred Polgar. *Goethe und die Journalisten. Satiren im Duett* (hrsg. von H. Illig). Wien, Löcker, 1986.

- FRIEDEL, E. "Das Leben als Spiel". E. Friedell, *Das Friedell-Lesebuch* (hrsg. von H. Illig). München, Verlag C. H. Beck, 1988.
- FRIEDEL, E. *Vom Schaltwerk der Gedanken* (hrsg. von H. Illig). Zürich, Diogenes Verlag, 2007.
- HERZOG, Wilhelm. "Notizen". *Das Forum*, 1, 1914-1915, München.
- HOEN, Maximilian von. *Erdäpfelvorräte waren damals wichtiger als Akten. Die Amtschronik des Generals Maximilian Ritter von Hoen, Direktor des Kriegsarchivs*. Mitteilungen des Österreichischen Staatsarchivs. Herausgegeben von der Generaldirektion 58-2015, Wien.
- HOFMANNSTHAL, Hugo von. "Preußen und Österreicher. Ein Schema". *Vossische Zeitung* 25. Dezember 1917. In H. v. Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden. Reden und Aufsätze II (1914–1924)*. Hrsg. von B. Schoeller in Beratung mit R. Hirsch. Frankfurt a. Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1979.
- KA, AOK, KPQ, Fasc. 9, Nr. 449; Fasc.10, Nr. 443 Fasc.12, Nr. 417; KA, LG, Fasc. 2, Nr. 216; Fasc. 3, Nr. 241.
- KRAUS, K. *Die letzten Tage der Menschheit. Tragödie in fünf Akten mit Vorspiel und Epilog*. Wien und Leipzig, Verlag *Die Fackel*, 1922.
- KRAUS, Karl. *Briefe an Sidonie Nadherny von Borutin*. 1. Bd. München, dtv, 1977.
- LOOS, Lina. *Das Buch ohne Titel. Erlebte Geschichten*. Wien, Köln, Graz, Böhlau, 1929.
- MUSIL, R. *Der Mann ohne Eigenschaften*. In R. Musil, *Gesammelte Werke* (hrsg. von A. Frisé). Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1978.
- MUSIL, Robert. *Das hilflose Europa, oder Reise von Hundertsten ins Tausenste*, in R. Musil, *Gesammelte Werke* (hrsg. von A. Frisé). Reinbek, Rowohlt, 1981.
- Neue Freie Presse*, Morgenblatt, Nr. 17944, 9.08.1914.
- RILKE, Rainer Maria. "Fünf Gesänge". *Kriegs-Almanach 1915*, erschienen in Insel-Verlag zu Leipzig, 1914.

Egon Friedell e la Grande Guerra: una questione aperta

- SPENGLER, Oswald. *Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte*. München, Beck, 1920.
- TOLLER, Ernst. *Eine Jugend in Deutschland*. In E. Toller, *Gesammelte Werke*. 4. Bd. (hrsg. von W. Frühwald und J. M. Spalek). München, Wien, Carl Hanser Verlag, 1978.
- TRAKL, Georg. "Grodek". *Der Brenner 1914/15*. (In G. Trakl, *Sämtliche Werke und Briefwechsel*. Innsbrucker Ausgabe, Frankfurt am Main, Basel, Stroemfeld, 2000).
- WITKOP, Philipp. *Kriegsbriefe gefallene Studenten*. München, Albert Langen, Georg Müller, 1928.
- ZWEIG, Stephan. *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Berlin, Insel, 2013.

Letteratura critica

- BOSCHIERO, Nicoletta et al. (a cura di). *La guerra che verrà non è la prima 1914-2014*. Milano, Mondadori Electa, 2014.
- BRENN, Klaus-Jürgen. *Propaganda im Ersten Weltkrieg*. Darmstadt, Theiss Verlag, 2013.
- BURGDORFF, Stephan. *Der erste Weltkrieg. Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts*. München, Deutsche Verlags-Anstalt, 2004.
- BUSSEMER, Thomas. *Propaganda. Konzepte und Theorien*. Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- CRESTI, Emanuela. "Notes on Lexical Strategy, Structural Strategy and surface clause Indexes in the C-ORAL-ROM spoken Corpora". E. Cresti, e M. Moneglia (Ed.), *C-ORAL-ROM. Integrated Reference Corpora for Spoken Romance Languages* (Studies in Corpus Linguistics, 15). Amsterdam, John Benjamins, 2005.
- DACREMA, N. *Le arti a confronto. Cabaret e letteratura nella Vienna dell'ultimo Ottocento*. Genova-Milano, Marietti, 2003.
- DACREMA, Nicoletta. "Il 'caso' Austria". I. Putzu e G. Mazzon (a cura di), *Lingue, letteratura, nazioni. Centri e periferie tra Europa e Mediterraneo*. Milano, Franco Angeli, 2012, 294-346.

- DACREMA, N. "La Propaganda". M. Pizzo (a cura di), *La Prima Guerra Mondiale 1914-1918. Materiali e fonti* (Catalogo della Mostra "La Prima Guerra Mondiale. 1914-1918. Materiali e fonti - Teatri di guerra", Roma, Complesso del Vittoriano, 30 maggio 2014- 30 luglio 2014, curatore M. Pizzo). Roma, Gangemi, 2014.
- Egon Friedell - *Kulturgeschichte der Neuzeit*. Kommentierte Radiolesung des gesamten Werks.
- FRIEDEL, Gernot. *Egon Friedell – Abschiedsspielereien. Romanbiographie*. Wien, Molden, 2003.
- GIBELLI, Antonio. *La grande guerra degli italiani: 1915-1918*. Milano, RCS Libri, 1998. (ristampata in BUR- Storia, 2007).
- HIRSCHFELD, Gerhard et al. (hrsg. von). *Enzyklopädie Erster Weltkrieg*. Paderborn, Schöningh, 2009.
- KENNAN, George F. *The Decline of Bismarck's European Order. Franco-Russian Relations 1875-1890*. Princeton, Princeton University Press, 1979.
- LUNZER, Heinz. *Hofmannsthals politische Tätigkeit in den Jahre 1914 bis 1917*. Frankfurt am Main, Bern, Lang, 1981.
- PADDOCK, Troy (ed.). *A Call to Arms. Propaganda, Public Opinion and Newspapers in the Great War*. Praeger, Westport, London, Connecticut, 2004.
- PAUPIÉ, Kurt. *Handbuch der Österreichischen Pressegeschichte: 1848-1959*. Wien, Stuttgart, Braumüller, 1960.
- SCHRAMM, Martin. *Das Deutschlandbild in der britischen Presse 1912-1919*. Berlin, Akademie Verlag, 2007.
- SCHULIN, Ernst. "Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts". W. Michalka (hrsg. von). *Der Erste Weltkrieg. Wirkung. Wahrnehmung. Analyse*. Veyarn, Seehamer Verlag, 1997.
- TOBIAS, Arand. *Die "Urkatastrophe" als Erinnerung. Geschichte-kultur des Ersten Weltkriegs*. Münster, FfL-Verlag, 2006.
- UNGERN-STERNBURG, Wolfgang von. *Der Aufruf „An die Kulturwelt!“ Das Manifest der 93 und die Anfänge der Kriegspropaganda im Ersten Weltkrieg*. Frankfurt am Main, Peter Lang, 1913.

Egon Friedell e la Grande Guerra: una questione aperta

- ÜBEREGGER, Oswald. “Kulturelle Mobilisierung. Die österreichisch-ungarische Kriegspropaganda gegen Italien”. N. Labanca - O. Überegger (hrsg. von). *Krieg in den Alpen. Österreich-Ungarn und Italien im Ersten Weltkrieg (1914-1918)*. Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 2015.
- VIEL, Bernhard. *Egon Friedell. Der geniale Dilettant*. München, C. H. Beck, 2013.
- WALTER, Edith. *Österreichische Tageszeitungen der Jahrhundertwende*. Wien-Köln-Weimar, Böhlau Verlag, 1994.
- WEIGL, Hans. *Mit Goethe im Nacht-Cabaret. Egon Friedell zwischen Kleinkunst und Kulturgeschichte*. Graz, Österreichisches Kabarettarchiv, 2013.
- WELCH, David and Jo Fox (ed.). *Justifying War. Propaganda, Politics and the Modern Age*. London UK, Palgrave Macmillan, 2012.
- WINTER, Jay (ed). *The Cambridge History of the First World War*. 3 vol. Cambridge, Cambridge University Press, 2014.

Gli scritti di Wittgenstein durante la Grande Guerra

Marco Damonte

The aim of this paper is to present and to evaluate what Wittgenstein wrote during the WWI. After an adequate contextualization within current Wittgensteinian scholarship, I present a brief anthology from diaries and letters written by Wittgenstein at the front and in the trenches, and argue for their literary value and philosophic relevance. I conclude that these writings are essential to an adequate understanding of the Tractatus.

1. L'attenzione letteraria agli scritti di Wittgenstein

La cospicua letteratura critica su Wittgenstein si è interessata anche alla sua biografia e al suo stile letterario. Tali aspetti sono però rimasti indipendenti dalla produzione filosofica e solo recentemente gli studiosi si sono resi conto dell'importanza di una loro *integrazione*. Alcuni aspetti del pensiero di Wittgenstein vengono resi più perspicui alla luce di alcuni episodi della sua vita (McGuinness) e il suo approccio *terapeutico* alla filosofia si potrebbe meglio comprendere apprezzando il suo metodo frammentario, eclettico e pluralista (Conant). Lo stile letterario del filosofo austriaco va considerato rilevante, in quanto non solo strumentale all'espressione del suo pensiero, ma parte integrante di esso come indica il ricorso ad un linguaggio poetico, proverbiale, analogico, aforistico e dialogico. L'effetto ottenuto è quello di mostrare ciò che si intende dire ricorrendo alla collaborazione del fruitore dello scritto, invitato a leggere in modo lento e ad alta voce (Tyler). Wittgenstein scrive intenzionalmente con questa tensione letteraria, tant'è che la sua prosa ha un ritmo e una sonorità ricercati, se letta nell'originale tedesco (Perloff 714). Inoltre egli dichiara di voler pubblicare il suo *Tractatus logico-philosophicus* sulla rivista letteraria *Der Brenner* diretta da Ludwig von Ficker e, a tal fine, non ha remore a presentarlo all'editore come un'opera al contempo filosofica e letteraria (Perloff 714).

Ritengo quanto affermato sufficiente a ritenere che leggere gli scritti di Wittgenstein come testi letterari incida sulla loro

interpretazione filosofica. Ciò implica contestualizzarli nel loro *milieu* letterario (Janik & Toulmin),¹ ma soprattutto analizzarli tenendo conto della struttura loro propria. Ciò è quello che suggerisce di fare Bazzocchi, proponendo di leggere il *Tractatus* in maniera non sequenziale, ma ad albero, cioè seguendo i vari decimali che precedono le diverse proposizioni, come Wittgenstein invita esplicitamente il suo lettore a fare (Bazzocchi, *L'albero del Tractatus* 9). Si tratta di una mossa semplice e forse scontata, ma che opera una metamorfosi profonda nell'esegesi di molti passi finora ritenuti ostici o di difficile interpretazione (Monk, *How to Read* 36-37). Consideriamo due esempi.

Il primo (Bazzocchi *L'albero del Tractatus* 23-27) tiene conto della composizione sincronica dell'opera e identifica una sciarada tra le proposizioni 2.17 e 2.18, che viene persa se inframmezzata dalle proposizioni a commento della 2.17. La lettura sequenziale chiarisce la nozione di isomorfismo:

2.17 Ciò che L'immagine deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare – correttamente o falsamente – NEL PROPRIO MODO, è la forma DELLA RAFFIGURAZIONE PROPRIA DELL'IMMAGINE.

2.18 Ciò che OGNI immagine, DI QUALUNQUE FORMA ESSA SIA, deve avere in comune con la realtà, per poterla raffigurare – correttamente o falsamente – è la forma LOGICA, OSSIA LA FORMA DELLA REALTÀ. (Wittgenstein *Tractatus* 31, maiuscolo mio)

Il secondo esempio (Bazzocchi, *L'albero del Tractatus* 66-69 e 104-113) prende in considerazione la dimensione diacronica del *Tractatus* e offre un'originale interpretazione della proposizione 7 che chiude l'opera. Essa non sarebbe la conclusione di un ragionamento, quanto la modalità logica grazie alla quale Wittgenstein mostra che non tutto può essere espresso mediante le

¹ In questa opera, soprattutto nel quinto capitolo, viene approfondita l'influenza che ebbe su Wittgenstein il giornalista e critico teatrale Fritz Mauthner.

proposizioni verofunzionali. A tale conclusione è possibile arrivare notando che essa fu composta dopo la sezione 6.1 e dopo la sezione 6.4, ma prima delle sezioni 6.41, 6.2, 6.3 e 6.5 dove appaiono i riferimenti al Mistico. Ciò significa che la proposizione 7 fu concepita da Wittgenstein quando si accorse che il termine *valore* (*Wert*) non ha solo il significato tecnico di variabile logica o matematica, ma anche quel particolare significato che si riferisce alla sfera semantica e dei valori.²

Lo *status quaestionis* dell'esegesi wittgensteiniana consente, anzi, auspica, un'attenta lettura degli scritti del pensatore austriaco stesi durante la Grande Guerra al fine di una migliore comprensione del suo pensiero in generale e, in particolare, del *Tractatus*, l'unico libro di filosofia che pubblicò durante la sua vita e a cui lavorò proprio durante il periodo bellico.

2. Wittgenstein al fronte

L'esperienza di Wittgenstein durante la Grande Guerra è stata sostanzialmente ignorata nei primi decenni dopo la sua morte, poiché l'impegno era volto a raccogliere testimonianze dirette di chi lo aveva frequentato in qualità di amico o di docente, col solo scopo di non tralasciare alcun particolare che potesse aiutare a conservare ed approfondire il suo pensiero speculativo (Malcolm). Ayer, in seguito, si limitò ad alcuni cenni e, in modo perentorio, concluse che gli anni della guerra costituirono una sorta di parentesi che ostacolò il suo lavoro e, in particolare, che la lettura di Tolstoj fu motivo di distrazione (Ayer 6-7). Il primo autore a riconoscere la rilevanza del periodo bellico per la produzione filosofica di Wittgenstein è stato Von Wright (49). Egli ha avuto il merito di riconoscere come questo periodo ha coinciso con una crisi personale di Wittgenstein.

Ritengo opportuno richiamare alcuni dati biografici per contestualizzare al meglio i brani esaminati nel prossimo paragrafo e

² Lo stesso gioco di parole basato sul doppio significato di *valore* si trova anche in Joseph Roth, nella raccolta *Reportagen*, al capitolo 3, all'interno dell'articolo *Hausse und Baisse*, pubblicato sul quotidiano *Der Neue Tag* in data 7 dicembre 1919 dove lamenta "la trasformazione di tutti i valori in valori di borsa". Lascio aperta la questione di quanto Roth dipenda da Wittgenstein e di quanto entrambi dipendano da Nietzsche.

per sottolineare l'influenza che la letteratura ebbe su Wittgenstein.³ L'anno da cui partire è il 1913. Mentre Wittgenstein è a Cambridge a studiare filosofia con Russell, muore suo padre. Nella seconda metà di quell'anno decide di trasferirsi in un fiordo norvegese dove, in solitudine, si dedica alla ricerca e inventa il simbolismo logico che sarà alla base delle tavole di verità. L'anno successivo, venticinquenne, torna a Vienna per trascorrere le vacanze estive in famiglia e dà ordine di distribuire 100.000 Corone⁴ ad artisti austriaci indigenti: 20.000 Corone vanno a Rainer Maria Rilke.⁵ Subito dopo decide di arruolarsi nell'esercito, non per motivi patriottici, ma per farsi carico di qualcosa di gravoso che esulasse dal mero lavoro intellettuale. Tale scelta è in qualche modo dipesa da quanto aveva letto in *Varieties of Religious Experience* di James: indipendentemente da quelle che in altre occasioni possono rivelarsi le fragilità di un uomo, se egli sarà disposto ad affrontare la morte, e ancor più se saprà subirla eroicamente al servizio della causa scelta, ne rimarrà consacrato per sempre (Monk *Wittgenstein* 118). Il 7 agosto si presenta come volontario, dal momento che, a causa di una doppia ernia inguinale, era esonerato dal servizio militare; viene assegnato a un reggimento d'artiglieria di stanza a una fortezza. Il 9 agosto inizia la stesura della *Logisch-Philosophische Abhandlung*.⁶ Pochi giorni dopo viene inviato al fronte in posizione subordinata a bordo del battello a vapore di pattugliamento *Goplana*, sulla Vistola. Qui la sua mansione consiste nel manovrare il riflettore nelle ore notturne (Monk *Wittgenstein* 122). A metà dicembre, dopo la ritirata dalla Galizia, viene trasferito in una officina di artiglieria a Cracovia dove, grazie alle sue capacità, gli vengono attribuiti privilegi da ufficiale. Nel 1915 rimane coinvolto nell'esplosione di un cannone e, dopo una breve permanenza in ospedale a Cracovia, a fine luglio viene

³ Per una cronologia completa cfr. Wittgenstein, *Diari segreti* 127-129. Per approfondimenti cfr. Monk, *Wittgenstein* 113-171.

⁴ Corrispondono a circa mezzo milione di Euro.

⁵ Per l'elenco completo dei beneficiari cfr. Nedo 135.

