

GIANLUCA CINELLI

*“... eravamo ebbri di rose e di sangue”
Il 1914 nella memorialistica letteraria tra “romance” e realismo*

In

L'anno iniquo. 1914: Guerra e letteratura europea
Atti del congresso di Venezia, 24-26 novembre 2014
a cura di Alessandro Scarsella (in collaborazione con Giovanni Capecchi e Matteo Giancotti)
Roma, Adi editore, 2017
Isbn: 978-884674651-1

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=818
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIANLUCA CINELLI

“... eravamo ebbri di rose e di sangue”
 Il 1914 nella memorialistica letteraria tra “romance” e realismo

Nella memorialistica letteraria della Grande Guerra si mescolano due tendenze a rappresentare l'ingresso nel conflitto ora in chiave figurale, ora in chiave realistica. Da un lato predominano gli archetipi e le strutture del ‘romance’ come narrazione allegorica che rappresenta l'andare in guerra come un rito di passaggio teso idealmente a realizzare il transito dalla giovinezza (e dalla sua innocenza) alla maturità attraverso l'iniziazione eroica. Dall'altro domina la narrazione realistica di un'esperienza di rovina, attraverso il rovesciamento dei simboli primaverili del ‘romance’ in quelli autunnali della decadenza e del disfacimento. Negli scritti di Barbusse, Garibaldi, Giono, Graves, Jünger, Remarque e Sassoon gli eventi del 1914 sono elaborati attraverso il recupero di archetipi letterari (le stagioni, gli elementi, la metamorfosi, l'epopea degli eroi e l'apoteosi), e attraverso la rappresentazione realistica del nuovo conflitto, che improvvisamente scompagina l'ordine di quei simboli tradizionali e dei valori che ad essi si associavano. Il 1914 si fissa così nella letteratura europea attraverso la stratificazione di diverse forme di narrazione, non ultima la mitopoiesi autobiografica. Il mito letterario della Grande Guerra sembra quindi principiarsi da questa tensione tra il racconto eroico di un'avventura radiosa (il ‘romance’) e la testimonianza realistica di una catastrofe irreversibile, con la costante sovrapposizione dei due piani della realtà e del sogno.

Nella letteratura della Grande Guerra, dove l'estetica del realismo si adatta perfettamente alla rappresentazione diretta di una realtà bellica nuova e brutale, appare ancora viva una certa tendenza polarizzante del racconto, fondata sulla individuazione di un conflitto – tra il bene e il male, tra la ragione e le forze oscure degli istinti primigeni, tra la logica di una guerra moderna e l'irrazionale – alla radice dell'azione umana e della sua funzione nell'ordine delle cose. Nella memorialistica di guerra tale polarizzazione assume i caratteri di uno scontro tra un individuo che sempre più si scosta dal tipo dell'eroe straordinario e assume i caratteri dell'*everyman*, e un mondo ostile dominato dalla tecnologia distruttiva, la quale prende il posto che in altri tempi tenevano la magia e la stregoneria. La rappresentazione di tale conflitto è a sua volta ambivalente, poiché include tanto le forme del realismo più crudo quanto le visioni d'incubo dell'espressionismo, caratterizzandosi soprattutto in quel modo dell'immaginazione che Northrop Frye definisce ‘demonico’.

Ora, nella misura in cui il *romance* esprime la tendenza a rappresentare una realtà idealisticamente sdoppiata in un ‘qui’ effimero e in un ‘altrove’ da cui la realtà riceve possanza e unità, il movimento discensivo-ascensivo che caratterizza il *romance* finisce presto per incepparsi davanti a una realtà brutale che nega non solo il lieto fine (spesso con la morte degli autori), ma che in ogni caso demolisce ogni illusione metafisica e ogni slancio verso grandezze ideali. Se ci si concentra soltanto sulle rappresentazioni della guerra del 1914, quindi fino ai prodromi della guerra di trincea, si vede che il conflitto fra il ‘prima’ delle guerre eroiche ottocentesche, caratterizzate dall'anelito alla fama, alla bella morte, all'olocausto per la causa nazionale, entra in crisi gradualmente in certo senso opacizzandosi: la tendenza è a spostare l'ago della scrittura verso il realismo, verso il modo basso-mimetico, confrontandosi con una guerra di massa, anonima, faticosa e brutale che non lascia davvero tanto spazio all'eroismo. Ma bisogna attendere le esperienze scioccanti del 1915-1917, con le grandi stragi dell'Isonzo, di Verdun, della Somme e delle Fiandre, perché il *romance* eroico si rovesci del tutto in chiave realistica nei modi narrativi del tragico, dell'ironico e del basso-mimetico, come negazione dell'ideale tradizionale dell'*heiron*.

I prodromi di questo corso si avvertono già nel momento in cui gli autori, testimoni del conflitto, pongono mano a rievocare nella memoria le prime fasi del loro coinvolgimento nella guerra. Nella maggior parte dei casi il fattore diacronico è determinante, perché l'inizio della guerra è ricordato a distanza e soprattutto al termine di un conflitto che dal 1914 al 1918 si trasformò in modo radicale. Tuttavia non mancano esempi in cui la rappresentazione dell'entusiasmo iniziale, e la descrizione dello shock provato di fronte alla realtà inattesa del conflitto moderno, sono sincronici all'esperienza stessa. In entrambi i casi si avverte un sentimento di inquietudine e di smarrimento scaturito dal conflitto tra ragione e irrazionalità, tra civiltà e barbarie che irrompe nei racconti, scardinando la prospettiva tradizionale del racconto di gesta guerriere come *romance*.

La prima osservazione che Frye espone sulla struttura archetipica della letteratura riguarda il protagonista della vicenda: «se superiore in grado agli altri uomini ed al suo ambiente, l'eroe è il tipico eroe del *romance*, le cui azioni sono meravigliose, ma che è un essere umano. Questo eroe si muove in un mondo in cui le normali leggi di natura sono in certa misura sospese: prodigi di coraggio e di resistenza, innaturali per noi, sono per lui naturali»¹. Spostandosi verso il realismo, si incontra un eroe «superiore in *grado* agli altri uomini, ma non al suo ambiente naturale [...] un capo. Possiede autorità, passioni e capacità di espressione molto più grandi delle nostre, ma ciò che egli fa è soggetto sia alla critica sociale che all'ordine della natura. È l'eroe del modo *alto-mimetico*»². Ancora, quando il personaggio «non è superiore né agli altri uomini né al suo ambiente», allora questo «è uno come noi: siamo sensibili alla sua comune umanità e chiediamo al poeta l'obbedienza agli stessi canoni di probabilità che sono presenti nella nostra esperienza. È l'eroe del modo *basso-mimetico*. Infine, «se inferiore a noi per forza o per intelligenza, così da darci l'impressione di osservare dall'alto una scena di impedimento, frustrazione o absurdità, l'eroe appartiene al modo *ironico*»³.

Volendo leggere un sistema dei tipi che popolano la letteratura della Grande Guerra attraverso questo schema, se ne possono riconoscere quattro gruppi: l'eroe, l'uomo valoroso, l'uomo comune e il vinto. Fanno parte del primo gruppo, per esempio, gli autori-aviatori: Richthofen, Boelcke, Fonk, McCudden, Bishop. Nei loro testi rivive il mito della cavalleria, i simboli della macchina rievocano la presenza degli animali nobili tipici del *romance*, lo stesso movimento di ascensione per la lotta è un tema del *romance*. Si pensi anche a D'Annunzio e al peso che le imprese d'aviatore occupano nella sua auto-celebrazione come eroe. Molto più difficile trovare un simile eroismo tra i soldati e gli ufficiali dell'esercito, i quali esperirono un conflitto in cui l'individuo soccombe alla massa, il valore al numero, la bellezza all'abiezione. La lotta e la morte, che per gli aviatori sono un duello fra pari e un olocausto, per il fante sono la tempesta di bombe e l'annientamento fisico nel fango.

