

 **MIMESIS / CLASSICI CONTRO**

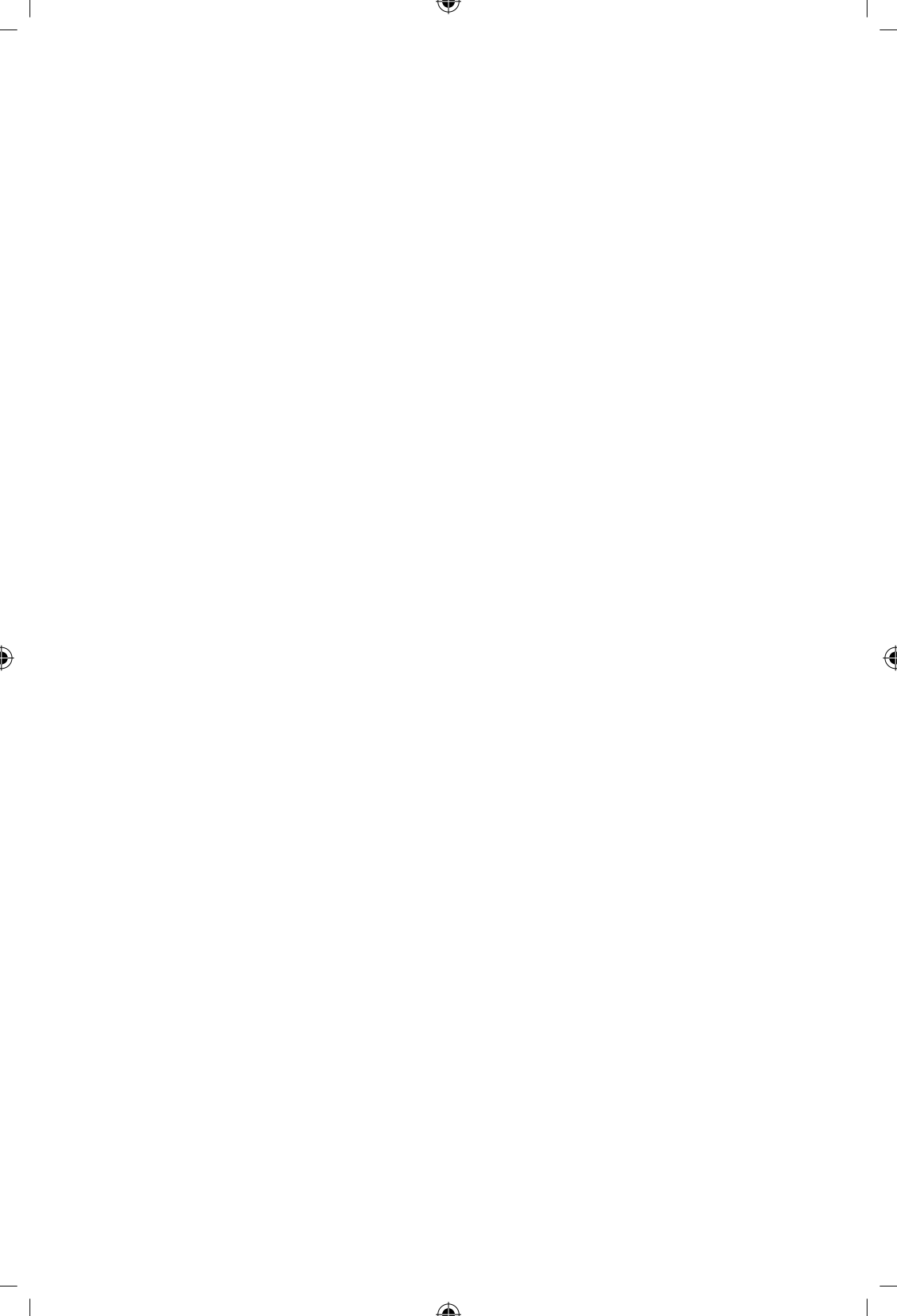


N. 7

Collana diretta da *Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani*

COMITATO SCIENTIFICO

Gerard Boter (Vrije Universiteit Amsterdam)  
Carmine Catenacci (Università G. D'Annunzio Chieti-Pescara)  
Joy Connolly (New York University)  
Carlo Franco (Venezia)  
Francesca Mestre (Universitat de Barcelona)  
Laurent Pernot (Université de Strasbourg)  
Luigi Spina (Antropologia del Mondo Antico Siena)



# UOMINI CONTRO

Tra l'*Iliade* e la Grande Guerra

a cura di

Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ieranò

Il volume è pubblicato col contributo dell'Università Ca' Foscari Venezia, del Dipartimento di Studi Umanistici, dell'Associazione Italiana di Cultura Classica Venezia e delle Gallerie d'Italia – Palazzo Leoni Montanari Vicenza.

Il progetto *Teatri di guerra (Classici Contro)* rientra nel programma ufficiale per le Commemorazioni del Centenario della Prima Guerra Mondiale, Presidenza del Consiglio dei Ministri - Struttura di Missione per gli Anniversari di Interesse Nazionale.

MIMESIS EDIZIONI (Milano – Udine)  
[www.mimesisedizioni.it](http://www.mimesisedizioni.it)  
[mimesis@mimesisedizioni.it](mailto:mimesis@mimesisedizioni.it)

Collana: *Classici contro*, n. 7  
Isbn: 9788857538754

© 2017 – MIM EDIZIONI SRL  
Via Monfalcone, 17/19 – 20099  
Sesto San Giovanni (MI)  
Phone: +39 02 24861657 / 24416383  
Fax: +39 02 89403935

# INDICE

PREMESSA	7
<i>Alberto Camerotto, Marco Fucecchi, Giorgio Ieranò</i>	
NEMICI VERI E INVENTATI NELLA GRECIA ANTICA	17
<i>Marco Bettalli (Università di Siena)</i>	
HOSTIS	27
<i>Maurizio Bettini (Università di Siena)</i>	
PARADIGMI DEL 'NEMICO': ULISSE E ANNIBALE, OVVERO L'ALTRA FACCIA DI NOI STESSI	37
<i>Marco Fucecchi (Università di Udine)</i>	
CHI È IL BARBARO? I DISASTRI DELLA GUERRA SULLA COLONNA TRAIANA	51
<i>Giuseppe Pucci (Università di Siena)</i>	
LE PIÙ ANTICHE IMMAGINI DELLA GUERRA: PENSARE E COMUNICARE IL CONFLITTO NEL MONDO SUMERO-AKKADICO	67
<i>Lucio Milano (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	
DIALOGARE TRA NEMICI	95
<i>Andrea Cozzo (Università di Palermo)</i>	
VINCITORI E VINTI: DA OMERO A EURIPIDE	107
<i>Luigi Battezzato (Università del Piemonte Orientale)</i>	
CON ECUBA O CON GLI ACHEI? LE MADRI, GLI ORFANI, I SOLDATI	121
<i>Giorgio Ieranò (Università di Trento)</i>	
LA GUERRA DI TROIA HA AVUTO LUOGO. LE SCENE DEL TEATRO E I RETROSCENA DELLE GUERRE: ORO, VIOLENZE, MENZOGNE	131
<i>Anna Beltrametti (Università di Pavia)</i>	

LE TRINCEE DI POLINICE (1917-1933) <i>Sotera Fornaro (Università di Sassari)</i>	145
LE DITA TAGLIATE DELLE DONNE GRECHE. FEMMINILE, GUERRA E CITTADINANZA <i>Marcella Farioli (Université Paris-Est)</i>	157
LE DONNE, LA PACE, IL TEATRO. DRAMMATURGHE AMERICANE NEGLI ANNI DELLA NEUTRALITÀ (1914-1917) <i>Bruna Bianchi (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	175
LE SCRITTRICI ITALIANE E LA GRANDE GUERRA <i>Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	193
TEATRO NEL TEMPO DELLA GRANDE GUERRA <i>Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	209
RENATO SERRA E LA GUERRA: LA DIMENSIONE CONTEMPLATIVA NELLE LETTERE DA SAN VITO AL TAGLIAMENTO E NEL DIARIO DI TRINCEA <i>Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	227
WITTGENSTEIN E LA GUERRA <i>Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	247
GUERRA ALLA GUERRA! L'ANTIMILITARISMO DI KURT TUCHOLSKY <i>Susanna Böhme-Kuby (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	261
MITI INADEGUATI. IL CINEMA COME TEATRO DELLA GRANDE GUERRA <i>Roberto Danese - Fabrizio Loffredo (Università di Urbino)</i>	269
<i>BLOWN' ON THE WAR. IL NEMICO INVISIBILE NELLA GUERRA DI STANLEY KUBRICK</i> <i>Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	275
COSTRUIRE PER DISTRUGGERE: PENSARE E CANTARE LA GUERRA <i>Giorgio Brianese (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	291
TRA LO SCAMANDRO E IL PIAVE. SANGUE, MITI E MISTIFICAZIONI SULLE CORRENTI DEL FIUME <i>Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia)</i>	309

ALBERTO CAMEROTTO, MARCO FUCECCHI, GIORGIO IERANÒ

## PREMESSA

Che cos'è per noi la guerra? Difficile comprenderlo, è fatta di mitologie, cioè dell'immaginario che nasce dai racconti, dalla letteratura, dai film. Sta nella nostra *paideia*, da bambini si gioca alla guerra. Quando è il momento di farla sul serio è invece un assurdo, una trappola: uno stato, una nazione, un re, una democrazia ti manda alla guerra per le ragioni e per i casi che possono apparire i più insensati. Più o meno come un 28 luglio o un 24 maggio. Non c'è nulla che tu possa fare. Non sei più un uomo, non c'è possibilità di giudizio. La ragione scompare o è obbligata a tacere. Gli unici che hanno in qualche modo il coraggio di dire di no finiscono davanti a un plotone d'esecuzione, o magari si può dire di no sempre per una pura casualità come nelle decimazioni. E poi si viene cancellati. Sono questi i nostri eroi civili, uomini che hanno perduto la vita per l'unica verità sulla guerra.

Ma come succede che si arriva alla guerra? C'è un gioco folle, uno o infiniti interessi da una parte e dall'altra, sfide, minacce, offese, soprattutto illusioni o calcoli concreti, che si servono degli uomini come di uno strumento. Nessuno sembra capire qualcosa. È come quando si accetta e si obbedisce a una legge sbagliata, una virgola può distruggere le fatiche, le fiducie, le vite. Ma una società intera, un paese, un continente possono finire nel baratro. Tra il 1914 e il 1918 è stata questa la sorte dell'Europa. Ci vogliono cent'anni per capirlo.

La percezione di che cos'è davvero la guerra, se si è attenti, se si rimuove l'arroganza che ci fa ciechi ogni volta, la si può sentire allora camminando lungo i fronti della Grande Guerra, alla Selletta dei Denti, tragico teatro di guerra, tra le correnti del fiume all'Isola dei Morti, tra le pietre del Carso magari con le parole di Paolo Rumiz: «So che ogni metro è impregnato di agonie, segnato da vite smembrate, crocifisse su reticolati o mutilate da tagliole. Ma so anche che nulla, su quel terreno, rammenta l'immensità del dolore. Dovrei calpestare bossoli, immondizie, sangue, stracci, membra umane, gavette, resti di cibo, zoccoli, ferri, escrementi, suole di scarpe, ma l'uomo e la natura hanno cancellato ogni

cosa»<sup>1</sup>. Si può facilmente dimenticare, e ricominciare da capo con lo stesso candore. Ma per capire ci è utile ritornare, più lontano, ai tremila anni di pensieri dei nostri classici più antichi, all'*Iliade* di Omero, alla prima guerra del nostro immaginario, e agli aggettivi che fanno le formule e i versi. Gli epiteti che non dicono nulla, che sembrano servire solo per il ritmo del verso, ci raccontano, se li guardiamo bene, la verità sulla guerra<sup>2</sup>. Certo ci sono i grandi eroi, Achille dalla parte degli Achei, Ettore dalla parte dei Troiani. E magari stiamo anche a scegliere con chi schierarci.

Basta cercare la parola a caso nei poemi epici, *pólemos*, in sequenza non preordinata dall'inizio. La prima volta la guerra compare senza aggettivi, ma è associata alla peste, *loimós*, e prima si parla di morte, *thánatos*<sup>3</sup>. E qui queste idee che si intrecciano tra loro valgono per quelli che saranno i vincitori e che però, lo sappiamo bene, non avranno un ritorno felice. Proseguendo, un epiteto positivo, eroico, non lo si trova mai: qualcosa vorrà dire. Insomma per Omero l'idea di una Grande Guerra non può avere nulla di celebrativo. C'è la memoria, ma non ci sono commemorazioni, rievocazioni, musei della battaglia o percorsi turistici. Nemmeno dopo cinquecento anni.

La guerra, nella semplice verità del canto epico, è violenza, movimento, attacco, impeto (πολυάϊκος πολέμοιο, *Il.* 1.165). O ancora è sfrontata, audace (πόλεμον θρασύν, *Il.* 6.254). Certo qualcuno ci può trovare un qualche valore. C'è invece di mezzo la distruzione di una bella e grande città, fiorente di uomini, dove si può essere felici e vivere bene, e si annuncia la spartizione della preda, le donne e le ricchezze. Un bottino che non porta bene, che suscita contese senza fine, odi implacabili, ire funeste. È un avvertimento del pericolo, la follia di Ares colpisce tutti, senza regole, senza distinzioni<sup>4</sup>.

1 P. Rumiz, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano 2014, p. 12.

2 È questa una delle virtù del canto e della tradizione orale dell'epica greca arcaica, che va anche più in là dell'idea dei maestri di verità. Vd. J.M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington and Indianapolis 1991, p. 7 «Traditional referentiality, then, entails the invoking of a context that is enormously larger and more echoic than the text or work itself, that brings the lifeblood of generations of poems and performances to the individual performance or text. Each element in the phraseology or narrative thematics stands not for that singular instance but for the plurality and multiformity that are beyond the reach of textualization».

3 *Hom. Il.* 1.60-61.

4 *Hom. Od.* 11.537 ἐπιμῖξ δέ τε μάλινεται ἼΑρης: nella guerra è questo ciò che succede, «Ares impazza alla cieca», nel caos dei colpi (*epimix* indica proprio



Di sicuro la guerra è un male, qualcosa di terribile, una ‘mischia orrenda’ (πόλεμός τε κακὸς καὶ φύλοπις αἰνή, *Il.* 4.82). Una volta che la si comincia, come sempre con l’illusione che duri poco e che tutto sia chiaro, semplice ed eroico, non ha conclusione, non ha possibilità di compimento (ἀπρηκτον πόλεμον, *Il.* 2.121), può durare dieci anni, sparisce una generazione di giovani, e la fine non c’è. Di questo dilungarsi impreveduto i generali possono accusare – come fa Agamennone – la debolezza, la viltà dei loro soldati (ἀνδρῶν κακότητι, *Il.* 2.368), e dovrebbero semmai pensare alla propria incapacità strategica (ἀφραδίη πολέμοιο), all’inefficienza che sta nella pretesa di dominare gli eventi e le conseguenze.

Certo quando vi si è dentro può nascere perfino una libidine che conduce alla morte, al suicidio: nel dispiegamento delle forze, delle schiere di fanti, di cavalieri, di navi, nello splendore accecante degli scudi, degli elmi, delle lance, la guerra ti può sembrare più dolce che il ritorno in patria (πόλεμος γλυκίων γένετ’ ἢ νέεσθαι, *Il.* 2.453). Se ne può perfino avere desiderio: ma l’epiteto svela la verità, nella guerra non c’è altro che morte, per gli altri e per se stessi (ὄλοοιο λιλαιόμενοι πολέμοιο, *Il.* 3.133)<sup>5</sup>. La guerra genera odio, che dura per generazioni, ed è odiosa fino a far rabbrivire (στυγεροῦ πολέμοιο, *Il.* 4.240).

Ha un suono orribile, ostile, terrificante, la parola e la realtà che ad essa corrisponde (πόλεμοιο δυσηχέος, *Il.* 2.686), è implacabile e incessante (πόλεμος δ’ ἀλίαστος, *Il.* 2.797), per non lasciare posto ai pensie-

---

la mescolanza, il disordine, la confusione di ciò che avviene nella battaglia, dove si muore a caso, per nulla). Così Ares è sempre ἀλλοπρόσαλλος (*Il.* 5.831, 889), ossia voltagabbana, traditore, che sta ora da una parte, ora dall’altra, perché la guerra, con il sangue, il dolore, la morte, è un male comune, che tocca tutti indistintamente (*Il.* 18.309 ξυνὸς Ἐνυάλιος, Archil. fr. 110 W.<sup>2</sup> ἐτήτυμον γὰρ ξυνὸς ἀνθρώποις Ἄρης).

- 5 Il verbo esprime il desiderio concreto e fortissimo dell’eros (*Il.* 14.331 νῦν ἐν φιλότητι λιλαιέαι εὐνηθῆναι), di avere uno sposo (*Od.* 1.15, 9.32, 23.334 λιλαιομένη πόσιν εἶναι), del ritorno dall’Ade alla luce (11.223 ἀλλὰ φόωσθε τάχιστα λιλαιέο). Ma vale anche per la passione dell’ascolto di un racconto (*Od.* 11.380 ἀκουέμεναι γε λιλαιέαι), per la giusta voglia di una buona cena dopo la fatica di una lunga giornata di lavoro (13.31 δόροποιο λιλαιέται), per il normale desiderio di vivere la vita (12.328, 24.536 λιλαιόμενοι βιότοιο). Il confronto divine esplicito per descrivere la brama di combattere di Eracle e Iolao in Hes. *Scut.* 113s. λιλαιόμενοι πολέμοιο / φυλόπιδα στήσειν, τά σφιν πολὺ φίλτερα θοίνης («bramosi di ridestare / della guerra la mischia, cose per loro più gradite della festa di un banchetto»). E del resto le formule ci dicono che le stesse lance dei guerrieri «hanno desiderio di saziarsi di sangue», λιλαιόμενα χροὸς ἄσαι (*Il.* 11.574, 15.317, 21.168).

ri e alle parole neppure dei più saggi, che sono il paradigma opposto del tempo di pace. La guerra, come il suo dio insaziabile<sup>6</sup>, è fatta per uccidere gli uomini (πόλεμον φθισήνορα, *Il.* 2.833), un mostro lordo di sangue (πολέμοιο ... αίματόεντος, *Il.* 9.650). Nella guerra i nemici non sono gli uomini, ma la guerra stessa, la sua strage (δήϊον ἐς πόλεμον, *Il.* 4.281). Altro non v'è che pianto, lamento e sofferenza (δίζυροῦ πολέμοιο, *Il.* 3.112). La guerra è crudele e spietata (όμοίου πολέμοιο, *Il.* 9.440)<sup>7</sup>. Infiniti sono i lutti, i dolori (ἀργαλέους πολέμους, *Il.* 14.87), i lamenti (πολέμοιο ... λευγαλέοιο, *Il.* 13.97), infinite le lacrime (πόλεμον πολύδακρυον, *Il.* 3.165)<sup>8</sup>. L'unica cosa peggiore è forse la guerra civile, agghiacciante e incomprensibile (πολέμου ... ἐπιδημίον ὀκρυόεντος, *Il.* 9.64), che merita la maledizione epica più dura per chiunque vi si avventuri o vi si ritrovi: non vi sono più fratelli, non più una casa, non più leggi umane e divine<sup>9</sup>. E questa, la guerra di cui parliamo, che continuiamo pericolosamente a chiamare Grande Guerra, tra la celebrazione e il timore, solo ora riusciamo a comprendere che è stata la lotta fratricida dell'Europa, e ne ha preparato un'altra ancora più terribile.

Il distacco di un centenario è buono per riflettere, se non è rimozione, se non è ancora una volta mistificazione: tutto è cambiato, l'Europa non ha – o non dovrebbe avere – più confini, e i nazionalismi hanno oggi poco senso, anche se facciamo fatica a conoscere le lingue e la ricchezza della cultura e della vita degli altri. Da questa distanza si comprende bene che quella Grande Guerra è stata una “folle strage” – mentre non lo si capisce o si trovano delle buone ragioni da una parte e dall'altra per le guerre vicine o in preparazione<sup>10</sup>. Allora il “ricordare insieme” che pos-

6 Hom. *Il.* 5.388 Ἄρης ἄτος πολέμοιο («Ares insaziabile di guerra»), Hes. *Scut.* 346 Ἄρης ἀκόρητος ἀντήης («Ares mai sazio del tumulto della battaglia»).

7 Cfr. Hom. *Il.* 20.154 δυσηλεγέος πολέμοιο («la guerra spietata»).

8 Oppure similmente Hom. *Il.* 5.737 πόλεμον ... δακρυόεντα.

9 Hom. *Il.* 9.63 ἀφρήτωρ ἀθέμστος ἀνέστιος: la sequenza di parole di segno negativo ha la forza di una «natural rhetoric» (B. Hainsworth, *The Iliad: a Commentary, Volume III: books 9-12*, Cambridge 1993, pp. 67s.). È giustamente celebre già tra gli antichi, quando è in gioco il rifiuto della guerra, cf. Ar. *Pax* 1097.

10 È sempre pronta ogni forma di legittimazione e di autogiustificazione, dichiarata o implicita, come osserva bene I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra*, Torino 1983, p. 194 (ed. or. *The Biology of Peace and War*, London 1979): «Riusciamo facilmente a persuaderci che gli altri non sono uomini e agire di conseguenza. Se ciò non funziona, possiamo scaricarci della responsabilità richia-

siamo proporcì è quello di incontrare e ascoltare molte voci, unire molte prospettive. Andiamo a rileggere tutti i libri che troviamo, le immagini, i film, le musiche. È questa la migliore coscienza della nostra Europa di oggi, è fatta della poesia e dell'arte, delle paure, delle speranze e del dolore di quei giovani perduti, delle donne, delle famiglie e dei nipoti. È una memoria possibile, se è fatta del lavoro incessante della ricerca e della scuola, della condivisione collettiva delle sofferenze e dei pensieri nella vita e nei luoghi di tutti i giorni. Una memoria a cui partecipiamo tutti e alla quale diamo ciascuno il nostro contributo.

Tra queste voci risuona come un simbolo il rifiuto della guerra degli *Uomini contro* di Francesco Rosi che si intreccia nei nostri pensieri con le parole di Euripide nelle *Troiane*. È un dio antico che le pronuncia, un dio del quale gli uomini non possono più servirsi per giustificare le loro guerre: «stolto tra i mortali è colui che porta la guerra e distrugge le città, i templi e le tombe degli altri»<sup>11</sup>. Chi fa la guerra, proprio quando crede di essere il vincitore, proprio quando si illude che non tocchi a lui, «lascia il deserto dietro di sé e inevitabilmente prepara la sua stessa rovina»<sup>12</sup>. Queste sono forse le parole che non dobbiamo dimenticare mai, qualsiasi cosa diremo o penseremo mentre proviamo a rimettere insieme la memoria della nostra “grande guerra”.

---

mandoci a un ordine ricevuto: la guerra diventa un lavoro. Oppure possiamo giustificare la nostra aggressione facendola passare per difesa o per rappresaglia: la possiamo esaltare come un atto eroico. Viceversa, quando si tratta di difendere il nostro gruppo, non abbiamo alcuna esitazione: evidentemente la minaccia è uno stimolo scatenante così potente da travolgere ogni scrupolo».

- 11 Eur. *Tro.* 95s. μῶρος δὲ θνητῶν ὅστις ἐκπορθεὶ πόλεις / ναοὺς τε τύμβους θ', ἰερὰ τῶν κεκμηγῶτων.
- 12 Eur. *Tro.* 97 ἐρημία δούς αὐτὸς ὄλεθ' ὕστερον.



## UNA NOTA PER I *TEATRI DI GUERRA*

I quarantadue interventi pubblicati nei due volumi *Teatri di guerra e Uomini contro* rappresentano una parte del progetto *Classici Contro 2015 Teatri di guerra*. In ventiquattro azioni, come i canti dell'*Iliade* di Omero, questa iniziativa ha portato, nei teatri lungo il fronte della Prima Guerra Mondiale, la voce dei classici e del pensiero europeo intorno alla violenza della guerra: un cammino, con un principio anticelebrativo, che si è mosso da Trieste a Trento, dal Teatro Verdi al Castello del Buonconsiglio, passando per il Teatro Olimpico a Vicenza, luogo simbolo dei Classici e dei *Classici Contro*, e con *incipit* e conclusione a Venezia. Questo filo rosso ha unito diverse sedi e diverse storie locali della Grande Guerra, raccogliendo diversi studiosi in diverse città, vari laboratori dei Licei; dovunque c'è stato un tema o un nucleo di temi attorno a cui si sono intrecciati i pensieri. Dopo il prologo di *Joyeux Noël* a Venezia il 12 dicembre 2014, il percorso è iniziato il 25 febbraio 2015 e si è concluso il 20 maggio, lasciando le date canoniche alle celebrazioni<sup>1</sup>.

Ecco il catalogo dei tanti luoghi toccati dal progetto, con i titoli delle singole azioni:

1. Venezia, Teatro di Santa Margherita, *L'errore della guerra*; 2. Trieste, Teatro Verdi, *Fratelli in guerra*; 3. Pordenone, Convento di San Francesco, *Discorsi e ideologie della guerra*; 4. Gorizia, Teatro Verdi, *Le donne e la guerra*; 5. Udine, Teatro Nuovo Giovanni da Udine, *Guerra!*; 6. San Vito al Tagliamento, Teatro Arrigoni, *Poeti di guerra*; 7. Maniago, Teatro Verdi, *Il volto del nemico*; 8. Treviso, Teatro Comunale Mario Del Monaco, *Monumenti della guerra*; 9. Conegliano, Teatro Accademia, *Soldati di qua e di là del fiume*; 10. Montebelluna, Teatro di Villa Pisani - Biadene di Montebelluna, *La strage sulle correnti del fiume*; 11. Vittorio Veneto, Teatro Lorenzo Da Ponte, *Vincitori e vinti*; 12.

---

1 Un più ampio *reportage* dedicato ai *Classici Contro 2015. Teatri di Guerra* è pubblicato nella rivista online «Dionysus ex Machina» 6, 2015, pp. 311-335.

Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, *Iconografia della guerra I*; 13. Vicenza, Teatro Olimpico, Polemos. *Le parole della guerra*; 14. Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, *Iconografia della guerra II*; 15. Vicenza, Teatro Olimpico, *Il racconto della guerra*; 16. Bassano del Grappa, Libreria Palazzo Roberti, *Memorie di guerra*; 17. Bassano Del Grappa, Museo Civico, *Patrie e guerra*; 18. Schio, Teatro Civico, *Antropologia della guerra: seduzioni e immaginario collettivo*; 19. Thiene, Teatro Comunale, *Le vittime della guerra*; 20. Trento, Castello del Buonconsiglio, *La grande illusione*; 21. Rovereto, Teatro Zandonai, *Satira della guerra*; 22. Feltre, Teatro de la Sena, *La tragedia della guerra*; 23. Belluno, Teatro Comunale, *Mitologia della guerra*; 24. Venezia, Teatro di Santa Margherita, *Guerra senza fine*.

Nel programma si sono alternati (in ordine di apparizione): Peter Mauritsch (Karl-Franzens-Universität Graz), Flavio Gregori (Università Ca' Foscari Venezia), Francesco Vallerani (Università Ca' Foscari Venezia), Elisa Bugin e Andrea Cerica (Aletheia Ca' Foscari), Sotera Fornaro (Università di Sassari), Andrea Cozzo (Università di Palermo), Giuseppe Sandrini (Università di Verona), Egidio Ivetic (Università di Padova), Carmine Catenacci (Università di Chieti Pescara), Giovannella Cresci (Università Ca' Foscari Venezia), Elena Fabbro (Università di Udine), Giorgio Brianese (Università Ca' Foscari Venezia), Marcella Farioli (Modena), Barbara Graziosi (Durham University UK), Bruna Bianchi (Università Ca' Foscari Venezia), Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia), Ugo Fantasia (Università di Parma), Mario Isnenghi (Università Ca' Foscari Venezia), Paolo Puppa (Università Ca' Foscari Venezia), Federico Condello (Università di Bologna), Alice Bonandini (Università di Trento), Alessio Quercioli (Trento), Paolo Leoncini (Università Ca' Foscari Venezia), Giacomo Viola (Udine), Marco Bettalli (Università di Siena), Marco Fucecchi (Università di Udine), Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia), Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia), Alessandro Fo (Università di Siena), Rolando Damiani (Università Ca' Foscari Venezia), Marta Mazza (Mibac Venezia), Mauro Passarin (Museo del Risorgimento e della Resistenza Vicenza), Alessandro Iannucci (Università di Bologna-Ravenna), Simone Beta (Università di Siena), Nicoletta Brocca (Università Ca' Foscari Venezia), Gian Mario Villalta (Pordenone), Alberto Camerotto (Università Ca' Foscari Venezia), Valentina Garulli (Università di Bologna), Mario Lentano (Università di Siena), Luciano Cecchinel (Revine Lago), Luigi Battezzato (Università del Piemonte Orientale), Luigi Spi-

na (Antropologia e Mondo Antico Siena), Roberto Danese e Fabrizio Loffredo (Università di Urbino), Francesco Puccio, Alfonso Napoli, Claudia Lo Casto, Ernesto Tortorella (Salerno), Lucio Milano (Università Ca' Foscari Venezia), Giuseppe Pucci (Università di Siena), Mauro Varotto (Università di Padova), Umberto Curi (Università di Padova), Olimpia Imperio (Università di Bari), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Patricia Zanco e Gabriele Grotto (Vicenza), Federica Giacobello (Università di Milano), Nico Stringa (Università Ca' Foscari Venezia), Claudio Rigon (Vicenza), Filippomaria Pontani (Università Ca' Foscari Venezia), Mario Cantilena (Università Cattolica di Milano), Paolo Rumiz (Trieste), Patrizia Laquidara (Vicenza), Stefano Maso (Università Ca' Foscari Venezia), Alberto Mario Banti (Università di Pisa), Marco Fernandelli (Università di Trieste), Alessandro Casellato (Università Ca' Foscari Venezia), Alvaro Barbieri (Università di Padova), Renzo Tosi (Università di Bologna), Marco Mondini (ISIG-FBK & Università di Padova), Giorgio Ieranò (Università di Trento), Olivia Guaraldo (Università di Verona), Anna Zago, Piergiorgio Piccoli e Aristide Genovese (Theama Teatro Vicenza), Maurizio Bettini (Università di Siena), Marco Mondini (ISIG-FBK & Università di Padova), Federica Lotti (Conservatorio Benedetto Marcello Venezia), Silvia Romani (Università di Torino), Gianni Guastella (Università di Siena), Claudio Longhi (Università di Bologna), Anna Beltrametti (Università di Pavia), Riccardo Drusi (Università Ca' Foscari Venezia), Susanna Böhme-Kuby (Università Ca' Foscari Venezia), Stefania De Vido (Università Ca' Foscari Venezia), Stefano Jossa (Royal Holloway University, London), Claudia Salmini (Archivio di Stato di Belluno e di Trieste), Luciana Palla (Belluno), Renata Raccanelli (Università di Verona), Dino Piovan (Vicenza), Alessandro Faccioli (Università di Padova).

Il progetto, ideato da Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani per l'Università Ca' Foscari Venezia, è stato realizzato in collaborazione con Elena Fabbro e Marco Fucecchi per l'Università di Udine e le azioni in Friuli Venezia Giulia e con Giorgio Ieranò e Alice Bonandini per l'Università di Trento e le azioni in Trentino-Alto Adige.

Nulla sarebbe stato possibile senza l'attiva e preziosissima collaborazione dei Licei e delle istituzioni cittadine. Piace dunque ricordare i nomi di chi ha accolto l'iniziativa e ha collaborato alla progettazione e alla realizzazione delle azioni in particolare dai Licei delle diverse città: Daria Crismani, Irma Marin (Liceo Petrarca Trieste); Brigitta Bianchi, Oliva Quasimodo, Giulia Zudini (Liceo Dante Alighieri - Carducci Trie-

ste); Marco Bergamasco, Alessio Sokol, Cristina Rumich, Rosa Tucci (Liceo Dante Alighieri Gorizia); Agostino Longo, Paolo Angiola, Paolo Badalotti, Lucia Comelli, Monica Delfabro, Monica De Nardi, Paola Mondini, Franco Romanelli, Giuseppe Santoro (Liceo Stellini Udine); Francesca Battocletti (Liceo Uccellis Udine); Angela Piazza, Alessandra Rocco, Paolo Venti (Liceo Leopardi-Majorana Pordenone); Angelo Battel, Andrea Preo (San Vito al Tagliamento); Piero Tasca (Liceo Le Filandiere San Vito al Tagliamento); Piervincenzo Di Terlizzi (Liceo Torricelli Maniago); Alberto Pavan, Maurizio Baldin, Cristina Favaro, Roberta Frare, Carla Borghetto, Mariarita Ventura (Liceo Canova Treviso); Stefania Bet, Silvano Piccoli, Lorena Serlorenzi, Anna Botta, Mario Cenedese, Stefania Crozzoli, Daniela Foltran, Sandra Alfieri, Letizia Cavallini (Liceo Flaminio Vittorio Veneto); Paola Benvenuti, Andrea Da Ros, Iolanda Tiozzo, Andrea Bernardi, Roberta Maggi Perrotta, Stefano Da Ros (Liceo Marconi Conegliano); Stefano Colmagro (Conegliano); Maddalena Monico, Marta Ereno (Liceo Primo Levi Montebelluna); Patrizia Vercesi (Liceo Giorgione Castelfranco Veneto); Antonella Chiappin, Osvaldo Zanetto, Nicoletta De Bona, Maria Grazia De Pasqual, Lucia Da Rif, Carmelo Correnti (Liceo Tiziano Belluno); Melita Fontana (Scuola Comunale di Musica 'Antonio Miari' Belluno); Marta Bazzacco, Renata Cataldi, Emanuela Zancanaro, Gian Pietro Da Rugna (Liceo Dal Piaz Feltre); Daniela Caracciolo, Stefano Strazzabosco, Alessandra Moscheni, Nicola Curcio, Renata Battaglin, Luciano Chiodi (Liceo Pigafetta Vicenza); Dino Piovan, Raffaella Corrà, Gabriella Strinati (Liceo Corradini Thiene); Donata Dall'Alba, Alessandra Menegotto, Giorgia Menditto, Francesco Crivellaro (Liceo Zanella Schio); Antonella Carullo, Alessandra Tobaldin, Giovanna De Antoni, Maria Marchese (Liceo Brocchi Bassano); Giuseppina Moricca (Dialogos Bassano); Roberta Fuganti, Maria Pezzo (Liceo Prati Trento); Silvia Pontiggia, Elisa Gellini (Liceo Antonio Rosmini Rovereto); Fabrizio Rasera (Accademia degli Agiati Rovereto); Michela Andreani, Antonella Trevisiol (Liceo Marco Polo Venezia); Angelo Callipo, Alberto Furlanetto, Anna Salvagno (Liceo Foscarini Venezia); Elisabetta Saltelli (Liceo Morosini Venezia); Carlo Franco, Maria Angela Gatti, Silvia Talluri (Liceo Franchetti Mestre-Venezia); Luisa Andreatta, Monica Niero (Liceo Majorana-Corner Mirano); Luigi Salvioni, Grazia Dalla Mutta, Tania Marin (Liceo Montale San Donà di Piave); Manuela Padovan (Liceo XXV Aprile Portogruaro).



MARCO BETTALLI  
*Università di Siena*

## NEMICI VERI E INVENTATI NELLA GRECIA ANTICA

In una guerra, a uno o a entrambi i contendenti possono mancare molte cose: la preparazione, gli armamenti, buoni generali per condurla, un numero sufficiente di soldati, i soldi, il favore dell'opinione pubblica, persino le motivazioni per intraprenderla. Un elemento, però, è imprescindibile: il nemico. L'esistenza di un nemico – qualcuno che non ti tradisce mai, al contrario dell'amico, secondo il paradosso di Jacques Derrida<sup>1</sup> – si rivela spesso essenziale per confermare – o addirittura creare – l'identità collettiva di una comunità e per rafforzarne la coesione.

Tale, dunque, è la sua utilità che è opportuno procedere senz'altro a inventarsene uno, in assenza di uno dichiarato. È quello che fa il protagonista di un bel film di qualche anno fa, *Come Harry divenne un albero*, strano nel titolo, ancor più nel fatto che si tratta di un racconto cinese ambientato in Irlanda da un regista serbo<sup>2</sup>. Il protagonista si inventa un odio smisurato per il più ricco del piccolo borgo in cui è sempre vissuto, per dare un senso alla propria vita dopo la morte della moglie. Ma non c'è bisogno di ricorrere alla *fiction*: i casi della storia sono davvero infiniti. Per rimanere nella storia greca, così si comportò, per esempio, Dionisio I in Sicilia verso la fine del V secolo a.C., rivolgendo le sue attenzioni ai Cartaginesi e favorendo forse (non abbiamo prove della responsabilità del suo Ufficio Propaganda) la diceria, dura a morire, che questi ultimi praticassero sacrifici di bambini.

- 
- 1 Discutibile modo di riassumere un importante testo del 1994: J. Derrida, *Politiques de l'amitié*, Paris 1994 (trad. it. 1995), in cui il filosofo lavora, de-costruendoli, sui termini oppositivi amico/nemico con illuminate riflessioni anche sulla realtà greca.
  - 2 *How Harry became a tree*, regia di Goran Paskaljevic, 2001.

### 1. I primi nemici: i Troiani

All'inizio di tutto stanno i poemi omerici. Per quanto riguarda la guerra, è inevitabile partire dall'*Iliade*<sup>3</sup>. Nel conflitto archetipico dei Greci troviamo dei nemici sorprendenti: i Troiani. La loro principale caratteristica è la inafferrabilità, o meglio la duplicità, grazie alla quale sono in grado di rappresentare entrambe le principali tipologie di nemico che in seguito si incontreranno nella storia greca.

Da una parte, come sarebbe lecito attendersi, i Troiani sono altri dai Greci. A partire dal loro sovrano Priamo, tipicamente 'orientale' (un aggettivo che, nella sua vaghezza o per la sua vaghezza, si intrufola dappertutto e infatti ritornerà nelle mie riflessioni)<sup>4</sup>, per esempio nel numero impressionante di figli generati da molte mogli, tra cui ben 19 dall'ultima e più famosa, Ecuba. Tra le armi e la descrizione della città di Troia traspare a volte un eccesso di oro e di lusso, tratto anch'esso assai poco greco; inoltre, quando, all'inizio del III libro, il poeta indugia a descrivere gli eserciti che stanno per giungere a collisione, sottolinea la calma, l'ordine e il silenzio degli Achei a fronte del gran rumore e del disordine dei Troiani che marciano insieme con gli alleati<sup>5</sup>. È sufficiente tutto ciò per collocare i Troiani nella categoria dei barbari, di coloro che non sanno parlare la lingua greca e, per estensione, hanno modi di vita diversi e *inferiori*? Sostanzialmente no.

Essi infatti sono, per molti versi, uguali ai Greci. La *koinè* culturale è la medesima, gli eroi troiani partecipano della stessa visione del mondo che anima gli Achei. Non a caso Ettore è complessivamente il più ama-

3 Non è questa la sede per fornire una bibliografia adeguata sul tema della guerra nell'*Iliade*. H. van Wees, *Status Warriors: War, Violence and Society in Homer and History*, Amsterdam 1992 costituisce una buona introduzione. Su Omero in generale, P. Vidal-Naquet, *Il mondo di Omero*, trad. it. Roma 2001 (ed. orig. Paris 2000) è un eccellente testo divulgativo.

4 Negli studi sul concetto di "orientalismo", è impossibile prescindere da *Orientalismo* di Edward Said (ed. orig. New York 1978, 1995<sup>2</sup>; trad. it. Torino 1991, Milano 1999<sup>2</sup>), un libro che ha l'enorme merito di averci fatto comprendere come l'orientalismo sia, in primo luogo, un'immagine e un'universo creato dagli europei occidentali per il loro uso e consumo.

5 Commenta a ragione M.S. Mirto (commento a *Iliade*, Torino 1997, p. 880) che l'atteggiamento 'professionale' dei Greci, a fronte di quello messo in mostra da Troiani e alleati, è il sintomo di «una diversità che, sia pure non rispecchiandosi ancora in un'ideologia o una cultura nettamente differenziate», costituisce «una prima spia dell'orgoglio su cui i Greci baseranno, dopo le guerre persiane, il mito della loro superiorità rispetto al mondo barbaro».

to e il più ricco umanamente fra tutti gli eroi dell'epopea, tanto che qualcuno, da qualche parte, ha caldeggiato l'ipotesi che Omero, chiunque egli fosse, parteggiasse per i Troiani. Anche il modo di combattere è sostanzialmente lo stesso, così come comune è il *pantheon* degli dèi, tanto che questi ultimi, partecipando attivamente alla guerra, favoriscono, a seconda del tifo, gli uni o gli altri.

Fra Greci e Troiani, insomma, la visione dicotomica, manichea, di chi divide il mondo in buoni e cattivi, non funziona. Entrambi i popoli condividono lo stupore e la fatica di una guerra tanto lunga e dura quanto inevitabile, della quale si conosce persino l'esito e nella quale nessuno può davvero imporre la propria volontà, prigionieri come sono, tutti, nessuno escluso, del fato, cui devono inchinarsi persino gli dèi.

L'immagine dei Troiani uguali ai Greci non ha avuto molta fortuna. Essa presuppone infatti uno scenario troppo difficile a comprendersi: se erano davvero così simili, perché si sono ammazzati tra di loro con tanto accanimento? Davvero tutto è accaduto per il comportamento poco educato di uno dei figli di Priamo in visita a Sparta? Fatto sta che, dopo le guerre persiane, grazie anche al Gran Re Serse in persona che, a quanto pare, avrebbe avallato l'identificazione tra Persiani e Troiani, questi ultimi sono passati decisamente tra le file dell'impero del male, dove peraltro li situava la loro collocazione geografica in Asia, lo sterminato territorio che apparteneva al barbaro<sup>6</sup>. E lì sono rimasti: ce li ha trovati 2000 anni dopo anche Georg Wilhelm Friedrich Hegel, non uno qualunque, per il quale

vediamo levarsi gli uni contro gli altri popoli che differiscono gli uni dagli altri per abitudini, religione, lingua ... e siamo rassicurati solo quando vediamo il principio superiore, che trova la sua giustificazione nella storia universale, trionfare su quello inferiore<sup>7</sup>.

6 Cfr. Erodoto 7.43 (Serse a Troia); 1.4 (l'Asia territorio di proprietà del barbaro).

7 G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia III: Il mondo greco-romano*, trad. it. Firenze 1963, pp. 6-7. Sul tema Greci/Barbari e sul posto dei Troiani in questa dicotomia, fondamentale F. Hartog, *Memoria di Ulisse. Racconti sulla frontiera nell'antica Grecia*, trad. it. Torino 2002, pp. 107-117; cfr. anche W. Nippel, *La costruzione dell' "altro"*, in S. Settis (ed.), *I Greci. Storia cultura arte società*, I, Torino 1996, pp. 165-183; A. Rodighiero, *Barbari d'oltremare*, in A. Camerotto - F. Pontani (eds.), *Classici contro*, Milano-Udine 2012, pp. 15-27. La storia identitaria dei Troiani ha anche una complessa e fondamentale continuazione nella successiva formazione del popolo romano: ne ha accennato anche M. Bettini, *L'Eneide, i Troiani, i Latini: paradigmi mitologici*

Un assunto che funziona come un orologio, tanto da avere un gran successo persino ai nostri giorni, basta cambiare qualche piccolo particolare. Di fronte a un meccanismo così oliato, che importa sottolineare che esso non tiene conto di alcune cose, per esempio del testo dell'*Iliade*? Si rischierebbe di passare per pedanti.

## 2. La guerra tra simili

Durante i tre secoli dell'età arcaica, e poi per più di un secolo dopo le guerre persiane (guerra del Peloponneso e guerre della prima metà del IV secolo a.C.), i Greci hanno combattuto sostanzialmente tra di loro. Il modello adottato non corrisponde dunque a quello del nemico *altro*, del nemico cui addossare ogni abominio e ogni colpa. Il nemico è piuttosto "il vicino della porta accanto": fuor di metafora la *polis* confinante, popolata da persone in tutto e per tutto simili. Il culmine di questo modello è la guerra del Peloponneso, che infatti è stata definita non a torto la guerra civile dei Greci<sup>8</sup>.

Perché si combatte il vicino uguale a noi? Ovviamente, possono sussistere motivazioni contingenti, immediate, collegate alla convivenza forzata in un territorio ristretto: alle origini di un conflitto, infatti, troviamo spesso una pianura contestata, un furto di greggi, un rapimento di donne, un incidente casuale. Ma il motivo più profondo (la ἀληθεστάτη πρόφασις, verrebbe da dire con Tucidide)<sup>9</sup> è la necessità di distinguersi dal vicino tanto somigliante, in modo da affermare la propria identità e, in definitiva, per non scomparire, per non essere cancellati, così come avverrebbe, alla lunga, perseguendo strategie pacifiche basate su amicizia e matrimoni<sup>10</sup>.

---

dell'identità culturale, in *Classici contro*, cit., pp. 37-41: non è il caso qui di addentrarsi in questa selva, abbastanza oscura.

- 8 Assunto che l'aggettivo *civile* rimanda a un conflitto *interno* a una comunità (originariamente alla comunità cittadina), è corretto impiegare la locuzione *guerra civile* quando si parli di un conflitto interno a un insieme individuato come comunità coesa. Per esempio, la guerra del Peloponneso come guerra civile presuppone l'esistenza di un *Hellenikōn*, così come la definizione della I guerra mondiale come *guerra civile europea* è solidale all'individuazione dell'Europa come casa comune dei popoli che la combatterono.
- 9 Tucidide I.23.6, a proposito delle vere motivazioni che avrebbero condotto allo scoppio della guerra del Peloponneso, contrapposte alle cause contingenti.
- 10 Cfr. il bel testo di F. Dupont, *Un simile che la guerra 'giusta' rende 'altro': lo straniero (hostis) nella Roma arcaica*, in M. Bettini (ed.), *Lo straniero ovvero*

La guerra tra simili comporta molti problemi. Cominciamo da uno, per così dire, pratico: come si fa a distinguere il nemico *durante* la battaglia? Livio (8.6.15-16) si occupa del problema, a proposito di una tipica guerra tra simili, quella che vide i Romani combattere contro i Latini nei primi decenni della Repubblica (se ricorriamo a una fonte latina, è perché i Romani hanno avuto in Livio un cantore grandioso delle guerre dell'età arcaica che ai Greci manca):

Suscitava preoccupazione il fatto che si doveva combattere contro i Latini, perfettamente simili per lingua, per costumi, per armamento e, soprattutto, per ordinamenti militari (*lingua, moribus, armorum genere, institutis ante omnia militaribus congruentes*) ... Perciò, a evitare che i soldati cadesero in qualche errore, i consoli intimarono che nessuno combattesse contro il nemico fuori delle file (*ne quis extra ordinem in hostem pugnaret*).

In questo passo, alla fine, il dato fondamentale è quello spaziale: il nemico è quello che sta di fronte, una riflessione che richiama irresistibilmente alla mente la condizione dei soldati nelle trincee della prima guerra mondiale, dove i nemici erano quelli che stavano davanti, a 50, 100 o 1000 metri di distanza, invisibili, simili, ma *di fronte*.

I Greci avevano sicuramente gli stessi problemi. I casi in cui, nella mischia della battaglia, si attacca, invece del nemico, un compagno, sono relativamente frequenti nelle fonti<sup>11</sup>. È per questo che sono state inventate, nella guerra moderna, le uniformi. Tutti ci ricordiamo della *Guerra di Piero* di Fabrizio De Andrè: «... che aveva il suo stesso identico umore, ma la divisa di un altro colore»: l'unica cosa che distingue l'avversario è l'uniforme, per il resto questi è simile non solo nell'aspetto ma anche nel *mood* che caratterizza il suo approccio alla guerra. Ora, i Greci non avevano inventato le uniformi: verrebbe da chiedersi perché, non si tratta di un'invenzione particolarmente complicata. La spiegazio-

---

*l'identità culturale a confronto*, Roma-Bari 1992, pp. 101-114, nel quale l'autrice dichiara il suo debito nei confronti delle riflessioni dell'antropologo Pierre Clastres.

11 Il mezzo più comune per distinguere le proprie truppe da quelle nemiche era di solito lo scudo, che poteva essere imbiancato o provvisto di una lettera maiuscola, per esempio il Σ per i Sicioni (Senofonte, *Elleniche* 4.4.10), o di un simbolo come la mazza di Eracle per i Tebani. Cfr. J.K. Anderson, *Military Theory and Practice in the Age of Xenophon*, Berkeley-Los Angeles 1970, pp. 18-20. Un po' più grossolano l'episodio ricordato da Tucidide 4.68.5, in cui gli Ateniesi in procinto di penetrare all'interno di Megara si sarebbero fatti riconoscere spalmandosi di grasso.

ne di questa mancanza va ricercata nel fatto che lo Stato era poco presente nel mondo delle *poleis* e, per farla breve, ognuno andava a combattere vestito e armato come voleva e poteva<sup>12</sup>.

Non a caso, l'unica eccezione è l'esercito spartano. Esponenti di una comunità che forse più di ogni altra nella storia ha privilegiato il concetto di Stato rispetto a quello di individuo, gli Spartani, con i capelli lunghi fino alle spalle, le tuniche rosse, le armi tutte uguali forgiate e distribuite dalle autorità, il loro avvicinarsi lentamente, al suono dei flauti, al punto dove sarebbe avvenuto lo scontro tra gli eserciti, erano sicuramente molto riconoscibili e suscitavano grande paura, tanto che spesso i nemici si volatilizzavano nei brevi momenti prima dell'impatto<sup>13</sup>.