⁶ Conosciuto in seguito con nome di *Prototractatus*.

assegnato ad un'officina militare vicino a Leopoli.⁷ Nella primavera 1916 viene assegnato, come egli stesso desiderava, a un reggimento di obici della quarta batteria del quinto reggimento *Field Howitzer* di stanza al fronte in Galizia: d'ora in poi si troverà sempre in situazioni di grave pericolo. Qui il 29 marzo inizia la stesura del terzo volume manoscritto della *Logisch-Philosophische Abhandlung*. Grazie al suo comportamento riceve numerose menzioni per atti di valore; il primo settembre viene promosso caporale e assegnato all'artiglieria della Scuola ufficiali di Olmütz. Tre mesi dopo viene nominato allievo ufficiale della riserva. Il 26 gennaio 1917 ritorna al suo primo reggimento in Bucovina, dove si distingue più volte combattendo nell'offensiva Kerenskij, l'ultimo attacco russo della prima guerra mondiale. Dopo l'armistizio del 28 novembre trascorre una vacanza a Vienna. I vari momenti di licenza rivestono una grande importanza, perché Wittgenstein ne approfitta per assemblare il materiale scritto nei taccuini al fronte, in vista di una possibile pubblicazione, selezionandolo, ricopiandolo, tagliandolo materialmente e incollandolo su nuovi quaderni (Bazzocchi *Wittgenstein* 6-7). Il primo febbraio 1918 viene promosso tenente della riserva e in seguito viene assegnato al fronte meridionale di Asiago. Il 30 luglio, grazie al suo coraggio durante l'ultima offensiva austriaca sul fronte meridionale, riceve la *fascia dell'Ordine Militare della Spada*, uno degli ordini militari più importanti in Austria. Nei due mesi successivi, durante una lunga vacanza a Vienna, termina la *Logisch-Philosophische Abhandlung* e tre dattiloscritti basati su di essa, che cerca invano di pubblicare. A fine settembre torna al fronte. Il 3 novembre, nelle vicinanze di Trento, viene fatto prigioniero dagli italiani e portato in un campo di concentramento vicino a Como. Nel gennaio successivo viene trasferito in un campo di prigionieri a Cassino (Marcolungo). Invia a Russell e Frege due copie manoscritte del *Tractatus* prima di prendere la decisione di diventare insegnante elementare.

⁷ Stando a una testimonianza della sorella Hermine in questo periodo Wittgenstein donò un milione di Corone per la costruzione di un mortaio (Nedo 141).

3. *Gli scritti di Wittgenstein al fronte*

La preminenza data al pensiero di Wittgenstein inteso come il rigoroso susseguirsi di ragionamenti ha reso superflua un'attenta trascrizione dei suoi manoscritti. In realtà, i suoi appunti sono costellati da segni grafici significativi. Vi sono parti sottolineate una o due volte a seconda dell'importanza ad esse attribuite, oppure sottolineature fatte con un tratto ondulato a indicare formulazioni sulle quali tornare a riflettere. Una peculiarità è rappresentata dall'uso dei trattini lunghi. Accanto ai soliti, di uso parentetico, Wittgenstein se ne serve per visualizzare la conclusione di un pensiero. Occasionalmente ne usa uno ancora più lungo al posto di un'omissione, ad esempio “e così via —”. Piuttosto ambiguo è poi l'uso che Wittgenstein fa di questo trattino per ciò che non può essere scritto o non può essere detto. Lo usa per esprimere le sue emozioni, ad esempio quando viene ferito il fratello Paul il 28 ottobre 1914 “*Povera, povera mamma!!! — — —*” oppure il primo novembre 1914 “*Ma non mi scoraggio perché ho sempre in testa il problema principale. — — —*”. Anche l'uso dell'interpunzione non segue sempre le regole consuete: è estremamente parsimoniosa e segue più il ritmo della parola che le regole della punteggiatura (Nedo 13).

La corrispondenza tra gli appunti contenuti nei quaderni compilati da Wittgenstein tra il 1914 e il 1916 e le proposizioni del *Tractatus* è nota (Wittgenstein *Tractatus* 303-304). Proprio tale corrispondenza convinse due dei suoi curatori testamentari, Elizabeth Anscombe e Henrik von Wright, a curare la pubblicazione di tali quaderni⁸ (Wittgenstein *Tractatus* 127-239), trovati a Vienna presso l'abitazione di una sorella di Wittgenstein. Essa determinò il criterio di selezione del materiale contenuto nei tre taccuini rinvenuti, tralasciando le riflessioni ritenute non filosoficamente rilevanti. Solo molto più tardi si decise di pubblicare alcune parti rimaste inedite (Wittgenstein *Diari segreti*⁹), ma altre sono accessibili solo grazie

⁸ *Tagebücher 1914-1916*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1960.

⁹ L'edizione tedesca è successiva: *Geheime Tagebücher 1914-1916*. Wien, Turia & Kant, 1991.

Gli scritti di Wittgenstein durante la Grande Guerra

alla biografia illustrata di Wittgenstein (Nedo) o tramite il *Nachlass*.¹⁰ In seguito riporto alcuni appunti tratti dai diari di Wittgenstein che ritengo esemplificativi della sua vita al fronte e utili per una interpretazione del *Tractatus* non limitata a ricostruirne la genesi testuale.

Il primo riguarda le reali aspettative con cui il promettente allievo di Russell decise di arruolarsi:

10 agosto 1914 Ho ricevuto il corredo da recluta. Ho poca speranza di poter sfruttare le mie conoscenze tecniche. Ho bisogno di tantissimo buon umore e filosofia per cavarmela qui. Oggi, quando mi sono svegliato, mi è sembrato di essere in uno di quei sogni in cui all'improvviso e in modo del tutto irrazionale ci si ritrova seduti ai banchi di scuola. Nella mia situazione però riesco anche a conservare il buon umore e sbrigo i compiti più umili con un sorriso quasi ironico. Non ho lavorato. Per il carattere è la prova del fuoco proprio perché si ha bisogno di così tanta forza per non perdere il buon umore e l'energia. (Wittgenstein, *Diari segreti* 51-52)

La convivenza forzata con altre persone mette Wittgenstein a dura prova. L'esperienza che doveva rappresentare un confronto con se stesso diventa un'ineluttabile occasione di rapportarsi con gli altri. La vita militare mise Wittgenstein in contatto con molte più persone di quante non ne aveva conosciuto fino ad allora (da scolaro ebbe un precettore privato) e di quante non ne conoscerà in seguito, per via della sua vita austera e riservata (Janik, Toulmin 207). Si noti il termine *lavoro*, con il quale Wittgenstein indica la sua attività intellettuale e che diventa il termometro della sua serenità esistenziale:

16 agosto 1914 A bordo del Goplana. Ancora una volta: la stupidità, l'insolenza e la cattiveria di questi uomini non conoscono limiti. Ogni lavoro diventa un supplizio. Oggi però ho ricominciato a lavorare e non mi farò sopraffare. Ho anche

¹⁰ Il *Nachlass* di Wittgenstein è in corso di pubblicazione telematica CD-Rom e on-line, in parte presso l'editore Springer-Verlag di Vienna e in parte a cura dell'Archivio Wittgenstein di Bergen, in Norvegia.

Marco Damonte

scritto una cartolina al caro David. Che il cielo lo protegga e mi conservi la sua amicizia! — (Nedo 136)

Il precipitare degli eventi bellici preoccupa Wittgenstein che si interroga circa la forza con cui riuscirà a mantenersi fedele ai suoi propositi. Questa tensione assurge ad un livello religioso quando, dal 2 settembre, inizia a leggere le *Spiegazioni dei Vangeli* di Tolstoj, acquistate a Tarnów, in Galizia:

12 settembre 1914 Le notizie diventano sempre peggiori. Stanotte ci sarà uno stato di allerta generale. Lavoro quotidianamente, quando più quando meno, e con la giusta fiducia. Mi ripeto sempre le parole di Tolstoj: “L’uomo è impotente nella carne ma libero nello spirito”. Che lo spirito possa essere in me! Nel pomeriggio il sottotenente ha udito degli spari nelle vicinanze. Ero molto agitato. Probabilmente verremo posti in stato di allarme. Come mi comporterò quando si comincerà a sparare? Non ho paura di essere ucciso ma di non eseguire il mio dovere come si deve. Che Dio mi dia la forza! Amen. Amen. Amen. (Nedo 142)

L’assiduità con cui leggeva tale testo, cercando invano di coinvolgere i suoi compagni, gli costò il nomignolo di *uomo del Vangelo* (Janik, Toulmin 203). Il trovarsi in pericolo di vita diventa occasione di riscatto e opportunità di riflessione intellettuale, condotta con strenua forza durante le occupazioni più umili:

15 settembre 1914 L’altro ieri notte scene terribili: quasi tutti ubriachi fradici. Ieri sono ritornato sul Goplana che si è trasferito sul Dunajec. Ieri e l’altro ieri non ho lavorato. Ho tentato, inutilmente, ma la mia testa non vuol saperne. I russi ci sono alle calcagna. Siamo nelle immediate vicinanze del nemico. Sono di buon umore, ho di nuovo lavorato. Ora posso benissimo lavorare mentre pelo le patate. Mi offro sempre volontario per farlo. Per me equivale a quello che per Spinoza era levigare le lenti. Col sottotenente ho un rapporto molto più distaccato di prima. Ma coraggio! Chi non viene abbandonato dal genio — — — ! Dio sia con me! Ora

Gli scritti di Wittgenstein durante la Grande Guerra

avrei l'opportunità di essere una persona decente perché mi trovo faccia a faccia con la morte. Che lo spirito possa illuminarmi. (Nedo 139)

Parte delle riflessioni di queste settimane riguardano la forma rappresentativa del linguaggio, fulcro del *Tractatus*. Wittgenstein si ispira per questa teoria alla lettura di un articolo di cronaca circa un processo celebrato al tribunale di Parigi relativo a un incidente automobilistico, nel corso del quale era stato presentato alla corte un modello dello stesso (Monk *Wittgenstein* 123 e Monk *How to Read* 41-42). Non si può escludere che le cartine militari possano avergli offerto un suggerimento analogo.

29 settembre 1914 Nella proposizione un mondo è composto sperimentalmente. (Come quando al tribunale di Parigi un incidente d'automobile è rappresentato con pupazzi ecc.). (Wittgenstein *Tractatus* 135)

Le contingenze del momento sono l'occasione per prendere consapevolezza (spirito) dei propri limiti (carne) in un'accezione quasi paolina. Wittgenstein si rende conto delle sue difficoltà con grande onestà, ma anche con grande sforzo, se si tiene presente la supponenza che il suo rango, ma soprattutto l'incontro con Russell avevano rafforzato.

5 ottobre 1914 Negli ultimi giorni ho pensato spesso a Russell. Mi penserà ancora? È stato proprio strano il nostro incontro! Nei momenti in cui tutto va bene, non pensiamo alla debolezza della carne; ma nel momento del bisogno, allora se ne diventa consapevoli. E allora ci si rivolge allo spirito. — — —. (Nedo 139)

7 ottobre 1914 Potrei morire fra un'ora, potrei morire fra due ore, fra un mese oppure fra un paio d'anni; non posso saperlo e non posso farci nulla, pro o contro: così è la vita. Ma allora come devo vivere per sopravvivere in ognuno di questi momenti? Vivere nel bene e nella bellezza fino a quando la vita non giunga da sé al termine. (Nedo 143)

Una tappa determinante per maturare la consapevolezza nei confronti della morte fu il suicidio del poeta Trakl, uno dei beneficiari della somma da lui devoluta alcuni mesi prima agli artisti viennesi. Wittgenstein andò a fargli visita, ma, giunto all'ospedale, seppe che si era suicidato con un'overdose di cocaina tre giorni prima. La tragica fine dell'amico gli diede l'occasione di utilizzare le invocazioni di quel Padre Nostro che poi vorrà insegnare ai suoi alunni delle scuole elementari (Nedo 200).

6 novembre 1914 Stamattina mi sono recato in città all'ospedale militare, dove ho saputo che Trakl è morto da pochi giorni. Questo mi ha colpito molto. Che tristezza, che tristezza!!! Ne scrivo subito a Ficker. Ho eseguito delle commissioni e poi intorno alle 6 sono tornato sulla nave. Non ho lavorato. Povero Trakl! — — —! Sia fatta la Tua volontà. — — — (Nedo 137)

Il tema del suicidio ricorre più volte, anche in considerazione del fatto che tre dei suoi quattro fratelli morirono togliendosi la vita di cui uno, Kurt, per evitare di cadere in mano nemica dopo l'ammutinamento dei suoi uomini (Rossi 168):

10 gennaio 1917 Se è lecito il suicidio, allora tutto è lecito. Se esiste qualcosa che non è lecito, allora il suicidio non lo è. Questo getta una luce sull'essenza dell'etica. Poiché il suicidio è, per così dire, il peccato fondamentale. (Nedo 140)

Quando i russi, nella primavera del 1916, decisero di sferrare un attacco sul fronte baltico, le autorità militari austriache spostarono Wittgenstein in prima linea, mandandolo al fronte come soldato semplice, secondo il suo desiderio (Monk *Wittgenstein* 139-140). L'esperienza durante l'offensiva *Brusilov* e, in particolare, la consapevolezza di una morte possibile, avvertita come quasi imminente, non solo è il contesto adeguato per comprendere il senso del *Mistico*, termine utilizzato nell'ultima parte del *Tractatus*, ma soprattutto per capire come egli riesca ad integrare in un'unica opera dalla chiarezza cristallina diverse dimensioni antropologiche:

Gli scritti di Wittgenstein durante la Grande Guerra

razionalità, ragionevolezza, volontà, religione, etica (Tyler 217-222). La fede religiosa è presente in questo momento della sua vita: si tratta di una fede appassionata, in relazione a un Dio che si trova nel quotidiano, addirittura nel profano della vita al fronte. Ciò favorisce e richiede una nuova interpretazione del *Tractatus* e di ripensare il contributo di Wittgenstein alla filosofia della religione. Egli parla di una fede che non trascende il mondo, ma che ci fa stare nel mondo, nella sua confusione, dentro la difficoltà delle relazioni umane.

4 maggio 1916 Forse domani, su mia richiesta, sarò assegnato alla squadra di ricognizione. Da quel momento in poi inizierà per me la guerra. E forse – anche la vita! Forse quando sarò prossimo alla morte vedrò la luce della vita! (Nedo p. 146)

6 maggio 1916 Sono in costante pericolo di vita. La notte è trascorsa, per grazia di Dio, bene. Di tanto in tanto mi scoraggio. Questa è la colpa per aver concepito la vita in modo sbagliato! Vai a capire gli uomini! Quando ti verrebbe di odiarli, sforzati piuttosto di comprenderli. Vivi nella pace interiore! Ma come raggiungere la pace interiore? Soltanto attraverso una vita devota. Soltanto così è possibile sopportare la vita. (Nedo 144)

16 maggio 1916 In terza posizione. Come sempre molta fatica ma anche una grande grazia. Sono debole come sempre! Non posso lavorare. Oggi dormo sotto il fuoco della fanteria e probabilmente morirò. Che Dio sia con me per sempre! In eterno amen! Sono un uomo debole, ma sinora Egli mi ha sostenuto. Che Dio sia lodato per l'eternità, amen. Consegno la mia anima allo spirito. (Nedo 156)

29 luglio 1916 ieri mi hanno sparato. Ero avvilito! Avevo paura della morte! Ho un tale desiderio di vivere ora! Ed è così difficile rinunciare alla vita quando si vive con piacere. Il “peccato” è proprio questo, vivere irrazionalmente, concepire la vita in modo sbagliato. Ogni tanto divento una bestia. E allora non riesco a pensare ad altro che a mangiare, bere, dormire. Terribile! E poi soffro anche come una bestia, senza alcuna possibilità di una salvezza interiore. Sono allora in

balia dei miei desideri e delle mie repulsioni. Come si può pensare che questo sia vivere! (Nedo 156)

Un'altra fonte che andrebbe tenuta in debito conto sono le lettere scritte dal fronte. La corrispondenza edita risulta lacunosa, perché nella più completa raccolta disponibile sono state selezionate le lettere che hanno un rapporto con l'attività *filosofica* di Cambridge (Wittgenstein *Lettere*).¹¹ In rapporto alla chiusa del *Tractatus*, la già ricordata proposizione 7, ritengo interessante lo scambio epistolare con Paul Engelmann, un allievo di Loos che stava trascorrendo un periodo di convalescenza in famiglia presso Olmütz dopo essere stato congedato dall'esercito perché affetto da tubercolosi (Monk *Wittgenstein* 152-155). In una lettera inviata a Wittgenstein datata 4 aprile 1917, Engelmann accluse *Il biancospino del conte Eberhard*, una poesia dove si narra la storia di un soldato che, durante una crociata, taglia un germoglio di biancospino. Quando ritorna a casa pianta il ramoscello nel suo campo e, diventato vecchio, siede all'ombra di un grande albero di biancospino come all'ombra di un toccante ricordo della giovinezza. La narrazione è lineare e spoglia. Tuttavia, secondo Engelmann, "in ventotto righe la poesia riesce a fornire complessivamente la raffigurazione di una vita". Ed è, come scrive a Wittgenstein, "una meraviglia di oggettività"; perché "quasi tutte le altre poesie, ivi comprese le migliori, tentano di esprimere l'inesprimibile, mentre in questo caso non lo si tenta, e proprio per ciò, vi si riesce". Di seguito la risposta di Wittgenstein del 9 aprile 1917:

La poesia di Uhland è davvero magnifica. Ed è proprio così: nulla va perduto se non ci si sforza di esprimere l'ineffabile. Bensì l'ineffabile è – ineffabilmente – *contenuto* in ciò che è espresso! (Nedo 157)

¹¹ Una raccolta delle lettere di Wittgenstein che aspira alla completezza è disponibile su Internet nella serie Past Master di IntelLex. È costantemente aggiornata, ma disponibile solo in lingua tedesca e non di agevole consultazione.

Gli scritti di Wittgenstein durante la Grande Guerra

Di un poeta – Kürnberger – è anche la citazione in esergo del *Tractatus* che recita: “e tutto ciò che si sa, ciò che non si sia solo udito rumoreggiare e mormorare, può dirsi in tre parole” (Monk *How to Read* 26-27).

Concludo con una lettera spedita a Engelmann il 22 ottobre 1918 durante le operazioni sul fronte italiano, che testimonia il tentativo, fallito, di pubblicare il *Tractatus*. Pochi mesi dopo un Wittgenstein provato dalla guerra sarà prigioniero nella *carne* a Cassino, ma con uno *spirito* molto più libero di quanto non lo fosse all’inizio delle ostilità.

