

SigMa

RIVISTA DI LETTERATURE COMPARATE,
TEATRO E ARTI DELLO SPETTACOLO

Vol. 5/2021
ISSN 2611-3309

MIMMO CANGIANO

*Case, caserme, cimiteri e birrerie. Lo spazio fuor-di-trincea
nella letteratura della Grande Guerra*

*Houses, Barracks, Graveyards and Breweries.
The Out-of-trench Space in Great War's Literature*

SOMMARIO | ABSTRACT

La rappresentazione della vita nelle trincee durante la Prima guerra mondiale ha sempre rappresentato uno dei luoghi cardine del '900 per ciò che concerne la figurazione del trauma, caratterizzandosi quasi, a partire dalle pagine famose di Benjamin, come manifestazione epitomica del trauma stesso. Dalle prime descrizioni narrative (Barbusse, Remarque, ecc.) fino alle più attente ricostruzioni storiografiche (a cominciare da Leed e Fussell), la trincea ha fatto da correlativo metaforico dell'ingresso in una modernità – il '900 – da subito posta sotto l'egida proprio del trauma.

Il mio intervento, pur non trascurando l'approccio allo spazio topico del primo conflitto mondiale, intende però, in ottica comparativa, concentrarsi su quell'elaborazione del trauma che ha luogo, narrativamente, in una serie di luoghi laterali rispetto alla trincea stessa, evidenziando come tale spostamento spaziale sia servito, agli autori in questione, per riflettere sull'indicibile che la trincea comunicava loro, cioè appunto per elaborare quel trauma connesso alla nuova, tecnologica e taylorizzata, natura del conflitto in corso. Gli spazi *altri* dalla trincea sono cioè venuti a rappresentare il luogo, pur con la trincea in stretto rapporto dialettico, all'interno del quale riflettere su quanto in trincea stava accadendo. Farò notare innanzitutto come la scelta del luogo altro in questione non sia mai casuale, ma sia invece sempre allegoricamente fatta per suggerire un'interpretazione del conflitto in corso: dalla birreria di Remarque al bordello udinese di Soffici, dalla caserma di Stanghellini al cimitero del Drieu La Rochelle di *La comédie di Charleroi*, dalle case abbandonate dei contadini in cui il giovane Ernst Jünger ritrova oggetti ormai, a contatto con la nuova realtà, privi di qualsivoglia valore, alla strada su cui le truppe fuggono in *La rivolta dei santi maledetti* di Malaparte. In seconda battuta spiegherò come tanto il luogo scelto per l'elaborazione del trauma quanto gli accadimenti lì narrati, siano strettamente correlati al giudizio dall'intellettuale

espresso riguardo tanto al conflitto stesso quanto alle modalità della sua conduzione, militare e ideologica.

The representation of the life in the trenches during the Great War has always been an epitome for the trauma. Yet, my article aims at focusing, in a comparative framework, on the trauma's processing that took place, narratively, in spaces at the side of the trenches, highlighting how this change of focus helped the authors to reflect on the indescribable shock expressed by the trenches themselves. This change of focus, I argue, was necessary for processing exactly that trauma related to the new – technological and Taylorist – nature of the conflict.

PAROLE CHIAVE | KEYWORDS

Grande Guerra; trincea; trauma; nazionalismo
Great War; trenches; trauma; nationalism; technology



MIMMO CANGIANO

*Case, caserme, cimiteri e birrerie. Lo spazio fuor-di-trincea
nella letteratura della Grande Guerra*

La guerra non è mica finita, non finirà mai, la guerra.
Ernst von Salomon, *I proscritti*

La rappresentazione della vita in trincea durante la Prima guerra mondiale ha sempre rappresentato uno dei luoghi cardine del '900 per ciò che concerne la figurazione del trauma, caratterizzandosi quasi, pensiamo alle pagine di Benjamin¹, come manifestazione epitomica del trauma stesso. Dalle prime descrizioni narrative (Barbusse, ecc.) fino alle più importanti ricostruzioni storiografiche (a cominciare da Leed e Fussell), la trincea ha fatto da correlativo metaforico all'ingresso in una modernità da subito posta sotto l'egida dello *shock*. Questo, va aggiunto, non si è concretizzato solo nella scoperta della trincea e delle sue modalità di vita, ma si è anche in qualche modo raddoppiato nella rivelazione della guerra novecentesca come strapotere della tecnologia, della fabbrica, del *lavoro*. Se numerosi intellettuali si aspettavano cioè dalla guerra il passaggio in un'esistenza *anti-economica* e anti-industriale, quegli stessi

intellettuali si resero ben presto conto che le regole della trincea non differivano da quelle della “gabbia d’acciaio” taylorista che si credeva lasciata nelle retrovie: il gesto del singolo risultava inutile, la tecnica dominava sull’elemento umano, il soldato era costretto in un lavoro alienante e ripetitivo, nessuna visuale complessiva del conflitto risultava possibile (la visione del soldato era cioè quella ‘specializzata’ dell’operaio nella fabbrica fordista). Come riassume Jünger: “Cambiammo ben presto il mantello luminoso dell’eroismo con la sporca tuta dell’operaio” (ed. 2012: 118).

Se lo ‘spirito del 1914’ pensa a una *Kriegsideologie* che rinsaldi il senso della comunità e dei suoi valori, ritrasformando magari il proletariato-massa in popolo (questo è Hofmannsthal: “l’alto concetto di popolo che questa guerra ci ha nuovamente rivelato”) e la divisa società primo-novecentesca in *Gemeinschaft*, o in – come scrive Giovanni Gentile – “sanguigna catena” (ed. 1989: 7)², il primo conflitto mondiale rivela invece ben presto il volto macchinico, strumentale e economicista del nuovo secolo, portando subito gli intellettuali anti-modernisti, come ad esempio Leon Bloy, ad operare una distinzione fra antiche e nuove guerre:

Prima che esistesse il cannone, era una fatica enorme sterminare un esercito. [...] Adesso si possono distruggere cinquantamila uomini in qualche ora [...]. Soldati dal cuore sublime vengono colpiti a morte prima d’aver scorto il nemico. Tutto quel che poteva esserci di bellezza nelle guerre precedenti è scomparso (ed. 1946: 51-2)³.

