

RINO CORTIANA

La mano e la lama
J'ai tué («Ho ucciso») di Blaise Cendrars

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&text=p&cms_codsec=14&cms_codcms=818
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

RINO CORTIANA

La mano e la lama
J'ai tué («Ho ucciso») di Blaise Cendrars

Il breve racconto di guerra J'ai tué di Blaise Cendrars pubblicato nel 1918 propone la rappresentazione della guerra nella sua dinamica concreta (spostamento delle truppe, paesaggio devastato dai bombardamenti, e i soldati in quella determinata condizione, con le loro emozioni e con i loro corpi esposti alla logica della battaglia; solleva la questione fondamentale del come narrare la guerra nei suoi lati oscuri e indicibili) e della posizione e della funzione dell'io narrante con implicazioni psicologiche ed enunciativie.

I

Nel 1914, Blaise Cendrars¹, di nazionalità svizzera e residente a Parigi dal 1910, è promotore, con Canudo (italiano originario di Bari che vive a Parigi, animatore della rivista "Montjoie", lui stesso scrittore in lingua francese), di un manifesto interventista, sottoscritto da altri stranieri residenti in quel periodo a Parigi. Ecco il testo il cui tono rivela tutto l'entusiasmo di battersi per questa seconda patria, con la consapevolezza anche della dimensione e dell'importanza di questo conflitto:

L'heure est grave.

Tout homme digne de ce nom doit aujourd'hui agir, doit se défendre, de rester inactif au milieu de la plus formidable conflagration que l'histoire ait jamais pu enregistrer.

Toute hésitation serait un crime.

Point de paroles, des actes.

Des étrangers amis de la France, qui pendant leur séjour en France, ont appris à l'aimer et à la chérir comme une seconde patrie, sentent, le besoin impérieux de lui offrir leurs bras.

Intellectuels, étudiants, ouvriers, hommes valides de toutes sortes - nés ailleurs, domiciliés ici - nous qui avons trouvé en France la nourriture de notre esprit ou la nourriture matérielle, groupons-nous en un faisceau solide de volontés mises au service de la plus grande France.

Cendrars si arruola dunque nell'esercito francese ai primi di settembre del 1914 – entrerà con altri stranieri a far parte della «Légion étrangère» - e nel corso di un'azione presso la Ferme Navarin,

¹ È nato alla Chaux-de-Fonds nel 1887 (il suo vero nome Friedrich Sauser), sarà naturalizzato francese dopo l'amputazione della mano destra e morirà a Parigi nel 1961. Nel 1914 aveva già pubblicato *Les Pâques à New York* (1912), *Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France* (1913) e *Séquences* (1913). Frequentava l'ambiente molto vivace della cultura parigina che è alla ricerca di nuovi linguaggi, con un interscambio formidabile tra ambiente letterario e ambiente pittorico. Esempio: *Le Transsibérien* sarà eseguito in collaborazione con Sonia Delaunay, adottando la forma spaziale e grafica del dépliant (alto+ due metri) e facendo interagire caratteri tipografici di varia dimensione con i colori della pittrice. L'ultima edizione delle opere complete è stata pubblicata in quindici volumi da Denoël (a cura di C. Leroy), "Tout autour d'aujourd'hui" (TADA), 2001-2006 (in seguito TADA). Due volumi sono usciti nella Pléiade (sempre a cura di Claude Leroy: *Oeuvres autobiographiques complètes*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2013).

nel 1915, sarà seriamente ferito e perderà l'avambraccio destro e dunque la mano della scrittura². *J'ai tué* (1918)³ è uno dei primi testi che raccontano la dura e tragica esperienza della guerra⁴.

Sia pure nella stringatezza e compattezza del testo si stagliano con nitidezza alcune sequenze che vanno a comporre il racconto:

1. In una prima sequenza troviamo la rappresentazione dei soldati in marcia verso il fronte. È tutta una moltitudine in movimento che si contrappone immediatamente, attraversando una città, al Grande Capo Responsabile, racchiuso nel luogo protetto di una villetta, tutto immerso nei suoi calcoli astrusi, al riparo anche dai rumori degli stivali dei soldati da una lettiera di paglia attorno al muretto dall'abitazione. Tra i rumori soffocati si ode il «respiro di un milione di uomini» che si perdono poi nel buio e nel fango. Si nota una prima contrapposizione tra la massa dei soldati e le gerarchie militari.

Tra i canti licenziosi dei soldati si arriva alla sequenza del teatro di guerra vero e proprio.

2. Il campo di battaglia è dominato dal rumore assordante dei cannoni, dello scoppio delle granate: il rimbombo continuo si mescola all'azione devastante dei fuochi e dei roghi. In questa atmosfera sono ammassati i soldati i cui corpi sono oltremodo sollecitati sotto una volta infernale. L'azione distruttrice non risparmia lo spazio: mondo umano e mondo naturale sono coinvolti nella stessa tragedia che si dilata in dimensioni cosmiche: «Respiro del mondo» e «Musica delle sfere». Al momento dell'attacco si manifestano anche le reazioni individuali di fronte al pericolo e si delineano vari tipi di comportamento. Di fronte a tanti morti e feriti emerge il quesito sulle finalità e le giustificazioni di tale massacro.

3. Una sequenza specifica può essere quella della distribuzione dei coltelli che introduce ad un livello più specifico e individuale la forma dello scontro: c'è la necessità di «fare un rastrellamento e vengono distribuiti una decina di coltelli. Il narratore, provando una certa ferezza, si trova con il coltello a serramanico in mano, pronto a scagliarsi e a colpire il corpo del nemico. Ma proprio in questo momento di riduzione a livello individuale dello scontro e al passaggio all'arma bianca, quel coltello viene rapportato a tutta l'immensa macchina da guerra che sta dietro, al lavoro di migliaia di uomini e donne che, a vari livelli, producono i materiali indispensabili per la guerra. Una frase può riassumere tutta una lunga elencazione: «Su tutta la superficie terrestre si lavora per me».