Caro Signor Engelmann, non ho ancora ricevuto la risposta dell'editore. Non voglio nel modo più assoluto scrivergli né chiedergli nulla in proposito. Lo sa il diavolo cosa ha fatto con il mio manoscritto. Forse lo sta analizzando chimicamente se è degno di stampa. La prego di avere la grande bontà, se è a Vienna, di fare un salto dal maledetto farabutto e di scrivermi poi l'esito! Adesso non ce la faccio a lavorare, ma forse a crepare sì. Il suo vecchio Wittgenstein. (Nedo 155)

4. Verso una migliore comprensione del Tractatus

Per capire il *Tractatus* bisognerebbe davvero essere passati attraverso le esperienze fatte da Wittgenstein durante la I guerra mondiale: “uno studioso formatosi nel contesto del pensiero russelliano era indotto a ritenere del tutto incomprensibili molte delle cose che per Wittgenstein erano gravide di significato” (Janik, Toulmin 203). La lettura parziale, se non fuorviante, del *Tractatus* consiste proprio nell'averlo sradicato dal suo *Sitz im Leben*, cosa che fecero tanto Russell nell'introduzione da lui curata (Wittgenstein *Tractatus* 3-20) quanto la Anscombe, che nel pubblicare i diari omise tutte le parti cifrate (Wittgenstein *Diari segreti* 129-131) con l'intento di voler evitare il più possibile che la gente si occupasse della vita privata del suo maestro (Monk *Wittgenstein* 123). Il risultato è quello di aver eliminato tutta la sfera affettiva di Wittgenstein. La passione che riveste la sua filosofia, compresa la logica, attende ancora di essere scoperta, e apprezzata (Tyler 211). Rossi (135-138), approfondendo i riferimenti a Dio, ha rilevato come non possano essere trattati alla stregua di semplici espressioni

emotive, ma abbiano una rilevanza esistenziale e si integrino con il resto degli appunti. Da un elenco di oltre 50 citazioni nota che il testo è scritto in circostanze di emergenza e dunque calibrato e vagliato.

Quella che viene presentata come una giustapposizione tra materia personale e materia filosofica è, in concreto, una realizzata fusione. Etica e logica, i due aspetti del dovere verso se stessi, confluiscono: sono due aspetti dello stesso impegno della persona e due facce dello stesso lavoro filosofico: “ora non gli basta più *credere* a Dio riferendosi a lui, pregandolo per ricevere forza e illuminazione, ma nasce l’esigenza di *comprendere* in che cosa credeva” (Monk *Wittgenstein* 147). L’esperienza di Wittgenstein al fronte lo ha portato ad un’assidua, rigorosa, meticolosa analisi dei limiti conoscitivi, ma “non lo ha visto poi identificarsi con gli esiti di questa, bensì con l’intento di indicare, per luce riflessa, quanto di più importante e decisivo ci sia davvero e fuori dal dicibile tanto rigorosamente indagato” (Rossi 134).

Wittgenstein compose i suoi primi scritti sul fronte orientale tra il 1914 e il 1916 in mezzo agli orrori della guerra, esposto contemporaneamente ai bombardamenti delle batterie russe, alla bassezza e brutalità dei suoi commilitoni e alla spietatezza del suo stesso giudizio circa la propria condotta. Esso si risolveva sempre nella confessione della propria insopportabilità, che è il modo in cui egli stringeva insieme ciò che via via chiamava la sua mancanza di coraggio, la sua debolezza, i cedimenti all’onanismo, l’incapacità di comunicare con gli altri soldati e la persistente aspirazione al raggiungimento della decenza morale (*Anständigkeit*), la mancata acquisizione di uno sguardo complessivo (*Überblick*) che raccogliesse le manifestazioni disperse e frammentarie della vita in una visione chiara. Alla base di questa esperienza integrale c’era il fondamentale bisogno della confessione. *Sich sammeln*: raccogliersi, prendersi, per così dire, in mano per esprimere unicamente quello che si è. “Questo è il potente filo conduttore dei *Diari segreti* di Wittgenstein, che sono stati scritti durante la guerra che lui ha combattuto, ma che riflettono anche la sua decisione originaria di partecipare ad una guerra armata nel corso della quale egli avrebbe condotto anche un’altra, seconda guerra contro se stesso.”

(Wittgenstein *Diari segreti* 7) La scrittura rinvia ad una spietata disciplina interiore come alla sua essenziale condizione preliminare. Ciò significa che per Wittgenstein non si può lanciare davanti a sé un ideale di verità e poi *muoversi* verso di esso. Non c'è alcun movimento del genere, anzi l'idea stessa di *muovere verso la verità* è già una falsa idealizzazione, espressione dell'atteggiamento che sovrappone un ideale fittizio alla realtà. Non abbiamo a disposizione subito la verità (altrimenti non esisterebbe neppure il suo problema), e nondimeno nella verità bisogna *trovarcisi già da sempre*.

Opere citate

- AYER, A. J. *Wittgenstein*. Roma-Bari, Laterza, 1986 (ed. or. *Wittgenstein*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1985).
- BAZZOCCHI, Luciano. *L'albero del Tractatus. Genesi, forma e rappresentazione dell'opera mirabile di Wittgenstein*. Milano-Udine, Mimesis, 2010.
- BAZZOCCHI, L. (a cura di). *Wittgenstein: Tractatus. Ipertesto, Supplementi e Altri Truciolì*. Roma, Ilmiolibro, 2013.
- CONANT, James. "Wittgenstein's Methods". *The Oxford Handbook of Wittgenstein*. Edited by Oskari Kuusela & Marie McGinn. Oxford, Oxford University Press, 2011, 620-645.
- JANIK, Allan & Stephen Toulmin (eds.). *La grande Vienna*. Milano, Garzanti, 1975 (ed. or. *Wittgenstein's Vienna*. New York, Simon and Schuster, 1973).
- MALCOLM, Norman. *Ludwig Wittgenstein*. Milano, Bompiani, 1960 (ed. or. *Ludwig Wittgenstein. A Memoir. With a Biographical Sketch*. Oxford, Oxford University Press, 1958).
- MARCOLUNGO, F. L. *Wittgenstein a Cassino*. Roma, Borla, 1991.
- MCGUINNESS, Brian. "Wittgenstein and Biography". *The Oxford Handbook of Wittgenstein*. Edited by Oskari Kuusela & Marie McGinn. Oxford, Oxford University Press, 2011, 13-23.
- MONK, Ray. *How to Read Wittgenstein*. New York, Norton & Company, 2005.

- MONK, R. *Wittgenstein: il dovere del genio*. Milano, Bompiani, 1991 (ed. or. *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*. London, Jonathan Cape, 1990).
- NEDO, Michael (a cura di). *Wittgenstein. Una biografia per immagini*. Roma, Carocci, 2013 (ed. or. *Ludwig Wittgenstein. Ein biographisches Album*. München, Verlag C.H. Beck oHG, 2012).
- PERLOFF, Marjorie. "Writing Philosophy as Poetry: Literary Form in Wittgenstein". *The Oxford Handbook of Wittgenstein*. Edited by Oskari Kuusela & Marie McGinn. Oxford, Oxford University Press, 2011, 714-728.
- ROSSI, Roberto. *Dal certo al vero. Per una esplicita fondazione metafisica del pensiero di Wittgenstein*. Roma, Lateran University Press, 2014.
- TYLER, Peter. *The Return to the Mystical. Ludwig Wittgenstein, Teresa of Avila and the Christian Mystical Tradition*. London, Continuum, 2011.
- VON WRIGHT, G. H. *Wittgenstein*. Bologna, il Mulino, 1983 (ed. or. *Wittgenstein*. Oxford, Basil Blackwell, 1983).
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Diari segreti*. Roma-Bari, Laterza, 1987.
- WITTGENSTEIN, L. *Lettere 1911-1951*. Milano, Adelphi, 2012 (ed. or. *Wittgenstein in Cambridge. Letters and Documents 1911-1951*. Oxford, Blackwell, 2008).
- WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*. Torino, Einaudi, 1998 (ed. or. *Tractatus logico-philosophicus*. London, Routledge & Kegan Paul, 1961 e *Notebooks 1914-1916*. Oxford, Basil Blackwell, 1961).

**Una guerra di macchine:
“With the Guns” di D. H. Lawrence.
Testo, traduzione e commento**

Stefania Michelucci

D.H. Lawrence, “With the Guns”, written in August 1914 and published on the back page of the Manchester Guardian on 18 August 1914, signed by H. D. Lawrence. The article was re-discovered by Carl Baron in the 1960s and re-printed in Encounter xxxiii (August 1969), 5-6. The authoritative text was first printed in Twilight in Italy and Other Essays, edited by Paul Eggert, Cambridge, CUP, 1994, pp. 81-84.

1. D. H. Lawrence, “With the Guns”

The Reservists were leaving for London by the nine o'clock train. They were young men, some of them drunk. There was one bawling and brawling before the ticket window; there were two swaying on the steps of the subway shouting, and ending, “Let's go an' have another afore we go”. There were a few women seeing off their sweethearts and brothers, but, on the whole, the reservist had been a lodger in the town and had only his own pals. One woman stood before the carriage window. She and her sweetheart were being very matter-of-fact, cheerful, and bumptious over the parting.

“Well, so-long!” she cried as the train began to move.

“When you see 'em let 'em have it.”

“Ay, no fear,” shouted the man, and the train was gone, the man grinning.

I thought what it would really be like, “when he saw 'em.”

....

Last autumn I followed the Bavarian army down the Isar valley and near the foot of the Alps. Then I could see what war would be like –

an affair entirely of machines, with men attached to the machines as the subordinate part thereof, as the butt is the part of a rifle.

I remember standing on a little round hill one August afternoon. There was a beautiful blue sky, and white clouds from the mountains. Away on the right, amid woods and corn-clad hills, lay the big Starnberg lake. This is just a year ago, but it seems to belong to some period outside of time.

On the crown of the little hill were three quick-firing guns, with the gunners behind. At the side, perched up on a tiny platform at the top of a high pair of steps, was an officer looking through a fixed spy-glass. A little further behind, lower down the hill, was a group of horses and soldiers.

Every moment came the hard, tearing hideous voice of the German command from the officer perched aloft, giving the range to the guns; and then the sharp cry, "Fire!" There was a burst, something in the guns started back, the faintest breath of vapour disappeared. The shots had gone.

I watched, but I could not see where they had gone, nor what had been aimed at. Evidently they were directed against an enemy a mile and a half away, men unseen by any of the soldiers at the guns. Whether the shot they fired hit or missed, killed or did not touch, I and the gun-party did not know. Only the officer was shouting the range again, the guns were again starting back, we were again staring over the face of the green and dappled, inscrutable country into which the missiles sped unseen.

What work was there to do? – only mechanically to adjust the guns and fire the shot. What was there to feel? – only the unnatural suspense and suppression of serving a machine which, for ought we knew, was killing our fellow-men, whilst we stood there, blind, without knowledge or participation, subordinate to the cold machine. This was the glamour and the glory of the war: blue sky overhead and living green country all around, but we, amid it all, a part in some iron insensate will, our flesh and blood, our soul and intelligence shed away, and all that remained of us a cold, metallic adherence to an iron machine. There was neither ferocity nor joy nor

exultation nor exhilaration nor even quick fear: only a mechanical, expressionless movement.

And this is how the gunner would "let 'em have it." He would mechanically move a certain apparatus when he heard a certain shout. Of the result he would see and know nothing. He had nothing to do with it.

Then I remember going at night down a road, whilst the sound of guns thudded continuously. And suddenly I started, seeing the bank of the road stir. It was a mass of scarcely visible forms, lying waiting for a rush. They were lying under fire, silent, scarcely stirring, a mass. If one of the shells that were supposed to be coming had dropped among them it would have burst a hole in the mass. Who would have been torn, killed, no one would have known. There would just have been a hole in the living shadowy mass; that was all. Who it was did not matter. There were no individuals, and every individual soldier knew it. He was a fragment of a mass, and as a fragment of a mass he must live and die or be torn. He had no rights, no self, no being. There was only the mass lying there, solid and obscure along the bank of the road in the night.

This was how the gunner "would let 'em have it." A shell would fall into this mass of vulnerable bodies, there would be a torn hole in the mass. This would be his "letting 'em have it."

And I remember a captain of the bersaglieri who talked to me in the train in Italy when he had come back from Tripoli. The Italian soldier, he said, was the finest soldier in the world at a rush. But – and he spoke with a certain horror that cramped his voice – when it came to lying there under the Snyder fire you had to stand behind them with a revolver. And I saw he could not get beyond the agony of this.

"Well," I said, "that is because they cannot feel themselves parts of a machine. They have all the old natural courage, when one rushes at one's enemy. But it is unnatural to them to lie still under machine-fire. It is unnatural to anybody. War with machines, and the machine predominant, is too unnatural for an Italian. It is a wicked thing a machine, and your Italians are too naturally good. They will do anything to get away from it. Let us see our enemy and go for

him. But we cannot endure this taking death out of machines, and giving death out of machines, our blood cold, without any enemy to rise against.”

I remember also standing on a little hill crowned by a white church. This hill was defended, surrounded by a trench half-way down. In this trench stood the soldiers side by side, down there in the earth, a great line of them.

The night came on. Suddenly, on the other side, high up in the darkness, burst a beautiful greenish globe of light, and then came into being a magic circle of countryside set in darkness, a greenish jewel of landscape, splendid bulk of trees, a green meadow, vivid. The ball fell and it was dark, and in one's eye remained treasured the little vision that had appeared far off in the darkness. Then again a light ball burst and sloped down. There was the white farmhouse with the wooden, slanting roof, the green apple trees, the orchard paling, a jewel, a landscape set deep in the darkness. It was beautiful beyond belief. Then it was dark. Then the searchlights suddenly sprang upon the countryside, revealing the magic, fingering everything with magic, pushing the darkness aside, showing the lovely hillsides, the sable bulks of trees, the pallor of corn. A searchlight was creeping at us. It slid up our hill. It was upon us; we turned out backs to it, it was unendurable. Then it was gone.

Then out of a little wood at the foot of the hill came the intolerable crackling and bursting of rifles. The men in the trenches returned fire. Nothing could be seen. I thought of the bullets that would find their marks. But whose bullets? And what mark. Why must I fire off my gun in the darkness towards a noise? Why must a bullet come out of the darkness, breaking a hole in me? But better a bullet than the laceration of a shell, if it came to dying. But what is it all about? I cannot understand; I am not to understand. My God, why am I a man at all, when this is all, this machinery piercing and tearing?

It is a war of artillery, a war of machines, and men no more than the subjective material of the machine. It is so unnatural as to be unthinkable. Yet we must think of it.

*Una guerra di macchine: "With the Guns" di D. H. Lawrence.
Testo, traduzione e commento*

2. Traduzione

I riservisti partivano per Londra con il treno delle nove. Erano giovani, alcuni ubriachi. C'era una rissa rumorosa alla biglietteria; due barcollavano e gridavano sui gradini della metro: "facciamocene un altro prima di partire." C'erano alcune donne che salutavano fidanzati e fratelli, ma quasi tutti i riservisti erano stanziati in città e avevano solo compagni. C'era una donna davanti al finestrino di una carrozza. Lei e il suo fidanzato non se la prendevano per la partenza, erano allegri e rumorosi.

"Beh, ciao!" strillò lei quando il treno si mise in moto. "Quando li vedi, suonagliele."

"Non aver paura," urlò lui ridendo, mentre il treno partiva. Pensai cosa potesse significare quel "quando li vedi."

L'autunno scorso seguì l'esercito bavarese lungo la valle dell'Isar fino ai piedi delle Alpi. Allora compresi come sarebbe stata la guerra: qualcosa di totalmente meccanico, con gli uomini attaccati alle macchine, parte di esse, come il calcio è parte del fucile.

Ricordo che un pomeriggio d'agosto mi trovavo su un'altura rotondeggiante. C'era un bel cielo azzurro e nuvole bianche dall'alto delle montagne. Lontano sulla destra, tra boschi e colline coperte di grano, c'era il grande lago Starnberg. Era solo l'anno scorso, ma ormai mi sembra una cosa fuori dal tempo.

Sulla cresta dell'altura erano appostati tre cannoni a tiro rapido con i cannonieri dietro. Di fianco, appollaiato su una piccola piattaforma, più in alto sulla cima, stava un ufficiale, che guardava attraverso il cannocchiale. Appena dietro, più in basso sulla collina, un gruppo di cavalli e soldati.

Senza sosta si sentiva la voce aspra e stridula dell'ufficiale tedesco in piedi sull'altura, l'ordine di puntare i cannoni; e poi il grido acuto: Fuoco! Ci fu un'esplosione, il rinculo dei cannoni, una lieve traccia di fumo subito svanita. I colpi erano partiti.

Osservavo, ma non potevo vedere dove erano finiti e neppure a chi erano diretti. Evidentemente lo erano a un nemico distante un paio di chilometri, a esseri umani che nessuno dei soldati che facevano fuoco poteva vedere. Se il colpo aveva colpito o mancato, ucciso o almeno sfiorato il bersaglio, non lo sapevamo né io né i cannonieri. Solo l'ufficiale aggiustava nuovamente il tiro, i cannoni venivano di nuovo puntati e noi guardavamo ancora quel paesaggio verde, variegato, inscrutabile su cui piombavano i proiettili invisibili.

Qual era il compito da eseguire? Solo prendere la mira e sparare. E cosa sentivamo? Solo la tensione innaturale insita nell'usare una macchina, che, per quanto ne sapevamo, uccideva gente come noi, mentre eravamo là ciechi, senza sapere, senza partecipare, in balia di una fredda macchina. Tutto lo splendore e la gloria della guerra stavano in ciò: il cielo azzurro sopra il capo e una viva, verde campagna intorno, ma noi, in mezzo a tutto questo, eravamo strumenti di una insana volontà meccanica, carne e sangue, anima e pensiero buttati via, e tutto ciò che restava di noi era il freddo, metallico aderire a una macchina di ferro. Non c'era né ferocia, né gioia, né giubilo o euforia, nemmeno semplice paura: solo un freddo movimento meccanico.

E questo era il modo in cui il soldato gliel "suonava". Significava azionare un certo congegno in risposta a un urlo. Dell'effetto della sua azione il soldato non avrebbe visto né saputo nulla. Non aveva niente a che fare con lui.

Poi ricordo che scendevo di notte per una strada, mentre il rombo dei cannoni continuava incessante. E d'improvviso sussultai, quando notai un movimento sul lato della strada. Era una massa di forme che si distingueva a fatica, a terra, in attesa di un assalto. Erano stesi, esposti al fuoco, silenziosi, si muovevano appena, una massa informe. Se uno dei proiettili fosse caduto in mezzo a loro, l'esplosione avrebbe provocato un buco in quella massa. Nessuno avrebbe saputo chi era stato fatto a pezzi o ucciso. Ci sarebbe stato solo un buco in quella scura massa di materia vivente. Nient'altro. Non aveva importanza chi sarebbe stato colpito. Non c'erano individui, e ogni soldato lo sapeva. Sapeva di essere un frammento della massa e in quanto frammento della massa doveva vivere,

morire o essere ferito. Nessun diritto, nessuna identità, nessun essere vivente. C'era solo una massa che giaceva là, solida e oscura, sul bordo della strada nella notte.