Esposta brevemente tale dinamica intellettuale connessa al trauma della prima guerra, proviamo ora però a concentrarci sulla rappresentazione letteraria dei luoghi laterali alla trincea stessa, cercando di evidenziare come la riflessione su questi serva a elaborare proprio il tema della trincea. La mia ipotesi

è infatti che il luogo *altro* (la birreria di Remarque, la caserma di Arturo Stanghellini, il cimitero di Drieu La Rochelle, le case abbandonate di Jünger, ecc.) serve ad attivare un particolare tipo di riflessione sul trauma esperito in trincea e, più in generale, sugli effetti dello stesso conflitto militare.

Il primo caso che presentiamo, quello di Maurice Barrès, è anche il più particolare per due ragioni: innanzitutto abbiamo a che fare con un macro-luogo – la città di Metz in Lorena – in seconda battuta si tratta di uno spazio la cui valenza metaforica è squadernata da Barrès sin dagli anni '80 dell'Ottocento, ma il cui repertorio tematico-simbolico si riattiva proprio alla scoppio della Grande Guerra: "Cette voix des ancêtres, cette leçon de la terre que Metz sait si bien nous faire entendre, rien ne vaut davantage pour former la conscience d'un peuple. La terre nous donne une discipline, et nous sommes le prolongement des ancêtres " (1897: 52). Sin dai romanzi del ciclo *Le Culte du moi*, Barrès mira a esaltare le virtù di radicamento e continuità attraverso una valorizzazione della tradizione e dei simboli nazionali. Il lorenese inserisce i temi romantici della *Heimat* e della comunità all'interno di un contenitore determinista che li sacralizza mediante la legittimazione scientifico-positivista. La visione della Francia come unità spirituale si inserisce nel mito di un persistente *carattere* popolare che determina, biologicamente e culturalmente, il patrimonio spirituale della generazione in corso: "la razza [...] esercita il proprio dominio sui viventi con la mediazione dei morti". La "fedeltà alla terra" è fedeltà alla persistenza della tradizione che governa l'individuo stesso, facendone un momento dell'evoluzione dell'intera collettività nazionale. Consuonando con Le Bon che dichiara i defunti controllare il campo dell'inconscio dei viventi, Barrès scopre il fondamento dell'individualità *all'interno* dell'essere-sociale che la determina, quello comunitario, dove dominano gli istinti della ereditarietà: "Siamo il prodotto di una collettività che parla

dentro di noi". Tale ideale comunitarista è anche la concretizzazione collettivizzata del Sé a rischio di perdersi nell'individualismo a-valoriale della nuova società industriale e tecnicizzata. Questo Sé, appunto per evitare tale rischio, deve allontanare tutto ciò che è 'straniero', come l'esempio di Metz, che resiste alla germanizzazione imposta, illustra. La necessità del progetto comunitario su base identitaria richiede cioè la definizione di ciò che è straniero all'identità stessa, e dunque estraneo alla comunità e tendenzialmente pericoloso per questa. Specularmente, la cultura francese diventa un principio di natura religiosa che lega l'individuo al Sé nazionale⁴. L'omogeneità che la Francia non poteva sperare di trovare nel principio razziale risiede dunque nel nesso congiunto terra-tradizione sul quale la sua cultura si è sviluppata. Tale ordine cultural-nazionale trova rafforzamento mediante una lunga serie di manifestazioni mitopietiche (linguaggio incluso⁵) che vanno dal sepolcro di Napoleone (principio estetico di identità condivisa) al funerale di Hugo (celebrazione dell'identità nazionale che trasforma Parigi in un'unità collettiva), dalla stessa rivolta anti-dreyfusarda (mediante la quale la società francese riconoscerebbe se stessa e i suoi nemici) a movimenti politici quali il boulangismo, dalla resa artistica della provincia francese alla partecipazione popolare alla guerra mondiale che permette finalmente alle masse di partecipare dell'anima della nazione: "Milioni di Francesi sono entrati in quello stato di eroismo e di martirio che un tempo, alle epoche più alte della nostra storia, fu solo il fatto di una casta scelta" (1917: 55-6). Barrès può connettere elementi disparati (e appartenenti a tradizioni politiche differenti) perché li inquadra in un processo storico continuativo dove però a dominare non è il principio del cambiamento ma quello della ripetizione, un principio che ripresenta costantemente (pur nelle esteriori modifiche storiche) il nocciolo essenziale connesso alla *Kultur* francese. L'unità simbolica rappresentata da tale cultura

è la rappresentazione di un soggetto collettivo la cui voce si manifesta non solo mediante la filosofia e l'estetica, ma anche mediante il paesaggio (la sua preservazione) e le istituzioni politiche.