Un secondo aspetto della teoria degli archetipi riguarda il simbolismo dei cicli delle stagioni e della vita umana in rapporto con il paesaggio della rappresentazione:

La caratterizzazione del *romance* è realmente un tratto del suo paesaggio mentale. I suoi eroi e malvagi esistono primariamente per simboleggiare un contrasto fra due mondi, l'uno al di sopra del livello dell'esperienza ordinaria, l'altro al di sotto di quella. Vi è, in primo luogo, un mondo associato con la felicità, la sicurezza e la pace; l'accentuazione spesso cade sulla fanciullezza o su un periodo della giovinezza 'innocente' o pre-genitale, e le immagini sono quelle della primavera e dell'estate, dei fiori e della luce solare. Chiamerò questo mondo il

¹ N. FRYE, *Anatomia della critica. Teoria dei modi, dei simboli, dei miti e dei generi letterari*, Torino, Einaudi, 1996, 45-46.

² *Ivi*, 46.

³ *Ibidem*.

mondo idilliaco. L'altro è un mondo di avventure eccitanti, ma avventure che implicano separazione, solitudine, umiliazione, dolore e la minaccia di altro dolore. Chiamerò questo mondo il mondo demoniaco o della notte. A causa della potente tendenza polarizzante nel *romance* siamo di solito portati direttamente da un mondo all'altro. Sembra perciò come se il *romance* altro non facesse se non sostituire il mondo dell'esperienza ordinaria con un mondo di sogno, in cui il movimento narrativo continua ad alzarsi nell'appagamento del desiderio o a sprofondare nell'ansietà dell'incubo.⁴

Per questo intreccio di temi e di modi della narrazione, nella struttura complessa del *romance* «l'eroe rappresenta l'umanità, e la ricerca ch'egli persegue rappresenta la possibilità dell'esistenza umana. Ciò a sua volta si espande in un rilevamento del paesaggio del *romance*, in cui vi sono i temi della discesa e della ascesa. La discesa porta l'eroe nei più bassi strati della coscienza, e quindi alla morte; l'ascesa lo riporta verso l'alto alla sua identità originaria»⁵. Questa caratteristica è tipica delle forme narrative, dove il rapporto fra l'eroe e il suo mondo (o il mondo onirico della visione) si sviluppa secondo un intreccio di episodi successivi e in qualche modo concatenati tra loro. Tuttavia ciò non esclude che la relazione simbolica tra il poetico e l'immaginario archetipico possa anche svilupparsi in componimenti dove non emerge né la figura di un eroe né una struttura d'intreccio. Nella poesia *1914*, scritta nel primo anno di guerra, il poeta inglese Wilfred Owen rappresenta il conflitto appena iniziato proprio ricorrendo alla simbologia archetipica delle stagioni:

1914

Scoppiò la guerra: un rovinoso Inverno
 il mondo avvinghia in grande oscurità.
 Il turpe uragano, che Berlino ha per centro,
 su tutt'Europa infuria, lacerando
 le vele del progresso. Rotte o ammainate
 le insegne dell'Arte. Piange il verso. Incombe
 carestia d'ingegno e sentimento.
 Scarso è il vino dell'amore. Spinto in basso,
 putrefa il grano dell'umano Autunno.

Dopo che infatti in Grecia fiorì Primavera
 E un'estate gloriosa a Roma rifulse,
 venne dolce l'Autunno, col raccolto in casa,
 un'età grande e lenta, ricca d'ogni abbondanza.
 Ma per noi, ora, duro Verno e il bisogno
 Di gettare, per la Primavera, sangue, non semi.⁶

Il componimento insiste principalmente sull'archetipo delle quattro stagioni con il relativo simbolismo di nascita (primavera), opulenza (estate), riposo (autunno) e morte (inverno) investiti di significati etici abbastanza evidenti, soprattutto l'inverno, tempo della dura necessità. La chiusura del testo, tuttavia, presenta la prima rottura rispetto allo schematismo ciclico del ritorno alla primavera come età della rinascita e del ringiovanimento: se questo avverrà non sarà che attraverso

⁴ N. FRYE, *La scrittura secolare. Studio sulla struttura del 'romance'*, Bologna, Il Mulino, 1978, 64.

⁵ Ivi, p. 17.

⁶ «War broke: and now the Winter of the world / With perishing great darkness closes in. / The foul tornado, centred at Berlin, / Is over all the width of Europe whirled, / Rending the sails of progress. Rent of furled / Are all Art's ensigns. Verse wails. Now begin / Famines of thought and feeling. Love's wine's thin. / The grain of human Autumn rots, down-hurled. / For after Spring had bloomed in early Greece, / and Summer blazed her glory out with Rome, / An Autumn softly fell, a harvest home, / A slow grand age, and rich with all increase. / But now, for us, wild Winter, and the need / Of sowing for new Spring, and blood for seed». W. OWEN, *Poesie di guerra*, Torino, Einaudi, 1985, 108-109.

il sacrificio di sé, l'olocausto che sostituisce il sangue ai semi, in quello che a tutti gli effetti sembra riproporre nel corpo del componimento poetico un rituale di purificazione. Del *romance* sono riconoscibili anche altri elementi: il conflitto fra luce e ombra, l'uragano della violenza che lacera le vele del progresso rappresentata come una nave, secondo una metafora abbastanza classica. Ogni simbolo di abbondanza (il sentimento, il vino, il grano) è associato con la vitalità che la guerra, il duro inverno, ha essiccato e distrutto. In questo senso Owen utilizza una ricca gamma di simboli e archetipi della tradizione per rappresentare il senso di un evento storico che, intuisce subito il poeta, non lascerà le cose come erano, anzi richiederà una dolorosa trasformazione del mondo e gravi sacrifici perché la vita torni ad affermarsi. Quel che invece manca evidentemente è l'eroe come individuo, sostituito già dal simbolizzato, cioè dall'umanità intera che, chiamata al sacrificio (una semina di sangue), si renderà artefice di un rito cosmico di purificazione e rinascita.

In certo senso si può dire che l'aderenza allo schema mentale del *romance* corrisponda a una fase infantile dell'immaginazione letteraria, dove gli schematismi appaiono in superficie con evidenza e con contrapposizioni nette e forti, sebbene poi si assista a una capacità metamorfica delle forme letterarie tale da amalgamare gli elementi in modo vieppiù maturo. Esistono però testi, nella tradizione memorialistica, dove la presenza 'matura' del realismo rimane sacrificata a una visione eroica e onirica della guerra che in tutto e per tutto ripercorre gli schemi arcaici dell'epica, dove la bella morte del giovane non è la sua fine bensì la condizione necessaria per la sua immortalità nella gloria:

L'individualità del morto non è legata alle sue qualità psicologiche, alla sua dimensione intima di soggetto unico e insostituibile. Con le sue imprese, con la sua vita breve, con il suo destino eroico, il morto incarna dei 'valori': bellezza, giovinezza, virilità, coraggio. [...] Strappando all'oblio il nome degli eroi, è in realtà tutto un sistema di valori che la memoria sociale tenta di radicare nell'assoluto, per preservarlo dalla precarietà, dall'instabilità, dalla distruzione: in breve, per affrancarlo dal tempo e dalla morte.⁷

Questo schema persiste ancora nella memorialistica qui presa in esame, soprattutto nella fase ascendente del 1914, prima che subentri l'orrore della guerra meccanica e di massa, dove la morte si degrada a dissoluzione in massa dei corpi irrecognoscibili. Un esempio di *romance* epico si incontra nelle memorie di Ricciotti Garibaldi, figlio dell'eroe dei due mondi e fondatore nel 1914 della Legione Garibaldina, l'ultima parte delle quali è dedicata al racconto delle gesta eroiche della Legione nel dicembre-gennaio 1914-1915 nell'Argonne. Il tono è enfatico, si cantano «quelle azioni che in un solo istante e con un solo gesto traggono l'individuo dall'oscurità completa e lo portano ad assurgere nei cieli luminosi della gloria»⁸. Si tratta di una memoria in stile ottocentesco, con la retorica dei 'momenti fatali', dei giuramenti, dell'olocausto eroico. Tutti gli elementi del *romance* sono evidenti, a cominciare dal paesaggio: «il sole, senza raggi, come un disco di rame infuocato sospeso tra le nubi, come un occhio misterioso, era il solo testimone della marcia dei valorosi. All'infuori di esso tutto sembrava addormentato, tutto appariva immerso in un grande letargo»; poi «alcuni ciuffi di alberi scheletrici» annunciano l'Argonne: «il luogo del gran cimento era stato finalmente raggiunto!»⁹

⁷ J.-P. VERNANT, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Bologna, Il Mulino, 1987, 14 (cfr. anche 12-13).