Il problema pratico del riconoscimento del nemico non è certo il più delicato. Combattere contro il simile non pone solamente problemi di riconoscimento, ma ripugna, contrasta contro qualche legge non scritta. I Greci lo sapevano bene e accettavano con piena consapevolezza della sua inevitabilità la guerra contro i nemici *altri*: il pacifismo, infatti, non era nato. Ma la *στάσις* – ecco il termine tecnico per definire la guerra civile, e dunque ogni guerra tra uguali – era un evento capace di sovvertire ogni umana regola di convivenza, di mutare persino il significato delle parole, trasformando l'uomo in qualcosa di profondamente abietto: testimonianza immortale, straordinaria nella sua potenza, di questa *ἀποθηρώσις* è la descrizione tucididea della guerra civile a Corcira, nei primi anni della guerra del Peloponneso (3.81-83)<sup>14</sup>.

- 
- 12 Non ho alcuna intenzione, con questo breve accenno, di entrare nel problema dell'esistenza o meno dello Stato nella *polis* greca, argomento su cui si è scritto molto negli ultimi anni. Mi limito a rimandare a M. Berent, *Anthropology and the Classics: War, Violence, and the Stateless Polis*, «Classical Quarterly» 50, 2000, pp. 257-289; per una rapida quanto importante riflessione sul tema, cfr. M. Giangiulio, *Stato e statualità nella polis: riflessioni storiografiche e metodologiche*, in S. Cataldi (ed.), *Poleis e politeiai*, Atti Convegno Internazionale di Storia greca (Torino 29-31 maggio 2002), Alessandria 2004, pp. 31-53.
- 13 Sull'esercito spartano, un'ottima introduzione rimane J.F. Lazenby, *The Spartan Army*, Warminster 1985. Sulle complesse interazioni tra società spartana e guerra, cfr. S. Hodkinson - A. Powell (edd.), *Sparta and War*, Swansea 2006.
- 14 Sulla *stasis*, una breve ma meditata introduzione è quella di H.-J. Gehrke, in S. Settis (ed.), *I Greci. Storia Cultura Arte Società*, II.2, Torino 1997, pp. 453-480. Sulla guerra civile a Corcira, cfr. N. Loraux, *Thucydides et la sédition dans les mots*, «Quaderni di Storia» 12, 1986, pp. 95-134; U. Fantasia, *Corcira 427-425 a.C.: anatomia di una stasis*, in C. Bearzot - F. Landucci (edd.), *Partiti e fazioni nell'esperienza politica greca*, Milano 2008, pp. 167-200.

### 3. *Uguali ma diversi*

Per ovviare all'aporia insita nel dover combattere contro un nemico troppo uguale a se stessi, esiste una sola via d'uscita: rendere il nemico *diverso*. In Grecia, a parte connotazioni che possono sembrare folcloristiche e innocue (ma tali non sono, ricordiamolo: giocare su stereotipi negativi riguardo a comunità e popoli è sempre estremamente pericoloso) come, per esempio, la fama di rozzi un po' scemi che gli Ateniesi affibbiarono ai Beoti, capace di lasciare una traccia linguistica ancora oggi, dopo 2500 anni, la divisione più netta e importante, quanto sostanzialmente priva di una base reale, era quella tra stirpi: per nominare solo le principali, una parte dei Greci si dichiarava infatti appartenente alla stirpe ionica, l'altra alla stirpe dorica.

Grande invenzione, la stirpe, sorta di enorme famiglia-contenitore di persone che rivendicano una comune origine da un capostipite mitico e che, in nome di questa comunanza, ostentano una reciproca solidarietà, come si conviene tra parenti; soprattutto, coltivano una rivalità, che a volte esita in vero e proprio conflitto, con chi della stirpe non fa parte. Alla base di tutto questo non si è trovato molto di più di una diversità dialettale: i Dori pronunciavano le vocali molto più aperte e avevano un vocabolario leggermente diverso, che non impediva certo una perfetta comprensione reciproca. Era ed è arduo dimostrare che gli Ioni fossero deboli, imbelli ma molto più colti e versati per le arti, i Dori grandi guerrieri ma – non si può avere tutto – molto più rozzi. I Greci ci credevano, o facevano finta di crederci: la guerra del Peloponneso, con la contrapposizione Atene ionica vs Sparta dorica, fu il grande collettore di queste semplificazioni un po' inquietanti<sup>15</sup>.

In altre parole: dove la diversità non esiste, la si può sempre inventare, coltivare, esaltare, partendo da qualche differenza in realtà innocua. Un esempio di grande immediatezza, valido per l'antichità come per l'età moderna, è il cibo, da sempre tra i più importanti fattori identitari e, al contempo, tra i più abusati marcatori di differenza<sup>16</sup>.

15 Su Ioni e Dori, è sempre opportuno partire dal 'classico' E. Will, *Doriens et Ioniens. Essai sur la valeur du critère ethnique appliqué à l'étude de l'histoire et de la civilisation grecques*, Strasbourg 1956. Sulle articolazioni arcaiche dei Greci, splendido J.K. Davies, *Strutture e suddivisioni delle poleis arcaiche. Le ripartizioni minori*, in S. Settis (ed.), *I Greci. Storia cultura arte società*, II.1, Torino 1996, pp. 599-652.

16 Nella bibliografia sterminata, cfr. P. Scarpi, *Il senso del cibo. Mondo antico e riflessi contemporanei*, Palermo 2005.

#### 4. *Il nemico assoluto*

Un'altra possibilità è quella di cogliere la sostanziale unità del mondo dei simili: tale unità potrà essere realizzata anche a livello politico, come a Roma, oppure potrà continuare a essere vagheggiata ma non portata a termine, come insegna, in Grecia, la storia contrastata e tutto sommato non molto fortunata del concetto di *Hellenikòn*, diffusosi a partire dal V sec. a.C. In entrambi i casi, si esploreranno contraddizioni più lontane in cerca di un nemico del quale non si mancherà di sottolineare l'alterità, suscettibile di sfociare in una sostanziale disumanità. Perché sotto gli uomini ci sono le bestie, che possono essere cacciate senza complessi di colpa (l'animalismo deve ancora essere inventato, come il pacifismo e le uniformi). Il nemico *altro* è, in effetti, una buona soluzione: la sua alterità esalta l'unione interna.

Un'impressionante descrizione di un nemico quasi non umano la prendiamo a prestito, ancora una volta, da Livio. Leggiamo come lo storico patavino descrive i soldati mercenari di Annibale (23.11-12):

(Annibale) trascina con sé truppe che non hanno nulla di umano, né diritto, né ordinamenti, né, quasi, lingua (*expertem omnis iuris et condicionis et linguae prope humanae militem trahit*). Queste truppe, per natura e per costume crudeli e feroci, anche il comandante, da parte sua, ha reso ancora più feroci: facendo ponti e argini con mucchi di corpi umani e – ci vergogniamo a dirlo – insegnando loro a cibarsi di corpi umani.

Descrizione senza sfumature, a ben vedere nulla di più di una serie di luoghi comuni atti a disegnare uomini fuori del consesso umano (la descrizione è per certi versi simile a quella dei Ciclopi nel IX libro dell'*Odissea*), culminante nell'accusa di antropofagia: il cannibalismo è un *topos* frequentatissimo nella demonizzazione del nemico e il bersaglio, Annibale, non a caso rimase sempre, per i Romani, il nemico per eccellenza, e con lui i Cartaginesi.

I Greci trovarono il loro nemico assoluto verso la fine dell'età arcaica. Nel 546 a.C., Ciro il Grande, Gran Re dei Persiani, conquista il grande regno di Lidia, governato dal re Creso e, insieme, le floride città greche della Ionia. Fu un grande *shock*, i Greci considerarono quella data come un vero e proprio spartiacque, chiedendosi ancora molti anni dopo, davanti al fuoco, la sera, «*qual era la tua età quando sopraggiunse il Medo?*»<sup>17</sup>.

17 Senofane, fr. 22 D.-K. = 13 Gentili-Prato. Da notare che i Greci chiamavano i Persiani Medi, confondendo i due popoli (i Medi erano una popolazione distin-



Poi vennero la rivolta delle città ioniche e le guerre persiane, con Maratona e tutto quel che segue. Non solo John Stuart Mill nell'Ottocento, ma anche autorevoli storici di oggi seguivano a pensare che un diverso esito di quella battaglia avrebbe totalmente cambiato il corso della storia. Qualcuno, fra cui l'autore di queste righe, seguita a non crederci, ma purtroppo non abbiamo la possibilità, in queste pagine, di approfondire la discussione, peraltro sterile per l'impossibilità oggettiva di giungere a una qualche conclusione<sup>18</sup>.

I Persiani non furono comunque una scelta particolarmente felice come nemico assoluto. Erano troppo vicini ai Greci, soprattutto a livello di aristocrazie. Del resto, il grande narratore del conflitto greco-persiano, Erodoto, nella sua opera non fa che rimarcare la possibilità e, se così si può dire, la naturalezza di un incontro tra le due civiltà<sup>19</sup>.

Almeno, però, si distinguevano in battaglia dai Greci, e questo è già qualcosa: più che altro, fa notare Erodoto, i Persiani erano “*privi di armatura*”, praticamente disarmati di fronte ai potenti opliti greci<sup>20</sup>. Altrettanto certamente, avevano un che di “orientale” che li rendeva facilmente oggetto di burla<sup>21</sup>.

---

ta, che i Persiani avevano conquistato e in larga misura inglobato). È tipico di chi sottovaluta, disprezza o non considera l'altro chiamarlo con un nome impreciso, se non del tutto sbagliato.

- 18 La celebre considerazione di John Stuart Mill («La battaglia di Maratona, anche come avvenimento della storia inglese, è più importante della battaglia di Hastings. Se l'esito di quella epica giornata fosse stato diverso, i Bretoni e i Sassoni starebbero forse ancora errando per i boschi»), in *Dissertations and Discussions*, London 1859, 283. Tra gli studiosi di oggi, appare determinato nel seguire la stessa strada R. Billows, *Maratona. Il giorno in cui Atene sconfisse l'Impero*, trad. it. Milano 2013 (ed. orig. New York 2010); molto più equilibrato P. Krentz, *La battaglia di Maratona*, trad. it. Bologna 2011 (ed. orig. New Haven 2010).
- 19 Sulle intense relazioni culturali tra Grecia e Persia, cfr. M.C. Miller, *Athens and Persia in the Fifth Century BC: A Study in Cultural Receptivity*, Cambridge 1997. Sull'impero persiano è imprescindibile P. Briant, *Histoire de l'Empire Perse*, Paris 1996. Particolarmente deciso nell'avvicinare Greci e Persiani L. Canfora, *Il cittadino*, in J.-P. Vernant (ed.), *L'uomo greco*, Roma-Bari 1991, pp. 121-144, sp. 123-125.
- 20 Erodoto, 9.62-63. Cfr. M. Bettalli, *Erodoto e la battaglia di Platea. Tradizioni epicoriche e strategie narrative*, in M. Giangiulio (ed.), *Erodoto e il “modello erodoteo”. Formazione e trasmissione delle tradizioni storiche in Grecia*, Trento 2005, pp. 215-246, sp. 233-239.
- 21 Uno dei pochi squarci che ci portino a vedere come gli Ateniesi del V secolo a.C. vedessero i Persiani, lo troviamo negli *Acarnesi* di Aristofane (vv. 61-122), che mette in scena un ambasciatore persiano, descritto in modo, tutto

La propaganda, o come la si vuole chiamare, funzionò, come spesso accade quando si toccano corde nascoste della natura umana, solleticando istinti tra i più bassi. I nemici non sono teoremi, si possono modellare, adattare quanto si vuole. I Persiani (ricordate il passo di Hegel?) svolsero professionalmente il ruolo del nemico, i primi (più o meno) a incarnare la figura dell'orientale, tanto immortale quanto vaga nella sua definizione. La spaccatura Oriente/Occidente era destinata ad assumere un'importanza enorme nella storia del mondo; con gli adattamenti del caso, ce la stiamo ancora portando dietro<sup>22</sup>.

---

sommato, convenzionale. Aristofane gioca in primo luogo sul modo di esprimersi (cfr. A. Willi, *The Languages of Aristophanes. Aspects of Linguistic Variations in Classical Attic Greek*, Oxford 2003); l'aspetto è riassunto nel grande occhio de "l'occhio del Re", espressione molto diffusa e conosciuta (cfr. p.es. Erodoto 1.114.2, Eschilo, *Persiani* 979), e nella tradizionale, grande barba; l'insistenza è posta sostanzialmente sulle grandi ricchezze della Persia; si può anche notare una qualche mancanza di rispetto da parte dell'eroe della commedia, Diceopoli («ti farò parlare a suon di bastonate...»), segno di un clima culturale tutt'altro che favorevole al dialogo.

22 Cfr. la bella chiusa di O. Murray, *La Grecia delle origini*, trad. it. Bologna 1996, p. 360, che riflette acutamente sugli stessi temi.

MAURIZIO BETTINI  
*Università di Siena*

## HOSTIS

Il padre di mia madre, Onorato Tescari, veniva da un paese del Veneto, Mason Vicentino. Probabilmente orfano, o almeno così si diceva in famiglia, aveva studiato Lettere all'Università di Padova con i soldi che ogni mese gli inviava un tutore: salvo passare la notte sui divanetti del Caffè Pedrocchi ogni volta che li aveva finiti troppo presto per continuare a pagarsi la camera. Era un uomo alto, piuttosto robusto e severo, con una barba e dei capelli tendenti al rosso che ne tradivano l'origine dai Cimbri dei Sette Comuni. Ma di tale origine, come dell'orfanaggio, del tutore e delle notti al Pedrocchi, in famiglia si sussurrava soltanto: nascita e giovinezza di mio nonno restavano in realtà alquanto misteriose. Laureatosi con una tesi che oggi si direbbe di filologia romanza, pianista appassionato, autore di un volumetto di versi romantici stampato in una tipografia di Schio nel 1898, mio nonno Tescari iniziò la sua carriera di professore di latino e greco nei regi licei partendo da Torino, dove aveva conosciuto mia nonna. Con lei si era poi spostato a Piazza Armerina, cittadina della Sicilia occidentale che da Torino avevano raggiunto dopo un viaggio memorabile: l'ultimo tratto del quale era stato compiuto in una carrozza circondata da ragazzini che gridavano "arrivano i saltimbanchi! arrivano i saltimbanchi!". Mia nonna, torinese, indossava infatti un cappello alla moda dell'epoca, con fiori e veletta alla Boldini, la qual cosa aveva fatto sperare ai ragazzi che la carrozza fosse appunto quella dei saltimbanchi. A Piazza Armerina Tescari e sua moglie ebbero modo di frequentare alcuni salotti della città, fra cui quello, che doveva essere ambito, di Palazzo Trigona; in seguito a questa conoscenza mia nonna aveva ricevuto la visita del 'modisto' della contessa, inviato con l'espresso incarico di copiare il modello dei famosi cappelli torinesi. Che evidentemente alla nobildonna siciliana non parevano affatto da saltimbanchi. Il seguito della carriera portò mio nonno nei licei di Potenza – il Quinto Orazio Flacco, per decenni fucina di begli ingegni meridionali – poi Maddaloni provincia di Caserta, Lucca, Chiavari, La Spe-

zia, poi di nuovo Torino, Liceo D'Azeglio: istituzione che Tescari, vincitore di una cattedra universitaria dopo oltre trent'anni di militanza liceale, lasciò per trasferirsi prima alla Facoltà di Lettere dell'Università di Cagliari, poi al Magistero di Roma, ormai affermato commentatore di Orazio lirico e traduttore di Sant'Agostino, autore che amava. Non so però in quale stazione del suo lungo percorso mio nonno fu colto dallo scoppio del primo conflitto mondiale, nel 1915.

All'epoca Tescari aveva già quasi quarant'anni, probabilmente avrebbe potuto non partire, o comunque ritardare il richiamo. Invece andò fra i primi. Tornò con il grado di maggiore di fanteria, una croce di guerra e un profondo stato di prostrazione, causato, si diceva, da ciò che aveva visto – o forse era stato costretto a fare? – durante i terribili giorni del Piave. Oltre a tutto ciò, però, dalla Grande Guerra mio nonno riportò anche alcune storie, non poi tante, in verità, perché non era uomo che parlasse molto. Una però gliene ho sentito raccontare da ragazzo, credo anche che l'abbia scritta da qualche parte, pur se non sono più riuscito a ricordare dove. La storia andava così.

In uno dei diversi fronti su cui si era combattuto fra il 15 e il 18, era accaduto che una casa – isolata ma bella, di borghesia o agricoltori benestanti – fosse rimasta intrappolata fra le due linee di fuoco contrapposte. I suoi abitanti dovevano averla abbandonata in gran furia, per paura di bombe e mitraglia, ma era difficile pensare che qualcuno, Italiani o Austriaci che fossero, potesse avere il coraggio di entrarci, se non altro per saccheggiarla. Eppure una volta questo era avvenuto, e non per motivi di rapina. Tutto d'un tratto, infatti, da quella casa deserta si erano levate le note di un pianoforte. Qualcuno dunque era penetrato nella costruzione e trovatosi di fronte la tastiera di un piano si era messo a suonare, senza curarsi dei due fronti dai quali sarebbe potuta cadere su di lui la bomba di un mortaio. Forse costui sapeva che là dentro c'era un pianoforte, magari per aver frequentato quella casa in tempi migliori; o si era trattato solo di una circostanza fortuita, chissà. Non ricordo che cosa suonasse di preciso il misterioso pianista, direi però che fosse un brano di Robert Schumann, forse proprio *Träumerei*, la melodica "rêverie" che anche mio nonno amava eseguire. Dunque il pianoforte aveva cominciato a suonare e certo la sorpresa e lo sconcerto dovette essere grande, da una parte e dall'altra, perché man mano il crepitio dei colpi era diminuito, finché il fuoco era cessato completamente. Per un po' Austriaci da un lato, Italiani dall'altro, avevano smesso di spararsi addosso per restare ad ascoltare, e alla fine, diceva mio nonno, si udirono perfino degli applausi. Non ricordo come finiva la storia, ma è facile imma-

ginare che il coraggioso pianista fosse riuscito a rientrare sano e salvo nella sua trincea e tutto fosse ricominciato come prima: ossia mortaio, mitraglia, schiocchi secchi dei cecchini, incursioni disperate e così via, secondo il protocollo della guerra di trincea. La morte aveva di nuovo preso il sopravvento sulla musica di Schumann.

Da ragazzo questa storia mi commuoveva. Del resto chiunque ami la musica difficilmente riuscirebbe a non farlo. Una vittoria del pianoforte sulla mitraglia, della melodia sulla guerra. Viene in mente la vicenda di Ayham Ahmad, il pianista che si ostina a suonare il suo strumento nel campo palestinese di Yarmouk, stretto fra le bombe dell'Is e quelle dell'esercito siriano. Se volessimo descrivere lo spirito che anima la vicenda del pianista sotto le bombe, per cercare la radice della commozione che sa suscitare, potremmo dire così: il misterioso soldato che ha il coraggio di far risuonare le note di *Träumerei* fra i colpi di mitraglia – e così facendo costringe entrambi i fronti a interrompere (almeno momentaneamente) le ostilità – davanti agli occhi stupiti dei combattenti suscita il fantasma della bellezza; li pone di fronte all'esistenza di un valore comune, la musica, talmente superiore a tutto il resto da costringere al silenzio perfino le armi. La bellezza, diceva Stendhal, è una promessa di felicità, e in questo caso la bellezza della musica ha la capacità di promettere, almeno per un momento, che un altro mondo è possibile. Ecco perché da ragazzo l'impresa del pianista misterioso mi commuoveva. Oggi però, con molti anni di vita in più rispetto ad allora, mi viene anche fatto di pormi una domanda: la storia che ho raccontato significa soltanto quel che sembra significare? La si è ritenuta degna di esser raccolta e tramandata solo perché lascia sperare che l'arte possa avere la meglio sulla guerra? Oppure ci sono anche altri motivi che la rendono rilevante?

Ho sempre avuto molta fiducia nella comparazione, soprattutto quella che si fa tra narrazioni o vicende che, almeno a prima vista, sembrano incomparabili. Per rispondere alla domanda che mi sono posto – la storia del pianista di guerra significa solo quel che sembra significare? – vorrei perciò proporre un confronto con una vicenda narrata nel sesto libro dell'*Iliade* (119-236). È una storia nota, quella dell'incontro fra Glauco e Diomede. Dunque nella piana di Troia infuria il Tidide Diomede, eroe dei più temibili nonostante la sua giovane età. Gli si fa incontro Glauco, un guerriero licio, e subito Diomede gli chiede conto della sua genealogia. La replica di Glauco è meritatamente celebre:

Magnanimo figlio di Tideo, perché mi chiedi la stirpe?  
Tal quale la stirpe delle foglie è la stirpe degli uomini.

Le foglie il vento ne sparge molte a terra, ma rigogliosa la selva  
altre ne germina, e torna l'ora della primavera:  
così anche la stirpe degli uomini, una sboccia e l'altra sfiorisce

Dopo di che, però, Glauco rivela a Diomede le proprie origini, dichiarando di essere figlio di Ippoloco, a sua volta figlio dell'eroe Bellerofonte. A questo punto il Tidide esulta:

Dunque, tu sei per me di famiglia ospite antico:  
Oineo divino una volta ospitò in casa sua  
Bellerofonte perfetto, trattenendolo ben venti giorni;  
si scambiarono anche fra loro bei doni ospitali:

...

Perciò adesso io sono per te ospite caro nel cuore di Argo,  
e tu per me nella Licia, quando giungessi nel loro paese.  
L'uno dell'altro evitiamo le lance anche in mezzo al tumulto:  
molti Troiani ci sono per me e gloriosi alleati da uccidere

...

Scambiamoci le armi l'uno con l'altro, perché anche costoro  
sappiano che ci vantiamo d'essere ospiti aviti».   
Avendo parlato così, saltati giù dai cavalli,  
strinsero l'uno la mano dell'altro e si giurarono fede;  
ma tolse allora il senno Zeus Cronide a Glauco,  
che con Diomede Tidide scambiava le armi d'oro per quelle di bronzo  
quelle del prezzo di cento buoi per quelle da nove.

Stavolta a interrompere la catena degli scontri e a placare il bollore della guerra non è la musica, con la sua superiore dolcezza, ma il rispetto per il vincolo dell'ospitalità. Un rapporto sacro, perché è Zeus in persona, in qualità di *Xénios*, che protegge e difende gli ospiti. Il risultato comunque è lo stesso, e soprattutto identico è lo spirito che anima la scena: anch'essa in qualche modo commovente. Di nuovo infatti si fa appello a un valore che supera il fossato, in apparenza invalicabile, che la guerra crea fra due schieramenti che si combattono. Come dire, fra gli uomini esistono vincoli, valori, la cui validità neppure la guerra è in grado di cancellare. Il che costituisce un invito alla speranza, a guardare al di là dello scontro, per non dimenticare che esiste anche altro oltre al fragore delle armi e l'urlo dei combattenti. Lo stesso effetto che, sul fronte della Grande Guerra, fu provocato dalla musica quel giorno che mio nonno ancora ricordava.

Avviciniamo ulteriormente l'obiettivo a Glauco e Diomede. La forza della *xenia*, del vincolo di ospitalità che lega da generazioni le due fami-

glie, è messa in particolare evidenza dalla natura dei doni che gli eroi si scambiano: le armi. Ossia proprio gli oggetti che i due avversari normalmente utilizzerebbero non come pegno di reciproca amicizia e solidarietà, ma come strumenti per uccidersi l'un l'altro. E che anzi, secondo il codice bellico dell'*Iliade*, dovrebbero piuttosto costituire la prova della vittoria dell'uno e della mortale sconfitta dell'altro: dell'armatura di Glauco, Diomede dovrebbe impossessarsi uccidendolo, non barattandola con la propria. Quanto allo scambio impari, quello che ha reso particolarmente celebre questo episodio, ossia armi d'oro contro armi di bronzo, esso costituisce un ulteriore segno della vittoria che l'ospitalità, la *xenia*, è in grado di riportare sullo scontro. Questo vincolo è talmente forte, che non si bada neppure al valore degli oggetti che ci si scambia. Ma è davvero così? O per meglio dire, si tratta solo di questo? Così come di fronte alla storia del pianista misterioso, anche rileggendo il racconto omerico viene da porsi questa domanda.

Proviamo dunque ad osservare l'episodio di Glauco e Diomede da un punto di vista diverso rispetto a quello che esso sembra spontaneamente suggerire. Allorché Diomede rinuncia a uccidere un avversario che, di sicuro, gli sarebbe risultato inferiore, egli non glorifica solo il valore della *xenia*, ma mette contemporaneamente in luce la propria nobiltà: si pone come un eroe capace di rinunciare all'onore di una vittoria (e sappiamo quanto conti vincere per nell'etica omerica) per rispettare un antico vincolo. Quanto a Glauco, l'atto di donare a Diomede armi di valore incomparabile rispetto a quelle che riceve, non costituisce solo un riconoscimento della superiorità che la *xenia* detiene su tutto il resto, compresa la ricchezza. Proprio come quello di Diomede, infatti, anche il comportamento di Glauco è volto a glorificare se stesso nel momento in cui celebra il valore della *xenia*. In effetti, facendo all'avversario / ospite un dono di valore ben maggiore rispetto a quello che riceve, Glauco manifesta anche una sua peculiare forma di superiorità nei confronti di Diomede: non sul piano del coraggio e della forza in battaglia, ma su quello della ricchezza e della generosità. Non a caso Marcel Mauss – sia pure esagerando – annoverava questo episodio omerico nella categoria del *potlatch*: quel tipo di scambio ineguale che gli Indiani della costa nordoccidentale del Pacifico utilizzavano per gareggiare fra loro, cercando di prevalere sull'avversario elargendogli doni sempre più preziosi. A suo modo Glauco ha sconfitto Diomede, superandolo con un dono che l'altro non si potrebbe mai permettere di ricambiare, e quindi trasformandolo nel proprio debitore. Davvero Zeus aveva tolto il senno a Glauco, come commentava il poeta omerico?

Dunque entrambi gli eroi, con il loro comportamento, nel mentre glorificano il valore della *xenia*, il vincolo di solidarietà sociale capace di avere la meglio sulla guerra, esaltano insieme *se stessi*. Rinunciando al combattimento per scambiarsi le armi, Glauco e Diomede hanno contemporaneamente glorificato anche la propria, personale, nobiltà. Ciò significa che il racconto è costruito secondo una prospettiva che è perlomeno duplice. Non costituisce semplicemente un elogio della pacifica convivenza contro i valori della guerra, come si potrebbe credere a prima vista, ma è nello stesso tempo una glorificazione della guerra combattuta fra nemici nobili e generosi: come si conviene a un combattimento che si svolge per mano di aristocratici guerrieri. Proiettato sui due eserciti che si combattono sulla piana di Ilio, il comportamento di Glauco e Diomede lascia intendere che Achei e Troiani sono nemici meritevoli l'uno dell'altro, reciprocamente degni della propria lancia e della propria spada. Questo racconto, mentre fa appello ai valori della pace, nobilita contemporaneamente la guerra, quella particolare guerra. Tutto ciò, per via di comparazione, può riportarci alla storia del pianista misterioso.

Anche in questo caso, infatti, il comportamento delle due parti non si limita ad esaltare il valore che le accomuna al di là della guerra, in questo caso la musica: contemporaneamente, esso nobilita anche i due schieramenti, in quanto composti da uomini capaci di riconoscere l'importanza di questo valore al di là del conflitto che li separa. Oltre alla musica, ad essere glorificati attraverso questo episodio sono i due eserciti avversari, l'italiano e l'austriaco: proprio come, nel caso di Glauco e Diomede, era la nobiltà dei due guerrieri che veniva messa in evidenza accanto al valore della *xenia*. Solo che, a questo punto, il parallelo con l'episodio omerico ci permette di mettere a fuoco un aspetto rilevante del racconto novecentesco. Fra le due storie corre infatti una differenza importante. Il poeta dell'*Iliade* è un narratore imparziale, non appartiene né all'uno né all'altro schieramento: è quindi abbastanza naturale che intenda nobilitare *entrambi* i contendenti. Tutto al contrario, la storia del pianista coraggioso ci viene da uno dei due schieramenti in lotta, quello italiano. A dispetto di ciò, la narrazione è costruita in modo tale da nobilitare non solo gli Italiani, che sospendono il fuoco per ascoltare il pianoforte, ma anche gli Austriaci, i quali fanno altrettanto. In altre parole questo racconto, narrato da un italiano, finisce per *nobilitare il nemico*, mettendone in evidenza le doti morali. Nella sua apparente (e commovente) semplicità, la storia del pianista coraggioso si rivela dunque più complessa di come si presentava all'inizio. A seconda di come la si os-



serva, il suo significato muta luce e colore – esaltazione della musica come valore universale, glorificazione dei due eserciti come capaci di riconoscere questo valore, elogio del nemico che, messo di fronte alla bellezza, sa comportarsi come un amico, ovvero come un nobile nemico. È soprattutto questo aspetto che adesso ci colpisce. Per quale motivo una storia, creata o comunque recepita sul versante italiano, dovrebbe nobilitare il nemico austriaco? Esiste qualche altro caso in cui ciò avvenga o sia avvenuto, tale da aiutarci a comprendere meglio il significato di un fenomeno apparentemente così singolare? Per rispondere a questa domanda possiamo rivolgerci nuovamente al mondo dell'antichità classica. Non dimentichiamo che da questo mondo noi proveniamo, e che esso continua a parlare dentro di noi anche, e soprattutto, quando non ce ne rendiamo più conto.

I Romani avevano un modo molto peculiare di definire i nemici: li chiamavano *hostes*. Si tratta di un termine tratto da una radice che, in latino, significa “parità”: la stessa da cui derivava anche la parola *hostia*, ossia la vittima il cui sacrificio ristabilisce un rapporto di “parità” con la divinità offesa; oppure *hostimentum*, il termine che designava il contrappeso posto su uno dei due piatti della bilancia appunto per fare “pari” con l'altro, quello su cui si metteva la merce da pesare; o la dea detta *Hostilina*, divinità preposta a far sì che le spighe crescessero “pari”, tutte della stessa altezza, nel campo di grano. La parola *hostis*, dunque, significa etimologicamente colui che è “pari”. Ma pari con chi?

A questo punto la cosa si fa più interessante. Almeno nella fase più arcaica della cultura romana, infatti, *hostis* non indicava solo il nemico, ma anche il *peregrinus* che era considerato *pari iure cum populo Romano*, ossia lo straniero che godeva di parità di diritti con i cittadini Romani. L'*hostis* non era considerato uno straniero qualunque, al contrario, era trattato con estremo rispetto, e a lui venivano anzi attribuiti particolari privilegi. Solo per fare un esempio, lo *status dies cum hoste*, il giorno in cui era stata fissata un'udienza con un *hostis*, costituiva un'occasione che non poteva assolutamente essere elusa da un Romano – neppure se quel giorno era chiamato a rispondere alla leva militare, obbligo come si sa particolarmente sentito a Roma. Perché allora il nemico, proprio il nemico, a Roma doveva essere chiamato con lo stesso nome che designava lo “straniero” considerato e rispettato come un “pari”?

Il fatto è che per i Romani non tutti i nemici sono uguali. Oltre agli *hostes*, infatti, vi sono i *perduelles*: così venivano definiti ad esempio i briganti, i pirati, o coloro che avevano tradito la patria. Questo genere di nemici non erano considerati dei “pari” dai Romani, non erano ho-

*stes*. Per comprendere il significato di questa differenza occorre tener presente che, a Roma, la guerra era considerata una cosa estremamente seria, doveva essere dichiarata, praticata e risolta sulla base di un preciso ordinamento giuridico. Era proprio in relazione alla natura giuridica dell'atto bellico, allo *ius* da cui era governato, che ogni *bellum*, ogni guerra praticata dall'esercito romano, era definito *iustum*. Non tanto perché tutte le guerre dei Romani dovessero essere o fossero considerate “giustificate”, ma perché si trattava di guerre che venivano dichiarate secondo regole dettate dallo *ius*, il diritto, e concluse con risoluzioni di pace ispirate alla reciproca *fides* e al rispetto dei patti. La dichiarazione di guerra, nel senso di un *bellum iustum*, prevedeva infatti che il *pater patratus*, il capo dei sacerdoti detti *fetiales*, si recasse sui confini del territorio nemico e richiedesse la riparazione dei torti subiti recitando una solenne formula giuridica: solo allora, quando gli *hostes* si fossero rifiutati di eseguire quanto veniva richiesto, la guerra poteva essere ufficialmente dichiarata. Questo procedimento, però, non veniva messo in atto qualora i nemici fossero costituiti da briganti o da predoni, cioè *perduelles*. A differenza di quanto accade con gli *hostes*, ai *perduelles* non si dichiara ufficialmente guerra e non si applica lo *ius fetiale*: nei loro confronti non vi è obbligo di rispettare patti e giuramenti, né agisce il vincolo della *fides*.

In conclusione, all'interno di coloro che manifestano ostilità nei loro confronti i Romani fanno una precisa distinzione. Ve ne sono alcuni che essi considerano degni di essere trattati come nemici a pieno titolo, tanto che con loro la guerra si pratica secondo le regole del *ius*, il diritto: questo genere di nemici essi li chiamano “pari”, tutti gli altri no. Come dice Cicerone (*De officiis* 1, 36) “le regole di *aequitas* della guerra sono state prescritte in modo sacrosanto (*sanctissime*) dal diritto feziale del popolo Romano”. La guerra, quella fatta secondo il diritto, è caratterizzata dall'*aequitas* – che è giustizia e parità nello stesso tempo. I due concetti sono inscindibili, la guerra fatta secondo le regole di “giustizia” prevede che si agisca in condizione di “parità” con il nemico. Questo modo di classificare e definire il nemico è a tal punto radicato nella cultura romana – e così rilevante è l'atto di distinguere i nemici “pari” ai Romani rispetto a tutti gli altri – che il termine *hostis*, cioè “pari”, è divenuto sinonimo di “nemico” tout court. Anche i Romani insomma – ed era questo che ci interessava mettere in evidenza nel confronto che abbiamo proposto – *nobilitavano* i propri nemici, manifestando la stessa tendenza che emergeva dal racconto del pianista misterioso a proposito degli Austriaci.

Teniamo presente, adesso, che attraverso questa complessa costruzione giuridica, culturale e linguistica del nemico – gli *hostes*, i “pari” – i Romani non producono solo un’immagine onorevole dei propri nemici: ne producono anche una, altrettanto onorevole, di sé medesimi. Si è chi si è anche sulla base dei nemici che si hanno e con cui ci si misura. Se solo alcuni sono degni d’essere definiti “nemici pari” ai Romani, mentre altri non lo sono, questo significa innalzare contestualmente lo statuto e la condizione dei Romani stessi nella gerarchia dei popoli e delle civiltà. Distinguere fra nemici “pari” – gli *hostes* – e nemici indegni di essere considerati tali – i *perduelles* – serve in primo luogo a dire al mondo chi sono i Romani. La costruzione del nemico ha la capacità di definire in primo luogo la *propria* identità, elevandola.

Possiamo così tornare, conclusivamente, alla storia del pianista misterioso. È facile infatti constatare che il nemico degli Italiani esce da questa vicenda come un *hostis*, e non come un *perduellis*. Gli Austriaci si sono dimostrati a tutti gli effetti dei “pari” che, di fronte alla musica, hanno saputo far tacere le armi alla stessa stregua degli Italiani. Entrambi gli schieramenti si sono dimostrati dei nemici nobili, “pari” e degni l’uno dell’altro. E proprio come nel caso dei Romani, che chiamavano “pari” solo alcuni dei loro nemici per esaltare in definitiva se stessi, attraverso la nobiltà che viene attribuita al nemico austriaco è insieme l’identità degli Italiani ad essere rafforzata – essi si battono contro un nemico meritevole di rispetto, che come tale nobilita anche coloro che militano sul fronte opposto. Più la si approfondisce, in definitiva, più ci si rende conto che il significato di questa storia non può essere ridotto a una semplice esaltazione della bellezza sull’orrore della guerra, della tastiera del pianoforte sui grilletti dei fucili. La ragione per cui essa è stata raccontata e tramandata non risiede solo nella speranza di umanità che per un momento fa balenare davanti agli occhi. Nello stesso momento in cui suscita sentimenti di inattesa e commovente fraternità di fronte alla musica, questo racconto reciprocamente nobilita – come in un gioco di specchi – anche i due schieramenti nemici, e per questo motivo contribuisce paradossalmente a nobilitare anche il conflitto che si sta combattendo. Il fatto è che la guerra è uno dei fenomeni culturalmente più complessi e stratificati che l’umanità abbia elaborato fin dalle sue origini. Per questo motivo neppure le storie che la riguardano – anche quelle in apparenza più lontane dall’orrore delle armi e dalla morte che ne conseguono – potranno mai risultare semplici.



MARCO FUCECCHI  
*Università di Udine*

## PARADIGMI DEL 'NEMICO' Ulisse e Annibale, ovvero l'altra faccia di noi stessi

Vorrei iniziare con una precisazione necessaria sulla parte finale del titolo: là dove definisco Ulisse e Annibale come 'l'altra faccia di noi stessi', mi pongo idealmente dal punto di vista di un lettore romano. In questa prospettiva, l'eroe omerico, ideatore dell'inganno che avrebbe provocato la caduta di Troia ('antenata' di Roma), e il condottiero cartaginese, che a Roma inflisse sconfitte clamorose arrivando a un passo dal conquistarla, possono rappresentare, a vario titolo, le figure forse più adatte ad impostare un discorso sulla percezione del nemico come 'altro da sé' e, al tempo stesso, come immagine sinistramente familiare.

Gli autori della letteratura latina (prosatori e poeti, senza distinzione) dipingono di solito ritratti inquietanti dei nemici stranieri e tendono a farne l'antitesi del proprio modello culturale. Di norma, soprattutto quando devono giustificare una sconfitta subita, essi descrivono il nemico esterno come un essere infido, perverso, corrotto; e anche tirannico, superbo: cioè nettamente peggiore di loro sotto il profilo squisitamente morale. Il nemico è sleale, utilizza spesso e volentieri l'inganno e il tradimento. Eppure alla fine soccombe, viene 'giustamente' ed esemplarmente sconfitto.

D'altra parte, malgrado gli sforzi per marcare la loro alterità, è lecito talora domandarsi se, ed eventualmente fino a che punto, i Romani siano davvero convinti di essere così diversi da coloro che ne minacciano la sopravvivenza o che contendono loro la supremazia. La manifestazione, a tratti ostentata, di consapevolezza della propria superiorità non riesce infatti a mascherare qualche incrinatura che affiora qua e là, lasciando intravedere un rovescio della medaglia. La stessa fede in un primato eterno e inossidabile, che si diffonde nella propaganda di epoca augustea (basti pensare all'*imperium sine fine* che Giove promette a Venere per i discendenti di suo figlio Enea in Verg. *Aen.* 1.279), non è sufficiente ad esorcizzare del tutto l'antico timore che le cose possano cambiare. I Romani avvertono (e continueranno ad avvertire sempre più) la natura intimamente precaria della grandezza raggiunta; sentono che un

giorno tutto potrebbe finire, così come in passato è accaduto ad altre grandi potenze ormai crollate. Roma sembra, insomma, presagire il declino: un declino che non sarà determinato necessariamente da sconfitte subite ad opera di forze esterne preponderanti; un declino la cui causa scatenante potrebbe venire da dentro, prodotto da quei germi di corruzione che ormai da tempo ne logorano il tessuto sociale.

Ed è proprio questo il punto. Non si tratta soltanto di pessimismo fatalistico e scaramantico. Nell'arco della loro storia i Romani hanno più volte riconosciuto qualcosa di familiare negli avversari che hanno affrontato: nei loro volti hanno scorto lineamenti ben noti, e sulla base della loro vicenda hanno finito per presagire qualcosa del proprio futuro. Questi nemici, infidi o addirittura crudeli, sanguinari, che alla fine vengono vinti, riescono tuttavia a dare corpo alle paure e alle insicurezze dei Romani, che in loro ravvisano caratteri negativi condivisi da membri della loro stessa società. Di qui, anche a seguito del processo di crescita abnorme della superpotenza mondiale, sono poi scaturiti i conflitti più sanguinosi, le ferite più profonde da cui Roma è riuscita a guarire solo a fatica e pagando un carissimo prezzo. La crisi dello stato, ammonisce Sallustio ormai in prossimità dell'ultimo scorcio di un secolo di guerre civili, nasce proprio quando finisce il *metus hostilis*, la paura dei nemici esterni. Quando non si deve più far fronte comune contro una minaccia mortale che viene dal di fuori, è proprio allora che sorgono nuovi nemici, interni allo stato. La fiducia dei Romani nella superiorità del proprio sistema di valori e del proprio 'modello' non esclude, insomma, la percezione che i nemici (quelli del passato, come quelli del presente e del futuro) rappresentino un lato oscuro 'di sé', ovvero che le minacce più insidiose possano annidarsi subdolamente dentro le mura della città: assumendo ora le sembianze di cittadini eminenti che puntano a guadagnare consenso antepoendo le ambizioni personali al bene della comunità, ora quelle di sbandati privi di scrupoli e senza più nulla da perdere.

Forte di questa consapevolezza, e nell'intento di scongiurare il ripetersi di simili traumi, la cultura romana tematizza il problema controverso dell'identità del nemico, soprattutto all'indomani di gravi periodi di crisi: dopo i conflitti che portano alla fine della repubblica e all'avvento del principato, ma anche – pochi decenni più tardi – dopo la drammatica conclusione della dinastia Giulio-Claudia e l'ascesa al potere degli imperatori Flavi. Come antidoto di lungo periodo, la letteratura più impegnata sotto il profilo politico-ideologico elabora strategie inclusive tese ad appropriarsi *anche* dei nemici e dei loro tratti caratteristici, ivi compresi quelli più potenzialmente pericolosi ed eversivi: l'obiettivo

sembra quello di 'comprenderli', delimitarli, e così neutralizzarli, dimostrando che quegli stessi nemici rappresentano altrettanti capitoli chiusi, ostacoli superati e assimilati. A varie riprese, a partire dall'età augustea, la poesia epica e la prosa della storiografia portano avanti un tentativo di graduale metabolizzazione di incubi atavici, che nascono dalla difficoltà di stabilire chi sono i nemici, dalla necessità di individuarli *fuori* e, soprattutto, *dentro* i confini. Non a caso l'incubo ancestrale dei Romani è la guerra fratricida, che risale alle origini stesse della città e continua a manifestarsi in varie forme, insieme con altri incubi, come quello della servitù a un tiranno dispotico, che disprezza le istituzioni e la tradizione 'civile'.

Di questo articolato processo culturale un grande classico come l'*Eneide* costituisce una testimonianza 'fondativa': e, proprio per questo, essenziale per capire le evoluzioni future. Il poema virgiliano offre una prima condensazione simbolica, che forse – almeno per il momento – riflette ancora il proposito istintivo di allontanare, di 'rimuovere' questi incubi ossessivi, più che la capacità di digerirli, di assorbirli.

Due immagini – una proveniente dal passato del protagonista Enea, l'altra che invece svela il futuro lontano, cioè il 'presente', il tempo dell'enunciazione poetica (l'età di Augusto) – costituiscono altrettante metafore che esprimono questa tensione, fissando al contempo gli estremi cronologici dell'opera. Nel libro II, Enea racconta come, la notte della caduta di Troia, lui e un manipolo di compagni si fossero 'travestiti' da Greci per ingannare i nemici, finendo però malauguratamente sotto il tiro dei concittadini che dall'alto dei bastioni della città non potevano riconoscerli<sup>1</sup>. Nel libro VIII poi, mentre già infuria la guerra (che a posteriori possiamo definire 'fratricida') fra Troiani e Latini, la rappresentazione della futura battaglia di Azio, al centro dello scudo di Enea (675 ss.), è l'esempio eloquente di come una lotta per il potere tra due generali romani (Ottaviano e Antonio) possa essere interpretata come guerra contro un nemico straniero (un *bellum externum*). La vittoria di Roma sull'Egitto di Cleopatra e le sue mostruose divinità è una vittoria dell'occidente sull'oriente. Essa prelude alla pacificazione interna miracolosa, determinata dall'avvento di Augusto, un evento che la grande profezia di Giove del libro I aveva condensato in un'altra immagine-simbolo:

1 Verg. *Aen.* 2.410-12 *hic primum ex alto delubri culmine telis / nostrorum obruimur oriturque miserrima caedes / armorum facie et Graiarum errore iubarum* («Qui innanzitutto, dall'alto tetto del tempio, travolti / siamo dai dardi dei nostri, e ne nasce amarissima strage / per l'aspetto delle armi e l'inganno dei greci cimieri», trad. di A. Fo).

«Remo con il fratello Romolo (proprio loro) insieme daranno ai cittadini le leggi e il diritto» (1.292-3 *Remo cum fratre Quirinus / iura dabunt*).

Su questi presupposti il poema di Virgilio costruisce già un modello di leadership che si sforza di superare le lacerazioni, conciliando i diversi elementi in una sintesi superiore che segna uno scatto in avanti rispetto al passato. Enea non è solo un lontano progenitore dei Romani: è già uno di loro. Esponente di una ricca e fiorente civiltà orientale, egli si è sempre distinto per devozione ai parenti e alla patria, per religiosità e amore di giustizia; quindi ha saputo far fronte alle avversità e adesso, una volta raggiunta la mèta stabilita dal destino, la sua figura ricapitola (cioè anticipa) in modo esemplare i valori basilari del *mos*. La scelta di farne un archetipo di condottiero e capo politico presuppone, da parte del poeta, una presa di posizione ben definita all'interno di una tradizione dove risuonano voci discordanti, sia sul ruolo effettivo di Enea come precursore della Roma futura<sup>2</sup>, sia sulla lealtà manifestata a suo tempo dallo stesso Enea verso la madrepatria: ancora alla fine del II a.C., infatti, c'era chi (come Quinto Lutazio Catulo) dava credito alla versione secondo cui Enea avrebbe 'venduto' Troia ai Greci per inimicizia verso Paride<sup>3</sup>. Tracce di queste voci affiorano qua e là nel testo di Virgilio: non pregiudicano l'esemplarità del personaggio di Enea; risuonano piuttosto come interferenze, disturbi di trasmissione.

Senza contare poi la tradizione secondo cui lo stesso Enea avrebbe fondato la stirpe romana insieme al suo nemico peggiore, Ulisse: una tradizione risalente all'età dei re (VII-VI a.C.) e anch'essa opportunamente marginalizzata in età augustea<sup>4</sup>. Il protagonista dell'*Odissea* è dunque da annoverare tra le vittime più illustri dell'irresistibile ascesa dell'eroe troiano: forse perché di quest'ultimo era stato l'antagonista principale.

### 1. *Ulisse*

Passiamo ora a vedere come, nel racconto di Enea a Didone, proprio la figura di Ulisse sia ancora costantemente (a tratti ossessivamente)

- 
- 2 Un ruolo che altre voci, come per es. (l'arcade Polibio, tendevano ad attribuire piuttosto al re arcade Evandro (Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.32.1-2).
- 3 Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.48.3, che cita come fonte uno scritto di Menecrate di Xanto (III-II a.C.); cfr. *Origo gentis Rom.* 9.2; S. Casali, *Facta impia (Virgil, Aeneid 4.596-9)*, «Class. Quart.» 49, 1999, pp. 203-11.
- 4 Dion. Hal. *Ant. Rom.* 1.72.2; mentre altre fonti parlano di Latino e Agrio, figli di Ulisse e Circe, il primo dei quali sarebbe stato avo di Romolo e Remo.



presente: in quanto nemico del passato, più ancora che come modello di esule o di narratore interno autobiografico.

Poco prima, contemplando le pitture del tempio di Giunone a Cartagine, Enea ha visto sfilare sotto i suoi occhi alcune immagini dolorose della guerra di Troia. E ne ha riconosciuto i protagonisti: Priamo, ma anche Achille, Diomede, gli Atridi. Ulisse invece no, apparentemente non l'ha visto. Eppure è lui, Ulisse, il primo nemico che l'eroe subito dopo menziona – con la propria voce – quando, all'inizio del racconto, dice che la tragedia di Troia farebbe piangere chiunque, perfino un soldato del *durus* Ulisse (che davanti alla città distrutta non ha certo versato lacrime, anzi!)<sup>5</sup>. Fin da subito l'eroe greco diventa così un termine di paragone implicito su cui – per antitesi (morale e culturale) molto più che per analogia di peripezie e vicissitudini – Enea costruisce la propria immagine pubblica di capo di una collettività. Nel libro II dell'*Eneide* Ulisse è l'avversario 'impietoso e funesto' (*durus e dirus*) che ha dato la svolta all'assedio, il nemico capace di approfittare della solidarietà umana e della stanchezza degli avversari dopo dieci anni di guerra; è l'orchestratore dell'inganno del cavallo, l'abile manovratore di pedine decisive: come il misterioso Sinone.

Quest'ultimo, vero *alter ego* di Ulisse, riesce a conquistare la fiducia di Priamo proprio presentandosi come nemico e vittima di Ulisse: uno stratagemma che ricorda il modo in cui l'Itacese aveva già ingannato un compagno, Filottete, o addirittura – secondo una rara tradizione alessandrina – lo stesso Priamo. La presenza di Ulisse incombe sul racconto dell'*Ilioupersis*: addirittura gli fa da cornice, come vedremo. Di lui Enea non sa fare a meno di parlare; anzi, lo nomina subito (quasi *en passant*) per prenderne le distanze, per dichiararsi diverso. Enea intende cioè 'resistere' a un'assimilazione naturale (e riduttiva), provando a scardinare – quasi impercettibilmente – una ragione fondamentale di tale affinità: la capacità di soffrire. Vero eroe del dolore è solo lui, Enea; mentre Ulisse è *durus*, cioè insensibile al dolore. Prima di abbandonare Troia, Enea ricorda di essere tornato precipitosamente indietro a cercare la moglie perduta (2.749 ss.): era stata un'occasione per rivedere i luoghi della tragedia recentissima, e per riviverne il dolore da dentro, un'ultima volta. E l'ultima immagine di un essere umano in carne ed ossa che si era presentata ai suoi occhi (prima di vedersi apparire davanti il fantasma di Creusa), era stata quella funesta e trionfante di Ulisse, mentre custodiva

5 Verg. *Aen.* 2.6-8 «Chi mai, ridicendo questo – Mirmídone o Dòlope, o del duro Ulisse soldato – si tratterebbe dal pianto?».

il bottino di guerra insieme al vecchio Fenice (*Aen.* 2.762 s. *custodes lecti Phoenix et dirus Ulixes / praedam adservabant*): è la stessa immagine che Enea porta ancora impressa nella sua mente, un'immagine emblematica, l'ultima, di una città e di un volto che l'eroe non rivedrà più.

