DOPPIOZERO

Alberi e prati della Grande Guerra

Daniela Brogi
16 Dicembre 2018

Il 4 novembre 1918, l'armistizio di Villa Giusti, siglato il giorno prima da Italia e Austria-Ungheria, poneva fine alle ostilità fra i due Paesi. Una settimana dopo, la Prima Guerra Mondiale era finita. Evento cardine della modernità novecentesca, la Grande guerra gettava le basi per un equilibrio fragile, destinato a sfociare in un altro e ancora più sanguinoso conflitto. A un secolo esatto di distanza, che cosa rimane di quella terribile esperienza? Siamo stati davvero capaci di elaborare il trauma, o stiamo nuovamente cadendo preda di pulsioni revansciste, militariste e xenofobe? Con l'aiuto di storici, scrittori e studiosi, attraverso una serie di interventi cerchiamo di ricostruire l'impatto del primo conflitto mondiale sulla coscienza collettiva. Un modo per ripensare la memoria della Grande guerra, con un occhio al futuro.

«Mi tengo a quest'albero mutilato / abbandonato in questa dolina / che ha il languore / di un circo / prima o dopo lo spettacolo /e guardo / il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna»: l'endecasillabo iniziale della più bella poesia italiana dedicata alla Grande Guerra (*I fiumi*), fu scritto il 16 agosto 1916 (nei giorni della sesta battaglia dell'Isonzo: 4 - 17 agosto 1916) da un fante arruolato sul Carso goriziano. Le sei parole di quel primo verso mettono al mondo un io che comincia a esistere e a definirsi *in relazione* fisica e simbolica con un albero: *mi tengo a quest'albero mutilato*. Il verbo d'attacco nomina una disperata e precaria vitalità, che assomiglia alla vibrante energia attimale di tanti altri passaggi de *Il Porto sepolto* e poi de *L'Allegria*: per esempio in *Fratelli* («Di che reggimento siete / fratelli? // Parola tremante / nella notte // *Foglia appena nata* // […]»; o in *Soldati* («Si sta come / d'autunno / *sugli alberi* / *le foglie*»). L'aggettivo collocato *in clausola* nell'*incipit* de *I fiumi* mette subito in campo una condizione di trauma, secondo un'immediatezza che nasce dall'eliminazione dei nessi verbali (per esempio: "che è stato" [mutilato]: v. 1, o "e sono" [abbandonato]: v. 2), eppure non vale banalmente come espressione di spontaneità, ma come sguardo secco e diretto sull'essenziale: che va visto più che si può. Così, le parole ai bordi dell'attacco de *I fiumi* tirano il verso come se fossero i due capi di un elastico («Mi tengo» vs «mutilato»), tenendo al centro della tensione un albero - che non è *un* albero, ma «*quest'*albero», dove il deittico, ripetuto anche poco sotto, serve a far aderire all'immanenza vitale un io altrimenti a rischio di perdita. Siamo già, pienamente, dentro il progetto poetico complessivo del primo libro di Ungaretti: cercare e raccontare, aggrappandosi alle materie prime della vita riconosciute grazie alla poesia, un sentimento dell'umanità, in quanto sensazione di abbandono, che possa trovarsi anche oltre le forme umane del sé: nei sassi, nei fiumi, negli alberi. È in «questo» spazio fisico, in questo *qui*, che può rinascere l'altrove.

Giuseppe Ungaretti (a destra) con un compagno di trincea.

Quell'aggettivo ("mutilato"), spostato da un contesto umano a una forma vegetale, dialoga certamente anche con la tradizione degli uomini-albero che ha nelle *Metamorfosi* di Ovidio e nella selva dantesca dei suicidi i modelli letterari più noti; soprattutto, però, restituisce alla metafora, intesa come la figura retorica più intrinseca alla poesia, la possibilità di uno scambio semantico pieno, assoluto in quanto totalmente incarnato, perché quel trasloco di forme ci dice che l'albero, come tanti corpi in trincea, funziona da una parte come figura dissonante e, dall'altra, e proprio grazie a questa nominazione decisa della parola poetica, come angolatura visuale sulla scena, perché l'albero è «mutilato», devastato dalla guerra. Così «quest'albero», proprio come portatore di un'assenza, di un corpo fantasma, costruisce un nuovo campo visuale, che possiamo avvicinare all'attacco forse più sconvolgente, anche se abbastanza dimenticato, di un film dedicato alla Grande Guerra: *Broken Lullaby* (1932), l'opera di Lubitsch tratta dalla *pièce* teatrale *L'homme que j'ai tué* (1930) – ma originariamente era un romanzo – di Maurice Rostand (1891-1968). A fare del film un capolavoro, già dalla prima sequenza, è la maniera di rimettere in immagini la narrazione della Prima Guerra Mondiale, componendo e scomponendo il piano degli eventi a partire dai modi in cui possono essere percepiti.