⁸ R. GARIBALDI, *Da Digione all'Argonna. Memorie eroiche di Ricciotti Garibaldi*, Milano, Treves, 1915, 165.

⁹ Ivi, 168-169.

Gli eroi, uniti in un'unica anima, sono in viaggio come liberatori verso una terra desolata e ostile, invasa da nemici, nel cuore dell'inverso.¹⁰ È il momento della discesa nel mondo infero: «l'ombra cupa era resa ancor più grave dal silenzio. Non un rumore, non uno stormire di arbusti, tutto dormiva e nel mistero della foresta sembrava che aleggiasse la morte». La nebbia rende la notte ancora più tetra, solo due fuochi brillano e in questi bagliori «coruscavano le baionette e si profilavano delle ombre nere»¹¹. Al posto della magia, come forza che altera l'ordine della natura, si profila adesso la tecnologia, quando nella notte inizia il duello delle artiglierie: «i fuochi si incrociarono e sulla testa del bosco nacque una tempesta fragorosa di rimbombi assordanti, di sibili e di boati sinistri. L'oscurità della notte ingigantiva l'orrore della procella». Davanti a questo spettacolo i garibaldini si raccolgono in silenzio, pronti alla morte eroica «per la bellezza e la grandezza di un ideale»¹². L'elemento meraviglioso non è ancora espulso da questa fase 'infantile' della memorialistica della Grande Guerra. L'ambiente boscoso e cupo è quello del *romance*, la natura è quella del *romance*, scenario della lotta fra tenebre e luce: «il primo raggio d'aurora irruppe finalmente nella foresta e andò a battere sulle file dei legionari. Le baionette corruscarono e, miracolo!... su tutti i petti dei volontari apparve un lembo di rosso. Quel lembo era la leggendaria camicia che dietro la tunica slacciata appariva fiammeggiante»¹³.

L'attacco è uno spettacolo di spade snudate, baionette, trombe, tamburi, ottoni in fanfara: «contemporaneamente al balzo e all'urlo delle compagnie garibaldine, si udì uno scoppio formidabile, la prima trincea nemica di copri di una criniera di lampi e l'epica battaglia cominciò»¹⁴. Tuttavia, la gloriosa carica ottocentesca si impiglia letteralmente nei reticolati della guerra moderna: «quel reticolato, costruito meravigliosamente e solidamente, formava un ostacolo formidabile, dietro al quale gli assaliti avrebbero potuto tenere a bada gli assalitori per un lungo periodo di tempo. Le scariche tedesche si succedevano rapide, compatte e rafforzate dal monotono e continuo scoppiettare delle mitragliatrici»¹⁵. È questo il momento in cui l'eroe (Bruno Garibaldi) si erge contro il destino cade per poi risorgere nell'apoteosi:

Egli, diritto, coi capelli al vento, con gli occhi neri dilatati dalla sublime ed intrepida luce che dentro vi sfavillava, alto, erculeo, roteando la spada, saltando da un rovo all'altro, aprendosi un varco tra gli ultimi fili di ferro ancora rimasti intatti, sfidando i nemi della mitraglia che gli sibilavano intorno, procedeva intrepidamente verso il nemico come beffandosi di esso. [...] Bruno sembrava il gigante invulnerabile della mischia; Bruno era l'esempio sublime di eroismo, l'esortazione e l'incitamento.¹⁶

La battaglia che segue è «titanica», «una lotta degna delle mura di Troia. I combattenti sembravano divenuti di fuoco; assalitori ed assaliti dalla bocca e dagli occhi sprizzavano fiamme, mentre sui volti, che si accendevano, si vedevano or qua, or là colar giù dei rivi sanguigni. [...] Sembrava che quel pugno di eroi avvampasse e che il loro sangue fosse divenuto un torrente di fuoco»¹⁷.

¹⁰ Si tratta dello schema classico del *romance* di quest così come descritto da N. FRYE, *Anatomia...*, 247-251.

¹¹ R. GARIBALDI, *Da Digione...*, 169-170.

¹² Ivi, 171.

¹³ Ivi, 175.

¹⁴ Ivi, 176.

¹⁵ Ivi, 177.

¹⁶ Ivi, 178.

¹⁷ Ivi, 179-180. Nel simbolismo apocalittico i simboli di fuoco generalmente si associano «a un mondo spirituale o angelico a metà strada tra l'umano e il divino», N. FRYE, *Anatomy...*, 145 (trad. it., 190).

Tradizionalmente l'epica ha anche una funzione celebrativa, là dove solleva l'eroe dalla schiera dei morti comuni (e dimenticati) e lo affida alla memoria collettiva e sociale come esempio e custode di un sistema di valori. La fissità del genere deriva in parte dalla sua funzione rituale, così come una certa fissità del genere *romance* deriva dallo schematismo del racconto popolare e della leggenda, generi narrativi con cui confina il mito e, non di rado, la letteratura. Se si considera che la memoria è la «facoltà epica per eccellenza»,¹⁸ l'intersezione tra l'asse paradigmatico (l'organizzazione del racconto in senso lineare e cronologico) e quello sintagmatico (i singoli episodi del racconto) del narrare tende a spostarsi, nel caso della memorialistica dell'anno di guerra 1914, dalla fissità epica o romantica della celebrazione e della visione a quella realistica della testimonianza e dell'interpretazione storico-esistenziale. Se quindi Garibaldi presenta la guerra come epopea¹⁹, un altro testimone inglese, Robert Graves, sembra collocarsi già fra il *romance* e la narrazione altomimetica. Graves arriva alla guerra al termine di un graduale distacco emotivo e sentimentale dalla sua vita di studente imbevuto degli ideali culturali dell'Inghilterra Georgiana e tuttavia irrequieto e pervaso da un'informe coscienza di diversità e insoddisfazione. Per lui la guerra è l'occasione per sottrarsi a una vita in cui non si ritrova, un diversivo a cui guarda con idealismo ma anche con distacco:

Dopo un giorno o due decisi di arruolarmi. In primo luogo, anche se i giornali prevedevano una guerra brevissima – conclusa al massimo entro Natale – io speravo che potesse durare abbastanza da ritardare la mia partenza per Oxford in ottobre, a cui guardavo con terrore. Né presi in considerazione la possibilità di essere attivamente impegnato nei combattimenti, convinto che avrei prestato servizio in guarnigione a casa mentre le forze regolari erano lontane. In secondo luogo, mi ero indignato leggendo della cinica violazione della neutralità del Belgio da parte della Germania.²⁰

Andare in guerra è certamente quel rito di iniziazione all'età adulta, quel viaggio incognito alla scoperta di sé attraverso una prova pericolosa, ma è interiorizzato già nel complesso intreccio dell'esistenza considerata come flusso temporale ed emotivo. Graves non è l'eroe a due dimensioni del *romance* ma un personaggio che si presenta al lettore sotto la luce di un altro tipo di mito: quello autobiografico. Infatti, di ogni racconto autobiografico si può parlare come di un mito, nella misura in cui il mito è anelito a una totalità²¹. Dopo tre settimane il giovane Robert è distaccato come sentinella in un campo per internati, un impiego ritenuto vile e poco 'eroico': «sorvegliare i prigionieri sembrava un ruolo poco eroico in una guerra che, da ottobre, era entrata in una fase critica; volevo andare all'estero a combattere»²².

Tuttavia, il giovane ufficiale non sembra essere adatto alla guerra al fronte: «il rapporto del comandante della mia compagnia mi definiva 'poco militaresco e rompiscatole'»,²³ il che è motivo di

¹⁸ W. BENJAMIN, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov*, in *Angelus novus*, Torino, Einaudi, 1995, pp. 247-274 (p. 261).