Nel libro III, invece, Enea narratore ritaglia ad Ulisse un ruolo meno direttamente 'antagonistico'. Non fosse altro perché anche il viaggio dell'eroe troiano verso l'Italia si configura come un ritorno a casa, un *nostos*: Dardano, il fondatore della stirpe troiana, partì dall'Italia; e l'Italia è l'*antiqua mater* cui si riferiscono Apollo a Delo (3.94 ss.), quindi, a Creta, i Penati (3.167 *hae nobis propriae sedes, hinc Dardanus ortus*, «queste le sedi a noi proprie, qui ebbe origine Dàrdano»); la mèta che molto tempo prima avevano indicato Cassandra (3.185) e l'ombra di Creusa (2.781 s. *terram Hesperiam venies* etc.). Ulisse è, insomma, anche una specie di 'apripista' di Enea, che dell'Itacese segue in parte la rotta, senza però incrociarlo nelle sue peregrinazioni. Di questo parallelismo (comunque parziale) Enea prende coscienza in occasione dell'incontro con un altro greco, Achemenide, compagno (e anche lui, in qualche modo, *alter ego*) di Ulisse, abbandonato nella regione dell'Etna abitata dai Ciclopi. Qui, secondo alcuni interpreti, la rivelazione della dura sorte del re di Itaca susciterebbe nell'animo di Enea qualcosa di simile alla solidarietà nei confronti del grande nemico. Quando – ormai lontano dai ciclopi (forse troppo lontano per commiserare Ulisse) – definisce Achemenide compagno dell'infelice Ulisse (3.691 *comes infelicitis Ulixi*), Enea sembra tuttavia voler riecheggiare soltanto la formula con cui Achemenide stesso gli si era presentato (3.613). La 'volontà di differenziarsi' sembra prevalere ancora, malgrado tutto. Enea ci tiene ad apparire diverso da Ulisse: in primis perché lui, Enea, milita sotto le insegne della *fides*, quindi perché – mentre Ulisse è destinato a tornare al suo passato di re di Itaca – a lui il destino riserva la fondazione di un epos del futuro, l'epos di Roma.

Se, tuttavia, fra la notte della caduta di Troia e l'incontro con Achemenide è cambiato qualcosa nel modo in cui Enea guarda a Ulisse, ciò non sembra dipendere (sol)tanto dal fatto che egli ha constatato l'affinità tra il proprio destino e quello del nemico di un tempo. A cambiare è soprattutto il rapporto tra Enea e il proprio passato (di cui anche Ulisse è parte). Come Ulisse ha abbandonato Achemenide, così Enea ha relegato a sua volta Ulisse in una dimensione lontana: la stessa di cui fanno parte le Arpie, i Ciclopi, Circe, ma anche Eleno e Andromaca, la cui vita-morte è ancorata soltanto al ricordo di Troia e di chi non c'è più. La promessa del futuro, che si esplicita durante il viaggio verso occidente,

permette ad Enea di lasciare progressivamente il mondo iliadico per entrare in un universo dove Ulisse è soltanto ricordo (cioè passato, mito, letteratura) e sempre meno realtà tangibile e concreta: l'eroe omerico non si vede più, e perfino il ciclope Polifemo sembra relativamente lontano da Enea & co., mentre Circe addirittura è solo canto, pura sensazione uditiva. Più che vera *sympatheia*, allora, la constatazione della metamorfosi del vincitore impietoso di un tempo in un vinto, in un esule che semina dietro di sé i compagni (compagni che tocca ad altri portare in salvo), sembra un modo per chiudere i conti col passato, per assorbirlo dentro di sé, nel proprio destino.

Anche in questa circostanza Enea sembra, dunque, non rinunciare a esprimere, almeno indirettamente, la coscienza della superiorità del proprio modello culturale su quello dell'antico carnefice, di cui lui e la sua patria erano stati vittime. Quando prende a bordo il povero Achemenide, un 'relitto di Ulisse', Enea non dà soltanto prova di umanità e gratitudine: il suo è anche un gesto emblematico, che significa appropriazione e volontà di integrazione; un atto inclusivo tipicamente romano e augusteo (e che diventerà imperiale), l'esatta definizione di una storia che finisce, quella di Troia, e di un'altra che sta per iniziare (o è appena iniziata), quella di Roma.

Eppure, nonostante tutto, l'eroe virgiliano non riesce a immaginare quanto, di lì a poco, la sua appropriazione del modello di Ulisse sia destinata a risultare 'integrale', almeno agli occhi di chi – come Didone – si sentirà da lui tradita e abbandonata: anzi addirittura vinta, sconfitta. Per la regina di Cartagine, distrutta dalla passione e dal dolore, Enea assumerà lo stesso volto dell'Ulisse del racconto della caduta di Troia: quello di un distruttore e un saccheggiatore di città (*dirus*), un nemico inumano e insensibile agli affetti (*durus*). La fuga da Cartagine (un'altra 'città in fiamme') diventa così un proditorio atto di guerra: la causa scatenante dell'odio futuro tra Roma e la grande rivale africana. Ancora una volta la densità problematica dell'*Eneide* sovrasta ogni messaggio facilmente positivo. Il poema di Virgilio non manca mai di sottolineare il prezzo da pagare, ma non per questo invita a scegliere la rinuncia, o peggio istiga a opporsi al dovere, a resistere all'assunzione di responsabilità. Piuttosto evidenzia la contraddizione perenne fra destino umano e felicità.

Si può forse già tracciare, a questo punto, un primo bilancio. Nei confronti di Ulisse l'atteggiamento di Enea narratore riflette un processo graduale di appropriazione simbolica: l'avversario perfido e trionfante diventa anche lui un esule sui mari, ma – a differenza di Enea – egli ri-

mane confinato in una dimensione completamente passata, la stessa di cui fanno parte altri personaggi del mito, provenienti in particolare dal mondo odissiaco e dal ciclo troiano: una dimensione da cui Enea si ‘af-franca’ esplicitamente proprio durante il racconto alla reggia di Didone. Nel momento in cui ha preso con sé Achemenide, questo eroe proiettato nel futuro, già così fedele a un codice di valori (pre-)romano, si è simbolicamente appropriato anche di un’immagine di Ulisse, il naufrago *infelix*. E Ulisse, da parte sua, si vede anche così garantire ‘ex ante’ il posto che la cultura di Roma gli ha riconosciuto dall’inizio (non a caso il primo testo letterario latino è una traduzione dell’*Odissea*). La vittoria sul nemico è netta e – nel suo modo di includere selettivamente senza respingere – non poteva essere più ‘romana’.

Tale procedimento funziona un po’ come l’allusività in letteratura, dove i modelli del passato sono letti, ‘assorbiti’ per la parte che interessa, e poi rielaborati, superati: a garantire le innovazioni restano, tuttavia, le affinità, le analogie. Nel caso dei ‘nemici’ cambia solo il verso del processo: fin da subito, il pre-romano Enea marca le differenze tra sé e Ulisse (qualità morali, senso di una missione rivolta al futuro), e le affinità che di seguito si manifestano (l’esilio per mare, le molte peripezie) non bastano a colmarle: anzi le fanno risaltare. Di Ulisse, che rimane lontano, Enea si porta dentro solo ciò che – attraverso di lui – confluirà nel modello di leader romano del futuro: nel bene, e un po’ forse anche nel male.

## 2. Annibale

Enea, si è detto, vuole esplicitamente differenziarsi dal nemico di un tempo, ma alla fine del libro IV del poema di Virgilio, quando lascia Cartagine, viene anche lui equiparato a un distruttore di città, almeno nella prospettiva parziale e tragicamente ‘perdente’ di Didone: prima di togliersi la vita, la regina invoca l’avvento di un vendicatore, suo e di Cartagine, Annibale (*Aen.* 4.625 *exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor* etc., «sorgi a vendetta, chiunque tu sia, da queste mie ossa»). Nel condottiero africano che sullo scorcio finale del III sec. a.C. aveva seminato il terrore in Italia, l’immaginario dei Romani vedrà sempre il nemico per antonomasia, uno spettro mai del tutto debellato: Annibale non morì in battaglia, né adornò della sua presenza il trionfo di Scipione e la sua ombra minacciosa continuò ad incombere, insieme all’incubo di vederselo ritornare contro da un momento all’altro.

Il ritratto di Annibale estremizza, com'è noto, i difetti morali della sua gente: *perfidia*, astuzia malvagia, slealtà, crudeltà sanguinaria etc., il tutto condito da una spiccata vocazione tirannica e demagogica. Ma egli è stato oggettivamente anche un grande condottiero e di lui gli storici antichi non hanno stigmatizzato solo i lati negativi. Ne hanno anche celebrato la virtù, il coraggio, la sagacia strategica: doti degne di ammirazione, degne di un generale romano. Mantenendo fede al principio dell'obiettività, il greco Polibio esemplifica per primo la tendenza a dipingere il nemico mortale come terribile e grande al tempo stesso: «è ovvio meravigliarsi» – dice Polibio – «di fronte alla capacità mostrata dal generale cartaginese e si può affermare con certezza che, se avesse iniziato a combattere in un'altra parte del mondo e avesse affrontato i Romani per ultimi (anziché per primi), non avrebbe fallito nessuno dei suoi obiettivi» (Pol. 11.19). Circa un secolo dopo, un autore latino di età tardo-repubblicana, Cornelio Nepote, inizia la sua biografia di Annibale dicendo che egli «si distinse su tutti gli altri generali per abilità, almeno quanto il popolo romano è superiore in forza a tutti gli altri popoli», e aggiunge che «se l'ostilità dei suoi stessi concittadini in patria non lo avesse danneggiato, con buona probabilità avrebbe potuto vincere definitivamente i Romani»<sup>6</sup>. Sono parole forti, se pensiamo che a pronunciarle è un cittadino romano: ma esse risuonano indirettamente anche come un elogio della potenza che ha saputo fermare Annibale grazie al sacrificio di molti soldati e al valore di grandi generali, dimostrando cioè forza e coesione. La denigrazione e la demonizzazione dell'avversario non sono gli unici, né tantomeno i più efficaci mezzi di propaganda autocelebrativa.

Con la stessa intenzione, e complice un analogo schema 'controfattuale', uno scrittore del I sec. d.C., Silio Italico, affermerà che «se Scipione fosse nato in Africa la supremazia avrebbe potuto toccare a Cartagine, mentre se Annibale fosse nato nel Lazio senza dubbio tutto il mondo sarebbe finito (ugualmente) sotto il dominio romano»<sup>7</sup>. Questo poeta di età flavia, autore di un lunghissimo epos storico sulla seconda guerra punica, sostiene che, se un condottiero pio e virtuoso come Scipione può avere di 'Africano' solo il *cognomen ex virtute*, un cattivo esempio come Annibale, al contrario, potrebbe benissimo essere nato

6 Nep. *Hann.* 1.1-2.

7 Sil. *Pun.* 17.402-4 *Scipio si Libycis esset generatus in oris, / scepra ad Agenoreos credunt ventura nepotes, / Hannibal Ausonia genitus si sede fuisset, / haud dubitant terras Italia in ditione futuras.*

qui, tali e tanti sono gli elementi (positivi, ma anche negativi) che ne rendono l'immagine familiare agli occhi di un lettore romano. Per stabilire un vincitore nell'ideale competizione tra Scipione e Annibale ci si deve, allora, intendere su che cosa significa 'modello romano'. Visto che i due si equivalgono sul piano strategico-militare, il giudizio deve spostarsi per forza di cose sulle qualità morali. E su questo piano non ci sono dubbi: Scipione è migliore per *pietas* e *fides*<sup>8</sup>, e grazie anche al carisma personale, che gli deriva dall'essere figlio di Giove come Ercole e Bacco, esce alla fine vincitore da una guerra dove – osserva Livio – a rischiare di più furono proprio coloro che alla fine ebbero la meglio.

Ma torniamo al ritratto di Annibale e alla paradossale compresenza di opposti che lo caratterizza. Ascoltiamo ciò che Livio dice di lui, all'inizio della terza decade della monumentale storia di Roma (Liv. 21.4.4-8): «la sua audacia nell'affrontare i pericoli era straordinaria, e straordinaria era anche la sua freddezza negli stessi frangenti. Non c'era fatica così ardua da vincerne la resistenza fisica e il coraggio. Sopportava freddo e caldo allo stesso modo; fame e sete le scacciava consumando il necessario, senza cedere al piacere; non destinava un orario fisso né al sonno né alla veglia: si riposava quando aveva un po' di tempo, e senza cercare un giaciglio comodo né esigere il silenzio: molti lo videro mentre dormiva sdraiato a terra avvolto nel mantello militare, tra le sentinelle, nei posti di guardia. L'abbigliamento non era diverso dagli altri: si distingueva solo per le armi e i cavalli. Era sempre il primo dei fanti e dei cavalieri: precedeva tutti nell'avviarsi alla battaglia e, una volta che era finita, se ne tornava per ultimo al campo». A controbilanciare questi pregi, ecco i lati negativi (Liv. 21.4.9): «una spietata crudeltà; una slealtà ben più che 'cartaginese' (*perfidia plus quam Punica*); nessun rispetto per la verità, né per lo scrupolo religioso; nessun timore del divino; nessuna fede ai giuramenti prestati, né remore di alcun genere».

La vittoria di Scipione su Annibale ha posto fine a tutto questo, ovvero ha sancito l'appropriazione da parte della cultura romana anche di quel modello 'negativo': sconfiggere un nemico così potente e temibile non significa solo inglobarne i domini territoriali, ma anche assumerne il ruolo internazionale, ereditarne il DNA: effettuare, insomma, un salto qualitativo. Lo status di potenza egemone del Mediterraneo prescrive l'assimilazione, l'inclusione del nemico nel proprio 'corpo'. Così insieme a Cartagine, anche Annibale diventa in qualche modo parte di Roma, e di lui Roma cerca di assorbire gli aspetti migliori (sagacia, intrapren-

---

8 Sil. *Pun.* 9.437 *melior pietate fideque.*

denza, coraggio, energia, *endurance* etc.), ma finisce inevitabilmente per trattenerne anche altri meno positivi.

La stessa compresenza di opposti riemerge, infatti, nella rappresentazione di protagonisti romani dell'ultimo, difficile, scorcio di storia repubblicana. Almeno a partire dall'orazione ciceroniana in difesa di Marco Celio, lo schema di quello che potremmo chiamare il 'paradosso annibalico' caratterizza anche il ritratto di eversori di professione come Lucio Sergio Catilina<sup>9</sup>. Ascoltiamo, tanto per cominciare, la voce di Cicerone (*Pro Cael.* 12): «c'erano in lui molti indizi, non espressi ma abbozzati, di grandissime virtù; se la faceva con dei veri delinquenti, eppure fingeva di frequentare solo gente perbene. Le seduzioni del vizio lo attraevano, ma al tempo stesso lo pungevano gli stimoli dell'attività e dell'impegno. Ardevano le passioni dentro di lui, ma era vivo anche l'amore della vita militare. Io non credo sia mai apparso un esemplare così straordinario di confuso miscuglio di tendenze e passioni tra sé diverse e contrastanti». Ma lo stesso si potrebbe dire dell'inizio del *Bellum Catilinae* di Sallustio (*Cat.* 5.1-5), che segue a breve distanza di tempo. «Catilina era forte e coraggioso, ma di indole malvagia e depravata. Fin dalla giovinezza mostrò propensione per i conflitti tra cittadini, i massacri, le rapine, la discordia, e a simili pratiche dedicò la sua età matura. Il suo corpo resisteva alla fame, al freddo, alla veglia, più di quanto chiunque possa credere. Ma era temerario, subdolo, incostante, simulatore e dissimulatore, avido dei beni altrui, prodigo dei propri, focoso nei desideri; aveva abbastanza eloquenza, ma poca saggezza. L'animo mutevole desiderava sempre cose immoderate e troppo alte. Dopo la dittatura di Silla maturò il proposito di prendere il potere, e non gli importava con quali mezzi ottenerlo. Il suo animo impetuoso era agitato sempre di più di giorno in giorno dall'indigenza, dalla coscienza dei delitti commessi, ma lo incitavano anche la corruzione diffusa, l'amore per il lusso e l'avidità».

Catilina come Annibale, dunque? oppure il ritratto di Annibale è modellato, quasi ricostruito, a posteriori su quello di personaggi come Catilina? Forse non è necessario stabilire un rigido ordine di priorità. Anche perché questo reciproco rispecchiamento ci suggerisce di fare un

9 E di 'paradosso catilinario' parla Antonio La Penna in un paragrafo del suo celeberrimo studio sul *Ritratto paradossale da Silla a Petronio*, «RFIC» 104, 1976, pp. 270-93 (= Id., *Aspetti del pensiero storico latino*, Torino 1978, pp. 193-221, part. 212-15). Una buona trattazione recente del confronto fra il ritratto di Annibale in Livio e il modello catilinario (da Cicerone a Sallustio) si trova in J. Clauss, *Domestici hostes*, «MD» 39, 1997, pp. 165-83, part. 169-82.

passo in avanti: le guerre civili, di cui la vicenda di Catilina rappresenta un capitolo esemplare, sono interpretate dalla cultura romana come un frutto avvelenato dell'eredità di Annibale, quasi la vendetta postuma del grande nemico di Roma. E alla fine della terza decade Livio, un po' ironicamente, fa pronunciare proprio ad Annibale le seguenti parole: «nessuna grande potenza può conservare a lungo la pace: se non ha nemici fuori, li cerca in casa (*si foris hostem non habet, domi invenit*); come quando un corpo vigoroso, che sembra inattaccabile da agenti esterni, finisce oppresso dalle proprie stesse forze» (Liv. 30.44.8).

Nella letteratura latina, da Cicerone in poi, Catilina è l'ultimo di una serie di grandi nemici a cui Roma ha saputo opporre un valido antagonista: Annibale ha trovato un degno avversario in Scipione; a lui, Catilina, ha sbarrato la strada un console, Cicerone, fiero di aver debellato un pericolo mortale per lo stato, e perciò sicuro di essersi conquistato uno spazio tra i grandi (Cic. *Catil.* 4.21 «ci sarà pure un posticino per la nostra gloria»). La vittoria di Roma su Catilina è equiparata a quella conseguita su Annibale anche dal punto di vista politico: se Catilina avesse avuto la meglio, a Roma si sarebbe insediato un tiranno, ovvero ciò che Annibale ambiva ad essere per Cartagine. Tutto questo non significa altro che constatare la pericolosità dei nemici interni, che possono addirittura assomigliare in peggio a quelli esterni: anche così l'incubo rivive, i nemici ritornano, anzi ce li ritroviamo 'dentro' (*domestici hostes* li chiamava Cicerone in *Catil.* 3.28).

### 3. *Ulisse, Annibale e ... un generale romano*

Tanto 'dentro', che il rischio di un'identificazione impropria, se non addirittura tendenziosa, è sempre in agguato. A maggior ragione se alla storia guardiamo con occhi un po' naif: in tal caso si corre davvero il rischio di produrre effetti surreali. Come accade a Trimalcione nel *Satyricon* di Petronio. Nella pseudo-cultura di questo liberto arricchito tutto si confonde in un marasma indistinto, da cui scaturiscono sovrapposizioni interessanti: anche in relazione a un tema discusso e discutibile come la percezione del nemico e la sua identità.

Prendiamo la storiella della presunta origine del bronzo di Corinto. Trimalcione si vanta di conoscere la 'ricetta' di questa lega metallica così rinomata nell'antichità, e non perde l'occasione di raccontarla ai commensali (Petron. *Sat.* 50.5 s.). In effetti, si rimane di stucco quando si viene a sapere che, ancora una volta, tutto ha inizio nella notte della



caduta di Troia. Quando Ilio fu presa – esordisce Trimalcione, orgoglioso della propria erudizione – Annibale, uomo astuto e scaltro (un vero camaleonte: *magnus stelio*), fece ammassare insieme tutte le statue di bronzo, d'argento e d'oro in un solo mucchio, perché venissero date alle fiamme. Così, metalli diversi si fusero insieme e dall'incendio scaturì una *massa* di una lega mai vista, da cui gli artigiani ricavarono scodelle, piatti, statuine etc. Ecco l'origine del... bronzo di Corinto.

Ma alla fine dello strampalato racconto, confuso almeno quanto la mole dei metalli liquefatti e mescolati, viene da chiedersi: che c'entra Troia con Annibale? Trimalcione voleva forse dire Ulisse? E, allo stesso modo, che c'entrano Troia, Annibale, e perfino Ulisse, con Corinto? Ora, il fatto è che qualcosa di simile pare sia accaduto non a Troia, ma proprio a Corinto, dove i Romani (e non i Cartaginesi, e tantomeno i Greci) entrarono da trionfatori nel 146 a.C., subito dopo aver raso al suolo Cartagine, ormai orfana di Annibale. A guidare l'esercito romano quella volta era un valoroso generale di origine plebea, che si chiamava Lucio Mummio: valoroso sì, ma nulla a che vedere, in termini di prestigio sociale e ambizioni culturali, con uno Scipione Emiliano, il conquistatore di Cartagine, capace di dividersi equamente fra imprese militari e studi eruditi.

Autori di età imperiale come Plinio, Floro e Orosio riferiscono ancora che quando Mummio incendiò la greca Corinto (vendicando così, lui un Romano discendente di Enea, la presa di Troia), molte statue preziose finirono nel bottino, ma molte di più arsero nell'incendio e i metalli fusi diedero vita per caso proprio a quella lega arricchita che fu chiamata bronzo corinzio. Tutto questo, certo, sarà stato frutto in gran parte del caso. D'altra parte, sembra che Mummio – pur ostentando velleità culturali al fine di acquisire lustro e prestigio personale – non avesse grande dimestichezza con le arti. A questo proposito, lo storico tiberiano Velleio Patercolo racconta un aneddoto, secondo il quale, al momento di far portare in Italia quadri e statue dei più grandi artisti greci, Lucio Mummio avrebbe minacciato gli incaricati del trasloco dicendo che, se avessero danneggiato quegli oggetti preziosi, glieli avrebbe fatti sostituire a proprie spese con degli esemplari ... nuovi (Vell. 1.13.4 *si eas perdidissent, novas eos reddituros*). Probabilmente quella di Mummio fu una battuta, e forse così la pensava anche Velleio Patercolo, che sembra divertito più che scandalizzato. Storielle analoghe, riferite con più acre malizia dal retore greco Favorino di Arles<sup>10</sup>, irridono l'incapacità di

10 La fonte è un discorso ai Corinzi, tramandata nel *corpus* delle orazioni di Dione Crisostomo (D. Chr. 37.42).

Mummio di riconoscere i soggetti di statue famose: sempre a Corinto pare che egli abbia scambiato immagini di Poseidone e di Filippo II di Macedonia per statue di Zeus, e che abbia preso per figure giovanili quelle di due vegliardi come Nestore e Priamo (e qui si sconfinava davvero nell'assurdo). Mummio avrà, forse, ignorato davvero quelle opere d'arte e il loro valore autentico, oppure voleva soltanto ostentare il superiore distacco del vincitore.

Un simile dubbio non assilla certo il lettore di Petronio, abituato all'ignoranza crassa del protagonista della *Cena*. Ma fuori contesto, forse anche nella prospettiva dell'autore esterno del *Satyricon*, la sovrapposizione fra la presa di Corinto e quella di Troia voleva solo significare implicitamente che ogni atto di guerra (come l'espugnazione brutale di una città e il conseguente saccheggio) comporta inevitabilmente delle perdite irreparabili, non solo umane ma anche di altro tipo. Forse Petronio voleva dire che – quando si tratta di guerra, di assedi, di violenze e di bottino – le differenze non contano poi tanto: i Romani e i loro nemici per antonomasia – gli incubi dei loro progenitori (come Ulisse) e gli incubi dei loro padri (come Annibale) – in fondo finiscono un po' tutti per assomigliarsi.

GIUSEPPE PUCCI  
*Università di Siena*

## CHI È IL BARBARO? I disastri della guerra sulla Colonna Traiana

La Colonna Traiana (fig. 1) è uno dei monumenti più famosi di Roma antica<sup>1</sup>, anche perché è sempre stata visibile, da quando fu eretta (nel 113 d.C.) fino ad oggi, ed è pressoché intatta.

Sorgeva nel cortile delle due biblioteche – una greca e una latina – che stavano davanti alla basilica e al foro di Traiano, e aveva diverse funzioni. Ricordava – come dice l'iscrizione sulla base – l'altezza della collina che era stata sbancata per la costruzione del Foro, era destinata ad accogliere le ceneri dell'imperatore dopo la sua morte, e soprattutto, grazie al fregio a spirale che si avvolge, dal basso verso l'alto, su tutto il fusto della colonna per circa 200 metri, descriveva le due guerre daciche, condotte personalmente da Traiano nel 101-102 e nel 105-107 contro i popoli della Dacia (l'odierna Romania).

I Daci ogni tanto creavano problemi sul confine danubiano dell'impero, ma la loro colpa più grande era quella di essere in una posizione chiave per il controllo del Mar Nero e di possedere ricchissimi giacimenti di oro e di ferro.

Già Domiziano aveva pensato di annettersi la Dacia; ma dopo quattro anni di guerra, dall'85 all'88, pressato da altre urgenze, si era accontentato di firmare una pace che formalmente faceva di quel paese un protettorato romano, ma in realtà lasciava mano libera al re Decebalò, il quale per di più avrebbe ricevuto aiuti economici da Roma. A Traiano la cosa sembrò intollerabile, perciò decise di farla finita e riprese da dove Domiziano aveva lasciato.

I rilievi della Colonna raccontano le sue due campagne (101-102 e 105-106) in ordine cronologico, attenendosi quasi certamente ai *Com-*

---

1 La bibliografia è vastissima. Tra gli studi più rilevanti segnaliamo C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, I-III, Berlin 1896-1900; K. Lehmann-Hartleben, *Die Trajanssäule. Ein römisches Kunstwerk zu Beginn der Spätantike*, Berlin-Leipzig 1926; F. Coarelli, *La Colonna Traiana*, Roma 1999; S. Settis, A. La Regina, G. Agosti, V. Farinella, *La Colonna Traiana*, Torino 1988.

*mentarii de bello dacico*, che Traiano stesso aveva scritto sul modello di quelli di Cesare, e che sicuramente si potevano leggere nella adiacente biblioteca latina. Purtroppo non ne resta che un frammento di poche parole (citato dal grammatico tardo-antico Prisciano), sicché, la colonna è per noi un documento storico insostituibile.

Però è anche un'opera d'arte di carattere celebrativo: una sorta di traduzione nel marmo di quelle pitture trionfali che tradizionalmente i generali romani vittoriosi facevano eseguire per farle sfilare in occasione, appunto, del proprio trionfo. Quindi è sostanzialmente un'opera di propaganda, che esaltava la potenza di Roma e documentava l'inevitabile sottomissione di un popolo barbaro, attuata con altrettanto inevitabile spietatezza.

E tuttavia l'ignoto artista che ha ideato il fregio – Bianchi Bandinelli lo chiama il *Maestro delle imprese di Traiano*<sup>2</sup>, ed è solo un'ipotesi che possa trattarsi di Apollodoro di Damasco, che fu l'architetto del foro di Traiano – ha fatto delle scelte abbastanza inusitate.

Mai prima di allora il nemico era stato rappresentato con tanta dignità, perfino con rispetto e simpatia (nel significato etimologico di *sympatheia*, ovvero 'con-passione'). Si resta dubbiosi – scrive Bianchi Bandinelli – se in questa simpatia si debba riconoscere «un tratto superiore della equanimità di giudizio voluta da Traiano o non piuttosto l'espressione di sentimenti personali dell'artista, che come provinciale conosceva direttamente la miseria della soggezione a Roma».<sup>3</sup>

L'esercito romano appare nella Colonna come una formidabile macchina da guerra davanti a cui i Daci non possono che soccombere. E infatti li vediamo uccisi e calpestati; ma nel viso di quelli ancora in vita non si legge tanto la paura, quanto lo sgomento. I Daci sanno bene che in questa guerra si stanno giocando tutto, e sanno quello che c'è da aspettarsi in caso di sconfitta.

I Daci sono anche molto sfortunati. Non soccombono solo ai Romani ma anche agli elementi. Uno squadrone di cavalieri che per sfuggire al nemico cerca di passare il Danubio viene travolto dalla corrente. Si vedono spuntare dai flutti le gambe senza vita di un annegato, e altri stanno facendo la stessa fine sotto gli occhi di un compagno che fa il gesto tipico della disperazione, portando la destra alla fronte (fig. 2).

2 R. Bianchi Bandinelli, *Un problema di Arte Romana: Il "Maestro delle imprese di Traiano"*, «Le Arti» 1, 1938-1939, pp. 325-334 (ripubblicato in Id., *Storicità dell'arte classica*, Firenze 1943 e 1950, Bari 1973).

3 R. Bianchi Bandinelli, *Roma. L'arte romana nel centro del potere*, Milano 1969, p. 242.

Guai ai vinti è un detto che vale per tutte le epoche. E i Daci vanno incontro a tanti guai. Villaggi bruciati (fig. 3), donne vecchi e bambini deportati (fig. 4). Solo una donna sembra avere un trattamento migliore (fig. 5). Probabilmente è una principessa o una dama di rango, che viene addirittura salutata da Traiano in persona, mentre si imbarca col figliolo non sappiamo per dove. Magari va a Roma come ostaggio, sorte non piacevole, ma certo migliore di quella che tocca a quanti devono restare e patire fino in fondo gli orrori della guerra.

In una scena di massacro (fig. 6) vediamo un Dace in ginocchio, rappresentato nella nota formula di pathos (la stessa del *Laocoonte*), ma il particolare più macabro è il corpicino di un bambino morto che sembra cadere dal carro. Le mutilazioni sono quelle accidentali del marmo del rilievo, ma vengono ugualmente in mente i corpi mutilati de i *Disastri della Guerra* di Goya (fig.7).

I Daci, per la loro irriducibile alterità, sono destinati alla sconfitta. Nella scena iniziale del film *Il Gladiatore* di Ridley Scott, quando i barbari stanno per lanciare il loro ultimo, disperato e inutile attacco, un ufficiale romano dice con tono sprezzante: «Un popolo dovrebbe capire quando è sconfitto». I Daci lo capirono troppi tardi, e a loro spese.

In alcune scene li vediamo in ginocchio davanti al nuovo padrone. Molti però non si arresero, preferendo la morte volontaria alla perdita della libertà. E non si può non essere d'accordo con Bianchi Bandinelli quando dice che «artisticamente proprio le raffigurazioni della resistenza dacica sono fra gli episodi più validamente espressi».<sup>4</sup>

Uno dei più toccanti è quello del suicidio di massa (fig. 8). In una città assediata un nobile (si riconosce come tale dal copricapo che indossa, il *pileus*) mesce da un vaso il veleno ai suoi compagni, che pretendono le braccia per riceverlo. Una replica di quanto era accaduto quarant'anni prima a Masada, in Giudea: anche lì, quando i Romani entrarono finalmente in città, non vi trovarono che cadaveri. Ci sono poi i Daci che si uccidono con le proprie mani o che si fanno uccidere dai propri compagni (fig. 9).

Lo stesso re Decebalus si tagliò la gola quando, persa ogni speranza di salvezza, stava per essere catturato dai Romani. La scena – che rappresenta il punto culminante della guerra – è forse la più nota di tutta la colonna (fig. 10), e fu replicata anche in una metopa del Trofeo di Adamklissi, eretto dai Romani nella stessa Dacia<sup>5</sup>.

4 *Ibidem.*

5 M. Speidel, *The suicide of Decebalus and the Tropaeum of Adamklissi*, «Revue Archéologique» n.s. 1, 1971, pp. 75-78.

Nella cultura romana il suicidio era letto in due modi opposti: se a commetterlo era un cittadino, specie se di status elevato, era considerato un atto nobile, degno di rispetto. Quando invece a suicidarsi era un criminale o comunque un personaggio negativo, era visto come un atto di codardia. Se poi a commettere suicidio era un barbaro, prevaleva un'ulteriore chiave di lettura, quella del *furor*.

Il barbaro, in pratica, era assimilato a un animale selvaggio, feroce verso gli altri e in ultimo verso se stesso<sup>6</sup>. Per Cicerone la *immanitas* germanica e celtica conduceva alla follia e alla distruzione. Anche il celebre *Galata Ludovisi* del gruppo marmoreo oggi al Museo Nazionale Romano di Palazzo Altemps di Roma, uccide la moglie e infine sé stesso in un atto di *rabies* e *furor*, ma è innegabile che quel gesto ha una sua tragica grandezza. Così è anche per Decebalo. Benché il suo suicidio potesse essere letto dagli osservatori contemporanei come un atto di barbarico furore, resta il fatto che il gesto lo consegna a una dimensione epica<sup>7</sup>.

Se a tutto questo aggiungiamo altri episodi, come quello in cui i Daci mettono essi stessi a fuoco la loro capitale Sarmizegetusa pur di non consegnarla al nemico, ne ricaviamo complessivamente un'immagine di ferezza e dignità che esula dallo stereotipo del barbaro<sup>8</sup>.

E questo spiega perché i Romeni sono sempre stati così affezionati alla Colonna, sotto qualunque regime. È il monumento della loro sconfitta ma è anche la loro epopea nazionale: complessivamente ci fanno una gran bella figura.

Per contro, se guardiamo con attenzione ad alcuni dettagli del complesso racconto della Colonna, non possiamo non essere sorpresi da alcune scene in cui sono proprio i soldati romani a compiere delle atrocità impressionanti. Uccidere, saccheggiare, incendiare sono atti connaturati a ogni guerra, e non sono certo quelli a stupirci. Ci stupiscono però scene come quella in cui due cavalieri fanno a Traiano un omaggio un po' particolare: due teste di Daci mozzate (fig. 11). È un'immagine sconcertan-

6 Vedi E. La Rocca, *Ferocia barbarica. La rappresentazione dei vinti tra Medio Oriente e Roma*, «Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts» 109, 1994, pp. 1-40.

7 Il tema divenne così popolare che fu utilizzato come decorazione dei servizi da tavola in ceramica. Cfr. M. Labrousse, *Les potiers de la Graufesenque et la gloire de Trajan*, «Apulum» 19, 1981, pp. 5763.

8 Su questo aspetto vd. A. Mandruzzato, *Dalla parte degli infedeli. I Daci, Decebalo e la Colonna Traiana*, «Hormos. Ricerche di Storia Antica» n.s. 2, 2010, pp.164-174.

te, che ce ne ricorda purtroppo altre della cronaca di questi anni. E non è isolata sulla Colonna. In un'altra scena si vede un soldato romano che tiene coi denti una testa appena tagliata (fig. 12), mentre il corpo decapitato è visibile a terra. E non è finita. Un Romano durante l'assalto a un fortino dace decapita un nemico e ne abbranca la testa. E ancora, dei soldati lavorano tranquillamente a delle opere di difesa davanti a delle teste mozzate infilzate su delle picche (fig. 13). Teste tagliate ci sono non solo sulla Colonna ma anche nel trofeo di Adamklissi e nel cosiddetto Grande Fregio traiano che originariamente stava nel foro di Traiano e che poi fu sezionato e inserito nell'arco di Costantino (fig. 14).

Si stenta a credere che i Romani, alfieri di civiltà, si siano comportati in modo così barbaro. E infatti quasi tutti gli studiosi della Colonna Traiana respingono *a priori* l'idea che a compiere quei gesti siano stati dei soldati Romani. Secondo loro non possono essere stati che degli ausiliari, vale a dire dei barbari arruolati nell'esercito romano. I Romani tutt'al più avrebbero tollerato questa prassi. Si è citato in appoggio a questa tesi un aneddoto riportato da Lord Slim nelle sue Memorie. Durante la seconda guerra mondiale, in Birmania un giorno un reparto dei temibili Gurkha gli portò tutto fiero una cesta piena di teste tagliate, e poi gli offrì per pranzo un grosso pesce che era in fondo alla stessa cesta<sup>9</sup>. Però, a parte il fatto che non si può essere sicuri che sulla Colonna si tratti in tutti i casi di ausiliari, sappiamo per certo che a tagliare la testa più importante di tutte, quella del re Decebalus, fu un cittadino romano, che si chiamava Tiberio Claudio Massimo.

Lo sappiamo grazie al fortunato ritrovamento, negli anni 70 del secolo scorso, del suo monumento funebre<sup>10</sup>. Nell'iscrizione Massimo ricorda con orgoglio di aver tagliato personalmente la testa di Decebalus e di averla portata a Traiano che stava in un villaggio vicino, e per questo fu decorato. Nel rilievo soprastante l'iscrizione è immortalata la scena faticosa: Decebalus si è appena tagliato la gola e sta lasciando cadere il lungo coltello ricurvo di cui si è servito. Sappiamo che la testa del re fu poi esibita a tutto l'esercito, come si vede sulla colonna, e questo in pratica mise la parola fine a tutta la storia.

9 J.C.N. Coulston, *Overcoming the Barbarian. Depictions of Rome's enemies in Trajanic monumental art*, in De Blois et al. (eds.), *The Representation and Perception of Roman Imperial Power. Proceedings of the Third Workshop of the International Network Impact of Empire (Roman Empire, c. 200 B.C. - A.D. 476), Rome, March 20-23, 2002*, Amsterdam 2003, pp. 389-424.

10 M. Speidel, *The captor of Decebalus. A new inscription from Philippi*, «The Journal of Roman Studies» 60, 1970, pp. 142-153.

I Daci da parte loro non sembrano avere praticato il taglio delle teste. C'è un'unica scena sulla Colonna che potrebbe farlo pensare. Da dietro le mura di un fortino dacico spuntano alcune teste infisse su delle picche. Ma non è detto, perché in tutta la colonna, per motivi facilmente comprensibili, non è rappresentato mai un romano morto. Perciò si è pensato che la scena illustri quello che segue alla presa del villaggio. Nel qual caso sarebbero teste di Daci lasciate lì dai Romani come monito. Si può ricordare in proposito che durante l'assedio di Munda, nel 45 a.C., i cesariani eressero una palizzata di giavellotti con infilzate delle teste tagliate di nemici per terrorizzare i pompeiani.

Comunque, a prescindere da questa scena controversa, resta il fatto che i Romani tagliavano le teste, eccome!<sup>11</sup>

Certo non erano cacciatori di teste come i Celti, che erano famosi per questo, ma quando si presentava l'occasione non si tiravano indietro. M. Sergius Silus emise intorno al 100 a.C. una moneta in cui commemora un suo antenato, che portava lo stesso nome. E come lo commemora? Rappresentandolo come un cavaliere che brandisce la testa tagliata di un nemico. Si badi che si tratta di un Romano di famiglia senatoria, un eroe di guerra che è ricordato anche da Plinio (*Nat. Hist.* 7.104-105), non di un ausiliario barbaro.

Romanissimo era anche Popilio Lenate, il comandante della squadra che assassinò Cicerone (l'esecutore materiale fu il centurione Erennio). Lenate era talmente fiero di aver tagliato la testa dell'oratore (che – piccolo particolare – in passato l'aveva anche difeso come avvocato), che mise il proprio busto incoronato accanto al macabro trofeo, con tanto di iscrizione in cui si vantava dell'impresa. E la cosa piacque così tanto ad Antonio (il mandante), che diede a Popilio un premio supplementare. E già quello ordinario non doveva essere poco. All'epoca di Silla per una testa di proscritto si ricevevano 12000 *denarii*, cioè 48.000 sesterzi.

La testa di Gaio Gracco fu portata a Opimio, che pagò il suo peso in oro (e si diceva che colui che l'aveva tagliata prima di consegnargliela l'aveva svuotata e riempita di piombo).

11 L'abbondante documentazione è presentata e discussa da J.-L. Voisin, *Les Romains, chasseurs de têtes*, in *Du châtement dans la cité. Supplices corporels et peine de mort dans le monde antique. Actes de la table ronde (Rome, 9-11 novembre 1982)*, Collection de l'École française de Rome 79, Roma 1984, pp. 241-293. Si vedano anche le puntualizzazioni di J. Poucet, *Sur la «chasse aux têtes» dans l'ethnographie et dans la Rome antique*. À propos d'un livre de Claude Sterckx (2005) et d'un article de Jean-Louis Voisin (1984), 1<sup>ère</sup> et 2<sup>ème</sup> partie, «Folia Electronica Classica» 13, 2007 e la più veloce disamina di N. Fields, *Head-hunters of the Roman Army*, «Minerva», November-December 2006, pp. 10-12.



Dopo la battaglia di Munda, Gneo Pompeo, il figlio di Pompeo Magno, fu stanato dai soldati di Cesare e gli fu tagliata la testa. Naturalmente per essere portata a Cesare, che forse questa volta non distolse lo sguardo disgustato, come quando in Egitto gli era stata portata la testa del padre. Un disgusto ipocrita, insinua Lucano nella *Farsaglia* (9.1042-1043): trovò più comodo – dice – piangere il genero piuttosto che pagare per la sua testa.

Il grande Cesare, passato alla storia per la sua clemenza, ordinò che quella testa tagliata fosse esposta in pubblico a Hispalis (oggi Siviglia). E sempre Cesare nel 46 a.C. fece mozzare e inchiodare su delle picche la testa di soldati che chiedevano una parte di bottino a suo parere esagerata.

Di teste tagliate se ne trovano davvero tante nel corso della storia romana. Tutti abbiamo la reminiscenza scolastica della testa tagliata di Asdrubale gettata nell'accampamento di Annibale. Ma ci sono tanti episodi meno noti, come quello di Macrino che riceve una testa fasciata e crede che sia quella del rivale Avito Bassiano, per poi scoprire con orrore che invece è quella del suo prefetto del pretorio, Ulpio Giuliano.

Le teste tagliate erano perfino fatte sfilare nelle processioni trionfali. Nel 313, quella di Massenzio fu l'attrazione principale del trionfo di Costantino, imperatore cristiano, considerato santo dalla chiesa ortodossa.

Esibire la testa mozzata dello sconfitto era prassi normale. Aveva anche uno scopo pratico: serviva a scoraggiare gli altri potenziali avversari e a far cessare le ostilità da parte dei seguaci del capo eliminato.

A volte era una sorta di riparazione dovuta a chi aveva ricevuto un torto da parte dell'ucciso. Nella scena finale del *Giulio Cesare* di Shakespeare, dopo la battaglia di Filippi Antonio e Ottaviano si trovano di fronte al cadavere di Bruto che si è suicidato per non finire nelle mani degli avversari. Antonio dice la famosa frase: «Questo era un uomo», e Ottaviano rinalza: «Trattiamolo secondo la sua virtù, con tutto il rispetto e i riti della sepoltura». Ma nella realtà Ottaviano ordinò che la testa di Bruto fosse portata a Roma per essere prima esposta sulla tomba di Cesare (come già era avvenuto con la testa di Elvio Cinna, scambiato dalla folla inferocita per Cornelio Cinna, uno dei congiurati), e poi, presumibilmente, buttata dalle Scale Gemonie, come si faceva di solito con la testa dei grandi criminali e traditori<sup>12</sup>. Se non avvenne così fu solo perché durante la traversata dell'Adriatico una tempesta fece cadere la testa

12 Sarebbe interessante sapere come venivano preparate tutte queste teste mozzate che viaggiavano da una parte all'altra dell'impero. Forse erano trattate con

in mare. E sarebbe interessante sapere che ne fu della testa del capitano di quella nave.

A proposito di scale Gemonie, va ricordato che proprio questa fu la fine della testa di Decebalo. Dopo essere stata mostrata a tutti in Dacia, fu spedita a Roma e finì appunto rotolando per quelle scale<sup>13</sup>.

Si potrebbe continuare a lungo col catalogo delle teste mozzate, ma ormai il punto è chiaro: i civilissimi Romani tagliavano teste, né più né meno, anzi forse più dei barbari. Il che ci porta a riflettere sul fatto che non è sempre facile per noi moderni capire dove sta il confine tra barbarie e civiltà, tanto meno in un contesto di guerra.

Concludo segnalando un ultimo paradosso. È noto che l'imperatore Marco Aurelio era un seguace della filosofia stoica. In una pagina dei suoi famosi *Pensieri con se stesso* o *A se stesso* (10.10) si legge: «Un ragno è orgoglioso di aver catturato una mosca; c'è chi è orgoglioso di aver catturato una lepre, chi un'acciuga nella rete, chi dei cinghiali, chi degli orsi, chi dei Sarmati. Ma a ben vedere sono tutti quanti degli assassini». È un pensiero edificante. Ma Marco Aurelio l'ha scritto proprio mentre stava massacrando i Sarmati e altre popolazioni germaniche, e di questi che lui stesso definisce assassini ha lasciato imperitura memoria sulla sua colonna (quella detta Antonina), che in quanto a truculenza supera quella di Traiano. In una scena vediamo il saggio imperatore accettare – filosoficamente, si presume – la solita testa mozzata e in un'altra addirittura i suoi soldati che costringono i barbari – con una crudeltà per la quale non saprei indicare confronti – a decapitare i loro stessi compagni (fig. 15).

Che dire? Tolstoj ha scritto (in *Il regno di Dio è in voi*) che «vivere in contraddizione con la propria ragione è la morale più intollerabile». Ma forse quando si arriva in cima alla scala del potere è giocoforza imparare a tollerare anche le cose intollerabili.

---

olio di cedro, come facevano i Galli, veri esperti in materia, o erano immerse nel miele, come avvenne per le spoglie di Alessandro Magno.

13 W.D. Barry, *Exposure, mutilation, and Riot: violence at the Scaelae Gemoniae in early imperial Rome*, «Greece & Rome» 55, 2008, pp. 222-246.



Fig. 1

Fig. 2





Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5

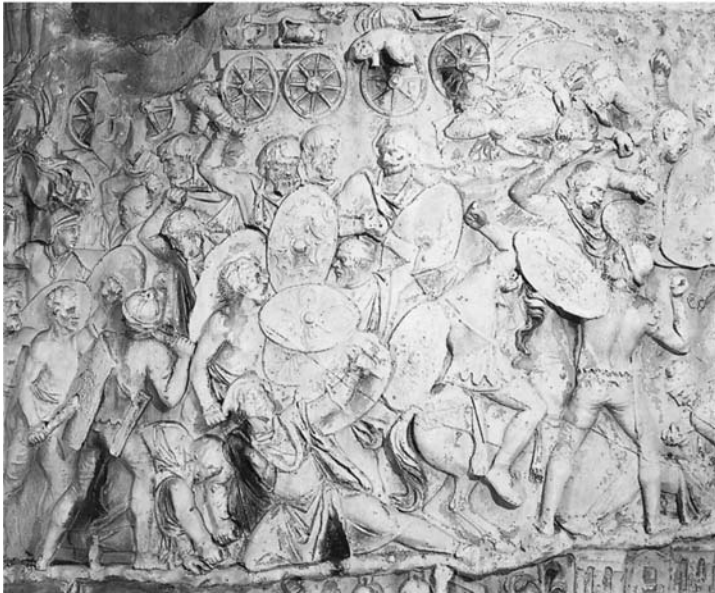


Fig. 6





Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Fig. 11



Fig. 12





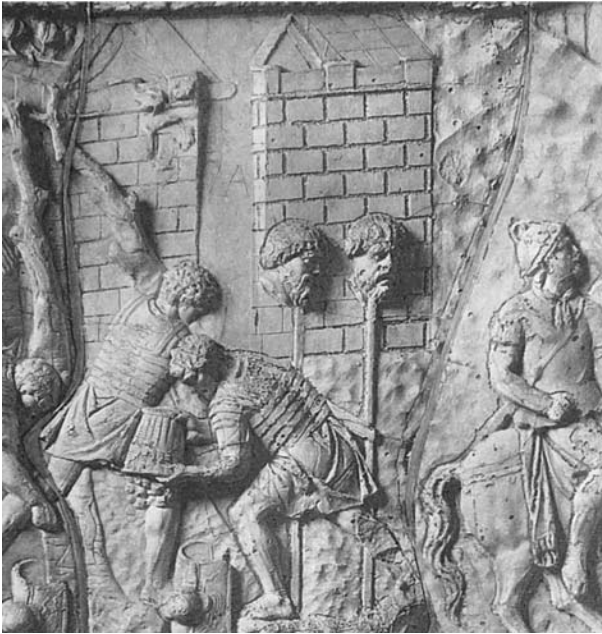


Fig. 13



Fig. 14



Fig. 15

LUCIO MILANO  
(Università Ca' Foscari Venezia)

## LE PIÙ ANTICHE IMMAGINI DELLA GUERRA: PENSARE E COMUNICARE IL CONFLITTO NEL MONDO SUMERO-AKKADICO

### 1. *Scenari di guerra*

È dalla Mesopotamia del terzo millennio a.C. che provengono alcune delle più antiche immagini letterarie e iconografiche della guerra, di *teatri di guerra*: da una Mesopotamia caratterizzata da un avanzato processo di urbanizzazione e da una stratificazione sociale già molto complessa.

