

La lirica fragile. L'esperienza della poesia nella Grande Guerra. Alcuni motivi ricorrenti

di *Paolo Rigo*

L'euforia pre-bellica di inizio estate del 1914 (o del 1915 in Italia) si diffuse ampiamente in tutte le nazioni occidentali e, tramite una straordinaria potenza retorica, spinse diversi intellettuali europei (e non)¹ ad arruolarsi come volontari. Giovani desiderosi di prendere parte a un conflitto che avrebbe, nelle loro aspettative e nelle più rosee previsioni, stravolto e riformato il mondo europeo e, al contempo, paradossalmente consacrato, tramite l'esperienza del conflitto e del combattimento (immaginata secondo i dettami del mondo romantico, il cui fiato non del tutto suffuso si era e si stava trasformando nelle avanguardie del nuovo secolo), l'esistenza stessa dell'essere umano²: la guerra rappresentava per molti il contenitore ideale in cui riversare le varie tensioni interiori e i naturali istinti della gioventù irrequieta dei primi anni del Novecento³. Un'occasione unica che non bisognava lasciarsi sfuggire, come arrivò a definirla Renato Serra, da vivere con la più genuina «passione», un'occasione che, sono parole dello scrittore, «non tornerà più per noi, se *la* lasceremo passare»⁴. Una voglia di riscatto che

1. Molti furono i casi di intellettuali e poeti che si arruolarono volontari, è una storia nota che include nei suoi confini alcuni dei più grandi autori del Novecento come Ernest Hemingway, Guillaume Apollinaire, Giuseppe Ungaretti e tanti altri.

2. G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti* (*Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, 1990), trad. it. di G. Ferrara, Laterza, Roma-Bari 1990, p. 26: «L'idea che la guerra conferisse un nuovo significato alla vita, rendendola degna d'esser vissuta, fu ripetuta in poesia e nelle canzoni, in rapporto non soltanto con l'esperienza del cameratismo, ma anche con il sentimento dell'eccezionalità». Sono ideali «interventisti» riscontrabili in tutti i corpi dei volontari della storia umana, una storia che ancora deve essere scritta, e che riesce a vincere, proiettando i sentimenti umani in una dimensione mitica, la sofferenza e l'esperienza negativa della guerra.

3. M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, il Mulino, Bologna 1997², p. 53, nota che oltre le varie spinte di natura politica, tra gli intellettuali della «Voce» vigevo una «spinta anarchica e libertaria» che li indirizzava «alla ricerca di una riconquistata spontanea genuinità dell'Io e dei rapporti tra l'Io e il mondo [...] anche su queste rivendicazioni dell'Io, su queste pur fragili grida di rivolta all'ordine, si tesse la trama dell'intervento».

4. R. Serra, *Scritti letterari, morali e politici. Saggi e articoli dal 1900 al 1915*, a cura di M. Isnenghi, Einaudi, Torino 1915, p. 542. Per l'impegno bellico di Serra si veda R. Turci, *Renato Serra e la grande guerra*, in «Il lettore di Provincia», 113-114, 2002, pp. 135-9, che, sebbene in poco spazio, raccoglie e analizza molte delle testimonianze dell'autore. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, cit., p. 11, riconduce l'irrequietezza giovanile prebellica all'interno della fenomenologia generazionale e ricorda che «Tutta la *Belle Époque* – l'età giolittiana in Italia – è punteggiata di fervidi

veniva indirizzata verso il fuori, un fragore di riscossa che per ogni giovane, di qualunque nazionalità fosse, era tanto generalizzato da essere rivolto verso un nemico «assoluto»⁵.

Le multiformi istanze alla base della diffusa retorica interventista – dalla guerra “intima occasione” di riscatto, dalla “guerra festa” dei futuristi fino alla guerra per la patria (il grande conflitto fu salutato come il secondo Risorgimento italiano)⁶ alla formula ormai didascalica guerra «igiene del mondo» – traevano origine dagli ultimi germogli dei semi eroici del Romanticismo europeo ancora in voga⁷: un’illusione di fondo che comportò con il passare dei mesi, e con la logorante guerra di trincea, una presa di coscienza dai risvolti tragici⁸. Anche chi fu capace di riconoscere nel conflitto (quasi) globale l’applicazione pura e sublime delle novità tecnologiche⁹ – di cui la Prima guerra mondiale fu effettivamente

saluti alla guerra che torna: 1904, 1911, 1912, 1913, 1914, 1915». A tal proposito sono piuttosto utili, a riprova della voglia di azione, le rivelazioni di delusione per l’inattività (e i compagni poveri di levatura intellettuale) durante i giorni di preparazione al conflitto nella toccante testimonianza di C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Einaudi, Torino 1965², p. 29: «Quanto è lontano, questo spirito libero che ha voluto la guerra per schiacciare in Aeternum il militarismo tedesco, quanto è lontano dalla sapienza e dal metodo dell’analisi, di cui il Manzoni, è insigne maestro e profondo esemplificatore, che soli ci porgeranno il modo di correggere, di districare, di lenire con spirito equanime e con acutezza di vedute pratiche ed etiche i mali presenti degli uomini». Altre attestazioni dell’attesa in D. Mangione, *Il rinnovamento, la fine, il Nulla: la Grande Guerra nell’esperienza poetica di primo Novecento*, in *Apocalissi e letteratura*, a cura di I. De Michelis, in “Studi (e testi) italiani”, xv, 2005, pp. 173-86.

5. A. Ventrone, *Il nemico assoluto della Grande Guerra*, in *Il governo dell’emergenza: poteri straordinari e di guerra in Europa tra XVI e XX secolo*, a cura di L. Scuccimarra, F. Benigno, Viella, Roma 2001, pp. 259-73.

6. Si pensi all’intento propagandistico alla base dell’inno del monte Grappa: il testo scritto da Emilio De Bono e musicato da Antonio Meneghetti venne conosciuto anche con il titolo *Monte Grappa, tu sei la mia patria* (il primo verso del componimento ispirato a una frase riportata su un muro di una casa della Val Cismon) ed entrò nel folklore italiano a tal punto che lo stesso De Bono cercò di far passare la composizione come opera delle popolazioni locali.

7. Per lo studio della lingua pre-bellica diffusa sui quotidiani cfr. G. Fredianelli, *Il linguaggio politico alla vigilia della grande guerra*, in “Lingua nostra”, LXX, 2009, 1-2, pp. 19-38.

8. Esemplari le parole di C. Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, a cura di L. Martellini, Mondadori, Milano 1997, p. 35: «Ficcato nelle buche e nel fango, rosso dai pidocchi, gettato all’assalto contro altre buche fangose ed altri uomini pidocchiosi, il popolo dei soldati, dei buoni e degli ignari, si trovò di fronte a una cosa impreveduta, terribile e inafferrabile, a una macchina fatta di formule, di filo di ferro e di canne rigate, di chimica e di balistica si trovò a cozzare in un muro d’acciaio, di calcoli e di scienza, invisibile e onnipotente, contro cui nulla poteva la sua povera massa urlante, bestemmianti e piangente, fatta solo di carne, d’ossa e di qualità umane». Per un’analisi del testo di Malaparte cfr. L. Dalfino, *Curzio Malaparte e ‘La rivolta dei santi maledetti’*. *Rivisitazioni della disfatta di Caporetto*, in *Scrittori di fronte alla guerra*, Atti delle giornate di studio (Roma, 7-8 giugno 2002), a cura di M. Fiorilla, V. Gallo, Aracne, Roma 2003, pp. 185-203.