Il nazionalismo di Barrès è dunque una forma estetizzata di passato interpretata come *unità* collettiva che si manifesta in una cultura che è anzitutto filiazione. La protezione di tale cultura richiede (e sono temi comuni tanto ai romanzi di Barrès quanto alla sua attività politica) l'eliminazione di tutti quegli elementi (stranieri, proletari, femminili, ecc.) che non rientrano nel quadro prefissato e omogeneo della tradizione. Il nemico è dunque, se operiamo una *reductio ad unum* fra i molti nemici indicati da Barrès, ogni contro-narrativa estetico-ideologica. Il modello supremo di tale contro-narrativa è, anche durante la Prima guerra mondiale, proprio quello tedesco in Alsazia e Lorena, vale a dire un'azione politica tesa a modificare il paesaggio, la religione, la tradizione di pensiero di un pezzo di Francia:

C'est une guerre sacrée. Sur le territoire de Metz et de Strasbourg, l'Allemagne, plus cruelle que les peuples orientaux [...], tend à traduire son principe en actes. Elle supprime la pensée française dans le cerveau des petits enfants [...] Nous avons vu qu'une nation est un territoire où les hommes possèdent en commun des souvenirs, des mœurs, un idéal héréditaire. Si elle ne maintient pas son idéal, si elle le distingue mal d'un idéal limitrophe, ou bien le subordonne, elle va cesser de persévérer dans son existence propre et n'a plus qu'à se fondre avec le peuple étranger qu'elle accepte pour centre [...] c'est ainsi encore que Metz deviendra Allemagne le jour où les possédants auront substitué leur langue et par suite leur mentalité à la notre (1897: 337).

Gli stessi romanzi di Barrès vogliono dunque essere la manifestazione estetica della tradizione medesima, cioè delle masse giunte finalmente a nazionalizzarsi. La collettività approda al

suo vero *io*, inquadrandosi in uno Stato (e durante la guerra in un esercito) che connette le masse al principio organizzatore della vita nazionale. È un proposito che naturalmente si rinsalderà con estrema decisione durante il conflitto mondiale. Nei testi scritti in quegli anni Barrès vedrà infatti, con gioia, il patriottismo diventare un prolungamento del senso comune, vedrà antichi guerrieri rivivere nei giovani contadini in trincea⁶ e, infine, vedrà (in ottica ormai sacrale-religiosa) finalmente realizzata una “prodigieuse union de nos esprits et de nos cœurs”. Proprio in tale frangente il modello della città di provincia finisce infatti per riattivarsi come invito alla riscossa revanscista: “Metz [...] Agosto 1914. Risuona l’appello alle armi. Le campane, in tutti i villaggi, chiamano dalla vecchia chiesa, le cui fondamenta riposano tra i morti” (1917: 3).

Il caso di Barrès tende certo a essere laterale rispetto al modello che seguiamo in tale saggio. Benché infatti la sua idea di nazionalismo influenzi radicalmente autori come Stanghellini, Malaparte e lo stesso Jünger⁷, la sua mancata partecipazione al conflitto (per motivi anagrafici) tende a separarlo dagli altri qui trattati, facendo del luogo *altro* – eletto a punto dialettico della vita in trincea – un mito di schietta derivazione umanistico-letteraria che, pur rappresentazione e fondamento del fronte bellico, non include né l’esperienza del trauma né fa emergere la capacità dello stesso luogo *altro* di dirci qualcosa di più sulla trincea medesima.

Le cose cambiano già con un’opera come *Introduzione alla vita mediocre* di Stanghellini. Questa, tematicamente anche debitrice al *Kobilek* di Ardengo Soffici, concretizza i temi barrèsiani leggendoli in controluce all’esperienza realistica del conflitto (invece che alla visione umanistico-cavalleresca dello stesso ancora largamente presente in Barrès). Da un lato, voglio dire, la trincea diventa qui finalmente quel luogo di trauma che realmente fu (“Dal fondo di una buca di granata un teschio dissepolto

ghignava al sole. Ecco, questa veramente era la guerra"; 1920, ed. 1924: 17), dall'altro però i luoghi alternativi alla trincea (la caserma dove le reclute si preparano; i campi e le case dei contadini che questi incontrano sulla via per il fronte) ne valorizzano la necessità e, con essa, pongono il sacrificio del fante come necessario alla preservazione di un oggetto-Italia colto nella sua manifestazione considerata più autentica, quella popolare: "Più che tutta la sua arte, più che tutto il suo genio, più che la sua bellezza, è patria la sana e fresca bontà delle umili case odorose di farine, di spigo, del caldo fermento del vino. Il contadino fermo alla sua terra è patria" (113). Allo stesso modo la caserma, metonimia per l'esercito stesso, diventa il modello di un'esistenza da riverberare all'interno della nazione e da opporre (come avverrà dopo la sconfitta di Caporetto) a quella vita civile su cui vengono addossate le cause della battaglia perduta:

Ecco, le parole, "Dovere" e "io esigo" le ho viste ferme nel sole come se fossero scritte in lettere maiuscole, così incisivo e caldo di persuasione è stato l'accento del colonnello. Non quello di chi promette una fucilata a chi manca, ma di chi adora una legge prima in sé che negli altri (29).

La prospettiva populista e ordinativa legittima ideologicamente l'attacco al 'fronte interno' (imboscato, pacifisti, traditori, ecc.) e al paese che in questo si esprime, già autocandidandosi, per chi è al fronte, a *nemico* con cui fare i conti in un dopoguerra che ormai prospetta l'assenza di smobilitazione (la vita mediocre a cui riferisce il titolo del romanzo è appunto quella di chi ha smobilitato, quella delle "città indifferenti e vanesie"). Da un lato, dunque, la vita militare, simbolizzata dall'immagine della caserma, giustifica il trauma della trincea in quanto "vera vita" ("ora si muore ogni giorno un poco senza mai morire [...]). E si pensa che la vita più forte era vicina a quella calda morte sanguinante"), dall'altro lato il paesaggio contadino (caserma e

paesaggio rurale collaborano allo stesso scopo) esalta la trincea stessa quale simbolica difesa di un mondo (appunto l'Italia popolare) che è il corrispettivo di un segmento della popolazione (quello considerato *autentico*) e dei suoi valori. Mediante la rappresentazione dei luoghi esterni alla trincea, l'intellettuale si sta qui presentando, per dirla proprio con le parole di Soffici, quale "termometro [...] sensibile della collettività Italia" (1983: 67), o più realisticamente, quale interprete di una presunta volontà popolare. Naturalmente tale 'incontro' deve avvenire all'interno di quei termini gerarchici di comando e obbedienza il cui valore è già stato messo in luce da quanto abbiamo visto avvenire all'interno della caserma. Il crudo realismo della trincea (assente naturalmente in Barrès) viene certo presentato, ma compensato dalla rappresentazione di luoghi esterni ad essa che ne giustificano l'orrore.