Questo era il modo in cui il soldato glielo avrebbe "suonato". Un proiettile sarebbe caduto in quella massa di corpi vulnerabili, avrebbe fatto un buco all'interno della massa. Questo sarebbe stato il suo "suonarglielo".

Ricordo anche un capitano dei bersaglieri, di ritorno in Italia da Tripoli, le sue parole sul treno. I soldati italiani, diceva, sono i migliori al mondo in un attacco. Ma – e parlava con un orrore che gli strozzava la voce – quando devono starsene distesi per terra sotto il fuoco nemico, bisogna mettersi dietro di loro con una pistola. Vidi che non riusciva a sopportare l'angoscia di quel ricordo.

"Beh," dissi, "è perché non riescono a sentirsi parte di una macchina. Quando si avventano sul nemico, hanno il coraggio innato nell'uomo. Ma starsene distesi a terra sotto il fuoco di una mitragliatrice è una cosa innaturale per loro. Lo è per tutti. Fare la guerra con le macchine, e con le macchine a comandare, è qualcosa di troppo innaturale per un italiano. La macchina è una cosa cattiva, i suoi soldati italiani sono troppo buoni per natura. Farebbero di tutto per evitarla. Guardiamo in faccia il nemico e sfidiamolo. Ma farsi ammazzare da una macchina e ammazzare con una macchina, a sangue freddo, senza un nemico da affrontare faccia a faccia, è insopportabile."

Ricordo anche che mi trovavo su una collina sulla cui cima si ergeva una chiesetta bianca. Per la collina passava una linea difensiva costituita da una trincea, scavata a circa metà del pendio. E giù nella trincea stavano i soldati fianco a fianco nella terra; ce n'era una quantità.

Sopraggiunse la notte. A un certo punto, sull'altro lato, su nell'oscurità, esplose una bella sfera di luce verdastra e prese forma, come un'aureola, un magico paesaggio nell'oscurità, un gioiello verdastro nel buio, alberi splendidi, un grande prato verde, vivido. La sfera di luce sprofondò e si fece buio, e negli occhi di ognuno rimase quella piccola visione che era apparsa lontana nell'oscurità. Poi di nuovo una sfera di luce esplose e scivolò giù illuminando una fattoria

bianca con il tetto spiovente in legno, i meli verdi, il frutteto con lo steccato; era un gioiello, un paesaggio immerso nell'oscurità. Troppo bello per essere vero. Poi fu di nuovo buio. Poi d'improvviso le luci dei fari cominciarono a scorrere sul paesaggio, svelandone l'incanto, frugando ovunque magicamente, allontanando il buio e rivelando le ridenti colline, gli alberi maestosi, il pallore del grano. Il raggio di un faro cominciò a strisciare sempre più in alto sulla collina verso di noi. Ci era addosso, gli voltammo le spalle, era insopportabile. Poi sparì.

E poi dal boschetto ai piedi della collina cominciò ad arrivare l'intollerabile scoppiettio e crepitio dei fucili. Gli uomini nelle trincee risposero sparando. Non si vedeva niente. Pensavo ai proiettili che avrebbero colpito il bersaglio. Ma quali proiettili? E quale bersaglio? Perché devo fare fuoco con un fucile nell'oscurità in risposta a un urlo? Perché un proiettile deve uscire dall'oscurità e trafiggermi? Meglio un proiettile, comunque, che essere fatto a pezzi da una granata se si tratta di morire. Ma che senso ha tutto questo? Non posso capirlo; non fa parte della mia natura capirlo. Dio mio, perché mai sono un essere umano, quando questo è tutto, questa forza meccanica che trafigge e lacera?

Era la guerra dell'artiglieria, una guerra di macchine e gli individui non erano altro che materiale a servizio delle macchine. È così innaturale da risultare impensabile. Eppure bisogna pensarci.

3. Commento

3. 1. Premessa

D.H. Lawrence si trovò profondamente coinvolto nella prima Guerra mondiale, nei confronti della quale, sia per motivi personali, sia per motivi ideologici, assunse un atteggiamento che contribuì ad accentuare il suo isolamento dai circoli letterari del tempo: a renderlo invisibile a essi contribuirono infatti sia gli inevitabili sospetti destati dalla fuga e dal matrimonio con la tedesca Frieda von Richthofen, sia la presa di distanza da scrittori d'ispirazione fortemente patriottica come Rupert Brooke, Rudyard Kipling e Siegfried Sassoon. Il resto lo fece il suo intransigente antimilitarismo (all'idea del "dovere" e

all'“onore” di immolarsi per la patria, Lawrence reagisce inorridito e indignato: “The courage of death is *no courage* any more: *the courage to die has become a vice.*”¹) che andò sempre più radicalizzandosi anche in conseguenza dell'amicizia con il filosofo Bertrand Russell, incline a vedere nel conflitto militare il risultato di uno scontro non tra ideali o tra nazioni, ma tra contrastanti interessi economici e tra capitale e manodopera.

Sull'atteggiamento dello scrittore influirono inoltre i viaggi compiuti poco prima della guerra in Germania e in Italia con Frieda (1912 e 1913), che gli permisero di captare anche sul continente i segni dell'addensarsi della tempesta, inducendolo al tempo stesso a riflettere sulle responsabilità del proprio paese. Esemplare a questo proposito “The English and the Germans”, in cui l'osservazione del massiccio spiegamento di forze militari tedesche a Metz gli suggerisce un'aspra critica all'Inghilterra: “It is our own souls we need to reinforce, not our fleet, to make us safe from any German attack. In Germany there seem very few signs of the mania for self starvation which is so remarkable in England.”² Egli appare dunque esente sia dalle tradizionali paure di un'egemonia politica tedesca, sia dall'avversione per la Germania diffusa in gran parte degli ambienti intellettuali, per lui effetto di una cieca xenofobia. Basti pensare all'esortazione da parte di Rudyard Kipling a rafforzare la flotta britannica (*The Fringes of the Fleet*), al romanzo *The War in the Air* di H.G. Wells, agli attacchi di *BLAST* 2 alla cultura tedesca vista come incarnazione del “Romantic Spirit”, ai timori di T.E.

¹ D.H. Lawrence. Lettera a Peter Nichols, 17 novembre 1915. In *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. II, June 1913-October 1916. Edited by George J. Zytaruk and James T. Boulton. Cambridge, CUP, 1984, p. 443.

² D.H. Lawrence. “The English and the Germans”. In *Twilight in Italy and Other Essays*. Edited by Paul Eggert. Cambridge, CUP, 1994, pp. 7-10 (qui 9).

Hulme di un attacco militare da parte della Germania, solo per fare alcuni esempi.³

Allo scoppio del conflitto – di cui ebbe notizia al ritorno da un’escursione in montagna con alcuni amici – lo scrittore ebbe chiara la percezione che esso segnava la fine di un’epoca. Come gran parte dei contemporanei accolse inizialmente la guerra come l’opportunità di un radicale cambiamento, influenzato anche dai Manifesti Futuristi e dalla loro celebrazione della guerra come “igiene” del mondo, come l’inevitabile rottura con il vecchio ordine sulle cui rovine doveva sorgere il nuovo (come la fenice, simbolo amato dallo scrittore, risorge dalle ceneri). La guerra era “The Great Remedy” come la definì lo scultore Henri Gaudier-Brzeska, in *Vortex. Written from the Trenches*, *Blast* 2, luglio 1915. Ma l’euforia iniziale durò pochissimo e un sentimento di totale sconforto prese il sopravvento, in quanto il conflitto si rivelò subito un’esperienza devastante, un incubo, come documenta una toccante lettera a Lady Cyntia Asquith scritta a cinque mesi di distanza, il 31 gennaio 1915: “it seems like another life – we were happy – [...] and since then, since I came back, things have not existed for me.”⁴

Queste parole sono anche il risultato del fatto che Lawrence si venne a trovare, negli anni della guerra, in una posizione particolarmente anomala e scomoda, frutto di una serie di circostanze che, oltre a obbligarlo a un soggiorno forzato in Inghilterra sino alla fine del conflitto, resero questo periodo un interminabile calvario, un’esperienza di persecuzione destinata a lasciare segni indelebili nell’uomo e nella produzione artistica. Il risentimento dello scrittore si inasprisce ancor più, naturalmente, quando egli, durante il soggiorno in Cornovaglia, diviene oggetto di una vera e propria persecuzione, alimentata dall’amicizia con il giornalista americano Robert Mountsier (poi arrestato sotto l’accusa di spionaggio) e culminata, nell’ottobre del 1917, con l’umiliante espulsione dalla

³ Cfr. Stefania Michelucci. “La fuga nel mito: D.H. Lawrence e la prima guerra mondiale”. In *Grande Guerra e Letteratura*. A cura di Massimo Bacigalupo e Roberto De Pol. *QDLLSM*, Genova, 1997, pp. 401-416.

⁴ *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. II, cit., p. 268.

Cornovaglia stessa, che lo obbliga a un ritorno forzato a Londra. Ironicamente, più della tedesca Frieda è proprio lui – che ha troppe amicizie sospette con stranieri – a essere considerato pericoloso in questo lembo periferico dell’Inghilterra, particolarmente esposto agli attacchi dal continente e per questo istericamente xenofobo. La persecuzione che Lawrence subisce in questi anni colpisce sia l’artista che l’uomo (Terry Eagleton l’ha definita “the most traumatic event in Lawrence’s life”);⁵ il primo quando *The Rainbow* viene sequestrato sotto l’accusa di oscenità (ma in effetti per punire l’antimilitarismo dello scrittore); il secondo quando per ben due volte egli viene sottoposto alla visita militare,⁶ ricevendo l’umiliazione di essere dichiarato inabile. Ironicamente, invece, in Germania, egli incontra difficoltà proprio in quanto possibile membro dell’esercito inglese: prima a Metz viene sospettato di essere un ufficiale britannico e costretto a lasciare immediatamente la città, come rivela all’amico Edward Garnett: “I had to quit Metz because the damn fools wanted to arrest me as a spy”.⁷

Solo l’appoggio di un personaggio influente come il Barone von Richthofen, padre di Frieda, gli consente di evitare il peggio, evento evocato con amara ironia nel saggio “How a Spy is Arrested”.

⁵ Cfr. Terry Eagleton. *Exiles and Emigrées: Studies in Modern Literature*. London, Chatto and Windus, 1970, pp. 191-218. Si veda anche il romanzo di Helen Dunmore. *Zennor in Darkness*. London, Penguin, 1994, ispirato all’esperienza di Lawrence e Frieda in Cornovaglia durante il conflitto.

⁶ Un cambiamento fondamentale nel clima politico dell’Inghilterra fu provocato nel dicembre 1916 dalla caduta del governo Asquith, sostituito da una nuova coalizione guidata da Lloyd George. L’avvento di essa al potere segnò il crollo del liberalismo *laissez faire* tradizionale e l’inizio di una nuova politica bellica, fondata su un controllo egemonico dell’industria e del capitale, che portò a una serie di interventi di nazionalizzazione, culminando nell’arruolamento obbligatorio.

⁷ D.H. Lawrence. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. I: September 1901-May 1913. Edited by James T. Boulton. Cambridge, CUP, 1979, p. 395.

It was considered, in official quarters, that I was an English officer. That finished me off. I forgave them everything, stood in front of my long mirror, turning this way and that. An English officer! It was *such* a compliment to my figure...⁸

Queste persecuzioni provocarono, inevitabilmente, una radicalizzazione dell'antimilitarismo dello scrittore, espresso attraverso un'aspra condanna della guerra nell'epistolario, caratterizzato da un linguaggio teso e violento, traboccante di metafore militari, e soprattutto, a distanza di alcuni anni, nel 1923, dal capitolo "The Nightmare" nel romanzo *Kangaroo*, vera e propria denuncia del trauma della guerra, evocato attraverso un flashback del protagonista Somers in un romanzo di ambientazione australiana, come se solo la distanza spaziale e temporale riuscisse a richiamare ed esorcizzare l'orrore:

Awful years – '16, '17, '18, '19 – the years when the damage was done. The years when the world lost its real manhood. Not for lack of courage to face death. Plenty of super courage to face death. But no courage in any man to face his own isolated soul, and abide by its decision. Easier to sacrifice oneself. So much easier! [...] It was in 1915 the old world ended. In the winter of 1915-1916 the spirit of the old London collapsed, the city, in some way, perished, perished from being the heart of the world, and became a vortex of broken passions, lusts, hopes, fears and horrors.⁹

3.2. "With the Guns"

L'idea della violenza bellica come un mostro che l'uomo, una volta liberatolo, non è più in grado di controllare, traspare soprattutto in un breve articolo del 1914, "With the Guns", che apparve sulla quarta di copertina del *Manchester Guardian* il 18 agosto 1914,

⁸ D.H. Lawrence. "How a Spy is Arrested". In *Twilight in Italy and Other Essays*, cit., pp. 11-13 (qui 13).

⁹ D.H. Lawrence, *Kangaroo*, edited by Bruce Steele, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, pp. 213, 216.

firmato H.D. Lawrence, precisamente quattordici giorni dopo la dichiarazione di guerra alla Germania da parte della Gran Bretagna. Il saggio fu scoperto da Carl Baron e pubblicato nella rivista *Encounter* nell'agosto del 1969; è uscito successivamente in volume nel 1994, nell'edizione critica di *Twilight in Italy and Other Essays* a cura di Paul Eggert. Qui Lawrence, osservando esercitazioni militari tedesche in cui si sperimentano artiglierie di nuovo tipo, vede nell'arma perfezionata dalla tecnica un mostro meccanico, che, concepito come strumento dell'uomo, finisce per strumentalizzarlo, imponendogli ritmi alienanti, innaturali, trasformandolo in un essere passivo al suo servizio. Il breve saggio, profetico e fortemente espressivo, presenta, pur nella sua brevità, uno stile interessante e nuovo. Mentre la prima parte che introduce l'antefatto, la partenza festosa dei soldati alla stazione di Londra, è costruita come una piccola scena teatrale, dove a mala pena si avverte, se non fosse per l'introduzione della prima persona nella frase conclusiva ("I thought what it would really be like, 'when he saw 'em'"), la presenza del narratore, la seconda è un collage di memorie personali legate alla guerra che attraversano spazialmente, da nord a sud, la Vecchia Europa (le esercitazioni militari in Baviera, la conversazione con il capitano dei bersaglieri di ritorno da Tripoli in Italia, ecc.), alla ricerca di una risposta a quella domanda che aveva concluso la prima parte ("I thought what it would really be like, 'when he saw 'em'"). La risposta giunge tragicamente nella scena finale, in cui dopo uno sguardo alla magia del mondo naturale che lo circonda, ormai sull'orlo della distruzione e del collasso, prende avvio una sparatoria cieca e folle nell'oscurità. Quest'ultima scena è priva di una precisa collocazione temporale (con l'eccezione del riferimento alla guerra) e spaziale, essendo caratterizzata dall'immagine di una lunga trincea su una collina sovrastata da una chiesetta bianca, simbolo di una Cristianità su cui si fonda l'Europa intera, madre di tanti fratelli che si apprestano a eliminarsi a vicenda. In questo "ovunque" tra Nord e Sud, dall'Inghilterra all'Italia, giovani uomini attendono, nella fredda terra delle trincee, come una massa informe, di colpire o di morire senza neppure poter vedere o sentire il proprio nemico, privati di dignità e individualità, ridotti a una massa informe al servizio di armi

sofisticata introdotta in Germania e in altri paesi all'inizio del xx secolo.¹⁰

La guerra imminente, ormai alle porte, profetizza Lawrence, è destinata a diventare un suicidio di massa, una distruzione totale e completamente cieca, un gioco folle tra le parti in lotta, completamente meccanico, privo di sensazioni e valori. Tutto l'ardore, l'impeto, le profonde emozioni legate alla sconfitta del nemico, come suggerisce, pregustandole, il soldato alla stazione di Londra all'inizio di "With the Guns", pronto a difendere eroicamente la patria, non sono altro che un'illusione. L'essere umano è ridotto a un guscio vuoto che manovra una macchina.

Sorprendentemente profetica si rivela dunque la conclusione dell'articolo, dove lo scrittore annuncia che la guerra sarà "a war of artillery, a war of machines" e che gli uomini in essa non saranno altro che "the subjective material of the machine".

Opere citate

BOULTON, James T. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. I.: September 1901-May 1913. Edited by James T. Boulton. Cambridge, CUP, 1979.

DUNMORE, Helen. *Zennor in Darkness*. London, Penguin, 1994.

EAGLETON, Terry. *Exiles and Emigrées: Studies in Modern Literature*. London, Chatto and Windus, 1970.

GAUDIER-BRZESKA, Henri. "Vortex. Written from the Trenches". *Blast* 2, July 1915.

KIPLING, Rudyard. *The Fringes of the Fleet* (1915). Leopold Classic Library, 2015.

¹⁰ Lawrence cita "the Snyder fire", il meccanismo inventato dall'americano Jacob Snider nel 1859 e adottato dall'esercito britannico nel 1866, che permetteva ai fucili di essere caricati e di sparare in modo estremamente rapido; anche se presto superato, il meccanismo costituì il primo esempio di arma tecnologicamente sofisticata.

*Una guerra di macchine: "With the Guns" di D. H. Lawrence.
Testo, traduzione e commento*

- LAWRENCE, D.H. "With the Guns". *The Manchester Guardian*, 19 August 1914, 10. *Twilight in Italy and Other Essay*. Edited by Paul Eggert. Cambridge, CUP, 1994, 81-84.
- LAWRENCE, D.H. "The English and the Germans". *Twilight in Italy and Other Essay*. Edited by Paul Eggert. Cambridge, CUP, 1994, 7-10.
- LAWRENCE, D.H. "How a Spy is Arrested" (1912). *Twilight in Italy and Other Essay*. Edited by Paul Eggert. Cambridge, CUP, 1994, 11-15.
- LAWRENCE, D.H. *Kangaroo*. Edited by Bruce Steele. Cambridge, CUP, 1994.
- MICHELUCCI, Stefania. "La fuga nel mito: D.H. Lawrence e la prima guerra mondiale". *Grande Guerra e Letteratura*. A cura di Massimo Bacigalupo e Roberto De Pol. *QDLLSM*, Genova, 1997, 401-416.
- WELLS, H.G. *The War in the Air* (1907). London, Penguin, 2007.
- ZYTARUK, George J. and James T. Boulton. *The Letters of D.H. Lawrence*. Vol. II: June 1913-October 1916. Cambridge, CUP, 1984.