¹⁹ I garibaldini furono 'trasfigurati' eroicamente soprattutto attraverso il 'trionfo della morte', che realizzò una «trasfigurazione deificante e un'apoteosi», H. HEYRIÈS, *Les Garibaldiens de 14. Splendeurs et misères des Chemises Rouges en France de la Grande Guerre à la Seconde Guerre Mondiale*, Nice, Serre, 2005, 217.

²⁰ R. GRAVES, *Addio a tutto questo*, Casale Monferrato, Piemme, 2005, 82.

²¹ Il mito è «una sintesi di fatti isolati» e «un'importante forza della vita cosciente.» W. BURKERT, *Mito e rituale in Grecia. Struttura e storia*, Bari-Roma, Laterza, 1987, 42-43. Nel caso dell'autobiografia si può dire che la totalità è il "sé", come principio di unità a cui tutti gli sforzi tendono: «in questa riunione di tutte le energie in un unico punto sta la condizione preliminare per ogni pensiero mitico ed ogni figurazione mitica.» E. CASSIRER, *Linguaggio e mito. Contributo al problema dei nomi degli dei*, Milano, Il Saggiatore, 1961, 47.

²² R. GRAVES, *Addio...*, 88.

²³ Ivi, 89.

un deprimente rinvio. Graves non si rappresenta come eroe da *romance* ma come il protagonista di un dilemma storico in cui la borghesia europea si dibatté nel 1914, tra il desiderio di partecipare alla guerra, per patriottismo e per idealismo, e il timore di scoprire una realtà, al fronte, diversa da quella vagheggiata: «degli ufficiali partiti prima di me, parecchi erano già stati feriti o uccisi»²⁴, ricorda infatti Graves nel tracciare la storia del dilemma. Infatti, quando nella primavera del 1915 Robert va in Francia, l'esperienza è tutt'altro da quanto s'aspettava:

Quando arrivai al quartier generale della compagnia ero esausto, fradicio di sudore sotto il peso di uno zaino come quello della truppa e in più tutto il consueto armamentario appeso alla cintura [...]. Erano i giorni in cui gli ufficiali si facevano affilare la spada dall'armiere prima di salpare per la Francia. Mi era stato consigliato di lasciare la mia nei quartieri dei sergenti addetti ai rifornimenti, e non la rividi mai più, né me ne preoccupai.²⁵

Graves non si sofferma casualmente sull'episodio della spada, perché questa assume non solo il carattere di simbolo delle guerre antiche, ma anche quello metonimico dell'eroe che si identifica nelle sue armi nobili. Quando questo oggetto ha perduto l'aura ed è stato lasciato in Inghilterra (terra del passato e del sogno), non s'innescano nessun conflitto, né sorge il desiderio di riconquistarla attraverso la *quest*. Semplicemente Graves «non se ne preoccupa più». Lo slancio iniziale sembra così dissolversi al contatto con la nuova realtà del conflitto: «col progredire dell'estate (ormai 1915) arrivarono nuovi tipi di bombe e di mortai da trincea, bombardamenti più intensi, maschere antigas più efficaci e un generale rafforzamento della disciplina. Incontrammo i primi battaglioni del Nuovo Esercito e ci sentimmo degli straccioni al confronto»²⁶.

In Graves il motivo del cimento nella storia rimane in ogni caso importante e si riverbera nel tema del mascheramento e dell'agnizione. All'inizio la guerra segna una caduta rispetto allo status sociale precedente, che muove il giovane Robert, benché ufficiale, a sentirsi uno «straccione»; successivamente, giungendo al termine del conflitto vittorioso e vivo, vivrà l'agnizione che lo ristabilirà in un ruolo dominante nella sua società, alla quale torna adulto, maturo, consapevole della propria natura. Infatti Graves rifiutò quella società, poiché le amarezze patite lo spinsero ad abbandonare l'Inghilterra e il suo sistema morale e sociale, e *Addio a tutto questo* è più la storia di questa conquista (e la sua apologia) che il tentativo di rievocare la guerra come un sogno da cui ci si è risvegliati.

Più nettamente distaccate dal modo del *romance* appaiono le memorie di Siegfried Sassoon, che quando scrive alla fine degli anni Venti sembra guardare al 1914 come a un tempo romantico e ingenuo insieme, ma consapevole con ironia dell'illusione che a questo fu connessa fin da principio: «seduto nel sole una mattina di primo settembre, rimuginavo sulle mie cinque settimane di servizio come soldato nella Riserva Cavalleria. Più in salute di quanto fossi mai stato prima, sedevo sulla china di un prato poche miglia da Canterbury, lucidando una sella da cavalleria»²⁷. Prati verdi, sole, giovinezza, cavalli costituiscono il mondo elitario del giovane Siegfried, che sembra non avere nessun reale rapporto con la storia in corso:

²⁴ Ivi, 90.

²⁵ Ivi, 117.

²⁶ Ivi, 140.

²⁷ «Sitting in the sunshine one morning early in September, I ruminated on my five weeks' service as a trooper in the Yeomanry. Healthier than I'd ever been before, I sat on the slope of a meadow a few miles from Canterbury, polishing a cavalry saddle». S. SASSOON, *Memoirs of a Fox-Hunting Man*, New York, Coward-McCann, 1929, 305. Tutte le traduzioni da Sassoon sono mie.

Ero scivolato nella truppa a Downfield arruolandomi due giorni prima della dichiarazione di guerra. Per me, fin qui, la guerra era stata un picnic di fanteria a cavallo con tempo eccellente. L'eccitazione iniziale era morta, ed io ero piacevolmente sollevato da qualsiasi sentimento di responsabilità individuale. [...] Essere nell'esercito era molto simile ad essere tornato a scuola.²⁸

In questo senso, il personaggio di *Memoirs of a Fox-Hunting Man* ricorda la descrizione che Jameson dà dell'eroe del *romance*, «simile ad un osservatore, uno spettatore mortale sorpreso dal conflitto soprannaturale, nel quale viene poi gradualmente coinvolto, per raccogliere, alla fine, i frutti della vittoria senza nemmeno essere consapevole della posta in gioco»²⁹.

Ironicamente Sassoon ricorda lo stupore degli ufficiali che lo conoscevano dai tempi delle caccie con i nobili: «la mia presenza nella truppa era considerata come una specie di barzelletta, benché nella mia idea i miei doveri non erano cosa da ridere e avevo serie aspirazioni all'eroismo sul campo»³⁰. Quello di Sassoon si profila in questa sua parte (il 1914) come un racconto realistico basso-mimetico: non c'è il senso dell'avventura né della grandezza, tutto è piuttosto prosaico e la guerra sembra solo un'interruzione di antiche pratiche sociali. Tuttavia, la guerra sembra premonire un'esistenza più autentica: «sembrava quasi come se avessi aspettato che questa cosa accadesse, sebbene la mia parte vi era così oscura e subalterna»³¹. Questa «cosa», però, è ancora una realtà informe che non prende corpo: «mentre sedevo in terra con la mia sella pulita a metà e la lettera del Distretto, mi sentii molto un uomo votato alla morte. E per uno che non aveva mai udito il sibilo delle pallottole di mitragliatrice, non c'era niente di orrendo nell'idea. La realtà era ancora ben lontana»³².

Come già intravisto in Garibaldi, anche qui si afferma in filigrana il modello tradizionale dell'epica come glorificazione dell'individuo morto eroicamente, condizione per la sua immortalità presso i vivi. Ma questo ideale eroico non ha più sostanza: l'ironia immette il personaggio in un mondo che non comprende e di cui non sembra essere all'altezza, come quando nel Kent intima il 'chi va là' a una vacca nel cuore della notte. La fiducia nei valori tradizionali rimane salda, però l'aura eroico-aristocratica del coraggio guerriero si abbassa di tono, si democratizza come coraggio civile, come virtù del *layman* onesto e leale: «il coraggio restava una virtù. E lo sfruttamento del coraggio, se mi si permette di dire una cosa tanto ovvia, fu la tragedia essenziale della Guerra che, come oggi tutti concordano, fu un crimine contro l'umanità»³³. La guerra non è più un bel gioco mortale in cui gli eroi si misurano e uccidendosi si riconoscono come individui superiori, è diventata un «crimine contro l'umanità» tradita dai suoi stessi ideali. La drammatica caduta delle

²⁸ «I had slipped into the Downfield troop by enlisting two days before the declaration of war. For me, so far, the War had been a mounted infantry picnic in perfect weather. The inaugural excitement had died down, and I was agreeably relieved of all sense of personal responsibility. [...] being in the Army was very much like being back at school» (Ivi, 306).