Nella più arcaica cultura sumerica la «regalità» (nam-lugal) è concepita come un'istituzione connaturata al principio del conflitto armato: la *Lista Reale Sumerica* la descrive come un istituto di origine divina («scesa dal cielo»), che si fa strada nel tempo e nello spazio trasferendosi da una dinastia ad un'altra, da una città a un'altra, per lo più attraverso passaggi cruenti, marcati da una sconfitta militare<sup>1</sup>. Della regalità possiamo così seguire nella Lista le *magnifiche sorti e progressive*, sotto il segno di un avvicendamento di regni e di sovrani, dai più antichi ai più recenti.

La guerra, in questa chiave, ha un senso: si identifica con il senso della storia. Ci dobbiamo però chiedere in che modo questa visione delle cose si rapporti alla comune, contemporanea percezione delle guerre guerreggiate, dei suoi artefici, di chi le dichiara e di chi le subisce. Di tutto questo la *Lista Reale Sumerica* non ci dice. Quali sono gli scenari di guerra? E quale l'idea della sorte di vincitori e vinti? È davvero un orizzonte piatto, quello del conflitto, un paradigma binario in cui figurano vittoria o sconfitta, o non c'è forse posto per una dimensione *sociale*, in cui l'atteggiamento o la sorte degli attori servano ad articolare il senso della guerra?

Viene in mente a questo proposito il passo di un bel romanzo di Amos Oz in cui il protagonista si interroga sulla morte del figlio, caduto in

---

1 Th. Jacobsen, *The Sumerian King List* (AS 11), Chicago 1939. Su questo testo si veda oltre, § 3.

guerra, pensando a un famoso verso del poeta Nathan Alterman: «Forse una volta ogni mille anni la nostra morte ha un senso». Ma il dubbio, il dubbio sollevato da un autorevole amico, si annida nel suo animo:

Il fantasma di Shaltiel mi sta piantato in gola. Shaltiel diceva che secondo lui chi muore in questo mondo, non solo i caduti di tutte le guerre, anche chi muore per un incidente o di malattia e financo di vecchiaia, tutti i morti sono uguali da sempre e per sempre, tutti muoiono assolutamente invano<sup>2</sup>.

Noi siamo abituati ad attribuire un senso alla morte molto più spesso che ogni mille anni. Ma c'è da chiedersi che senso attribuissero alla morte, e soprattutto alla morte in battaglia, le antiche civiltà orientali di cui qui vogliamo occuparci.

C'è da chiederselo per una ragione molto semplice: che le nostre fonti, nelle diverse lingue parlate tra i monti Zagros e il deserto arabico, in duemila anni di storia, descrivono spesso gli effetti sconvolgenti delle guerre: le distruzioni, la desolazione, l'abbandono, l'ingiustizia, la fine di tutto; ma ignorano il sentire dei singoli, la testimonianza, il ricordo, o quelli che noi chiameremmo i 'valori' o le 'virtù' messi in campo. Questo vale sia per i vincitori che per i vinti.

Le fonti sulla guerra e sui nemici sono soprattutto celebrative e ufficiali, provengono dalle corti o dalle scuole scribali: non abbiamo lettere private che ne parlino, non abbiamo diari, non abbiamo resoconti storiografici che non siano quelli dettati dal re o dagli ambienti della propaganda regia. E quindi, che cos'è la guerra per le civiltà del Vicino Oriente antico? Chi e che cosa sono i nemici? Dove e perché una guerra comincia, dove e perché finisce? Che funzione ha? E poi, che modalità assume? Si tratta di tanti episodi o di un 'sistema'?

La parola chiave è forse proprio questa: sistema. Quello che da storici le nostre fonti ci permettono di indagare è il sistema di simboli e di mentalità che guidano la scelta di fare o non fare la guerra, ma soprattutto il modo di rappresentarla nelle sue forme e nei suoi attori.

Nelle pagine che seguono si passeranno in rassegna alcuni testi e alcune immagini, tratte soprattutto dal mondo sumero-akkadico del III millennio a.C., che possono aiutare in questa ricerca: idee, stereotipi e comportamenti di quelle *élite* che la guerra la facevano, la provocavano o la subivano e spesso la temevano.

---

2 Amos Oz, *Giuda* (trad. dall'ebraico di Elena Loewenthal), Milano 2014, p. 196.

## 2. *La guerra produce devastazione nello spazio pubblico*

La guerra è innanzitutto esperienza collettiva. La desolazione che ne deriva non è mai confinata allo spazio, fisico e psicologico, del singolo individuo, ma coinvolge lo spazio pubblico, la città come sede della divinità poliade, da cui dipendono ordine e gerarchie sociali e il complesso di attività che ne riproducono, staticamente, l'esistenza<sup>3</sup>. La guerra è dunque rottura di un paradigma, che comporta esiti estremi (annientamento più che devastazione) ed è paradigma essa stessa: perché è un evento che funziona come un sistema, da cui nulla si salva se non attraverso il ristabilimento dell'ordine divino. Quest'ultimo si manifesta secondo coordinate spazio-temporali che disegnano, in un certo senso, il ritmo della storia: il dio che ha abbandonato il suo luogo abitato da morte e desolazione deve essere messo in grado di tornarvi, perché la vita riprenda uguale a prima; e può farlo se richiamato attraverso rituali e azioni liturgiche che esercitino su di lui una "pressione" amica, trainata dalla devozione dei fedeli.

Il genere letterario (prevalentemente in lingua sumerica) del *Lamento sulla città* è probabilmente quello che meglio esemplifica il quadro appena descritto<sup>4</sup>. Nel *Lamento per la città di Ur*<sup>5</sup>, composto durante

3 Per lo studio dell'ideologia della guerra nelle società vicino-orientali antiche la migliore opera di riferimento è quella di M. Liverani, *Guerra e diplomazia nell'antico Oriente*, Roma-Bari 1994. Sull'impatto sociale della guerra si vedano da ultimo I saggi raccolti da D. Nadali - J. Vidal (edd.), *The Other Face of the Battle. The Impact of War on Civilians in the Ancient Near East* (AOAT 413), Münster 2014.

4 La definizione del *Lamento* come genere letterario è un tema controverso: cfr. S. Tinney, *The Nippur Lament*, Philadelphia 1996, pp. 11-25; P. Michalowski, *The Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur* (MC 1), Winona Lake 1989, pp. 4-9. Resta fondamentale lo studio di H.L.J. Vanstiphout, *Some Thoughts on Genre in Mesopotamian Literature*, in K. Hecker, W. Sommerfeld (edd.), *Keilschriftliche Literaturen. Ausgewählte Vorträge der XXXII RAI* (Münster 8.-12.7. 1985), Berlin 1986, pp. 1-11. Per un'analisi comparativa, estesa alle letterature del Mediterraneo antico e del mondo classico, si veda J. Jacobs, *The City Lament Genre in the Ancient Near East*, in M.R. Bachvarova, D.M. Dutsch, A. Suter (edd.), *The Fall of Cities in the Mediterranean: Commemoration in Literature, Folk-Song, and Liturgy*, Cambridge (Cambridge University Press) 2016, pp. 1-12.

5 Per il testo (testo composito e traduzione) si veda *The Electronic Text Corpus of Sumerian Literature* (numero di catalogo 2.2.2): <http://etcsl.orinst.ox.ac.uk/catalogue/catalogue2.htm>. La traduzione è stata da me in parte rielaborata. Un'ottima traduzione letteraria è quella di Th. Jacobsen, *The Harps That Once...*, New Haven-London 1987, pp. 447-474.

la dinastia di Isin, nel possibile tentativo di ridare prestigio alla capitale del grande regno neosumerico distrutto qualche generazione prima e legittimazione alla nuova dinastia, protagonista è il dio Nanna, che dopo aver abbandonato la città e il suo tempio alla furia degli invasori è richiamato dai fedeli a riprendere il suo posto:

Oh Nanna, il cui sguardo penetrante mira diretto ai cuori, possa la gente che ha sofferto questa Tempesta malvagia mostrarsi pura di fronte a te. Posano i cuori della tua gente che sta nel Paese mostrarsi puri di fronte a te. Oh Nanna, nella tua città rimessa in piedi possa tu essere lodato come meriti (Il. 434-437).

Il lamento (tecnicamente *balag* «lamento sulle corde dell'arpa») si dipana attraverso la descrizione degli effetti della Tempesta che ha distrutto il paese, tra le reazioni degli dei che uno dopo l'altro l'abbandonano e il *refrain* dei gemiti che si levano dalla popolazione.

Ma è soprattutto lo scenario dello spazio urbano a dotare di senso ciò che appare peraltro insensato. La distruzione, infatti, è decretata da una decisione divina, che è tuttavia contraddittoria, involuta o inespressa e che non lascia spazio alla rassegnazione («Ho versato le mie lacrime davanti ad An, ho rivolto la mia supplica ad Enlil: 'Che la mia città non venga distrutta – li ho implorati – Che Ur non venga distrutta e la sua gente non lasciata morire!' Ma An non ha cambiato parere; Enlil non ha alleviato la mia pena con un 'È bene così, e così sia!'», Il. 144-150).

A parlare è invece lo “sguardo sulla città”, una percezione collettiva del senso di morte che si materializza nei cumuli di cadaveri, nel sangue e nella vivida rappresentazione della strage (Il. 207-240):

Allora la Tempesta fu allontanata dalla città, una città ridotta a un cumulo di rovine. Fu allontanata dalla città del Padre Nanna, ridotta a un cumulo di rovine – il popolo geme! Allora la Tempesta fu allontanata dal Paese – il popolo geme! La sua gente insudiciava i suoi dintorni, come fossero (spazi abbandonati di) cocci. Vi erano brecce nelle sue mura – il popolo geme! Cadaveri erano ammassati sui suoi bastioni e sui camminamenti. Sui suoi viali processionali erano sparse teste (mozzate). In tutte le strade di transito erano ammassati cadaveri. Nei luoghi (aperti) in cui si svolgevano le danze del Paese, la gente era ammassata in pile. Avevano fatto scorrere il sangue giù per i rigagnoli come rame o stagno (fuso). I suoi cadaveri, come grasso al sole, si scioglievano.

Le teste dei suoi uomini trucidati con l'ascia non erano state coperte con un panno. Come una gazzella presa in trappola le bocche mordevano la polvere. Uomini abbattuti da una lancia non erano stati avvolti con bende: giacevano nel loro sangue come nel luogo in cui le loro madri li avevano par-

toriti. I suoi uomini che erano stati finiti con un colpo di mazza non erano stati bendati con una nuova benda. Benché non fossero ubriachi, il loro collo ricadeva sulla spalla. Chi aveva portato un'arma, da un'arma era stato schiacciato – il popolo geme! Chi aveva cercato di fuggirne, dalla Tempesta era stato soverchiato – il popolo geme! Il debole e il forte di Ur morivano di fame. Madri e padri che non avevano lasciato le proprie case erano stati consumati dal fuoco. I piccoli che giacevano tra le braccia delle madri erano stati portati via come pesci dall'acqua. Da bambinaie che stringevano forte, la stretta veniva aperta.

Il senso del Paese scomparve – il popolo geme! Il raziocinio del Paese fu inghiottito da una palude – il popolo geme! La madre scappava davanti agli occhi del suo bambino – il popolo geme! Il padre si voltava davanti al suo bambino – il popolo geme! Nella città la moglie fu abbandonata, il bambino fu abbandonato, i beni sparsi all'intorno. Le genti dalla testa nera (= i sumeri) furono portate via dalle loro fortezze. La loro regina come un uccello spaventato se ne andò dalla sua città: (la dea) Ningal come un uccello spaventato se ne andò dalla sua città. Tutti i tesori accumulati nel Paese furono deturpati. A tutti i magazzini, che abbondavano nel Paese, fu posto fuoco. Nelle sue pozze (il dio) Gibil (= il Fuoco) continuò incessantemente a fare il suo lavoro.

Il «senso» del Paese (dím-ma kalam-ma), il «raziocinio» del Paese (galga kalam-ma) sono i due termini chiave nell'ermeneutica di questo testo. Ci aiutano a capirli gli equivalenti lessicali akkadici (*temu, milku*) che in contesti letterari ed epistolari coprono la sfera semantica della comprensione e del giudizio, della valutazione e del criterio con cui si guarda al futuro. L'attenzione si concentra sullo spazio pubblico, cittadino: non sui soggetti, non su singoli episodi. A esplicitare il senso (e il risultato) della guerra è *quello che si vede*, la distruzione dell'ordine, degli elementi essenziali che caratterizzano una città, proprio nei suoi termini istituzionali: le sue mura difensive e il suo tessuto sociale. È un mondo rovesciato: non ci sono madri che mettono al riparo i figli, ma genitori che li lasciano al loro destino.

Di fronte a uno scenario di questo genere l'unico, plausibile antidoto è rappresentato da una prospettiva omologa e contraria, quella di un'idea di «giustizia» che raddrizzi il mondo. Si tratta della prospettiva sapienziale esplicitata ad esempio dal *Lamento per la città di Nippur* composto al tempo del re Išme-Dagan di Isin<sup>6</sup>: il quale re, dopo la distruzione della città e l'abbandono del suo principale tempio, l'Ekur, dal parte del dio Enlil, diventa lo strumento del dio per la sua rinascita, per ristabilire

6 S. Tinney, *The Nippur Lament*, cit.



l'ordine, «la giustizia del paese» (níg-si-sá kalam-ma). Gli ovili e le stalle sono ricostruiti, le pecore e le capre tornano ad essere gravide, il bene si sostituisce al male<sup>7</sup>. Ancora una volta sono gli spazi pubblici i protagonisti della «restituzione» (ki-bi ... gi<sub>4</sub>)<sup>8</sup>: quelli che rimandano al tessuto sociale nel suo insieme. La città, che era stata razzata, è «restituita alla sua sede originaria» (cioè rimessa in piedi), i tesori, dilapidati e sparsi al vento, restituiti ai rispettivi templi, i riti le attività che vi si svolgevano prima della distruzione ristabiliti anch'essi<sup>9</sup>, fino alla decisione di Enlil di riempire di nuovo le mense di pane. Allo spazio desolato della guerra subentrano la visione (tutt'altro che escatologica, ma al contrario tangibile e terrena) e il tempo dei comportamenti “normalizzati”: «il giorno in cui» il figlio rispetta il padre, il debole è pari al potente, il figlio minore rispetta le parole del maggiore; «il giorno in cui» non si fanno prigionieri, i traffici sono ordinati, non si pronunciano insulti, non si commettono sacrilegi, e così via<sup>10</sup>.

È una visione altrettanto ottimistica di quella che troviamo nella quinta sezione (kirugu) del *Lamento per Sumer e Ur*<sup>11</sup>, di qualche decennio più recente della composizione precedente, quando la Tempesta inviata da Enlil e dagli altri dei per distruggere lo stato della III dinastia di Ur, già evocata all'inizio dell'opera, si ritrae per colpire gli stessi invasori, prelundando al ristabilimento di un mondo ordinato. Con la differenza (lo ha notato Michalowski a proposito della quarta sezione)<sup>12</sup> che qui viene enunciata in termini inequivocabili e specifici la giustificazione di tanto disastro: se per decreto divino la Tempesta degli invasori ha annientato un impero, ciò non deriva da una colpa o da un empio comportamento, ma dal fatto che la «regalità» non è *per sempre*; e non per sempre può dimorare in una stessa città. La caduta, e con essa, la guerra, sono quindi inevitabili:

Il giudizio dell'assemblea non può essere rovesciato, la parola di An e di Enlil non conosce rovesciamento. Ad Ur fu in effetti assegnata la regalità (nam-lugal), ma non fu assegnata una durata (bala) eterna. Fin da sempre, da

7 *Ibid.*, ll. 254-261.

8 Per questa espressione, tipica delle iscrizioni reali, ma anche di alcuni tipi di preghiere vd. W.W. Hallo, *Individual Prayer in Sumerian: The Continuity of a Tradition*, «Journal of the American Oriental Society» 88, 1968, pp. 71-89.

9 *Ibid.*, ll. 267-282.

10 *Ibid.*, ll. 284 ss.

11 P. Michalowski, *The Lamentation over the Destruction of Sumer and Ur*, cit. ll. 483-519.

12 *Ibid.*, pp. 14-15.



quando fu fondato il paese fino al momento in cui la popolazione si fu moltiplicata, chi ha mai visto una durata della regalità che potesse primeggiare (per sempre)?<sup>13</sup> La durata della sua regalità era stata davvero lunga, ma si era esaurita. Oh mio dio Nanna, non fare altri sforzi, abbandona la tua città!<sup>14</sup>

### 3. *Prospettiva orizzontale e prospettiva verticale*

Si tratta in realtà dello stesso criterio di fondo su cui si basa la *Lista Reale Sumerica*<sup>15</sup> nella sua redazione più tarda (verso la fine della dinastia di Isin), grosso modo contemporanea ai *Lamenti per le città* che abbiamo appena esaminato. Nella visione storiografica della *Lista* la regalità scende dal cielo e prende posto in una città (la prima è Eridu, la più meridionale tra le grandi città sumeriche) per la durata variabile di un'intera dinastia, che può contare un numero anch'esso variabile di sovrani. Di qui la regalità si sposta in un altro luogo: un centro «è messo da parte» (šub) a favore di un altro («Eridu fu messa da parte, la sua regalità fu portata a Bad-tibira»). Prima che la regalità si insedi nella città di Kiš, nel nord della Babilonia, si verifica il Diluvio, che «spazza via (tutto)».

Il Diluvio rappresenta chiaramente una cesura redazionale e non solo narrativa, perché dopo di esso il passaggio della regalità da città a città è imputato a una sconfitta militare. La trasmissione del potere viene inoltre ad avere andamento ciclico perché la regalità tocca con diverse dinastie diversi centri per tornare poi al punto di partenza. Il passato è dunque ricostruibile come una concatenazione di cicli ricorrenti.

Il ritorno della regalità in una stessa sede, a distanza di un certo numero di cicli, definisce una linea orizzontale in cui la dimensione del tempo è un elemento marginale, circoscritto all'indicazione del numero di anni di regno di un sovrano e di una dinastia. A definire invece una prospettiva verticale è il dato estrinseco della successione delle dinastie, buona parte delle quali storicamente attestate, ma agglutinate l'una all'altra secondo una sequenza fittizia: o meglio, intenzionale e corrispondente a una ricostruzione tendenziosa del passato<sup>16</sup>.

13 Sull'espressione sag-bi-šè ... è, «take precedence», cfr. *ibid.*, p. 99 ad 368.

14 *Ibid.*, ll. 366-370.

15 Cfr. nota 1.

16 Sull'idea di circolarità del tempo e sulla struttura sinusoidale della *Lista reale sumerica* si veda J.-J. Glassner, *Chroniques mésopotamiennes*, Paris 1993. La

La pressoché totale inattendibilità storica di parte della *Lista* (in particolare le dinastie presargoniche)<sup>17</sup> e la sua complessa storia redazionale, frutto di aggiunte, inclusioni ed esclusioni di dinastie, fino a quella di Isin, regnante al tempo dell'ultima stesura, dimostrano che la sua funzione dipende strettamente dal suo impianto ideologico: il postulato è che la regalità e il potere siano elementi fluidi, nel tempo e nello spazio: l'una e l'altro sono destinati a trasferirsi e non durano per sempre; sono condizionati da intenzioni divine ed è l'ineluttabilità della guerra a determinarne le vicende. Una tale costruzione non può essere stata elaborata che dopo il crollo dei due grandi imperi che si succedono nella seconda metà del III millennio: quello di Akkad prima e, a un secolo circa di distanza, quello della III dinastia di Ur, spazzato via in pochi decenni dagli eserciti elamiti e dalle pressioni concentriche di popolazioni «incivili» (Gutei e Amorrei). È chiaro che la percezione di questi eventi, con la frammentazione politica che ne deriva e la nuova centralità degli stati cittadini, ha delle conseguenze sulla dimensione psicologica della guerra; e, come si è visto in particolare nel *Lamento per Nippur*, tende sempre più ad individuare nello spazio urbano, nella singola città distrutta, il teatro delle sciagure e, al tempo stesso, il luogo della rinascita.

Ma questa – è importante notarlo – è una visione inedita rispetto al passato. Infatti il più antico manoscritto noto della *Lista Reale Sumerica*<sup>18</sup>, identificato da P. Steinkeller non molti anni orsono e anteriore al crollo della III dinastia di Ur (data infatti alla seconda metà del regno di Šulgi, c. 2050 a.C.) presenta un'idea della trasmissione della regalità drasticamente diversa da quella delle redazioni più tarde, risalenti alla dinastia di Isin. Manca infatti la sezione precedente al Diluvio; e la “storia” comincia con la dinastia di Kiš («La regalità essendo discesa dal cielo, Kiš fu re»). La circolarità è del tutto assente: a partire dalla sequenza dei re di Kiš, che regnano per migliaia di anni, il processo di

---

tendenziosità è dimostrata in primo luogo dal fatto che diverse dinastie storicamente attestate sono omesse dalla sequenza.

- 17 Come osservato da G. Marchesi, la grande maggioranza dei sovrani presargonici elencati nella *Lista Reale Sumerica* non è attestata nell'onomastica sumero-akkadica del III millennio: *The Sumerian King List and the Early History of Mesopotamia*, in M.G. Biga - M. Liverani (edd.), *ana turri gimilli. Studi dedicati al Padre Werner R. Mayer, S.J. da amici e allievi*, Roma 2010, pp. 231-248.
- 18 P. Steinkeller, *An Ur III Manuscript of the Sumerian King List*, in W. Sallaberger, K. Volk, A. Zgoll (edd.), *Literatur, Politik und Recht in Mesopotamien. Festschrift für Claus Wilcke*, Wiesbaden 2003, pp. 267-292.

trasmissione è lineare e conduce diretto fino alla dinastia di Akkad (che ci è ben nota dalle iscrizioni reali e per la quale le durate dei regni nella *Lista* si fanno più attendibili), per toccare infine, dopo alcune altre città, quella di Ur.

La memoria dei grandi stati territoriali di dimensione sovra-cittadina o sovra-regionale, quali erano stati Kiš e Akkad, riduce l'impatto del tema della guerra nella visione del passato: nella mitica ricostruzione delle successioni dinastiche è solo dopo migliaia di anni che Kiš cede alla sconfitta; ed è solo dopo centinaia di anni che lo stesso accade ad Akkad. Al contrario, l'introduzione dell'elemento ciclico nella ricostruzione "storiografica" successiva – sopravvenuta col crollo degli imperi e testimoniata dalle redazioni tarde della *Lista* – produce necessariamente un'amplificazione, per via ripetitiva, dello stesso tema. A parità (possiamo supporre) di drammi e di devastazioni che si moltiplicano nella realtà, i conflitti, o almeno quei conflitti che nella *Lista Reale Sumerica* pongono fine a una dinastia, per attribuire il potere a un'altra, sono una sorta di sotto-testo nel primo caso, mentre diventano un esplicito, periodico, quasi ossessivo riferimento, nel secondo.

#### 4. *Testi e immagini: la grammatica dei simboli*

Altra è naturalmente la guerra negli spazi celebrativi della propaganda regia. Difficile dire se la propaganda semplicemente sottenda o miri a costruire, attraverso testi ed immagini, quella che è stata indicata come una diffusa "cultura della guerra", più attinente al mondo del possibile che al mondo della realtà effettiva<sup>19</sup>. Vero è che fin dal periodo protodinastico le iscrizioni reali e un ricco repertorio figurativo (documentato da bassorilievi, glittica ed elementi di arredo di vario genere) ci parlano di guerra non solo sotto il profilo evenemenziale – puntuali notizie su imprese, vittorie o episodi di sottomissione del nemico – ma come un sistema complesso di azioni strutturate, da cui emergono, sotto forma di un sofisticato simbolismo, sia gli attori, sia il sistema di regole che li muove<sup>20</sup>.

19 Cfr. D. Nadali, *El poder de la guerra: ¿Es posible hablar de "cultura de la guerra" en el Cercano Oriente antiguo?*, «Anuario digital» N° 27, Escuela de Historia. Revista Digital N° 6, Facultad de Humanidades y Artes, 2015, pp. 40-50.

20 La bibliografia su questo argomento è ampia. Importanti osservazioni metodologiche si trovano nel breve articolo di J.S. Cooper *Mesopotamian*

Certo, sarebbe cruciale avere un'idea precisa della collocazione, del contesto e della destinazione di questi testi e immagini, che invece per il III millennio a.C., tra il protodinastico e la fine della III dinastia di Ur, in effetti non abbiamo<sup>21</sup>; anche se, in qualche caso, abbiamo preziosi indizi su come testi e immagini, a noi giunti in forma frammentaria o preparatoria, fossero stati in realtà concepiti per la loro forma finale (il che accresce ovviamente la necessità di cautela nelle nostre interpretazioni). Per esempio, un'iscrizione reale, forse da attribuire a Ur-nanše (il fondatore della I dinastia di Lagaš, c. 2500 a.C.), incisa su una lastra di pietra, è molto plausibilmente un esercizio preparatorio in vista dell'approntamento di una stele che avrebbe visto associata al testo un'immagine del sovrano sconfitto, sul tipo di un'altra stele oggi conservata a Baghdad, nell'Iraq Museum<sup>22</sup>. L'iscrizione descrive, oltre alla realizzazione di templi e statue per varie divinità, la guerra mossa da Ur-Nanše contro Ur e Umma<sup>23</sup>; e termina riportando il testo di una didascalia («L'uomo di Umma»), che presuppone la presenza di questo personaggio rappresentato in bassorilievo sulla stele.

Il resoconto della guerra si basa in questo testo su tre elementi chiave: l'uscire in battaglia contro un avversario omologo («l'uomo di Ur» e «l'uomo di Umma») identificato come il re «nemico»; la cattura di prigionieri identificati per nome (gli ufficiali nemici); e infine, elemento di grande impatto visivo, l'elevazione di «cumuli di cadaveri» – un topos destinato a grande fortuna, perché incarna al tempo stesso il simbolo tangibile della vittoria e la possibilità di contare le vittime, secondo una ragioneria della morte che quantifica il risultato e provoca l'umiliazione degli sconfitti.

---

*Historical Consciousness and the Production of Monumental Art in the Third Millennium B.C.*, in A.C. Gunter (ed.), *Investigating Artistic Environments in the Ancient Near East*, Washington DC 1990, pp. 39-51, che ha aperto la strada alla successiva ricerca (di altri e sua) sul tema.

- 21 Su questa problematica si veda G. Marchesi, N. Marchetti, *Royal Statuary of Early Dynastic Mesopotamia* (MC 14), Winona Lake 2011 (spec. il cap. 5: Kingship and the Visual Communication in the Early Dynastic Period).
- 22 J.S. Cooper, *Sumerian and Akkadian Royal Inscriptions, I. Presargonic Inscriptions*, New Haven 1986, pp. 24-25 (trad.) e p. 25 n. 7. Per il testo sumero vd. H. Steible, *Die altsumerischen Bau- und Weihinschriften, I*, Wiesbaden 1982, pp. 112-116. Il caso è speculare a quello delle copie delle iscrizioni su stele dei re di Akkad redatte, a partire dall'originale ancora visibile, su tavolette d'argilla alcuni secoli dopo, con indicazione delle didascalie di immagini che sono per noi perdute.
- 23 È possibile che si tratti in realtà di due distinte iscrizioni, la prima da attribuire a Ur-nanše (realizzazioni monumentali), la seconda (dove il nome del re è in rottura) a un altro sovrano.

È evidente che dei tre elementi appena considerati, quello dei prigionieri e quello del cumulo dei cadaveri, siano assieme un'epitome della vittoria militare. Ma la cosa più interessante è che essi funzionano come la grammatica di un sistema che prescinde da un impianto narrativo. L'insistenza del messaggio è cioè sui segni, non sullo svolgimento più o meno dettagliato degli eventi. La guerra non è narrata o raccontata, ma è affidata a un repertorio di immagini simboliche che ciascun destinatario (sia egli un lettore, un ascoltatore o un osservatore) dovrà definire, arricchire o declinare secondo la personale esperienza.

Nella "Placca dei prigionieri" (Fig. 1), straordinario documento proveniente da una collezione privata, reso noto e pubblicato un paio d'anni fa<sup>24</sup>, testo e immagini parlano, pur da una diversa prospettiva, questo stesso linguaggio. Si tratta della più antica iscrizione storica finora nota dall'area mesopotamica, conservata plausibilmente per i due terzi delle dimensioni originali, su una placca di alabastro verde. All'iscrizione corrisponde, sull'altra faccia della placca, quella anteriore, una decorazione a bassorilievo che presenta due figure maschili incedenti verso sinistra entro una cornice. Il luogo d'origine del pezzo è quasi certamente la città di Kiš, come è desumibile da indizi interni dell'iscrizione e dal confronto con il pannello in ardesia dal Palazzo A della stessa Kiš; la datazione proposta dall'editore è il Protodinastico II (2750-2600), sebbene non sia da escludere un'assegnazione alla fine del Protodinastico I. Le due figure maschili hanno la testa rasata, barba e basette incisi nella pietra e realizzati probabilmente in bitume. Sono figure identiche, se non per le armi che tengono in entrambe le mani: un arco e un oggetto (una sorta di manganello) lievemente ricurvo per l'uno; un'asta e lo stesso tipo di oggetto ricurvo per l'altro. Il gesto è quello dell'offerta, destinata a un terzo individuo (forse una divinità), perduto nella rottura dell'oggetto e quindi non accertabile. La tipologia dell'abito che indossano, una tunica plissettata nella parte inferiore, è completamente sconosciuta e non aiuta a caratterizzarli: è solo un'ipotesi che rappresentino alti ufficiali nell'atto di consegnare trofei di guerra.

L'iscrizione della faccia posteriore integra il messaggio iconografico: è infatti una lista di prigionieri di guerra (šaga) con le città di provenienza (25 sono quelle conservate nel testo) e il numero dei prigionieri per ciascuna città. Il totale fornito alla fine è di 36.000, numero tondo ma verosimile, data l'entità molto variabile dei contingenti riferiti ai diversi

24 P. Steinkeller, *An Archaic 'Prisoner Plaque' from Kiš*, «Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale» 107, 2013, pp. 131-157.

centri conquistati. I prigionieri sono assegnati alla coltivazione di diverse aree di palmizi, ciascuna contraddistinta dal nome di un funzionario. Le loro città di provenienza coprono un territorio vastissimo (dalla Babilonia alla regione della Diyala, all'Assiria all'oltre-Tigri). La parte conclusiva del testo recita (con alcune incertezze interpretative):

36.000 prigionieri.

Per il riempimento dei granai e la preparazione dei sacchi di grano.

(Monumento in) pietra realizzato a Kiš.

Zababa è il dio dell'umanità.

Amar-ŠID (è) lo scriba.

Da un punto compositivo l'iscrizione giustappone due blocchi di testo: lista dei prigionieri e rubrica finale. Pur trattandosi di un testo storico che rievoca, nella sua porzione figurativa, una vicenda politico-militare di prima grandezza, probabilmente avvenuta durante un lungo periodo di tempo – il predominio di Kiš sull'intera area mesopotamica, finora solo indirettamente documentato –, la trama degli avvenimenti è assente<sup>25</sup>. Le immagini rievocano un'offerta; il testo una dislocazione di migliaia e migliaia di prigionieri di guerra. La guerra è ancora una volta un teatro muto, che emerge attraverso i suoi simboli e i suoi riflessi sociali.

### 5. La guerra-narrazione e lo scenario rituale

Non che non vi siano descrizioni narrative di “teatri di guerra” in epoca protodinastica, ma vale la pena di approfondire di che cosa esattamente si tratti. In proposito, l'esempio più noto e citato è costituito dai numerosi testi che descrivono il conflitto tra Lagaš e Umma per il controllo del confine tra i due stati<sup>26</sup>. Il conflitto, che conosciamo quasi solo da fonti di Lagaš, ha lunga durata e accompagna la storia dell'intera dinastia per oltre un secolo, dal regno di Ur-nanše a quello di Urukagina. Il più ampio resoconto sulla controversia, che riguarda una striscia di

25 Giustamente Steinkeller osserva che il numero di 36.000 prigionieri deve riferirsi non a un solo episodio di guerra, ma a una serie di campagne militari, che portarono Kiš a una egemonia su un'area di vastissime proporzioni (*ibid.*, pp. 145-151).

26 La bibliografia su questa documentazione è amplissima. Si veda per tutti J.S. Cooper, *Reconstructing History from Ancient Inscriptions: The Lagash-Umma Border Conflict*, 3rd rev. ed., Malibu 2002.

terra particolarmente fertile chiamata Guedena appartenuta a Lagaš e concessa in affitto a Umma, è conservato in versioni molto simili su due oggetti di argilla comunemente detti «coni» (benché la forma sia alquanto diversa). Vi si parla di un accordo originario siglato sotto l'autorità del re di Kiš e poi infranto dal re di Umma a prezzo di una guerra; di una successiva pacificazione, rotta da una nuova guerra, per il mancato pagamento dell'affitto da parte di Umma; del pio atteggiamento del re di Lagaš nei confronti delle divinità e dell'empietà dei gesti del suo avversario. Con maledizioni finali che includono l'auspicio di un assassinio del re di Umma a seguito della ribellione dei suoi sudditi. Il resoconto è stilato da Enmetena, quinto re della dinastia di Lagaš, ma non copre che una fase della guerra: la quale, nel suo sviluppo conclusivo, vide presumibilmente una risoluzione favorevole a Umma, con la sconfitta del re Urukagina e la fissazione di confini, che sono elencati con grande dettaglio da due documenti (un vaso e una tavoletta di pietra) di provenienza ummaita.

Il conflitto tra Lagaš e Umma si colloca certamente in un periodo di profonda rielaborazione di categorie concettuali relative alla pratica e alla funzione della guerra: al modo, in sostanza, di guardare alla guerra. I conflitti hanno una causa («Giš, il governante di Umma, agì con arroganza: spezzò quella stele e avanzò nella piana di Lagaš»); hanno bisogno di essere razionalizzati e calibrati sul piano dei costi e dei benefici (l'insolvenza di Umma è di proporzioni colossali, aggravate per di più dagli interessi composti, ma il danno è affrontato quando si è molto protratto nel tempo); permettono inoltre di misurare l'empietà dell'avversario sul metro della distanza dei suoi iniqui comportamenti dai comportamenti corretti («Aveva abbandonato sessanta pariglie di asini sulla riva del canale Lumagirnun e lasciate le ossa dei suoi uomini sparse nella pianura. Egli (Enmetena) elevò tumuli funerari per loro in cinque luoghi»)<sup>27</sup>.

Il paradigma è complesso e per questo richiede di essere “raccontato” attraverso una narrazione dove i dettagli (come le sessanta pariglie di asini o i molti riferimenti toponomastici) sono ricorrenti e gli elementi simbolici sono ulteriormente arricchiti ed esplicitati. Molto significativamente, questo tipo di approccio al “resoconto di guerra”

27 Lo stesso episodio, proprio per il suo carattere emblematico, è utilizzato, anche se in modo apparentemente incongruo, in iscrizioni più tarde: per es. nel testo delle cosiddette “Riforme di Urukagina” (cfr. in part. J.S. Cooper, *Sumerian and Akkadian Royal Inscriptions*, cit., p. 77, La 9.3).

non resta confinato al mondo mesopotamico, ma già qualche decennio dopo la fine della dinastia di Lagaš lo troviamo applicato, secondo la sensibilità locale, al mondo siriano di età presargonica (c. 2350 a.C.), e in particolare ai centri di Mari e di Ebla<sup>28</sup>: segno che esso riflette istanze ideologiche largamente condivise.

Il rapporto tra il sovrano e il suo dio, da cui dipendono le sorti della guerra tra Lagaš e Umma, è un elemento centrale. Ancor più e ancor meglio che nel testo di Enmetena questo risulta dalla *Stele degli Avvoltoi* (Fig. 2), che illustra una più antica fase del conflitto. Il monumento in pietra, che ha per protagonista Eanatum, terzo re della dinastia, combina il testo con immagini scolpite a bassorilievo su entrambe le facce, secondo un programma iconografico che aggiunge alla porzione scritta particolari significativi.

C'è innanzitutto la rappresentazione di un esercito in armi<sup>29</sup>. L'esercito è in effetti schierato in due diverse formazioni, che si riferiscono probabilmente alla marcia di avvicinamento al campo di battaglia e al combattimento vero e proprio: la prima, con il sovrano su carro cerimoniale, che precede soldati con le lance sollevate e appoggiate sulla spalla, raffigurato mentre brandisce la sua lancia; la seconda con il sovrano in testa, che guida a piedi le sue truppe ordinate in "falangi", dove lancieri e scudieri sembrano essere rappresentati secondo prospettive integrate. C'è poi la presenza dominante (per dimensioni e disposizione nello spazio) del dio Ningirsu, sulla faccia posteriore della stele, nell'atto di stringere la rete in cui si dibattono i nemici catturati. Il riferimento è a un apparato militare strutturato, con le sue regole e i suoi simboli, dove il nemico (parola che il testo non usa!) è presentato in carne ed ossa, come prigionieri disordinatamente ammassati nella

28 Tra i documenti degli archivi di Ebla ve ne sono diversi, per esempio la "Lettera di Enna-Dagan" o il cosiddetto "Dossier sull'affare di 'Adu" che adottano immagini letterarie, o tecniche narrative, simili a quelle di cui si sta qui parlando. Si tratta per lo più di documenti di provenienza o di ispirazione mariota, poi trasmessi a Ebla, dove Mari gioca appunto il ruolo di tramite. La "Lettera di Enna-Dagan" è una lista di conquiste militari sotto forma di itinerario geografico; il dossier di 'Adu una memoria su un caso di voltafaccia politico, forse in vista della stipulazione di un trattato. Cfr. rispettivamente P. Fronzaroli, *I testi di cancelleria: i rapporti con le città (Archivio L.2769) (ARET XIII)*, Roma 2003, pp. 35-42 e L. Milano, *Le dossier éblaïte sur l'affaire de 'Adu*, «Eothen» 10, 1999, pp. 133-148.

29 I. Schrakamp, *Krieger und Waffen im frühen Mesopotamien: Organisation und Bewaffung des Militärs in frühdynastischer und sargonischer Zeit*, Marburg 2010.



rete, o teste mozzate sospese al becco di avvoltoi (sul colmo della stele).

Il testo, benché lacunoso, non parla tuttavia di eserciti e non parla di morti. Parla sostanzialmente di due uomini e di un dio: due sovrani, quello di Lagaš e quello di Umma, che si affrontano in una guerra di confine e il dio Ningirsu che guida il primo alla vittoria. Il re Eanatum è detto nascere dal seme di Ningirsu ed è allattato da una dea; già alla nascita è alto quasi tre metri, ha statura eroica e da eroe è destinato a combattere nel corso della battaglia contro il suo rivale. È colui che formula la dichiarazione di guerra, ponendo a sua giustificazione il debito accumulato dal re di Umma sull'affitto del territorio di confine. Ma è anche colui che prima di combattere in singolar tenzone riceve in sogno, di notte, la visita del dio Ningirsu: il quale si accosta alla sua testa e gli annuncia all'orecchio la vittoria («Il dio-Sole splenderà al tuo fianco, sulla tua fronte sarà imposta una corona»). Nonostante venga colpito da una freccia, Eanatum, inferocito come può esserlo un eroe, sconfigge l'avversario e lo costringe a giurare, secondo un rituale molto elaborato, la sua sottomissione e la sua rinuncia al possesso della terra di confine. Le consuete maledizioni completano il rituale, mentre il testo si conclude con il formulario tipico delle iscrizioni reali in cui si esaltano con tono celebrativo le conquiste di un re devoto a tutte le divinità del suo paese.

La Stele degli Avvoltoi è emblematica di una concezione marcatamente ritualizzata della guerra: nel testo essa si risolve nel rapporto privilegiato e diretto, attraverso l'esperienza onirica, tra il re e il dio poliade (che è anche suo padre); nel paradigma iconografico enfatizza invece l'aspetto istituzionale<sup>30</sup>, l'esercito e i rituali della vittoria, sotto l'egida di un dio vincitore che si impadronisce dei nemici. Elementi letterari sono incastonati nel resoconto storiografico, dove la parte preponderante del testo è dedicata proprio a quei giuramenti che devono esaltare la centralità di alcune personalità come garanti del patto sottoscritto tra gli uomini.

Va notato che nello Stendardo di Ur (Fig. 3), il celebre intarsio su tavola di almeno un secolo e mezzo più antico, dove pure sono rappresentati specularmente l'esercito in armi con carri e fanteria durante il combattimento e, sull'altra faccia, il cerimoniale della vittoria (che

30 È significativa in proposito l'ipotesi che la rappresentazione (secondo due prospettive combinate) della "falange" nella Stele degli Avvoltoi riproduca realisticamente il numero dei soldati: 66 soldati disposti in 11 file di 6 soldati ciascuna. Cfr. D. Nadali, *How Many Soldiers on the 'Stele of the Vultures'? A Hypothetical Reconstruction*, «Iraq» 76, 2014, pp. 141-148.

prevede cortei, musica e banchetto), manca invece del tutto il tema del re-eroe e della sua relazione col dio. Che sembra quindi essere un tema legato alla problematizzazione dell'idea di conflitto nella fase finale del protodinastico, quando guerre come quelle descritte dai testi di Lagaš pongono la questione dell'autonomia cittadina, del rispetto concordato e sancito dei confini e del ruolo attivo e probabilmente nuovo che in questa prospettiva viene richiesto alla divinità tutelare del sovrano.

### 6. Il nemico è oggetto "senz'anima"

In tutti i contesti che abbiamo per ora esaminato il nemico sconfitto e ucciso sembra essere un oggetto per così dire senz'anima. Raramente nominato come tale nelle iscrizioni reali, egli è piuttosto rappresentato sotto forma di cumuli di cadaveri insepolti (immagine rovesciata, per la nostra sensibilità contemporanea, delle fosse comuni): l'espressione tecnica sumerica, poi passata nell'immaginario akkadico, è quella di «colline» di cadaveri, cioè mucchi, come quelli che vediamo nella Stele degli Avvoltoi, che nell'intenzione del vincitore siano segnacolo nel paesaggio extra urbano e monito ai sopravvissuti. Possiamo solo intuire la presenza di "soggetti nemici" dietro la seriazione di città e paesi sconfitti che compaiono nelle iscrizioni reali (sumeriche e akkadiche) del III millennio, stereotipa celebrazione della figura del sovrano e dell'estensione del suo dominio. La tecnica della seriazione è di per sé un veicolo di significato, che tende ad azzerare la personalità del nemico nella pura e semplice contabilità dei luoghi conquistati, delle città sottomesse, delle razzie, dei saccheggi e dei bottini.

Alla stessa categoria descrittiva appartengono pure le teste mozzate, mezzo per contare i nemici uccisi riducendoli a misura, a parametro quantitativo della vittoria ottenuta sul campo<sup>31</sup>. Il caso della Stele degli Avvoltoi è unico nel suo genere perché mostra non la conta delle teste, ma la loro profanazione: portate via dai rapaci in volo, queste teste resteranno insepolti e disperse, tolte dal mucchio e fatte cibo per gli uccelli. Ma in altri casi potranno essere invece trofeo per il vincitore, esposte sul carro reale, come mostra ad esempio l'iconografia dei

31 Cfr. J.-J. Glassner, *Couper des têtes en Mésopotamie*, in S. D'Onofrio, A.C. Taylor (edd.), *La guerre en tête* (Cahiers d'Anthropologie Sociale 2), Paris 2006, pp. 47-55; R. Dolce, "Perdere la testa". *Aspetti e valori della decapitazione nel Vicino Oriente antico* (Collana di Studi Archeologici 3), Roma 2014.

due sigilli di un re di Mari (Išqi-Mari, c. 2400 a.C.)<sup>32</sup>, dove troviamo l'immagine di una testa mozzata al centro della cassa del carro, trainata da un equide e senza auriga, e insieme figure di soldati uccisi la cui testa è divorata dai rapaci.

Contrariamente tuttavia a quanto diventerà comune prassi in epoche successive, e soprattutto durante l'impero assiro (dove peraltro la quantificazione delle teste alla fine della battaglia continuerà ad avere ampia attestazione iconografica)<sup>33</sup>, l'ostentazione delle teste mozzate è un elemento episodico nel panorama figurativo di epoca protodinastica. Tra gli elementi di intarsio in marmo recuperati nel palazzo G di Ebla (c. 2350 a.C.), che dovevano essere composti in un pannello celebrativo di vittorie militari, ve ne sono alcuni che mostrano un soldato, con una corta tunica, nell'atto di recuperare dal terreno delle teste mozzate afferrandole per i capelli. Uno dei soldati ha sulle spalle una gerla da cui spuntano altre teste, sostenuta da una spessa fettuccia che gli corre sulla fronte; un altro ha una sorta di sacca che è sorretta da un'asta poggiata sulla spalla, pronta forse ad ospitare altre teste, oltre al bottino raccolto sul campo di battaglia (Fig. 4)<sup>34</sup>. Non c'è il minimo pathos; potrebbero apparire scene di consueto orrore se non sapessimo in realtà che il loro registro stilistico è altamente simbolico: non è accanimento sul nemico, ma quantificazione della vittoria, a prescindere dal fatto che le teste ai piedi dei due soldati, assai più grandi di quelle stipate nella gerla, possano rappresentare o meno personaggi di rango<sup>35</sup>.

32 D. Beyer, *Les sceaux de Mari au IIIe millénaire: observations sur la documentation ancienne et les données nouvelles des Villes I et II*, «Akh Purattim» 1, 2007, pp. 231-260.

33 Si vedano i numerosi esempi documentati dai rilievi del Palazzo Nord e del Palazzo Sud-Ovest di Ninive (VII sec. a.C.).

34 Gli intarsi provengono dall'Unità Ovest del Complesso Centrale (vano L.4436). Altri soggetti rappresentati negli intarsi sono quello del soldato che finisce con la spada il nemico caduto ai suoi piedi; che sospinge il prigioniero legato per i polsi dietro la schiena; o che trattiene un prigioniero a testa in giù tenendolo per i polpacci. Il nemico è sempre rappresentato nudo. I raffronti stilistici più significativi sono quelli con la tradizione di Kiš. Cfr. P. Matthiae, *Masterpieces of Early and Old Syrian Art: Discoveries of the 1988 Ebla Excavations in a Historical Perspective*, «Proceedings of the British Academy» 75, 1989, pp. 25-56; Id., *Nouvelles fouilles à Ebla en 1987-1989*, «Comptes Rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres» 1990, pp. 384-431.

35 Così R. Dolce, «Perdere la testa», cit., pp. 35-37.

Vi è uno scarto culturale evidente tra questa scena e quella che vediamo riprodotta nei bassorilievi del Palazzo sud-ovest di Ninive, più di mille anni dopo<sup>36</sup>: la drammatica rappresentazione della testa del sovrano elamita Teumman, decapitato dagli assiri nel corso di una battaglia (è la battaglia di Til Tuba in Elam nel 653 a.C.). La testa è dapprima mozzata, poi esibita, portata al galoppo verso la reggia di Ninive e infine appesa a un albero accanto alla pergola dove serenamente brindano Assurbanipal e la regina<sup>37</sup>. Di analogo, epico tenore è la serie di passaggi descritti dall'epigrafe che rievoca la fuga, la cattura e la doppia decapitazione del sovrano elamita e di suo figlio Tammaritu, illustrati da una delle lastre della sala XXXIII del Palazzo sud-ovest: «Teumman, re dell'Elam, fu ferito in una aspra battaglia. Tammaritu, il suo figlio maggiore, lo prese per mano ed essi fuggirono per salvarsi la vita. Si nascosero nel mezzo di una foresta. Con l'incoraggiamento di Assur e Ištar io li uccisi. Mozzai le loro teste uno di fronte all'altro»<sup>38</sup>.

Nel caso di Ebla, al contrario, non vi è ostentazione, ma quantificazione. E rientra senz'altro in questo ambito anche la prassi cerimoniale di ricompensare lautamente, con tessuti e oggetti preziosi, la consegna al palazzo di teste mozzate, attestata a più riprese nei suoi archivi amministrativi. Così è per la testa del re di Kakmium, ma anche per le teste di sovrani di minore importanza o di semplici nemici<sup>39</sup>.

36 Cfr. J.M. Russel, *The Writing on the Wall. Studies in the Architectural Context of Late Assyrian Palace Inscriptions* (MC 9), Winona Lake 1999, pp. 156-199.

37 Un affascinante analisi di questa sequenza iconografica e in generale sul rapporto tra guerra, punizione e rappresentazione del corpo è quella di Z. Bahrani, *Rituals of War: the Body of Violence in Mesopotamia*, New York 2008.

38 D.D. Luckenbill, *Ancient Records of Assyria and Babylonia, Vol. II: Historical Records of Assyria from Sargon to the End*, Chicago 1927, p. 393 § 1029. L'epigrafe si riferisce alla porzione di scena della Lastra n. 3 (Sala XXXIII) in cui Teumman viene decapitato; la fuga per la mano del figlio è rappresentata nella lastra precedente (n. 2, Sala XXXIII). Cfr. J.M. Russel, *The Writing on the Wall*, cit. p. 170, fig. 53 e, rispettivamente, p. 173 fig. 56. Per il rapporto tra le immagini e il processo redazionale delle relative epigrafi cfr. P. Gerardi, *Epigraphs and Assyrian Palace Reliefs: the Development of the Epigraphic Text*, «Journal of Cuneiform Studies» 40, 1988, pp. 1-35.

39 Cfr. da ultimo M.V. Tonietti, *'Ich will den Kopf des Jochanaan', or the Head of the King of Kakmium*, «Revue d'Assyriologie et d'archéologie orientale» 107, 2013, pp. 159-172.

### 7. *La prospettiva akkadica: guerre asimmetriche e umiliazione del nemico*

Con la formazione dell'impero akkadico (c. 2350-2150 a.C.) qualcosa di significativo accade riguardo al modo di rappresentare i teatri di guerra. Non è la scala, né la struttura dell'impero a determinare il cambiamento, ma principalmente una nuova mentalità e un nuovo sistema di valori. Altrettanto importante è il rapporto con le popolazioni "straniere": con il nemico straniero, di volta in volta intercettato nel corso della progressiva estensione dell'impero, o con lo straniero divenuto partner di imprese commerciali in aree vicine e lontane dal centro del potere<sup>40</sup>. Se con Naram-Sîn il re si fa dio è perché egli incarna fisicamente le prerogative di un dio. È il suo corpo a parlare in questo senso, un corpo "erotizzato" (come ha sostenuto Irene Winter)<sup>41</sup>, il corpo del condottiero che somma le qualità degli eroi mitologici – avvenenza, coraggio, primazia –, che si fa strada tra luoghi impervi davanti ai suoi soldati e i cui nemici cadono combattendo su montagne scoscese, non più simboli neutri della sconfitta subita. Lo stesso paesaggio si umanizza di fronte all'incedere del sovrano: per la prima volta, nella *Stele della Vittoria* di Naram-Sîn (Fig. 5), troviamo segni di un paesaggio connotato, in cui si riconosce la vegetazione "altra" della regione in cui si combatte, la quercia tipica dell'area lullubita (sui monti Zagros, nella porzione nord-orientale del Kurdistan iracheno)<sup>42</sup>. Il monumento dovette sembrare quasi contemporaneo, in una prospettiva ideologica, al re elamita che lo trafugò quasi un millennio dopo (probabilmente da Sippar) per portarlo nella sua capitale, a Susa, aggiungendo all'iscrizione originale sulla sommità della stele<sup>43</sup>, una propria epigrafe celebrativa. I suoi tempi (c. 1200 a.C.) erano infatti quelli di una rinnovata popolarità per la narrazione epica delle gesta di un sovrano.

40 Sulla dimensione di questi traffici si veda il quadro di sintesi proposto da B.R. Foster, *The Age of Agade. Inventing Empire in Ancient Mesopotamia*, London - New York 2016, pp. 178-187.

41 *Sex, Rhetoric and the Public Monument: the Alluring Body of Naram-Sîn of Agade*, in N. Kampen (ed.), *Sexuality in Ancient Art*, Cambridge 1996, pp. 11-26.

42 I.J. Winter, *Tree(s) on the Mountain. Landscape and Territory on the Victory Stele of Naram-Sîn of Agade*, in L. Milano, S. de Martino, F.M. Fales, G.B. Lanfranchi (edd.), *Landscapes: Territories, Frontiers and Horizons in the Ancient Near East*, Padova 1999, pp. 63-76.

43 Per l'iscrizione (E2.1.4.31) cfr. D.R. Frayne, *Sargonic and Gutian Periods (2334-2113)* (The Royal Inscriptions of Mesopotamia. Early Periods, Vol. 2), Toronto 1993, pp. 143-144.

Sul corpo “maschio“ di Naram-Sîn convergono le linee che dal basso della stele scandiscono strutturalmente, secondo una progressione ottica multidirezionale, il teatro della sua impresa<sup>44</sup>: con i soldati che salgono ordinatamente, con le loro insegne, sul declivio della montagna, gli avversari trucidati sul lato opposto, modellati su linee prevalentemente discendenti, e infine, al vertice, la figura imponente e sovradimensionata del re di Akkad, dal corpo e i fianchi flessuosi, che indossa una tiara provvista di corna (come la dea Ištar)<sup>45</sup>, rivolto verso la montagna che si presuppone scalerà fino alla cima. È una visione del tutto inedita rispetto alle rappresentazioni di una vittoria militare che conosciamo dalle epoche precedenti: ai nemici colpiti dalle frecce, accasciati o in caduta libera lungo il lato della montagna, fanno riscontro altri nemici in posizione eretta, in atteggiamento supplice, di cui si intuisce la prossima fine.

La percezione di questi corpi nemici – per noi, non meno che per i contemporanei sudditi di Naram-Sîn – è tutt’altro che di “corpi senz’anima”. È la stessa analisi compositiva a suggerirlo, seguendo i punti di forza che portano a focalizzare lo sguardo sugli elementi più intensamente legati alla disfatta dei vinti e alla grandezza del vincitore: nemici che precipitano o supplicano, il sovrano che guarda davanti a sé il volume della montagna. Il nemico può essere pericoloso, ma è vincibile sotto l’egida delle divinità, che simbolicamente dominano dall’alto (le tre stelle); la via può essere difficile, ma la scalata realizzabile. La vittoria è associata alla personalità, fisicamente esibita, di un sovrano capace di iniziativa.

Questa nuova ideologia – manifesta nella Stele della Vittoria – trova puntuale riscontro nelle iscrizioni reali della dinastia di Akkad e fa leva su tre elementi principali: la straordinaria dilatazione geografica del teatro delle conquiste (riflessa nell’adozione dell’epiteto programmatico di «re delle quattro regioni» nella titolatura reale di Naram-Sîn); la cattura di

44 Lo studio iconografico e iconologico di L. Nigro, *Per una analisi formale dello schema compositivo della Stele di Naram-Sîn*, «Contributi e Materiali di Archeologia Orientale» 4, 1992, pp. 61-100, è un’ottima guida a un’interpretazione problematica del monumento.

45 Cfr. in proposito le osservazioni di G. Selz, *The Divine Prototypes*, in N. Brisch, *Religion and Power: Divine Kingship in the Ancient World and Beyond*, Chicago 2008, pp. 13-31. Uno stampo in pietra mostra Naram-Sîn e Ištar, affrontati, su un alto piedistallo che simboleggia il tempio della dea in Akkad. La dea tiene con una mano il re-dio e con l’altra, legati per il naso, con una corda, dei prigionieri che simboleggiano il suo dominio terreno. Due di essi sono montagne personificate, gli altri due probabilmente re stranieri (cfr. B.R. Foster, *The Age of Agade*, cit. pp. 201-202 e fig. 9.8).

grandi quantità di prigionieri di guerra<sup>46</sup>, lasciati in vita e talvolta segregati in campi di lavoro; la politica di umiliazione del nemico. Durante una campagna militare di Rimuš contro Ur e Kazallu i soli prigionieri di Kazallu sono quasi 6.000 e gli uomini trucidati all'interno della città 12.000 (quasi tutti, possiamo immaginare); ma in altri casi il vanto consiste nell'aver fatto prima uscire gli uomini dalla città per poi ucciderli («Espulse 14.100 uomini dalle città di Sumer e li trucidò»)<sup>47</sup>.

D'altra parte, la rappresentazione del nemico umiliato – come nel caso del re di Uruk Lugalzagesi, catturato in battaglia da Sargon ed esposto in ceppi alla Porta di Enlil<sup>48</sup> (è probabilmente lui il personaggio colpito in testa dal sovrano all'interno della rete nella *Stele di Istar*) – non è solo tema letterario celebrativo, ma anche elaborato tema iconografico della propaganda regia. Lo vediamo documentato nella cosiddetta *Stele di Nasiriya* (anch'essa di età akkadica e proveniente dal mercato antiquario, Fig. 6): dove in un registro compaiono una serie di prigionieri nudi, con mani e braccia legate e le teste bloccate tra i pioli di una lunga scala orizzontale che li costringe in fila, e nel registro inferiore dignitari che recano il bottino conquistato. Lo stesso tema è declinato in maniera alquanto differente nella *Stele della Vittoria* di Rimuš (Fig. 7), o almeno nei pochi frammenti superstiti<sup>49</sup>: con scene che combinano diversi episodi, dall'uccisione del nemico alla cattura del prigioniero, privilegiando l'aspetto del confronto diretto tra protagonisti, con puntuale attenzione iconografica alla caratterizzazione etnica attraverso l'abbigliamento e l'acconciatura. Qui il supplice ucciso è forse un re sumerico, il re di Ur<sup>50</sup>, con i capelli sciolti (a sottolineare la sua caduta di rango), colpito dalla mazza di Rimuš, che ha dietro di sé un altro prigioniero legato (forse il governatore di un'altra città sconfitta). I particolari dell'acconciatura di personaggi sumerici sono anche evidenti in due frammenti di stele di Sargon, dove pure sono rappresentati prigionieri imbrigliati nella rete e, rispettivamente, sospinti da un soldato<sup>51</sup>.

46 I.J. Gelb, *Prisoners of War in Early Mesopotamia*, «Journal of Near Eastern Studies» 32, 1973, pp. 70-98; da ultimo P. Steinkeller, 2015.

47 Cfr. D.R. Frayne, *Sargonic and Gutian Periods*, cit., p. 48 (E2.1.2.4 ll. 30-37).

48 *Ibid.*, p. 10 (E2.1.1.1 ll. 23-31).

49 Per l'attribuzione e la ricostruzione del monumento e dell'iscrizione che vi è alla base vd. B.R. Foster, *The Sargonic Victory Stele from Telloh*, «Iraq» 47, 1985, pp. 15-30.

50 Questa l'ipotesi di L. Nigro, *La Stele di Rimush da Telloh e l'indicazione del rango dei vinti nel rilievo reale accadico*, «Scienze dell'Antichità» 11, 2001-2003, pp. 71-93.

51 Si tratta di Louvre Sb 2 (dove è rappresentata la rete) e Louvre Sb 3 (prigioniero e soldato).

La guerra, benché si svolga su un terreno che nella propaganda non lascia prospettiva al nemico, è tuttavia rischiosa. Tanto più è così perché i popoli soggiogati sono spesso lontani e incivili: popoli-bestia, come è il caso dei Gutei, sui quali la memoria filtrata dalla tradizione storiografica e la letteratura favolistica di età successive<sup>52</sup> sviluppano stereotipi legati all'immagine del nemico temibile e infido. Nella *Maledizione di Akkad*, un testo letterario sumerico che ha per tema l'ascesa dell'impero di Akkad e la sua caduta sotto il re Naram-Sîn<sup>53</sup>, viene riservata ai Gutei una delle più crude caratterizzazioni di un popolo-altro («non classificati tra gli umani, non calcolati come parte del paese: un popolo che non conosce legami, con istinti da uomo ma intelligenza da cane e aspetto di scimmia: Enlil li condusse fuori dalle montagne»<sup>54</sup>). Queste orde non organizzate, montanari degli Zagros che partecipano al collasso finale dell'impero akkadico, rappresentano, al di là del pretesto pseudo-storiografico, il sintomo della rischiosità delle guerre asimmetriche: su questa percezione del rischio si fonda gran parte della storiografia post-akkadica<sup>55</sup>, che identificherà Naram-Sîn con la figura del sovrano empio, punito per la sua disobbedienza alla divinità. La *Maledizione di Akkad* riassume il senso di sgomento di fronte alla vicenda di un re invincibile che si gioca il favore del dio Enlil sull'altare della sua arroganza: ciò che ne deriva è la sua personale caduta, la fine di un impero e la distruzione dell'intero paese. È l'epilogo sapienziale al nostro *teatro di guerra*: il teatro si sposta ancora una volta – come in molti degli esempi che abbiamo analizzato – dalla guerra “combattuta” alla guerra “pensata”: alla ricerca dei criteri per giudicare l'operato umano.

52 Cfr. J. Goodnick Westenholz, *Legends of the Kings of Akkade* (MC 7), Winona Lake 1997.

53 Si tratta di un testo unico nel suo genere, benché condivida caratteri e fraseologia dei *lamenti sulle città* e dei testi storico-letterari: cfr. J.S. Cooper, *The Curse of Agade*, Baltimore – London 1983, in partic. pp. 20-36.

54 J.S. Cooper, *ibid.*, pp. 56-57 (ll. 155-157).

55 Su questa problematica si veda in specie M. Liverani, *Model and Actualization: The Kings of Akkad in the Historical Tradition*, in M. Liverani (ed.), *Akkad. The First World Empire. Structure, Ideology and Traditions* (History of the Ancient Near East, Studies 5), Padova, 1993, pp. 41-63.



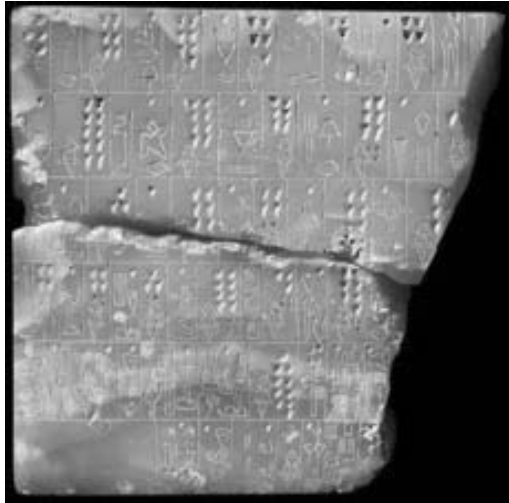


Fig. 1. Placca dei Prigionieri, presumibilmente da Kiš  
(Fonte: <http://cdli.ucla.edu/P453401>)

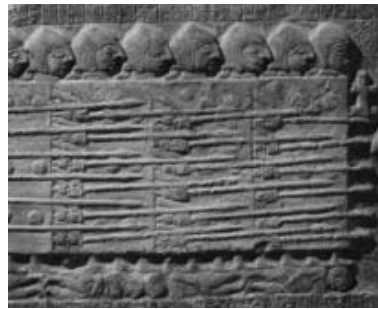
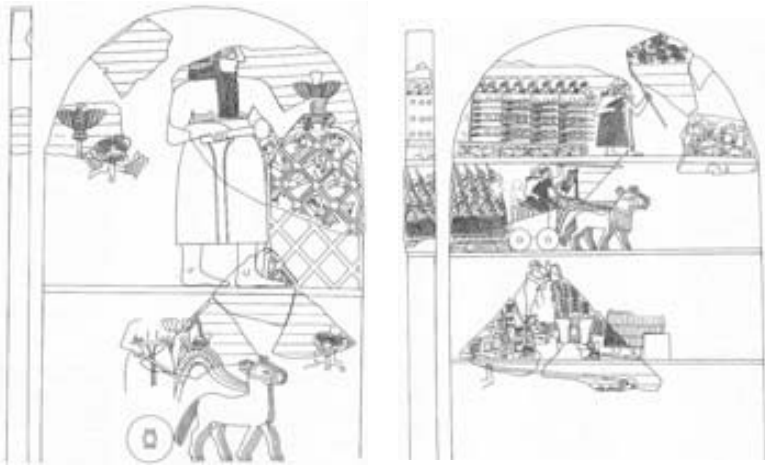


Fig. 2. Stele di Eanatum da Telluh e particolari (Louvre AO 50, alt. m. 1,8).  
Disegno C. Wolff, da U. Seidl, RIA 11, pp. 312-313.

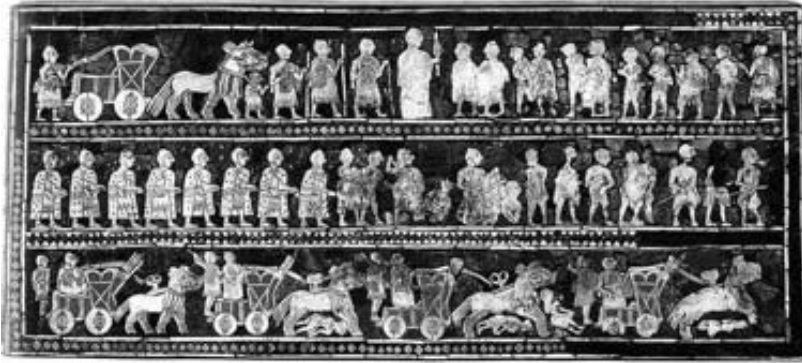


Fig. 3. Lo stendardo di Ur, da Ur (lato della guerra) (British Museum 121201.  
Alt. cm 21,6)



Fig. 4 Intarsi da Ebla, Palazzo G (alt. cm 13,1 – 13,7)



Fig. 5. Stele della Vittoria di Naram-Sîn, da Susa (Louvre AO Sb 47, alt. cm 94)

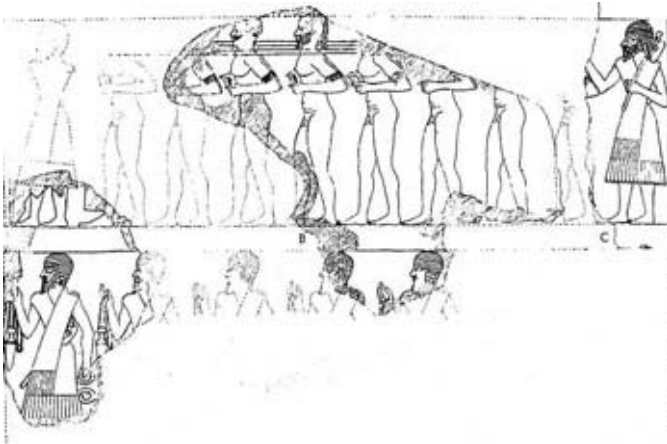


Fig. 6. Stele di epoca akkadica, dalla regione di Nasiriya  
(Iraq Musem 59 205, alt. cm 21,2)

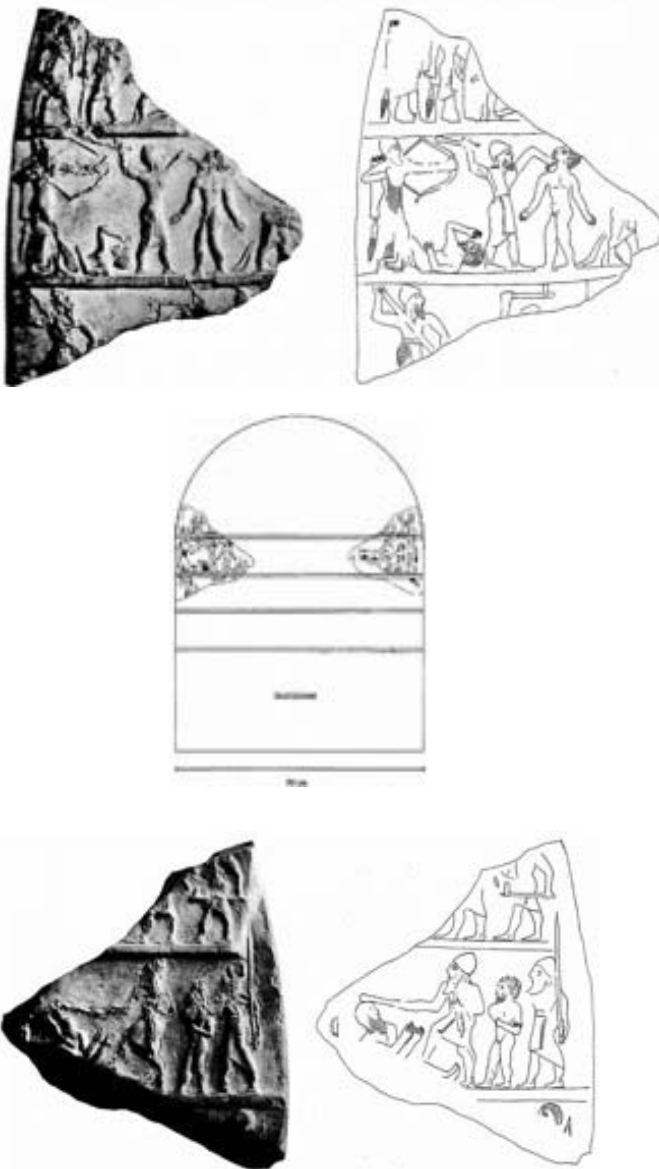


Fig. 7. Stele della Vittoria di Rimuš, da Telloh (Louvre, AO 2678).  
 Disegno L. Di Blasi, da L. Nigro, «Sc. Ant.» 11, 2011-2013, p. 75.

ANDREA COZZO  
*Università di Palermo*

## DIALOGARE TRA NEMICI

Dialogare *tra* nemici non è cosa troppo consueta. Si dialoga *tra amici*, mentre tutt'al più si *parla con*, o meglio ancora, si parla *ai* nemici: ci si rivolge loro, talvolta per minacciarli, talaltra per schernirli, talaltra ancora, è vero, per giungere alla pace o a un accordo. E in particolare tra popoli che hanno una comunanza di lingua, come sono gli abitanti delle diverse regioni della Grecia, secondo il persiano Mardonio presentato da Erodoto (7.98.2), le controversie dovrebbero essere risolte «servendosi di araldi e di ambasciatori e in qualunque modo piuttosto che con la guerra». Ma, come si vede, anche se la specificazione «e in qualunque modo» lascia intuire pure altri indefiniti spazi di costruzione della pace, i colloqui e gli accordi sono affidati innanzitutto a *rappresentanti* istituzionali (o personaggi particolarmente dotati nell'arte della *homilia*, ovvero della relazione e conversazione, come Arato di Sicione)<sup>1</sup>, che certo agiscono per conto della loro patria, ma – e non potrebbe essere diversamente per un quadro dell'apparato politico-militare dell'impero persiano come il generale Mardonio – all'interno di una cornice diplomatica che costituisce un filtro rispetto al rapporto diretto tra i soldati delle due parti. Insomma, di solito non si dialoga direttamente *tra nemici* ma, caso mai, si manda ufficialmente qualcuno a parlare con i nemici. Tuttavia, non bisogna arrivare alla prima guerra mondiale per scoprire che le cose possono andare anche molto diversamente e che, nell'incontro faccia a faccia, i combattenti di parte avversa possono empaticamente riconoscersi l'un l'altro come membri di un'unica famiglia e perfino solidarizzare tra loro<sup>2</sup>.

- 
- 1 Cfr. A. Cozzo, *Come evitare le guerre e rendere amici i nemici. Forme della diplomazia nella Grecia antica*, «Hormos» n.s. 1, 2008-2009, pp. 13-34 (num. mon., edd. D. Bonanno, R. Marino, D. Motta, che raccoglie gli Atti delle Giornate di studio *Guerra e diplomazia nel mondo antico*), part. pp. 19 ss.
  - 2 E questo, nonostante nel bellissimo libro di M. Jürgs, *La piccola pace nella Grande guerra. Fronte occidentale 1914: un Natale senza armi*, Milano 2005,

Nell'*Iliade*, un Greco (e poco importa qui che si tratti in realtà del dio Ermes che si spaccia per un guerriero greco) può dire al suo indifeso nemico Priamo, sorpreso mentre si reca al campo acheo per chiedere la restituzione del cadavere di Ettore: «orbene, io non ti farò nulla di male, e anzi ti voglio difendere dagli altri: *al caro padre ti trovo somigliante*» (24.370-371). Poi comincia un dialogo che porterà il dio, sempre sotto mentite spoglie, a scortare il vecchio re nel campo greco. E alla tenda di Achille, immediatamente Priamo si rivolge al suo nemico invitandolo a ricordarsi del padre, a lui coetaneo (24.485), e appunto in nome di quello gli chiede di avere pietà di lui e rendergli il corpo di Ettore (501-504). Così, commenta Omero, «gli fece nascere desiderio di piangere il padre» (507), ed entrambi si diedero alle lacrime.

Si potrà pensare che questo è un caso molto particolare: Priamo non è armato ed è un vecchio da cui certo il giovane di cui Ermes veste i panni non potrebbe temere alcun danno; per di più, l'episodio è 'letterario', dunque finto. Si ricordi però, innanzitutto, che il mondo epico è un modello, e la dichiarazione del guerriero acheo deve avere quindi non solo una qualche verisimiglianza ma anche un valore paradigmatico. Dunque, se si vede nel nemico – sia pure in un nemico al momento inoffensivo – il volto di un familiare, lo si dovrà aiutare: questa sembra essere la regola illustrata dal racconto. Ma, beninteso, vale anche la regola complementare: se non si vede nel nemico il volto del familiare è legittimo ucciderlo.

In secondo luogo, indaghiamo se una dinamica di incontro tra nemici non possa instaurarsi anche nel momento in cui, entrambi armati, essi siano già pronti ad uccidersi e, però, proprio un attimo prima, prendano la parola per darsi i loro nomi e la loro genealogia. È il caso che, ancora in Omero, si verifica quando ad affrontarsi sono il troiano Glauco e il greco Diomede. A parlare per primo è il greco, preoccupato di una preoccupazione doppia e opposta: che egli si possa trovare a combattere, senza saperlo, con qualche dio che ha preso sembianze umane, o che il suo avversario sia uno di ignobili natali e dunque indegno di lui e della sua lancia (*Il.* 6.23-143)<sup>3</sup>. Segue il lungo discorso di autopresentazione del suo

p. 41, si possa leggere che «nella storia delle guerre mai fino ad allora si erano verificati simili episodi di fraternizzazione».

3 Cfr. F. Létoublon, *Défi et combat dans l'Iliade*, «REG» 96, 455-459, 1983, pp. 27-48, part. p. 36: «Du point de vue des combattants, l'exposé généalogique a donc pour fonction de garantir que l'on ne va s'attaquer ni à un immortel, ni à un hôte que l'on n'aurait pas reconnu; c'est cette fonction qui explique son caractère rituel et sa présence constante dans les paroles de défi entre



nemico (145-212) che porta al nuovo atteggiamento di Diomede. Questi, infatti, dopo avere conosciuto l'identità del suo avversario, depone il precedente senso di disprezzo nei confronti di un eventuale ignobile avversario, e con esso depone anche le armi perché grazie alle parole dell'altro ha scoperto di avere di fronte qualcuno non solo di nobili origini ma anche legato a lui da vincoli di ospitalità:

«gioi Diomede forte nel grido, e piantò la lancia nella terra nutrice di molti, e parlò con parole di miele al pastore di eserciti: “Ma dunque tu sei a me antico ospite paterno! [...] evitiamo le armi l'uno dell'altro anche nella mischia: ci sono infatti per me molti Troiani e alleati illustri da uccidere [...], e anche per te ci sono molti Achei da uccidere: quelli che puoi. Scambiamoci reciprocamente le armi, affinché anche costoro sappiano che ci vantiamo di essere ospiti paterni”» (*Il.* 6.215-231).

Anche sul campo di battaglia le parole di sfida a presentarsi hanno prodotto un riconoscimento: non, questa volta, che il nemico assomiglia al padre ma che quello che sta di fronte come nemico è, in realtà, un *ospite* paterno. La presentazione prima del duello ha dato – almeno tra questi due specifici avversari – la possibilità della scoperta del vincolo che impone loro di rispettarsi reciprocamente.

L'arresto del combattimento può avvenire, forse si obietterà, in un duello e non nella battaglia di massa, ma non è esattamente così. Ancora nell'*Iliade*, Ettore, per fermare (in vista della proposta di un duello) lo scontro degli eserciti che è in corso, si fa avanti proprio nel mezzo della mischia e, tenendo la lancia «nel mezzo», dunque in modo inoffensivo, trattiene le sue schiere e le fa sedere. Dapprima i nemici non comprendono cosa stia succedendo e continuano a tirare le loro lance ma poi, quando Agamennone lo capisce, smettono<sup>4</sup>. Qui, dialogare con i nemici è un rischio che l'eroe troiano, ben noto al comandante greco, può correre.

Certo, però, resta il fatto che questi casi si trovano in un poema epico e non in un'opera di storia e che registrano dunque un ideale e non una re-

---

adversaires inconnus l'un de l'autre». Nel duello tra Achille e Asteropeo, invece, la domanda del primo al secondo («chi e da dove sei, tra gli uomini?»): *Il.* 21.150), corrisponde, credo significativamente, alle formule dell'ospitalità: cfr. A. Camerotto, *Il nome e il sangue degli eroi. Dalle parole alle armi nell'epica greca arcaica*, in A. Camerotto, R. Drusi (edd.), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010, pp. 21-44, part. p. 33.

4 Cfr. Omero, *Iliade* 3.77-84; scena simile in 7.55-56.

altà. Quest'ultima è dunque forse un'altra cosa, e ci mette davanti alla cruda necessità, almeno per chi si trovi a subire un attacco, di metter mano alle armi? Prima di passare ad essa, per avvicinarmi gradualmente alla considerazione dei veri e propri fatti storici, ricordo ciò che Erodoto racconta a proposito del popolo degli Sciti quando la terra in cui esso abita comincia ad essere saccheggiata dalle Amazzoni. Gli Sciti, fino a che crederono di trovarsi davanti ad uomini, «ingaggiavano battaglia con loro», ma nel momento in cui capirono che ad attaccarli erano donne, allora, «dopo essersi riuniti in consiglio, decisero di non ucciderle più in alcun modo» (4.111.1-2). In questo caso non si tratta di disprezzo per il genere femminile, cioè del fatto che gli Sciti ritengano indegno di loro combattere con donne, ma di altro: di volerle avere come mogli. Proprio per questo, essi (che peraltro parlano una lingua diversa da quella delle Amazzoni e non si intendono con loro) decidono di mettere in atto una tattica non violenta attraverso una comunicazione fondata sui comportamenti e non sulle parole. Essi si accampano non troppo distanti dalle Amazzoni senza attaccarle, si limitano a fuggire se quelle li inseguono, e tornano poi ad accamparsi sempre più vicino; in questo modo, giungono ad avere qualche contatto, prima uno con una, poi due con due e così di seguito fino a che l'accampamento degli Sciti e quello delle Amazzoni non si uniscono e si arriva alla frequentazione reciproca, alla comprensione linguistica e piano piano all'accordo di vivere insieme (4.112-116).

Ho citato questa storiella erodotea perché da essa emerge con chiarezza l'idea che l'alternativa tra guerra e dialogo non deriva da una qualche intrinseca necessità della situazione bensì da una *decisione* sul rapporto che con i nemici si intende intrattenere. E si ricordi che gli Sciti, qui, erano il popolo attaccato, non quello invasore, e che la comunicazione verbale era impedita dall'ignoranza della lingua.

Ma arriviamo finalmente alla storia vera e propria. Tucidide (2.13.1) ammette come possibile il fatto che lo spartano Archidamo, nell'invadere l'Attica, possa risparmiare dal saccheggio le proprietà dell'ateniese Pericle perché questi gli è legato da vincoli di ospitalità. Dunque la rinuncia allo scontro fatta da Glauco e Diomede nel racconto omerico quando essi si riconoscevano come ospiti ereditari non era semplicemente una finzione epica ma una possibilità reale anche in pieno V sec. a.C. Sappiamo bene, del resto, che i prosseni, cioè quei cittadini che ospitavano e tutelavano i diritti degli appartenenti ad un'altra città, avevano un ruolo importante ai fini delle azioni di pace tra la loro città e quella di cui erano prosseni, quando esse entra-

vano in guerra<sup>5</sup>. Godendo della fiducia di entrambe le parti, tali figure erano nella posizione migliore per innescare un dialogo in grado di produrre risultati concreti di vario tipo. I prosseni, infatti, potevano ottenere che dei prigionieri venissero rilasciati facendosi garanti del pagamento di un riscatto<sup>6</sup>; a volte arrivavano a riconciliare le città avversarie, specialmente dopo la sconfitta di una di esse, come avvenne nel 451 a.C., quando l'ateniese Cimone, prosseno degli Spartani, richiamato *ad hoc* dall'ostracismo dai suoi concittadini, riuscì a negoziare la pace<sup>7</sup>; e capitava pure che riuscissero ad evitare il ricorso alle armi: ad esempio, nel 418 a.C., il conflitto tra Argo e Sparta ebbe momentaneamente una soluzione grazie all'intraprendenza di due Argivi, il comandante Trasilo e il prosseno degli Spartani Alcifrone, i quali, immediatamente prima che il loro esercito si scontrasse con quello nemico, presero l'iniziativa di recarsi dal comandante spartano Agide e riuscirono a persuaderlo a risolvere il contrasto con un arbitrato anziché con le armi<sup>8</sup>.

Quando le guerre erano tra città vicine doveva capitare che venissero a contatto, dai fronti opposti, uomini che già si conoscevano per precedenti rapporti di frequentazione. Lo storico Dionigi di Alicarnasso (*Antichità Romane* 12.11.1-4) riferisce che durante l'assedio romano di Veio, nel 398 a.C., un centurione si avvicina ad un veiente, suo «conoscente da tempo», che è di guardia sulle mura: con lui si scambia «i consueti abbracci» e poi lo compiangere per la sciagura che incombe su di lui. Nel caso specifico, il comportamento del Romano è ingannevole e anzi ha proprio lo scopo di catturare il veiente, ma ciò non toglie che episodi di colloqui amichevoli tra soldati di parti opposte dovessero evidentemente avvenire. Anzi, Plutarco, probabilmente riferendosi proprio al caso appena citato, sembra considerare i rapporti di familiarità, che almeno in casi di assedi di lunga durata si instaurano tra nemici, un fenomeno abbastanza normale<sup>9</sup>. Capitava che dalla relazione che si stabiliva

5 Cfr. M. Moggi, *I proxenoi e la guerra nel V secolo a.C.*, in E. Frézouls, A. Jacquemin (éds.), *Les relations internationales. Actes du Colloque de Strasbourg, 15-17 juin 1993*, Paris 1995, pp. 143-159.

6 Per tale possibilità, cfr. il caso citato da Tucidide 3.70.1.

7 Cfr. Andocide, *Sulla pace* 3, e Plutarco, *Cimone* 18.1.

8 Cfr. Tucidide 7.60-63 (dove si legge che però gli accordi, poiché erano stati presi senza una decisione delle rispettive *poleis*, non vennero poi rispettati).

9 Cfr. Plutarco, *Camillo* 4.1: «poiché durante un assedio *che a causa della lunghezza del tempo comporta molti incontri e conversazioni con i nemici*, accade a un Romano di avere consuetudine e confidenza con uno dei cittadini [sott.:

tra le sentinelle dei due eserciti in guerra nascesse l'idea di una possibile pace e che da lì essa si diffondesse anche nei rispettivi campi. Plutarco ci informa che un fenomeno di questo genere si verificò durante l'assedio di Roma da parte dei Galli: entrambe le parti si trovavano ormai in cattive condizioni e presto

«ci furono discorsi di accordo, dapprima attraverso gli avamposti che erano in contatto reciproco (διὰ τῶν προφυλάκων ... ἀλλήλους ἐντυγγανόντων); poi, come sembrò opportuno ai capi, venendo a colloquio il tribuno dei Romani Sulpicio con Brenno, fu concordato che i Romani pagassero mille libbre d'oro e che i Galli, dopo averle ricevute, si ritirassero subito dalla città e dalla regione» (*Camillo* 28.4).

Ad offrire l'esempio migliore di dialogo tra nemici sono le guerre civili, quelle di cui, come dice Omero (*Il.* 9.63), può godere appunto solo uno «privo di parenti, di leggi, di focolare». Spesso infatti in esse, a un certo punto, i due fronti dialogano tra loro proprio riconoscendosi parti della stessa famiglia. È ben noto l'episodio ateniese del 403 a.C., durante una tregua per lo scambio dei morti che segue alla sconfitta di coloro che lottano dalla parte dei Trenta tiranni. Secondo le parole dello storico Senofonte, «molti, avvicinandosi gli uni agli altri, *dialogavano*» e alla fine intervenne anche l'araldo Cleocrito che si rivolse all'altra parte insistendo sulla comune appartenenza e sul legame reciproco, in un discorso pieno di espressioni come «con voi», «insieme» e «non solo voi ma anche noi» che sottolineavano ancor più l'assurdità della violenza tra le due parti:

«cittadini, perché ci cacciate via? Perché volete ucciderci? Noi infatti non vi abbiamo mai fatto alcun male, anzi abbiamo partecipato *con voi* ai culti più venerabili, ai sacrifici e alle feste più belle, e siamo stati *insieme* nei cori, *insieme* a scuola, *insieme* nel servizio militare (συγχορευταὶ καὶ συμφοιτηταὶ ... καὶ συστρατιῶται), e *con voi* abbiamo corso molti pericoli, in terra e in mare, per la *comune* salvezza e libertà *di entrambe le parti*. In nome degli dei *aviti*, dei *nostri* padri e delle *nostre* madri, della *parentela e affinità e della nostra eteria*, poiché in molti partecipiamo reciprocamente di tutti questi vincoli, per rispetto di dei e uomini smettete di sbagliare nei confronti della patria, e non obbedite agli empissimi Trenta [...]. Sappiate bene che anche tra quelli morti adesso per opera nostra ce ne sono molti per i quali *non solo voi ma anche noi* versiamo lacrime»<sup>10</sup>.

---

assedati]». A questi egli racconta dello straripamento prodigioso del lago Albano; poi però lo fa uscire con un inganno e lo cattura.

10 Senofonte, *Elleniche* 2.4.19-22. Lì, nota N. Loraux, *La città divisa. L'oblio nella memoria di Atene*, Vicenza 2006, p. 304, «basta che gli Ateniesi si ricor-

Il caso ateniese è menzionato esemplarmente anche da Cicerone quando, dopo l'uccisione di Cesare, prega che cesariani e anticesariani evitino le accuse reciproche e anzi, appunto come fecero gli Ateniesi, dimentichino il passato: «consegnatelo all'oblio e, riconoscendovi (γνωρίζαντες) adesso gli uni gli altri, poiché siete della stessa stirpe e cittadini parenti (ὁμόφυλοι καὶ πολῖται συγγενεῖς), siate concordi» (Dione Cassio 44.32.5).

Nel mondo romano, come dice lo storico Dionigi di Alicarnasso facendo allusione anche agli esempi greci negativi, un fatto «splendidissimo al di sopra di ogni altra ammirevole impresa» fu che, già nel primo contrasto tra patrizi e plebei dopo la cacciata dei re, le due parti non cercarono di distruggersi a vicenda,

«ma risolvettero le loro liti con la persuasione e il ragionamento, *dialogando* come i fratelli fanno con i fratelli o i figli fanno con i genitori in una famiglia assennata, intorno alle questioni di equità e giustizia, e non si permisero mai di compiere qualche azione irrimediabile o empia gli uni nei confronti degli altri, come fecero invece durante la guerra civile i Corcirei, gli Argivi, i Milesii e tutta la Sicilia e molte altre città» (*Antichità Romane* 7.66.5).

E nel 90 a.C., quando le forze di Mario e quelle del marso Pompedio Silone che combatteva per il diritto di cittadinanza romana si fronteggiarono, presso il lago del Fucino, gli eserciti si disposero così vicini che, come scrive Diodoro (37.15),

«il triste aspetto della guerra mutò in disposizione alla pace, perché, *giunti a riconoscersi alla vista* (εἰς ἐπίγνωσιν γὰρ ὄψεως ἐλθόντες), i soldati di entrambe le parti riconoscevano molti ospiti propri, non pochi li ricordavano come propri commilitoni (συστρατιώτας), identificavano molti familiari e parenti (οἰκείους καὶ συγγενεῖς) che la legge che permetteva matrimoni misti aveva fatto sì che avessero comunanza di una tale amicizia»:

in breve, a causa di tale compartecipazione di affetti (συμπαθείας), tutti cominciano a chiamarsi per nome e si esortano a non uccidersi reciprocamente giungendo a deporre le armi e ad abbracciarsi; allora anche i comandanti si avvicinano, si mettono a dialogare (διελέχθησαν ἀλλήλοις) come parenti (συγγενικῶς),

---

dino di essere fratelli, e la *stasis* potrà cedere il posto alla riconciliazione». Per l'espressione «entrambi noi» ancora in contesto di trattative di pace, ma a livello interpoleico, cfr. Tucidide 4.20.1.

«ed essendoci stati molti discorsi fra i comandanti sulla pace e sul diritto di cittadinanza desiderato e essendosi entrambi gli eserciti riempiti di gioia e di belle speranze, tutta l'adunanza cambiò disposizione, da schieramento bellico a festa collettiva e, su invito alla pace da parte dei capi con parole adeguate, tutti si astennero con piacere dall'eccidio reciproco»<sup>11</sup>.

Altre modalità di dialogo sono possibili, e alcune assomigliano in qualche misura a quella, trovata nel racconto erodoteo, degli Sciti nei confronti delle Amazzoni la cui possibilità di essere attuata nella realtà concreta forse, a causa del riferimento al popolo di donne che per noi rientra nel mito, troppo frettolosamente abbiamo sottovalutato.

Nel 43 a.C., durante la guerra in Macedonia, Bruto evitò l'imboscata tesagli da Gaio Antonio, fratello di Marco, e gliene tese una a sua volta; però, quando gli avversari erano ormai in trappola, mise ripetutamente in atto un comportamento non solo non aggressivo ma addirittura amichevole riuscendo così a conquistarli in modo più efficace di come avrebbe potuto fare con le armi:

«non fece nulla di male a quelli che erano stati bloccati, anzi ordinò al suo esercito di salutare gli avversari; e, benché quelli non ricambiassero il saluto né accettassero l'invito, lasciò che uscissero indenni dall'agguato. Poi, fatto un giro per altre vie, li fermò di nuovo tra i dirupi e ancora una volta non li attaccò, ma li salutò. Essi allora, lo ammirarono in quanto risparmiava dei concittadini ed era degno della fama che aveva per la sua sapienza e mitezza, e ricambiarono il saluto e passarono a lui»<sup>12</sup>.

- 
- 11 Sempre in ambiente romano, rimanda forse allo stesso fenomeno il seguente episodio narrato da Plutarco: nell'84 a.C. Silla, muovendo contro Fimbria, «accampatosi vicino (πλησίον) a lui, circondò l'accampamento dell'avversario con un fossato. Allora i soldati di Fimbria, uscendo dall'accampamento vestiti della sola tunica [*cioè*: senza armi], abbracciavano quelli di Silla e li aiutavano con ardore nei lavori» (*Silla* 25.1-21). I soldati di Silla anche dopo, mentre tra il loro comandante e il console Scipione avvenivano degli incontri e colloqui (σύλλογοι e κοινολογίαι) per un accordo, «introducendosi nell'accampamento dei nemici e mescolandosi (ἀναμικτυμένοι)», li attiravano dalla loro parte, a dire di Plutarco che considera la cosa un inganno, chi con denaro, chi con promesse, chi con lusinghe o persuadendoli, ottenendone la diserzione e il passaggio tra le loro schiere (*Silla* 28.2-5). Per le frequentazioni dei soldati nemici nei periodi immediatamente precedenti agli accordi, cfr. anche Plutarco, *Nicia* 9.7.
- 12 Appiano, *Guerre Civili* 3.79.321-323. Anche Cesare, personaggio noto per la sua clemenza, dopo avere sconfitto l'esercito di Pompeo, non solo non fa alcun male ai prigionieri e li aggrega nel suo esercito, ma anche, tra i senatori e i cavalieri catturati, risparmia quelli per i quali i suoi amici intercedono: cfr. Dio-

Ancora nel 43 a.C., Antonio, superate le Alpi, giunge al fiume presso il quale si trova il campo di Lepido e si accampa anche lui: comportandosi però, secondo quanto precisa opportunamente Appiano<sup>13</sup>, «come se si fosse accampato vicino ad un amico», egli non scava fossati né alza palizzate. Come nell'episodio omerico in cui Ettore non impugnava la lancia ma la teneva in modo palesemente inoffensivo e come nel racconto della guerra tra Sciti e Amazzoni, pure qui il dialogo comincia anche prima delle parole: comincia con *azioni* distensive. Poi, ci informa lo storico, avvengono molti scambi di messaggi: con essi Antonio ricorda la sua amicizia e i suoi favori e ammonisce che, dopo di lui, tutti gli amici di Cesare avranno lo stesso trattamento, mentre Lepido a sua volta promette che egli non attaccherà battaglia di sua iniziativa. E

«i soldati di Lepido, i quali rispettavano l'autorità di Antonio, si accorgevano di questi messaggi e ammiravano la semplicità del suo accampamento, si frequentavano (ἐπεμύγνυντο) con quelli di Antonio di nascosto, e poi manifestamente, poiché erano loro concittadini (πολίταις) e commilitoni (συστρατιώταις), e non tenevano in conto i divieti dei comandanti e facevano un ponte di barche sul fiume per facilitare la frequentazione (ἐς εὐμάρχειαν τῆς ἐπιμυξίας): la cosiddetta decima legione, una volta arruolata da Antonio, gli preparava le cose all'interno del campo».

I soldati sono protagonisti di azioni di dialogo e incontro con i nemici ancora altre volte nelle guerre civili. Nel 41 a.C. i legionari di Ancona intervengono nel contrasto tra Ottaviano e Lucio Antonio: «rispettando la propria familiarità (οἰκειότητα αἰδούμενοι) con entrambi», essi pregano i due di riconciliarsi e, poiché il loro appello resta inascoltato, organizzano un arbitrato, che però non arriva a svolgersi (Appiano, *Guerre Civili* 5.23.90-94). Dopo la resa di Lucio Antonio ad Ottaviano a Perugia (40 a.C.), assistiamo ad una scena addirittura commovente<sup>14</sup>. I soldati di Ottaviano, «sia a bella posta (in quanto spesso vengono istruiti prima) – e questa specificazione ci fa capire che fatti del genere dovevano essere abbastanza frequenti –, sia per sentimento come verso uo-

---

ne Cassio 41.62.2 (per la grazia concessa da Cesare su intercessione di suoi amici, cfr. anche 43.13.3); Cesare lasciò liberi i popoli che avevano combattuto dalla parte di Pompeo, «riflettendo che egli non conosceva quasi nessuno di loro, mentre da quello essi avevano ricevuto molti benefici» (43.62.4).

13 *Guerre Civili* 3.83.340-84.346 (da qui anche le citazioni seguenti nel testo). Cfr. pure Dione Cassio 46.51.2.

14 Per tutto il racconto che segue nel testo cfr. Appiano *Guerre Civili* 5.46.196-47.200.

mini familiari (οἰκείους)», di nuovo mostrano che le azioni possono essere più eloquenti delle parole: abbandonano la formazione militare e vanno verso i nemici come se fossero commilitoni (συνεστρατευμένοι), li abbracciano (i verbi utilizzati sono ἡσπάζοντο e συμπλεκόμενοι), *piangono insieme a loro* (συνέκλαιον) e, «mentre ormai anche le reclute partecipano del sentimento di ciascuna parte e non vi era più né distinzione né divisione», invocano in loro favore Ottaviano. Quest'ultimo in realtà sembra volere mantenere, in qualche misura, la distinzione, e proprio mediante il ricorso alle parole. Egli, infatti, dichiara di comprendere che le reclute possono anche essere state costrette a combattere contro di lui, ma i veterani, che in passato erano stati commilitoni dei suoi soldati, non sembrano avere alcuna giustificazione, e per questo chiede loro quali ragioni abbiano mai potuto avere per diventargli nemici. L'apertura è solo fittizia, perché l'interlocuzione qui ha come scopo evidente quello di mettere all'angolo i soldati di Lucio Antonio e costringerli ad ammettere la loro colpa. L'esercito di Ottaviano lo comprende e impedisce che ciò possa avvenire «pregando incessantemente» il suo comandante che, a questo punto, rinuncia alla propria pretesa: egli chiede solo che i vinti gli siano leali in futuro e, ottenuta tale promessa, lascia che alcuni soldati di Lucio vengano ospitati da quelli suoi.

Il richiamo alla fratellanza è presente anche nelle parole di un soldato che, nel contrasto tra Claudio, eletto imperatore dall'esercito, e il senato romano, combatte per quest'ultimo. Egli, rivolto ai suoi compagni d'arme, chiede retoricamente: «commilitoni, per aver patito cosa vogliamo uccidere i nostri fratelli (ἀδελφοκτονεῖν) e assalire i nostri parenti (συγγενῶν) che stanno con Claudio, mentre abbiamo un imperatore a cui non si può muovere alcun rimprovero, e tanti obblighi (δίκαια) nei confronti di coloro verso i quali stiamo avanzando con le armi?»<sup>15</sup>.

Sia chiaro che la fratellanza non è solo un dato naturale, un *a priori*, ma è anche una scelta. Nel III sec. a.C. la cittadella di Nakone, nella Sicilia occidentale, per porre fine ai suoi contrasti interni mette in atto una pratica esplicitamente detta di «affratellamento» (*adelphothetia*) unendo trenta coppie di uomini, formate da un uomo di ogni fazione, tra loro e con altri tre fra gli altri cittadini che non siano parenti l'uno dell'altro e costituendo poi altre cinque mediante il sorteggio di tutti gli altri Na-

15 Giuseppe Flavio, *Guerra Giudaica* 2.211. Sul fatto che gli uomini, «essendo parenti (συγγενεῖς), rendono gli obblighi (τὰ δίκαια) portando aiuto a uno di loro», cfr. Demostene, *Contro Eubulo* 53. Il principio è valido anche nei rapporti interpoleici, come attestati epigraficamente: cfr. O. Curty, *Les Parentés légendaires entre cités grecques*, Genève 1995, p. 254 e n. 2.



konei, ma badando sempre ad affratellare persone che non siano già parenti<sup>16</sup>.

Ciò assomiglia molto a quanto verrà inventato nell'isola di Laputa, di cui si narra nei *Viaggi di Gulliver*: qui infatti, si dice nel romanzo, quando v'erano fazioni in lotta violenta, per riconciliarle qualcuno aveva trovato il metodo seguente, fondato su un dialogo ... tra mezzi cervelli:

«si prenda un centinaio di caporioni in ciascun partito; li si disponga per coppie secondo la grandezza più o meno simile del cranio; si chiamino due bravi cerusici a segare contemporaneamente l'occipite di ciascuna coppia, così da poter dividerne il cervello in parti uguali; si scambino infine gli occipiti segati, applicando ciascuno al cranio del caporione del partito avverso. [...] i due mezzi cervelli, lasciati a dibattere la cosa tra di loro dentro un unico cranio, sarebbero giunti presto a un'intesa, e avrebbero trovato quella moderazione e quella uniformità di pensiero che sono sommamente auspicabili»<sup>17</sup>.

La somiglianza di un fatto storico del III sec. a.C. con quanto è detto scherzosamente in un romanzo fantastico del Settecento non rende meno reale l'esperienza nakoniana. Semmai, ci dice tutta la differenza che passa tra le due epoche e che in quella più vicina a noi un meccanismo concreto di costruzione della fratellanza era diventato ormai solo un espediente dell'immaginazione. Insomma, dall'esperienza nakoniana appare chiaro che la fratellanza civica non si predica soltanto ma anche la si costruisce.