4. La breve e concitata sequenza finale realizza il programma esibito nel titolo: «Ho ucciso». Infatti l'individuo, con le sue caratteristiche attitudinali e la sua storia, sfida con determinazione un suo simile direttamente, arrivando a uccidere - sia pure per legittima difesa -, staccando quasi la testa dell'antagonista: «Ho ucciso il crucco».

² Sarà naturalizzato francese il 16 febbraio 1916.

³ B. Cendrars, *J'ai tué*, Paris, À la Belle Édition, François Bernouard, 1918. Con 5 disegni di Fernand Léger. Le pagine non sono numerate. È uscito di recente, nella traduzione di F. Pilastro, *Ho ucciso-Ho sanguinato*, Trieste, Nonostante, «Microgrammi», 2015.

II

Il testo offre le caratteristiche tipiche del racconto mimetico, del reportage sul teatro di guerra. Che impone una strategia narrativa e testuale: immediatezza, ritmo concitato, rappresentazioni frenetiche del campo di battaglia. Una scrittura che vuole rendere la dinamica dell'azione di guerra in cui l'autore non solo è omodiegetico ma anche autodiegetico⁵.

Già l'incipit utilizza costruzioni frastiche essenziali, magari costituite dal solo verbo, in un andamento incalzante e paratattico per descrivere l'afflusso di uomini e mezzi che attraversano una città. «Avanzano. Da tutti gli orizzonti. Giorno e notte. Mille treni sfornano uomini e materiali». Qui, oltre all'albergo adibito a quartier generale, sono elencati degli oggetti come le auto con le insegne, delle casse da imballaggio, una sedia a dondolo di magazzino. Oltre a dei giovani con un abbigliamento preciso («divisa impeccabile da cacciatori») sono ricordati elementi della vita quotidiana: un romanzo giallo sul marciapiede, una bacinella e una bottiglia di acqua di Colonia. I rumori sono rapportati alle rispettive sorgenti: «Si sente soltanto il fruscio delle braccia, il ticchettio delle baionette, di una catenella o il cozzo sordo di un bidone». Ancora più irruento il ritmo nel vivo della battaglia, dominato dagli scoppi e dalle esplosioni che si riassumono in un frastuono generale tra fuochi e roghi devastanti.

È uno scoppio continuo, tutto scricchiola, rimbomba, tutto insieme. Un divampare generale. Mille esplosioni. Fuochi, roghi, scoppi. È la valanga dei cannoni. Il frastuono. Gli sbarramenti. I bombardamenti.⁶

A rendere il tenore di fondo dello scontro bellico è la commistione di tecnologia e di componenti del mondo animale. I tipi di cannone sono indicati in maniera precisa e contribuiscono anche a creare un tessuto espressivo particolare attraverso l'alternanza dei numeri e delle lettere:

Si conta il colpo doppio dei cannoni da 155. L'ansimare del 240. L'enorme cassa del 120 lungo. La trottola ronfante del 155. Il miagolio folle del 75.

La conquista di una trincea è rappresentata con una serie di dettagli: il fumo, le fiamme, i morti, i feriti, le armi abbandonate, i cannoni rovesciati. Si sottolinea l'andamento concitato dei soldati, la paura e la necessità di andare avanti sotto il fuoco nemico.

I dati tecnici si mescolano a connotazioni tipiche del mondo animale: a proposito dei cannoni si parla di *ansimare*, poi di trottola *ronfante*, di «*miagolio folle del 75*». Ancora: «i suoni escono in coppia, maschio e femmina»; i «cigolii», i «sibili» si mescolano agli «Ululati. Nitriti. Tosse, sputi, barriti, urla, grida e lamenti».

Tali dinamiche sembrano cadere sulla costruzione del testo, smembrandolo e facendolo a pezzi⁷.

⁵ Cfr. M. Frédéric, «Barbusse *versus* Cendrars: description, narration ou évocation de la guerre?», in *Écrire la guerre* (a cura di C. Milkovitch-Rioux e R. Pickering), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2000, 103.

⁶ Salvo diversa indicazione, le traduzioni sono mie.

⁷ Ritroviamo, con altri toni ed altri esiti, l'esperienza di Marinetti che a partire da *La Battaglia di Tripoli* è stato indotto ad abbandonare la sintassi rigorosa, per delle frasi senza verbo, dove le lunghe enumerazioni, le immagini dai colori violenti si urtano creando un ritmo incalzante.

Alla fine i diversi livelli si risolvono, proprio come emanazione da tale dinamica concreta, in un registro espressivo particolare, arrivando alla creazione di un apparato linguistico vero e proprio, traducendosi in frasi, in voci, in una musicalità che si esplicita in un ritmo ternario.

Chimere d'acciaio e mastodonti in fregola. Bocca apocalittica, tasca aperta, da dove si riversano parole non espresse, enormi come balene ubriache. Tutto ciò si concatena, forma delle frasi, acquista un significato, raddoppia di intensità. Poi si precisa. Si percepisce un ritmo ternario particolare, una cadenza propria, come un accento umano.

Il teatro di guerra presenta uno spazio stravolto dall'azione militare: fin dall'inizio i soldati in marcia attraversano una città «deserta» e dalla villa del generalissimo «filtra una luce tra le persiane sconnesse».

Il paesaggio e la natura stessa sono sconvolti, interagendo con le sensazioni e le sofferenze dei soldati: «Si ha l'impressione di aver ingurgitato una gomma tanto l'aria è pesante, la notte irresponsabile, i campi impestati». Anche la campagna diventa un corpo ammalato: «Poi l'alba con la pelle d'oca. Campagne devastate. Erbe gelate. Terre morte. Ciottoli malaticci. Reticolati cruciformi». Tutto è travolto da un movimento vertiginoso: «E i pioppi della strada nazionale girano come i raggi di una ruota vertiginosa. Le colline vanno a rotoli. La notte cede sotto queste spinte». I campi, nell'erba alta e incolta sono disseminati di cannoni fatti a pezzi, di mine rovesciate, di granate. E accolgono nelle loro pieghe i morti che diventano ridicoli, «irrigiditi come mummie», facendo rivivere il quadro disastroso di una «piccola Pompei»: il che aggiunge al carattere tragico una connotazione grottesca.