Lettres des poilus et autorité militaire : écrire pour se révolter

Stefano Vicari

In this article I analyse the role played by letter writing in the hierarchical relationship between soldiers and the military authority and the way in which this relationship changes in correspondences. My aim is to show that the act of writing itself represents a fundamental form of resistance adopted by soldiers in the face of the brutal and inexorable authority of the military high ranks in war. I therefore present various discursive forms allowing soldiers to set themselves free, to some extent, from authority: from a silence that is explicit, to more or less evident blank spaces, to the search of forms of connivance with the addressee. Thus, the writing of letters becomes a form of appropriation of the individual identity denied by military authority.

Vedi, in questi silenzi in cui le cose
s'abbandonano e sembrano vicine
a tradire il loro ultimo segreto,
talora ci si aspetta
di scoprire uno sbaglio di Natura,
il punto morto del mondo, l'anello che non tiene,
il filo da disbrogliare che finalmente ci metta
nel mezzo di una verità.¹
(Eugenio Montale, *I limoni*, 1925)

¹ Vois-tu / en ces silences où les choses s'abandonnent / et semblent près de trahir leur ultime secret, / parfois on s'attend / à découvrir un défaut de la nature, / le point mort du monde, / le chaînon qui ne tient pas, / le fil à démêler qui enfin nous conduise / au centre d'une vérité. Eugenio Montale, *Poèmes choisis 1916-1980* (coll. Poésie/Gallimard, 1999). [Trad. de Patrice Angélini].

Introduction

Notion aux multiples facettes et aux mille et un emplois et définitions de par son éclatement disciplinaire, l'« autorité » est toujours un phénomène difficile à saisir et à analyser dans un domaine précis. Dans cette contribution, je partirai de la définition de Saint-Fuscien, selon qui l'autorité relève d'« une posture destinée à obtenir l'obéissance et/ou la déférence et le respect » (2011 : 18) et où la relation entre celui qui détient l'autorité et son destinataire apparaît comme fondamentale, pour proposer une analyse du rôle que l'acte d'écrire des lettres joue dans cette relation très ambiguë et de la façon dont se dessine, change et se modifie au fil des correspondances la relation d'autorité entre les scripteurs et ce que Foucault (1975) considère comme l'autorité par excellence, à savoir l'« autorité » militaire.

Si en effet l'historiographie de la Grande Guerre a justement déjà bien montré les différentes formes de méconnaissance de l'autorité militaire et institutionnelle utilisées par les soldats, telles que la désertion, l'abandon de poste, le refus d'obéissance et, surtout en 1917, les mutineries, je voudrais montrer ici comment l'acte même d'écrire des lettres constitue une forme fondamentale de résistance adoptée par les soldats face à l'autorité exercée de façon brutale et implacable par les hauts rangs de l'armée française pendant les années de guerre, par le biais notamment des conseils de guerre et des conseils spéciaux.

Pour défendre cette hypothèse, je présenterai les différents moyens discursifs inscrits dans ces lettres permettant aux soldats de s'affranchir en quelque sorte de cette autorité : des silences dits et montrés, des blancs plus ou moins évidents à la recherche de formes de connivence plus subtiles avec les destinataires, comme les allusions, les renvois à des réalités partagées, etc. L'optique diachronique que j'ai choisie montrera également des modifications dans cette relation d'autorité au fil des années. C'est alors une sorte de réappropriation de la dimension individuelle et identitaire devant passer par l'affranchissement du joug de l'autorité qui semble avoir lieu de par l'acte d'écrire aux proches, aux amis et aux femmes aimées loin du front.

1. Consentement (?) poilu et autorité militaire : une relation à interroger

L'une des questions que les historiens se posent aujourd'hui encore porte sur le consentement présumé des soldats à la guerre : comment serait-il possible, en effet, que des millions de personnes aient consenti à rester pour cinq longues années dans les tranchées, exposées au feu de l'ennemi, dans des conditions de vie inhumaines, loin des familles et au risque constant de leur vie ? Peut-on expliquer cette mobilisation de masse seulement en raison des effets d'une contrainte imposée par l'Etat ou de la volonté présumée du peuple français d'exercer une violence inouïe sur l'ennemi ? Bien évidemment les raisons sont multiples et convoquent plusieurs aspects tant économiques que sociaux, psychologiques, etc. Cela est montré par le fait que les nombreuses interprétations que fournissent les historiens, mais aussi les psychologues, diffèrent sans que les unes ne réfutent définitivement les autres².

Or, la prise en compte de sources autres que celles officielles, parmi lesquelles les carnets personnels, les cartes postales et, surtout, les lettres, a permis de revoir un certain nombre d'acquis que l'historiographie traditionnelle considérait comme certains et a dévoilé toute une série d'informations concernant la vie des simples soldats qui permettent de jeter un regard renouvelé sur les événements.

J'ai déjà pu remarquer ailleurs (Vicari 2012) comment une approche discursive des lettres, redevable de l'analyse du discours à la française, a permis de mettre au jour la construction d'une dimension argumentative trahissant une contestation de la guerre et des conditions de vie des poilus. C'est donc dans le sillage de ces travaux que je souhaite maintenant interroger un autre aspect qui paraît central pour essayer de répondre, bien que de manière non exhaustive, à la question du présumé consentement des soldats, à savoir la relation d'autorité qui s'instaure entre les chefs de l'armée et les soldats au front. En tant qu'analyste du discours, je me propose notamment d'observer comment le discours officiel s'inscrit dans ce

² Pour une présentation plus approfondie de cette question je renvoie à Gibelli (1998, 2002) et à Horne (2005).

qu'on peut à bon escient considérer comme un discours secondaire, « dominé », tel que celui des lettres des simples soldats à l'intérieur du champ discursif (Maingueneau, Charaudeau 2002) qui se forme pendant et autour de la Grande Guerre.

Bien que l'autorité militaire pendant la Grande Guerre ait déjà fait l'objet d'études très nombreuses et détaillées (parmi lesquelles rappelons ici celle de Saint-Fuscien 2011), cette relation d'autorité a été analysée à partir plutôt des sources officielles (journaux, proclamations, décrets, archives) et dans le but de montrer la mise en place d'un système disciplinaire à la fois rigide et capillaire de la part de l'armée et du gouvernement. La relation d'autorité telle qu'elle est vécue par les simples soldats ne me semble pas faire l'objet d'études pointues, du moins en linguistique et en analyse du discours. Cependant, elle pourrait éclairer certains aspects du prétendu consentement des soldats ainsi que du rôle joué par l'écriture elle-même au sein de l'expérience guerrière.

Cette relation se doit d'être interrogée non seulement à la lumière du contexte historique dans lequel l'autorité militaire se constitue, mais aussi eu égard aux rapports de celle-ci avec la discipline et le rôle joué par la « confiance » que les soldats accordent à cette autorité.

2. Hypothèses et remarques méthodologiques

La lettre, en tant qu'espace d'écriture intime, réservé à la communication personnelle, constituerait le lieu privilégié où observer la relation qui se tisse entre les soldats et l'autorité. Dès lors, j'essaierai de comprendre si, comment et pourquoi les poilus ressentent le besoin d'échapper à cette autorité, de ne pas la respecter, de la contourner ou, plus simplement, de la commenter dans leur discours.

Je m'attends également à ce que cette relation d'autorité tende à se modifier au fil du temps : suite à l'enthousiasme présumé des premiers jours et à la confiance que les poilus auraient accordée aux officiers, les soldats semblent en effet ressentir de plus en plus le poids de d'une contrainte imposée d'en haut, sans comprendre à fond les raisons du massacre auquel ils assistent et qu'ils subissent.

Finalement, je me propose de saisir et de montrer le rôle joué par l'écriture et, par là, du discours épistolaire non seulement en tant que témoignage d'une relation d'autorité mais aussi comme moyen de s'en détacher, de prise de distance, bien que sous le contrôle incessant de la censure.

Ce double statut de l'écriture poilue mène directement à la problématique de nature méthodologique concernant le choix et la sélection des observables à prendre en compte. Il me semble, en effet, qu'une fois que les commentaires thématiques la question de l'autorité militaire ont été repérés, se limiter à l'analyse du contenu serait réductif et ne permettrait pas de rendre compte de toute l'épaisseur du discours tenu par les combattants ainsi que de la dimension argumentative, forcément dissimulée, du moins en partie, du discours combattant (Vicari 2012). Il me semble donc souhaitable de repérer les moyens discursifs adoptés par les soldats pour inscrire l'autorité militaire en discours, afin de mettre au jour leurs attitudes face à l'autorité, d'autant plus qu'ils sont bien conscients du poids et du pouvoir de la censure à cette époque-là.

Pour ce faire je m'appuierai sur un corpus constitué d'à peu près 1500 lettres, bien restreint si l'on pense à l'ensemble des lettres rédigées par les combattants pendant les années de guerre (on compte en effet que chaque soldat mobilisé a envoyé une lettre par jour pendant les quatre années de guerre, Trévisan 2003). Les correspondances choisies (voir la liste ci-dessous) permettent de reconstruire un panorama assez complet des identités de ces combattants : du soldat de 2e classe au général, tous y sont représentés, bien que dans des proportions variables (les soldats appartenant aux classes subalternes de la hiérarchie militaire étant sensiblement plus nombreux).

Pour les analyses qui suivent, j'adopterai une démarche strictement qualitative, bien que des remarques ponctuelles d'ordre quantitatif permettront de mieux cerner l'ampleur effective des phénomènes décrits.

3. La relation d'autorité dans les correspondances

Moyens pour transcender la réalité, mais aussi signes de vie, les lettres répondent avant tout à la nécessité des poilus de rétablir un

lien avec la normalité, avec leurs proches et avec leur propre intimité. C'est d'ailleurs ce que remarque Gibelli, pour le cas italien, mais qui me semble valable tout aussi bien pour le contexte français, lorsqu'il écrit que les lettres permettent la constitution d'une subjectivité au sein d'une expérience fortement désindividualisante, « *che trasforma gli uomini in pezzi di un meccanismo automatico*³ ». Et, même là où les soldats seraient du moins en principe libres d'exprimer leurs émotions, leurs sentiments etc., c'est-à-dire dans les lettres, l'autorité militaire impose sa présence par le biais de la censure.

3.1. La censure

A côté des conseils de guerre et des tribunaux militaires, l'intensification du contrôle postal de la censure apparaît comme l'une des formes principales de l'exercice de l'autorité de la part de l'armée française.

Cela est bien montré par l'introduction de cartes postales déjà complétées avec des messages rassurants : derrière l'excuse de permettre aussi aux analphabètes de rester en contact avec leurs proches, se cache là la volonté des censeurs de réduire au maximum les informations transmises, surtout lorsque le consensus autour de la guerre, tant auprès des soldats qu'auprès de la société civile, semble vaciller.

Les soldats semblent bien conscients de cet « obstacle », tout comme le montre le commentaire suivant :

La censure, tu le sais, est impitoyable ici et certains pauvres poilus ont appris à leurs dépens qu'ils ne devaient pas avoir la langue trop longue, ni même recevoir des lettres (qui sont d'ailleurs supprimées) sur lesquelles les parents ont souvent aussi la langue un peu longue. C'est révoltant mais c'est ainsi. Il semblerait qu'une lettre est une chose sacrée, il n'en est rien. Sois donc prudente, ma chérie, et si tu veux que je reçoive toutes tes lettres, ne me parle pas de la guerre.

³ Gibelli 1998 : 62 « qui transforme les hommes en fragments d'un mécanisme automatique » (je traduis).

Lettres des poilus et autorité militaire : écrire pour se révolter

Contente-toi de notre grand amour, cela vaut beaucoup plus que tout. (Bouvard H., le 03/12/1917, 92)

En tant que « chose sacrée », la lettre serait dès lors presque profanée selon ce scripteur, qui n'hésite pas à exprimer un jugement de valeur très net sur l'activité des censeurs. Cela dit, il paraît que les poilus trouvent assez rapidement des moyens pour contourner la censure :

Si tu lui écris, ne ferme pas la lettre, et ne mets rien qui parle de la guerre, ne donne que des nouvelles de la santé, sans dire où on est. Car la caserne arrêta la lettre. Si Ferdinand connaissait le truc que je t'ai dit, d'écrire dans les blancs avec de l'urine, et puis le faire chauffer ça irait tout seul (Marquand A., 09/01/1915, 303)

Dans la plupart des commentaires, les scripteurs ne font que des allusions aux faits et événements dont ils ne peuvent pas parler dans leurs textes. Le classement de ces commentaires permet d'observer les points sur lesquels le couperet de la censure semblerait plus susceptible de tomber. Il en est ainsi pour les déplacements des escouades :

je vous relate ce petit fait mais n'en dites rien à personne, nous ne devons même pas parler à d'autres soldats. (Morillon G., le 14/12/1914)

Je reçois bien tes lettres. En est-il de même des miennes pour toi ? Je ne le pense pas, elles doivent subir un retard considérable depuis qu'il nous est permis à nouveau d'écrire sous enveloppe fermée, car, ne pouvant s'assurer de l'observation stricte des consignes imposées aux militaires que très difficilement, l'autorité supérieure les retarde afin que, lorsqu'elles parviennent aux intéressés, les renseignements donnés ne puissent être nuisibles aux mouvements ordonnés ; mais enfin tu les recevras. Dans cet ordre d'idées, je puis donc te parler de ma vie de soldat, mais sans détails, tu dois le comprendre. (Oudet G.-A., le 20/08/1915)

Stefano Vicari

Je suis arrivé "dans un fauteuil". Actuellement, me voici en "villégiature" dans un petit patelin, toujours dans la S... que je ne puis t'indiquer et pour cause !
je ne puis te préciser l'endroit et le moment où j'étais, cela est interdit au présent (Marquand A., le 18/09/1916, p. 148)

Ils soulignent à maintes reprises leur impossibilité de parler, de fournir des détails sur leur vie dans les tranchées, même plusieurs fois le long d'une même correspondance, presque pour anticiper les questions de l'autre auxquelles ils ne pourraient pas répondre de façon exhaustive ou, parfois, pour s'excuser du flou et de l'imprécision des réponses déjà données. L'autre sujet auquel la censure porte particulièrement attention est constitué des opérations militaires :

Les Aéros boches y font de fréquentes visites pour une raison que je ne puis vous divulguer (Berthout G., le 17/05/1917, 83)

Cette nuit, les grenadiers, en réponse, vont leur servir un plat de leur façon. Je ne puis vous en dire plus long. (Marquand A., le 28/05/1916, 126)

Nous avons changé de cantonnement encore une fois pour commencer des manoeuvres de répétition pour l'attaque qui doit se produire, paraît-il. Je ne puis vous en dire plus long à ce sujet et vous devez bien le comprendre (Marquand A., le 27/09/1917, 215)

En dépit de cette impossibilité, les scripteurs arrivent à fournir quelques indices, comme dans le commentaire suivant :

Les généraux sont prudents et tu vois qu'on n'attaque pas partout en même temps. Je ne peux t'expliquer pourquoi ici, mais tu n'as qu'à examiner notre position, tu verras ! (Marquand A., le 28/09/1915, 81)

Ces commentaires trahissent dès lors le besoin de communier avec l'autre et d'établir un *vrai* contact avec lui, en dépit des impératifs catégoriques imposés d'en haut : ces extraits affirment l'impossibilité

de dire pour faire comprendre, pour permettre à l'autre de « sentir » ensemble.

Il en va de même pour l'expression des sentiments et des opinions concernant la guerre, tels qu'on peut les lire dans les extraits suivants :

Tu me demandes ce que je pense de la guerre. Je ne puis rien te dire de plus que ce que je t'ai dit. Pour que cela aille vite, il faut que les Allemands soient hors de France et de Belgique (Olivier G., le 03/01/1915, 293)

Je ne veux pas vous parler de l'agitation morale de certains corps. Ce n'est malheureusement que trop vrai ! Enfin... censure et Espoir (Marquand A., le 11/06/1917, 191)

Il serait impossible pour eux, d'exprimer leurs sentiments face à la guerre, de rendre compte du moral et de l'état d'âme des poilus au front, ne fût-ce que pour informer.

L'activité de la censure demeure par là une contrainte forte, qui incombe même sur la mise en discours des aspects les plus intimes. Rien d'étonnant donc que parmi les réactions l'on retrouve l'indignation non seulement du destinataire, mais aussi du destinataire :

[La mère a constaté un cas de censure sur une lettre]. Je comprends l'indignation de Maman à laquelle d'ailleurs les pouvoirs publics rétorqueraient bénévolement : "Cette mesure est nécessaire à la sûreté intérieure du pays" (Marquand A., le 19/08/1918, 282)

Il est intéressant de constater qu'ici la critique de l'activité de la censure passe par le biais de deux « filtres discursifs ». D'abord, l'inscription d'une émotion rapportée, à savoir celle de la mère du scripteur, dont le discours d'escorte (« je comprends ») montre l'accord. Ensuite, il met dans la bouche des « pouvoirs publics » un énoncé qui rentre parfaitement dans ce qu'on appelle, en 1918, le bourrage de crâne (Cazals 2003). La citation directe crée un effet de réel non négligeable et permet au soldat d'insérer sa critique par le

biais d'un détournement ironique dont l'adverbe de manière « bénévolement » rend compte.

3.2. *Les chefs*

A la suite des propositions de Saint-Fuscien (2011), il semble utile de distinguer entre officiers subalternes et hauts rangs de l'armée française pour ce qui concerne la relation entre officiers et simples soldats. En effet, dans le corpus analysé, l'on retrouve volontiers des remarques ponctuelles sur les officiers subalternes, sur leur comportement en bataille et dans la vie quotidienne alors que l'Autorité des grands chefs est visée surtout dans les commentaires des journaux, considérés comme l'émanation de la voix officielle du gouvernement et de l'armée, perçue comme une entité unique.