Nella civiltà greca la sottolineatura della parentela di stirpe, in realtà, interviene quando si vuole realizzare un rapporto pacifico perfino nelle relazioni interstatali. Bastino a questo proposito i seguenti pochi esempi. L'araldo che secondo Erodoto (7.150.2) fu inviato da Serse ai cittadini di Argo per chiedere loro di non intervenire a favore degli altri Greci basò quella richiesta sul fatto che i Persiani sarebbero stati, per via del loro progenitore Perse figlio di Danae che era figlia di un re argivo, loro discendenti. Nel teatro di Aristofane, critico nei confronti della guerra del Peloponneso, la Lisistrata protagonista della commedia omonima,

16 Si tratta dell'epigrafe nominata Nakone A, per la quale cfr. L. Porciani, *I decreti. Testo e traduzione*, in C. Ampolo (ed.), *Da un'antica città di Sicilia. I decreti di Entella e Nakone. Catalogo della mostra*, Pisa 2001, pp. 11-31, part. p. 27. Sulla riconciliazione in oggetto cfr. Loraux, *La città divisa* cit., cap. 9, e A. Cozzo, «Nel mezzo». *Microfisica della mediazione nel mondo greco antico*. Con un saggio di G. Scotto, Pisa 2014, pp. 244-245.

17 J. Swift, *I viaggi di Gulliver*, (1726) trad. it. Milano 2009, p. 183.

all'interno di un immaginario arbitrato (istituto 'dialogico' che ha il suo fondamento simbolico sulla parentela delle parti e che spesso prevede, al fine di giungere ad una conciliazione, «parecchi discorsi»)<sup>18</sup>, rimprovera Spartani ed Ateniesi che si combattono *benché siano uniti da parentela* (ξυγγενεῖς) e da reciproci scambi di favori nel passato<sup>19</sup>.

Verso il 170 a.C., ambasciatori rodii, recatisi da Tolomeo VI Filometore e da Antioco IV, per indurli a fare la pace ricordano loro, tra le altre cose, anche la parentela (ἀναγκαιότης) che li unisce<sup>20</sup>, e già molto prima, nel mondo latino, il re degli Albani Fufezio aveva proposto al romano Tullo Ostilio la conciliazione tra i loro popoli, che erano appunto «parenti ed amici (συγγενέσι καὶ φίλοις)» (Dionigi di Alicarnasso, *Antichità Romane* 3.8.4).

Si potrebbero aggiungere molti altri casi<sup>21</sup>, e non importa che a volte le parentele tra le città siano chiaramente non storiche ma inventate a bella posta in funzione della pace che si vuole ottenere: la storia – una storia di dialogo tra nemici desiderosi di diventare amici – esse l'hanno prodotta mostrando che la pace o la guerra non sono mai dovute ad una necessità ma sono sempre il frutto di una scelta.

18 Per il fondamento simbolico parentale dell'istituto arbitrale, cfr. Platone, *Protagora* 337c-e; Isocrate, *Panegirico* 43; per i «parecchi discorsi» finalizzati all'accordo, cfr. *SIG*<sup>3</sup> 665, ll. 7-8 (epigrafe relativa all'arbitrato tra Sparta e la Lega Achea, datata intorno al 163 a.C.).

19 Cfr. Aristofane, *Lisistrata* 1128-1134; 1137-1146; 1149-1156; 1159-1161.

20 Cfr. Polibio 28.17.15; 23.1-2.

21 Cfr. Curty, *Les Parentés légendaires* cit.

LUIGI BATTEZZATO  
*Università del Piemonte Orientale*

## VINCITORI E VINTI: DA OMERO A EURIPIDE

In ricordo di mio nonno Michele Ventura,  
Cavaliere di Vittorio Veneto, ragazzo del '99

### 1. *Introduzione*

Perché la caduta di Troia continua a interessare? Molte guerre sono avvenute da allora, e molte, purtroppo, ancora continuano. Scavi archeologici recenti hanno mostrato che Troia era molto più estesa di quanto si pensasse finora: ma in ogni caso raggiungeva appena i 10.000 abitanti. Allora perché si continua a narrare di questa piccola guerra lontana, che sicuramente non avvenne nel modo in cui viene raccontata da Omero?

Proverò ad analizzare due motivi che sembrano particolarmente importanti. Il primo motivo è che la narrazione di Omero permette di vedere la guerra con l'occhio dei vinti e dei vincitori insieme. Il secondo è che Omero ha preordinato la sua narrazione perché essa stessa portasse alla creazione di nuovi testi, di nuove versioni della stessa vicenda. I due motivi sono intrecciati: moltiplicare i punti di vista permette di moltiplicare le narrazioni. E curiosamente già Omero, nell'*Odisea*, suggerisce qualcosa di straordinario: che i Greci vincitori si possono identificare con la posizione dei Troiani sconfitti.

La possibilità di assumere il punto di vista del nemico, della popolazione non greca, e in particolare del nemico sconfitto, è un tema che viene ripreso ripetutamente nella tragedia, e che viene esplicitato nell'*Eneide*: Virgilio narra la caduta di Troia dal punto di vista di un Troiano sconfitto, Enea, ma riprendendo il genere letterario, il metro, le convenzioni stilistiche e retoriche del testo di Omero. Questa *oppositio in imitando*, questo "imitare variando" in realtà esplicita una serie di potenzialità del testo greco stesso.

## 2. Troia e gli Ittiti

La narrazione su Troia, su Ilio e sulle sue guerre è in realtà molto più antica di Omero. Troia si trova nell'attuale Turchia, e la sua caduta è collocata dalle fonti greche nel XIII sec. a.C. In quel periodo l'Anatolia settentrionale era in gran parte controllata dall'impero ittita (un popolo di lingua indoeuropea). Noi possediamo il testo di un trattato tra il re ittita Muwattali II (re all'inizio del XIII sec. a.C.) e la città di Wilusa. *L'Iliade* parla appunto di Ilios, un nome alternativo per Troia: nome che, in origine, in greco era in realtà Wilios, come appare chiaro dall'uso metrico di Omero. Ilio e Wilusa sono la stessa città. Non solo. Il re di Ilio, nel trattato ittita, si chiama "Alaksandu": come è noto, Alessandro è il nome alternativo di Paride, il figlio di Priamo. Abbiamo quindi un documento ufficiale dell'impero ittita che ci attesta che Alessandro era un nome usato nella dinastia regale di Ilio. Omero racconta dunque una vicenda storica? No. È sicuro, dal documento appena ricordato e da abbondanti dati archeologici, che ci furono molte guerre: non ci fu una guerra di Troia, ma molte.

Non abbiamo soltanto il testo del trattato. All'impero ittita dobbiamo la conservazione del primo verso di un antico canto di culto, risalente al XVI sec. a.C. Lo studioso americano Calvert Watkins, nel 1986, arrivò per primo a una traduzione. E il testo iniziava:

ahha-ta-ta alati awienta wilusati  
"Quando vennero dall'alta Ilio"

La cosa stupefacente è che "alta Ilio", *alati wilusati*, è una formula omerica: "l'alta Ilio" è ricordata più volte da Omero (Ἴλιος αἰπεινή, ad es. *Iliade* 9.419, 13.773). Purtroppo abbiamo solo il primo verso di questo antico canto su Ilio, scritto in Luvio (una lingua parlata nell'impero ittita). È probabile che si trattasse di un breve canto narrativo per un coro; qualcosa di molto diverso dalla nostra *Iliade*, quindi. Ma qualcosa che ci testimonia che il canto omerico, la voce che noi (seguendo i Greci antichi stessi) identifichiamo come l'essenza della cultura greca, è una voce che ha le sue origini nel vicino oriente. Una voce che all'inizio sapeva bene quale fosse il punto di vista dei Troiani.

## 3. Il lamento di Andromaca in Omero

Sentiamo dunque la voce dei Troiani, nel lamento di Andromaca al funerale del marito Ettore. Andromaca annuncia la sorte futura: la cadu-

ta di Troia, la sua schiavitù, la morte di suo figlio Astianatte. E dopo Omero i poeti (epici e tragici) più volte narreranno la morte di Astianatte, proprio come l'aveva prevista Andromaca. Non sappiamo se, come pensavano già gli antichi, Omero conoscesse questi dettagli dalla tradizione. Ma sappiamo con certezza che questa profezia di Andromaca ha soppiantato qualsiasi altra versione precedente fosse esistita, e ha creato lei stessa una tradizione nuova.

Omero, *Iliade* 24.725-745

Marito mio, giovane hai perso la vita: mi lasci vedova  
in casa; è così piccolo ancora il bambino  
che abbiamo messo al mondo, io e te sciagurati, e non credo  
che giungerà al fiore degli anni: sarà prima distrutta del tutto  
la nostra città; perché sei morto tu, il custode vigile,  
che la proteggevi, difendevi le spose fedeli e i bambini.  
Esse se ne andranno ormai sulle navi ricurve,  
ed anche io con loro; e tu, figlio mio, verrai con me,  
dove dovrai faticare in lavori non degni,  
servendo un padrone crudele, o qualcuno degli Achei  
ti prenderà per il braccio, ti getterà giù da una torre, morte tremenda,  
pieno di rancore, perché Ettore forse gli uccise un fratello  
oppure il padre, o anche un figlio, perché moltissimi Achei  
sotto i colpi di Ettore morsero il suolo spazioso.  
Non era dolce tuo padre nella battaglia crudele:  
anche per questo la gente lo piange nella città.  
Hai dato ai tuoi genitori lamento e lutto tremendo,  
Ettore. Ma soprattutto per me resterà un dolore struggente,  
perché mentre morivi non m'hai teso le braccia dal letto,  
né m'hai detto una parola forte, che potessi poi sempre  
ricordare di notte e di giorno, bagnando gli occhi di lacrime<sup>1</sup>.

#### 4. *Il ciclo epico e l'Odissea*

Omero non narra in dettaglio la caduta di Troia. Vi accenna soltanto. Almeno due poemi epici greci narravano in dettaglio questo evento: la *Piccola Iliade* e *Il sacco di Ilio (Iliupersis)*, risalenti forse al settimo secolo avanti Cristo (cent'anni dopo l'*Iliade*). Leggiamo il riassunto del *Sacco di Ilio*:

I Troiani nutrono sospetti sul cavallo; stando attorno ad esso, dibattono sul da farsi. Alcuni ritengono che si debba buttarlo giù da un dirupo, altri che

1 Trad. di G. Cerri, adattata.

si debba bruciarlo, altri ancora dicono che sia un oggetto sacro e che bisogna offrirlo in onore di Atena. Alla fine prevale l'opinione di questi ultimi.

A questo punto i Greci assaltano la città; Ulisse uccide Astianatte. Menelao uccide Deifobo, colui che aveva sposato Elena dopo la morte di Paride; alla fine Troia viene bruciata.

In realtà anche in questo caso sembra che il poema, o almeno il suo riassunto, siano derivati da un famoso passo omerico. Odisseo è dai Feaci, e il cantore Demodoco (su istigazione dello stesso Odisseo) parla della caduta di Troia. L'*Odissea* colma i vuoti dell'*Iliade*. Non solo: l'*Odissea* crea dei poemi epici.

Omero, *Odissea* 8.499-531

Il cantore, ispirato, dal dio cominciò. Cantava iniziando da quando, imbarcatisi sulle navi ben costruite, gli Argivi salparono, dopo aver appiccato il fuoco alle tende. Intanto gli altri, stretti all'insigne Odisseo, stavano nella piazza di Troia, nascosti dentro il cavallo. Gli stessi Troiani lo avevano tratto fin sull'acropoli. Così il cavallo era lì: ed essi, seduti all'intorno, dicevano molti contrastanti pareri: tre ne piacevano loro, o spaccare col bronzo spietato il cavo animale di legno o trarlo fino al dirupo e gettarlo giù dalle rocce, o lasciarlo, che fosse un gran dono propiziatorio agli dei. E in questo modo doveva poi finire, perché era destino che la città rovinasse, appena accolto il grande cavallo di legno in cui sedevano tutti gli Argivi migliori per portare strage e rovina ai Troiani. E cantava come i figli degli Achei distrussero la città, riversatisi giù dal cavallo e lasciato il cavo agguato. Cantava che devastarono chi qua chi là la rocca scoscesa, che Odisseo andò come il dio della guerra, come Ares, alle case di Deifobo con Menelao pari a un dio. Diceva che lì, sostenuta una battaglia terribile, vinse anche allora grazie alla magnanima Atena. Queste imprese il cantore famoso cantava, e si struggeva Odisseo: il pianto gli bagnava le guance sotto le palpebre. Come piange una donna, gettatasi sul caro marito che cadde davanti alla propria città e alle schiere per stornare dalla patria e dal figlio il giorno spietato: ella, che l'ha visto morire e dibattersi, riversa su di lui, singhiozza stridula, e i nemici di dietro, battendole con le aste la schiena e le spalle, la portano schiava, ad avere fatica e miseria;

le si consumano per la pena straziante le guance;  
così Odisseo spargeva pianto straziante sotto le ciglia<sup>2</sup>.

Due elementi saltano all'occhio in questo passo. Il poema cantato da Demodoco, il cantore dei Feaci, assomiglia moltissimo al riassunto del poema epico perduto: il cavallo di legno viene ritrovato e portato sulla rocca di Troia; si formano tre pareri, due dei quali suggeriscono di distruggerlo. Anche una delle modalità è identica: buttarlo giù da una rupe. Il terzo parere è di dedicare il cavallo alla dea Atena: è il peggiore, e vince. Anche altri particolari coincidono: viene ricordata l'uccisione di Deifobo, il secondo marito troiano di Elena. Insomma: Demodoco canta ad Ulisse quello che Ulisse stesso ha vissuto e causato. Ma cristallizza una tradizione. L'Odissea in un certo modo crea l'*Iliupersis*.

Ad Ulisse, in questo passo succede qualcosa di straordinario: egli, il conquistatore di Troia, è incredibilmente paragonato a una donna, e per di più a una donna tratta in schiavitù dopo la conquista della sua città. Una donna a cui è stato ucciso il marito. Insomma: proprio alle vittime della sua più famosa astuzia. Perché? Non si tratta solo di un rovesciamento, da vincitore a vittima, da uomo a donna. Non si tratta solo del fatto che la conquista di Troia ha portato sofferenze anche ai Greci.

Questo rovesciamento fa parte di una serie importante di similitudini raccontate nel poema: le cosiddette "similitudini inverse" o "similitudini rovesciate". Un gruppo di similitudini paradossali intreccia i destini dei vari personaggi del poema, suggerendo diverse possibili svolgimenti della trama. Ad esempio, quando Ulisse naufrago finalmente vede da lontano l'isola dei Feaci, Omero paragona Ulisse a un figlio che gioisce per la salvezza del padre (*Odissea* 5.394-398). Quando Ulisse e il figlio si ritrovano, nel libro XVI, essi piangono insieme (*Odissea* 16.216-219):

Piangevano forte, più fitto che uccelli, più che aquile  
marine o unghiuti avvoltoi, ai quali i villani  
tolsero i piccoli prima che fossero capaci di volare.  
Così essi spargevano pianto straziante sotto le ciglia<sup>3</sup>.

Le similitudini inverse servono a evocare sviluppi narrativi possibili del poema, e a evocare il dolore e la sconfitta che minacciano tutti i personaggi, anche su quelli più audaci e forti come Odisseo. Queste similitudini ci invitano a collaborare mentalmente con l'autore della trama

2 Trad. di G.A. Privitera, con lievi adattamenti.

3 Cfr. le traduzioni di R. Calzecchi Onesti e G.A. Privitera.

dell'*Odissea*. E in particolare la similitudine che paragona Odisseo a una schiava di guerra verrà ripreso: Odisseo, nei discorsi mentitori con cui cercherà di ingannare Eumeo (libro 14), Penelope (libro 19), uno dei proci (libro 18), Laerte (libro 24) e persino Atena (libro 13). In questi racconti, Ulisse affermerà spesso di essere stato preso prigioniero in guerra, e di essere stato uno schiavo. Proprio il fato che lui ha imposto agli altri, e che ha più volte rischiato nel corso dei suoi viaggi (ad esempio presso Circe).

Alcinoo non a caso si chiede come mai Ulisse «pianga e gema ... ascoltando la sorte degli Argivi e di Ilio» (*Odissea* 8.578-579). Agli occhi di Alcinoo le sorti di entrambi i popoli appaiono degne di pianto: non solo la rovina dei vinti, ma anche ciò che accade ai vincitori. Unire i vinti e i vincitori ricorda il famoso passo dell'*Iliade* in cui Achille e Priamo, dopo la morte di Patroclo e di Ettore, piangono insieme: «uno piangeva Ettore massacratore, / a lungo, rannicchiandosi ai piedi d'Achille; / ma anche Achille piangeva il padre, e ogni tanto / anche Patroclo» (*Iliade* 24.509-512, trad. R. Calzecchi Onesti). Come spiega Achille, «gli dei filarono questo destino per i mortali infelici: / vivere nell'amarezza. Essi invece sono senza pene» (*Iliade* 24.525-526, trad. R. Calzecchi Onesti, leggermente adattata). Si tratta di un senso di comunanza nella condizione umana?

I nemici comprendono l'insensatezza della guerra: come nel film di Jean Renoir, *La grande illusione* (1937), i nemici (in quel caso immersi negli orrori della Prima Guerra Mondiale) riescono a comunicare, a stabilire un contatto umano con i guardiani che li tengono prigionieri, nonostante l'orrore delle trincee che tutti ben ricordano. D'altra parte, proprio come nel film di Renoir, quelli che riescono a capirsi meglio attraverso le barriere della guerra appartengono tutti a un gruppo molto ristretto: all'aristocrazia. Achille e Priamo, Ulisse e Alcinoo: tutti principi e re. E d'altra parte questa 'comunanza' di sentimenti umani è sentita ed espressa sempre dai vincitori.

Raccontare le sofferenze dei Greci vincitori è dunque parte essenziale del meccanismo narrativo, e del discorso morale dell'*Odissea*. Questo può sembrarci moralmente superbo, specialmente nel caso di un vincitore spregiudicato e spietato come Ulisse, che, alla fine del poema, preannuncia di voler fare razzie sui popoli vicini per rimpinguare le greggi, esaurite dai proci (*Odissea* 23.356-357). Impersonare il nemico sconfitto è l'astuzia più sottile di Ulisse: una commedia dell'innocenza, simile a quella che i Greci mettevano in atto in occasione del sacrificio.



5. *Eschilo*

Il problema delle sofferenze dei vincitori è presentato in modo completamente diverso da Eschilo. Nell'*Agamennone* Eschilo fa affermare al coro che Zeus regge il mondo con giustizia, e con una sua *charis biasios*, una «grazia violenta», un «favore» compiuto «facendo forza» a chi si è macchiato di una colpa morale. La colpa morale di Paride e della classe dirigente di Troia è evidente per il coro di cittadini di Argo: per i sudditi di Agamennone. Essi però simpatizzano con le sofferenze dei soldati greci, mandati a combattere e a morire a Troia «a motivo della donna di un altro». La giustizia di Zeus non riesce a risolvere il problema della violenza. Anche in Eschilo i vincitori si rispecchiano nella sconfitta dei Troiani. Menelao soffre, solo nel palazzo, guardando gli occhi spenti delle statue che gli ricordano la moglie assente. Ma altre sono le sofferenze del popolo.

Eschilo, *Agamennone* 427-455

Questi i tormenti nel palazzo del re, presso il focolare.  
Ma altri ne esistono, ancora più terribili:  
perché nelle case di tutti i guerrieri  
che lasciarono la terra greca regna un dolore opprimente.  
Molti pensieri angosciosi trafiggono i cuori:  
ognuno ricorda i volti di quelli che accompagnò alla partenza;  
ma al posto di uomini, ora tornano a casa ceneri e urne.

Ares il cambiavalute scambia i vivi con i morti:  
nelle battaglie regge la sua bilancia.  
Da Ilio, al posto di uomini invia ai parenti la polvere  
tratta dai roghi, grave di lacrime amare,  
cenere leggera di cui ricolma le urne.  
Gemono lodando i propri cari: chi era esperto di guerra,  
chi cadde in battaglia da eroe: e per la donna di un altro!  
Questo lamentano, ma a voce bassa; e il dolore serpeggia  
mescolato al rancore contro gli Atridi giustizieri.  
Altri riposano laggiù, nei sepolcri presso le mura di Troia,  
i corpi intatti.  
E la terra nemica ricopre i suoi vincitori<sup>4</sup>.

---

4 Trad. di N.S. Fanoli, adattata.

## 6. Euripide, *Ecuba*

Euripide riprende il tema troiano in molte sue opere, in particolare nell'*Ecuba*, nelle *Troiane*, nell'*Ifigenia in Aulide* e nei drammi perduti *Alessandro* e *Palamede*, oltre che nell'*Andromaca* e nell'*Elena*. Esamineremo solo due passi, tra i molti che si possono ricordare, tratti dall'*Ecuba* e dalle *Troiane*.

Quando Euripide mette in scena l'*Ecuba*, siamo nel 424 a.C., all'incirca, cioè nel pieno della prima fase della Guerra del Peloponneso. Euripide compie una doppia mossa. Nell'*Odissea* un uomo greco, Ulisse, è paragonato a una donna troiana. Nell'*Ecuba* il coro di uomini ateniesi addirittura impersona un gruppo di donne troiane. I Greci parlano al posto dei nemici che hanno sconfitto; si impadroniscono della loro voce. Ma Euripide non si limita a questo: nell'*Ecuba* le donne troiane compiono un secondo rovesciamento. Sono loro a compiangere i loro nemici, i loro vincitori: il coro di donne troiane immagina il lutto e il dolore delle donne greche, che hanno perso i loro cari. Compiange le ragazze che hanno perso i fidanzati o i fratelli, le madri che hanno perso i figli combattendo a Troia. In questo modo il coro, come personaggio, sembra volerci dare un messaggio 'umanistico' e antimilitarista: la guerra fa soffrire tutti, anche i vincitori. Però Euripide è più sottile e più complicato. Euripide non fa immaginare al coro il pianto di una donna greca qualsiasi: fa immaginare il pianto di una donna spartana. Di una donna che piange in riva all'Euròta, il fiume di Sparta. Il coro ateniese si appropria completamente del punto di vista troiano: i nemici dei Troiani sono gli stessi nemici degli Ateniesi. È una mossa rischiosa. È rischiosa perché verosimile: gli Spartani avevano ripetutamente invaso l'Attica e costretto gli Ateniesi a rifugiarsi entro le mura. Ma è rischiosa soprattutto perché suggerisce che gli Ateniesi, come i Troiani, possono essere sconfitti. Questa ambigua simpatia per la sofferenza dei nemici può essere letta in realtà come un compiacimento per il loro dolore: Sparta, la città che ha aggredito Atene, subisce le amare conseguenze della sua aggressione. Ma riuscirà forse a prevalere, come i Greci aggressori a Troia?

Il coro ricorda l'origine dei mali: tutto nacque per la colpa di Paride (chiamato appunto anche Alessandro). Euripide qui lo chiama «il bovaro dell'Ida». Sua madre Ecuba lo aveva abbandonato alla nascita, ed egli fu salvato da dei pastori (come accadde a molti re leggendari: ad esempio a Ciro di Persia e ad Edipo). Alessandro quindi si occupava delle mandrie di bovini, portandole a pascolare sul monte Ida, nei pressi di Troia. Lì si verificò il famoso giudizio delle dee, che, continua Euripide,

portò rovina alla «terra del Simoènta», cioè a Troia: il fiume Simoenta scende dal monte Ida, e si unisce allo Scamandro, l'altro fiume vicino alla città. Si deve notare che Euripide crea un parallelismo tra Troia e Sparta: entrambe sono designate tramite i fiumi che le bagnano; entrambe sono colpite dal dolore della guerra. Questo suggerisce quasi che anche la loro sorte possa, alla fine, essere identica: anche Sparta potrà forse un giorno essere distrutta come Troia. Ma il testo rimane sospeso: viene lasciato al lettore il compito di capire se sarà Sparta o Atene ad avere la sorte di Troia.

Euripide, *Ecuba* 629-657

Per me sventura,  
per me dolore,  
dolore nel mio destino,  
non appena  
Alessandro tagliò la foresta dell'Ida,  
i suoi pini:  
navigò sulle onde del mare,  
verso il letto di Elena,  
la donna più bella  
mai vista  
dal volto dorato del sole.

Un cerchio di pene,  
tormenti più grandi  
delle pene:  
sua soltanto la colpa,  
comune il dolore che giunse  
portando rovina alla terra del Simoènta,  
e per sventura di altri.  
Fu decisa la contesa, decisa sull'Ida dal bovaro  
che giudicò le tre dee:

guerra, morte, e la mia casa distrutta.  
Ma anche una ragazza di Sparta si lamenta  
vicino alle belle correnti dell'Euròta  
e versa in casa le molte sue lacrime;  
per la morte dei figli una madre colpisce con le mani  
il suo capo ormai grigio, si lacera le guance:  
il sangue dei graffi le macchia di rosso le unghie.<sup>5</sup>

---

5 Trad. di L. Battezzato.

## 7. Ecuba, terzo stasimo

Nel terzo stasimo dell'*Ecuba* Euripide riprende la descrizione della caduta di Troia. Egli introduce invece un tema ateniese: dice che Troia «non sarà più detta una delle città inespugnate» (v. 906). Euripide qui assimila di nuovo Troia ad Atene, Atene che appunto si vantava di non essere mai stata saccheggiata, almeno non fino all'arrivo dei Persiani nel 480 a.C.: su questo insistono Eschilo, Erodoto, ed Euripide stesso nella *Medea*, tra gli altri<sup>6</sup>. D'altra parte anche gli Spartani sostenevano di non essere mai stati invasi pur non avendo nemmeno una cinta di mura<sup>7</sup>. La cosa curiosa è che, stando al mito, l'affermazione del coro non è vera: nel mito Troia era già stata saccheggiata da Eracle. Questo è raccontato nell'*Iliade* e in Pindaro<sup>8</sup>. Si tratta quindi di una forzatura, o di un uso selettivo del mito da parte di Euripide. Questo di per sé non è strano: il mito ha molte varianti, e spesso chi lo utilizza opera una selezione, anche innovativa e forzata, per sostenere la sua tesi.

Ma qual è il fine retorico di Euripide nell'introdurre questo tema? Evidentemente Euripide vuol ricordare proprio il tema della città «non saccheggiata», collegato ad Atene e a Sparta. Ma in questo stasimo Euripide si esprime in maniera più netta: la donna del coro, che narra la caduta di Troia, dice che l'attacco avvenne quando lei era già a riposare nel suo talamo. Si dovette alzare improvvisamente, dice il testo, «vestita di una sola tunica, come una ragazza di Sparta» (v. 934): le ragazze di Sparta erano famigerate, agli occhi degli Ateniesi, per le loro pratiche atletiche (come la corsa), pratiche effettuate in abiti succinti. Questo dettaglio ha tra l'altro la funzione di suggerire che sia Sparta, piuttosto che Atene, la città che potrà essere «espugnata». Ma è, ancora una volta, un indizio indiretto, e lasciato alla interpretazione dell'ascoltatore. Impersonare i Troiani, vedere la storia dal punto di vista degli sconfitti, pur facendo parte del popolo dei vincitori, permette a Euripide di suggerire nuove narrazioni, nuove vicende: e di suggerire che anche la guerra del Peloponneso potrà essere narrata come una ripetizione della guerra antica.

6 Eschilo, *Persiani* 348, Erodoto 7.141, Euripide, *Medea* 825-826 (la tragedia è collocata in un passato mitico, prima dell'invasione persiana), Strabone 8.33. Isocrate 12.193-196 discute le invasioni dell'Attica; cfr. anche Erodoto 8.5 e Sofocle, *Edipo a Colono* 702-703.

7 Dinarco 1.73; Lisia 23.7; cfr. anche Strabone 10.3.2 sugli abitanti dell'Etolia.

8 Cfr. *Iliade* 5.638-642, Pindaro, *Olimpica* 8.31-46 e Euripide, *Troiane* 817-818.

8. *Euripide, Troiane*

Dieci anni dopo l'*Ecuba*, nelle *Troiane* del 415 a.C., Euripide mette di nuovo in scena un coro di donne che canta la caduta della loro città.

L'inizio dello stasimo si riferisce molto chiaramente alle tradizioni poetiche della Grecia, in particolare della Grecia arcaica. La presentazione dei fatti nello stasimo inizia con una voce che è distintamente greca: con una invocazione alla Musa in stile epico. In sostanza: i personaggi della saga troiana citano la poesia epica all'interno del genere tragico, alludendo al loro futuro letterario proprio nel momento in cui essi raccontano la fine della loro tradizione di musica, canto e poesia. E nel corso dello stasimo sottolineano l'importanza della loro tradizione, «frigia».

Omero distingueva tra Troiani e Frigi: i Frigi sono un gruppo etnico separato, che vive vicino a Troia, e che aiuta i Troiani nella guerra. A partire dal V sec. i Troiani furono assimilati ai Frigi e i due termini vennero usati come sinonimi. Un largo numero di schiavi di origine frigia viveva ad Atene. Secondo il calcolo della Bäbler sulle steli funerarie ateniesi, i Frigi sono il terzo gruppo etnico di schiavi, dopo Traci e Siriani. Non sorprende che il termine 'frigio' sia usato in modo dispregiativo. I Troiani divennero Frigi retrospettivamente. Ma 'frigio' era anche un tipo di musica (una *harmonia*, una sorta di scala musicale). Questa musica frigia era popolare in Grecia, e utilizzata spesso in tragedia. È plausibile ipotizzare che essa fosse impiegata da Euripide in questo stasimo.

Infatti il coro delle Troiane descrive il tipo di musica e di danza che loro misero in atto a Troia, quando pensavano che i Greci fossero partiti, l'ultima notte prima della caduta della città. Il loro canto e la loro danza vengono presentati come tipicamente 'frigio'.

Euripide, *Troiane* 511-567

Su Ilio, O Musa,  
cantami, accompagnata da lacrime,  
un canto luttuoso, fatto di inni nuovi.  
Ora farò risuonare per Troia un canto.  
La mia vita è finita. Sono preda di guerra degli Argivi.  
Lasciarono presso le porte  
il cavallo dalle auree falere; fremeva fino al cielo  
pieno di armati.  
Il popolo lì fermo  
levò alto un grido dalla rocca di Troia.  
"Voi che avete posto fine agli affanni,

trascinate all'acropoli questo simulacro di legno  
 in onore di Atena Iliaca, figlia di Zeus"  
 Chi dei giovani, chi dei vecchi  
 non uscì dalle sue case?  
 Festeggiavano con canti di gioia,  
 e la loro rovina era coperta dall'inganno.

Tutta la stirpe dei Frigi  
 si spinse alle porte  
 per vedere il tranello degli Argivi,  
 levigato, fatto di pino montano,  
 rovina della Troade,  
 offerta gradita alla vergine Atena dagli immortali destrieri.  
 Con funi di lino ritorto  
 lo posero nel pietroso tempio della dea Pallade,  
 suolo grondante sangue della patria.  
 E quando alla fatica e alla gioia  
 sopraggiunse la tenebra della notte,  
 risuonava il flauto libico,  
 e melodie frigie,  
 e le ragazze sull'aerea cadenza di danza  
 intonavano un grido di gioia,  
 nelle case la fiamma splendente del fuoco  
 offriva al sonno  
 un opaco bagliore.

Io allora attorno al tempio  
 tra le danze cantavo la vergine che vive sui monti,  
 Artemide figlia di Zeus.  
 Un grido sanguinoso riempì la rocca,  
 si diffuse in città.  
 I bambini stesero le loro mani sgomenta  
 verso i pepli delle madri.  
 Ares uscì dall'agguato,  
 per opera della vergine Atena.  
 Strage dei Troiani sugli altari;  
 nei letti, solitudine di teste mozzate;  
 le fanciulle onorano come schiave la Grecia nutrice di giovani;  
 per la patria dei Frigi, rimase il lutto<sup>9</sup>.

In questo stasimo vediamo esplicitato un tema centrale delle *Troiane*: la sofferenza dei Troiani verrà interpretata dalla poesia greca, prima con l'epica e poi con la tragedia. Già Cassandra, ad esempio, dice che senza

---

9 Trad. di E. Cerbo, adattata.

la guerra di Troia, la famiglia di Paride sarebbe «passata sotto silenzio» (*Troiane* 397). Allo stesso modo Ecuba è consapevole del fatto che la sua vicenda sarà oggetto di poesia nel futuro. Ecuba, infatti, annuncia che la sorte di Troia sarà cantata da futuri poeti (*Troiane* 1242-1245):

La divinità ha rovesciato  
e fatto sprofondare ciò che stava in alto:  
senza di ciò, noi, rimasti sconosciuti, non verremmo celebrati,  
né offriremo motivo di canto alle poesie dei mortali che verranno dopo  
di noi<sup>10</sup>.

Questa affermazione allude a un paio di famosi passi omerici; in particolare richiama il brano dell'*Iliade*, già ricordato, in cui Elena, rivolgendosi a Ettore, esprime la consapevolezza che lei sarà oggetto di canto per gli uomini del futuro (*Iliade* 6.355-358):

ché molti travagli intorno al cuore ti vennero  
per colpa mia, della cagna, e per la follia d'Alessandro,  
ai quali diede Zeus la mala sorte. E anche in futuro  
noi saremo cantati fra gli uomini che verranno<sup>11</sup>.

Ecuba, nel passo delle *Troiane* citato sopra, sembra dare per scontata l'idea che il suo destino sarà parte della tradizione epica e tragica greca. Ma, come è stato notato da Di Benedetto, alla fine del dramma, queste allusioni alla fama futura di Troia sono cancellate dagli stessi personaggi troiani. Ecuba e il coro si lamentano del fatto che il «nome accompagnato da buona fama» (*kleinon onoma*) di Troia scomparirà con la distruzione della città (1277-1278; 1319; 1322).

Euripide, *Troiane* 1277-1278  
O Troia: una volta era così superba tra i barbari,  
ma ben presto sarai privata del tuo nome glorioso.

Si noti che qui, proprio nel momento in cui si nega la consolazione di una fama futura, si proietta nel passato la gloria di Troia. E di nuovo si dice che «Presto voi [i templi degli dei e la città] cadrete a terra, e il vostro nome scomparirà» (v. 1319), e che «Il nome di questa terra scomparirà: una cosa in un modo, / un'altra in un altro svanisce. / Troia infelice

---

10 Trad. di E. Cerbo, adattata.

11 Trad. di R. Calzecchi Onesti.

non esiste più» (v. 1322). Ma se il nome di Troia scompare, come può esserci la tragedia *Troiane*?

Nelle *Troiane* la mossa di autoannullamento è contraddetta dal dramma appena messo in scena. Questo paradosso pone una questione fondamentale: chi controlla la narrativa su Troia? Certo non Ecuba, certo non le donne di Troia: loro credono che Troia scomparirà del tutto, e questo è falso.

Se la cultura dei Troiani viene distrutta – e i Troiani stessi riconoscono che la fama della loro città scomparirà – a questo punto si crea una legittimità per l'intervento della cultura greca. Sarà la tradizione greca a parlare di Troia, anzi, a difendere il punto di vista troiano, a usare Troia come una metafora per le sofferenze belliche dei Greci del quinto secolo. Questo spiega l'ovvio orientamento filotroiano della tragedia. La Grecia ha preso l'eredità della cultura di Troia, e si presenta (in maniera subdolamente umanistica) come capace di difendere i valori dei popoli vinti, e capace di mantenere la loro tradizione culturale. I Frigi del V secolo a.C. sono tutti schiavi ignoranti: non possono essere degli eredi degni di quella tradizione. Se la musica frigia e gli strumenti frigi devono sopravvivere, sopravviveranno nella cultura greca: saranno eseguiti nelle tragedie greche. La tragedia greca ha la forza di incorporare elementi della tradizione musicale troiana, e di preservare il «nome famoso» di Troia.

La tragedia mette in scena la fine violenta di una civiltà, la nascita di un nuovo argomento per la poesia greca, e l'acquisizione di una tradizione musicale orientale. Adottando il punto di vista dei Troiani, la tragedia può parlare a nome degli sconfitti. Questo è il modo più autorevole per mettere in atto in maniera estrema l'appropriazione della tradizione frigia: parlare per i barbari ormai scomparsi del passato.



GIORGIO IERANÒ  
*Università di Trento*

## CON ECUBA O CON GLI ACHEI? Le madri, gli orfani, i soldati

I discorsi patriottici, con il loro rassicurante repertorio di luoghi comuni, tendono per natura a confortare l'uditorio. Ma c'è un discorso patriottico, nella tragedia greca, che è affidato alla voce di una donna, anzi di una ragazza, e suona piuttosto straniente per chi l'ascolta (o lo legge). Chi parla è Ifigenia, la figlia di Agamennone, che sta per essere sgozzata su un altare. Ifigenia rappresenta da sempre, per eccellenza, la figura della vittima innocente della guerra. Gli dei hanno stabilito che la flotta greca, bloccata nel porto di Aulide, potrà partire per Troia solo se la ragazza sarà sacrificata agli dei. E Ifigenia decide di offrire la sua vita perché la magnifica spedizione della Grecia contro i barbari possa aver luogo. Ecco le sue parole, così come le immagina Euripide nella sua tragedia *Ifigenia in Aulide* (vv. 1375-1401)<sup>1</sup>:

Ho deciso di morire e desidero andare incontro nobilmente a questa fine allontanando da me ogni ombra di viltà. Coraggio madre mia, considera insieme a me quanto ho ragione. Ora tutta la Grecia immensa volge gli occhi a me e da me dipende la partenza della flotta e la rovina dei Frigi e che mai più i barbari possano rapire dalla Grecia felice le donne a venire, una volta che abbiano pagato caro l'oltraggio di Elena, che fu rapita da Paride. Tutto ciò io salverò con la mia morte e sarà benedetta la mia gloria (*kleos*) di liberatrice della Grecia. Ecco perché non devo essere troppo attaccata alla vita: tu mi hai partorito per il bene di tutti i Greci e non per te soltanto. Guarda; migliaia di soldati in armi, migliaia di marinai ardono dal desiderio di vendicare la patria oltraggiata e di morire per la Grecia affrontando coraggiosamente i nemici: la mia vita, la mia sola piccola vita, impedirà tutto questo? Con quale diritto? [...] Io offro il mio corpo alla Grecia. Sacrificatelo! Espugnatene Troia! Questo sacrificio è un ricordo di me che vivrà nel tempo: ecco i miei figli, le mie nozze, la mia fama. È giusto, madre mia, che i Greci dominino sui barbari, non i barbari sui Greci: quelli sono schiavi, questi sono uomini liberi.

---

1 Traduzione di Franco Ferrari (con qualche modifica).

Saffo, in un celebre frammento (16 Voigt) aveva proclamato che “ciò che si ama” è cosa più bella di una schiera di cavalieri, di un esercito di fanti o di una flotta di navi. La voce di Ifigenia esalta invece la grandezza e la bellezza della guerra, celebra il magnifico spettacolo della folla dei marinai e dei soldati che ardono da desiderio di morire per la Grecia. E sottolinea anche la necessità che le donne stesse, escluse dal combattimento, offrano tutto ciò che hanno, persino la loro vita, perché i Greci possano trionfare sui barbari. Paradossalmente, chi, nella tragedia di Euripide cerca di impedire il sacrificio di Ifigenia, considerandolo assurdo e barbaro, è proprio Achille, che in teoria, almeno secondo la *vulgata*, dovrebbe essere il campione dell'eroismo guerriero a ogni costo, l'incarnazione del *kleos*, della gloria militare a cui la vergine fa riferimento. L'eroe leva la sua voce ragionevole contro la barbarie del sacrificio, ma le sue parole vengono sovrastate dalla chiamata alle armi gridata da Ifigenia.

Ma dobbiamo prendere alla lettera le parole di Ifigenia? Dobbiamo crederle quando si proclama pronta al sacrificio supremo in nome della patria? O dobbiamo pensare che questo sia uno dei tanti paradossi della tragedia greca, tanto più che, alla fine del dramma, nella versione di Euripide, Ifigenia non sarà sacrificata, ma verrà salvata miracolosamente dalla dea Artemide, che sostituirà il suo corpo di ragazza innocente con quello di una cerva?

Anche nelle *Troiane* di Euripide, troviamo, a sorpresa, un'altra donna che esalta, a modo suo, la guerra: Andromaca. Proprio lei, che ha visto morire nel modo più orrendo il marito Ettore e il figlio Astianatte: il primo massacrato da Achille, il secondo scagliato giù dalle mura di Troia che era ancora un bambino. Proprio lei, che ora è schiava e prigioniera, dice che bisogna ringraziare gli Achei: se non fossero venuti ad assediare Troia, nessuno avrebbe mai conosciuto il valore di Ettore, supremo difensore della città, che ora invece sarà cantato nei secoli a venire per il suo coraggio e la sua “bella morte” (*Troiane*, vv. 394 ss.). Del resto, nella stessa *Iliade* (6.480-481), Ettore, augurando un futuro felice ad Astianatte, un futuro che appunto non ci sarebbe mai stato, proclamava: «Tornerà portando le spoglie dei nemici insanguinati e uccisi e la madre ne sarà lieta in cuore». Sangue e morte, dunque, come motivo di gioia per le madri dei soldati. Anche questi versi ci inducono senz'altro a non applicare in maniera schematica il *cliché* che contrappone il lato materno/femminile a quello virile/guerriero. Ma, naturalmente, anche questo paradossale elogio della guerra è forse solo una sottolineatura sinistra della condizione innaturale e orrenda in cui si trova la povera Andromaca (così come innaturale e orrenda è la sorte di Ifigenia).

Torniamo dunque alla domanda iniziale, torniamo al caso di Ifigenia: come dobbiamo valutare questi casi in cui proprio le donne esaltano la battaglia e addirittura offrono gioiosamente se stesse e i propri cari al sacrificio in nome della patria? Bisogna dire che, almeno nell'antichità, c'è chi ha preso alla lettera le parole patriottiche e belliciste delle eroine tragiche. Lo dimostra il caso di un'altra vergine che si sacrifica per la patria, la figlia di Prassitea, regina di Atene. La storia era narrata sempre da Euripide in una tragedia intitolata *Eretteo*. Anche qui un oracolo divino stabiliva che gli Ateniesi avrebbero sconfitto i nemici che assediavano la loro città solo se avessero immolato in un sacrificio umano la figlia del re, Eretteo appunto. E dunque la regina Prassitea offre la sua figlia in sacrificio per la patria. Ecco alcuni estratti del frammento (360 Kannicht) della tragedia euripidea<sup>2</sup>:

Quanto a me, darò mia figlia da uccidere. [...]. Noi generiamo figli per questo motivo: per difendere gli altari degli dei e la patria. Uno solo è il nome della città intera, ma molti la abitano. Come potrei io rovinarli, se posso sacrificare una sola vita, in cambio del ben di tutti quanti? [...]. Se io avessi in casa, anziché progenie di femmine, un maschio, e un incendio di guerra avvinghiasse la città, forse non lo invierei in battaglia, armato di lancia, per timore che muoia? [...]. Odio le donne che, preferendo la vita dei figli a una morte valorosa, si misero a dare vili consigli. [...]. Io concederò mia figlia, che non è mia se non per la nascita, da sacrificare per questa terra. [...]. Disponete, o cittadini, del frutto del mio parto, salvatevi, vincete. Non avrò mai che, per una sola vita, io non salvi per voi tutta la città.

L'*Eretteo* di Euripide, lo abbiamo detto, è perduto nella sua interezza. Ma il lungo monologo di Prassitea da cui abbiamo tratto i versi che precedono è citato nel discorso di un uomo politico, Licurgo, che nel 330 intervenne per chiedere la condanna a morte di un ricco ateniese, Leocrate, che, a suo parere, aveva disertato dall'esercito, in un momento difficilissimo per la città, minacciata dall'espansionismo del regno di Macedonia. In questa situazione di estremo pericolo per Atene, Licurgo cita appunto il caso della figlia di Prassitea e del suo sacrificio come esempio di dedizione alla patria. Un esempio che tutti gli Ateniesi dovrebbero seguire: morire per la patria è la cosa più nobile e più bella. Scrive dunque Licurgo nell'orazione *Contro Leocrate* (101) a commento del passo euripideo che ha appena citato:

---

2 Traduzione di Andrea Taddei.

È giusto dunque elogiare Euripide. Tra i molti motivi per cui fu un grande poeta, c'è anche la scelta di mettere in scena questo mito, nella convinzione che le gesta di questi personaggi sarebbero state un fulgido esempio per i cittadini: contemplandole e vedendole a teatro, essi si sarebbero infatti abituati in cuor loro ad amare la patria [...]. Questi versi, giudici, educavano i nostri padri. Tutte le donne per natura amano i figli, eppure il poeta rappresentò Prassitea nell'atto di amare più la patria dei figli, indicando che, se anche le donne hanno l'ardire di farlo, a maggior ragione bisogna che gli uomini abbiamo per la patria una benevolenza infinita, e non devono fuggire abbandonandola o disonorandola davanti a tutti i Greci.

Questa chiave patriottica non è, probabilmente, la maniera più corretta di leggere Euripide<sup>3</sup>. E, comunque, una cosa sono i discorsi patriottici e una cosa è la realtà. I Greci lo sapevano bene. Alla finzione della “bella morte”, alle favole sullo splendore della gloria, alla consolazione della memoria dei posteri che rende felice la sorte dei soldati caduti, alla fine, non credeva neppure Achille. Il suo fantasma, nell'*Odissea* (11.488-491), tra le ombre dell'Aldilà, dice infatti a Odisseo di non sentirsi in alcun modo consolato dalla sua gloria postuma: l'eroe preferirebbe essere un bifolco vivo piuttosto che un eroe morto. Ma, già nell'*Iliade* (9.307 ss.), lo stesso Achille, parlando sempre a Odisseo, denunciava senza ipocrisie le falle dell'ideologia dell'onore guerriero e l'insensatezza della gloria militare: «Non c'è vantaggio alcuno a battersi col nemico continuamente e sempre; per chi combatte da prode e per chi resta indietro uguale è il destino; per il valoroso e per il vile uguale è l'onore (*time*); muore ugualmente chi non fa nulla e chi si dà molto da fare; niente mi resta dopo aver patito tanti dolori rischiando sempre la vita in battaglia»<sup>4</sup>.

I Greci sapevano che la guerra era una brutta cosa. La conoscevano, e quindi, come tutti i soldati, erano ben consapevoli di quanto fosse terribile. Era famoso un detto di Pindaro (fr. 110 Maehler), che piacque anche a Erasmo da Rotterdam, il quale lo commentò in uno dei suoi *Adagia*: «La guerra è dolce solo per chi non ne ha esperienza» (*Dulce bellum inexpertis*, secondo la versione erasmiana). E forse non vi sono, nella cultura occidentale, testi in cui l'orrore della battaglia sia rappresentato meglio che nella stessa *Iliade*. Dove persino Zeus (*Iliade* 5.888-

3 Per quanto molti filologi ottocenteschi, e anche alcuni tra i contemporanei, abbiano sottoscritto l'interpretazione patriottica dell'*Eretteo*: per tutto ciò che riguarda questa tragedia euripidea rimando all'edizione commentata di M. Sonnino, *Euripidis Erechtei quae extant*, Firenze 2010.

4 Traduzione di Maria Grazia Ciani.

898) mostra di detestare Ares, il signore della guerra. «Sei per me il più odioso tra tutti gli dei dell'Olimpo, tu che ami solo conflitti e battaglie». Allora cosa ci dice di più, o di diverso, rispetto all'epica o alla lirica, sulla guerra e sui suoi lutti, la tragedia greca?

La tragedia è un genere poetico che pone spesso al centro della scena una figura femminile (Antigone, Medea, Fedra, Clitennestra, etc.). Due tragedie di Euripide, in particolare, ~~intitolate~~ *Ecuba e Troiane*, sono incentrate intorno alla figura di Ecuba, la regina di Troia, icona della madre dolorosa, immagine perenne dell'infelicità umana. Nella ruota della fortuna medievale, Ecuba, che ha visto morire il marito Priamo e tanti suoi figli e figlie, che da regina si ritrova schiava, stava all'estremità inferiore, simbolo dell'abisso del dolore. Le due tragedie di Euripide che vedono Ecuba protagonista non raccontano tanto la guerra in sé quanto la desolazione del dopoguerra. La regina, prigioniera dei Greci dopo la sconfitta di Troia, si abbandona al lamento sui suoi figli, sulle sue figlie, sui suoi nipoti uccisi. Nicole Loraux<sup>5</sup> ha spiegato come il teatro fosse il luogo in cui poteva dispiegarsi il cordoglio delle donne: un lutto individuale e non collettivo, femminile e non maschile. Una manifestazione del dolore che si contrapponeva insomma alla cerimonia maschile e collettiva della commemorazione dei caduti: cerimonia cittadina che ogni anno si svolgeva ad Atene, solenne rito civico che incitava al valore, e dove le donne, come ricorda anche Pericle nel suo famoso *Epitafio*, riportato da Tucidide, e pronunciato appunto durante una di queste cerimonie, devono mostrare la loro virtù solo tacendo e non abbandonandosi a pianti scomposti.