9. Penso ai futuristi e a certe poesie in immagini come a *Sintesi futurista della Guerra* compresa in F. T. Marinetti, *Guerra sola igiene del mondo*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1915, ma a firma di diversi autori, oppure a *Nella 11ª Batteria Bombarde* di F. T. Marinetti, *8 anime in una bomba*, Edizioni futuriste di Poesia, Milano 1919, dove tra i temi compare una cronaca di un bombardamento per telefono: «Tenente Caldera – Primo pezzo... FOOC! / (pausa-poi al telefono): / Ti ho spedito il dolce... Bene?...».

piena innovatrice —¹⁰ non si accorse del pericolo di una guerra nuova e alienante¹¹. «Una nuova maniera di combattere, la quale influenzò», insieme con la portata di vittime non paragonabile ai conflitti precedenti, la percezione e l'immagine stessa della guerra che ebbero le generazioni successive¹²: e proprio nel lutto e nel segno della morte sono riconoscibili i tratti salienti tanto del mito positivo quanto della risposta, per forza di cose, deludente rispetto alle attese passate.

La morte, a fine conflitto, divenne, infatti, il vero mito della Grande Guerra: se da un lato gli organi statali delle varie nazioni coinvolte si occuparono di redigere in tutta Europa cimiteri commemorativi, il cui compito era, sotto la spinta propulsiva di personaggi minori, come Giannino Antona Traversi¹³ (per quanto riguarda l'area italiana), ricordare e glorificare il sacrificio ultimo dei giovani soldati (atto che in un certo senso risultò essere il “prodotto” migliore della spinta retorica da cui si è partiti), dall'altro lato l'esperienza quotidiana della morte (con cui gli stessi soldati dovettero imparare a fare i conti in modo traumatico e improvviso) trovò sfogo in una complessa e ampia produzione letteraria drammatica (che comprende anche scritti intimi dalla natura non letteraria come le

10. Si pensi che tra gli oggetti delle tante epigrafi presenti nel cimitero di Re di Puglia compare anche il telefono da campo: «Pronto / Chi parla? / Sì! Dolina Amalia / È presa Cima 3! / Viva l'Italia!». Secondo Antonio Gibelli, al processo di continuità con l'ideale romantico fa da eco il trauma della discontinuità (*Discontinuità* è il titolo del primo paragrafo del capitolo *La Grande Guerra: evento e racconto* del libro, dal quale è ricavata la citazione seguente, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 43), comparso una volta iniziato il conflitto: «l'ingresso nella guerra era l'inizio di un cammino ignoto, di un futuro dai contorni incerti. Potremmo chiamare tutto questo sentimento della modernità: la Grande Guerra segna la violenta e generale irruzione del moderno nella realtà e ancor più profondamente nella mente degli uomini».

11. Non solo per quanto riguarda i pericoli corsi, ma anche per quella specie di tediosità, una vita, quella in trincea, che procedeva nell'attesa dell'assalto ricreando una specie di inaspettata e paradossale quotidianità, che aveva il suo centro proprio nell'attesa, senza che fossero preclusi momenti più rilassati, come disse poeticamente Emilio Lussu a Mario Rigoni Stern, dopo la visione del film *Uomini contro*: «tu lo sai, in guerra qualche volta abbiamo anche cantato», M. R. Stern, *Introduzione*, in E. Lussu, *Un anno sull'altopiano*, Einaudi, Torino 2000, pp. I-III: III, anche se, come affermò Alberto Asor Rosa, a proposito del romanzo di Lussu la focalizzazione degli eventi da vicino li porta a «cambiare aspetto» (A. Asor Rosa, *Il grande massacro*, in Id., *Novecento primo, secondo e terzo*, Sansoni, Milano 2004, pp. 311-22: 321) e quindi, forse, la testimonianza di Lusso, soprattutto, laddove la narrazione sembra marcata da un'aria bonaria deve essere letta con una certa diffidenza, ciò, naturalmente, non significa svalutare il valore artistico e non dell'opera. Secondo E. J. Leed, *La terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale* (1981), trad. it. di R. Falcioni, il Mulino, Bologna 1985, p. 36, «abituarsi a quella guerra» dal carattere tanto sfuggente quanto reale, tanto quotidiano quanto straordinario, «significò acquistare familiarità con un mondo definibile solo in termini di paradosso».

12. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., p. 4.

13. Sul commediografo arruolato volontario, vero e proprio propulsore del recupero e dell'organizzazione dei cimiteri militari, lavoro svolto con uno spirito «caritatevole», si veda il primo capitolo di F. Todero, *Le metamorfosi della memoria. La Grande Guerra tra modernità e tradizione*, Del Bianco, Udine 2002, pp. 13-69 e in particolare le pp. 21-5. Non molto proficua la voce biografica *Antona Traversi, Giannino*, a cura di M. Quattrucci, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1961, vol. III. Il *Dizionario Biografico degli Italiani* si è sempre consultato online e si riportano, per comodità, le informazioni relative al volume.

lettere o le cartoline, che, dato risaputo, hanno riscosso ampio interesse negli studiosi). Un nutrito insieme di pagine di vario valore di cui l'esperienza lirica è una parte minore ma, forse, la più incisiva.

Il genere lirico, per via della sua capacità traspositiva unica, rappresentava per i reduci e per i combattenti il luogo perfetto su cui aprire, con risultati per nulla scontati, le finestre dello «strato semiotico»¹⁴ dell'esperienza, della memoria, della coscienza di tutti i componenti della generazione italiana (ed europea), impegnata a sacrificarsi, e perdersi, al fronte. Eppure la lirica, la poesia, nonostante l'esperienza bellica contribuì a creare opere importantissime – basterebbe nominare l'*Allegria di naufragi* di Giuseppe Ungaretti – e altre raccolte minori (minori sì o minime anche se gli autori hanno l'indubbio merito di aver costruito i loro testi guardando alla guerra in modo organico, strutturale, riuscendo così, quindi, a vincere quello che è stato avvertito come una sorta di *topos* del silenzio¹⁵; riescono a superare il silenzio le *Poesie grigioverdi* di Corrado Alvaro, che non sono il punto più alto della carriera dell'autore, ristampate con il titolo *Il viaggio*, o altre davvero minime, come per esempio la *Buffa* di Giulio Camber Barni)¹⁶, è il genere che più di tutti – lo avverte uno studioso di settore come Fabio Toderò – «ha sofferto dell'oblio e della svalutazione e più merita un'adeguata rivisitazione»¹⁷. Nella vasta congerie di componimenti di varie fatture e di diverse tematiche, si è scelto di concentrarsi su alcuni testi, quelli che, declinati sul motivo fondamentale e tanto traumatico della morte e dell'esperienza diretta

14. L'espressione di J. Lotman, *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, trad. it. di C. Valentino, Feltrinelli, Milano 1993, p. 38, viene usata dal filosofo proprio per indicare l'esperienza bellica come un momento particolarmente proficuo per la creazione poetica.

15. Una reazione non affatto scontata quella di Clemente Rebora per esempio: il suo proposito di comporre un libro di liriche sulla guerra è testimoniato da una lettera indirizzata al Monteverdi il 26 settembre 1916 (C. Rebora, *Lettere* (1893-1930), a cura di M. Marchione, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1976, p. 304, lettera numero 447: «Nei momenti lucidi della mia "salute" – abbozzo qualcosa che parlerà a tutte le anime come le tue: lo sento come un dovere»); il progetto si scontrò con la tragicità della memoria: debitore di una riflessione profonda e amareggiata, il tentativo sfumò in un nulla di fatto; sebbene siano facilmente riconoscibili in alcuni componimenti dei *Frammenti lirici*, scritti nel periodo della Grande Guerra, tematiche e strutture relative all'esperienza bellica.

16. Per una lettura critica della buffa cfr. G. Baroni, *Biagio Marin ricorda Giulio Camber Barni. Il cantore della Grande Guerra*, in *La scrittura dispersa. Testi e studi su inediti e rari tra Seicento e Novecento*, a cura di G. Baroni, M. Dell'Aquila, Giardini, Pisa 1995, pp. 151-8.