Parmi les commentaires permettant d'observer la relation d'autorité dans l'armée française pendant la Grande Guerre, ceux portant sur les chefs occupent certainement une place privilégiée non seulement en raison de leur grand nombre (à peu près un tiers des commentaires analysés, soit une cinquantaine) mais surtout puisqu'ils montrent clairement comment cette relation se modifie, change au fil du temps, suivant les événements et les décisions prises au jour le jour sur le front.

En ce qui concerne le premier aspect, l'on remarque en effet que les débuts de la guerre sont plutôt caractérisés par une certaine confiance dans les dires et dans les actions des officiers, comme ces quelques exemples le montrent :

J'ai appris depuis quelques jours quelque chose qui peut nous faire plaisir. Je ne dis pas non plus que c'est absolument vrai mais cela pourrait bien être tout de même. Des officiers disent que la guerre pourrait bien se terminer avant la fin janvier et comme raison ils disent que nous devons bien comprendre que si nous restons depuis plus de deux mois dans les tranchées à ne rien faire ou presque rien, il se mijote qqe chose qui ne va pas tarder à se faire et comme les Allemands sont à bout, ils ne pourront pas supporter le million d'Anglais qui se trouve prêts à partir.[...] C'est une bonne raison et je suis port à croire que c'est vrai. (Olivier G., le 20/12/1914, 261)

On nous a lu une proclamation de Joffre disant: "que nous avions un matériel énorme, que le moment était venu de les rejeter plus loin, et que l'action se produirait de concert sur tous les fronts". Bref, c'est la ruée finale. (Marquand A., le 28/11/1914, 81)

L'attitude manifestement positive face aux discours officiels, qu'on peut observer aussi tant dans la manière de les rapporter que dans le discours d'escorte qui les entoure, se justifie par l'espoir qu'ont encore les poilus, pendant les premiers mois, de rentrer chez eux dans des délais raisonnables. L'adhésion au discours de la propagande et à ce qu'ils appelleront dans la suite le « bourrage de crâne » se manifeste aussi dans la reprise des mots des gradés totalement intégrés au dire du scripteur : l'on retrouve alors des cas de discours narrativisé (Charaudeau 1992).

Le communiqué est excellent ces jours-ci, on nous a lu une proclamation de Joffre et le moment suprême est venu, je pense (Marquand A., le 27/11/1914, 80)

Le syntagme nominal « moment suprême » constitue en effet une reprise interdiscursive, totalement assumée plus ou moins consciemment par le soldat, des mots de la propagande. Dans ce cas, aucune ironie, aucune critique n'y sont inscrites : la confiance dans le discours de Joffre qui annonce la fin de la guerre dans des délais raisonnables n'est pas mise en discussion. Ce sont encore les premiers mois de guerre et les soldats ne s'attendent pas encore à son prolongement sur cinq longues années : les attentes exprimées par Joffre s'accordent bien alors avec celles de chaque soldat au front.

Toutefois, les commentaires négatifs sur les officiers ne tardent pas à se présenter dans les correspondances. Les critiques portent surtout sur leur incompetence et lâcheté présumées sur le terrain :

Tu verras que ce sont eux [les chefs] qui ont remporté les victoires, comme l'autre en se mettant derrière les meules et en criant "en avant, à la baïonnette". Pour cela il ne faut

Stefano Vicari

qu'une bonne gueule, plus on hurle, mieux ça vaut. Enfin... Nous savons que nous avons fait tout notre devoir et beaucoup mieux qu'eux. Cela nous suffit. Que nous importe les médailles et les Légions d'honneur. Nos médailles à nous, soldats, ce seront nos blessures et si nous ne sommes pas blessés, nous aurons dans les yeux la flamme des Lebel. Assez (Olivier, G., le 18/05/1917, 251)

J'ai eu l'occasion d'entendre un conférencier, un écrivain très connu : Marc Sangnier, directeur du Sillon. Beau parleur, ciseleur de "fleurs de rhétorique", il nous débita pendant 2 heures la thèse gouvernementale sur l'origine des causes de la guerre. C'est le bourrage de crane officiel et je ne puis subir ce "gavage" que pendant 30 minutes [...]. Je passe sur cette manifestation forcément bien vue de tous nos officiers, lecteurs de l'Echo de Paris (Marquand, A., le 22/10/1917, 270)

Le *nous* des poilus dans ces deux commentaires s'oppose aux beaux discours des officiers qui, au lieu de montrer leur valeur en bataille, se limiteraient plutôt à ciseler de beaux discours rhétoriques, de bourrage de crâne.

Dans le premier commentaire, la critique passe aussi par l'attribution d'un discours direct aux officiers, ce qui crée un effet de réel non négligeable et, par là, argumente en faveur du positionnement du soldat.

Dans le second commentaire, le jugement personnel négatif sur la manifestation n'est pas explicité : il est laissé entendre *in absentia*, par la mise en mots de l'attitude des officiers, lecteurs de l'*Echo de Paris*. Il s'agit bien là d'une référence à des connaissances encyclopédiques partagées : l'*Echo de Paris*, comme tout journal de l'époque, s'est aligné sur le discours officiel de la propagande, avec tout ce que cela entraîne au niveau de ce qu'il est permis d'écrire ou non.

Les officiers font même l'objet de dénominations dénigrantes et de sobriquets, comme dans les exemples suivants :

Si jamais Papa était mobilisé et que j'en rencontre un, même service auxiliaire, de ces jeunes paltoquets [les généraux], je

serais bien capable de lui casser proprement la gueule ; et je ferais comme je le dis, malgré mon caractère pacifique (Marquand, le 05/12/1917, 188)

On se "marre" intérieurement lorsque l'un de ces beaux messieurs entre en conversation avec nous ! Ils ne risquent guère de nous contredire, car ils répètent les mots techniques et ajoutent : "Oui, oui, je sais !", de l'air entendu du monsieur au courant. Mais...il y a loin, bien loin de là (Pensuet, le 03/06/1918, 290)

Le fils Paquet a payé ses galons trop chers, hélas![...] J'espère que ses parents ont été avertis par un autre moyen que la fameuse carte bleue, laquelle vous a tant émotionnés![...] la carte en question constitue la dernière trouvaille de "ces messieurs" (Maruand A., le 05/08/1918, 278)

Aussi, quand les circonstances matérielles, en particulier la fatigue des tranchées ou les petites âneries dont D.T. [Dérange Tout, l'adjudant-chef de son bataillon] amuse ses hommes viennent m'enlever la liberté d'esprit, ça ne va plus. Et c'est un besoin de plus en plus impétueux pour moi de m'abstraire ainsi d'une vie matériellement, intellectuellement et moralement dégoûtante, déprimante, abrutissante. (Tanty E., le 08/12/1914, 203-204)

Comme je l'ai déjà remarqué ailleurs (Vicari 2012), les démonstratifs qui précèdent ces dénominations ne remplissent aucune fonction anaphorique ou déictique et renvoient à des référents génériques dont la fonction, selon Gary-Prieur, est celle d'établir « entre le locuteur-auteur et le lecteur une forme de connivence, puisqu'elles impliquent qu'ils partagent l'expérience d'une classe empirique » (Gary-Prieur 1998 : 49). Et, ajouterais-je, ils feraient cela sans que le scripteur ait besoin d'explicitier la nature critique de son propos.

De ces quelques extraits l'on remarque également l'emploi d'un *nous* collectif, englobant tous les poilus et excluant les officiers : il y a bien là la création d'une identité groupale à partir de laquelle les scripteurs font leurs critiques, voire s'opposent, aux gradés, et cela est de plus en plus évident dans la suite du conflit. Si

en effet, au début les commentaires sur les officiers apparaissent comme plus neutres, voire positifs, au fil du temps cette confiance initiale s'effrite jusqu'à devenir une opposition nette :

Et nous resterions là, plantés comme des larbins, l'air ahuri, si le colonel, apercevant un aéro, ne nous disait de rentrer aux gourbis ce que – excusez l'expression – Dérange-tout traduit en son langage : « Allez ouest, là ! Secouez le panier à crottes. » Il affectionne tant ce langage (Tanty, E., le 17/05/1916, 144)

Création d'une identité groupale, détournement ironique, attribution du sobriquet et du dire en citation directe constituent dès lors les principaux moyens discursifs par lesquels les soldats mettent en évidence la faiblesse, l'incompétence et la lâcheté dont ils accusent leurs chefs.

3.3. Silences et allusions

Un autre observable trahissant la relation entre soldats et autorité militaire est constitué par la mise en discours du silence, de l'impossibilité de dire. J'ai déjà analysé ce genre de commentaires ailleurs (Vicari 2012), en insistant sur les moyens langagiers et discursifs de leur inscription en discours, mais je me concentrerai dans la suite sur les seuls commentaires de ce genre où l'explicitation du « manque de mots » répond, me semble-t-il, à la fois à la nécessité de critiquer l'autorité militaire et au besoin de contourner la censure. Si, en effet, il paraît bizarre de désobéir à l'impératif des censeurs de ne pas transmettre trop d'informations à l'arrière par des silences, ce procédé apparaît comme l'un des plus fréquents dans le corpus. Voici un exemple éclairant de ce que j'entends par là :

Vous allez me dire encore que je ne suis pas encourageant en ce moment, excusez-moi mais quand je me suis soulagé je supporte mieux les mille tracasseries du métier. Et combien de choses encore que l'on voit, que l'on sait, que l'on ne dit pas ! (Pensuet M., le 01/02/1916, 151)

Tout en euphémisant des réalités qui peuvent choquer son destinataire, cette exclamation finale permet au destinataire de comprendre tant l'attitude du scripteur face à la guerre (les événements vécus – *choses...que l'on voit* sont tellement graves qu'on ne peut pas les décrire, les mettre en mots) que le décalage entre les mots du discours de la propagande et les vérités incommodes (*...que l'on sait*) sans que tout cela soit explicite directement. Ce genre de glose peut aussi se trouver à la fin d'un récit de guerre, comme dans le commentaire suivant, où le scripteur avoue ne pas avoir tout décrit en raison de la brutalité de l'expérience vécue :

Tu vas croire que j'exagère, non. C'est encore en dessous de la vérité. On se demande comment il se peut que l'on laisse se produire de pareilles choses. Je ne devrais peut-être pas décrire ces atrocités, mais il faut qu'on sache, on ignore la vérité trop brutale (Pigeard R., le 27/08/1916, 54)

Il y a bien là, encore une fois, la nécessité explicite de dévoiler une vérité cachée par des discours (les discours officiels ?) qui ne sauraient pas rendre compte de ce que les soldats sont en train de vivre par effet de la censure, même si cela irait à l'encontre de la bienséance.

je ne veux pas m'étendre trop sur des faits que vous ne voudriez pas croire tout en étant bien véridiques, mais je vous dirai que c'est honteux de mener des hommes de la sorte, de les considérer comme des bêtes (Sautoir E., le 31/03/1916, 76)

Dans ce dernier commentaire, bien que le scripteur omette les « faits », il exprime quand même son indignation face à la manière dont les soldats seraient traités, « comme des bêtes ». La critique de l'autorité est ici formulée directement : s'il se tait sur ce qui se passe et ne relate pas des faits que la censure aurait sans doute effacés, il ne semble pas se préoccuper de celle-ci lorsqu'il s'agit d'inscrire en discours une critique directe. Il semblerait là que, plutôt que le souci de la censure, le scripteur exprime toute la distance, symbolique et

linguistique, qui semble désormais dominer entre les soldats et les civils : l'expérience guerrière se configure dès lors comme un tournant décisif, une ligne de partage qui sépare deux mondes, civil et guerrier, que même les mots ne sauraient rapprocher.

La plupart du temps, l'on trouve alors de simples allusions aux critiques de l'autorité, qui sont renvoyées au moment de la rencontre physique avec le destinataire :

Je n'ai pas le droit ici de vous en causer mais c'est très intéressant, Il y a tout de même une critique à faire mais on ne le pourrait que de vive voix (Marquand A., le 29/09/1917, 216)

Les décisions militaires représentent en effet un prétexte fréquemment évoqué pour critiquer les officiers : leur incompétence, souvent dénoncée dans les lettres, constitue un véritable *topos* des attaques aux officiers, surtout à partir de 1916 jusqu'à la fin du conflit.

3.4. *La presse*

S'il est vrai que, comme l'affirme Forcade (2005), les journaux acceptent *a priori* la censure afin d'éviter tout risque de sanction, l'on peut considérer l'ensemble des journaux publiés pendant la Grande Guerre comme l'émanation du discours officiel de la propagande de l'armée française. En effet, dans le but avoué de ne pas troubler l'ordre public,

l'horreur ne fut officiellement montrée que lorsqu'elle servait des buts stratégiques ou politiques précis, à l'instar des crimes et atrocités commis par les Allemands lors de l'invasion de l'été 1914, objets d'une propagande alliée ciblée et systématique (Forcade 2005, 51)

Suite à un premier moment où la confiance dans le discours de la presse semble être plutôt stable, les poilus ressentent de plus en plus le besoin de se détacher des mots des journalistes.

Les quelques commentaires positifs se concentrent en effet dans les tous premiers mois de guerre :

On doit se battre violemment dans le nord, mais je crois que les Allemands reculent. Tu dois le voir sur les journaux [sic] et tu peux croire tout ce qu'ils disent car c'est communiqué par le gouvernement. (Olivier G., le 23/10/1914, 153)

Je ne puis vous dire ici le jour exact mais...peu importe. Vous verrez tout cela sur les journaux qui relateront l'affaire avec beaucoup de détails, si cela réussit (Marquand A., le 16/10/1915, 219)

Ce second commentaire montre que les articles des journaux sont même considérés comme des moyens pour transmettre des informations qui ne peuvent pas être incluses dans les lettres : la presse travaillerait donc en synergie avec celles-ci et permettrait aux soldats de montrer toute leur valeur sur le théâtre guerrier.

Vous avez du voir sur les journaux les magnifiques résultats de notre offensive ; on ne s'attendait guère à tant de butin et de prisonniers (Marquand A., le 26/10/1915 221)

L'adhésion au discours de la presse apparaît donc totale : l'image relayée par les journaux, d'un poilu viril, content d'accomplir la tâche de sauver sa patrie, valeureux et enthousiaste de la guerre ne semble pas déranger les combattants qui s'y reconnaissent volontiers.

Au fil du temps cette adhésion s'effrite et se transforme vite en opposition, tout comme cela se produit pour les officiers. Plusieurs moyens discursifs sont employés par les scripteurs pour dénoncer le discours de la presse, comme les commentaires suivants le montrent bien :

(a) tu as dû voir que ce n'est pas comme sur les journaux !
(Marquand A., le 26/07/1915, 67)

(b) ne tablez pas sur les journaux pour les communiqués ;
c'est des bourdes (Marquand A., le 18/05/1916, 123)

Dans (a), le scripteur met en évidence le décalage entre la réalité des faits et les affirmations des journaux à partir de la prise en charge du point de vue de son destinataire par le biais d'un énoncé de perception (voir) : le père ne peut que constater le mensonge à partir de ses propres yeux. Dans (b), suite à un énoncé à l'impératif, la construction présentative *c'est* permet au scripteur de généraliser son jugement négatif et de le présenter comme universellement partagé.

Dans cet ordre d'idées, il arrive que les scripteurs reviennent sur leurs propres mots pour préciser qu'ils ne parleraient pas comme les journaux, comme dans ce commentaire :

Ma chère Marie,

Tu ne saurais croire la vaillance et l'héroïsme de nos braves soldats ; quand je dis : « vaillance et héroïsme » je n'entends pas parler comme les journaux dans un sens vague et général et prendre ces mots presque comme un cliché systématique lorsqu'il s'agit de nos troupes, mais bien au contraire, je veux donner à ces mots toute leur extension et je précise (Martin-Laval M. A., le 22/02/1915, 21)

Dans cet extrait, le soldat ne dénonce pas directement le discours de la propagande auquel il semble plutôt adhérer (la première occurrence de « la vaillance et l'héroïsme » est bien assumée par le scripteur), mais celui des journaux. La glose métadiscursive portant sur ses propres mots indique bien qu'il ne se sent pas représenté par ce que les journalistes écrivent des soldats. Ce ne sont pas leurs mots, ce sont des mots vides de sens, et le scripteur ressent la nécessité de rendre à ces mêmes mots leur « extension ». La réflexivité métalinguistique permettrait donc aux scripteurs d'explicitier les mauvais emplois de certains mots de la part de la presse et montre, en creux, ce qu'on pourrait appeler une « bataille des dire » qui oblige les soldats à une reprise incessante des mots utilisés afin de les spécifier et de leur restituer le sens qu'ils considèrent comme vrai.

Encore une fois, nos soldats nous disent, de manière plus ou moins directe, qu'on ne peut pas parler de la guerre, des soldats, si l'on ne vit pas avec eux, si on ne fait pas l'expérience de la guerre et des tranchées. Cela est bien visible même là où le scripteur essaie de reconforter ses proches :

Ici pas de découragement ni d'abattement. Pense au vieux dicton des chevaliers qui caractérise si bien l'ambiance qui règne ici : « Parce qu'il est le seul à pouvoir regarder la mort dans les yeux, seul le soldat est un homme libre ! » (Richard, le 22/09/1914, 21)

L'appui sur la sagesse populaire manifeste la prise en charge explicite de cet énoncé et confère au scripteur l'autorité nécessaire pour atteindre son but, à savoir rassurer de son moral et de sa situation auprès de sa famille et valoriser l'image des soldats au détriment de ceux qui restent à l'arrière et écrivent de la guerre sans en partager l'expérience :

Les journaux exagèrent car il y a bien eu bombardement, etc., mais peu de pertes. (Marquand A., le 22/05/1917, 245)

Comme on a pu le constater, la plupart du temps, dans ces critiques la presse est envisagée de manière globale : les scripteurs s'y réfèrent par le biais de la dénomination « les journaux », sans préciser les titres, les articles et/ou les journalistes impliqués. *Les journaux* semblent donc être porteurs, aux yeux des poilus, d'une même vision du monde et de la guerre, qui ne correspondrait pas à leur vécu. Cependant, l'on retrouve également des remarques plus ponctuelles, visant des quotidiens ou des articles précis, comme dans les deux cas suivants :

(a) J'ai lu dans La Revue un article pas mal tourné, "L'âme du combattant". Tout de même, il contenait quelques erreurs et je l'ai envoyé à Georges avec quelques annotations, C'est toujours la même histoire, l'auteur a disserté à perte de vue sur des épisodes qu'on lui a racontés. Et tu sais, avec un tant soit peu d'imagination, on peut créer des situations imprévues ! (Marquand A., le 02/06/1918, 258)

(b) [Après avoir constaté qu'une de ses lettres avait été censurée]. D'ailleurs La Revue ne court aucun risque d'être interceptée, tous les articles étant rédigés par ce qu'on est

convenu d'appeler des "gens bien-pensants" [...]. Il n'y a qu'à leur répondre par le Silence, suprême mépris des âmes fortes (Marquand A., le 19/06/1918, 263)

Par la critique de ces articles, le scripteur revendique son statut de témoin : comment parler de la guerre si on ne la vit pas au front ? Comment comprendre l'*âme du combattant* si on ne partage pas la même expérience ? A remarquer, encore une fois, que les critiques passent par des énoncés qu'on peut considérer comme « généralisants » (Bouacha 1993) et présentent des marques discursives permettant une « désinscription énonciative » (Rabatel 2004) diffuse, apte à créer en discours une communauté de pensées, d'opinions et de valeurs. C'est ainsi que l'on retrouve dans (a) la construction présentative c'est (« c'est toujours la même histoire ») et dans (b) le pronom indéfini on (« on est convenu d'appeler ») susceptibles de représenter un point de vue partagé, du moins par l'ensemble des soldats.