²⁹ F. JAMESON, *Le narrazioni magiche. Il 'romance' come genere letterario*, Cosenza, Lerici, 1978, 20.

³⁰ «My presence in the ranks was regarded as a bit of a joke, although in my own mind my duties were no laughing matter and I had serious aspirations to heroism in the field». S. SASSOON, *Memoirs...*, 307.

³¹ «There was something almost idyllic about those early weeks of the War. [...] Never before had I known how much I had to lose. Never before had I looked at the living world with any degree of intensity. It seemed almost as if I had been waiting for this thing to happen, although my own part in it was so obscure and submissive» (*Ibidem*).

³² «Very soon it became obvious that everyone would be obliged to go abroad whether they wanted to or not [...]. As I sat on the ground with my half-cleaned saddle and the War Office letter, I felt very much a man dedicated to death. And to one who had never heard the hiss of machine-gun bullets there was nothing imaginatively abhorrent in the notion. Reality was a long way off» (Ivi, 308).

³³ «Courage remained a virtue. And that exploitation of courage, if I may be allowed to say a thing so obvious, was the essential tragedy of the War, which, as everyone now agrees, was a crime humanity» (Ivi, 322).

illusioni, che nega la via al *romance*, scaturisce dallo sguardo ironico che nel tempo della scrittura torna al passato demistificandolo, ormai impossibile ogni ingenuità. Poi la guerra vera arriva: «per la prima volta nelle nostre vite avevano attraversato la Manica. L'avevano attraversata sotto la brillante luna piena sul mare calmo»³⁴. Dopo quest'ultimo rigurgito di *romance* l'approdo in Francia è per Siegfried l'inizio concreto di una nuova vita: «tutto rimaneva dietro di noi, e il primo battaglione era davanti a noi»³⁵. Ancora una volta il realismo è dominante nella narrazione: «a questo snodo nella mia carriera dovrei senz'altro esser pronto con qualcosa di spettacolare ed eccitante. Tuttavia, devo ammettere che non ho un simile episodio da esibire. Gli eventi della mia esperienza devono seguire il loro corso naturale»³⁶. La dimensione narrativa dell'autobiografia di Sassoon taglia la via al racconto eroico e al *romance*, perché invece di arrangiarsi come accumulo verticale di episodi, la narrazione si dispone 'orizzontalmente' seguendo il principio del *tout se tient* dell'autobiografia³⁷.

Sulla medesima posizione a cavallo tra il *romance* (soprattutto dove la guerra è rappresentata come *quest*, come caccia e come discesa nel mondo infero) e il realismo si trova parallelamente *Nelle tempeste d'acciaio* di Jünger, che rappresenta la guerra come stadio di maturazione e di perdita dell'innocenza:

Cresciuti in tempi di sicurezza e tranquillità, tutti sentivamo l'irresistibile attrattiva dell'incognito, il fascino dei grandi pericoli. La guerra ci aveva afferrati come un'ubriacatura. Partiti sotto un diluvio di fiori, eravamo ebbri di rose e di sangue. Non il minimo dubbio che la guerra ci avrebbe offerto grandezza, forza, dignità. Essa ci appariva come azione da veri uomini: vivaci combattimenti a colpi di fucile su prati fioriti dove il sangue sarebbe sceso come rugiada. 'Non v'è al mondo morte più bella...' cantavamo. Lasciare la monotonia della vita sedentaria e prender parte a quella grande prova. Non chiedevamo altro. 'In colonna per quattro!' Durante la marcia sulla pesante argilla della Champagne l'immaginazione infervorata si calmò. Lo zaino, le munizioni, il fucile pesavano come piombo.³⁸

Nel primo bombardamento l'immagine della guerra e dei soldati che scappano muta radicalmente: «la scena mi pareva, in verità, alquanto ridicola; era un po' come osservare della gente che s'affanna a far qualcosa senza comprenderne il motivo. [...] Un'impressione soffocante d'irrealtà mi prese, allorché lo sguardo andò a posarsi su una forma umana orribilmente insanguinata; una gamba pendeva da quel corpo con un'angolazione innaturale»³⁹. Alla realtà si sovrappone per un momento la visione oscura del demoniaco: «cos'era avvenuto? La guerra aveva mostrato gli artigli e gettato via di colpo la sua maschera di bonomia. Come era misterioso e irreale tutto ciò!»⁴⁰. Il misterioso e l'irreale sono un tratto narrativo caratteristico del *romance*⁴¹ che rimane

³⁴ «For the first time in our lives we had crossed the Channel. We had crossed it in bright moonlight on a calm sea» (Ivi, 341).

³⁵ «Everything was behind us, and the first battalion was in front of us» (*Ibidem*).

³⁶ «At this crisis in my career I should surely be ready with something spectacular and exciting. Nevertheless, I must admit that I have no such episode to exhibit. The events in my experience must take their natural course» (Ivi, 343).

³⁷ «Nel realismo il tentativo è normalmente quello di tenere l'azione orizzontale, usando una tecnica di causalità nella quale i personaggi siano prioritari rispetto alla trama, ove il problema è normalmente: 'dati questi personaggi, che cosa accadrà?' Il *romance* è più di frequente 'sensazionale', cioè si muove da un episodio discontinuo all'altro, descrivendo cose che accadono ai personaggi, per lo più, esternamente. Possiamo parlare di questi due tipi di narrativa come della narrativa dell' 'onde' e dell' 'e poi?' (N. FRYE, *La scrittura...*, 59).

³⁸ E. JÜNGER, *Nelle tempeste d'acciaio*, Parma, Guanda, 2000, 5.

³⁹ Ivi, 6.

⁴⁰ Ivi, 7.

costante nelle memorie del primo Jünger, su cui incombe sempre, attraverso una fitta simbologia (le tempeste di fuoco e di ferro, il labirinto delle trincee, la quasi sovranaturale natura dell'eroe che sembra immortale, ecc.), anche se la crudezza della realtà non permette più una fuga completa nella dimensione del sogno. Il 1914 è un anno di rivelazione e il giovane Ernst capisce che il sogno romantico della guerra eroica è rotto per sempre: «quando giunse il grigiore dell'alba, ero ricoperto di fango proprio come gli altri. Mi sembrava che quella vita da talpe durasse già da mesi.»⁴² La guerra è fango e fatica, il paesaggio in cui si rispecchia l'anima è pervaso dal simbolismo demonico: «tutta la zona prendeva un aspetto sinistro, quando, di notte, la luna, uscendo da uno squarcio di nubi, faceva apparire ombre fantastiche o quando strani rumori sembravano mescolarsi al mormorio delle acque e al fruscio delle canne»⁴³. Paesaggio di spettri, la luna non rischiara il mare calmo come in Sassoon, ma un luogo sinistro dove iniziano a scavarsi le prime trincee nel fango argilloso, un labirinto dove si vive di notte, vegliando bagnati dalla pioggia sotto l'oppressione delle pareti incumbenti come quelle di una tomba:

Un breve soggiorno al reggimento era stato sufficiente a guarirci del tutto dalle vecchie illusioni. In luogo dei pericoli sperati, avevamo trovato il fango, la fatica, le notti di veglia, tutti mali la cui sopportazione esigeva un eroismo poco confacente alla nostra natura. Ma il peggio era la noia, più snervante per il soldato che la vicinanza stessa della morte.⁴⁴

Le illusioni romantiche sono definite una vera e propria malattia, dalla quale si guarisce apprendendo che la nuova guerra pretende nuovi eroi: non quelli belli e poetici delle guerre antiche, ma individui duri, temprati, belluini e oscuri: quella razza guerriera che alla fine della guerra Jünger teorizzò nel saggio *La lotta come esperienza interiore*, manifesto di una cultura militarista che, di lì a vent'anni, avrebbe trovato la propria rovina sui fronti della Seconda guerra mondiale. Il ritorno della visione, dell'irrazionale, realizza a cose fatte una nuova sovrapposizione dell'ideale sul reale, anche se in termini intellettuali (attraverso il genere saggio): Jünger, aderisce a una nuova sensibilità di realismo espressionista e crudele, mentre rimane fedele alla sua infatuazione per il *romance* e per l'allegoria della guerra come *quest*, da cui l'individuo uscirà superiore a se stesso, migliore, temprato alla morte.