Anche nel capolavoro di Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, il luogo *altro* giustifica la trincea, ma qui in senso negativo. La birreria in cui il protagonista Paul Bäumer torna a incontrare il suo antico professore di tedesco (uno di quegli intellettuali di estrazione piccolo-borghese che, facendo leva su miti di natura umanistica, spronò la gioventù alla partecipazione al conflitto), si presenta come luogo elettivo di una classe media ultra-nazionalista, velleitaria e ingenuamente convinta di rappresentare interessi e aspirazioni dell'intera nazione. Eppure il protagonista riceve qui dall'insegnante una sorprendente lezione: "ma non bisogna perdere di vista l'insieme. E l'insieme voi non lo potete giudicare: voi non vedete che il vostro piccolo settore" (ed. 2020: 132). Sebbene, dal suo punto di vista, il professore ribadisca la natura verticalista e di classe del conflitto in atto (al Comando e, nelle sue fantasticherie, agli intellettuali e ai loro giornali, tale visione d'insieme sarebbe riservata), pure consegna indirettamente all'antico allievo una fondamentale chiave d'accesso all'interpretazione del primo

conflitto mondiale. Del conflitto al fante è concessa solo una visione parziale, segmentata, 'specializzata.' La trincea deve infatti funzionare quale corrispettivo del posto di lavoro nella contemporanea fabbrica tayloristica: l'operaio, come il fante che ne è la controparte bellica e perfezionata, assolve al suo compito specialistico ignaro del disegno – o del prodotto – d'insieme. E come l'operaio, così il fante, si trova ridotto ad espletare una funzione meramente contemplativa dinnanzi ad un sistema che pare trascenderlo, dove il suo comportamento (la sua azione) ha da esaurirsi nel calcolo delle possibilità che tale visione parziale gli offre. Impossibilitato, secondo il professore di tedesco, a connettere tutti i fili, il fante deve abbandonare la visione d'insieme – sia questa l'intero del campo di battaglia o l'intero del teatro di guerra – a chi è incaricato di dirigere le operazioni militari, a chi guarda il conflitto dall'alto. Qui il luogo *altro* serve dunque a caratterizzare la guerra moderna come riflesso dell'intera organizzazione sociale; un'organizzazione finalizzata, da un lato, a mantenere gli strati inferiori in una situazione di impotenza conoscitiva e attuativa, dall'altro a assicurare la piccola e media borghesia (è *mutatis mutandis* il biplano di D'Annunzio, ma è anche il ridicolo generale Leone che si arrampica su un abete in *Un anno sull'Altipiano* di Lussu) di poter continuare a mantenere una visione dall'alto, un controllo speculativo degli eventi in corso⁸.

Ma ciò che la guerra moderna ha distrutto è proprio l'immaginario bellico tradizionale della piccola-borghesia, sostituendo l'impersonalità all'atto eroico, l'anonimità della macchina al gesto individuale, ecc. Le punte più avanzate della cultura di destra, infatti, tendono a rifiutare quella umanizzazione della 'battaglia di materiali' che è ancora in atto in un Soffici o in uno Stanghellini. Pierre Drieu La Rochelle, ad esempio, coglie sin dal principio degli anni '20 la natura della nuova guerra e finisce per smorzare il suo accesso nazionalismo adolescenziale

proprio mentre opera una distinzione fra la ‘guerra di ieri’ (eroica, sacra, ecc.) e la “guerra di oggi”, dove “seule la machine se dresse, seules ces mâchoires sont solides qui dévorent tout le reste” (1922: 92)⁹. Non a caso qui il luogo *altro*, in *La commedia di Charleroi*, è proprio un cimitero; un cimitero di guerra in cui un cinico e disilluso protagonista ritorna, anni dopo la fine del conflitto, con la ricchissima e insopportabile madre di un compagno stupidamente caduto: “Alla prima scarica fu spazzato via, le zampine all’aria”. Nel ricordo del protagonista la guerra è qui confusione, ambiguità, contraddizione (“Erano sbronzi e cantavano *La Marsigliese*. Erano sicuramente gli stessi che avevo visto il 1° maggio cantare *L’Internazionale* in place de la République”; ed. 2014: 20), orrore, vigliaccheria, ecc. La guerra moderna presenta cioè esattamente le stesse caratteristiche della vita in tempo di pace, non si eleva a significare, come è ancora negli scrittori della destra tradizionalista, un modo di esistenza superiore: “il bestiame più eroicamente passivo che la Storia [...] avesse mai preso sotto il suo comando” (38). Il cimitero viene dunque a sottolineare l’assurda e ridicola esperienza del sacrificio (“tutto il reggimento come falciato dalla raffica di un’unica e onnipotente mitragliatrice”), ma ciò non per un atto di accusa contro la guerra, ma contro la modernità e contro la trasformazione del conflitto che la modernità ha causato: “Questa guerra moderna, questa guerra di ferro [...] e non di arte. [...] Questa guerra di uffici. Questa guerra di giornali. [...] Bisogna che l’uomo impari a dominare la macchina che l’ha surclassato in questa guerra – e che ora la sta surclassando nella pace” (71-2).