Remarques conclusives

Comme j'ai pu le constater à maintes reprises, à la rébellion ouverte, impossible, les scripteurs préfèrent inscrire dans leurs écrits la relation d'autorité par des moyens plus subtils, de raconter sans dire, de faire comprendre, finalement, les heures tragiques qu'ils sont en train de vivre aux tranchées au moment même où ils les vivent.

Les commentaires sur les officiers et sur la presse montrent clairement comment la relation d'autorité se modifie dans le temps : suite aux attitudes initiales plutôt neutres, voire positives envers les chefs et les journaux, les soldats, une fois que l'illusion d'une guerre rapide s'évanouit, que les premières défaites militaires commencent à peser sur le moral et que les tranchées constituent leur horizon visuel principal, les poilus semblent se détacher de la vision presque idyllique de la guerre, telle qu'elle leur avait été proposée par le gouvernement français.

Pour ce faire tout un éventail de moyens discursifs est employé : de simples allusions et impossibilités de dire jusqu'au discours rapporté, l'usage diffus de la désinscription énonciative, la critique ouverte. L'on remarque d'ailleurs que ces mêmes moyens

contribuent également à créer une communion de sentiments, de sentir avec l'autre : c'est bien, au fond, la nécessité d'instaurer un lien direct pour témoigner, pour raconter ce que les scripteurs considèrent comme la vérité sur la guerre, sans passer par le filtre des communications biaisées par l'autorité.

Dans cette perspective l'acte même d'écrire prend une importance fondamentale non seulement parce que les lettres permettent l'observation de la relation d'autorité entre simples soldats et les différentes facettes de l'autorité militaire, mais surtout puisque le simple fait d'écrire modifie les rapports de force au niveau discursif.

En dépit de la censure et au-delà des commentaires ponctuels sur les différents types d'exercice de l'autorité, les analyses montrent en effet jusqu'à quel point la lettre constituerait pour eux le moyen leur permettant de s'affranchir du moins partiellement du joug de l'autorité et il apparaît que cela se joue sur deux fronts. En effet, s'il est vrai que, comme le soutient Foucault (1975), le propre de toute discipline – et l'armée en temps de guerre en représente un modèle presque idéal – est d'annihiler l'individualité, de rendre tous égaux, les commentaires analysés rendent compte de la volonté des soldats de récupérer une dimension intime, individuelle par l'expression d'un point de vue sur l'expérience guerrière et sur l'autorité qui se veut à la fois personnel et véridique.

La lettre serait le principal moyen par lequel les poilus se réapproprient une individualité, un espace intime face aux horreurs de la mort de masse et des conditions de vie inhumaines qui leur sont imposées. Elle constitue, dès lors, un premier acte de révolte contre les hauts rangs militaires et les discours « légitimes » sur la guerre, circulant principalement dans les journaux mais aussi dans les cartes postales et les affiches des emprunts, relayant l'image d'un poilu fort et viril, content de la vie au front, ambitieux et imprégné d'idéaux tels que la Patrie, la lutte contre le barbare ennemi, etc.

Enfin, ces critiques de l'autorité qui se présentent sous la forme de commentaires éparpillés, de mots soustraits au filtre de la censure et de l'autocensure, représentent, sous la plume des soldats, le chaînon évoqué par Montale, leur permettant de retrouver une vérité à transmettre, des faits et des états d'âme que l'on ne devrait

pas raconter. A bien des égards, il s'agit là d'un affranchissement du joug de l'autorité qui va bien au-delà de la sphère symbolique : ils transmettent des messages secrets, ils expriment des jugements dont ils font part à leurs proches qui sont à l'arrière. Ils font circuler des informations « illégitimes » auprès de la société civile et, par là, reconfigurent les rapports de force dans ce que l'on peut considérer comme une véritable bataille des dires à l'intérieur du champ discursif constitué des discours produits autour et pendant la Grande Guerre.

Corpus

- BENARD, Henri. *De la mort, de la boue, du sang. Lettres de guerre d'un fantassin de 14-18*. Paris, Jacques Grancher, 1999.
- FOCH (ed.). *La dernière lettre écrite par des soldats français tombés au champ d'honneur 1914-1918*. Paris, Flammarion, 1922.
- GUENO, Jean-Pierre (ed.). *Paroles de Poilus Lettres et carnets du front de 1914 – 1918*. Paris, Librio, 1998.
- MARQUAND, Albert. *"Et le temps, à nous, est compté" : Lettres de guerre (1914-1919)*. Forcalquier, C'est-à-dire éditions, 2011.
- OLIVIER, Gaston. *Afin de ne jamais oublier, Vie et mort d'un poilu héroïquement ordinaire, Gaston Olivier, soldat au 274e RI*. Le Chaufour, Editions Anovi, 2008.
- PAPILLON, Lucien. *« Si je reviens comme je l'espère ». Lettres du Front et de l'Arrière. 1914-1918*. Paris, Grasset, 2003.
- PENSUET, Maurice. *Écrit du front, Lettres de Maurice Pensuet, 1915-1917*. Paris, Tallandier, 2010.
- TANTY, Etienne. *Les violettes des tranchées, Lettres d'un Poilu qui n'aimait pas la guerre*. Paris, Editions Italiques, 2002.

Références bibliographiques

- ADAM, Jean-Michel. *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris, Armand Colin, 2006 [2005].

- AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*. Paris, Larousse, 1995.
- BRANCA-ROSOFF, Sonia. « Conventions d'écriture dans la correspondance des soldats ». *Mots. Les langages du politique*, 24 (1990), 21-35.
- BOUACHA ALI, A. « L'énoncé généralisant : Statut et enjeux ». *Lieux communs, topoi, stéréotypes, clichés*. Christian Plantin et Duchêne Alexandre (sous la direction de). Paris, Kimé, 1993, 312-322.
- CAZALS, Rémy. *Les mots de 14-18*. Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- CHARAUDEAU, Patrick. *Grammaire du sens et de l'expression*. Paris, Hachette-Education, 1992.
- CRU, Jean Norton. *Témoins. Essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Nancy, Presses universitaires de Nancy, (1993) [1929].
- FOUCAULT, Michel. *Surveiller et punir, naissance de la prison*. Paris, Gallimard, 1975.
- GARY-PRIEUR, Marie-Noël. « La dimension cataphorique du démonstratif. Etude de constructions à relative ». *Langue française*, 120 (1998), 44-51.
- GIBELLI, Antonio. « Le Refus, la Distance, le Consentement ». *Le Mouvement social*, 199 (2002), 113-119.
- GIBELLI, A. *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998.
- HORNE, John. « Entre expérience et mémoire : les soldats français de la grande guerre ». *Annales. Histoire, Sciences sociales*, 5 (2005), 903-919.
- HOUSIEL, Sylvie. « De la micro-analyse à l'analyse globale des correspondances : lettres de combattants pendant la Grande Guerre ». *Semen*, 1 (2008) [consulté en ligne le 12/11/2015 : <http://aad.revues.org/288>].
- MAINGUENEAU, Dominique, Charaudeau, Patrick (sous la direction de). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Seuil, 2002.
- ORIGGI, Gloria. *Qu'est-ce que la confiance ?*. Paris, Vrin, 2008.

- RABATEL, Alain. « L'effacement énonciatif dans les discours rapportés et ses effets pragmatiques ». *Langages*, 154 (2004), 3-17.
- RHEAULT, Silvain. « Rhétorique de la rupture dans les textes de poilus ». *Rhetor*, I (2004), 1-14.
- SAINT-FUSCIEN, Emmanuel. *A vos ordres ? La relation d'autorité dans l'armée française de la Grande Guerre*. Paris, EHESS, 2011.
- TREVISAN, Carine. « Lettres de guerre ». *Revue d'histoire littéraire de la France*, 103 (2003), 331-341.
- VICARI, Stefano. « L'éthos « poilu » dans les lettres des soldats de la Grande Guerre : hétérogénéités énonciatives et stratégies discursives ». *Actes du III Congrès Mondial de Linguistique française*, 2012. 681-693. [Consulté en ligne le 12/11/15 : http://www.shsconferences.org/articles/shsconf/pdf/2012/01/shsconf_cmlf12_000149.pdf].

Contatti e curricula

Massimo Bacigalupo (massimo.bacigalupo@unige.it)

è dal 1991 Professore ordinario di Letteratura e cultura anglo-americana presso il Dipartimento di Lingue e culture moderne dell'Università di Genova. Nel 1997 ha curato con Roberto De Pol un numero monografico dei *Quaderni del Dipartimento* su "Grande Guerra e letteratura". Ha curato edizioni di testi legati alla I Guerra mondiale di Wallace Stevens (*Tutte le poesie*, 2015), Ezra Pound (*Hugh Selwyn Mauberley*, 1983; *Omaggio a Sesto Properzio*, 1984; *XXX Cantos*, 2012) e T. S. Eliot (*Poesie 1905/1920*, 1995; *Il sermone del fuoco*, 2012). Si è occupato in diverse occasioni dei racconti di guerra di Hemingway (*RSA Journal* 11, 2000; "Hemingway esperienza e scrittura", 2007, *academia.edu*; *Notiziario della Banca Popolare di Sondrio* 131, 2016).

Michaela Bürger-Koftis (micbuerg@lingue.unige.it)

Nata a Linz (Austria), studi di Ispanistica e Germanistica presso la Karl-Franzens-Universität Graz (dottorato nel 1998) e di Scienze del teatro e dei media presso l'Università di Vienna; assistente alla regia e consulente di drammaturgia presso lo Schauspielhaus Graz; dal 1993 al 2007 lettrice di lingua tedesca presso la Facoltà di Lingue e Letterature straniere di Genova, dal 2007 ricercatore (L-LIN/14, Lingua e traduzione tedesca, dal 2013 L-LIN/13, Letteratura e cultura tedesca). Dal 1993 fino ad oggi responsabile del Centro Culturale Italo-Austriaco di Genova (sponsorizzato dal Ministero degli affari esteri austriaco). Nel 2008 ha fondato il gruppo di ricerca *Polyphonie*, interdisciplinare (Comparatistica, Letteratura, Linguistica, Neurolinguistica, Ricerche sul plurilinguismo, Scienze cognitive) e internazionale (Austria, Germania, Italia, Russia), il cui obiettivo è lo studio delle interrelazioni tra il plurilinguismo e la creatività letteraria. Ha inoltre pubblicato studi su Harald Mueller (*Das Drama als Zitierimperium. Zur Dramaturgie der Sprache bei Harald Mueller*. St. Ingbert, Röhrig Universitätsverlag, 2005), sulla letteratura transculturale di lingua tedesca (*Eine Sprache – viele Horizonte... Die Osterweiterung der deutschsprachigen Literatur*.

Porträts einer neuen europäischen Generation. A cura di MBK. Wien, praesens, 2008), sulla letteratura austriaca del '900 e il grottesco.

Maria Rita Cifarelli (mariarita.cifarelli@lingue.unige.it)

è professore associato di letteratura e cultura inglese presso il Dipartimento di Lingue e culture moderne dell'Università di Genova. Ha pubblicato saggi e curato volumi su autori (Charles Dickens, Lewis Carroll, Joseph Conrad, Edward Thomas, Samuel Beckett) e aspetti della storia culturale e letteraria inglese dell'Ottocento e del Novecento (il *nonsense* vittoriano, la *ghost story* di fine secolo, le politiche multiculturali e la rappresentazione letteraria di Londra nelle opere di Hanif Kureishi, le relazioni tra produzione narrativa e poetica del primo Novecento e la Grande Guerra). Coltiva da anni una linea di ricerca sulle trasformazioni dei processi di produzione e mediazione della memoria culturale europea a cui ha dedicato due volumi: *Quando la cultura fa la differenza. Patrimonio, arti e media nella società multiculturale*, curato insieme a Simona Bodo, Roma, Meltemi, 2006 e "Nation(s) and Cultural Heritage", *Textus* 2, XX(2007) curato insieme a Jane Garnett.

Nicoletta Dacrema (n.dacrema@tin.it)

è professore ordinario di Letteratura tedesca presso l'Università di Cagliari. Di formazione pavese, si è occupata ripetutamente di letteratura dell'Austria asburgica e dei riflessi di quella cultura sulla situazione italiana dal XIX secolo a oggi; della letteratura odepórica d'area prussiana tra il XVIII e il XIX secolo; di aspetti teorici e pratici della traduzione letteraria. Ha tradotto, inoltre, opere in versi e in prosa del primo Rilke.

Tra i suoi studi: *Ervino Pocar. Ritratto di un germanista* (1989), *Il volto del nemico. Scrittori e propaganda bellica (1915-1918) nell'Austria di Francesco Giuseppe* (1998), *Franz Grillparzer, disegni e problemi* (2000), *Le arti a confronto. Cabaret e letteratura nella Vienna dell'ultimo Ottocento* (2003), *Rilke prima di Rilke* (2010). Ha curato *Il libro d'ore* di Rainer Maria Rilke (1992), *Poeti austriaci tradotti da Ervino Pocar* (1992), *Diari (1898-1900)* di Rainer Maria Rilke (1994), *Il Lombardo-Veneto (1814-1859). Storia*

e cultura (1996), *Felix Austria. Italia infelix? Tre secoli di relazioni culturali italo-austriache* (2004), *Serpenti d'argento. Opere postume. Racconti giovanili* di Rainer Maria Rilke (2008), *Tradurre è un'intenzione* (2013). Di prossima uscita, presso Laterza, *La Prussia in viaggio. Dalle armi alle arti*.

Marco Damonte (marco.damonte@unige.it)

ha conseguito il titolo di Baccelliere in Teologia presso la Facoltà di Teologia dell'Italia Settentrionale (2002) e il dottorato di Filosofia presso l'Università degli Studi di Genova (2008). Attualmente svolge attività di ricerca presso la cattedra di Storia della Filosofia dell'Università degli Studi di Genova ed è docente a contratto per il corso di *Correnti del Pensiero Contemporaneo*. I suoi ambiti di ricerca sono principalmente l'epistemologia, con un'attenzione particolare al problema dell'intenzionalità (*Wittgenstein, Tommaso e la cura dell'intenzionalità*, Firenze, MEF, 2009; *From Justification to Warrant, towards Virtue Epistemology*, "Epistemologia", 34 (2011), pp. 5-28) e la filosofia analitica della religione, di cui ha indagato gli aspetti epistemologici (*Una nuova teologia naturale. La proposta degli epistemologi riformati e dei tomisti wittgensteiniani*, Roma, Carocci, 2011). Si è occupato del ruolo pubblico della religione (M. Damonte, *Confrontation Between Civilization, Religions and Professions of Faith*, "Études Maritainiennes / Maritain Studies", 25 (2009), pp. 46-57) e di filosofia della preghiera (*Homo orans. Antropologia della preghiera*, Verona, Fondazione Centro Studi Campostrini, 2014). Ha al suo attivo oltre una cinquantina di articoli apparsi su riviste nazionali e internazionali (per la lista completa si rimanda al sito www2.lcm.unige.it/wn/?dipendente=c1402), alcuni dei quali dedicati al pensiero di Wittgenstein e alla storia della sua ricezione.

Francesco De Nicola (fdenicola46@gmail.com)

è professore associato di Letteratura Italiana Contemporanea all'Università di Genova, dove è anche Direttore della Scuola di Lingua e Cultura Italiana per Stranieri da lui fondata nel 2011; ha insegnato Storia della critica e Storia della lingua italiana nella Facoltà di Magistero, Didattica dell'Italiano alla Siss, Letteratura

Italiana nella Facoltà di Lingue e insegna nel Master di Culture moderne dell'Università di Granada. Si occupa di autori e problemi della civiltà letteraria italiana e ha pubblicato decine di volumi dei quali il più recente è, in collaborazione con Maria Teresa Caprile, *Gli scrittori italiani e la Grande Guerra* (Formia, Ghenomena, 2014) che segue l'omologo *Gli scrittori italiani e il Risorgimento* (ivi, 2011). Tra le monografie: *Introduzione a Fenoglio* (Bari, Laterza, 1989), *Introduzione a Vittorini* (ivi, 1993), *Gli scrittori italiani e l'emigrazione* (Formia, Ghenomena, 2008) e *Neorealismo* (Milano, Bibliografica, 2016). Ha curato l'edizione di numerosi testi inediti o rari, tra i quali: Beppe Fenoglio, *La voce nella tempesta* (Torino, Einaudi, 1974), Marcello Venturi, *Bandiera bianca a Cefalonia* (Milano, Mondadori, 2001), Edmondo De Amicis, *Sull'Oceano* (ivi, 2004), Francesco De Sanctis, *La Giovinezza* (Roma, Editori Riuniti, 2011) e Giuseppe Ungaretti, *Lettere dal fronte* (Milano, Archinto, 2015). Dal 2001 al 2015 è stato presidente del Comitato di Genova della Società Dante Alighieri, per conto della quale ha pubblicato, sempre in collaborazione con Maria Teresa Caprile, un volume antologico su Giorgio Caproni. Ha organizzato decine di convegni di studio e a numerosi altri ha partecipato con relazioni in Italia. Dal 1978 al 2013 è stato giornalista iscritto all'albo dei pubblicisti e ha collaborato per molti anni alla terza pagina del "Lavoro" e poi dell'edizione ligure di "Repubblica".