17. F. Toderò, *Pagine della Grande Guerra. Scrittori in grigioverde*, Mursia, Milano 1999, p. 200. Un anno prima in cui venne espresso il giudizio dello studioso uscirono due raccolte di lirici della Grande Guerra – almeno una citata dallo storico – sebbene più o meno complete: ne rileviamo un intento principalmente antologico, sebbene assai utile, forse, a volte, così prompente da far passare sottotraccia l'intento critico: cfr. *Dulce et decorum est pro patria mori. Antologia di Poeti della Grande Guerra*, a cura di A. Conti, G. M. Sivieri, L'esperanto, Milano 1998; *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, a cura di A. Cortellessa, prefazione di M. Isnenghi, Mondadori, Milano 1998. Entrambe sono in parte anticipate dalla raccolta A. M. Cataldi Palombi, *Mai più tanta innocenza. Poesie di guerra fra Ottocento e Novecento*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995. Mentre correggo le bozze di questo intervento è stata data alle stampe l'antologia *La Guerra d'Europa 1914-1918 raccontata dai poeti*, a cura di A. Amerio e M. P. Ottieri, Nottetempo, Roma 2014.

della guerra, riflettono tra loro tematiche ricorrenti a tal punto da poter essere definite “europee”. Se questa è stata la ragione alla base della ricerca, i risultati qui proposti si muovono in direzione di un’analisi di motivi che, quasi nuovi *topoi* (o delle modernizzazioni di altri più antichi), nati dalla tragedia possono essere declinati in tre tematiche fortemente rappresentative del dramma della guerra: l’arte di (non) sopravvivere, il ritorno dei morti¹⁸ e il panismo fragile. Le tre tematiche (e le liriche afferenti) raccontano un’esperienza tanto forte da essere in grado di cambiare gli uomini, di anticipare i drammi esistenziale del secondo conflitto di portata mondiale e di restituirci dei poeti mai del tutto capaci di distaccarsi completamente da quella tragica esperienza che comportò la perdita della dimensione umana di ognuno, ritrovata, anche se non completamente, in poesia.

I

L’arte di (non) sopravvivere

In un capitolo del libro *Naufragio con spettatore*, Hans Blumenberg¹⁹ intesse parte della trama della sua ricerca con il racconto della visita effettuata da Johann Wolfgang von Goethe, in compagnia dello storico tedesco Heinrich Luden, al campo di battaglia di Jena nel maggio 1807. Il resoconto della gita e del colloquio tra i due è stato fornito dallo stesso Luden: Goethe alternò momenti di silenzio²⁰ a parole perturbanti, in cui si alludeva alla metafora lucreziana del naufragio con spettatore, perno della ricerca di Blumenberg; Goethe era in bilico tra il rammarico della perdita e la gioia di essere stato un sopravvissuto, anzi, nulla più che uno spettatore dell’atroce sconfitta subita dai prussiani.

Proprio nel pesante senso di impotenza unito a una sorta di liberazione per essere sopravvissuti si può riconoscere il perno della metafora analizzata e scovata nelle sue molteplici attestazioni e applicazioni da Blumenberg: ebbene, non è difficile riscontrare espressioni, versi, sentimenti dalla fenomenologia piuttosto simile allo stato emotivo in cui si trovò immerso Goethe – anche se è difficilmente ravvisabile l’uso della metafora lucreziana in maniera esplicita (non bisogna, però, dimenticare che nel titolo ossimorico della celebre raccolta di Ungaretti, *Allegria di naufragi*, è contenuto, oltre che il *frame* dell’*imagery* equorea, il senso di un fondo conturbante che instaura e prende corpo in una dimensione paradossale mista tra allegria e tragedia proprio come succede nell’*imagery* topica) – in tutti i reduci di ogni conflitto.

Non stupirà, quindi, imbattersi, anche incoscientemente, in questo stesso motivo espressione di una marcata impotenza dei letterati-soldati della Grande Guer-

18. Come viene intitolato il primo capitolo del libro di J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea* (1995), il Mulino, Bologna 1998, che prende spunto dalla scena finale del film del 1919 *J’accuse* diretto da Abel Gance che vide la collaborazione di diversi artisti che, anche se in forma anonima o con nomi diversi da quelli comuni, parteciperanno alle riprese, come per esempio sia Guillaume Apollinaire che Blaise Cendrars.

19. H. Blumenberg, *Naufragio con spettatore. Paradigma di una metafora dell’esistenza* (1979), il Mulino, Bologna 1985. Il capitolo è intitolato appunto *L’arte di sopravvivere* e si trova alle pp. 74-88.

20. F. Nietzsche, *Di là del bene e del male. La genealogia della morale* (1886), Monanni, Milano 1927, p. 188: a tal proposito disse che Goethe «ha saputo per tutta la vita raffinatamente tacere».

ra. Tra questi Clemente Rebora è una delle voci più importanti (probabilmente la più importante insieme a quella di Ungaretti)²¹, l'espressione della sua riflessione lirica rispetto all'esperienza vissuta in trincea è molto simile all'atteggiamento assunto da Goethe davanti al campo di Jena: silenzio misto a versi che a tutt'oggi conservano la loro forza conturbante. A differenza del filosofo tedesco, il poeta italiano visse la guerra da vicino, e quest'esperienza fu altamente devastante: le canzoni dei *Canti anonimi* e i componimenti raccolti nella sezione *Poesie sparse e prose liriche* – per la quale non si può parlare di una vera e propria organicità – testimoniano indirettamente il fallimento del progetto di un libro che doveva fondarsi proprio sul tempo vissuto al fronte, periodo che tanto era stato traumatico²². In questi «residui»²³ emerge tanto l'impossibilità di vincere nel complesso, cioè in maniera corposa, il silenzio – atteggiamento e risposta che condiziona l'autore per tutta la sua esistenza (e, probabilmente, sarà una delle ragioni che lo condurrà anche a divenire sacerdote) –, quanto il tentativo (proprio *Poesie sparse e prose liriche*²⁴), disordinato ma realizzato, congruo e profondo, privo di un'organicità e di una *dispositio* strutturale sicura, di dare voce all'esperienza bellica vissuta in maniera paradossale. Un'esperienza tanto negativa quanto risolutiva, in cui la coscienza è sospesa tra la salvezza e il baratro: in *Notte a bandoliera*, su uno sfondo di traslati intensi – in alcuni casi costruiti su referenti del mondo equoreo (le «alghe di tenebra», i «muscoli ondati») –²⁵ e in grado di trasmettere al lettore

21. Per un'analisi della produzione bellica di Rebora si può partire da R. Lollo, *La prima guerra mondiale nella ricerca interiore di Clemente Rebora*, in "Rivista rosminiana di filosofia e cultura", LXXII, 1978, 3, pp. 281-306; O. Macrì, *La poesia di Clemente Rebora nel secondo tempo o intermezzo (1913-1920) tra i 'Frammenti lirici' e le 'Poesie religiose'*, in "Paradigma", III, 1980, pp. 279-313; A. Fratini, *L'esperienza della guerra nella coscienza e nella poesia di Rebora*, in "Humanitas: rivista bimestrale di cultura", n.s., XLI, 1986, 6, pp. 834-58.