Mentre la donna chiede di aprire cinque tombe per ritrovare il corpo del figlio, il protagonista, in uno straordinario processo di auto-formazione, comprende dunque che il suo nemico non è stata la fanteria tedesca, bensì l’industria americana che l’ha spazzata via: “nel 1918, ho visto la cara vecchia fanteria

tedesca crepare senza appello sotto l'onda d'urto dell'industria americana" (76)¹⁰. Da qui Drieu legherà (il '34 è anche l'anno di pubblicazione di *Socialismo fascista*) il progresso industriale tanto al capitalismo anglo-americano quanto al collettivismo sovietico e, in difesa di quel tipo di società simbolizzato nelle antiche modalità belliche, muoverà verso il fascismo: "una distinzione tra la guerra di un tempo e la guerra di oggi, una distinzione, anche, tra la società attuale che produce la guerra attuale e un'altra società possibile" (247)¹¹.

Il crollo dell'antica società è al centro anche del lavoro sulla prima guerra del giovane Malaparte, ma qui tale dinamica è intesa, fuor da ogni demofobia, in senso assolutamente positivo. Qui la guerra diventa cioè alveo di gestazione di una società che, secondo il pratese, vedrà le masse come protagoniste. Non a caso il luogo fuor-di-trincea è ora il luogo per eccellenza connesso alle masse medesime, la strada, quella, in particolare, dove le truppe sciamano ribelli dopo la sconfitta (o lo sciopero come Malaparte lo intende) di Caporetto¹². *La rivolta dei santi maledetti* si caratterizza infatti non solo per la considerazione di 'Caporetto' quale esperienza tendenzialmente rivoluzionaria, ma soprattutto per la sua capacità di porre un nuovo dato politico (di cui 'Caporetto' è sintomo) che per Malaparte diverrà imprescindibile punto di riflessione socio-culturale: il definitivo ingresso delle masse (qui trasposte in fanteria) nella vita dello Stato. L'abbandono degli eserciti regolari e la trasformazione del conflitto militare in conflitto di popolo determinano, per l'interventista Malaparte, l'ingresso sulla scena di un nuovo attore politico: il popolo. Questo, dinnanzi alla sua brutale reificazione (reificazione retorico-giornalistica e disciplinare) messa in atto dal Paese, dallo Stato Maggiore, dal Tribunale Militare, reagisce mediante un'azione storica prima che politica; un'azione tesa a ribadire il riconoscimento di sé come gruppo autonomo.

Con tale interpretazione Malaparte riesce a distanziarsi dalle altre analisi di marca intellettuale del fenomeno. Non solo resta al riparo dall'interpretazione disciplinare-paternalistica di un Soffici, il quale, prima di Caporetto, esalta la natura eroica della fanteria italiana e, dopo Caporetto (*La ritirata del Friuli*), lo riporta alla sua 'natura' di mera materia da plasmare a colpi di bastone e carota, ma pure si distanzia dall'analisi tecnico-vociana ('Caporetto' come effetto dell'impreparazione del Paese) di un Prezzolini, e da quella populista-democratica di un Lombardo-Radice. Con tali posizioni Malaparte condivide, è vero, alcuni punti fondamentali come l'immagine dell'esercito quale parte positiva della nazione, la guerra come possibile contatto educativo fra l'intellettuale e il popolo, l'immagine di una fanteria a matrice contadina e *naturalmente* separata dalla classe operaia rimasta nelle retrovie, ma vi aggiunge la coscienza storica (già emersa nei teorici dell'interventismo sindacalista quali Alceste De Ambris e Sergio Panunzio) della guerra come strumento di emersione di un nuovo attore sociale. In Malaparte la rivolta sottolinea il ruolo della trincea: porta a coscienza, con un nuovo protagonista della vita politica, quel processo di lacerazione dell'ordine socio-militare, accelerato dalla guerra di massa¹³.

In secondo luogo la rivolta di Caporetto si riallaccia, sul piano storico, al mito del 'Risorgimento tradito' così come sviluppato in particolare da Alfredo Oriani in *La lotta politica in Italia*. Caporetto viene cioè a essere la ripresa di quel processo risorgimentale soffocato dall'azione monarchico-cavouriana, quella stessa azione che avrebbe poi condotto il Paese ad accodarsi alla politica di stampo capitalistico-liberale delle democrazie nordiche. Infine Caporetto dissolverebbe la stessa società democratico-liberale, rivelandone, come Malaparte effettivamente fa squadermandone l'impianto classista di controllo e disciplina, l'apparato ideologico, e si porrebbe quindi a sintomo di una nuova società

in gestazione¹⁴, che sarà appunto quella sindacale, la quale, almeno per un certo periodo, Malaparte vedrà come realizzantesi nelle riforme politico-sociali che il fascismo ha da compiere.

La strada è qui tanto in contiguità che in contrasto con la trincea. In contiguità perché il suo protagonista è lo stesso, in contrasto perché nella strada le masse perdono il ruolo passivo e subordinato a cui in trincea sono relegate. La strada, possiamo forse dire, chiarifica quella che è già la verità della trincea. Nonostante i tentativi dei giornali, del governo, dei tribunali, ecc., la guerra ha già eletto, per Malaparte, un nuovo protagonista della vita civile: "Fu quando la fanteria prese ad avere coscienza della sua funzione sociale e nazionale" (ed. 1995: 91-2). L'invasione del Paese da parte del popolo della trincea diventa così un proposito di scissione insurrezionale mirato a preparare un ordine nuovo. Come è però ben noto, per Malaparte, questo ordine nuovo è un ordine in realtà antichissimo e, per l'Italia, *naturale*. È quell'ordine che si formalizzerà a breve nel mito della Controriforma e poi in Strapaese:

riuniti intorno ai *patres familias* come già, nelle loro formazioni di guerra, intorno agli ufficiali [...] con le donne e i vecchi recanti le insegne delle parrocchie e i gonfaloni delle confraternite [...] e le statue dei Santi paesani [...]. Abbiamo ritrovato la nostra naturale antichità; di terra, di razza, di tradizioni. [...] Siamo tornati antichi. Siamo stati antiumanitari, antimoderni, anticivili, antieuropei (1923, ed. 1961: 188-200).