La natura, portatrice di vita, si trasforma in emblema plastico della morte. E pertanto si produce un fenomeno di adattamento, di assuefazione: i suoni terribili della battaglia diventano naturali e acquistano una loro particolare sistemazione e razionalità, mescolandosi a un'armonia cosmica:

Alla lunga, questo rumore terrificante non fa più effetto che il rumore di una fontana. Si pensa a un getto d'acqua, a un getto d'acqua cosmico, tanto è regolare, ordinato, continuo, matematico. Musica delle sfere.

Ed è proprio in questa atmosfera che sorge per reazione e per contrasto un forte richiamo alla vita attraverso l'immagine del seno fremente di una donna che porta il narratore a rapportarsi ad un alto luogo letterario, «La Géante» di Baudelaire, determinando un'ardita dinamica intertestuale.

Un altro livello ancora ci rivela come l'azione sul campo di battaglia funziona anche come cartina di tornasole sul reale comportamento e sulla vera natura dei protagonisti. Una delle conseguenze più immediate è il sovvertimento dei rapporti e delle gerarchie abituali.

La febbre ha invaso le tempie e l'angoscia è dappertutto. Si è tesi. Ma si va avanti lo stesso, sempre in fila e con calma. Non ci son più capi gallonati. Si segue in modo automatico colui che ha mostrato più sangue freddo, spesso un oscuro uomo della truppa. Non c'è più bluff. Ci sono ancora alcuni esagitati che si fanno uccidere gridando: «Viva la Francia!» o «È per mia moglie!». In generale è il più taciturno che comanda ed è in testa, seguito da alcuni isterici. Ecco il gruppo che stimola gli altri. Il fanfarone si fa piccolo. L'asino raglia. Il vigliacco si nasconde. Il debole cade sulle ginocchia. Il ladro ti abbandona. C'è chi pensa già ai portafogli altrui. Il fifone si è rintanato in un buco. C'è qualcuno che fa il morto. E c'è la banda dei poveri coglioni che si fanno coraggiosamente ammazzare senza sapere come e perché.

Dove si può notare, dal tono di questa citazione, una forte critica nei riguardi delle finalità stesse della guerra che contrasta con il tono del manifesto bellicoso del 1914 che abbiamo riportato all'inizio.

Significativa è la contrapposizione tra individuo e massa, tra microcosmo e macrocosmo. Già all'inizio la moltitudine dei soldati in marcia si trova a contrapporsi alla figura solitaria del Grande Capo Responsabile, che si distingue dalla massa dei soldati sia dal punto di vista spaziale – è isolato in una villa tra il folto degli alberi –, sia dal punto di vista dell'atmosfera della guerra: la paglia che attutisce il rumore degli stivali dei soldati in transito. Agli occhi dei soldati appare dalle finestre soltanto un'ombra indistinta che va avanti e indietro, ma non hanno alcun dubbio: «È LUI». I soldati poi sono assorbiti da una dimensione disforica e minacciosa, indicata dal fango e dal buio pesto. I rumori del gruppo si confondono con il «respiro di un milione di uomini». Il tutto va a creare un «pulsare sordo»

Un asse fondamentale è quello che collega il singolo soldato (già inserito nella macchina da guerra) – qui anche il narratore omodiegetico e autodiegetico – e la grande organizzazione complessiva che rende possibili le varie azioni di guerra.

Infatti dietro si muovono tutta una serie di attori: donne nelle officine, operai; ma anche scienziati e inventori. Il lavoro, la ricchezza, l'esperienza di parecchie civiltà stanno dietro al singolo soldato: lo spazio della trincea è collegato a tutta la superficie terrestre: « Su tutta la superficie terrestre si lavora solo per me». Gli approvvigionamenti provengono dalle varie zone del globo:

I minerali vengono dal Cile, le conserve dall'Australia, i cuoi dall'Africa. L'America ci manda delle macchine-utensili, la Cina della manodopera. Il cavallo della cucina da campo è nato nelle pampas argentine. Fumo del tabacco arabo. Ho nella mia borsa del cioccolato di Batavia.

Il lavoro nelle fabbriche e nelle officine è messo in evidenza dalla suggestiva metonimia delle mani che sembrano operare come entità autonoma e collettiva.

Mani di uomini e mani di donne hanno fabbricato tutto ciò che porto. Tutte le razze, tutti i climi, tutte le credenze vi hanno collaborato. Le tradizioni più antiche e i processi più moderni. Si sono messe sotto sopra le viscere del globo e i costumi; si sono sfruttate regioni ancora vergini e si è insegnato un mestiere inesorabile a degli esseri inoffensivi.

Oltre al lavoro collettivo altre entità sono coinvolte direttamente nella macchina bellica: dietro l'uniforme – emblema dell'equipaggiamento militare – ci sono i vari settori della scienza con le rispettive applicazioni (l'elettricità, l'acustica, la balistica, etc.), ma anche le istituzioni sociali e perfino le superstizioni e la storia universale, con la partecipazione addirittura degli elementi naturali essenziali (l'acqua, l'aria e il fuoco).

Paesi interi sono stati trasformati in un solo giorno. L'acqua, l'aria, il fuoco, l'elettricità, la radiografia, l'acustica, la balistica, la matematica, la metallurgia, la moda, le arti, le superstizioni, la lampada, i viaggi, il tavolo, la famiglia, la storia universale sono questa uniforme che indosso.

La cornice complessiva non comprende soltanto il sistema produttivo generale ma anche le sovrastrutture, si potrebbe dire, che comprendono le tradizioni, le arti, la moda, le culture: infine tutta la storia universale converge e si concentra, come si diceva, sull'uniforme del protagonista. Ma questa vasta dimensione diventa anche, nella traduzione pratica della guerra, una dimostrazione di un meccanismo perverso: una decostruzione in effetti di tutta la civiltà occidentale che, va oltre il livello dell'ironia, mettendo in questione i suoi fondamenti stessi⁸.