Henri Barbusse, arruolatosi volontario a quarantun anni nel 1914, nel suo potente romanzo *Il fuoco* (1916) persegue invece un'operazione estetica opposta: ispirandosi ad un solido realismo, anche linguistico, egli rappresenta lo sconvolgimento di un mondo che è già interamente dilaniato e decaduto. In Barbusse il *romance* è finito e impossibile da ripercorrere. Anche il suo paesaggio, quello dell'inverno 1914-1915, il primo della guerra di trincea, è completamente demonico:

Il vasto cielo pallido si anima di colpi di tuono: ogni detonazione sprigiona una rossa lama di fuoco che cade nel residuo della notte, e una colonna di fumo in quello che già c'è del giorno. Lassù – così in alto e così in lontananza da poterlo a malapena vedere – un volo di terribili uccelli ascende in circolo, accompagnato da potenti strida palpitanti, per guardare la terra. La terra! Un vasto deserto sommerso dall'acqua incomincia a prendere forma sotto la dilatata desolazione dell'alba. Pozze e acquitrini con l'acqua gelata dall'intenso alito del freddo mattutino; piste tracciate in questi campi sterili dalle truppe e dai convogli notturni, e solchi che in quella fioca luce brillano come binari d'acciaio; ammassi di fango dai quali spuntano paletti

⁴¹ «Il mondo improbabile, desiderante, erotico e violento del *romance* ci ricorda che non siamo svegli quando abbiamo abolito il mondo del sogno: siamo svegli solo quando lo abbiamo assorbito di nuovo» (N. FRYE, *La scrittura...*, 72).

⁴² E. JÜNGER, *Nelle tempeste...*, 9.

⁴³ Ivi, 9-10.

⁴⁴ Ivi, 12.

rotti, cavalletti a x divelti, e cespugli avviluppati di filo spinato. Con quel letto di limo e le pozze, la piana sembra un'infinita tela grigia che fluttua sul mare, a tratti sommersa. Anche se non piove tutto è zuppo, madido, slavato e affondato, e perfino la livida luce sembra colare. Adesso si riesce a distinguere la rete di lunghi canali dove permane un lembo di notte. Sono le trincee.⁴⁵

Il «deserto sommerso dall'acqua», simbolo del disfacimento dell'organico nell'inorganico⁴⁶, è sovrastato da un cielo vuoto di dei e popolato da animali meccanici e mostruosi, gli aerei da ricognizione che con le sirene comunicano all'artiglieria la posizione di tiro. Campi «sterili» ingombri di macerie e rottami sono quel che resta del mondo di prima, su cui il sogno aleggia come incubo, non certo come visione radiosa: anche qui i canali sono una rete, un labirinto, altro simbolo demonico insieme con le tombe, le catacombe e i sotterranei⁴⁷. Non sono più uomini gli esseri che popolano questo mondo, ma ombre che emergono dalle profondità della terra: «uno dopo l'altro gli uomini escono dallo sprofondo. A ogni cantone si formano delle ombre: nubi umane che si muovono e si frammentano... Uno dopo l'altro diventano riconoscibili»⁴⁸.

I soldati sembrano essersi trasformati in animali: «da quelle tane laterali vedo uscire e muoversi delle ombre, grandi e informi, simili a orsi, che si trascinano nel fango e grugniscono. Quelli siamo noi. [...] Le facce, arrossate o pallide, sono sfigurate dalla sporcizia, forate dalle lampadine di occhi velati e cisposi, arruffate da barbe incolte e incrostate da capelli bradi». Uno di questi «esseri»⁴⁹ è solo «una forma umana che si distingue appena, ai nostri piedi [...]. Strizza gli occhietti nella giungla di sporco che gli lorda la faccia. Sopra il varco della bocca sdentata, i baffi sono un ammasso giallastro. Ha le mani di un nero tremendo, con il dorso così sporco da sembrare villosa, e i palmi coperti da un solido strato grigio. Accartocciato e coperto di sporcizia, emana un tanfo da vecchia pentola in disuso»⁵⁰. Il loro ricovero è il sottosuolo, sono «nubi» o una «spelunca stretta e bassa»,⁵¹ dove l'acqua domina ovunque; è un mondo decomposto:

La luce del giorno ha finito per infiltrarsi nei crepacci senza fine che solcano questa parte del mondo, e adesso lambisce i margini delle nostre buche. È la malinconica luce del Nord, di un cielo angusto e fangoso, anch'esso appesantito dal fumo e dall'odore d'officina. In questa luce plumbea, il bizzarro assortimento delle creature degli abissi rivela la cruda realtà dell'immane miseria che le ha generate.⁵²

Tutte le divise sono rattoppate, colorate, arrabattate. Le giunture «scricchiolano come legna ritorta o come cardini vecchi: l'umidità fa arrugginire gli uomini come i fucili, più lentamente ma più in profondità»⁵³. Con l'apparenza umana, sostituita da una vita meccanica e nemmeno biologica, anche l'individualità si dissolve:

Sotto lo stesso aspetto ordinario, si nascondono e si rivelano maniere e abitudini identiche, la stessa natura semplice di uomini tornati allo stato primordiale. Perfino il nostro linguaggio, un'accozzaglia di dialetto e di gergo da officina e da caserma condita con qualche neologismo, ci amalgama, come una salsa linguistica, alla compatta moltitudine di uomini che, ormai da

⁴⁵ H. BARBUSSE, *Il fuoco*, Milano, Kaos, 2007, 11.

⁴⁶ N. FRYE, *Anatomia...*, 191.

⁴⁷ Ivi, 197.

⁴⁸ H. BARBUSSE, *Il fuoco...*, 13.

⁴⁹ Ivi, 18.

⁵⁰ Ivi, 14.

⁵¹ Ivi, 18.

⁵² Ivi, 17.

⁵³ Ivi, 24.

svariate stagioni, ha svuotato la Francia e si è ammassata nel Nord-Est. E poi qui, tenuti insieme da un destino ineluttabile, volenti o nolenti trascinati in un unico rango da questa soverchiante sventura, con passare delle settimane e dei mesi non abbiamo altra scelta che diventare uguali. La tremenda angustia della vita comune ci stringe, ci plasma, ci mescola uno con l'altro. È una specie di fatale contagio.⁵⁴

Come se colpiti da una malattia degenerativa che riduce l'umano all'animale e all'inorganico, i soldati sembrano essersi trasformati in demoni, che si azzuffano e litigano tutto il tempo. Come i porci di Circe, sono «come bestiame nel recinto.»⁵⁵ La metafora completa la metamorfosi in bestie da macello che possono solo sperare di vivere ancora un giorno di più: «è evidente che questo è il credo degli uomini che un anno e mezzo fa hanno lasciato ogni angolo del Paese per ammassarsi alla frontiera: 'Smetti di capire e smetti di essere te stesso. Spera di non morire, e combatti per vivere il meglio possibile'»⁵⁶. Dopo la battaglia, così è il reggimento in marcia verso le retrovie:

Sono ranghi di ombre, appesantite dal carico che gli sporge in alto, ai fianchi, davanti e dietro, e che si urtano tra loro come fossero cieche. Ogni ondata, sospinta dalla successiva, spinge a sua volta quella che la precede, mentre a fianco, un po' discosti, volteggiano i fantasmi più agili dei graduati. [...] E nonostante abbia per tetto solo l'infinito cielo notturno, quella massa che si trascina e si spande sulla strada ripida emette un puzzo da gabbia dei leoni.⁵⁷

Del *romance* permane se mai in Barbusse l'armamentario simbolico e metaforico, non più certamente l'intento narrativo o l'ideologia eroica. Anzitutto l'individuo si dissolve nella comunità dei soldati, perde i connotati dell'eroe, la sua lingua, diventata scurrile e materiale, si fa vile e cruda come il suo aspetto. La guerra stessa non è più soltanto un susseguirsi di quadri o episodi (come ancora in Jünger) ma il dipanarsi di un grande dramma collettivo, cosmico, morale in cui la personalità individuale è coinvolta e irrimediabilmente compromessa dall'esperienza dell'inutilità della violenza. Così la metafora dell'animalità non ha nulla a che fare con un residuo di immaginario magico-mitico, al contrario esprime solo la disperata visione di un'umanità ridotta ai suoi istinti bestiali e degradata dalla violenza.