L'irruzione di un nuovo ordine socio-politico (e altresì culturale) è anche al centro di un breve passo del capolavoro di guerra di Jünger: *Nelle tempeste d'acciaio*. A colpire il giovane tenente è qui il ritrovamento, all'interno della casa, lasciata all'improvviso per il sopraggiungere degli eserciti, di una serie di oggetti legati ad un ambito culturale che, afferma lo scrittore,

al contatto con le nuove modalità del conflitto bellico – modalità che sono spia di una trasformazione radicale del modo di vivere dell’umanità intera – ha perso ormai il suo significato e valore: “stampe e sculture sacre in legno [...] una preziosa, antica edizione del *Don Chisciotte*, [...] ma come per Robinson la pepita d’oro, così per me quegli oggetti non avevano lì alcun valore” (ed. 1990: 115). Religione, cultura, lo stesso denaro che il tenente vede con gioia andare in fumo in ogni bomba che esplose nel teatro della battaglia, si svelano, al contatto con la “battaglia di materiali” che la trincea presenta, parte di un mondo (siamo agli antipodi dei contadini di Stanghellini o di Soffici) che è destinato a sparire. In Jünger, infatti, la guerra non è, come per gli anti-modernisti, in contraddizione con la società moderna; non è come lo spazio *altro* dell’anti-moderno o della “comunità del fronte” sognata nel ’14, ma l’epitome del *moderno* stesso in quanto “lavoro”¹⁵, versione concentrata di una quotidianità industrializzata. La comprensione del fronte quale spazio dello scatenamento del *materiale* dà luogo in Jünger a due fenomeni peculiari. Da un lato la guerra passa a essere il centro dell’esperienza novecentesca, non attività anti-economica e anti-macchinica, non via di fuga dalla società della *Zivilisation* ma sua estrema rappresentazione, dall’altro tale esperienza passa ad assumere valore positivo, divenendo via maestra per la riformulazione di un universo valoriale. Smarcadosi dalle interpretazioni (da Barrès a Soffici) tese a salvaguardare gli aspetti *naturali* e/o umanistici resistenti all’interno del conflitto, Jünger prende atto della guerra come strapotere della tecnologia e della produzione, ma non risponde a tale consapevolezza nel solco traskiano dell’angoscia, bensì leggendo gli inequivocabili segni di un *umano* che sta attraversando un guado per trasvalutarsi in qualcosa di diverso, qualcosa la cui scala di valori distrugge i punti di riferimento (religione, cultura, eroismo, ecc.) del vecchio mondo:

In quell'episodio [l'assalto di Langemarck] noi vediamo infrangersi un attacco di stile classico, [...]. Libera volontà, educazione, entusiasmo, ebbro disprezzo della morte non sono sufficienti a vincere la forza risucchiante di poche centinaia di metri su cui la morte meccanica stende il suo incantesimo (ed. 1984: 99).

L'analogia fra guerra e società industriale non provoca in Jünger né sconforto né (come è ad esempio per Barbusse o in Drieu) rigetto della società che ha condotto a tale tipo di guerra, bensì riconoscimento dell'emersione di una nuova tipologia di esistenza (o *forma*, come viene chiamata) che, spazzando via i valori del mondo precedente (quelli che abbiamo visto appunto nella casa abbandonata), sta educando gli uomini a se stessa, anzitutto tecnologizzandoli, post-umanizzandoli: "Mi sentivo addosso [...] una eccitazione vivissima come se, nascosta in qualche parte del corpo, una piccola suoneria elettrica trillasse senza posa" (ed. 1990: 98). In tale movimento gli stessi istituti valoriali che pertenevano al mondo precedente cominciano a decadere.

Ridotto a oggetto passivo e costretto indefessamente a lavoro alienato, il soldato non può più continuare a crederci soggetto del reale, e dunque il reale stesso non può più essere compreso a partire da un'interpretazione centrata sull'individuo, che anzi tende sempre più a uniformarsi al collettivo: "tutto l'orrore che [...] inonda il mondo è solo un'immagine riflessa dell'anima umana che si palesa negli avvenimenti [...], i volti dei camerati, pesti fino a diventare omogenei". In tale spostamento le difese ideologiche (a cominciare dal rimpianto romantico della società pre-industriale e dal culto dell'individuo) approntate da quella società borghese che, come l'apprendista stregone, ha scatenato la tecnica, diventano tentativi di tenere a freno proprio i nuovi istituti valoriali che, col tramite della guerra, si stanno imponendo: "La trincea. Il lavoro. [...] La trincea non dà spazio

a sentimenti lirici, alla venerazione della propria grandezza. Ogni sofisticazione viene calpestata e tritурata, ogni delicatezza incenerita dalla brutalità degli eventi” (ed. 2014: 40-1). Il campo di scatenamento di questa nuova temperie valoriale passa progressivamente ad essere identificato proprio con l’orizzonte razionalista di quella tecnica fuori controllo che la battaglia di materiali ha rivelato, e a cui il soldato, che svela in tal modo di esser parte del nuovo mondo in gestazione, si è mostrato adatto. Nella guerra, infatti, i lati dell’esistenza non sottoposti alla “sicurezza” borghese, quelli che prima erano appannaggio dello spazio romantico, emergono rivelando, mediante la tecnica bellica, il *pericoloso* e l’anti-individualistico (i soldati sono intercambiabili) come realtà, cioè come spazio progressivamente svelato come annuncio della nuova *forma* del mondo.

La capacità dei soldati di riconoscersi come oggetto alla mercé della tecnologia bellica significa l’emergere di un nuovo “tipo” umano che vede nei segni dello scatenamento tecnologico la formazione del suo spazio di egemonia (ecco perché, per il soldato Jünger, gli oggetti trovati in quella casa stanno perdendo di valore). La nuova realtà, esattamente come la “battaglia di materiali”, nasce certo come riaffermazione dei principi borghesi del secolo XIX (attiva infatti nello scontro la sua economia, la sua idea di progresso, i suoi ideali nazionalistici, la sua stampa libera, la sua opinione pubblica, ecc.), ma, esprimendo come epitome un processo che si sta realizzando nell’intera società, rivela la precarietà della stessa *forma* ancora in atto. Il mondo che la tecnica bellica annuncia non è infatti il mondo dell’individualismo, della sicurezza e della cultura borghese. Il suo *paesaggio* prelude al nuovo paesaggio del reale, un reale che non potrà essere compreso né modellato dal borghese stesso, ma necessiterà di un nuovo “tipo” (sarà “L’Operaio”) che ne condivida le direttive ideologiche:

la guerra [...] finì per rimpicciolire tutti quei valori che le spire tortuose del tempo avevano reso obbligatorio interiorizzare. La sofisticazione, il gusto dell'intreccio, delle sfumature infinite, la pianificata frammentazione del godimento, tutto questo evaporò (ed. 2014: 47).

Al di là dei tentativi *borghesi* di spiegare la battaglia di materiali nel solco dei valori tradizionali (“la spada l’ho spedita a casa da tempo. È più appropriato salutare lanciando un pacchetto di dinamite che incrociare elegantemente le spade”), la guerra sta forgiando (o meglio sta rivelando) uomini nuovi (“Una razza completamente nuova”): uomini in grado di considerare tutti i portati della nuova guerra (disciplina estrema, intercambiabilità degli individui, lavoro alienato, interesse strumentale al *come* più che allo scopo, ecc.) come parte della loro stessa stoffa. La trasformazione material-macchinica di questi stessi soldati è parte del processo che rivela l’emergere della nuova *forma*:

Il tiratore qua sopra non ha mosso un muscolo per due ore filate. Sembra diventato parte integrante della parete di argilla alla quale è appoggiato. [...] Noi sì che siamo materiale di prima qualità. Materiale: ecco il termine giusto (104-5).

Ogni “volta che un pezzo di ferro stacca un trancio di carne umana”, scrive infatti Jünger, qualcosa che non è più parte della *forma* borghese prende la parola, facendo dell’esercito non uno strumento di mantenimento dell’ordine, ma l’elemento che annuncia la sostituzione di un’epoca con un’altra (“da nessuna parte come in trincea si avverte così acutamente che lo spirito di un’epoca cade a pezzi”). Di fronte a tutto ciò, quegli scudi della sicurezza borghese che per Jünger sono le lignee immagini sacre o il volume del *Chisciotte*, appaiono destinate a una prossima insignificanza.

In questo caso, dunque, lo spazio fuori-di-trincea assume, e Jünger è in questo senso un *unicum*, un senso di distanza temporale dalla trincea stessa. Se la trincea e i luoghi della vita civile sono spesso visti in contrasto, solitamente tale contrasto è di tipo spaziale e sottolinea il valore assoluto della vita di trincea di contro alla futilità e meschina quotidianità della vita cittadina; in Jünger, invece, lo spazio fuor-di-trincea funziona come dislocamento temporale, serve cioè a far comprendere che ciò che in trincea si sta rivelando è il presente, ciò che ne è fuori è parte di un passato destinato a svanire.

NOTE

¹ Cfr. Benjamin (ed. 2014: 248): “Una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell’uomo”.

² Cfr. Losurdo (1991: 6): “Si è ormai delineato un elemento centrale della *Kriegsideologie* [...], il trionfo della ‘comunità’”. Cfr. anche Travers (2001).

³ Cfr. Zweig (ed. 2011: 12-3): “commisurata alle dimensioni odierne, era una guerricciuola [...], nella stesso periodo in cui il nostro mondo regrediva moralmente di un millennio, ho veduto la stessa umanità raggiungere mete inconcepite nel campo tecnico”.

⁴ Cfr. Sternhell (1972 : 54): “L’individualisme ne peut être conçu que dans le cadre d’un système complet dont l’individu n’est qu’une infime parcelle”.

⁵ Cfr. Barrès (1902 : 283): “le soir après dîner, il n’est pas rare de voir le pauvre employé, le contremaitre, le petit commerçant, malgré la fatigue de la journée s’ingénieur à faire saisir à ses enfants les difficultés de notre grammaire”.

⁶ Cfr. Barrès (1917: 41-2): “*Driant che si trascina sotto la mitraglia per portare l’assoluzione a un tenente moribondo... è Guglielmo d’Orange che va in soccorso del nipote Viviano alla battaglia degli Alysamps*”.

⁷ Cfr. Aubertin (1998: 141-153).

⁸ Cfr. Capecchi (2013).

⁹ Su Drieu cfr. Serra (2007).

¹⁰ Troviamo, naturalmente, un discorso simile su industria e guerra in autori come Bernanos e Céline. Su Céline cfr. Pellini (2020). Sull'anti-americanismo nella cultura francese fra le due guerre si veda almeno Golan (1995).