L’inizio di *Broken Lullaby* forse supera ogni altra scelta di inquadratura del cinema sulla Grande Guerra. Deleuze, ne *L’immagine-movimento*, l’ha definita un’immagine-percezione. Riguardiamola. Siamo nella ricorrenza del primo anniversario dell’Armistizio. Tuonano i cannoni, suonano le campane, passa il corteo in pompa magna, e Lubitsch sceglie di filmarlo mettendo la macchina da presa quasi a terra, al posto della gamba amputata di un reduce:

La visione prende vita dentro il perimetro delimitato da una mutilazione, vale a dire nel vuoto lasciato da qualcosa che si è perduto, e arriva da uno sguardo fuori campo che non sfila dentro il corteo della memoria ufficiale. È da lì sotto, come se guardassimo da un pertugio, o da una feritoia, che il film ci chiede di percepire la scena, oppure (visto che l’inquadratura successiva, dall’alto, mostra invece l’insieme delle truppe che sfilano) è nelle incongruenze tra le differenti prospettive possibili che il nostro sguardo è chiamato a insinuarsi. Comportandosi, qui come anche nei racconti di parole, come se ci si affacciasse dalla finestra delimitata e coatta di una trincea, reale e metaforica.

Lo sguardo-trincea diventa uno dei dispositivi costanti di elaborazione cognitiva, emotiva e formale dell’esperienza della Grande Guerra. Per spiegare «l’anima» del soldato, nello straordinario trattato di psicologia militare pubblicato nel 1917 (si può leggere e scaricare qui), Padre Agostino Gemelli scrive:

Il mondo si divide in due parti: quello della trincea, e il mondo lontano dal suo, cioè dei borghesi, delle retrovie, della zona di pace, degli imboscati. Un ufficiale mi diceva che gli sembrava che tra lui e il suo mondo fosse stato steso un grande sipario e che egli “guardava alle cose dell’altro mondo (ossia a quello dei borghesi e delle retrovie) come stando affacciato a una finestra (p. 52).

Gli alberi, dalla finestra trincea che separa la vita del soldato dall’altro mondo, l’albero, gli alberi, diventano una delle cose che più si guardano e si vedono, trasformandosi, così, in punti d’orientamento non solo geografico ma emotivo di un’esperienza continua dell’estremo. Consideriamo un altro testo del soldato-poeta Ungaretti, ancora un *incipit* che mette subito in scena, per via di un’immagine-percezione, costruita a partire da un campo visuale impoverito, un’identità straziata: «Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro» (*San Martino del Carso*). Anche qui un albero, uno dei più famosi di tutti, o meglio un altro albero “mutilato”, perché si trattava del tronco di gelso a cui allude l’indicazione di luogo e di data messa in calce alla poesia: “Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916". Un pezzo di albero usato come punto di orientamento da entrambi i fronti, e rimasto solo, «isolato», perché sopravvissuto alle esplosioni, e reso attore, o meglio ancora soggetto – perché l’indicazione in calce vale anche come registrazione del punto da cui si compone lo sguardo - di uno scenario di silenziosa testimonianza dell’orrore. Come l’altro gelso della Grande Guerra passato alla storia: l’“Albero Storto”, che indicava una trincea in mano all’esercito austroungarico, situata nel Bosco Cappuccio (un altro luogo ungarettiano: quello di *C’era una volta*). Di nuovo, si ha l’invenzione di un campo visuale che usa il trauma per parlarci di una relazione tra gli esseri umani e la natura rappresentata tanto come scambio di identità quanto come straniamento.

San Martino del Carso, agosto 1916 (Archivio Ministero della Difesa).

Spazio vitale e spazio visuale coincidono, dunque, sotto il segno della perdita di pezzi di sé, in alcune delle narrazioni più importanti della Grande Guerra; e per fissare e comporre, poeticamente e visivamente, questa essenzialità spesso incontriamo un albero; che si trasformerà in uno dei miti d'identità più forti, secondo una simbologia che cammina fino all'istituzione, nel 1922, dei Parchi e dei Viali della Rimembranza: un'iniziativa affidata alle scolaresche italiane, a cui fu chiesto di piantare un albero per ogni caduto della Grande Guerra – solo nel primo anno furono inaugurati più di mille parchi. Il corpo menomato del soldato divenne l'emblema, anche retorico, del sacrificio per la patria; ma questa monumentalizzazione potrebbe aver reso meno evidenti due forme di relazione profonda (simbolica e concettuale) fissate dallo scambio tra soldati e alberi: il repertorio di temi e situazioni riguardanti l'ambito del trauma; e il repertorio della memoria non in quanto celebrazione, ma in quanto testimonianza essenziale "ritagliata", tanto stilisticamente quanto visivamente, da forme di attaccamento alla vita e da domande di durata pronunciate attraverso un'umanità extraumana: «questi bei prati, densi di magnifico foraggio e infiorati dell'estate, sono dilaniati dalla guerra», scrive Gadda nel *Giornale di guerra e di prigionia*, il 3 luglio 1916 (circa sette settimane prima che Ungaretti scrivesse *I fiumi*).