Roberto De Pol (roberto.depol@lingue.unige.it)

insegna Letteratura e Cultura tedesca al Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università di Genova. Si è occupato di letteratura medievale (*Nibelungenlied* e *Neidhartspiele*), di teatro tedesco del Seicento, della politica nei drammi di Schiller, di romanzo storico, di letteratura dell'orrore soprannaturale e di letteratura bellica, delle prime traduzioni in tedesco di autori italiani (Boccalini, Machiavelli, Boccaccio, Ferrante Pallavicino, Arcangela Tarabotti), argomento al quale ha dedicato dal 2003 sedici pubblicazioni. Attualmente sta lavorando alla traduzione italiana del *Ring* di Heinrich Wittenwiler, epopea comico-didattica redatta verso il 1410.

Più recenti pubblicazioni (scelta): *Ser Neidhart e la beffa della violetta*. Drammi tedeschi medievali scelti, tradotti e commentati da Roberto De Pol. Con una postfazione di John Margetts, Aircuzio, Gruppo editoriale Castel Negrino, 2015, pp. 183; „*Confect mit Parmesan Käs*“. Zur ersten deutschen „Übersetzung“ des Corbaccio, in: Ingrid Bennewitz (Hrsg.), *Giovanni Boccaccio. Italienisch-deutscher Kulturtransfer von der frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Bamberg, University of Bamberg Press, 2015, pp. 77-102 (= *Bamberger Interdisziplinäre Mittelalterstudien*, Bd. 9).

Sara Dickinson (sara.dickinson@unige.it)

Professore Associato di Letteratura e cultura russa presso l'Università di Genova, Ph.D. in Lingue e Letterature slave (Harvard University, 1995).

Pubblicazioni (scelta): “Nineteenth-Century Russian Literature and the Shaping of *Lolita*”, in *Lolita*, edited by R. Stauffer, Critical Insights (Grey House Publishing/Salem Press, 2016), 27-44; “*Otechestvo, Otchizna, Rodina*: Russian ‘Translations’ of *Patrie* in the Napoleonic Period”, in *French and Russian in Imperial Russia*, edited by D. C. Offord, L. Ryzanova-Clarke, V. Rjéoutski, and G. Argent (Edinburgh Univ. Press, 2015), vol. 2: 179-196; “Aleksandra Xvostova, Nikolaj Karamzin and the Gendering of *Toska*”, in *Melancholic Identities, Toska, and Reflective Nostalgia: Case Studies from Nostalgia in Russian and Russian-Jewish Culture*, edited by S. Dickinson and L. Salmon (Firenze Univ. Press, 2015), 31-56; “I. I. Dmitriev i osvoenie russkogo prostranstva” [I. I. Dmitriev and the Assimilation of Russian Space], in *Ivan Ivanovich Dmitriev (1760-1837): Zhizn', tvorchestva, krug obshcheniia* (Rossiiskaia Akademiia Nauk, Institut Russkoi Literatury [Pushkinskii Dom], 2010), 55-65; *Breaking Ground: Travel and National Culture in Russia from Peter I to the Era of Pushkin*. Amsterdam and New York, Rodopi, 2006.

Blog: *Zolotaia ruchka: damskaia literatura XVIII-XIX vv.* (Russian Women Writers and Women’s Writing in the Eighteenth and Nineteenth Centuries).

Hermann Dorowin (hermann.dorowin@gmail.com)

insegna letteratura tedesca all'Università degli Studi di Perugia. La sua attività di ricerca è incentrata su alcuni interessi principali: la letteratura comparata, la letteratura austriaca del Novecento, il teatro di lingua tedesca e le forme brevi della prosa. Nell'ambito comparatistico ha prodotto studi sulla Kulturkritik degli anni Venti e Trenta (*Retter des Abendlands*, 1991), su questioni di ricezione e mediazione e un'introduzione storico-metodologica alla materia (*Germanistica e Letteratura comparata*, in Spedicato, 2005). La maggior parte degli studi di Dorowin è dedicata ad autori austriaci del Novecento come Elias Canetti, Alfred Polgar, Jura Soyfer, Fritz von Herzmanovsky-Orlando, Ingeborg Bachmann, Peter Handke, Barbara Frischmuth, Christoph Ransmayr e altri. Una parte di questi studi è raccolta nel volume *Mit dem scharfen Gehör für den Fall*, 2002.

L'interesse di Dorowin per il teatro ha trovato espressione in varie edizioni commentate di testi drammatici di autori come Heinrich von Kleist (*Il principe di Homburg*, 1997), Georg Büchner (*Woyzeck*, 1988) Jura Soyfer (*Teatro I+II*, 2011) e in contributi critici sulla drammaturgia, come le miscellanee da lui curate (*Il teatro contemporaneo di lingua tedesca in Italia*, con L. Secci, 2002; *Il mito nel teatro tedesco*, con R. Svandrlik e U. Treder, 2004; *Auguri Schiller!*, con U. Treder, 2011; *Il poeta della Vienna Rossa. Jura Soyfer 1912-1939*, con S. Tinterri, 2014). Si è occupato delle "piccole" forme della prosa (saggio, feuilleton, critica teatrale etc.) in autori come Walter Benjamin, Alfred Polgar e altri.

Hermann Dorowin è presidente della giuria del "Premio italo-tedesco per la traduzione letteraria" del Goethe-Institut e dirige la collana di studi germanistici e comparati "Goethe&company" presso l'editore Morlacchi di Perugia.

Silvia Ferrari (silvia_ferrari59@libero.it)

Laurea Magistrale in Traduzione Letteraria presso la Facoltà di Lingue e Letterature Moderne di Genova. Oltre a una ventennale esperienza di lavoro in azienda, oggi traduttrice freelance (da tedesco, inglese e francese) e da alcuni anni docente a contratto presso la Sezione di Germanistica dell'Università degli Studi di

Genova (corso di traduzione tedesco-italiano per gli studenti del terzo anno del corso di Lingue e Culture Moderne).

Davide Finco (davide.finco@unige.it)

è dal 2011 ricercatore di Lingue e letterature nordiche e docente di Letterature e culture scandinave presso l'Università degli Studi di Genova. Germanista di formazione, si è laureato nel 2005 con una tesi sull'influsso del poeta danese Jens Peter Jacobsen sull'opera di Rainer Maria Rilke e ha conseguito il Dottorato in Letterature comparate nel 2010 con una tesi sulla letteratura scandinava per l'infanzia nel Novecento, in particolare come modello per alcune autrici italiane. Le sue ricerche hanno riguardato il panorama letterario, storico e sociale dei Paesi scandinavi tra secondo Ottocento e primo Novecento, la rappresentazione della modernità e degli spazi urbani in letteratura, i rapporti tra autori di lingua tedesca e autori scandinavi, la poesia d'avanguardia.

Fra le sue pubblicazioni più recenti: *Tra ideologia e realtà. Letteratura, storia e società nell'opera di Sven Wernström, dagli esordi alla serie Trälarna*, Milano, Qu.A.S.A.R., 2010; "Strindberg e la fiaba come officina letteraria. L'uso realistico dell'elemento fantastico nella raccolta *Sagor* (1903)", in *Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" - Sezione Germanica*, N. S. XXII (2012), 1-2, Napoli, Loffredo editore, 2013, pp. 37-69; "Lennart Hellsing e Gianni Rodari: letteratura per l'infanzia tra Svezia e Italia nel secondo Novecento", in *Quaderni di Palazzo Serra* 25 (2014), pp. 139-159, (<http://www.lcm.unige.it/ricerca/pub/25/7FINCO.pdf>); "Autobiography as a Bill of Charge (and Self-Defence) and as a Portrait of Society: *Barbarskogen* by Karl Gustav Ossiannilsson (1908)" in Massimo Ciaravolo et al. (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave*, Firenze University Press, 2015, pp. 173-187 (c. online).

Segretario dal 2015 dell'Associazione Italiana di Studi Strindberghiani e membro della redazione di *Costellazioni. Rivista di Lingue e Letterature* dell'Università "La Sapienza" di Roma quale referente per le letterature nordiche, è stato dal 2005 al 2013 segretario del Comitato di Genova della Società "Dante Alighieri" e

collabora dal 2008 con la rivista *LG Argomenti* della Biblioteca Internazionale per ragazzi “Edmondo De Amicis” di Genova.

Stefania Michelucci

(Stefania.Michelucci@unige.it / michelucci.s@tiscali.it)

PhD, è Professore Associato di Letteratura Inglese presso l’Università degli Studi di Genova. Ad agosto 2014 ha ricevuto l’abilitazione a Professore Ordinario. Ha insegnato per un periodo presso l’Arizona State University, dove si è specializzata in poesia americana contemporanea. Ha partecipato con relazioni a numerosi convegni internazionali (di alcuni è stata anche membro del Comitato organizzatore e del Comitato scientifico) e ha tenuto lezioni in qualità di *visiting scholar* in varie parti del mondo, tra cui Gran Bretagna, Stati Uniti, Francia, Germania, Sud Africa e Giappone. Tra le sue pubblicazioni si segnalano i volumi *The Poetry of Thom Gunn: A Critical Study*, with a foreword by Clive Wilmer (McFarland, 2009), *Space and Place in the Works of D.H. Lawrence* (McFarland, 2002), entrambi oggetto di recensioni molto positive in prestigiose riviste internazionali; l’edizione critica di *Twilight in Italy and Other Essays* di D.H. Lawrence nella serie “Penguin Twentieth Century Classics” e numerosi saggi e articoli su Lawrence e altri autori del xix e xx secolo. Ha inoltre lavorato sul rapporto tra letteratura e arti figurative pubblicando saggi su Ruskin, Lawrence, Cézanne, Wyndham Lewis e la poesia di Thom Gunn e Caravaggio. Con Michael Hollington ha curato un numero monografico di *Textus* (*Writing and the Idea of Authority*, 2006) e con Paul Poplawski un numero speciale della *D.H. Lawrence Review* (*Lawrence and the Arts*, 2016). Attualmente sta curando una nuova traduzione ed edizione bilingue di *The Fox* di D.H. Lawrence e lavorando a un volume in inglese su *The Representation of British Aristocracy between the sixteenth and twentieth century*. Recentemente ha partecipato a un progetto di Ateneo su Natura ed Etologia dall’Antichità al Rinascimento, con un saggio sul poeta seicentesco Thomas Traherne.

Giorgetta Revelli

(giorgetta.revelli@yahoo.it / giorgetta.revelli@gmail.com)

Conseguita nell'anno accademico 1973-74 la laurea in Lingue e letterature straniere all'Università degli Studi di Genova, per continuare le sue ricerche ottiene borse di studio annuali del Ministero degli affari Esteri al Polonicum di Varsavia e l'anno successivo alla Facoltà di Lettere dell'Università di Mosca.

Nel 1978 è vincitrice di una borsa di studio del Consiglio Nazionale delle ricerche presso l'Accademia Russa delle scienze di Mosca e di San Pietroburgo. Nel 1984 prende servizio come ricercatore confermato presso la Sezione di Slavistica del Dipartimento di Lingue e Letterature straniere dell'Università di Genova, dove tiene corsi annuali di lingua e letteratura/cultura russa e di Filologia Slava, impegno didattico e scientifico che dura fino al 31 ottobre 2014, quando, per limiti d'età, è andata in pensione.

Linee di ricerca: *Principi santi nella letteratura russa*, dove sono state studiate le *Vite* di Boris e Gleb, Aleksandr Nevskij e Dmitrij Donskoj; *Generi letterari nella letteratura russa dal Medioevo al XX secolo*; *Antichità classica greco-latina e la letteratura russa*; *Il viaggio come motivo letterario*, da cui sono scaturiti i convegni *Da Ulisse a... Il viaggio...* che dal 2000 al 2012 si sono tenuti a Imperia e dei quali è stata organizzatrice e curatrice dei volumi degli Atti.

I suoi saggi sono stati pubblicati su riviste scientifiche italiane e dell'Accademia russa delle scienze. Le sue ricerche hanno avuto una risonanza internazionale. Il 1 ottobre 2007 è stata insignita della Medaglia d'oro Puškin dall'Istituto di Letteratura dell'Accademia russa delle scienze per il suo impegno scientifico nello studio della letteratura russa e nella sua diffusione. Il 2 giugno 2010 dal Presidente Giorgio Napolitano è stata nominata Cavaliere dell'Ordine "Al merito della Repubblica Italiana".

Marco Salotti (salotti.marco@gmail.com)

docente di Storia e critica del cinema all'Università di Genova per oltre vent'anni, ha pubblicato *Lo schermo impuro* (1982), *Orson Welles* (1995), *Ernst Lubitsch* (1997), *Al cinema con Mussolini* (2011), oltre a saggi sulle avanguardie cinematografiche, su cinema e

letteratura classica, su cinema e propaganda. È stato curatore scientifico della Cineteca della Fondazione Ansaldo. Ha realizzato numerosi programmi culturali per la Terza Rete Rai. Negli anni Novanta ha diretto le attività culturali del Teatro di Genova. Attualmente è vicepresidente del Teatro Stabile di Genova. Nel 2016 ha pubblicato il romanzo *Reality in Arcadia* per l'editore Il Melangolo.

Serena Spazzarini (serena.spazzarini@unige.it)

è ricercatrice a tempo determinato per il settore scientifico disciplinare L-LIN/13 (Letteratura Tedesca), in servizio dal 28 giugno 2013 presso il Dipartimento di Lingue e Culture Moderne dell'Università degli Studi di Genova. Ha partecipato a diversi convegni presentando interventi di letteratura e cultura tedesca e si è occupata della prima traduzione in lingua tedesca del *Principe* di Machiavelli (pubblicando un saggio presso Rodopi e partecipando, con una lunga postfazione, all'edizione critica curata da J. Gerdes presso la casa editrice tedesca *edition scriptum*); sta attualmente portando a termine la curatela dell'edizione critica del manoscritto della prima traduzione del *Galateo* di Monsignor Giovanni Della Casa.

Stefano Vicari (stefano.vicari82@gmail.com)

è dottore di ricerca in Linguistica francese all'Università di Brescia e di Paris XII dal 2011. Le sue ricerche si inseriscono principalmente negli ambiti dell'analisi del discorso, della sociolinguistica (nella prospettiva della linguistica popolare americana) e della didattica del francese come lingua straniera e le nuove tecnologie. Dal 2011 è membro del gruppo di ricerca "Corpus 14" diretto da Agnès Steuckardt dell'Università di Montpellier, che si occupa dell'analisi linguistica e discorsiva delle lettere dei soldati francesi della Prima Guerra Mondiale. Dal 2012 è assegnista di ricerca in linguistica francese all'Università degli Studi di Genova.

QUADERNI DI PALAZZO SERRA
Numeri monografici / Special issues 1987-2015

Quaderni di Palazzo Serra (QPS, 2006-) è la continuazione di *Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere moderne* (QDLLSM, 1987-2001) e *Quaderni di Lingue e Letterature Straniere* (QLLS, 2003-2004).

Quaderni di Palazzo Serra (QPS, 2006-) is the new series of *Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature straniere moderne* (QDLLSM, 1987-2001) and *Quaderni di Lingue e Letterature Straniere* (QLLS, 2003-2004).

QDLLSM 1 (1987)

La narrazione: temi e tecniche dal Medio Evo ai giorni nostri

QDLLSM 4 (1990)

La città 1830-1930

A cura di Giovanni Cianci e Maria Rita Cifarelli

QDLLSM 7 (1995)

Donne e modernità 1870-1930

Impegno intellettuale e itinerari creativi

A cura di Maria Rita Cifarelli e Luisa Villa

QDLLSM 9 (1997)

Grande Guerra e letteratura

A cura di Massimo Bacigalupo e Roberto De Pol

QDLLSM 11 (2001)

Critica del Novecento / Criticizing the 20th Century

A cura di Massimo Bacigalupo e Anna Lucia Giavotto

QLLS 12 (2003)

Nuove tecnologie, nuove prospettive

I testi e la politica. Giornata di poesia 2001 della Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

QLLS 13 (2004)

Nord ed Europa / The North and Europe

Identità scandinava e rapporti culturali con il continente nel corso dei secoli / Scandinavian Identity and Cultural Relations with the Continent Through the Centuries

A cura di Gianna Chiesa Isnardi e Paolo Marelli

QPS 14 (2006)

Ambassadors – American Studies in a Changing World

A cura di Massimo Bacigalupo e Gregory Dowling

QPS 15 (2008)

Ezra Pound, Language and Persona

A cura di Massimo Bacigalupo e William Pratt

QPS 16 (2009)

Storia e cultura della Scandinavia con introduzione letteraria e linguistica. Volume I: dalle origini al XV secolo

A cura di Gianna Chiesa Isnardi

QPS 18 (2010)

Studi di letteratura e linguistica dedicati ad Anna Lucia Giavotto

A cura di Serena Spazzarini

QPS 20 (2011)

Annus Mirabilis: aprile 1814 – giugno 1815

A cura di Stefano Verdino e Domenico Lovascio

QPS 22 (2013)

Studi di Filologia Germanica

A cura di Chiara Benati e Claudia Händl

QPS 23 (2013)

Storia, mito, logos

A cura di Alice Salvatore e Domenico Lovascio

QPS 24 (2014)

Janusz Korczak. Un'utopia per il tempo presente

A cura di Laura Quercioli Mincer e Luisella Battaglia

QPS 27 (2015)

Palazzo Serra e i suoi proprietari

A cura di Stefano Verdino

STUDI E TESTI DI PALAZZO SERRA

La collana, edita presso Aracne Editrice, affianca *Quaderni di Palazzo Serra* con volumi monografici e atti di convegni.

1. *Annus Mirabilis 1814-1815* (2012). A cura di Stefano Verdino, Domenico Lovascio, Massimo Bacigalupo

2. Michel David, *L'immaginario della biblioteca* (2012). A cura di Tonino Tornitore

3. *Figure di Ipazia* (2014). A cura di Giuseppe Sertoli

4. *Modernism and the Mediterranean: Literature and Politics 1900-1937* (2014). A cura di Luisa Villa

5. Jane Dunnett, *The 'Mito americano' and Italian Literary Culture Under Fascism* (2015)

6. Franco Lonati, *"I am the People": Carl Sandburg e i Chicago Poems* (2015)