22. Lo stesso Rebora scriveva a Mario Novaro annunciando una raccolta in cui la guerra doveva essere il motivo centrale: si veda Rebora, *Lettere* (1893-1930), cit., pp. 305-6, lettera numero 450 (come accadeva per Monteverdi, Rebora insiste sui pochi «momenti lucidi»). Alcuni componimenti di *Poesie sparse e prose liriche*, così come l'ironica e amara *Non ardito perché ardente* dei *Canti anonimi*, testimoniano una sorta di percorso bellico: in *Prima del sonno* e in *Fantasia di carnevale* compare la guerra ancora vissuta sullo sfondo della neutralità (le poesie sono state scritte nel 1914), e il poeta, in molti versi, emblematica la strofa conclusiva («A cena, intanto. Olà / Del festino: carne al sangue, / Rosso vino forte, / Evviva l'appetito della morte»), sembra voler già constatare il dramma cosmico che il conflitto porterà.

23. A. Dei, *Rebora 1914-1917*, in "Studi e problemi di critica testuale", XXV, 1982, pp. 151-92: 151.

24. Non è questo il luogo adatto per ricostruire la complessa storia editoriale delle poesie di Rebora. Se è pur vero che i *Canti anonimi* vennero raccolti dapprima nel 1922 (per il convegno editoriale di Enzo Ferreri), le *Poesie sparse e le prose liriche* (molte delle quali anteriori alla raccolta) trovarono una sistemazione definitiva solamente nell'edizione completa del 1961: C. Rebora, *Le poesie 1913-1957*, a cura di V. Scheiwiller, All'insegna del pesce d'oro, Milano 1961, in cui, ormai, a quest'altezza cronologica sono praticamente una sezione. Per quanto riguarda la tematica del silenzio, bisogna notare che anche i *Canti anonimi* aprono con un'epigrafe che, tratta da un *Frammento* 1914, apre la questione sull'insofferenza tra silenzio e voce: «Urge la scelta tremenda: / Dire sì, dire no / A qualcosa che so». Per le raccolte e le singole poesie si cita da C. Rebora, *Le poesie*, a cura di G. Mussini, V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1999³.

25. Trovo interessante che Rebora nel momento in cui spedisce questa poesia, composta quando la guerra ancora non è scoppiata, scriva a Giuseppe Prezzolini aggiungendo una nota che spiega: «Per me tutto è come un mare, su e giù, e soffro quando vedo scegliere le realtà, vo-

la dinamicità del conflitto (dinamismo reso anche tramite il ritmo incessante di alcuni versi come «gesto falcato di forme / uscite a capirsi nell'ombra» dove la rima imperfetta «forme-ombra» ma fortemente assonantica crea un legame tra i segni, e forse accenna a un preludio di morte), compare il sintagma «truce allegria sospesa» (che coincide con l'estensione del verso 18). In questo verso è riassunta tutta la condizione paradossale²⁶ di un'allegria che sia al contempo «sospesa», cioè estranea al mondo in conflitto, e «truce»: poiché, se la sensazione di felicità derivata dalla salvezza personale è naturale, ciò non elimina la possibilità che, soprattutto per un uomo dalla caratura spirituale come Rebora, sia moralmente deprecabile. L'immagine trova ulteriori attualizzazioni anche nei versi del poeta per eccellenza della Grande Guerra, Giuseppe Ungaretti, per il quale basterebbe ancora una volta ricordare il solo, celebre, titolo della raccolta *Allegria di naufragi*. Un poco più a fondo nella questione, non sorprenderà scorgere tra le poesie di quest'ultimo e quelle di Rebora importanti contatti²⁷. Paradigmatico è quanto accade accostando *Veglia*²⁸ dell'alessandrino e la poesia *Viatico* dell'altro:

Veglia

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrinata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita

Viatico

O ferito laggiù nel valloncello,
tanto invocasti
se tre compagni interi
cadder per te che quasi più non
eri,
tra melma e sangue
tronco senza gambe
e il tuo lamento ancora,
pietà di noi rimasti
a rantolarci e non ha fine l'ora,
affretta l'agonia,
tu puoi finire,
e conforto ti sia
nella demenza che non sa impaz-
zire,
mentre sosta il momento,
il sonno sul cervello,
lasciaci in silenzio –

Grazie, fratello.

lere un giorno senza la notte, io che abbranco e ripudio tutto, e cerco di intensificare il dissimile, ovunque», Rebora, *Lettere*, cit., p. 241.

26. Il paradosso, l'accostamento contrastivo, ardite sinestesie sono tutte caratteristiche centrali della poetica di Rebora, come è stato notato da F. Bandini, *Elementi di espressionismo linguistico in Rebora*, in *Ricerche sulla lingua poetica contemporanea: Rebora, Saba, Ungaretti, Montale, Pavese*, a cura di F. Bandini, presentazione di G. Folena, Liviana, Padova 1966, pp. 3-35.

27. Tra i primi a notare delle relazioni intertestuali tra i due è da annoverare M. Del Serra, *Clemente Rebora. Lo specchio e il fuoco*, Vita e pensiero, Milano 1976, in particolare pp. 109-116.

28. Tutte le poesie di Ungaretti sono citate da G. Ungaretti, *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*, a cura di L. Piccioni, Mondadori, Milano 1996⁹⁵.

Entrambi i testi prendono spunto da un episodio biografico identico derivato dall'esperienza corroborante della trincea: il contatto con un morto o un soldato che sta morendo. Nella poesia di Rebora viene inquadrato il momento del trapasso, la narrazione ha delle alte punte di tragicità, amplificate anche dalla descrizione dei compagni in uno stato fisico completamente all'opposto del morente: gli «interi» si sono sacrificati solamente per un «tronco senza gambe». Sorprende la somiglianza tra le strutture dei due componimenti: a una prima fase narrativa, utile a spiegare la situazione, fa da contraltare una seconda in cui entrambi i poeti traggono alcuni elementi riflessivi alla base della poesia. Eppure nel finale, sebbene entrambe le liriche siano state scritte nel segno di una sorta di contro-dolore²⁹, la distanza sembra ampia. Ungaretti, tramite una sorta di invocazione, crea una dimensione meta-letteraria: prendono corpo e compaiono le «lettere d'amore», che sono lì a ricordare alla mente dell'uomo quanto l'attaccamento alla vita e la vista del dramma creino la poesia. Nelle lettere (e nella letteratura) viene, quindi, attuato e modernizzato il seme significativo di una riscossa dolorosa, di una salvezza scampata (e, forse, fortuita), alla base *topos* del naufragio con spettatore. La presenza dell'amore in un luogo inumano è il contraccolpo della molla che reagisce, come ha notato Guido Guglielmi³⁰, alla tragedia del naufragio stesso che viene, in effetti, vissuta da vicino più che vista: Ungaretti pur facendo parte della tragedia riesce a distanziarsi tramite la dimensione poetica; l'essere poeta lo rende in grado di isolare se stesso, e la sua parte di naufrago redivivo, fino a trasmettersi con intensità una sensazione di vitale beneficio (come si evince nella stessa conclusione della poesia).

Nel finale di Rebora, invece, l'umanità e il poeta sono costretti ad accogliere nulla più che una risposta negativa e incompleta: è solo nel silenzio, tanto del soldato morente, quanto dei compagni di trincea, che è possibile scorgere, in modo implicito, una sorta di scampato pericolo, una salvezza, quindi, parziale, in cui la vita, legata alla morte come in Ungaretti, si declina nella forma di un'angosciosa sopravvivenza; è una consapevolezza paradossale – quasi innaturale per

29. Anche per Ungaretti l'esperienza bellica si è svolta nel segno della contraddizione, come si evince dal seguente passo G. Ungaretti, *Note a porto Sepolto*, in Id., *Vita d'un uomo. Saggi e Interventi*, Mondadori, Milano 1974, pp. 520-1: «Ero in presenza della morte, in presenza della natura, di una natura che imparavo a conoscere in modo terribile. Dal momento che arrivo ad essere un uomo che fa la guerra, non è l'idea di uccidere o di essere ucciso che mi tormenta: ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto, l'assoluto che era rappresentato dalla morte. Nella mia poesia non c'è traccia d'odio per il nemico, né per nessuno; c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione. C'è volontà d'espressione, necessità d'espressione, nel *Porto sepolto*, quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale, dell'appetito di vivere, che è moltiplicato dalla prossimità e dalla quotidiana frequentazione della morte. Viviamo nella contraddizione. Posso essere un rivoltoso, ma non amo la guerra. Sono anzi un uomo della pace. Non l'amavo neanche allora, ma pareva che la guerra s'imponesse per eliminare la guerra. Erano bolle, ma gli uomini a volte si illudono e si mettono dietro alle bolle».

30. M. Guglielmi, *Interpretazione di Ungaretti*, il Mulino, Bologna 1989, p. 20: «Il silenzio si rovescia in volontà di comunicazione. E la parola è tanto più gridata quanto più avverte il proprio limite (il proprio "abisso"). L'allegria insomma non rimuove la morte ma se ne lascia compenetrare».

la società positiva che negli stessi anni creava l'oltreuomo – simile alla sentenza in versi di Ardengo Soffici «il corpo che avevamo congedato / non sa credere ancora a questa felicità: vivere»³¹.

La salvezza dalla battaglia, dall'assalto, comporta un insieme di colpe morali che possono essere stigmatizzate solo riservando particolare attenzione alla salvezza procurata e, quindi, accettando attraverso una catarsi (in cui spettatore e attore coincidono) il paradosso creato nella mente ed espresso nell'arte. Non è, però, una certezza attuabile per tutti: per Rebora, la sublimazione del dramma può avere luogo solo silenziosamente; anche se, dopotutto, tanto il verso, quanto la lirica coincidono, in effetti, con l'espressione (un altro elemento paradossale ravvisabile nella poetica di Rebora). Paradigmatica la prosa lirica *Senza fanfara*, dove, al ritmo incessante dell'anafora triplice, «Si va per la strada profonda» – naturalmente di fattura, sonora e strutturale, dantesca («per me si va per la città dolente», *Inf.* III, 1 è la prima ma «per me si va» viene ripetuto altre due volte) – corrisponde l'impossibilità di liberarsi dal senso di colpa. In una sorta di psicomachia moderna dove l'uomo combatte con la memoria e la salvezza «il flutto dei morti che non è libero ancora, che non sarà libero mai» ricaccia letteralmente la speranza e il poeta stesso in una dimensione altra e sospesa («Noialtri si va» si conclude la prosa lirica)³², in cui è escluso dal mondo.

La sensazione di essere scampati a un naufragio emerge anche in alcuni componimenti di poeti minori: per esempio Luciano Nicastro *Nell'oceano d'aria*, tramite un allegorismo afferente al campo equoreo, arriva a definire la salvezza come lo scampo, o meglio, il contrario di un naufragio: una navigazione tranquilla che termina in un porto³³.

L'attuazione del *topos* del naufragio più fedele rispetto all'immagine nella sua forma tradizionale la fornisce, invece, un poeta futurista: Auro d'Alba (pseudonimo di Umberto Bottone)³⁴. Nella strofa conclusiva della poesia *Macerazione*, che prende il via nei primi tre versi da una dichiarazione di sofferenza non soffusa («Soffriamo ancora in silenzio / come non sapevamo far più / la nostalgia degli esclusi»), dopo aver descritto un contraddittorio «torbido canto di festa», in parallelo il poeta definisce la salvezza-colpevole alla pari di un grido lacerante di un sopravvissuto (peraltro nella sua condizione di «nomade» estraneo al mondo regolato) all'affondamento. Riportiamo il testo:

Era un urlo di perdizione:
quello che rimane in gola
del nomade scampato
al naufragio in un golfo muto,
canto di sopravvissuto

31. *Ospedale da campo* 026, vv. 3-4, A. Soffici, *Marsia e Apollo*, Vallecchi, Firenze 1938.

32. Rebora, *Le poesie*, cit., p. 218.

33. *Nell'oceano d'aria*, vv. 38-9: «Oh! fa' sicura nave / il breve luogo del rifugio»: si cita da L. Nicastro, *Canto del Podgora e altre voci*, Same, Milano 1958.

34. Si veda la voce *Bottoni, Umberto*, a cura di E. Rizzotti Raus, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma 1971, vol. XIII.

che l'onda sommerge,
quando un rapido sole cancella
i segni della tempesta
e sulla scogliera resta
un tetro pallore d'eclissi³⁵.

Un naufragio del tutto particolare è, invece, quello di Camillo Sbarbaro che, in una delle prose liriche di *Trucioli*, si concentra su una visione quasi onirica del paesaggio sull'altopiano, luogo che viene reso, se si considera che l'autore è impegnato nel pieno del conflitto, in termini «irreali» a dimostrazione che, nonostante la guerra, e la fragilità che essa implica, l'estetica del lirismo comportò la creazione mentale di un piano sospeso su cui (l'autore prova a) riversare i pochi momenti lieti:

la nebbiolina annega l'altipiano. Isolotti vi naufragano i cascalini. La luna è un imbutto celestino; e la tinta, contagiosa, crea al paesaggio un'atmosfera irreale.
Sughero, galleggiò in questo incerto.
(La guerra dov'è?)³⁶.

Chiusa questa breve, ma interessante, parentesi equorea³⁷, bisogna registrare che in altre poesie tanto l'esperienza in guerra (come accade in *Sotto l'argine* di Luciano Folgore: «E ognuno guarda sereno / come se fosse straniero al giuco»)³⁸ quanto il successivo ritorno a casa sono descritti con una sorta di senso di distacco dai reduci. La sopravvivenza all'evento storico, proprio per via della separazione dalla stessa, è, insomma, vissuta in maniera non completa. Corrado Alvaro, per esempio, fa iniziare il testo di *Ritorno* con una dichiarazione di innocenza rispetto al suo stato di sopravvissuto, praticamente una giustificazione, anzi addirittura un rifiuto della sua esperienza, egli non è niente di speciale: «Io non ho colpa, signori / se sono un qualunque passante»³⁹; è nella semplicità delle parole

35. *Macerazione*, 39-48, in A. D'Alba, *Cosmopolite*, Vallecchi, Firenze 1920.

36. *Coronata*, 34, C. Sbarbaro, *Trucioli* (1914-1918), in Id., *L'opera in versi e in prosa*, a cura di G. Lagorio, V. Scheiwiller, Garzanti, Milano 1985, pp. 129-211: 164. Per questa singolare opera di Sbarbaro si veda: C. Federici, *Il grottesco nei 'Trucioli' di Sbarbaro*, in "Italia", LVIII, 1981, 4, pp. 301-6; S. Giusti, *Sulla formazione dei Trucioli di Camillo Sbarbaro*, Le Lettere, Firenze 1997.

37. Su cui si potrebbe scrivere ancora molto, del resto le metafore nautiche sono tra le figure più attinte dell'immaginario poetico mondiale, il rapporto tra uomo e acqua è altamente complesso. Si consideri che vi sono molti componimenti che sono orchestrati attorno alla metafora nautica in diversi autori coinvolti nel conflitto, si pensi al caso di Georg Trakl, poeta dell'"altra parte", che molto spesso utilizza il motivo nelle sue poesie: in *Salmo*, 28 («è una barca vuota, a sera alla deriva per il canale nero») o, un altro esempio, in *Lamento II*, 10 («Guarda, una barca timorosa affonda»), cfr. G. Trakl, *Poesie*, a cura di G. Pulvirenti, trad. it. di E. De Angelis, Marsilio, Venezia 1999. Per un primo importante studio rispetto i riscontri lirici a tema equoreo nell'origine della letteratura italiana, si veda A. Boccia, *La metafora nautica nella poesia duecentesca e nel primo Dante*, in "Bollettino di italianistica", V, 2008, 2, pp. 7-24.

38. *Sotto l'argine*, 23-4, in L. Folgore, *Città veloce. Lirisimo sintetico 1915-1918*, in "La Voce", 1919.

39. *Ritorno*, 1 in C. Alvaro, *Il viaggio*, Morcelliana, Brescia 1942 (l'opera è una nuova edizione delle *Poesie in grigioverde* del 1917 ma accresciuta). Umberto Saba, in una poesia pubblicata

di Alvaro che emerge chiaro l'abisso della disperazione e del trauma subiti dai tanti uomini impegnati nel conflitto, è il dramma che delinea l'impossibilità di una concezione della sopravvivenza in cui la guerra non sia stata altro che una, seppur frastagliata, parentesi.

2

Il ritorno dei morti

Si ha già avuto modo di ricordare che Jay Winter (*supra* n 18) intitola il primo capitolo del suo saggio storico sulla Grande Guerra *Rimpatri: il ritorno dei morti*⁴⁰. In questo titolo si nasconde un'immagine così suggestiva da essere, praticamente, comune a tutte le nazioni europee coinvolte nel conflitto. Uno sfogo, una riflessione, che trova espressione in diverse forme artistiche, anche popolari, il ritorno dei morti è, infatti, uno dei motivi che ha trovato un bacino di testimonianze tra i più cospicui nel campo delle, abbastanza, diffuse leggende sulla guerra⁴¹. Proprio per questa sua capillare diffusione, che la rende quasi un nervo culturale della società di inizio Novecento, le varie testimonianze potrebbero essere l'esempio perfetto di una tematica analizzabile anche da un punto di vista comparatistico⁴². Naturalmente, pure gli autori italiani si sono dovuti scontrare con la necessità di dare voce a chi, al contrario degli stessi reduci (quest'ultimi impegnati in un complesso processo catartico di superamento del senso di colpa derivato proprio dalla salvezza), non è riuscito a sopravvivere: questo, del resto, è il nocciolo interno dell'immagine desunta dai tanti ritorni dei morti. Anche

nel 1973, dal titolo *Intermezzo quasi giapponese*, e raccolta in U. Saba, *Tutte le poesie*, a cura di A. Stara, Mondadori, Milano 1999, nella strofa *Paura* che occupa i versi 24-7 scrive che «Nel mio cuor dubitoso / sento bene una voce che mi dice: / "Veramente potresti esser felice" / Lo potrei, ma non oso». Una vera e propria esemplificazione del rifiuto della possibile allegria post-traumatica.

40. Tra i vari esempi analizzati e ricordati da Winter, interessante è la testimonianza di Blaise Cendrars a proposito della visione di uno dei più grandi poeti, non solo, della Prima guerra mondiale Guillaume Apollinaire, davanti a una zolla di terra a forma di testa umana Cendrars scriverà che quella zolla era il poeta stesso: «Eravamo sbalorditi... Lasciammo il cimitero, dove una fitta bruma gelida avviluppava già le tombe, e dissi: "Era lui. L'abbiamo visto. Apollinaire non è morto. Riapparirà presto. Non dimenticate quel che vi dico"», si cita da Winter, *Il lutto e la memoria*, cit., p. 32.

41. Così sono considerate da Winter, *ivi*, p. 101: «I primi due anni del conflitto furono contrassegnati dal fiorire di leggende apocalittiche. Con l'allungarsi delle liste dei caduti e col prolungarsi della guerra il regno del soprannaturale s'andò popolando di spettri [...] sia al tempo della guerra che in seguito le storie dei ritorni dei caduti furono un fatto comune, dando vita a una forma di letteratura popolare che collegava il fronte di guerra e quello interno in una sorta di abbraccio spiritista». Per uno dei ritorni celebri si pensi allo spettro di Wilfred Owen che appare al fratello nel novembre del 1918, cfr. D. Hibberd, *Wilfred Owen: the last year, 1917-1918*, Constable, London 1992, p. 123. Uno dei primi studi sulle leggende in guerra è di M. Bloch, *Mêlanges historiques*, 2 t., Sevpen, Paris 1963.

42. Ad esempio, lo stesso Apollinaire nella poesia *Ombre*, vv. 1-6, rincontra il ricordo dei suoi compagni morti: «Vous voilà de nouveau près de moi / souvenirs de mes compagnons morts à la guerre / l'olive du temps / souvenirs qui n'en faites plus qu'un / comme cent fourrures ne font qu'un manteau / comme ces milliers de flexure ne font qu'un article de journal».

Gabriele D'Annunzio, il vate-eroe della guerra, colui che incarnò il simbolo del dinamismo del conflitto tra gli intellettuali, pur vivendo una guerra diversa dalle masse, una guerra aerea o marina che poco ha avuto a che fare con la trincea, provò un senso di ribrezzo, di delusione e amarezza per le tante perdite. Il vate, il cantore della neoguerra latina, non poteva scegliere immagini e parole dense di colpa. Aveva, invece, anche per via del suo compito "sociale", la necessità di esprimere la potenza del sacrificio inteso al pari di una vittoria sulla stessa morte, come avviene nel seguente segmento carico di *pathos*:

io sobbalzo sfidando il dolore delle mie ossa, spremendo da me il sangue e la sànie, fremendo di non poter infrangere e di non poter sollevare la mia immobilità sepolcrale [...] C'erano centomila, c'erano cinquecentomila, c'erano seicentomila migliori di me. Sono allineati nei cimiteri di guerra. Credi tu che sieno supini come tu mi vedi supino? Sono in piedi, camminano, marciano. C'è una marcia di sotterra, c'è un passo di sotterra; c'è una volontà sotterranea, come nel Carso ci sono i fiumi nascosti e forse per sempre vermigli. Intendi? Io voglio che tu m'intenda, voglio che tu mi sia vicino come nel Vallone del Sangue, come nell'inferno del Carso. Voglio sentire il tuo braccio. Voglio sentire il tuo gomito. Voglio tu mi dica che questa stanza di malato è una dolina, che siamo in fondo a una dolina, che tu m'hai coricato su una tavola marcita fra le croci d'abete grezzo. Voglio che tu mi risponda a questa domanda. Sai tu che è il Carso? Noi già avevamo in antico qualcosa che somigliava immortalmente al Carso: ed era l'Inferno di Dante. La sublimazione dello Spirito è nell'Inferno o nel Paradiso? Non mi rispondere, se non sai⁴³.

(x *De profundis clamavi ad te patria*)

Questo brano, quasi una prosa lirica, è spesso stato citato dalla critica storica e messo in relazione ai cimiteri nazionali⁴⁴. I sentimenti che D'Annunzio esprime tramite il ritorno dei suoi morti – definiti come migliori di lui – sono legati strettamente alle altre due tematiche che vengono presentate in questo lavoro: nelle parole, innanzitutto, emerge la volontà assurda di superare la morte, anzi, di porre i deceduti al pari del sopravvissuto, se non, addirittura, in una condizione superomistica e sovrastante. La volontà di restituire l'esistenza vitale ai morti viene, inoltre, traslata tramite immagini il cui *frame* appartiene al mondo naturale: nella morte si realizza un sorta di panismo, i soldati deceduti sono descritti al pari dei fiumi sotterranei, il letto diventa una dolina, il Carso, Inferno o Paradiso, è il luogo della sublimazione.

Vi è, almeno, un altro caso significativo, tra le opere del vate della giovane Italia, in cui i combattenti scomparsi ritrovano la vita, o almeno risorgono dalle

43. G. D'Annunzio, *Il libro ascetico della giovane Italia*, in Id., *Prose di ricerca*, a cura di A. Andreolo, G. Zanetti, 2 tt., Mondadori, Milano 2005, t. I, pp. 411-737: 524. Anche tra le pagine del libro *Segreto* affiora la visione dei soldati morti: «Volti di soldati in una specie di trasognamento; che sembrano già posati su l'erba funerea, già immuni d'ogni violenza e d'ogni angoscia, infinitamente più belli che nei feretri delle loro chiese parrocchiali», Id., *Cento e cento e cento pagine del libro segreto di Gabriele D'Annunzio tentato di morire*, a cura di P. Gibellini, Rizzoli, Milano 2010, p. 286.

44. Lo cita in modo ancora più parziale Todero, *La metamorfosi della memoria*, cit., p. 41.

ombre: nei *Tre salmi per i nostri morti*, compresi nei *Canti della guerra latina*, opera sottovaluta dall'ampia critica dannunziana⁴⁵, i militari, i fanti, sono richiamati dal regno della morte dal poeta stesso (nel *Salmo* II, 10, dove è presente una supplica rivolta alla patria: «Chiamali, o Patria. Dove sono i tuoi morti? Sollevali dal profondo, a uno a uno, ciascuno pel suo nome, e i sepolti e gli insepolti, e quelli che non han più viso, e quelli che son caldi tuttavia, quelli che cadono mentre tu respiri, proni o riversi») o addirittura – operazione retorica piuttosto interessante – dalla Patria, personificata e vivificata tramite il sacrificio dei giovani soldati; come accade nei seguenti versetti del primo *Salmo*:

27. “Cercate la mia faccia vivente” comandò nel turbine il tuo verbo. “Cercate la mia faccia di sangue e di sudore, di passione e di anelito”.

[...]

29. E io vidi la tua faccia di sangue e di sudore, di passione e di anelito. Vidi te fatta carne, fatta come la carne dei tuoi figli.

La voce sonante della Patria non può che trovare un'eco di risposta dai soldati, che, quindi, finalmente si alzano e tornano dal regno dei morti e assumono una possibile espressione della vita, anche se, forse, un po' macabra (*Salmo* II, 35, «Risponde il canto: “O Patria, ecco, noi siamo in piè, se tu di noi ti ricordi. Se tu ci chiami ancora, eccoci alzati. Siamo le tue ossa e la tua carne. Conta il nostro numero nel tuo numero; e ricombatteremo”»).

D'Annunzio è un vero e proprio animatore dell'*imagery*, e in un'altra sezione dei *Canti*, nella preghiera *Per i morti del mare*, non solo i marinai riescono a vincere la morte che sembra non averli mai toccati (vv. 85-6: «sforzano a sorridere la Morte / che mai non muore»), ma il poeta non disdegna di adoperare un *topos* letterario classico e tradizionale, parzialmente rivisitato (forse è possibile scorgere anche l'attuazione e l'influsso di alcuni miti atavici, nati dal legame spirito-anima-fuoco), come il *corpus carcer*⁴⁶, utilizzato in un'analogia a sfondo naturale, proprio per cercare di rendere immortale se non il corpo quantomeno l'anima valorosa dei combattenti:

Sola alla morte l'anima sovrasta
 congiunta ancora al carcere dell'ossa
 come fuoco si radica in catasta
 a prender possa.
 (vv. 73-6)

45. Brevi accenni in G. Oliva, *L'operosa stagione. Verga, D'Annunzio e altri studi di letteratura postunitaria*, Bulzoni, Roma 1997 e in V. Salierno, *D'Annunzio e i suoi editori*, Mursia, Milano 1987, in particolare le pp. 152-68.

46. Presente in lirica, ma soprattutto in filosofia, il *corpus carcer* è una metafora di fattura platonica e fondamentale nei *fragmenta* di Petrarca: si veda a tal proposito L. Marozzi, *Corpus carcer*, in Id., *Petrarca platonico. Studi sull'immaginario filosofico del canzoniere*, Aracne, Roma 2011, pp. 13-41, al quale si rimanda anche per la bibliografia relativa all'immagine in questione.

Oltre a D'Annunzio⁴⁷, molti poeti hanno utilizzato l'immagine dei morti che tornano, o dei soldati sospesi tra morte e vita. Clemente Rebora immagina la voce di una vedetta spronare, nonostante il corpo straziato giaccia a terra e sia immerso nel fango, un compagno affinché, almeno per lui, vinca la vita e si possa compiere l'effetto catartico della risoluzione dei sensi di colpa rispetto all'ossessiva e disturbata presenza della tragicità del conflitto. Nel componimento dal titolo esemplificativo *Voce di vedetta morta*, che viene citato in parte, il linguaggio è tinto di durezza e rassegnazione:

Forsennato non piango:
 affar di chi può, e del fango.
 Però se ritorni
 tu uomo, di guerra
 a chi ignora non dire;
 non dire la cosa, ove l'uomo
 e la vita s'intendono ancora.
 Ma afferra la donna
 una notte, dopo un gorgo di baci,
 sóffiale che nulla del mondo
 redimerà ciò ch'è perso
 di noi, i putrefatti di qui;
 stringile il cuore a strozzarla:
 e se t'ama, lo capirai nella vita
 più tardi, o giammai⁴⁸.

Diverse, infine, sono le attestazioni (di quello che è un vero e proprio *topos*) in altri autori: mentre Corrado Alvaro immagina la surreale supplica a un compagno da parte di un soldato morto⁴⁹ affinché esso parli con la madre restituendolo così, in parte, alla dimensione dei vivi, Alberto Savinio orchestra un dialogo irreale nel segmento *Poesie dell'Hermaphrodito*⁵⁰. Infine, Curzio Malaparte immagina in una catena teatrale i morti che «giocano a carte / nell'ombra verde dei boschi, / parlan ridendo della guerra»; autore sempre dotato di una dissacrante ironia da utilizzare anche in situazioni tragiche, divide i defunti per nazionalità, le caratteristiche principali di ognuna sono, per giunta, riconosciute nei passatempi preferiti praticati da vivi in comunità: i tedeschi cantano, i francesi bevono il vino rosso, per gli inglesi c'è il golf, e gli italiani «giocano a briscola e a zecchetto, / alla morra e a scassaquindici»⁵¹. In questo caso Malaparte porta la vita nella morte e, quindi, rovescia il perno d'azione dell'*imagery*.

47. Sempre nei *Canti* è presente la lirica a sfondo religioso *Il rinato* dove, addirittura, la voce di Dio, durante la scena nuova della natività, promette la risurrezione dei morti in combattimento.

48. *Voce di vedetta morta*, vv. 5-19.

49. *A un compagno*, vv. 6-7: «Non dire alla povera mamma / che io sia morto solo» in Alvaro, *Il viaggio*, cit.