⁸ Vedi la stessa operazione che si può riscontrare in testi elaborati nello stesso periodo: in particolare il capitolo *m*) di *Moravagine*, «I nostri vagabondaggi in America», dove viene evocato il 'principio dell'utilità che

Dopo l'evocazione di questa cornice generale – e l'enumerazione degli attori, dei prodotti e dei paesi che stanno dietro alla dinamica della guerra – ancora più forte è il passaggio dal combattimento collettivo, di squadra, a quello individuale. La sequenza fondamentale in questo senso inizia con la distribuzione dei coltelli:

Rivendico allora l'onore di tenere in mano un coltello a serramanico. Ne distribuiscono una decina insieme ad alcune grosse bombe alla melinite. Eccomi con il coltellaccio in mano

Come possiamo constatare l'io narrante diventa il protagonista unico, proprio dal momento che si trova a impugnare quest'arma primitiva. La detenzione di quest'arma viene ripresa più volte nel testo che viene designata attraverso alcune varianti lessicali: oltre al termine generico «couteau» (coltello), registriamo il termine «couteau à cran» (coltello a serramanico) e il più popolare «eustache» (coltello da tasca), con l'abbinamento, in un caso, al personaggio principale della cosiddetta «Bande à Bonnot», formazione illegalista e anarchica degli anni 1911-12: «Et voilà qu'aujourd'hui j'ai le couteau à la main. *L'Eustache de Bonnot*. "Vive l'humanité!». L'impugnare il coltello diventa, come abbiamo visto, una situazione auspicata e rivendicata con orgoglio: un'occasione di intervento diretto del combattente¹⁰. Inoltre le connotazioni qui dominanti possono riportarci ad una ideologia anarcoide, ampliata dal grido «Viva l'umanità!». Ma, soprattutto, la frase che segue - «Tocco una fredda verità dettata da una lama tagliente» – indica la fredda logica imposta dalla lama stessa sulla realtà: lama che diventa - in quella situazione determinata - oltre a strumento di offesa e di difesa, l'emblema di un sistema e di una logica inesorabile.

La contrapposizione tra collettività e individuo si polarizza dunque in maniera estrema attraverso questa sequenza finale: si passa in definitiva da due punti estremi, dalla musica delle sfere allo scontro all'arma bianca.

Più concretamente si passa così dalle mani operative di milioni di individui operanti dietro le quinte al coltello a serramanico, che è una prolunga della mano che uccide.

Ho affrontato le bombe, il cannone, le mine, il fuoco, il gas, le mitragliatrici, tutti i marchingegni anonimi, demoniaci, sistematici, ciechi. Sto per affrontare l'uomo. Il mio simile. Una scimmia. Occhio per occhio, dente per dente. A noi due, ora. A pugni, a coltellate. Senza tregua. Balzo sul mio avversario. Gli meno un colpo terribile. La testa è quasi staccata. Ho ucciso un crucco.

E si assume, il poeta, il ruolo attivo del combattente, di chi uccide con determinazione, sfoderando tutte le sue capacità aggressive:

Sono stato più sveglio e più rapido di lui. Più diretto. Ho colpito per primo. Ho il senso della realtà, io, poeta. Ho agito. Ho ucciso. Come colui che vuole vivere.

In questa sequenza finale si arriva ad un limite estremo di violenza e di regressione dove la dimensione bestiale/animalesca e i meccanismi primitivi hanno il sopravvento. Nello scontro individuale il proprio simile è diventato una scimmia e la legge che si impone è quella primitiva dell'occhio per occhio, del dente per dente: la legge del taglione, di risonanza biblica.

regge tutto il sistema produttivo di quella società, con dilatazioni nel tempo e nello spazio vicine a quelle sottolineate in *J'ai tué*.

⁹ Il corsivo è mio.

¹⁰ Aspetti questi che contribuiscono forse a formulare il giudizio dei surrealisti che intravedevano in questo testo una certa ambiguità rispetto alla guerra.

Un tono particolare è dato a questo gesto in quanto l'autore si sente di rivendicare anche la sua qualità di poeta che infrange cerchi schemi classici e romantici – il poeta distaccato dalla realtà – quasi a voler riscoprire la forza etimologica del *poëin*, del fare, per riversarla in quel gesto estremo, che non è comunque scevro da implicazioni di ordine etico e morale.

La perentorietà nasconde anche un'auto imposizione, una scelta problematica.

Di cui non è facile parlare o raccontare. Infatti questo testo è per noi interessante non solo per la descrizione diretta della guerra ma anche perché il poeta arriva a dire “j'ai tué”, a dare un senso individuale all'atto di guerra e ad ammetterlo, a confessarlo. Tematica che viene sviluppata in un saggio di Michèle Touret che afferma:

Antoine Prost, nei suoi scritti sugli ex combattenti, rileva che questo genere di confessioni: ho ucciso non è bene accetto nei racconti di guerra. Si leggono molti racconti di morti, ma la morte è un fatto collettivo o se è singolarizzata essa è il risultato di un gesto anonimo di cui si mostra solo il risultato. La confessione che si è effettivamente ucciso segna il limite della testimonianza. Salvo che nel caso di Cendrars in cui questa singolarità qualifica l'originalità della sua posizione.

In questa testimonianza, al limite del dicibile, l'istanza narrativa personale è affermata fin dal titolo. Dalla visione generale della guerra, si passa a un “io” che individualizza l'insieme delle azioni fino alla fine. Mostrando l'insostenibile derisione di una civiltà complessa e raffinata che sfocia in una carneficina generale. Cendrars dice che un soldato che combatte si batte. Tutta la differenza è qui: tra combattere – battersi con gli altri – e battersi per assicurare la propria sopravvivenza per mezzo della morte di un altro, l'assassinio legale, all'arma bianca¹¹.

Ma il tema dello scontro all'arma bianca viene sentita e affrontata anche da altri autori di memorie di guerra. Ricorda questa questione Nicolas Beaupré¹² citando alcuni autori imbevuti di patriottismo, che esaltano lo scontro diretto con il nemico ma che incitano nello stesso tempo al pudore. È il caso di Max Begouën che ha celebrato la «bellezza della guerra» - come Apollinaire d'altronde – ma che rifiuta un realismo troppo crudo: «Poiché è necessario. Uccidiamo! Ma nascondiamo il coltello / Che ci è servito per sacrificare l'uomo [...] / [...] Rispettate il silenzio / E il pudore di chi con le mani ha ucciso»¹³. La crudeltà derivata dall'uso del coltello è sottomessa a un giudizio morale e, da una parte e dall'altra, ci si accusa di usare delle armi indegne¹⁴. Lo stesso Cendrars ritorna su questa sequenza in *La mano mozza*, dove l'uccisione del tedesco viene edulcorata:

¹¹ M. Touret, *Le fantôme de la guerre: quel statut pour le réel? (A propos de Blaise Cendrars)*, in *La guerre et la paix dans les lettres françaises*, Presses Universitaires de Reims, 1983.

¹² N. Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*, Paris, CNRS éditions, 2006, in particolare 121 e sgg.

¹³ M. Begouën, *Quelques poèmes à la gloire de l'armée française*. Toulouse, Imprimerie Douladoure, 1917, 33-37; la poesia porta la data del 7 dicembre 1916.

¹⁴ Beaupré cita a questo proposito Richard Sehau (*Blut unt Eisen*, Münche, 1914) e Jacques Péricard (*Ceux de Verdun*, Paris, Payot, 1917). In questo contesto sono ricordati i nomi di Cendrars e di Jünger. A proposito di quest'ultimo si potrebbe qui ricordare, per notare la differenza di tono, un brano tratto da *Boschetto 125* (Guanda, 1999), dove si descrive la morte di un giovane soldato: «[...] si trattava forse di un ragazzo di periferia, un irlandese, o un inglese. Non ha avuto fortuna perché, proprio quando è arrivato sulla linea di tiro, si è voltato ancora una volta e si è tolto la sigaretta di bocca, forse per buttare lì ancora una battuta che, fatti quei pochi passi, gli era venuta in mente. Ma non gli sarebbe rimasto il tempo di dire nulla perché la mia spalla, il mio pugno e il calcio del mio fucile erano talmente saldati l'uno all'altro e la croce del mirino puntava con tale precisione sulla tasca cucita sul lato sinistro della sua divisa che la tela sembrava toccare la bocca della canna. Lo sparo gli ha strappato la parola di bocca. L'ho visto cadere e, siccome già ne ho visti cadere molti, ho capito che non si sarebbe più rialzato. È caduto contro la parete della trincea ed è crollato, ormai non più soggetto alle leggi della vita ma solo a quelle della gravità».

Fu durante quel rastrellamento che uccisi con una coltellata un tedesco già morto. Mi stava spiando, nascosto dietro un paraschegge, col fucile imbracciato. Gli saltai addosso e gli mollai un colpo terribile che quasi gli staccò la testa e che lo fece cadere rovescioni, mandando lontano l'elmo chiodato. Costatai allora che era già morto fin dal mattino e che aveva il ventre aperto da una granata.¹⁵

La critica ha parlato a questo proposito di revisione e di una sorta di ammenda da parte di Cendrars¹⁶.

D'altra parte, dobbiamo sempre ricordare che questo materiale – con i due risvolti - rimarrà a livello di elaborazione presente per vari anni in Cendrars, che solo alla conclusione della Seconda guerra mondiale (nel 1946) riuscirà, per esempio, a scrivere *La main coupée* definitiva, senza riuscire comunque a realizzare completamente il programma annunciato nel titolo.

III

Se approfondiamo l'analisi del testo, tenendo presente la sua genesi e le varie diramazioni intertestuali, ci accorgiamo che il testo si regge su una costruzione ed una retorica più complessa e meditata. È già stato notato, per esempio da Claude Debon¹⁷, che, malgrado le marche linguistiche e sintattiche della testimonianza immediata dei nuclei narrativi fondamentali, gli eventi evocati si situano in realtà in fasce temporali diverse¹⁸. La sequenza della marcia verso il fronte e gli altri episodi collegati si rivelano nei fatti essere il montaggio di due momenti distinti: la prima risalita verso il Nord del 1914 e gli spostamenti dell'esercito verso Ovest e poi verso il Nord alla vigilia della battaglia della Champagne nel 1915. Tra i due eventi si situerebbe l'uccisione del soldato tedesco.

Ma questa constatazione ci riporta ad altre considerazioni legate alla partecipazione di Cendrars alla guerra che culmina (e finisce) con la grave ferita al braccio destro e alla sua amputazione. E alla modalità di narrazione di questo tragico evento i cui primi tentativi troviamo negli stessi anni (la prima *Main coupée*). Ricorda Claude Lebon questi primi abbozzi e giustamente sottolinea l'interesse di questo materiale che mostra che negli anni 1917 e 1918 si costituisce una sorta di nucleo polarizzato attorno a due eventi importanti e paritetici: l'aggressione omicida e la ferita dell'amputazione. Più volte ritorna, riprende la sequenza dell'uccisione e più volte annuncia di voler raccontare la ferita e l'amputazione senza mai riuscirci¹⁹.

Giustamente Laurence Campa, collega la svolta del 1917²⁰ di Cendrars, che dichiara di lasciare la poesia e di allontanarsi dall'esperienza delle avanguardie, al trauma della sua ferita, di cui riesce a

¹⁵ B. Cendrars, *La mano mozza* (traduzione di G. Caproni), Milano, Garzanti, 1993 (1967), 79.

¹⁶ Cfr. in particolare M. Frédéric, «Hybridation et transposition chez Blaise Cendrars: de *J'ai tué* à *La main coupée*», in «Protée», XXXI, 1, 2003, 78.

¹⁷ C. Lebon, «La littérature à l'eustache: *J'ai tué*», in *Blaise Cendrars et la guerre*, Paris, Armand Colin, 1995, 64-70.

¹⁸ Cfr. Sulla figura di Cendrars legionario il recente lavoro di L. TATU - J. Bogousslavsky, *Blaise Cendrars ou la légende du légionnaire*, Préface de C. Le Quellec Cottier, Paris, Imago, 2015.

¹⁹ Tra i tentativi di scrivere la «sua» guerra: inizio 1916 tra i primi tentativi: «Notre grande offensive. Quelques villages de la Somme. Souvenirs d'un amputé», in (B. Cendrars *Inédits secrets*, Paris, Le club français du livre, 1969, 400-403); «J'ai saigné», in *Histoires vraies*, Paris, Grasset, 1937. *La main coupée* (primo abbozzo nel 1917, che sarà ripreso e completato in un vero volume soltanto nel 1946).

²⁰ Da ricordare su questo tema il fondamentale lavoro di C. LEROY, *La main de Cendrars*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1996. Lo stesso autore aveva messo a fuoco alcune dinamiche precise in «D'une main l'autre», «Continent Cendrars n° 5, 1990, 33-40.

parlare più direttamente in un suo testo soltanto nel 1938, con la pubblicazione di *J'ai saigné* («Ho sanguinato»)²¹.

In effetti in *J'ai saigné* i due eventi sono accoppiati: «L'uomo che avevo fatto fuori con un colpo di coltello, il mio braccio strappato via»²².

Questo ci porta ad una analisi più approfondita della retorica del racconto di guerra che nasconde altre stratificazioni e che ci rivela lo sforzo di Cendrars di dire l'indicibile, cioè raccontare nei dettagli e nelle sue implicazioni la sequenza della sua ferita e della conseguente amputazione del braccio destro.

In questo testo il moncherino è paragonato a un grosso pupo fastidioso, che rappresenterebbe, con estrema violenza a livello espressivo, non tanto una nascita od una rinascita, ma lo snaturamento della filiazione.²³

Un esempio del meccanismo del transfert, del rimosso dell'amputazione che emerge sotto altre forme è rappresentato dal poemetto *La Guerre au Luxembourg*, pubblicata nel 1916 ed elaborata dopo l'episodio tragico della ferita²⁴.

Il luogo scelto – i giardini del Lussemburgo, nel centro di Parigi – e la recita dell'evento da parte dei bambini vorrebbe creare il massimo di distanzi azione e di mascheramento. Ma alcuni tratti linguistici bucano il velo del gioco facendo affiorare, in maniera ancora più straziante, i vari risvolti della tragedia. Per esempio alcuni toponimi come “La Somme”, “Verdun”, “Dardanelles” richiamano immediatamente scenari di distruzione e di morte si oppongono al divertimento dei bambini che trovano bello tutto ciò che alla guerra è legato: oltre agli strumenti bellici (il fucile, il cannone, le navi, l'artiglieria, i carri armati, gli aerei) è il rapporto vita morte che li affascina dato che nel gioco i termini sono reversibili (il ruolo più ambito è quello del morto, seguito da quello del ferito).

L'azione principale poi della logica di guerra rimane quella di uccidere ed è qui espressa da alcuni imperativi – la ripetizione del verbo “couper” [“tagliare”] all'imperativo – che risultano particolarmente drammatici per il poeta dalla mano mozza e che di fatto già infrangono lo statuto della distinzione tra rappresentazione e realtà.

Coupe coupe
Coupe le bras coupe la tête (112)

Taglia taglia / Taglia il braccio taglia la testa

Qui la presenza di quell'imperativo «coupe» «coupe» che sembra superare in qualche modo lo stadio della finzione: a quel punto sembra uscire dalla bocca del soldato che ha inferto un colpo o che lo ha subito. Ed è questa figura della lama che presuppone un gesto rapido e preciso, un colpo diretto, che può riportarci al nostro testo, *J'ai tué*, che si pone fin dal titolo, abbiamo visto, come il contrario di un racconto velato.

Un'altra dimostrazione della elaborazione di questo materiale nell'immaginario di Cendrars la ritroviamo in una intervista che risale al 1916 e che solo recentemente è stata realmente diffusa²⁵.

²¹ Pubblicato in *La vie dangereuse*, Paris, Grasset, 1938.

²² *J'ai saigné*, in TADA, vol. 8, 189.

²³ Cfr. L. Campa, «Le poème mutilé. De *La guerre au Luxembourg* à *J'ai tué*», in *Cendrars à l'établi*, a cura di C. Leroy, Paris, Non lieu, 2009, 35.

²⁴ Ho già avuto di parlare in maniera dettagliata di questa poesia: vedi «La guerra e il suo teatro, *La Guerre au Luxembourg*», in R. Cortiana, *Attorno alla poesia di Cendrars*, Venezia LT2, 2010, 99-116.

²⁵ Il testo apparso in «Krigs-Krönika från Paris» nel 1916, si trova, per la prima volta tradotto in francese - «Une Odyssée de guerre» -, in «Continent Cendrars», n° 14, 2010 (p. 47-56) ed è a cura di J-C. Flückiger e di L. Dettwiller (che la fanno precedere da alcune pagine di presentazione, «Le récit de la blessure», 37-45).

Viene qui illustrato da Cendrars il particolare stato d'animo del combattente all'arma bianca, in mezzo alla mischia, quando le percezioni e le nozioni normali sono alterate.

È nel momento della mischia che si perde la testa. Allora ci si batte con la stessa ferocia da una parte e dall'altra: alla baionetta, con i lunghi coltelli di cui siamo dotati per il combattimento corpo a corpo nelle trincee, con il calcio del moschetto, - e anche con i denti. Bisogna operare con destrezza per non morire.

E parla poi dell'episodio della ferita, in risposta all'intervistatore che gli aveva chiesto quando e dove avesse perduto il braccio, precisando il giorno – 28 settembre – e ricordando che l'offensiva francese era iniziata il 25 settembre.

In questo racconto Cendrars ricorda il tentativo di conquistare una trincea con l'aiuto del suo compagno Carvalho che viene però colpito. Ed è in quel momento che il narratore sente un dolore lancinante al braccio e viene scaraventato per terra.

Devo confessarlo, ho gridato, ho gridato di paura, come ho sentito gridare i feriti sui campi di battaglia di giorno e di notte. Ma, spaventato dalla mia propria voce irriconoscibile, ho ripreso coscienza... provavo una terribile vergogna di aver urlato come una bestia. Volevo rialzarmi ma non ci riuscivo. E allora ho visto il sangue che schizzava dal mio braccio maciullato.

Chiede poi ad un compagno che faceva il macellaio a Parigi di staccargli il braccio penzolante: «Gli ho teso il mio lungo coltello chiedendogli di tagliare i lembi di pelle ai quali era appeso il mio braccio maciullato». Sarà poi all'ospedale di Châlons, continua Cendrars, che «il braccio è stato amputato più in alto».

Un racconto più diretto dunque della sua ferita, proprio ancora quando era ricoverato a Lakanal, all'inizio del 1916, fatto all'amico Wentzel Hagelstam, ma dimenticato nei fondi di una biblioteca per 94 anni, protetto da una lingua poco familiare (lo svedese) ai nostri orecchi, come dice Jean-Carlo Flückiger nella presentazione, prima evocata, del testo. Un'altra tappa del tentativo dunque di raccontare l'altro lato della violenza all'arma bianca - la sua ferita e la sua amputazione - che richiederà, come si diceva, una lunga elaborazione e che si manifesterà ufficialmente sotto forme allusive e indirette.

Anche nelle poesie troviamo delle tracce dell'amputazione e della mano perduta: in «Au coeur du monde (fragment retrouvé)», all'interno di una evocazione di uno scenario parigino e di una rievocazione del suo passato, il poeta ricorda che « - Solo il mio moncherino mi fa male»²⁶.

Mentre in «Orion» (*Fenilles de route*) la sua mano sinistra salirà in cielo, trasformando questa costellazione in entità tutelare del poeta della mano sinistra:

ORIONE

È la mia stella
Ha la forma di una mano
È la mia salita in cielo.
[...]²⁷

Sicuramente tra le immagini della mano spicca quella del «giglio rosso», nelle ultime pagine di *La mano mozzata*, quando Cendrars e i suoi compagni vedono, «ritto fra l'erba come un grosso fiore aperto – un giglio rosso – un braccio umano grondante sangue, un braccio destro strappato netto

²⁶ B. Cendrars, *Al cuore del mondo* (a cura di Rino Cortiana), Milano, Libri Scheiwiller, 1992, 219.

²⁷ Ivi, 79.

sopra il gomito, con la mano ancor viva che affondava le dita nella terra come per abbarbicarsi[...] (283). Ancora un transfert, un mascheramento, del dramma personale.

IV

Come sottolinea anche Madeleine Frédéric²⁸, *J'ai tué* si presenta come un testo d'un solo pezzo, in un blocco tipografico compatto interrotto solo dagli estratti di canti di marcia dell'inizio. È considerato dalla studiosa un vero e proprio *hapax* nella produzione di Cendrars.

Questa compattezza è sostenuta, come abbiamo visto, dall'asse narrativo centrale che in maniera lineare parte dalla marcia dei soldati per sfociare nella sequenza finale. Bisogna sottolineare che il ritmo narrativo coerente e irruento è attraversato da vari registri come il passaggio dal lirico di alcuni passi al triviale delle canzoni licenziose.

Ma il percorso narrativo incalzante di cui abbiamo parlato – magari con la sua «sintassi di guerra» – è sostenuto da una organizzazione linguistico/testuale che ne ricalca e ne produce il flusso e la cadenza.

Ricordiamo, accogliendo anche le suggestioni di un'altra analisi di Madeleine Frédéric²⁹ (ACR 132), le numerose ripetizioni tipografiche, le numerose forme di allitterazione – «Tout pète, craque, tonne, tout à la fois» – le rime frequenti – «Des feux, des brasiers, des explosions. C'est l'avalanche des canons. Le roulement. Les barrages. Le pilon». Seguono ancora paronimie («roule – route – tourment – roue»); anafore: «Cela tousse, crache, barrit, hurle, crie et se lamente [...] Cela s'enchaîne [...]. Cela se précise. [...] Cela monte et descend». Tutti questi fenomeni di ripetizione e di richiami fanno scivolare la composizione in una serie di rimbalzi che richiamano le caratteristiche del testo poetico, aumentandone le valenze foniche e la produttività espressiva.

La riduzione alla dimensione individuale è supportata e rafforzata a livello formale in quanto si colloca dopo un flusso imponente di una serie di enumerazioni, una tecnica della modernità, non dimentichiamolo, che ha per modello Walt Whitman. Tale individualizzazione è ancora ostentata – come sottolinea anche M. Frédéric³⁰ – dall'anafora straripante del «Je», funzione attanziale occupata in precedenza soprattutto dall'*on* e dal *nous*.

Il che, tra l'altro, è già ben enunciato dal titolo e che comporta un distacco rispetto ad altri autori che sottolineano spesso l'appartenenza ad una comunità e i luoghi precisi degli eventi bellici³¹. Una maniera anche, secondo M. Frédéric, di «sottrarsi all'impunità che gli assicurano le nozioni di patriottismo e di difesa della patria»³².

Il testo si rivela «dysfonctionnel»³³ sotto vari aspetti, da quello retorico narrativo (contro una narrazione celebrativa e patriottica) a quello testuale e linguistico.

²⁸ M. Frédéric, «Barbusse *versus* Cendrars», in *Écrire la guerre*, cit., 106.

²⁹ M. Frédéric, *La stylistique française en mutation*, Académie Royale de Belgique 1997, 132.

³⁰ Ivi, 153-154.

³¹ Ricordiamo per esempio di M. GENEVOIX, *Sous Verdun (Août-Octobre 1914)* (1916), vari racconti di guerra più tardi raccolti sotto l'unico titolo *Ceux de 14* (1919); di H. Barbusse, *Le Feu* (1917), con il sottotitolo significativo di *Journal d'une esouade*.

³² Cfr. M. Frédéric, *La stylistique française en mutation*, cit., p.122

³³ Il termine è usato da M. Frédéric, quando parla di «rhétorique dysfonctionnelle» per questo testo di Cendrars che si contrappone al sistema tradizionale di regole del racconto di guerra. Cfr. il cap. 4 di *La*

Certamente la logica della rielaborazione profonda passa attraverso l'uso, tra l'altro, di marche bibliche che percorrono il testo – vedi per esempio *Arche de Noé, bouche apocalyptique* – e soprattutto dal rovesciamento di una figura fondamentale del dettato biblico, quella del non uccidere, come già sottolineava Goldenstein, mettendone in risalto la funzione e le implicazioni:

J'ai tué assume con l'apparente freddezza di una constatazione l'atto che va contro all'interdizione categorica del decalogo («Non uccidere») sempre mantenendo sullo sfondo la pressione di una società intera che spinge l'individuo ad un assassinio legalizzato³⁴.

Dai punti toccati possono quindi emergere delle importanti questioni di fondo. Il rapporto per esempio tra logica di guerra e forme della modernità, il tema e la forma della violenza. Ricorda Andrea Cortellessa in un libro³⁵ dove raccoglie la produzione di poeti italiani nella Prima Guerra mondiale, che la “Zona di Guerra è [...] il primo *spazio di violenza* della modernità. Il campo di battaglia tecnologico prevede una violenza legittimata non più come *eccezione* ma precisamente come *norma* (e come tale sanzionata da apposite decorazioni, celebrata da apposite retoriche)” (21). Alcuni passi di *J'ai tué* (e altri testi collegati) con la loro retorica frenetica ci collegano proprio a queste dinamiche.

I poeti di questa generazione, ricorda sempre Cortellessa, avvertono oscuramente la *violenza* della propria parola arrivando spesso a paragonarla ad un'*arma*. Come succede a Rebora che in una lettera del 1916 al fratello scrive: «m'è venuto [...] una necessità di dire certe cose [...] M'è uscito un abbozzo indiatolato: *una mitragliatrice*». D'altra parte la violenza espressiva era stata preparata dai protagonisti dell'avanguardia anche prima dello scoppio della guerra, come giustamente ricorda ancora Cortellessa: «[...] erano stati proprio loro a tendere l'arco estetico sino allo spasimo. Finché non era partita la freccia». Anche Cendrars dà il suo contributo al rinnovamento decisivo del linguaggio poetico: nell'epigrafe di una composizione poetica cubista – «OpOetic» (1916) –, stigmatizza in definitiva la violenza della poesia che non è lontana dalla violenza della guerra: «Quali crimini / si commettono / in nome tuo» (*Sonnets dénaturés*³⁶).

D'altra parte, in quelli anni di elaborazione di nuovi modelli, Cendrars, in «Dialogo sulla scultura», aveva individuato in una macchina particolare, la ghigliottina con la sua micidiale e precisa lama, un forte modello della nuova estetica:

La ghigliottina è il capolavoro della nuova plasticità... Capite bene, una macchina, il punto finale di tutte le ricerche dinamiche, insomma ciò che vogliono i futuristi³⁷.

stylistique française en mutation, cit., 117 e sgg.: «Le récit de guerre et son dysfonctionnement chez Blaise Cendrars».

³⁴ J-P. Goldenstein, «Remarque sur *J'ai tué*», in *Blaise Cendrars – les inclassables 1917-1926*, La Revue des Lettres Modernes Minard, 1986, 47.

³⁵ A. Cortellessa (a cura di), *Le notti chiare erano tutte un'alba*. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale, Edizioni Bruno Mondadori, Milano 1998.

³⁶ TADA, Vol.1, 2005, 111. Qui si fa riferimento alla celebre frase di Madame Roland che, salendo alla ghigliottina, esclama: «Liberté, liberté que de crimes on commet en ton nom!».

³⁷ B. Cendrars, «Dialogue sur la sculpture», *'Aujourd'hui' 1917-1929 suivi de 'Essais et réflexions' 1910-1916*, a cura di M. Cendrars, Paris, Denoël, 1987, 188. Da ricordare la poesia «La tête», contenuta in *Dix-neuf poèmes élastiques* // «La guillotine est le chef d'œuvre de l'art plastique / Son déclic / Crée le mouvement perpétuel [...]» («La testa» // La ghigliottina è il capolavoro delle arti plastiche / Il suo scatto / Crea il movimento perpetuo [...]), in B. Cendrars, *Dal mondo intero* (a cura di R. Cortiana), Milano, Guanda, 1998 (1980), 131.

Possiamo concludendo affermare che in questo breve e denso racconto sono evocati ed esibiti gli ingranaggi della guerra, sia sul campo in generale (con dietro l'organizzazione generale che la supporta), sia a livello della vicenda personale che ha comportato per lo scrittore l'amputazione del braccio destro, della mano della scrittura, cicatrice³⁸ permanente in Cendrars. Dietro e dentro il testo si rispecchiano anche dinamiche estetiche di una avanguardia che deve misurarsi con una realtà dura e incalzante. Nella prima edizione di *J'ai tué*, come abbiamo visto, la struttura del testo dialoga con le forme espressive del cubismo (che in Cendrars si estende a varie poesie – vedi in particolare *Dix-neuf poèmes élastiques* e *Sonnets dénaturés* -) e che, nella prima edizione, penetra nel volumetto attraverso le composizioni razionali ed astratte di Fernand Léger³⁹.

³⁸ Vedi lo studio di E. Carta, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, Pisa, Edizioni ETS, 2010.

³⁹ Cfr. l'articolo di M. Touret, *Léger et Cendrars : dessins de guerre, paroles de guerre*, in *Blaise Cendrars et la Guerre*, cit., pp.187-209.