Ma la tragedia si diverte sempre a scompigliare le carte, a giocare sul filo del paradosso. Prendiamo appunto l'*Ecuba* di Euripide. Qui l'artificio mitologico e poetico a cui si ricorre è, ancora una volta, quello del sacrificio di una vergine. Dopo tanta strage e tanto dolore, ora i Greci vincitori vengono a chiedere a Ecuba anche il sangue della sua figlia più giovane, Polissena, che dovrà essere sacrificata sulla tomba di Achille, il più grande degli eroi greci caduti a Troia. Lo ha chiesto Achille stesso, apparendo come fantasma. Chi si fa portavoce della richiesta è Odisseo e uno dei passi chiave dell'opera è il conflitto oratorio tra l'eroe greco e la vecchia regina. Odisseo giustifica con un'orazione politica la necessità di sacrificare Polissena (Euripide, *Ecuba*, vv. 277-331)<sup>6</sup>:

5 *Les mères en deuil*, Paris 1990 (trad. it. *Le madri in lutto*, Roma-Bari 1991)

6 Traduzione di Luigi Battezzato (con qualche modifica).

È questa la ragione per cui la maggior parte delle città va in crisi: quando un uomo valoroso e coraggioso non riceve onori maggiori di chi è più vile. E per noi, donna, Achille è degno di onore: è l'uomo che è morto per la Grecia nel modo più glorioso. Non sarebbe vergognoso averlo trattato come un amico finché era vivo e, ora che è morto, non trattarlo più come tale? Ma ammettiamo pure che tu abbia ragione. Che cosa si dirà allora, quando si dovrà di nuovo radunare un esercito e combattere i nemici? Penseremo a combattere o a rimanere attaccati alla vita, vedendo che i morti non vengono onorati? [...] Tu dici che le tue sofferenze meritano compassione. Ma ascolta la mia risposta: anche in Grecia da noi ci sono donne anziane, uomini avanti negli anni e non meno infelici di te, spose private di mariti coraggiosi: i loro corpi li copre qui la polvere dell'Ida. Sopporta i tuoi dolori. Quanto a noi, se è sbagliato il nostro costume di onorare i valorosi, ci saremo meritati l'accusa di essere degli idioti. Voi barbari continuate pure a non trattare da amici gli amici e a non rispettare chi è caduto da valoroso. Così la Grecia continuerà a prosperare, e voi avrete una sorte che rispecchia le vostre decisioni.

Gli spettatori che ascoltavano Odisseo imporre alla regina Ecuba la condanna a morte della figlia innocente forse si ricordavano di una celebre similitudine dell'*Odissea* (8.521-531). Quando Odisseo, sentendo cantare da un aedo le vicende dolorose della guerra di Troia, inizia a piangere. Dice dunque Omero: «Odisseo si commosse e le lacrime bagnavano le guance sotto le ciglia. Come donna, su lui gettandosi, piange lo sposo che cadde davanti alla città e ai suoi guerrieri, per difendere i figli e la rocca dal giorno fatale, e lei, che l'ha visto annaspere e morire, gli s'abbandona sopra, alto singhiozza: i nemici dietro con l'aste la schiena e le spalle pungendole, la traggono schiava, ad aver pianto e travaglio, e le sue guance si scavano in uno strazio angoscioso, così Odisseo sotto le ciglia pianto angoscioso versava»<sup>7</sup>. Odisseo, insomma, aveva pianto le stesse lacrime delle Troiane prigioniere, le stesse lacrime di Ecuba e Andromaca. Eppure ora, nel dramma di Euripide, viene a reclamare altro sangue.

I moderni sono molto spesso stati dalla parte di Ecuba, ritraendo Odisseo come un mostro sanguinario e privo di scrupoli. Una recente (2010) messinscena dell'*Ecuba*, con la regia di Carlo Cerciello, rappresentava il re di Itaca con un grembiule da macellaio e un coltellaccio in mano. È una maniera molto diretta e forse troppo didascalica di porre il problema: la crudeltà cinica di Odisseo contrapposta allo strazio doloroso di Ecuba. Ma, ancora una volta, le cose non sono forse così semplici.

---

7 Traduzione di Rosa Calzecchi Onesti.

Nell'*Ecuba* di Euripide, Odisseo, tiene a precisare lui stesso, non agisce per personale crudeltà. Non è affatto un macellaio: di sangue, dice al contrario, se n'è versato fin troppo. Ma l'assemblea dell'esercito ha deciso che bisogna onorare Achille, il soldato caduto per la patria. E se non riserviamo i dovuti onori ai caduti, è questo l'argomento di Odisseo, chi mai vorrà in futuro combattere ancora per la patria? Odisseo, l'eroe del mito, parla insomma come uno di quegli uomini politici ateniesi che, durante le commemorazioni annuali dei caduti in guerra, celebravano solennemente il valore dei morti e incitavano i vivi a essere degni di loro. E la validità dei suoi argomenti, che potevano suonare familiari e comprensibili alle orecchie degli spettatori ateniesi, è stata sottolineata anche da alcuni studiosi, di contro all'immagine tradizionale dell'Odisseo cinico e spietato<sup>8</sup>.

Bisogna peraltro tenere in mente un'ulteriore circostanza. Ce la ricorda, tra gli altri, un oratore che scrive un secolo dopo la messinscena dell'*Ecuba* ma ci offre alcune notizie molto interessanti su un'usanza che caratterizzava gli spettacoli teatrali ai tempi di Euripide. Scrive dunque Eschine nella sua orazione *Contro Ctesifonte* (154):

Un tempo, in teatro, proprio quando, come oggi, stavano per essere messe in scena le tragedie, negli anni in cui la città era meglio governata e aveva leader migliori, l'araldo si faceva avanti e presentava gli orfani di quei padri che erano morti combattendo per la patria. E proclamava il proclama più splendido e più adatto a incitare al coraggio (*arete*): diceva che questi giovani, i cui padri erano morti in battaglia mostrandosi uomini valorosi (*andres agathoi*), e che erano stati cresciuti fino alla gioventù a spese dal de-

8 Mi limito a rinviare al saggio di A.W.H. Adkins, *Basic Greek Values in Euripides' Hecuba and Hercules*, «The Classical Quarterly» 16.2, 1966, pp. 193-219, che vede in Odisseo il portavoce di alcuni valori fondanti della civiltà greca (tra i quali appunto l'onore dovuto ai valorosi); e soprattutto al saggio di G. Basta Donzelli, *Odisseo nell'Ecuba di Euripide*, «Lexis» 19, 2001, pp. 185-197, secondo la quale il discorso di Odisseo è ispirato più precisamente all'ideologia della *polis* ateniese e al culto pubblico dei caduti in guerra, elemento necessario per la coesione di un esercito cittadino. Le tesi di entrambi gli autori possono, naturalmente, essere messe in discussione, ma hanno almeno il merito di non impostare la riflessione su una base genericamente moralistica. Naturalmente, queste tesi possono essere anche rovesciate specularmente, e si può ritenere che le parole di Odisseo riprendano i valori della "morale popolare greca" o della *polis* ateniese in una rappresentazione volutamente deformata che implica una critica serrata a questi stessi valori: così, per esempio, C. Collard, *The Stasimon Euripides, Hecuba 905-52*, «Sacris Erudiri» 31, 1989-1990, pp. 85-97.

*mos*, potevano ora, forniti di un armamento completo, dedicarsi alla loro vita accompagnati dai voti di buona fortuna da parte di tutta la città, e li invitava a sedersi nei posti d'onore del teatro.

L'attore che impersonava Odisseo nell'*Ecuba*, dunque, pronunciava il suo discorso davanti agli orfani dei caduti che sedevano nei "posti d'onore" ovverosia nelle prime file. I cittadini, che fino ad allora si erano fatti carico dell'educazione e del sostentamento degli orfani, avevano appena applaudito questi ragazzi ormai pronti a rinfoltire le file dell'esercito. L'araldo li esortava a essere degni del valore dei loro padri. Proprio il ricordo pubblico di quei padri, "uomini valorosi" (*andres agathoi*), e la consapevolezza degli onori che la città ancora riservava a quei caduti, doveva guidare i giovani ateniesi sulla via della virtù militare: doveva rendere pronti anche loro a combattere e, se il caso, a morire per la patria. Quando Odisseo invita a onorare i caduti riprende, dunque, nella finzione della scena, le parole che erano state pronunciate poco prima nella realtà, davanti al pubblico del teatro, per confortare ed esortare i figli dei morti in guerra. L'eroe del mito parla anche lui a quegli orfani, orgoglio, vanto e speranza della città. Anche a loro, in fondo, sta dicendo: i vostri padri non saranno dimenticati, come non sarà dimenticato Achille. Ma questo vuole dire che Euripide sottoscrive le parole di Odisseo? In verità, balza agli occhi come le parole a cui la città crede fermamente siano qui usate per giustificare un atto assolutamente inaccettabile per la mentalità greca: il sacrificio umano, lo sgozzamento di una vergine. Euripide usa insomma le parole della politica per giustificare un'azione che, oltre a essere crudele e barbarica, è totalmente irrealistica e mitologica. La retorica della commemorazione dei caduti in guerra strappata alla realtà delle assemblee cittadine e proiettata nell'orizzonte del mito suona ora straniante, irreal, bizzarra.

Ma veniamo all'altra tragedia che Euripide consacra al dolore di Ecuba, le *Troiane*. Anche l'attore che impersonava Ecuba in questo dramma aveva davanti a sé gli orfani di guerra seduti nelle prime file. E c'è una scena straziante nelle *Troiane*, la scena in cui Ecuba piange sul corpo del nipote morto, Astianatte, il figlio di Ettore, un bambino innocente che i Greci hanno buttato giù dall'alto delle mura di Troia. Dice la regina nel suo lamento (vv. 1167 ss.): «Se tu fossi morto per la patria, se tu avessi conosciuto la gioia del potere, che rende gli uomini simili agli dei, potrei proclamarti beato». Astianatte stesso, in quanto figlio di Ettore, è un orfano di guerra, un orfano mitologico di una guerra mitologica. Ma, a differenza degli orfani ateniesi, non vestirà le armi del padre per emularlo

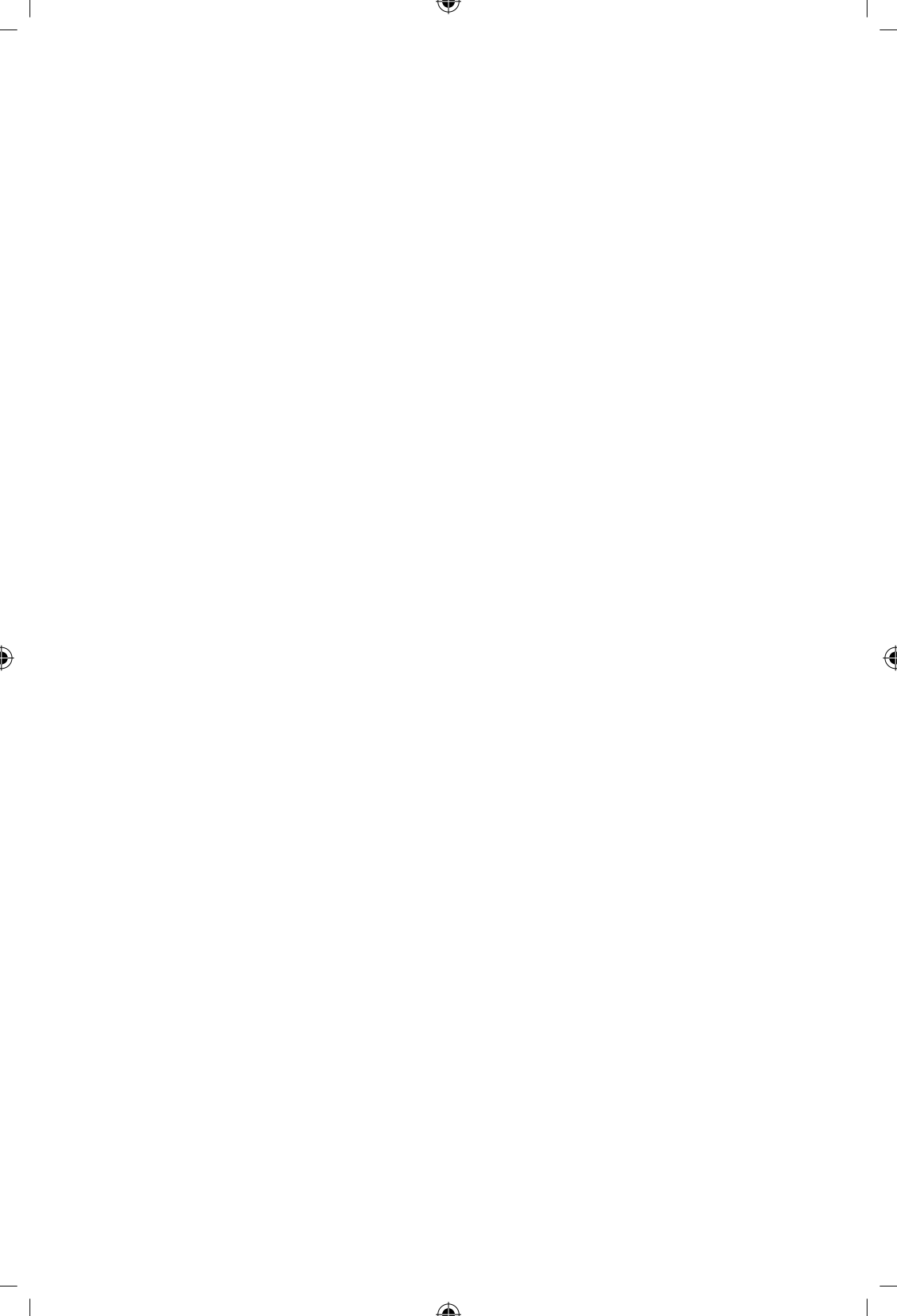


in battaglia, perché muore bambino, schiantato dalla crudeltà dei Greci. In scena il suo corpo di infante viene portato dentro lo scudo del padre Ettore: Astianatte non imbraccherà lo scudo del padre, quello scudo sarà anzi soltanto il suo sepolcro. Ed Ecuba, nel suo compianto, sta evidentemente confrontando quel cadavere bambino con quegli altri orfani ateniesi che, raggiunta la maggiore età, avevano sfilato poco prima in teatro imbracciando i loro nuovissimi scudi e ora stavano seduti lì a guardare lo spettacolo tragico. Astianatte è l'immagine in negativo, la forma vuota, il calco sinistro di quella baldanzosa gioventù.

La tragedia greca, insomma, trasforma in problema tutte le certezze degli Ateniesi. Come ha scritto ancora Nicole Loraux, «il teatro si fa carico di ciò che l'assemblea dei cittadini respinge al di fuori di sé, ossia rifiuta»<sup>9</sup>. La tragedia ci dice che non esiste cerimonia, non esiste consolazione cittadina che possa riscattare l'uomo dall'abisso della sua sofferenza. Euripide ci lascia soli col nostro dolore: Plutarco (*Vita di Pelopida* 29.10) racconta che Alessandro di Fere, sanguinario tiranno di Tessaglia, lasciò in tutta fretta il teatro durante una rappresentazione delle *Troiane* per non far vedere la sua commozione: «Si vergognava che i suoi concittadini lo vedessero piangere sulle sventure di Ecuba e di Andromaca, proprio lui che non aveva mai avuto pietà per nessuno di quelli che aveva fatto uccidere». L'aneddoto svela un aspetto profondo del testo tragico. La tragedia non fa propaganda antibellicista, non fa generici discorsi contro la guerra. La tragedia ci mette davanti al nostro dolore più intimo, quello che abita anche nel cuore del tiranno sanguinario. E ci ricorda innanzitutto una cosa: che, prima di essere cittadini, siamo mortali.

---

9 N. Loraux, *La voix endeuillée*, Paris 1999 (trad. it. *La voce addolorata*, Torino 2001, p. 25).



ANNA BELTRAMETTI  
*Università di Pavia*

## LA GUERRA DI TROIA HA AVUTO LUOGO Le scene del teatro e i retroscena delle guerre: oro, violenze, menzogne

### 1. La guerre de Troie n'aura pas lieu

*La guerre de Troie n'aura pas lieu*: così si intitola un dramma in due atti di Jean Giraudoux, rappresentato per la prima volta con la regia di Louis Jouvet a Parigi, al théâtre de l'Athénée il 21 novembre 1935. A meno di due anni di distanza, il 13 maggio 1937, nello stesso teatro e ancora con la regia di Jouvet sarebbe stata rappresentata l'*Elettra*. Quando già soffiavano sull'Europa i più foschi nazionalismi revanscisti e quando già si avvertivano incombenti i pericoli del nuovo conflitto, l'intellettuale e diplomatico pacifista Giraudoux e l'eccezionale uomo di teatro Jouvet collaboravano in una significativa rivisitazione del teatro attico. Sulle scene parigine i prodromi e i postumi della guerra di Troia erano ancora efficaci per mettere in discussione la necessità della guerra e per interrogarsi sulle sue derive mostruose, per tentare di coinvolgere la comunità intorno a quegli eterni temi.

I prodromi prima di tutto: l'Occidente sa che la guerra di Troia ha avuto luogo, ma la *pièce* di Giraudoux punta sugli antefatti, sugli sforzi di Ettore che aveva cercato in ogni modo di evitarla e sulle ragioni, tutte materiali, denunciate da Ulisse, che l'avrebbero comunque imposta. Dentro le mura della città e nella reggia di Priamo, Andromaca incinta e Ettore lavorano per scongiurare la guerra e per la restituzione di Elena. Per questo Ettore negozia con l'emissario dei Greci, Ulisse, che molto lucidamente svela i giochi: Elena potrà essere restituita, ma i Greci, con l'aiuto di alcuni Troiani, troveranno il pretesto per non accettarla e garantirsi una guerra che ha le sue vere cause nell'oro di Troia e nel suo territorio, nelle mire imperialistiche dei Greci; non è prudente avere dèi, templi e campi d'oro.

Ulysse: [...] Les autres Grecs pensent que Troie est riche, ses entrepôts magnifiques, sa banlieue fertile [...] L'or de vos temples, celui de vos blés et de votre colza, ont fait à chacun de nos navires, de vos promontoires, un

signe qu'il n'oublie pas. Il n'est pas très prudent d'avoir des dieux et des légumes trop dorés (Acte II, Scène XIII).

Prima della guerra e con la certezza di non poterla evitare, l'Ulisse di Giraudoux<sup>1</sup> sostiene gli stessi argomenti che la vecchia Ecuba sulla scena delle *Troiane*, davanti alla sua città ancora in fiamme, a guerra finita e in attesa di essere imbarcata da prigioniera per la Grecia, aveva rinfacciato a Elena:

Ecuba: [...] non è come dici ... mio figlio era di straordinaria bellezza e la tua mente, nel vederlo, si figurò Afrodite. Ogni follia per gli uomini è Afrodite, il nome della dea e quello della follia, *aphrosyne*, incominciano proprio allo stesso modo. Tu lo vedesti nelle sue vesti barbare, splendente d'oro, e perdesti la testa. Ad Argo vivevi di poco ... sperasti di lasciare Sparta e di affogare nel lusso la città dei Frigi in cui l'oro scorreva a fiumi! Il palazzo di Menelao non ti bastava a soddisfare le tue smanie di sfarzo (*Troiane* 987-997).

Sulle scene ateniesi di V secolo la guerra di Troia per lo più ha già avuto luogo. Le tragedie – quelle che ci sono rimaste di materia troiana e atridica – incominciano dove finisce la guerra, con i postumi della spedizione achea di cui semmai rievocano gli antefatti. Lo scandaloso antefatto del sacrificio di Ifigenia sulle spiagge dell'Aulide è richiamato con orrore nel canto di *parodos* dell'*Agamennone* (vv. 184-247), quasi che i vecchi Argivi del Coro con il ricordo del sacrilegio volessero ridimensionare la gioia per la vittoria su Troia appena annunciata ed esprimere la paura per le nuove violenze che da quel gesto immondo sarebbero potute ancora conseguire. E ancora, dopo oltre mezzo secolo dall'*Oresteia*, il sacrificio della vergine torna a essere vicenda centrale dell'*Ifigenia in Aulide* di Euripide, la tragedia postuma che mette in scena l'intrigo, le feroci lotte per il potere, le menzogne e i colpi di scena consumati tra i capi dei Greci prima ancora che la flotta avesse preso il mare per Troia.

La guerra non si addice ai mezzi espressivi del teatro, né di quello antico né del moderno. Al contrario ne segnala i limiti e lo osservava già Shakespeare nel prologo dell'*Enrico V*: come avrebbe potuto il cerchio ligneo del Globe, un'arena per galli, contenere i vasti campi di Francia e gli elmi che avevano fatto tremare di terrore l'aria di Azincourt?

[...] Leash'd in like hounds, should famine, sword and fire  
Crouch for employment. But pardon, and gentles all,

1 J. Giraudoux, *Théâtre complet*, Paris 1991, pp. 469-579.

The flat unraised spirits that have dared  
 On this unworthy scaffold to bring forth  
*So great an object: can this cockpit hold*  
*The vasty fields of France? or may we cram*  
*Within this wooden O the very casques*  
*That did affright the air at Agincourt?*  
 O, pardon! since a crooked figure may  
 Attest in little place a million;  
 And let us, ciphers to this great accompt,  
 On your imaginary forces work [...]

La guerra e le sue battaglie erano, in Grecia, affidate alle grandi narrazioni, ai cantari dell'epica e poi alla storiografia. Luciano, il magnifico autore del II secolo d.C. che nella sua scrittura tutto recepisce e tutto trasforma della grande tradizione greca, aveva compreso il legame intrinseco tra guerra e racconto. Aveva avviato un pamphlet molto celebre sulla buona e sulla cattiva storia, *Come si deve scrivere la storia*, con l'immagine di un'epidemia: le guerre partiche<sup>2</sup> avevano provocato e continuavano a provocare un vero e proprio contagio di storiografi o sedicenti tali, molti dei quali imitavano i procedimenti e le espressioni tipiche dei grandi storici, ma narravano falsità grottesche, talvolta assolute [...] non avendo conoscenza né dei luoghi né dei popoli [...] replicando meccanicamente i cliché esteriori del racconto storiografico [...] indulgendo all'esagerazione e all'adulazione. Al di là dell'intenzione polemica e del registro parodico, Luciano aveva colto e segnalato un nesso stabile e significativo: *polemos* è il padre degli storici, dei narratori e dei compilatori<sup>3</sup>, *syngrapheis*, non dei drammaturghi. Il teatro fiorisce in tempo di guerra, ma la guerra sembra che non possa stare nell'economia stringente, nel tempo concentrato e nello spazio limitato, della rappresentazione scenica.

## 2. *Scene e retroscena*

Il poco che ci è rimasto dell'intensiva produzione teatrale antica, tragica e comica, esclude le guerre, sia la leggendaria guerra di Troia, ela-

2 Le fasi salienti delle guerre partiche si dispongono sull'arco di oltre un secolo, dal 92 al 224. I riferimenti di Luciano (capitolo 30) potrebbero verosimilmente richiamare la campagna di Lucio Vero degli anni 164-166. Cfr. G. Piras, Introduzione a Luciano, *Come si deve scrivere la storia*, Napoli 2001, p. 22.

3 *Come si deve scrivere la storia* 2.

borata dall'ideologia e dalla propaganda cimoniana come archetipo e paradigma di tutte le guerre di giusta difesa, sia delle guerre Persiane cui Eschilo aveva partecipato da combattente, sia della guerra del Peloponneso, in corso tra i Greci negli anni in cui Sofocle, Euripide e Aristofane scrivevano per il teatro di Dioniso.

L'unica tragedia storica conservata, i *Persiani* di Eschilo, la più antica di tutte che ancora leggiamo, datata al 472, è un dramma del dopo guerra, del ritorno a Susa di Serse sconfitto, del suo incontro con la regina, sua madre, e con il fantasma di Dario, suo padre. L'evento saliente della spedizione catastrofica, la battaglia di Salamina, entra nell'economia drammaturgica solo come inserto narrativo, con il racconto del marinaio superstite (*Persiani* 302-330; 337-347; 353-432; 447-471; 480-514), una *rhesis* di rara efficacia, densa di significati, sapientemente scandita dagli interventi della regina, ben calibrata nella struttura e nel lessico, ma pur sempre un'estensione complementare rispetto all'intreccio. E ancora, alcuni anni dopo, nel 467, con i *Sette contro Tebe*, Eschilo scrive la tragedia di Eteocle che si prepara ad affrontare la battaglia contro suo fratello. Il campo di battaglia e i guerrieri argivi con i loro scudi istoriati entrano anche in questo dramma come *ekphraseis*, attraverso i resoconti dell'osservatore, del *kataskopos*, che spia e riferisce a Eteocle l'assedio dall'alto delle mura<sup>4</sup>, così come, a battaglia conclusa, un altro narratore racconta e commenta il duello fratricida<sup>5</sup>.

Il prima, il dopo, i margini della guerra, gli sguardi e le voci delle donne sulla guerra sono la più preziosa materia teatrale. Se le guerre restano confinate nello spazio extrascenico, le scene del teatro accolgono i retroscena delle guerre, i residui non eroici, i negoziati scandalosi, le violenze, le violazioni, le degenerazioni postume o i sogni di riscatto, il non detto e l'indicibile della storiografia ufficiale. Accade con le tragedie che rievocano le vergogne delle guerre leggendarie a specchio amplificante degli scandali contemporanei. Accade con le commedie di Aristofane, che non portano in scena la guerra in corso, ma i suoi riflessi nelle strade e nelle case di una città devastata nei luoghi e nelle menti, nei comportamenti e nelle fantasie allucinate di una comunità disgregata.

4 Le descrizioni del *kataskopos* si alternano ai commenti di Eteocle nel secondo episodio, vv. 369-682.

5 *Sette contro Tebe* 811-821.

### 3. *L'Orestea o i costi violenti del nuovo mondo postbellico*

La guerra è appena finita e in Argo si attende il ritorno di Agamennone, il re vincitore di Troia. Dall'orchestra e sulla scena il Coro e i personaggi avviano sotto traccia il processo ai vincitori, la denuncia degli eccessi e delle trasgressioni che si ritorceranno contro di loro. I vecchi argivi, custodi della memoria e dei segreti del palazzo, temono che il sacrificio sacrilego di Ifigenia generi nuove vendette e nuovi traumi intrafamiliari: la vergine era stata offerta dal padre ad Artemide per propiziare la guerra viziata all'origine, intrapresa per una causa non condivisa, per riscattare Elena, la donna promiscua, *polyanor Helene*, che aveva offeso i vincoli nuziali del *gamos* così come Paride aveva offeso il sacro patto di ospitalità, *xenia* (vv. 60-61; 366 e 399-402.) Clitennestra finge di augurarsi che i Greci, a Troia, non arrivino a violare gli altari né si spingano oltre gli atti previsti dal codice di guerra:

se avranno rispetto per gli dèi della città e per i templi di quella terra conquistata, da vincitori non saranno a loro volta vinti. Che mai cada sui soldati il desiderio di prendere ciò che è proibito, che non siano sopraffatti dalla voglia di bottino. Bisogna che tornino indietro, alle loro case, sani e salvi. Devono invertire la rotta. Ma, se anche l'esercito ritornerà senza colpe verso gli dèi, resta vigile il dolore dei morti (*Agamennone* 320-346).

Ma i dubbi insinuati da Clitennestra, che anticipano e illuminano per flash e per allusioni le violazioni capitali e i crimini di guerra commessi dai Greci a Troia, saranno confermati ancora prima dell'arrivo di Agamennone dal racconto dell'araldo:

distrutti sono gli altari, distrutti i templi degli dèi, il seme di tutta quella terra è morto. Tale giogo gettò su Troia il maggiore degli Atridi (*Agamennone* 527-529)

La paura del Coro si rivelerà profetica e i sospetti di Clitennestra hanno colto nel segno: i Greci hanno trasgredito tutti i sacri precetti, hanno fatto anche quello che qui non si dice, hanno strappato Cassandra e Priamo dagli altari<sup>6</sup>. Come profezie, i pre-sentimenti del Coro e di Clitenne-

6 Per Cassandra violata e strappata fuori dal tempio troiano di Atena, cfr. *Troiane* 69-70 e 616-619. Cfr. anche Apollodoro *Ep.* 5.22. Pausania (1.15.2-3) racconta che la scena era dipinta nella Stoa Pecile di Atene. Di Priamo sgozzato, *katasphagenta*, sull'altare di Zeus *herkeios*, protettore della sua casa, si ricordano Posidone ed Ecuba, *Troiane* 17 e 485, cfr. anche Apollodoro, *Ep.* 5.21.

stra predispongono l'attesa non solo dell'assassinio imminente del re vincitore al cuore della prima tragedia, ma anche del matricidio, crimine assoluto, al cuore della seconda. Soprattutto pre-giustificano l'assassinio di Agamennone già progettato e sul punto di consumarsi per mano della regina sua sposa nel luogo e nel tempo in cui si sarebbe dovuto celebrare il suo trionfo.

Nel grande affresco dell'*Oresteia* – un disegno drammaturgico complesso e legato in cui ogni dramma, con la sua autonomia strutturale e semantica, si iscrive in un'architettura di senso più ampia – non si vede la guerra, ma si susseguono ora solo rievocati ora drammatizzati i conflitti e i delitti familiari da cui la guerra ha preso avvio e quelli in cui la guerra è derivata. La colpa di Elena e il sacrificio di Ifigenia, da una parte, Clitennestra, sposa assassina e madre assassinata, dall'altra, iscrivono la guerra in una cornice familiare, in una sequenza di massacri tra consanguinei che si proiettano nella guerra esterna e dalla guerra ricadono, con violenza autolesionistica e disgregante, sulla famiglia con esiti catastrofici per il *genos*, per l'ordine sociale e politico fondato sulle parentele e sulla consanguineità.

Il grande teatro è sempre contemporaneo. Anche la tragedia greca lo era, sebbene attingesse al mondo degli antenati e delle origini e dislocasse nell'indefinibile tempo del mito i conflitti del suo tempo. Anche l'*Oresteia* era composta per il pubblico del 458 a.C., per quella stagione e non per i posteri, importanti per gli storici e per la storiografia, ma per nessuno dei drammaturghi attici. A quali fatti poteva alludere questa trilogia del dopo guerra, costruita sui crimini dei vincitori di Troia, sulla messa in discussione delle loro ragioni, sull'ingiustizia intrinseca alla guerra giusta? Su quali violenze recenti e ancora brucianti Eschilo, il glorioso maratonomaco, voleva richiamare la riflessione del suo spettatore implicito?

La raffinatissima costruzione drammaturgica si apre con Troia e si conclude con l'Areopago. Sono passati circa vent'anni dalla conclusione delle guerre persiane, combattute e propagandate come nuove guerre di Troia dell'Occidente greco contro l'Oriente, e dalla conseguente fondazione della lega delio-attica e dell'impero. L'Atene periclea è in forte ascesa e sta vivendo gli effetti del suo primato nella guerra panellenica contro la Persia in difesa della Grecia. Il tribunale di cui qui si fa l'ezio-logia nel terzo dramma, le *Eumenidi*, è appena stato riformato nel 462-461, anzi ridimensionato in senso democratico e antigentilizio da Efialte che ne ha abolito la funzione di *nomophylakeia*, della garanzia costituzionale e della sorveglianza sulla legittimità degli atti e dei prov-



vedimenti istituzionali. Efiante, il riformatore democratico, è stato assassinato e alcune fonti non facilmente smentibili affermano che il delitto non è stato opera degli oligarchici, ma del suo storico compagno di battaglia Pericle<sup>7</sup>.

Forse erano queste guerre intestine, consumate non tra consanguinei ma tra *hetairoi*, negli anni in cui i patti politici delle fazioni avevano superato le parentele, a trasparire malcelate dietro le remote vicende dei vincitori di Troia e i loro crimini pre e postbellici. Forse erano queste derive della guerra, questo sanguinoso sperimentalismo politico pagato al prezzo esoso di vittime eccellenti mietute anche tra i *philoï*<sup>8</sup>, a dominare l'orizzonte dell'*Oresteia*. Forse Eschilo, spostando il fuoco drammatico dalla guerra tra Greci e Troiani/Persiani sulla conflittualità interna al mondo dei vincitori, intendeva scuotere gli Ateniesi dall'euforia della pace riconquistata e del nuovo benessere garantito dall'Impero. Forse cercava di scoprire le pieghe in cui si erano annidati e moltiplicati i germi del conflitto. Ma quelli di Eschilo erano gli anni della *pentecontætia*, il cinquantennio di un'Atene che scontava la violenza coltivando il sogno del miracolo ormai sul punto di realizzarsi nella monumentalizzazione dell'Acropoli<sup>9</sup> e nella straordinaria produzione intellettuale, cantieri diversi dello stesso laboratorio politico. E gli dèi dell'*Oresteia* – Artemide per il sacrificio di Ifigenia, Apollo per il matricidio, Atena per l'assoluzione del matricida – erano ancora abbastanza potenti per assorbire la violenza e indirizzarla. La violenza non era annullata, ma nel nome degli dèi era resa funzionale alla rifondazione del mondo.

#### 4. *Il revisionismo euripideo o il dopoguerra delle donne*

Portando in scena l'ondata di terrore e di vendette incrociate che aveva travolto Agamennone e richiamando i tristi destini degli altri vincitori di Troia, Eschilo aveva chiamato in causa i più recenti vincitori dei Persiani e le faide incrociate che avevano portato all'ostracismo prima

7 Plutarco, *Pericle* 10, attribuisce a Idomeneo di Lampsaco la notizia dell'implicazione di Pericle nell'assassinio, prendendo immediatamente le distanze dalla fonte subito dopo averla citata.

8 Il tema della *philia*, dei legami di appartenenza, è tematizzato nell'*Antigone* di Sofocle che contrappone all'accezione più tradizionale di legame di sangue, *syngeneia*, privilegiata da Antigone, quella di patto politico introdotta da Creonte.

9 La data convenzionalmente indicata per gli inizi dei lavori è il 447 a.C.

di Temistocle e poi di Cimone, al richiamo strumentale di quest'ultimo da parte di Pericle, all'assassinio di Efialte. Sul mondo dei vincitori, sulle colpe che minavano l'esito del loro successo, sui disordini delle loro condotte, Eschilo aveva impostato anche gli interventi di Cassandra. Cassandra (*Agamennone* 1072-1330) aveva lamentato solo incidentalmente (vv.1156-1172) la distruzione di Troia, ma aveva gridato orrore per il sangue e gli scheletri consanguinei sepolti nella reggia degli Atridi che dai muri chiedevano nuove vendette.

Le ragioni dei vinti e dei perdenti avrebbero dovuto attendere il teatro di Euripide e quello di Aristofane, le tragedie e le commedie composte in parallelo e in dichiarata concorrenza sullo sfondo della interminabile, durissima guerra<sup>10</sup> in corso su diversi fronti e con poche interruzioni tra il 431 e il 404. Accusato in commedia, in particolare nelle *Tesmoforesie*, di aver tradito le donne per averne messo in scena i vizi e i segreti, Euripide è passato nella storia del teatro per aver costruito ruoli femminili di rara intensità, per emozionare e per far pensare. Il dopoguerra troiano, nella scrittura di Euripide è quasi tutto femminile. Regine e principesse troiane dominano la scena insieme con le figlie di Agamennone, Ifigenia e Elettra. Le prime, insieme con il piccolo Astianatte, incarnano la disperazione dei più vinti tra i vinti, delle superstiti deportate e ridotte in schiavitù. Le altre, riprese in diversi momenti del loro percorso deviato dalla guerra, danno voce a tutti i perdenti che non sono i vinti in guerra, ma coloro che, da entrambe le parti, la guerra non l'avrebbero mai voluta e l'hanno invece subita.

Nelle tragedie dei primi anni Venti<sup>11</sup> a loro intitolate, Ecuba, la vecchia regina superstita in viaggio per la Grecia, e Andromaca, la sposa del principe ereditario pretesa da Neottolemo come premio di guerra, continuano a subire gli oltraggi dei vincitori, dei figli dei vincitori e anche degli alleati di un tempo. In Tracia, durante una sosta della flotta, il figlio di Achille chiede che Polissena sia sacrificata sulla tomba di suo padre e Polimestore, alleato dei Troiani quando erano potenti, ha assassinato l'ultimo principe di Troia, il più giovane figlio di Ecuba e Priamo, per derubarlo dell'oro con cui gli era stato affidato ancora bambino. In Tes-

10 Tucidide 1.21.2 introduce il suo racconto sottolineando la continuità e la gravità del conflitto considerato come uno anche nella pluralità dei fronti: «e questa guerra, sulla base dei fatti, si vedrà che è stata maggiore di quelle del passato».

11 Le ambientazioni delle tragedie tra Tracia e Tessaglia inducono a datare i due drammi tra il 427 e il 425, negli anni compresi tra le operazioni belliche nel nord dell'Egeo e la vittoria ateniese di Sfacteria.

saglia, alla corte di Peleo, Andromaca, la feconda schiava concubina, è aggredita e minacciata con il suo bambino da Ermione, la figlia di Elena e Menelao, sposa legittima e sterile di Neottolemo. Ecuba e Andromaca, sopravvissute alla loro città, alla loro famiglia e alla loro vita, spostano il centro tragico e ridefiniscono il tema: al posto dei vincitori e dei vinti si sostituiscono le vittime con la loro assoluta derelizione e il loro punto di vista che disarticola dal basso e smaschera tutte le retoriche della guerra giusta.

La rivisitazione della materia troiana e atridica da parte di Euripide si intensifica con il 415, nella stagione che segue immediatamente la feroce repressione dei Meli da parte degli Ateniesi e la loro ripresa delle ostilità spostate sul fronte siciliano. Tra il 415, l'anno degli scandali e dei complotti che avevano portato alla condanna in contumacia di Alcibiade e al suo abbandono della spedizione siciliana, e il 408 del suo ultimo allontanamento da Atene dove era stato richiamato, Euripide riscrive sistematicamente i nuclei tematici dell'*Oresteia* dentro intrecci tragici che rovesciano il senso della trilogia e cambiano il segno di quella violenza estrema che, nel quadro eschileo, risultava pur sempre riscattata in funzione rivoluzionaria e fondativa.

*Troiane* 415, *Ifigenia in Tauride* 414, *Elettra* 413, *Elena* 412, *Oreste* 408: riconsiderate in questa sequenza cronologica<sup>12</sup> le tragedie sembrano iscriversi in un progetto di revisionismo radicale della saga troiana narrata dai poemi omerici e di attacco sistematico alla monumentale ricostruzione eschilea, in particolare al manifesto politico in cui si concludeva.

Nelle *Troiane* sono le voci delle donne deportate e il corpo del piccolo principe Astianatte a farsi scrittura e tragedia, a rivelare la mostruosità dei Greci vincitori dei barbari nella prostrazione delle vittime. Davanti al corpo del piccolo scaraventato da quel che resta delle mura di una città bruciata dopo la morte dei suoi eroi, Ecuba, che per tutta la tragedia ha guidato il compianto e il lamento, ritrova la parola del *logos* e denuncia i campioni di civiltà e di conoscenza, come già aveva fatto nello scontro con Elena (vv. 969-1032), ma con ben altro *pathos*:

Ecuba: Poggiate a terra il bello scudo di Ettore, uno spettacolo doloroso che mai avrei voluto vedere! Potete andare fieri più delle vostre armi che

12 Le date dell'*Ifigenia in Tauride* e dell'*Elettra*, a differenza delle altre, non sono attestate, ma argomenti largamente condivisi collocano la prima nel 414 e la seconda nel 413. G. Zuntz, *The Political Plays of Euripides* (1955), per ragioni prevalentemente metriche, ritiene *Elettra* anteriore alle *Troiane*.

della vostra intelligenza, Achei! Che paura avevate di questo bambino, per dargli una morte così? Temevate che risollevasse Troia dalla rovina? [...] Avete paura di questo piccino? Non è lodevole chi ha paura senza motivo.

E tu, mio amatissimo, che morte sciagurata hai avuto! Se fossi morto in difesa della città, nel pieno degli anni, dopo avere goduto delle nozze e del potere, saresti beato, se pur qualcuna di queste cose ha a che fare con la beatitudine. Ma tu le hai solo intraviste o immaginate, figlio mio! Non le hai conosciute, non le hai vissute, pur avendole nella tua casa. Infelice, le mura dei tuoi avi ti hanno straziato il capo, i riccioli che tua madre copriva d'affetto e di baci... da lì, dalle tue ossa rotte, ora sgorga il sangue. Non devo parlare di questi orrori! E le tue mani, hanno la dolce impronta di quelle di tuo padre, ma sono distrutte! Anche la tua bocca è spenta! spesso pronunciava piccole frasi e mentiva, quando mi volavi in grembo e dicevi: «Nonna, taglierò per te un lungo ricciolo e guiderò una processione di coetanei alla tua tomba, salutandoti con un dolce addio». Ora non tu, il più giovane, ma io, una vecchia, privata della patria e dei figli, seppellisco il tuo povero corpo. Tutto è stato inutile: i baci, le cure, le veglie. Cosa potrebbe scrivere un poeta sulla tua tomba? «Gli Argivi uccisero un giorno questo bambino, ne avevano paura». Che vergogna, questa scritta, per la Grecia! (*Troiane* 1156-1191)

Il commiato di Ecuba non si risolve nel grido tragico del dramma familiare che ha sconvolto l'ordinario avvicinarsi delle generazioni. Le sue accuse, ispirate dagli affetti e dai legami di sangue, la lucidità del suo sguardo offeso e rovesciato assumono una gravidanza esplosiva alla luce dei fatti di Melo accaduti pochi mesi prima della rappresentazione, tra l'estate 416 e l'autunno 415, e narrati da Tucidide (5.84-116) nel resoconto che si conclude come segue:

arrivò da Atene un altro esercito al comando di Filocrate di Demea, e i Meli ormai erano stretti da assedio a tutta forza; verificatosi anche un tradimento, si arresero agli Ateniesi a condizione che questi decidessero dei Meli secondo la loro discrezione. E gli Ateniesi uccisero tutti i Meli adulti che catturarono e resero schiave le donne e i bambini, poi occuparono il territorio e vi insediarono 500 coloni. (Tucidide 5.116.3-4)

*L'Ifigenia in Tauride*, quasi certamente dell'anno dopo, inaugura la teoria delle principesse greche disperse o degradate dalla guerra che ricompiono per smentire, a loro volta e dalla loro parte, le narrazioni dei vincitori. La principessa salvata dal sacrificio, sostituita sull'altare dalla cerva e preposta lei stessa ai sacrifici degli stranieri per un arcaico culto di Artemide in Tauride, annulla l'antefatto più clamoroso, oblativo e scandaloso della guerra. Ifigenia, la vergine sacrificata dell'*Oresteia*, tor-

na in scena da sacrificatrice<sup>13</sup> e Oreste, suo fratello che la raggiunge, è folle, colto in uno dei peggiori accessi del suo male, e criminale recidivo: con il matricidio è scaduto a un punto di non ritorno e per salvarsi progetta di uccidere Toante, così come nella precedente *Andromaca* aveva predisposto l'assassinio di Neottolema a Delfi. Vittime anche loro della guerra, i figli di Agamennone hanno perduto definitivamente l'innocenza.

E così, la strana e nuova *Elena* del 412, che replica e amplifica lo schema e i motivi dell'*Ifigenia Taurica*<sup>14</sup>, sembra assestare un nuovo e più radicale colpo alle falsità garantite dalla tradizione dominante, alle illusioni identitarie depositate nella saga. Preservata casta in Egitto e sostituita dall'*eidolon* gassoso nel letto di Paride, la nuova Elena da una parte rianima la tradizione minore stesicorea e dorica, ma dall'altra, in diretta concorrenza con Omero e con Eschilo, azzerla la causa prima della guerra. Definisce lei stessa, a più riprese, la propria rappresentazione corrente come vuota parvenza, *kene dokesis* (*Elena* 36, 119, 121). Il ratto di Elena altro non era stato che un colossale, e letterale, *ballon d'essai*, il pallone gonfiato prima per attirare e poi per illudere l'opinione. Che si erano raccontati i Greci per giustificare la loro proto-guerra? Chi sono i Greci della civiltà, della ragione e della parola, del *logos* che dovrebbe avere sconfitto ed escluso la forza brutta, la *bia*, se Elena e Menelao, ritrovatisi, per fuggire dall'Egitto e dalle pretese di Teoclimeno, non esitano a pianificare e poi a compiere con l'inganno il massacro degli accompagnatori<sup>15</sup> che avevano ottenuto da lui?

*Elettra* e *Oreste* infine, le tragedie dei due figli di Agamennone che Euripide porta in scena non solo emarginati, ma sporchi, derelitti di una derelizione che allude alla degenerazione morale. Elettra attira sua madre in campagna con il tranello del parto imminente, la odia per le sue ricchezze, per i suoi gioielli e la servitù, per Egisto: tra la madre e la figlia non è più in gioco, come nelle *Coefore*, la continuità del *genos* e della sovranità, ma la sola eredità dei beni materiali. Rivendicazioni di beni materiali e non di lignaggio spingono Elettra ad armare la mano di suo fratello, bellimbusto da palestra, per il matricidio. E l'ultimo Oreste, del

13 *Ifigenia in Tauride* 381-392: Ifigenia conclude la *rhesis* in cui ricorda l'episodio del suo sacrificio e dell'inganno delle nozze, biasimando i riti sacrificali ancora ascritti ad Artemide cui lei è preposta.

14 Parallelismi e simmetrie vistose furono chiaramente rilevate da M. Platnauer (comm.), *Euripides. Iphigenia in Tauris*, Oxford 1938.

15 La pianificazione del massacro è rivelata da Elena alle donne del Coro (vv. 1369-1389) e l'agguato è narrato dal superstite a Teoclimeno (vv. 1526-1618)

408, mal lavato, cisposo, maleodorante, quasi un mostro divenuto inguardabile anche dai parenti più stretti, tornato in sé dopo la remissione della crisi, reagisce alla condanna inflittagli dalla città per il matricidio solo con il progetto di nuovi delitti: insieme con Elettra e Pilade è pronto ad assassinare Elena e, se servisse, anche Ermione pur di salvarsi. Dalla guerra e dal *pactum sceleris* del matricidio i tre principi sono stati ridotti a un terzetto di *hetairoi*, di soci coatti a delinquere.

### 5. Il teatro di Aristofane come il carro di Madre Courage

Vittime e relitti umani popolano le scene di dopoguerra di Euripide. Attraverso i loro occhi e le loro voci, le tragedie euripidee assumono la guerra, la sottraggono al racconto giustificatorio dei fatti e la frantumano in vicende di orrore esemplare: alle scene dominate dalle regine e dalle principesse troiane deportate e umiliate che rimettono in opera gli ultimi residui di umanità, non estinti dal tracollo totale del loro mondo e del loro status, rispondono le scene dell'ordinaria alienazione degli epigoni greci in preda a guerre interiori, travolti dalla vittoria e dalle menzogne dei loro padri vincitori.

Negli stessi anni di Euripide, in parallelo e in competizione anche parodica con il suo teatro tragico del dopoguerra troiano, Aristofane scrive le sue commedie ambientate nel tempo della guerra del Peloponneso in corso, ma ai margini della guerra vera e propria, nei luoghi della città in cui la guerra si riverbera nella crisi, nel modificarsi dei rapporti sociali e nello scadimento delle coscienze. Come il carro brechtiano di Madre Courage che insegue dalle retrovie i fronti della guerra dei Trent'Anni, con i suoi stracci e le sue vivande di pessima qualità da vendere ai soldati, anche la scrittura di Aristofane insegue la sua guerra trentennale costruendone le contro scene cittadine. La Pnice di Diceopoli, la piazza dei Cavalieri in cui si confrontano il conciapelli e il conciabudella, il Phrontisterion di Socrate, l'Eliea di Filocleone, l'Olimpo di Trigeo, il mondo di mezzo, il *metaxy* degli *Uccelli*, il Thesmophorion, sono al contempo i riflessi della guerra combattuta sui campi di battaglia e gli osservatori da cui guardare e giudicare la guerra, le sue battaglie e i suoi signori.

Sulle scene tragiche Elettra, Oreste, Ifigenia rediviva, Ecuba, Andromaca, Cassandra incarnano le malattie che colpiscono e contagiano i sopravvissuti così come la resilienza che salva le vittime della storia. Diventano le icone, le facce differenti di una guerra proteiforme che non finisce sui campi troiani e si insinua nelle case, si annida nei corpi e nel-

le menti, invade il teatro e diventa allegoria della contemporaneità e dei suoi disagi, della guerra in atto e dei conflitti corollari, sociali e culturali. Sulle scene comiche cittadini senza particolari qualità vivono i drammi prodotti dalla guerra che fa sprofondare Atene e i suoi sobborghi in una feroce e regressiva lotta di affamati, di tutti contro tutti perennemente ossessionati dal cibo. Ai resti, agli scarti, agli eroi trasformati in relitti o in mostri dalla scrittura di Euripide, Aristofane risponde con personaggi eccentrici, allucinati, iperbolici, ancora fanaticamente attaccati alla polis, incapaci di pensarsi al di fuori del sistema politico, o fanaticamente in fuga verso mondi fantasmatici della pace e dell'abbondanza che nella struttura profonda si riveleranno esasperazioni estreme della città reale e dei suoi scompensi.

La commedia antica che ancora leggiamo, come il carro di Madre Courage – un vero e proprio carro di Tespi che rincorre le battaglie tra Polonia e Germania, un microcosmo abitato dalle vittime e dai profittatori che talvolta possono scambiarsi le parti, un palcoscenico mobile di loschi commerci, di reciproche sopraffazioni e della più ottusa speranza nel meglio, ma anche di occasioni perlopiù mancate di presa di coscienza – diventa cronotopo non della guerra, ma della mentalità e delle condizioni materiali che la preparano e che ne conseguono, lo spazio tempo della riflessione sulla guerra.

Aristofane, come Brecht, non si affida a grandi eroi positivi né, tanto meno, a manifesti ideologici. Si cala piuttosto in figure maschili mediocri, anche un po' deviate – il carbonaio Diceopoli forzatamente inurbato, il contadino Strepziade sopraffatto dai debiti, il giudice incallito che crede nel proprio potere – o in figure femminili per definizione estranee alla dimensione pubblica e osserva, obbliga il suo pubblico a osservare, con i loro occhi, dal fondo o dal di fuori, i potenti, gli intellettuali del Pensatoio e i poeti dei festival drammatici, la città che sogna il cibo e puzza di escrementi sopra cui vola lo scarabeo stercorario della *Pace*. I suoi protagonisti sembrano non comprendere, non vincere mai l'ottundimento della passione con cui entrano in scena – ripristinare la pace e con la pace i propri individuali mercimoni o mantenersi nella guerra come fonte di profitto o condizione imprescindibile dell'esercizio a oltranza del proprio potere politico o giudiziario o indistintamente politicogiudiziario. Ma il loro ottundimento dovrebbe risvegliare il pubblico, sollecitarlo a vedere quello che i personaggi sembrano non vedere, a superare i pre-giudizi e le narrazioni dominanti, a scomporre la coerenza ideologica, a denunciare gli abusi non soltanto da parte di chi li subisce, ma anche da parte di chi li infligge credendosi potente ed essendo, come

il giudice delle *Vespe*, soltanto l'ultima pedina di una scacchiera governata da altri.