Il tema della metamorfosi e della metafora animale compare anche nel romanzo antimilitarista *Le grand troupeau* di Jean Giono (1931). L'opera inizia con la descrizione della fuga dei pastori e dei loro armenti dalle alture dove è arrivata la guerra. Come in un'apocalisse, la natura intera sembra inorridire davanti all'iniquità degli eventi, i cavalli gemono nella notte⁵⁸ e le greggi di pecore e montoni scendono a valle trascinandosi dietro gli agnelli atterriti. La figura del gregge è simbolica, così come l'immagine del sangue che cola dalle pance dei montoni e sgocciola sulla strada bianca: «Cléristin guardava anche di là dalle bestie la scrittura delle cose, quel che il gran gregge scriveva in lettere di sangue e dolore, là, davanti a sé, sul bianco della strada»⁵⁹. Intanto, dal fianco delle montagne da dove fuggono gli armenti, «una tempesta spaccava il cielo con dei martelli di ferro»,⁶⁰ in una simbolica lotta fra gli elementi. Il parallelismo analogico tra uomini e montoni rimane la figura centrale dei primi capitoli, non solo perché gli uomini appaiono «ammucchiati come

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Ivi, 32.

⁵⁶ Ivi, 34.

⁵⁷ Ivi, 67.

⁵⁸ J. GIONO, *Le grand Troupeau*, in *Œuvres romanesques complètes*, 6 voll., Paris, Gallimard, vol. 1, 539-724 (541).

⁵⁹ «Cléristin regardait aussi l'au-delà des bêtes, l'écriture de la chose, ce que le grand troupeau écrivait en lettres de sang et de douleur, là, devant eux, au blanc de la route». Ivi, 550. Tutte le traduzioni da Giono sono mie.

⁶⁰ «Un orage cassait le ciel comme avec des marteaux de fer» (*Ibidem*).

montoni»,⁶¹ ma perché andare alla guerra per gli uni e fuggire per gli altri è un fatto di volontà: «uno s'alzerà e gli altri s'alzeranno; uno marcerà e gli altri marceranno dietro»⁶². E ancora, nel buio gli occhi dei soldati «sembravano delle pietre lucenti come quando si scopre la lanterna davanti a l'intero assembramento dei montoni»⁶³. Giono – gli fu rinfacciato come un cedimento del suo pacifismo –⁶⁴ ritorna a modo suo verso il *romance* nel senso di una riscoperta del simbolico, anche se ne scarta l'immaginario eroico nel momento in cui alla caduta fa seguire il ritorno alla natura e il ricongiungimento dell'umano con il cosmico: la guerra non è un abominio che si contrappone alla natura, ma una forma di violenza e di sofferenza che alla fine la natura riassorbe in sé, secondo un disegno allegorico di ritorno all'unità e all'identità, a quell'ordine superiore che governa tutto. L'approdo di Giono, in realtà, non è il *romance* ma il mito stesso: l'anelito all'unità in cui tutto si ritrovi e si dissolva (anche la violenza e la negatività del male) è la chiave di volta della sua interpretazione della guerra. Perciò rimane sempre qualcosa di positivo anche nelle visioni più crudeli: nonostante la visione d'incubo dei ratti e dei corvi che rodono i cadaveri, ultima degradazione dell'umano nell'inorganico e nel cadavere, le truppe in viaggio verso il fronte vengono descritte come «il nutrimento della terra»⁶⁵. Perciò si può ben vedere in Giono rappresentato simbolicamente il conflitto tra bene e male, che Jameson riconosce come la vera radice del *romance*⁶⁶, trasportato attraverso la forma del romanzo verso il mito come idea di una narrazione totale in cui deve dispiegarsi una visione del mondo e dell'esistenza complessiva⁶⁷.

Iniqua la guerra e iniquo il 1914 anche e soprattutto per l'altro grande testimone pacifista del conflitto, Erich Maria Remarque. Nel suo romanzo *Niente di nuovo sul fronte occidentale* il *romance* è evocato nel ricordo nostalgico e onirico del 'prima', il tempo dell'entusiasmo, della giovinezza perduta, della spensieratezza:

Eravamo pieni di idee indistinte, che ai nostri occhi conferivano alla vita e anche alla guerra un carattere idealistico e quasi romantico. [...] Ci eravamo arruolati pieni di entusiasmo e di buona volontà: si fece di tutto per spegnere in noi l'uno e l'altra. [...] Ci eravamo figurati diversamente il nostro compito; sembrava che ci si preparasse all'eroismo come cavalli da circo; ma finimmo con l'abituarci.⁶⁸

Anche Graves, s'è detto, relegava il *romance* al ricordo di un passato e di un primo incontro con la guerra che viene poi gradualmente rappresentata in termini realistici, prosaici, antieroiici. In Remarque avviene ugualmente qualcosa di simile, ma con la differenza che l'ispirazione autobiografica non si riverbera nella forma del testo, dove l'eroe non è l'io dell'autore bensì il personaggio fittizio di Paul Bäumer, portavoce più di una generazione che di un individuo. Quella che nell'agosto del 1914 incontrò un destino di rovina era stata detta «gioventù di ferro» dal vecchio maestro di scuola Kantorek, rappresentante della media borghesia guglielmina, patriottica, conservatrice, arroccata sui privilegi e sul culto della tradizione; ma ironicamente solo un barbone,

⁶¹ «Embrigadés comme des moutons» (Ivi, 566).

⁶² «Un se lèvera, et les autres se lèveront; un marchera et les autres marcheront derrière» (Ivi, 559).

⁶³ «Semblai[en]t des pierres luisantes comme quand on découvre la lanterne devant toute l'assemblée des moutons» (Ivi, 617).

⁶⁴ L. RASSON, *Ecrire contre la guerre. Littérature et pacifismes, 1916-1938*, Paris, L'Harmattan, 1997, 122-123.

⁶⁵ «La nourriture de la terre» (Ivi, 622).

⁶⁶ F. JAMESON, *Le narrazioni...*, 22.

⁶⁷ Il mito tende a strutturare una totalità in cui ogni comunità rispecchiandosi trova ordine, equilibrio e giustificazione. Cfr. N. FRYE, *Littérature et mythe*, «Poétique. Revue de théorie et d'analyse littéraires», 8 (1971), 489-514 (495-496).

⁶⁸ E. M. REMARQUE, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, Milano, Mondadori, 2000, 19.

che guarda le reclute lasciare la caserma per il fronte, la riconosce nella sua vera essenza di «gioventù eroica»⁶⁹. Triste agnizione, perché quell'eroismo non ha niente di bello e di grande, è il medesimo eroismo oscuro e umile di cui già parlava Jünger: «il primo fuoco tambureggiante ci rivelò il nostro errore, e dietro ad esso crollò la concezione del mondo che ci avevano insegnata»⁷⁰. In Remarque il *romance* è definitivamente relegato alla nostalgia dell'Eden perduto e mai più riconquistato. Credere che sia ancora possibile risalire il corso della storia attraverso il sogno del *romance* è smascherato come un'illusione impraticabile, perciò Remarque non impiega il mezzo autobiografico: per sottolineare la frattura tra il prima e il dopo, ogni forma di continuità deve essere abolita, e con la fine del romanzo coincide la fine della vita e della speranza, quando tutti i personaggi, irredenti, sono ormai morti in guerra.