50. Per esempio, «*Testa-trasparente: / M'han silurato l'anima – carogne! – / [...] / ho fil di ferro nelle vene – / son l'uomo magico sul roseo sofà*», A. Savinio, *Hermaphrodito e altri romanzi*, a cura di A. Tinterri, Adelphi, Milano 1995, pp. 77-9: 78

51. C. Malaparte, *I morti di Bligny giocano a carte*, Circoli, Roma 1939, p. 13.

Il panismo fragile

Nell'uso e nell'applicazione delle metafore dalla fenomenologia "semplice" è logico aspettarsi l'utilizzo di un termine comparativo, di un *vehicle*, attinto dal campo naturale o animale: si ha avuto modo di notare – scorrendo gli altri motivi che sono stati analizzati in questa breve rassegna – come il Carso, o i suoi elementi (sassi, foglie e fiumi principalmente) – ma in generale tutto lo scenario su cui si combatté –, siano stati l'elemento traspositivo di cui servirsi per esprimere la propria condizione fragile, oppure il piano su cui riversare particolari sensazioni armoniche da parte dei soldati-lirici⁵². Si è già incontrata la complessa descrizione del paesaggio montano fornita da Sbarbaro in *Trucioli*⁵³, ebbene di quel mondo naturale perfetto (nonostante la guerra) il poeta si appropria, lo deforma, ne esalta alcuni componenti, soprattutto l'acqua, e ne entra, addirittura, a far parte («Sughero, galleggio in questo incerto»)⁵⁴, assumendo, quindi, una condizione di benessere rara: è un panismo, dall'aspetto fragile – simile a quello di Ungaretti e dei suoi fiumi –⁵⁵ proprio perché deve essere contestualizzato rispetto all'evento esteriore, la guerra fin troppo insistente fuori dalle mura dell'intimità⁵⁶. In alcuni poeti come Vann'Antò, sebbene sia riconoscibile una sorta di armonia della natura in alcuni componimenti, la condizione idilliaca è rara e spesso spezzata dalla presenza martellante del conflitto. Ma fragile e affascinante è il microcosmo poetico alimentato anche dagli assalti e dalle bombe, dall'esperienza della trincea e dalle cariche, per esempio nella *Battaglia del Sabotino* il poeta ragusano descrive un paesaggio perturbante, nel cui terrore vi è, secondo il gusto di un sublime da cercarsi nella tragicità, meraviglia:

Tutta la montagna s'oscura
di fumo: è un bosco improvviso

52. È anch'essa una condizione appurabile in tutti i poeti coinvolti nel conflitto al di là della loro nazionalità. Giulia Disanto, per esempio, riscontrando la diffrazione tra le descrizioni di Trakl e quello che deve essere stato il campo di battaglia, parla di una necessità creativa di un paesaggio interiore; G. A. Disanto, *La poesia al tempo della guerra. Percorsi esemplari del Novecento*, Franco Angeli, Milano 2007, pp. 117-30.

53. Anche D'Annunzio nelle poesie citate restituisce un quadro attivo della natura circostante: per esempio nel primo dei tre *Salmi* nel versetto 28, che sospende l'invito dell'autore a rivivere diretto ai morti, la natura reagisce e si trasforma, un'azione che sottolinea il legame tra i soldati e il Carso: «E i geli e le acque, e le rupi e i macigni, e le sabbie e le erbe, e le selve e le mura, e tutte le cose terrestri, sotto il vento della rapidità, si trasmutavano», *Salmo* 1, 28.

54. Sbarbaro, *Trucioli*, cit., p. 211. Il poeta in un segmento di una lettera risalente al periodo dei *Trucioli*, afferente alla porzione de *Lettere a casa dal fronte*, racchiuse nella sezione dal titolo *Cartoline in franchigia*, in Id., *L'opera*, cit., pp. 545-617: 596-7, arriva a provare invidia verso la natura: «Gli alberi! Invidio soprattutto gli alberi».

55. Si citano i versi in cui si realizza il momento panico più profondo: «Stamani mi sono disteso / in un'urna d'acqua / e come una reliquia / ho riposato // L'Isonzo scorrendo / mi levigava come un suo sasso [...] Questo è l'Isonzo / e qui meglio / mi sono riconosciuto / una docile fibra / dell'universo», Ungaretti, *I fiumi*, vv. 8-15, 27-31.

56. Una reazione inversa di paura e allontanamento dal paesaggio circostante è riscontrabile nella poesia di Giovannino Bertacchi, *Sul Pasubio*, dove le tinte fosche e inquietanti disegnano un paesaggio infernale, cfr. G. Bertacchi, *Sul Pasubio*, in *Poeti della Grande Guerra*, a cura di A. Gustarelli, Vallardi, Milano 1941.

di cipressi fantastici
 che si schiantano e stroncano
 e rinascono a meraviglia:
 la roccia si sfalda e sbianca.
 (*Battaglia del Sabotino*, vv. 18-23)⁵⁷

Alla dimensione interiore e cosmica fa da eco l'utilizzo della natura come elemento metaforico attivo: lo stesso Ungaretti è, in una poesia tanto celebre come *Soldati*, l'esempio perfetto per spiegare il concetto. Nei famosi e brevi quattro versi («Si sta / come d'autunno / sugli alberi / le foglie») i soldati protagonisti della poesia tramite la similitudine sono descritti come le foglie prossime alla caduta. Diego Valeri per dare sfogo alla fragilità della condizione del combattente, nella poesia *Senza di voi*, si serve di un'immagine piuttosto simile ma inversa, e dotata di alcuni sviluppi differenti, il referente naturale è, comunque, lo stesso: se le foglie di Ungaretti sono autunnali, in questo caso il poeta immerge l'*actio* del componimento nella primavera («Giovani morti, questa primavera / fiorirà, fiorirà senza di voi...», vv. 11-2), una scelta utile per alludere ai sempre più giovani coscritti. In secondo luogo, Valeri, rispetto al più celebre collega, non si serve di una similitudine, ma l'identificazione tra foglie e soldati è retta tramite il verbo “tremare” riferito alle giovani (questo il senso dietro l'aggettivo) foglie sui rami («le prime foglie tremano sui rami»)⁵⁸.

Eppure, novembre, il mese della morte, periodo perfetto in cui scontrarsi con la propria fragilità, tornerà anche in una lirica di un poeta minore (o minimo) come Carlo Stuparich, dove compaiono, ancora una volta, le foglie «gialle cadute / per troppa secchezza», che, anche in questo caso rispolverando il nesso dell'indicibilità dell'esperienza tragica, finiscono per segnare «l'asprezza / di grandi arie mute»⁵⁹.

In conclusione, la natura e lo spazio possono divenire nelle poesie dei reduci e dei combattenti della Grande Guerra, del tutto simili alla Valmorbia montaliana: un paesaggio sospeso, in grado di trasfigurare le esplosioni notturne, di far trascendere i lirici dal conflitto in cui sono immersi, e rendere la notte stessa, in una direzione positiva sorprendente ed esterna alla dimensione della «scialba» memoria, sempre un'alba⁶⁰.

57. Vann'Antò, *Il fante alto da terra*, Principato, Messina 1932, che poi aggiunge, disegnando un paesaggio infernale in cui si respira un'aria dantesca: «La montagna si stanca. / Ma quando è l'ora che il fante / la sua anima liberi / fuor dalla trincea [...] mastini infernali si sferrano / nello spazio, s'incorrono / ululano ululano ululano», vv. 24-32.

58. D. Valeri, *Crisalide*, Taddei, Ferrara 1919. Ada Negri, inoltre, in un componimento dal titolo *Le foglie nuove*, si serve d'esse come di spettatrici innocenti del conflitto, mentre Ardengo Soffici, in *Aeroplano*, vv. 89-90, scrive che «La nostra vita è un grappolo d'agresto che ho / troppo ardentemente succhiato» (*Bife & ZF + 18 = Simultaneità - Chimismi lirici*, Voce, Firenze 1915), mentre Ungaretti nella poesia *Italia*, vv. 4-6, si definisce «un frutto / d'innunerevoli contrasti d'innesti / maturato in una serra».

59. C. Stuparich, *Principio di novembre*, in Id., *Cose e ombre di uno*, a cura di G. Stuparich, in “La Voce”, 1919. Sullo scrittore cfr. F. Todero, *Carlo e Giani Stuparich. Itinerari della grande guerra sulle tracce di due volontari triestini*, Lint, Trieste 1997.

60. È il verso 9 «le notti chiare erano tutte un'alba» di *Valmorbia*, *discorrevano il tuo fondo* (naturalmente da *Ossi di seppia*; si cita da E. Montale, *Tutte le poesie*, Mondadori, Milano 1984) da cui trae il titolo della propria antologia Andrea Cortellessa.