¹¹ Cfr. Kunnas (ed. 2015).

¹² Cfr. Biondi (2002: 36-7): "Caporetto [...] un'onda immane che si riversa sul territorio di un'Italia fedifraga. Gli atti di insubordinazione ne preparano da lungi la scena [...] torna a dilagare dal tempo remoto dei Ciompi [...], dell'umanità plebea dei trincerasci come bestiario che ha rotto le gabbie".

¹³ Cfr. De Leva (2017).

¹⁴ Cfr. Orsucci (2015: 59): "l'elemento decisivo, nell'esperienza bellica, è piuttosto un fenomeno di 'straniamento' collettivo, e di distacco dalle 'lusinghe' della modernità, che lascia intravedere un imminente tracollo dell'ordine civile".

¹⁵ Cfr. Fussell (ed. 2000: 407-8): "che la 'società moderna' è in larga parte una continuazione dell'esercito con mezzi diversi".

BIBLIOGRAFIA CITATA

- Aubertin, Olivier (1998), "Ernst Jünger et Maurice Barrès", *Les Carnets Ernst Jünger*, ed. D. Beltran-Vidal, Montpellier, Cerdeja, 3: 141-153.
- Barrès, Maurice (1897), *L'appel au soldat*, Paris, Félix Juven.
- (1889), *Un homme libre*, Parigi, Perrin.
- (1899), *La terre et les morts*, Parigi, Ligue de la Patrie Française.
- (1902), *Scènes et doctrines du nationalisme*, Paris, Félix Juven.
- (1917), *L'anima della Francia e la guerra*, Milano, Treves.
- Benjamin, Walter (ed. 2014), "Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nikolaj Leskov", *Angelus Novus*, ed. R. Solmi, Torino, Einaudi: 432-471.
- Biondi, Marino (2002), *Scrittori e miti totalitari. Malaparte, Pratolini, Silone*, Firenze, Polistampa.
- Bloy, Leon (ed. 1946), *Nelle tenebre e pensieri scelti dal diario*, ed. V. Di Giacomo, Roma, Anonima Veritas.
- Capecchi, Giovanni (2013). *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra*, Bologna, Clueb.

- De Leva, Giovanni (2017). *La guerra di carta. Il racconto del primo conflitto mondiale*, Roma, Carocci.
- Drieu La Rochelle, Pierre (1922), *Mesure de la France*, Paris, Grasset.
- (ed. 2014), *La commedia di Charleroi*, trad. it. a cura di A. Scarpellini, Roma, Fazi.
- (ed. 2019), *Socialismo fascista*, trad. it a cura di F. Ritter, Milano, Ritter.
- Fussell, Paul (ed. 2000), *La Grande Guerra e la memoria moderna*, trad. it. di G. Panzieri, Bologna, Il Mulino.
- Gentile, Giovanni (ed. 1989), *Guerra e fede*, Firenze, Le Lettere.
- Golan, Romy (1995), *Modernity and Nostalgia. Art and Politics in France between the Wars*, New Haven, Yale University Press.
- Jünger, Ernst (ed. 1990), *Nelle tempeste d'acciaio*, trad. it. a cura di G. Zampaglione, Parma, Guanda.
- (ed. 2014), *La battaglia come esperienza interiore*, trad. it. a cura di S. Buttazzi, Prato, Piano B.
- (ed. 1984), *L'Operaio. Dominio e forma*, trad. it. a cura di A. Iadicicco ed. Q. Principe, Milano, Longanesi.
- (ed. 2012), *Foglie e pietre*, trad. it. a cura di F. Cuniberto Milano, Adelphi.
- Kunnas, Tarmo (ed. 2015), *La tentazione fascista*, Roma, Settimo Sigillo.
- Leed, Eric (ed. 1985), *Terra di nessuno*, trad. it. a cura di R. Falcioni, Bologna, Il Mulino.
- Losurdo, Domenico (1991), *La comunità, la morte, l'Occidente. Heidegger e l'"ideologia della guerra"*, Torino, Bollati Boringhieri.
- Lussu, Emilio (ed. 2014), *Un anno sull'altipiano*, Torino, Einaudi.
- Malaparte, Curzio (ed. 1961), *"L'Europa vivente", L'Europa vivente e altri saggi politici*, Firenze, Vallecchi.
- (ed. 1995), *La rivolta dei santi maledetti*, Firenze, Vallecchi.
- Oriani, Alfredo (ed. 1938), *La lotta politica in Italia*, Bologna, Cappelli.
- Orsucci, Andrea (2015), *Il "giocoliere d'idee". Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale.

- Pellini, Pierluigi (2020), *La guerra al buio. Céline e la tradizione del romanzo bellico*, Macerata, Quodlibet.
- Remarque, Erich Maria (ed. 2020), *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, trad. it. a cura di S. Jacini, Milano, Neri Pozza.
- Serra, Maurizio (2007), *Fratelli separati. Drieu-Aragon-Malraux*, Milano, Settecolori.
- Soffici, Ardengo (ed. 2019), *Kobilek. Giornale di battaglia*, Milano, Elettica.
- Soffici, Ardengo; Carrà, Carlo (1983), *Lettere 1913/1929*, Milano, Feltrinelli.
- Stanghellini, Arturo (ed. 1924), *Introduzione alla vita mediocre*, Milano, Treves.
- Sternhell, Zeev (1972), *Maurice Barrès et le nationalisme français*, Paris, Complexe.
- Travers, Martin (2001), *Critics of Modernity: the Literature of the Conservative Revolution in Germany, 1890-1933*, New York, Peter Lang.
- Zweig, Stefan (ed. 2011), *Il mondo di ieri*, trad. it. a cura di L. Paladino, Milano, Adelphi.