Oltre il tragico della caduta rappresentata da Remarque subentra infine nell'immaginario onirico – fatto di incubi e visioni di morte e disfacimento – l'ironico nella poesia *Grodek* di Trakl, dove il poeta mostra l'umanità come sovrastata dagli eventi:

I boschi d'autunno rimbano a sera
 d'armi mortali, e le auree pianure
 e i laghi celesti, sui quali rotola il sole
 più lugubre; abbraccia la notte i guerrieri
 moribondi, il lamento selvaggio
 delle loro labbra straziate.
 Quietamente s'agglomera nel saliceto –
 nube scarlatta, dimora d'un Dio corrucciato...
 il sangue versato, frescura lunare;
 tutte le strade convergono in nero marciame.
 Sotto le rame d'oro del bosco silente,
 sotto le stelle, l'ombra della sorella barcolla
 a salutare le anime eroiche,
 le teste lorde di sangue;
 e nel canneto sommessi
 suonano i cupi flauti autunnali.
 Oh lutto orgoglioso! Altari di bronzo,
 un immenso dolore nutre, quest'oggi,
 la fiamma cocente dell'anima,
 i non nati nipoti.⁷¹

Uno dei testi più disperati della grande Guerra, *Grodek* snocciola una serie di immagini demoniche: un sole tenebroso, la notte, i moribondi piagati, il dio furibondo, il bosco ammutolito, la nera putredine, e gli altari di bronzo di un sacrificio dell'umanità intera orbata del futuro, anche qui irredenta, perduta. Tuttavia spicca in questo paesaggio mentale d'incubo, luminosa, la parola eroi, le cui anime s'involano dalle teste insanguinate, per un'ultima ascensione verso quel cielo rosso dove si nasconde una divinità selvaggia, pagana, assetata di sangue. Come già in Owen, anche

⁶⁹ Ivi, 40.

⁷⁰ Ivi, 12.

⁷¹ «Am Abend tönen die herbstlichen Wälder / Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen / Und blauen Seen, darüber die Sonne / Düstere hinrollt; umfängt die Nacht / Sterbende Krieger, die wilde Klage / Ihrer zerbrochenen Mäuler. / Doch stille sammelt im Wiedergrund / Rotes Gewölk, darin ein zürnender Gott wohnt / Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle; / Alle Straßen münden in schwarze Verwesung. / Unter goldnen Gezeig 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 dunkeln Flöten des Herbstes. / O stolzere Trauer! Ihr ehernen Altäre / Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz, / Die ungeborenen Enkel». G. TRAKL, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 1990², 142-145.

questa poesia del 1914 non mostra un individuo, non narra un intreccio, non presenta una sequenza di piani, bensì pone l'umanità dolente – nella sineddoche degli eroi morenti – al centro di una serie di immagini che simbolizzano la decadenza e il disfacimento del tempo presente. In Trakl non c'è mai ascesa, il sogno della guerra non è mai visione di gloria, ma solo di caduta.

In conclusione, si può affermare che in un sistema complesso e concluso come quello della teoria di Frye la memorialistica si collocherebbe idealmente nel modo basso-mimetico. Tuttavia, per assunzione dello stesso Frye, tra i vari modi e generi della letteratura c'è ambivalenza e permeabilità, come mostra la presenza di elementi del *romance*, del tragico e dell'ironico all'interno di molte rappresentazioni realistiche. Jameson, critico dell'approccio di Frye al problema del *romance*, concorda con il canadese nel riconoscerlo come un genere liminale, là dove sostiene che «il *romance* come forma esprime così un momento transitorio, [...]: i suoi contemporanei debbono avvertire che la loro società è divisa tra passato e futuro in modo tale che le alternative vengono intese come ostili»⁷². Il 1914 si pone come soglia fra due momenti della storia e della cultura europea colta tra il «c'era una volta» e il «vissero felici e contenti», le due forme di stabilità e identità, l'una perduta e l'altra ritrovata (o sperata, almeno per un breve momento tra l'agosto e il settembre del 1914) al termine della *quest'*⁷³. Nella memorialistica, lo stupore doloroso scaturito dalla catastrofe umana della Grande Guerra si deposita anzitutto come ambivalenza e alternanza tra sogno e realtà, così strettamente compenetrati che talvolta è fatica dirimerli e dire dove finisce l'uno e dove s'afferma l'altra. Ma in questa permeabilità i simboli e le metafore testimoniano per un'altra difficoltà meno evidente, quella sentita dai testimoni anzitutto, poi dalla loro società, di ricavare dall'esperienza del conflitto una qualche verità morale.

Se la realtà creata da un'opera letteraria è in buona parte dipendente dalla funzione che l'opera svolge in una certa società nel tempo⁷⁴, tanto più questa nozione si complica quanto maggiore è l'aderenza alla realtà referenziale, esterna al testo, preposta al patto di lettura della memorialistica autobiografica. Adattando la riflessione di Post, si può dire che la caratteristica estetica della memorialistica consiste nel trattare di una realtà che non è né meramente presenza fisica (attuale o attestata attraverso delle tracce) né meramente un «artefatto culturale» da cui dipende la capacità di predire o comprendere come sia possibile il significato delle cose⁷⁵. Ogni realtà 'nuda' esposta nella memorialistica autobiografica è filtrata attraverso la significazione, simbolica, metaforica o allegorica che sia: le premesse stesse perché un'esperienza sia percepita e riportata da un testimone come 'reale' prevede un assetto di valori, credenze, riferimenti che permettano di distinguere con un certo margine di chiarezza la realtà dalla visione.

Eppure, s'è detto, nei testi considerati l'onirico e il realistico non cessano d'intrecciarsi, prendendo forza l'uno dall'altro senza però prevalere mai completamente. La questione, allora, non è tanto separare con il bisturi dell'analisi la visione dalla realtà, quanto comprendere in che modo le due coesistono nel racconto: «una volta compreso, però, che tutta la letteratura riposa sulla visione comune e che, per così dire, gli effetti atmosferici si evolvono nel tempo, allora diventa problematica, più che la sua mutualità, la natura di quella visione»⁷⁶. Nella memorialistica, paradossalmente, è reale tanto il 'fuori-testo' quanto la visione d'insieme, comprensiva dei dettagli

⁷² F. JAMESON, *Le narrazioni...*, 67.

⁷³ N. FRYE, *La scrittura...*, 66.

⁷⁴ R. C. POST, *A Theory of Genre: Romance, Realism, and Moral Reality*, «Faculty Scholarship Series», Paper 219, (1981), 367-390 (369).

⁷⁵ *Ibidem*.

⁷⁶ Ivi, 381.

realistici e delle singole visioni deformate o inventate, degli episodi e della totalità. Post implica l'esistenza di un «ordine privilegiato», cioè di una realtà morale condivisa implicitamente da individui e gruppi, sulla base della quale diventa possibile rappresentare il mondo e trarne un significato: la funzione del *romance* sarebbe quindi quella di «penetrare attraverso i fregi fin dentro la cornice» in cerca di quel minimo comune denominatore delle esperienze individuali capace di far intuire un'esperienza universale. La difficoltà con cui si confronta il *romance* consisterebbe però nel fatto che «le convenzioni quotidiane interferiscono continuamente con tali espressioni dell'esperienza»⁷⁷, costringendo così autore e lettore a uno sforzo di comprensione analogica nel quale rimane impossibile dire *quale* realtà sia in gioco e posta sotto lo sguardo. Il percorso dal *romance* al realismo, nella memorialistica, non è affatto semplice e privo di asperità, anzi è un labirintico andirivieni di suggestioni che mai fino in fondo si chiariscono o si dissipano e che non prescindono, in ultima istanza, da quella ricerca di un senso unitario in cui l'incongruo assuma una forma e trovi una giustificazione. Il 1914 si fissa nella memorialistica letteraria europea come il tempo breve di un'esperienza di ricerca e di delusione, scissura fra due epoche della civiltà, sotto il segno indelebile della catastrofe.

⁷⁷ Ivi, 386.