Entrambi i livelli, per esempio, si combinano nel film di Ermanno Olmi *Torneranno i prati* (2014), ispirato al racconto di Federico De Roberto *La paura* (1921), che lo scrittore faticò a pubblicare proprio per i suoi contenuti antiretorici. Siamo in una trincea, e, dopo che sei uomini spediti allo scoperto sono stati uccisi dal fuoco nemico, il più prode e esperto di tutti, il soldato Morana, trova il coraggio di fare spazio alla paura, e sceglie di disubbidire all'ordine, a costo di morire. La trama di De Roberto serve a Olmi come canovaccio, per mettere assieme una storia dove più che narrare degli eventi si mettono in scena le condizioni della vita in trincea e, dentro questa esistenza così impoverita, i momenti fantasmatici di sopravvivenza al senso totale di abbandono che due soldati di guardia, proprio come nel testo *C'era una volta*, di Ungaretti, cercano di inventarsi, affabulando storie possibili intorno all'albero – un larice - che hanno davanti:

Testimonianza viva del trauma e richiesta di durata, di racconto: l’ultimo film di Olmi ha il "languore di un circo", con termini ungarettiani, perché continuamente ruota attorno a questi due perni della morte e della memoria, mantenendo vivo il timore pronunciato da un soldato che «di quel che c'è stato qui non si vedrà più niente, e quello che abbiamo patito non sembrerà più vero».

In molti hanno ripensato agli alberi e ai soldati della Grande Guerra, guardando le immagini delle centinaia di migliaia di alberi schiantati a terra, per i disastri dello scorso ottobre sull’Altipiano di Asiago. Un cimitero di guerra; che potrebbe anche essere un campo visuale da cui gli umani, come spiegava Ungaretti nelle note di *Vita di un uomo* (1969), possano *incontrarsi nel massacro*: non per annullarsi in esso, o cantare la propria fine, ma per ripensare a nuove e diverse prospettive. Il verbo iniziale de *I fiumi* potrebbe allora nominare, insieme a una condizione di massima fragilità pronta e essere travolta, una scelta nuova di sguardo che persiste e dà durata, da posizioni meno individuali, meno accecate: «*mi tengo* a quest’albero mutilato/ abbandonato in questa dolina / che ha il languore / di un circo / prima o dopo lo spettacolo /e guardo / il passaggio quieto / delle nuvole sulla luna».

Bosco di Val Tosella, 2018 (© Davide Elena).

Tredici testi

- Barbara Bracco, *La patria ferita. I corpi dei soldati italiani e la Grande guerra*, Giunti 2012

- Pietro Cataldi, *Lettura e commento de «I fiumi» di Giuseppe Ungaretti*

- Andrea Cortellessa, *Le notti chiare erano tutte un'alba* [1998], Giunti 2018 (con una nuova introduzione e una bibliografia aggiornata)

- Alberto Casadei, *Romanzi di Finisterre. Narrazione della guerra e problemi del realismo*, Carocci 2000

- Tiziano Fratus, *I giganti silenziosi. Gli alberi monumento delle città italiane*, Bompiani 2017.

- Emilio Gentile, *L'apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo*, Mondadori 2008.

- Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Bompiani, Milano 2017.

- Diego Leoni, *La guerra verticale. Uomini, animali e macchine sul fronte di montagna 1915-1918*, Einaudi Torino 2015.

- Antonio Saccone, *Ungaretti*, Salerno Editrice 2012

- Niccolò Scaffai, *Letteratura e ecologia. Forme e temi di una relazione narrativa*, Carocci 2017

- Paola Sozzi, Giuseppe Dall'Arche, *Cima Grappa. Architetture della memoria*, a cura di Giovanna Frene, ZeL Edizioni 2018

- Paul Virilio, *Guerra e cinema. Logistica della percezione* [1986], Lindau 2018

- Daniele Zovi, *Alberi sapienti, antiche foreste*, Utet 2018

Gli altri interventi pubblicati:

Claudio Piersanti, *Aforismi per una sceneggiatura di guerra*

Enrico Manera, *Memoria dalla Grande guerra*

Massimo Marino, *La Grande guerra cantata*

Carlo Greppi, *La Grande Guerra e i suoi detriti*

Stefano Valenti, *La guerra degli scemi*

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO