

Paolo Sordi

Luigi Weber

Sfuggente madrepatria. Presenza e assenza del paesaggio nella letteratura italiana della Grande Guerra

Firenze

Franco Cesati Editore

2023

ISBN 9791254960257

La guerra è etimologicamente una mischia: un ammassamento caotico, fitto e inestricabile di uomini in rissa o in combattimento gli uni contro gli altri. È a partire da questo caos, e da una opportuna riflessione di Pierluigi Pellini secondo la quale sono i protagonisti coinvolti nello scontro a essere i meno consapevoli di quello che succede nel corso della battaglia (p. 13), che Luigi Weber inizia la sua carrellata sulla letteratura italiana della Grande Guerra messa in pagina per Franco Cesati Editore, punto di arrivo di una ricerca che parte da lontano, dal vissuto autobiografico infantile dell'autore prima ancora che dai suoi studi e le sue ricerche. È una lunga serie di riprese in soggettiva che si serve degli occhi di scrittori reduci dal conflitto, ma il merito (uno tra i tanti) del saggio è quello di allargare sempre il campo dell'inquadratura al paesaggio, all'ambiente e allo spazio in cui avviene l'esperienza individuale e collettiva della guerra, perché, se è pur vero che i soldati non se ne rendono conto, è altrettanto vero che montagne, pianure, fiumi, vegetazione, dislivelli, sentieri, strade, ponti, campagna, centri abitati condizionano le possibilità stesse di pensare il (e muoversi nel) conflitto. A Weber non interessano tanto le conseguenze distruttive subite dal territorio a causa degli scontri tra armate che si fronteggiano e devastano vite e natura, quanto l'affermazione – altrettanto violenta – del paesaggio come elemento che partecipa a quella sfida, un terzo polo che costringe i guerreggianti a instaurare una relazione che è anche una resa di conti ulteriore nella calca della natura più o meno conformata dall'intervento umano. Una resa dei conti tanto più tragica se si pensa che la Grande Guerra, oltre a chiudere la *belle époque* e ad aprire quello che Hobsbawm definisce «il secolo breve» (che si sarebbe concluso nel 1989 con la fine del socialismo nell'Europa dell'Est e in URSS) è il primo vero conflitto ad alto tasso tecnologico della storia: come nell'introduzione spiega Weber sulla scorta di Gabriele D'Autilia (p. 17), è una guerra cieca dalla quale scompare dalla vista (e dunque dalla narrazione) il nemico. L'incapacità di vedere il nemico diventa anche l'incapacità da parte dei comandi militari di comprendere la novità dello scarto dalle strategie e le tattiche ereditate dai manuali militari dell'Ottocento: la guerra continua a combattersi in trincea, un non «luogo apersonale, un collettore di microesistenze tangenti l'una all'altra», seguendo Meschiari che segue Augé (p. 23), e dalla trincea partono periodici assalti all'arma bianca contro le posizioni nemiche. Assalti destinati a sbattere mortalmente contro l'invenzione della mitragliatrice e a soffocare letalmente a causa dell'uso dei gas asfissianti. Il risultato è uno sterminio mondiale che in Italia arriva a contare più di un milione e duecentomila morti su una popolazione di trentacinque milioni.

Il teatro nazionale in cui il disastro è rappresentato nelle coscienze dei sopravvissuti e di coloro che verranno dopo è Caporetto, come tutti sappiamo: e a partire da quella disfatta e dalle due opere che ne danno la maggiore testimonianza nella nostra produzione letteraria, *La ritirata dal Friuli* (1919) di Soffici e *Viva Caporetto!* (1921) di Malaparte, Weber è abile a tratteggiare una sorta di genesi letteraria degli altri tragici esiti di lunga durata della Grande Guerra – quelli fascisti –, per quanto i due autori si pongano a due poli estremi delle possibilità di rappresentazione. Da una parte, la scrittura diaristica del primo, che in contraddizione con la precisione con cui annota date e luoghi, lascia comunque irrisolta e soprattutto in bianco la dicibilità romanzesca di quel 24 ottobre del

1917. La mappatura spaziale e cronologica di Soffici non unisce luoghi e momenti ma costruisce un labirinto inestricabile come la mischia guerresca, un pantano melmoso in cui è il Tagliamento, con l'aiuto della pioggia, a farsi «immagine pregnante del liquefarsi di un intero mondo» (p. 132-33). Dall'altra, la scrittura saggistica del secondo, «strategia evidentemente letteraria» per riservare l'esclusiva della facoltà di capire solo a chi c'era, chi ha visto, chi ha combattuto (pp. 121). In Malaparate la stasi della sconfitta e della rassegnazione vissuta nelle trincee si accende come all'improvviso in un'accelerazione che ribalta, giustifica e riformula semanticamente la fuga in un'invasione e un saccheggio trionfali dei fanti che cose, uomini e donne travolgono in pagine esuberanti di violenza profascista, connotate di «un teppismo compiaciuto, come in una colossale scarica libidica troppo a lungo repressa» (p. 126). C'è in quelle pagine tutta la volontà futurista «di glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore del liberatore, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna» (così recita il punto 9 del *Manifesto del Futurismo*) di cui Weber ci fornisce, tra gli altri, un altro illuminante esempio tratto dal fondatore stesso del Futurismo, *Il pianoforte di guerra*. Nella novella scritta da Marinetti nel 1919 la scena si svolge quasi tutta in interni, la guerra è assente o meglio è un evento al di fuori, collegato solo attraverso i rumori e i supporti di una radio ricetrasmittente. Oggetto della libido marinettiana è qui il pianoforte del titolo, sul quale si congiungono «violenza, forzatura, umiliazione», che lo riducono a un orinatoio, e «volontà ludica» degli agenti, tutti riuniti nell'arbitrio compiaciuto del «*me ne frego* fascista» (pp. 140-141). Nota Weber che nello strupro dello strumento musicale assistiamo a una particolare genealogia di quel potere trasformativo descritto da Lewin per cui durante il tempo di guerra gli oggetti come i mobili o le pareti o i pavimenti di una casa cessano di essere «cose-della-pace» per assumere il carattere di «cose-della-guerra», mutando il senso del loro uso e della loro originaria destinazione: subentra, per il canale del sadismo di Marinetti, una gradazione di gratuità che a sua volta trasforma quel tipo di metamorfosi dell'oggetto in una vera e propria mortificazione (p. 142).

Quanta differenza separa questa violenza, prima subita e poi inflitta e gridata e glorificata, dalla voce autobiografica e «composta, distaccata» del Carlo Salsa di *Trincee* (1924), in cui il conflitto inverte e abbrutisce, confonde e fonde organico e inorganico, vita e morte, guerra e pace. La stazione deserta di Padova in conclusione del romanzo, la prima tappa di pace e l'ultima del percorso che mette fine alla prigionia è solo un'altra trincea, solo altre baionette a sbarrare il ritorno in patria (pp. 47-48). Perché il ritorno dalla guerra è un miraggio: in *Vent'anni* di Corrado Alvaro (1930 e, in una versione rimaneggiata dall'autore, 1953) la narrazione è tematizzata sui confini, letterali e metaforici, che si moltiplicano «come un reticolo di trincee» (p. 74), ma ogni attraversamento, anche quello generazionale riportato esplicitamente nel titolo, si risolve in un rito solo «*apparentemente* di passaggio, che però inchioda chi vi è sottoposto in una *no man's land* da cui non si fa ritorno, sia perché spesso vi si muore [...], sia perché gli eventuali sopravvissuti sperimenteranno [...] l'impossibilità di aderire nuovamente alla comunità di partenza» (p. 75). Persi in una terra di nessuno, gli scrittori-reduci provano a tracciare linee che separino allora non solo lo spazio, ma anche il tempo, come fa Gianni Stuparich in *Guerra del '15* (1931), che avvia il suo racconto dalla stazione di Portonaccio a Roma e chiude quella che è una sorta di cronaca di tappe di una disfatta due mesi e mezzi dopo, con il rientro a casa, a Trieste, per scoprire solo l'inganno di una perdita assoluta, espressa, osserva Weber, con «due parole irrevocabili» riferite alla madre: *lontana, irraggiungibile* (p. 68). Oppure, è il caso di Giovanni Comisso (*Giorni di guerra*, 1930), provano a ignorare la guerra e concentrarsi, questa volta sì, come sognanti, sul paesaggio, liricizzato insieme ai corpi toccati dalla poesia e dalla grazia della gioventù in «una continua intersezione [...] tra il corpo e gli spazi naturali» (p. 96). Un sogno che si interrompe in Paolo Monelli: nella scrittura tra narrativa e giornalismo di *Le scarpe al sole* (1921), alle descrizioni liricheggianti del paesaggio alpino che ispira la ricorsività infestante di «una delle parole-tema di Monelli, *allegria*», subentra il racconto del «carnaio dell'Ortigara» come una cesura dopo la quale

il paesaggio è annichilito dal dolore e riempito di un «magma oppressivo e brutto», e a essere esposti agli occhi del lettore restano l'orrore e l'assenza di senso (pp. 104-105). E resta l'angoscia di Renato Serra: l'autore la scrive con il lungo sospiro di un paragrafo vuoto, a tagliare anche formalmente in due parti *L'esame di coscienza di un letterato* (1915). L'inspirazione profonda e l'espiazione prolungata arrivano lungo una passeggiata che è lo «stratagemma narrativo che permette di fingere, attraverso il moto nello spazio [...] un moto nel tempo» (p. 158). *A spasso*, Serra compone «una sceneggiatura dell'istante, della presenza» (p. 163) del momento in cui le passeggiate inquiete si sciolgono nella passeggiata in cui è l'angoscia stessa a sciogliersi nel ritrovare il contatto con il mondo e altri uomini che stanno dietro: Weber, chiudendo un saggio tanto bello quanto necessario, li immagina come «un'infinita teoria di anime, da non credere che così tante la morte ne avrebbe disfatte» (p. 164), a cominciare da quella di Serra proprio nel corso dell'anno in cui scriveva il suo *Esame*.