A chi gli aveva chiesto perché non aveva aperto gli occhi a Madre Courage, che anche dopo la morte dei suoi tre figli continuava a portare il suo carro sui luoghi della guerra con la mira del guadagno, Brecht aveva risposto che allo scrittore di teatro non interessava che la Courage aprisse gli occhi, mentre gli interessava che li aprisse il pubblico<sup>16</sup>. Dalla Grecia antica alla nostra contemporaneità il teatro, tragico e comico, non porta in scena la guerra, ma lo straniamento che intorno ad essa si dovrebbe generare, lo smarrirsi di alcuni e il comprendere di altri, il perdersi di alcuni perché altri si salvino.

Con la sua buona sorte, i suoi rischi,  
la guerra è tanto tempo che c'è.  
Anche durasse cent'anni, la guerra,  
la gente come noi non ci guadagna.  
Stracci il vestire, schifo il mangiare,  
della paga i comandi ne rubano metà...

(B. Brecht, *Madre Courage e i suoi figli*, scena XII, trad. di R. Leiser e F. Fortini)

Il canto proviene dalle quinte e accompagna l'ultimo sforzo di Madre Courage di mettersi ancora, da sola, alle stanghe e tirare il carro ormai quasi vuoto per riprendere il suo commercio al seguito dell'ultimo reggimento. È morta, fucilata per rappresaglia, anche la figlia Kattrin, la sola eroina positiva del dramma, la vera vittima della guerra, l'unica, violata e menomata nel corpo, a tener vivo sotto le offese subite il precetto morale, il rispetto umano. La madre vuole riprendere il suo commercio, continua a credere nella guerra e nelle sue risorse che il Brigadiere senza alcuna precauzione politica aveva oscenamente predicato all'apertura della prima scena. La madre non capisce ancora, ma il coro che assiste alla sua ostinazione non ha più dubbi e con le sue certezze, con la sua denuncia, suggella la fine delle cronache<sup>17</sup>. Anche noi dovremmo avere compreso.

16 Vedi la nota conclusiva apportata al testo dall'autore e anche H. Mayer, Introduzione a B. Brecht, *Teatro I*, trad. it. Torino 1973, p. XXV.

17 Il dramma, composto nel 1939 e rappresentato per la prima volta a Zurigo nel 1941, quando già la seconda guerra mondiale imperversava per l'Europa, è intitolato *Mutter Courage und ihre Kinder* e porta come sottotitolo *Eine Chronik aus dem Dreißigjährigen Krieg*.



SOTERA FORNARO  
*Università di Sassari*

## LE TRINCEE DI POLINICE (1917-1933)\*

*Classici in guerra.* Ogni classicista legge e interpreta i testi antichi nel loro proprio contesto storico, antropologico, poetico. D'altro canto quei testi antichi offrono sempre materiale di riflessione su noi stessi, come singoli individui e all'interno di situazioni e problemi del nostro tempo. Nei classici, ed in quelli antichi in particolare, troviamo un repertorio di situazioni emblematiche e di immagini dal valore simbolico che si prestano alle letture del presente. Tanto più se protagonisti di quei testi sono personaggi mitici: il mito, infatti, di per sé anacronistico, si attualizza nel momento in cui viene nuovamente raccontato, rappresentato, usato. Il linguaggio mitico, in questo senso, può dirsi 'universale', ed i protagonisti dei miti servono da simboli o da archetipi per esprimere funzioni psicologiche, emotive, politiche, sociali di ogni epoca. Accadde, com'è ovvio, anche durante la Grande guerra.

*Antigone eterna.* Con la Prima guerra mondiale esordiscono i mezzi di distruzione di massa, che straziano e perciò umiliano nella sua dignità, fragilità estrema e vulnerabilità il corpo umano. La figura mitica di Polinice, l' 'uomo dalle molte contese', che giace insepolto e illacrimato sul campo di battaglia, costituisce l'archetipo del profanato corpo del nemico ucciso di tutte le guerre, passate e presenti<sup>1</sup>. Ma anche del nemico che smette di essere nemico nella sua riduzione a uomo nudo, privato di qualsiasi segno distintivo, dell'armatura, delle insegne reali o dell'esercito di appartenenza, lasciato a imputridire al punto che il fetore della decomposizione impesta l'aria<sup>2</sup>. Il carattere combattivo e virile di Antigone, la quale nella tragedia di Sofocle più volte è paragonata da

---

\* Desidero ringraziare la dottoressa Fiorella Mattio della Fondazione Guido Luzzatto di Milano per l'aiuto prestatomi alla stesura di questo contributo.

1 Cfr. G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Torino 2006, uno splendido libro che stranamente non ricorda il mito di Antigone.

2 Cfr. Sofocle, *Antigone*, vv. 407-414.

Creonte ad un ‘maschio’<sup>3</sup>, risultò facilmente archetipico in una guerra che costrinse le donne ad abbandonare il loro ruolo tradizionale di mogli, madri, ‘angeli del focolare’, per richiedere un impegno sostanziale nell’industria bellica, nei lazzaretti, nei campi di lavoro, nello spionaggio, nella propaganda. Al punto che il romanziere e pacifista Romain Rolland, premio Nobel per la letteratura nel 1915, in un vibrante appello intitolato *All’Antigone eterna*, pronunciato proprio quell’anno al congresso internazionale delle suffragette a Londra<sup>4</sup>, consapevole del peso militare dell’attività delle donne, chiese loro di tornare alla naturale propensione amorosa, di non «mischiarsi alle lotte», persino di «non fare guerra alla guerra»: di rispondere pertanto ad ogni atto d’odio tra i combattenti con un atto d’amore per tutte le vittime. Come spiazzato da un’imprevista emancipazione che rivelava all’improvviso tutta la forza delle schiere femminili, Rolland chiese alle donne di diventare, per contrasto, la «pace vivente in mezzo alla guerra: l’Antigone eterna, che rifiuta l’odio e che, nel momento in cui soffrono, non sa più distinguere tra fratelli nemici». Così Rolland sottolineava anche come il nodo della vicenda mitica di Antigone, la contrapposizione armata tra fratelli, risultasse, nel contesto bellico, di tragica attualità. Proprio al culmine del massacro e dell’orrore, gli uomini costretti a guardarsi in faccia per giorni dalle trincee opposte e a riconoscersi gli uni nei volti scavati, sofferenti, impauriti degli altri, si scoprono fratelli.<sup>5</sup> «Di che reggimento siete, fratelli?» – suona il verso celeberrimo di Giuseppe Ungaretti: fratelli divengono i compagni di trincea, fratelli i caduti nella terra di nessuno, per recuperare i quali, come Antigone, si rischia la vita. Ma fratelli diventano anche i nemici, perché in essi ci si specchia (si ricordi la poesia *Perché non t’uccisi?* di Fausto Maria Martini, 1916). E fratelli nemici si dividono su fronti opposti. Lo ricorda bene Trieste dilaniata tra gli irredentisti e i fedeli all’impero asburgico, ma non diversamente accade in Alsazia, dove alla fine della guerra la smobilitazione dei tedeschi diventò per molti un doloroso esilio.

3 Ai vv. 248, 348, 484-485, 525; cfr. 648-652, 678-680, 740-741, 756.

4 Materiali in: <http://www.peacepalacelibrary.nl/wp-content/uploads/F10-18-018.pdf>

5 Per i riflessi letterari del tema cfr. ad esempio G. Capecchi, *Lo straniero nemico e fratello. Letteratura e Grande Guerra*, Bologna 2013. Molti altri esempi potrebbero essere addotti dalla letteratura tedesca, francese, inglese, americana.

*Antigone va a morire*. Antigone, però, non costituisce nella temperie della prima guerra mondiale solamente la controfigura eroica di chi dà la vita per concedere la sepoltura ad un fratello, mettendo in discussione l'antitesi tra 'amico' e 'nemico', basilare per giustificare moralmente il conflitto, ma presta la maschera ad ogni vittima delle leggi inique dello Stato, a coloro ingiustamente condannati a morte: diventa archetipo mitico, insomma, per i soldati al fronte vessati, umiliati, affamati, sottoposti ad una disciplina insensata, falciati dai tribunali militari. Pensiamo a un capolavoro cinematografico come *Orizzonti di gloria* di Stanley Kubrik (1957), un film realistico sul processo farsa e sull'ingiusta fucilazione di tre uomini scelti a caso, accusati di codardia per non aver eseguito un comando assurdo, un attacco impossibile e perciò inutile. Ma anche all' 'antigonea' Marlene Dietrich in *Disonorata* (1931), che pur avendo servito eroicamente il suo paese viene giustiziata perché ha salvato l'uomo che ama, un nemico – seguendo fino in fondo la legge dell'amore (secondo la celebre asserzione dell'Antigone di Sofocle al v. 523). Il fantasma mitico di Creonte aleggia perciò in ogni ufficiale ottuso, fanatico, avido di vite umane. La guerra svela in fin dei conti il più mostruoso dei volti del potere, deformato per giunta dalla paura, dal sospetto. Sin dal primo giorno di guerra, nelle stazioni campeggiavano locandine che invitavano a prestare attenzione alle spie. Nelle trincee si mormorava di rivolte contro gli ufficiali, diserzioni continue; si parlava con rabbia degli ufficiali, a cui nessun privilegio era negato. Covava la rivoluzione, in quelle voci che non si alzavano forti, in un'eco inconsapevole dell'avvertimento di Antigone e poi di Emone al padre tiranno nella tragedia di Sofocle<sup>6</sup>: la città mormora, ma nessuno parla ad alta voce, hanno tutti paura. In un mondo oscuro, dove presto fu impossibile nascondere l'esercito parallelo di mutilati e invalidi nel corpo e nella mente, si diffondeva la peste della diffidenza, la paura del tradimento, la paranoia della cospirazione generale.

*Antigone 1917*. Non meraviglia che, dopo qualche decennio in cui la ricezione dell'*Antigone* sofoclea era sembrata diradarsi o stare, per così dire, dalla parte di Creonte<sup>7</sup>, il mito torni prepotente nella tragedia *Anti-*

6 Sofocle, *Antigone*, vv. 509 e 685-691.

7 La più celebre Antigone tedesca era stata voluta dall'imperatore Guglielmo IV in persona per essere rappresentata a Saint-Souci (1841), e voleva istruire sulla grandezza di una monarchia, quella prussiana, rispettosa dell'individuo, al contrario del Creonte sofocleo.

gone di Walter Hasenclever (1890-1940)<sup>8</sup>: in cui però del dramma sofocleo non resta nulla, tranne i nomi ed un'ambientazione stilizzata, lattamente classicheggiante. Antigone, in questa tragedia, dimentica del fratello Polinice, diviene la portavoce di tutte le vittime della guerra, la sorella che grida contro lo spargimento di sangue, che predica una nuova religione della fratellanza universale, della pace. Mentre Creonte esige sangue sacrificale sui campi di battaglia ed affama il popolo, Antigone soffre invece con gli umili ed i diseredati, ne conquista, anche se a fatica, le volubili coscienze, predica l'emancipazione dalla miseria e dal servilismo morale, invita le donne ad unirsi per imporre la pace. Insomma Antigone annuncia una nuova epoca: «Il tuo potere è passato. – grida a Creonte – Il tuo mondo non esiste più. Dalla profondità della roccia ho spronato il tuo popolo. Adesso è il mio popolo! Basta con la schiavitù: non abbiamo paura!»<sup>9</sup>. Dalla tragedia di Sofocle si sprigiona, nella tragedia scritta in trincea, l'esortazione ad ammutinarsi, disertare, lasciare le armi. Una premonizione rivoluzionaria, che si deve accostare alla terza parte del monumentale romanzo di Alfred Döblin *Novembre 1918*, scritto tra il 1939 e il 1950, dove tra l'altro si paragona esplicitamente la rivoluzionaria Rosa Luxemburg ad Antigone<sup>10</sup>. Döblin scrive in esilio, in un momento in cui gli ideali rivoluzionari sono tragicamente falliti, l'effimera Repubblica di Weimar si è dissolta sotto l'impatto dirompente e impreveduto delle camicie brune, il regime nazista ha ormai sconvolto il mondo. Hasenclever, invece, scrive quando gli ideali rivoluzionari sono ancora ai loro albori, generati ed esasperati dalla crudeltà della guerra e dalle sue conseguenze: e tuttavia il giovane poeta soffre già di disincanto nella possibilità della pace universale. Nei confronti della massa prova diffidenza se non paura, certo non solidarietà. Del resto il poeta apparteneva ad una generazione che nella guerra si era buttata a capofitto, sperando nella palingenesi: ma che al fronte riconosce drammaticamente il proprio errore. I versi di Hasenclever vanno letti insieme alle pagine brutali dei diari di guerra, ad esempio del suo coetaneo Erich Toller (1893-1939), a cui la guerra insegnò la necessità della rivo-

8 W. Hasenclever, *Antigone*, a cura di S. Fornaro, Milano-Udine 2013. Cfr. anche L. Secci, *Il mito greco nel teatro espressionista*, Roma 1969, pp. 132-147.

9 *Ibid.*, p. 115.

10 A. Döblin, *Novembre 1918. Eine deutsche Revolution. Erzählwerk in drei Teilen. Dritter Teil: Karl und Rosa*, Frankfurt a.M. 2008. Su Döblin e Hasenclever vd. la mia introduzione *La profezia del dolore* a W. Hasenclever, *Antigone*, cit., pp. 32-33.

luzione<sup>11</sup>. L'Antigone utopista di Hasenclever, che si esprime con un linguaggio visionario, con sfumature messianiche, ma non religiosamente convinto, pare rassegnata al fallimento. La sua voce clamante dalle profondità della tomba promette di ritornare in un lontano giorno del giudizio, alla finale resa dei conti: nell'immediatezza non c'è possibilità di redenzione o riscatto. Un tono oscuro permea questo dramma, dovuto sicuramente alla volontà di attenersi ad una poetica d'effetto, simbolica, qual era quella del cosiddetto espressionismo: ma si tratta di un tono anche latamente profetico, quasi consapevole che quella 'prima' guerra non sarebbe finita, come una slavina d'un tratto sarebbe diventata una guerra ancor più grande e definitiva. La stessa diagnosi storica si ritrova nella grande epica di Alfred Döblin in *Novembre 1918* e in molta memorialistica della Prima guerra mondiale<sup>12</sup>.

Quando Walter Hasenclever scrisse questo dramma era già famoso per *Il figlio* (1913, 'prima' nel 1916), una tragedia che dichiarava il suo odio verso l'educazione repressiva e militarista dell'età guglielmina, esortando addirittura al parricidio, diventata il manifesto della sua generazione. Anche sulla scia di quel successo, l'*Antigone*, che grazie al tema classico sfuggì sorprendentemente alla censura militare ed anzi fu insignita del prestigioso premio Kleist, nel suo scardinamento delle forme classiche, nella metamorfosi radicale a cui sottoponeva il modello sofocleo, nel ritmo poetico come nella concezione teatrale, divenne un'icona del teatro espressionista. Il regista Richard Weichert nell'unica messa in scena del dramma usò ampiamente effetti speciali di luce e di suono, al punto da essere fortemente criticato per una teatralità ormai di maniera; e presentò questa *Antigone* come «dramma di idee», come «tragedia di un popolo», in cui la contrapposizione principale sussiste tra «massa» e «tiranno», non tra due individui: un «documento umano», dunque, che doveva essere reso in teatro in tutta la sua inaudita potenza<sup>13</sup>. Come altre opere di Hasenclever e degli altri espressionisti, anche l'*Antigone* fu data alle fiamme nei roghi dei libri approntati dai nazisti il 10 maggio 1933. L'epurazione nazista non è stato certo l'ultimo dei mo-

- 
- 11 Mi riferisco alla prima parte dell'autobiografia *Una gioventù in Germania*, pubblicata in esilio di nascosto nel 1933 (trad. italiana a cura di E. Castellani, Torino 1972).
- 12 Cfr. A.M. Morace, *Rivivere la guerra, nell'attesa dell'altra guerra. Emilio Lussu vent'anni dopo*, in *Scrittura e memoria della Grande guerra*, Pisa 2016, in corso di stampa.
- 13 R. Weichert, *Hasenclevers 'Antigone' als Stilproblem*, «Die neue Schaubühne» 1.4, 1919, pp. 118-119.

tivi per l'oblio su Hasenclever (considerato 'nemico del popolo' tanto che alla notizia del suo suicidio in un campo d'internamento francese, nel 1940, la stampa nazista inneggiò).

*Guido Lodovico Luzzatto e Hasenclever.* Ci appare perciò coraggioso l'articolo che all'*Antigone* di Walter Hasenclever dedica uno studioso italiano, Guido Ludovico Luzzatto (1903-1990)<sup>14</sup>, proprio nel famigerato 1933, sulle pagine di «Dioniso»<sup>15</sup>: una rivista accademica, non sgradita al regime, rifondata nel 1931, erede di un più antico 'bollettino' legato alle attività dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA) di Siracusa, inquadrato sin dal 1926 nell'Istituto nazionale fascista di cultura. Luzzatto vi aveva esordito nel secondo fascicolo, su invito dell'amico Ettore Bignone (1879-1953), che ne era diventato redattore<sup>16</sup>, con un articolo su *Schiller traduttore di Euripide*: una collaborazione che andrà avanti, con una pausa dal 1940 al 1947, sino al 1962, con una serie di contributi che vertono sulle traduzioni moderne dei drammi antichi, specie nel mondo tedesco<sup>17</sup>. Anche dopo il 1933, quando svanì la prospettiva di una carriera in Germania, Luzzatto diede il suo apporto ad altre riviste («L'Italia letteraria», «Il Meridiano di Roma», «Perseo») dirette da intellettuali che aderivano in forme e modi diversi all'ideologia

- 
- 14 Su Guido Lodovico Luzzatto vd. V. Iato, *Guido Lodovico Luzzatto critico d'arte militante (1922-1940)*, Milano 2014; vd. inoltre il sito web: <http://www.fondazioneguidoluzzatto.it/> e le introduzioni ai volumi di scritti sinora editi a cui faccio riferimento nelle note successive.
- 15 Le bozze che Luzzatto aveva spedito alla redazione andarono perse e delle correzioni si incaricò il segretario Vincenzo Bonaiuto, come sappiamo dalla lettera del 6 febbraio 1933. Presumibilmente l'articolo, di cui nell'archivio della fondazione si conserva la versione dattiloscritta, fu scritto nella seconda metà del 1932, anno a cui risalgono le pagine più vibranti contro il decadimento culturale decretato dal fascismo in Italia specie sul periodico «La libertà», ora raccolte in Guido Lodovico Luzzatto, *Scritti politici. Socialismo antifascismo*, a cura di A. Cavaglion ed E. Tedeschi, Milano 1996, alla cui *Introduzione* di Alberto Cavaglion si rinvia.
- 16 Vedi la cartolina postale di Bignone a Luzzatto del 19.6.1930. Anche la collaborazione con «Atene e Roma» di Luzzatto si deve allo stesso Bignone, direttore della rivista dal 1933. Alla morte di Bignone, Luzzatto ebbe contatti soprattutto con Raffaele Cantarella, come mostra la corrispondenza nell'Archivio della Fondazione.
- 17 Il 7 gennaio 1942 a Luzzatto era stata chiesta dal segretario dell'Istituto, Vincenzo Bonaiuto, una «breve e schematica storia delle traduzioni, imitazioni, del teatro antico fino al 1900, con indicazioni bibliografiche sommarie ma sostanziali». La guerra interruppe il progetto.

fascista; Bignone era amico di vecchia data di Luzzatto<sup>18</sup>, e lo restò nonostante nel 1938 fosse insignito del Premio Mussolini e l'anno dopo nominato Accademico d'Italia. Queste collaborazioni certo pongono «interrogativi»<sup>19</sup>, ma pare prevalere in Luzzatto il bisogno di continuare ad esercitare la critica d'arte, anche correndo il rischio di farsi nemici<sup>20</sup>, senza allontanarsi con ciò dall'impegno politico che si concretizza in altre sedi.

La segnalazione dell'*Antigone* di Hasenclever non si giustifica con l'interesse di Luzzatto per le traduzioni: il dramma di Hasenclever non è affatto una traduzione, ma una riproposizione a grandi linee del mito messo in scena da Sofocle, completamente modificato persino nella trama. Inoltre non c'erano punti di contatto con la stagione siracusana: l'*Antigone* era stata rappresentata a Siracusa nell'ormai lontano 1924 (traduzione di Ettore Romagnoli, regia di Duilio Cambellotti). Né Luzzatto si interessa all'interpretazione dell'*Antigone* sofoclea, anzi: «è evidente – scrive – che non si può neppure impostare un paragone con il dramma di Sofocle»<sup>21</sup> e «stonato appare il solo avvicinamento dei due nomi Sofocle e Hasenclever»<sup>22</sup>.

Sin dai primi anni Venti, Luzzatto aveva valorizzato, nei suoi interventi sulla pittura e la grafica, la modernità del linguaggio espressionista anche in teatro esteticamente rivoluzionario, la sua capacità trasfiguratrice della realtà<sup>23</sup>; ma nel frattempo la situazione politica era radicalmente cambiata. La persecuzione ideologica e razzista aveva mutato il senso della critica d'arte e del dibattito estetico. L'articolo di Luz-

18 La corrispondenza tra i due inizia nel '26 e col molto più giovane amico Bignone è prodigo di consigli ed affettuose considerazioni. In una lettera dattiloscritta non datata (ma dei primi anni '30), gli suggerisce di canalizzare il suo ingegno specializzandosi in una disciplina, oppure di rassegnarsi ad essere un intellettuale eclettico, perché comunque avrebbe raggiunto grandi risultati, insomma di dedicarsi agli studi in un momento in cui gli avvenimenti storici sconvolgevano la coscienza di tutti. Un *Ricordo di Ettore Bignone*, Luzzatto pubblica su «Dioniso» nel 1954. L'argomento esige una ricerca che va oltre i limiti di questo intervento.

19 Così si esprime V. Iato nella bella e documentata *Introduzione a Guido Ludovico Luzzatto*, cit., p. 16.

20 Cfr. la lettera della madre del 23 ottobre 1933 citata da V. Iato, *ibid.*, pp. 16-17.

21 G.L. Luzzatto, *L'«Antigone» di Walter Hasenclever*, «Dioniso» 3, 1931-1933, p. 373.

22 *Ibid.*, p. 369.

23 Vedi ad esempio *L'espressionismo in Germania. Hermann Lismann* (1921), in G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, a cura di M.M. Lamberti e F. Calatrone, Milano 1997, pp. 78-80, e gli altri interventi pubblicati nel corso degli anni Venti li raccolti.

zatto su Hasenclever nel 1933, nel cuore cioè della sua più feconda stagione di interventi politici antifascisti<sup>24</sup>, non ha solo valore di documento letterario e della ricezione di un autore tedesco in Italia praticamente sconosciuto<sup>25</sup>; ma si tratta di un intervento politicamente militante, anche se bisogna saper leggere tra le righe. È infatti teso a mostrare la modernità della tragedia di Hasenclever, riflessa nella disgregazione delle forme classiche, che a sua volta riflette la disgregazione della coscienza individuale e del mondo intero nella catastrofe, «una catastrofe troppo enorme, un'oppressione troppo schiacciante»<sup>26</sup>, scrive Luzzatto. Ma quale catastrofe? Lo stile di Luzzatto è discreto: denuncia, ma senza usare toni forti, anche perché la sede non lo permetteva. La 'catastrofe' certo è quella in cui l'*Antigone* di Hasenclever vede la luce, le trincee della Grande guerra. Ma sebbene «l'attualità» irrompa nelle parole di Creonte tiranno, sino a dare «parafrasi trasparenti» dei discorsi dell'imperatore prussiano<sup>27</sup>, il dramma di Hasenclever ha un respiro «senza tempo»<sup>28</sup>, che ne fa una declamazione accorata «contro l'orrore della carneficina»<sup>29</sup> della guerra e della tirannia in genere. Luzzatto scrive insomma della catastrofe a lui contemporanea, alla quale bisogna reagire non con l'ebbrezza annichilente, ma con l'anelito verso la luce<sup>30</sup>. Nel 1930 il padre Fabio Luzzatto, che aveva avuto un contenzioso giuridico con Mussolini sin dal 1919, noto antifascista, fu arrestato e poi rilasciato; ma nel 1932 i fascisti tentarono di ucciderlo, simulando un incidente, dopo che aveva rifiutato di prestare giuramento al regime come professore universitario<sup>31</sup>. Lo stesso Guido Lodovico, dall'istituzione del tribunale speciale, nel 1926, si recava in intermittente esilio

24 Cfr. *Interpretazione dell'hitlerismo' e altri scritti degli anni Venti e Trenta*, in G.L. Luzzatto, *Scritti politici. Socialismo antifascismo*, a cura di A. Cavaglion, E. Tedeschi, Milano 1996, pp. 43-176.

25 Il pacifismo sincero dell'*Antigone* come «visione del Paradiso futuro, con lega delle nazioni» era stato segnalato, che io sappia, solo da Lavinia Mazzucchetti, *Il nuovo secolo della poesia tedesca*, Milano 1926, pp. 96-97, nell'ambito di un giudizio nel complesso negativo sull'opera.

26 G.L. Luzzatto, *L'Antigone' di Walter Hasenclever*, cit., p. 369.

27 *Ibid.*, p. 372.

28 *Ibid.*, p. 368.

29 *Ibid.*, p. 372.

30 Cfr. *L'esaltazione della catastrofe* (1931), ora in G.L. Luzzatto, *Scritti politici. Socialismo antifascismo*, cit., pp. 81-84.

31 Cfr. A. Cavaglion, *Introduzione a Scritti politici. Socialismo antifascismo*, cit., p. 25. Luzzatto, per ragioni non chiarite, non compare in tutti gli elenchi dei 'dodici' che non giurarono.



all'estero, in Svizzera, Francia e sino al 1933 in Germania (dal 1940, dopo l'entrata in guerra dell'Italia, la permanenza in Svizzera divenne vero e proprio esilio). Nel 1931 si era suicidato nel carcere fascista, appena trentenne, l'amico Umberto Ceva, a cui le autorità del regime vietarono una tomba col nome<sup>32</sup>. Basta sfogliare gli articoli apparsi su "La libertà" ed altri periodici antifascisti tra il 1929 e il 1934 per capire quale fosse la «catastrofe» politica, umana, culturale del tempo a cui Luzzatto qui allude.

Luzzatto fu un intellettuale eclettico, iniziato dalla madre Luisa Sanguinetti (1883-1940) alla lingua ed alla cultura tedesca e all'arte contemporanea<sup>33</sup>; i suoi contributi sull'arte espressionista e sulla letteratura mitteleuropea, specie ebraica, dei primi anni '30 non si possono leggere scissi dall'aspetto politico, anche se solo sottinteso.<sup>34</sup> Nel breve articolo sull'*Antigone* di Hasenclever, a Luzzatto preme sottolineare la capacità visionaria del dramma, che risalta se la si paragona al coevo rifacimento delle *Troiane* euripidee di Franz Werfel<sup>35</sup>, di cui tratta in un articolo uscito sempre su «Dioniso» l'anno successivo<sup>36</sup>: di quest'ultima opera Luzzatto sottolinea soprattutto la fedeltà della traduzione. Werfel, scrive, fa davvero 'parlare' Euripide in vesti linguistiche e metriche nuove. Nelle parole di Ecuba straziata davanti al cadavere di Astianatte risuona così l'avversità al «furore bellico (...) alla vigilia del mostruoso macello, 1914»<sup>37</sup>. Ma poi Werfel devia dall'assunto pacifista iniziale per piegarsi ad una interpretazione cristiana della vicenda mitica, che non si adatta ad Euripide, ma soprattutto, aggiungiamo noi, non si adatta al presente dell'Italia fascista e alla sua esigenza di coraggio e opposizione, diffondendo invece un implicito invito al martirio e al sacrificio. E qui si rivela

32 Cfr. *L'eroico sacrificio di Umberto Ceva* (1931), in G.L. Luzzatto, *Scritti politici. Socialismo antifascismo*, cit., pp. 93-97.

33 Cfr. V. Iato, *Introduzione a Guido Ludovico Luzzatto*, cit., pp. 10-11 e n. 7.

34 Vedi «Ebreo o Europeo» e altri scritti degli anni Venti e Trenta in G.L. Luzzatto, *Scritti politici. Ebraismo e antisemitismo*, a cura di A. Cavaglioni ed E. Tedeschi, Milano 1996, pp. 25-102, con articoli su Joseph Roth, Max Brod, Arthur Schnitzler, Franz Werfel, Leon Feuchtwanger, e lì l'introduzione di A. Cavaglioni, pp. 9-23.

35 Sui limiti di Werfel per Luzzatto vedi anche più tardi *Il 'Geremia' di Franz Werfel* (1938), ora in G.L. Luzzatto, *Scritti sull'arte*, cit., pp. 78-82.

36 G.L. Luzzatto, *Franz Werfel e le 'Troiane' di Euripide*, «Dioniso» 4.2, 1933-1934, pp. 230-239.

37 *Ibid.*, p. 238. Sul dramma di Werfel vedi S. Fornaro, *Ecuba 1914*, in *Nuda Veritas. Da Omero ad Orson Wells*, a cura di A. Camerotto e F. Pontani, Milano-Udine 2016, pp. 237-250, con ulteriore bibliografia.

l'insofferenza di Luzzatto non solo verso la conversione al cattolicesimo di Werfel, ma verso il cattolicesimo stesso, che in quegli anni appoggiava ipocritamente il regime<sup>38</sup>. Certo le *Troiane* erano state tradotte da Werfel prima della guerra; Hasenclever, invece, aveva concepito l'*Antigone* nel pieno furore del conflitto. Anche per questo la sua eroina risalta in tutta la sua imponente statuarietà: una voce incalzante che denuncia l'orrore della guerra, senza religiosa rassegnazione ma esortando ad una disperata rivolta.

Perciò la lettura che Luzzatto dà dell'*Antigone* espressionista di Hasenclever sta in tensione tra il contesto storico proprio del dramma e la sua attualità nell'Europa degli anni Trenta. «Più che il fenomeno della guerra – scrive Luzzatto – è sentito questo fenomeno: l'arbitrio del potere, che per difendere se stesso distrugge le vite umane, conduce alla catastrofe una nazione, viola con ferocia e con la calunnia i sentimenti umani più delicati e più sacri»<sup>39</sup>. Hasenclever non era ebreo, eppure ugualmente, nella sua *Antigone*, risuonano i toni profetici del Geremia nel dramma contemporaneo del poeta ebreo Stephan Zweig, opera anch'essa fieramente antimilitarista. E le due opere sono avvicinate da Luzzatto, che non poteva sapere quanto tragicamente sarebbe stato simile il destino dei due poeti, ambedue suicidi in esilio, Hasenclever in Francia, come abbiamo detto, Zweig in Brasile, l'uno nel 1940, l'altro nel 1942. Geremia e *Antigone*: due voci individuali solitarie, due baluardi nella follia collettiva del mondo. Il poderoso coro del dramma di Hasenclever, così anti-greco nella sua presenza massiccia, costituito da tutti i cittadini di Tebe, «personaggio collettivo, ma infranto, ondeggiante»<sup>40</sup>, rappresenta per Luzzatto la «credulità di un popolo avvilito, asservito»<sup>41</sup>. Lo stesso popolo che, in un crudo scritto di denuncia, Luzzatto descrive intento a «gara di cortigianeria» sotto la dittatura fascista<sup>42</sup>.

Seppure la tragedia di Hasenclever non possa dirsi pienamente riuscita, perché troppo ineguale è la distribuzione in essa della 'poesia' – come Luzzatto scrive con linguaggio crociano –, tuttavia essa resta grandiosa nella primitività delle sue forme stilistiche, che si avvicinano al gotico: specie nella figura di *Antigone*, che «dal mito ellenico secola-

38 Cfr. ad esempio *L'ultima: il giuramento* (1932), in G.L. Luzzatto, *Scritti politici. Socialismo antifascismo*, cit., p. 101.

39 G.L. Luzzatto, *L'Antigone di Walter Hasenclever*, cit., p. 370.

40 *Ibid.*, p. 370.

41 *Ibid.*, p. 370.

42 *Aspetti della dittatura* (1930), in G.L. Luzzatto, *Scritti politici. Socialismo antifascismo*, cit. pp. 54-57.

re diviene la figura simbolica vivente della donna pietosa e ardimentosa, insorgente contro la violenza e contro l'odio, contro l'infamia del tiranno spietato»<sup>43</sup>. E perciò la tragedia costituisce un ammonimento nudo e semplice verso il potere tirannico e fascista, destinato, nelle profetiche parole di Tiresia, a soccombere nelle medesime sventure che ha causato: perché le Erinni realizzano sempre la loro vendetta, anche se tardi.

Nei suoi soggiorni tedeschi e berlinesi, Luzzatto aveva conosciuto i rappresentanti dell'avanguardia espressionista tedesca, tra cui Oskar Kokoschka, cui dedica ad esempio un saggio interpretativo nel maggio 1931<sup>44</sup>, e l'editore, mercante d'arte, mecenate ebreo Paul Cassirer (1871-1926)<sup>45</sup>, che scoprì molta dell'arte considerata 'degenerata' dai nazisti, da Cézanne a Pissarro a van Gogh: l'*Antigone* di Hasenclever era uscita appunto nel 1919 per i tipi di Cassirer, di cui tra l'altro il poeta era amico personale (soprattutto dell'affascinante moglie, l'attrice Tilla Durieux)<sup>46</sup>. La casa editrice, che stampò i più significativi prodotti della letteratura e dell'arte 'espressionista', fu chiusa immediatamente nel 1933 dai nazisti. Con sconcerto ed anche lungimiranza, Luzzatto comprendeva ancor prima dell'effettiva presa del potere l'orrore che l'hiliterismo perpetrava in Germania anche a danno delle arti, defraudandole della loro modernità e libertà espressiva<sup>47</sup>. Così questo articolo sull'*Antigone* di Hasenclever va inteso come l'opportuna segnalazione di un libro che il nazismo avrebbe subito condannato al rogo, di un autore perseguitato (che in quel momento viveva in esilio a Parigi, dove forse Luzzatto lo aveva conosciuto), per denunciare, attraverso l'uso del mito come «figurazione ideale»<sup>48</sup>, non tanto quello che era accaduto, ma quello che stava accadendo e si stava preparando.

43 *Ibid.*, p. 374.

44 Ora in G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, cit., pp. 105-111.

45 «Paul Cassirer fu l'editore di Max Liebermann, degli Impressionisti, poi anche di Barlach e Kokoschka; egli ebbe per alcuni anni un salotto artistico e un salotto politico», ricorda Luzzatto in *Gli artisti moderni in Germania* uscito nel gennaio 1933 in 'La casa bella', ora in G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, cit., p. 112. Sulla famiglia Cassirer vedi da ultimo S. Bauschinger, *Die Cassirers – Unternehmer, Kunsthändler, Philosophen. Biographie einer Familie*, München 2015.

46 Purtroppo nella biblioteca della Fondazione Luzzatto manca la copia dell'*Antigone* di Hasenclever, che Luzzatto non può citare a memoria.

47 Vedi ancora il saggio *Gli artisti moderni in Germania*, in G.L. Luzzatto, *Scritti d'arte*, cit., pp. 112-116.

48 G.L. Luzzatto, *L'Antigone di Walter Hasenclever*, cit., p. 368.



MARCELLA FARIOLI  
*Université Paris-Est*

## LE DITA TAGLIATE DELLE DONNE GRECHE

Femminile, guerra e cittadinanza

Alle presidenziali USA del 1984, il presidente uscente Ronald Reagan si scontrava con il democratico Walter Mondale. Il vice di Reagan era George Bush padre, mentre come candidata democratica alla vicepresidenza si presentava per la prima volta una donna, Geraldine Ferraro. Poiché il gradimento della Ferraro nei sondaggi era in aumento, Bush si affidò ai propri trascorsi guerreschi per risollevare le sorti elettorali dei repubblicani: si fece fotografare nella cabina di pilotaggio di un caccia indossando il giubbotto da pilota con cui era stato abbattuto nel 1944 e dichiarò la rivale inadatta alla carica cui aspirava, poiché, in quanto donna, non aveva fatto la guerra.

Il futuro presidente americano proponeva così, candido e senza complessi, una concezione del mondo inconsapevolmente arcaica: la partecipazione alla guerra è requisito di piena cittadinanza, di accesso alle istituzioni. Le donne, escluse dalla milizia, non godono appieno di tale statuto<sup>1</sup>.

*Polemos d'andressi melesei*, avrebbe detto Bush se avesse conosciuto il greco, «la guerra è affare di uomini». Il concetto è infatti molto antico: in Grecia ne troviamo la prima testimonianza letteraria nel famoso dialogo tra Ettore e Andromaca nel sesto libro dell'*Illiade*.

Ma la guerra in Grecia non è solo una delle tante attività riservate agli uomini: dalle fonti mitiche e letterarie si desume piuttosto che si tratti del compito che più di ogni altro definisce la mascolinità adulta e libera, oltre che il più antico. Le donne greche, all'opposto, vivono lo spazio

---

1 *Ça va sans dire*, Reagan vinse le elezioni con il miglior risultato mai ottenuto da un candidato alle presidenziali. Solo nel 2013 negli USA le donne hanno ottenuto completa parità di diritti in campo militare, accedendo ai combattimenti in prima linea; un diritto di cui non si sentiva la mancanza. Ma in tal modo si invertirà forse la statistica secondo cui nell'esercito statunitense è più probabile per una soldatessa essere stuprata da un commilitone che essere uccisa da fuoco nemico (dati dell'*Annual Report on Sexual Assault in the Military 2013* del Dipartimento della Difesa USA).

chiuso dell'*oikos*, si occupano della sfera domestica e, mentre il primo compito dell'uomo è la guerra, il loro dovere principale è quello di partorire figli. La polarità tra *oikos* e *polemos* è spesso rimarcata dagli autori antichi, tanto che il lessico del parto e quello della guerra più volte si sovrappongono e la donna ottiene una forma di riconoscimento civico quando muore di parto, come l'oplita caduto sul campo di battaglia; Plutarco racconta ad esempio che a Sparta era vietato scrivere sulle tombe il nome dei defunti, salvo in caso di uomo caduto in guerra o donna morta di parto<sup>2</sup>.

Le donne fanno parte degli *achreioi*, gli inutili in guerra, come i vecchi e i bambini. Per un guerriero è profondamente insultante essere assimilato a una donna, poiché essa è la sua antitesi e non possiede per natura l'*andrea*: basti pensare all'ingiuria di Tersite ai compagni «poltroni, vigliacchi, Achee, non più Achei» o al grido di Ettore a Diomede «ti sei cambiato in femmina! Vattene sciocca bambola»<sup>3</sup>. Analoga antitesi ritorna in una notizia riferita da Diodoro Siculo (12.16.1-2), secondo cui la legislazione di Caronda prevedeva come pena per i disertori l'esposizione nell'*agorà* in vesti femminili; persino le Spartane, assai più forti ed allenate delle donne delle altre *poleis*, quando la loro città venne invasa dai Tebani nel 370 a.C. «non furono di alcuna utilità, anzi» afferma Aristotele «causarono più scompiglio del nemico»<sup>4</sup>.

Chi non è artefice della storia ne subisce tuttavia le conseguenze: nel corso della guerra le donne restano sole per mesi, perdono figli e mariti, subiscono stupri e divengono bottino di guerra, affrontando la schiavitù nelle case dei vincitori<sup>5</sup>. Come afferma Lisistrata nell'omonima commedia aristofanea (vv. 589-590) «siamo noi a portare il peso della guerra, più del doppio: partoriamo i nostri figli e li mandiamo a fare gli opliti».

- 
- 2 Plut. *Lic.* 27.3; cfr. Loraux 1991, pp. 5-29. Già Omero (*Il.* 11.269-272) aveva paragonato il dolore di Agamennone ferito alle doglie della partorientente; e Senofonte, illustrando nell'*Economico* i compiti femminili, usa sovente metafore guerresche, paragonando la 'padrona di casa' al comandante che dirige i sottoposti – gli schiavi – e impone l'ordine sul campo di battaglia (7.35-41 e 8.10). Più in generale *gamos* e *polemos* hanno sfere metaforiche intercambiabili.
- 3 Hom. *Il.* 2.235 e 8.163-164.
- 4 Aristot. *Polit.* 1269b. Xen. *Hell.* 6.5.28 racconta che le Spartane, in seguito all'invasione tebana della Laconia dopo la battaglia di Leuttra «non sopportavano nemmeno la vista del fumo, poiché non avevano mai visto un esercito nemico».
- 5 Sulla sorte delle donne greche durante le guerre cfr. Schaps 1985, Loman 2004.

Le fonti storiche non sono interessate ai gruppi marginali né a tramandare memoria delle donne, non solo in relazione alle imprese militari: sebbene nella retorica della guerra ricorra spesso il *topos* della protezione di mogli e figli come beni da mettere al riparo, pegno di fecondità e perpetuità della stirpe<sup>6</sup>, non si parla mai delle occupazioni femminili durante la lontananza degli uomini. Non sappiamo se le donne fossero d'aiuto per l'approvvigionamento dell'esercito, l'assistenza ai feriti o altre attività oblativo; parimenti non abbiamo cognizione delle loro opinioni sulla guerra, se si identificassero con la retorica patriottica dei mariti o se, come le Ateniesi e le Spartane della *Lisistrata*, propendessero spontaneamente per la pace, se non in una logica di strategia politica, perlomeno a protezione della casa e degli affetti. *Lisistrata*, che è del 411 a.C., sembra rispecchiare elementi reali descrivendo l'anelito femminile alla pace, ma che ciò si traducesse in qualche forma di azione collettiva era possibile solo in un mondo alla rovescia comico.

Sull'intervento diretto delle donne in guerra, le fonti forniscono informazioni scarse, che illuminano di scorcio qualche momento di partecipazione trasversale, non sappiamo quanto aneddottico e leggendario. Erodoto racconta ad esempio che durante le guerre persiane gli Ateniesi avevano lapidato un cittadino che voleva fossero accettate le proposte di pace del nemico; le donne della città, conosciuto il fatto, si erano recate allora a casa dell'ucciso e, con un'azione patriottica parallela a quella maschile, ne avrebbero lapidato la moglie e i figli. Secondo quanto riferisce ancora Erodoto, un gruppo di donne ateniesi aveva inoltre ucciso, trafiggendolo con le fibbie delle vesti, l'unico ateniese sopravvissuto a una battaglia contro gli Egineti e gli Argivi, «ciascuna chiedendogli dove fosse suo marito»<sup>7</sup>. Atti di violenza compiuti dalle donne, dunque; ma in entrambi i casi ci troviamo fuori dal campo di battaglia.

Condividendo o meno la retorica guerresca dei mariti e dei padri, le donne partecipavano ai festeggiamenti o al lutto dopo una vittoria o una sconfitta, ma non ai rituali legati alla guerra e tantomeno alle operazioni militari, salvo in casi estremi, come quello raccontato da Plutarco (*Pyrrh.* 27.2-10; 29.12) sull'attacco di Pirro a Sparta durante un'assenza del re e dell'esercito nel 272 a.C. Poiché le autorità spartane avevano deciso di sfollare la città, una donna della casa reale si era presentata alla *gerousia* brandendo una spada e rifiutando, a nome suo e delle altre, di abbandonare la *polis*. Le donne avevano così partecipato alla difesa del-

6 Cfr. Loraux 1991, pp. 250-253.

7 Hdt. 9.5.3 e 5.87.2

la città, scavando trincee assieme agli uomini rimasti e trasportando cibo e materiali fino al ritorno dell'esercito. Poi, riconoscendo l'anomalia del proprio comportamento, si erano ritirate in buon ordine, «ritenendo che non fosse più conveniente intromettersi nelle faccende militari».

Triste a dirsi, nel corso della storia la guerra sul piano emancipatorio è più utile alle donne della pace: fino alle due guerre mondiali, le donne accedono ai lavori tradizionalmente maschili solo durante l'assenza degli uomini, per poi esserne espulse e rimandate ai compiti 'femminili' dopo il ritorno dei mariti dal fronte, proprio come le Spartane descritte nel passo plutarco.

Oltre a quello narrato da Plutarco, le fonti riportano altri sporadici episodi di intervento femminile in guerra. Ma, come vedremo, tale protagonismo viene sistematicamente dequalificato attraverso procedimenti ricorrenti: o attribuendogli tratti negativi e inferiorizzanti, oppure, soprattutto nell'etnografia, dislocandolo presso popoli barbari. La figura di Artemisia, regina di Caria, che combatte come comandante contro i Greci nella seconda guerra persiana o la descrizione delle donne guerriere dei Sauromati e degli Zaveci in Erodoto proiettano in un altrove il rovescio della *polis*, operando un distanziamento da tutto ciò che è estraneo al sistema socio-politico dei Greci, come appunto il binomio donne-guerra<sup>8</sup>.

Come è logico, i pochi episodi di partecipazione femminile alla guerra non riguardano le campagne in terre lontane, ma la difesa della propria città: Tucidide racconta ad esempio che, durante un attacco tebano a Platea durante la guerra del Peloponneso, le donne e gli schiavi avevano bersagliato dall'alto dei tetti i nemici con pietre e tegole, urlando e strepitando. Analogo binomio donne/schiavi si trova a Corcira dove, durante la guerra civile scoppiata all'inizio del conflitto peloponnesiaco, le donne della fazione democratica, cui si erano uniti anche gli schiavi, lanciano tegole sugli avversari, sostenendo la lotta – afferma Tucidide – «con fermezza inaspettata a quel sesso». E ancora, Plutarco racconta che, durante l'assedio posto intorno al 202-1 a.C. da Filippo V di Macedonia all'isola di Chio, donne e schiavi avevano lanciato pietre contro il nemico, incitando i difensori e contribuendo alla cacciata degli assediati<sup>9</sup>.

Tre episodi in cui vengono unite le due principali categorie di non cittadini, esclusi dal governo e dalle armi, configurando un evento eccezio-

8 Cfr. *e.g.* Hdt. 1.173.4; 4.193; 4.110-117.

9 Thuc. 2.4.2; Thuc. 3.74.1; Plut. *Mor.* 245bc.



nale, la violazione temporanea di un tabù, che tuttavia subito rientra nei ranghi. Il binomio donne/schiavi è ricordato anche in alcuni miti di fondazione di colonie della Magna Grecia<sup>10</sup>, come segno di disordine della città: il fine è sempre quello di denigrare il protagonismo femminile, accostando il matriarcato alla dulocrazia, il governo degli schiavi, la forma statutale più perversa che gli antichi potessero immaginare.

Anche quando le donne aiutano i combattenti in veste di ausiliarie o poco più, la loro partecipazione è avvertita come inopportuna: parlando delle Selinuntine che avevano trasportato cibo e materiale bellico e avevano scagliato pietre durante un attacco dei Cartaginesi, Diodoro (13.55.4) commenta che ciò era avvenuto «senza fare alcun conto della modestia e del senso del pudore cui esse erano abituate in tempo di pace». La violazione dei ruoli sociali ‘naturali’ comporta dunque una compromissione della principale dote femminile, la pudicizia, e determina una situazione di anormalità: quando, durante la seconda guerra persiana, la regina Artemisia sfugge con la sua nave alla rotta di Salamina, i Greci promettono un premio in denaro per la sua cattura, «tanto ritenevano intollerabile che una donna combattesse contro Atene»<sup>11</sup>.

Altro elemento dequalificante della partecipazione femminile alla guerra è, come vedremo meglio in seguito, l’uso di strumenti offensivi non specializzati, come le pietre e le tegole. Nell’episodio di Corcira si aggiunge anche il fatto che non di guerra vera e propria si tratta, ma di *stasis*, disordine, guerra fratricida: un termine che, come è stato notato<sup>12</sup>, è spesso accostato alla dimensione femminile, ad esempio a proposito della congiura delle Danaidi o, sul versante comico, nella secessione della *Lisistrata* e nella cospirazione delle *Tesmoforiazuse*. Appena l’ordine civico si incrina, compaiono le donne. È interessante notare che,

10 Taranto sarebbe stata fondata da figli illegittimi di iloti unitisi a Spartane libere durante le guerre messeniche, Locri Epizefiri da schiavi Locresi anch’essi unitisi a donne di Sparta. Aristotele propone il medesimo accostamento di donne e schiavi ad indicare costituzioni degenerate (*Polit.* 1269b; 1313b). Cfr. in proposito Vidal Naquet 1985.

11 Hdt. 8.93.2. Curioso osservare che Artemisia aveva consigliato a Serse di non combattere per mare, perché i Greci «sono sul mare tanto più forti dei tuoi quanto gli uomini sono più forti delle donne» (Hdt. 8.68.1), accettando così – lei, governante e capo militare – la concezione dominante in tema di suddivisione dei ruoli. Dopo l’astuta fuga di Artemisia, Erodoto (8.88.3) attribuisce a Serse l’esclamazione «gli uomini mi sono diventati donne, e le donne uomini!».

12 Cfr. Loraux 1991, pp. 259-265. Vd. ad es. *Lys.* 630-634 («tutto questo, cittadini, è una trama per la tirannide») e *Thesm.* 786-788.

anche in alcune società 'primitive' contemporanee, alle donne è permesso un marginale ruolo bellico solo nelle guerre civili o in scontri con altre donne<sup>13</sup>, ritenuti di categoria inferiore alla guerra vera e propria, riservata agli uomini.

Se le donne in guerra entrano spradicamente e come anomalie nella storia greca, troviamo invece nel mito e nella letteratura numerose figure di donne in armi, anch'esse caratterizzate da tratti ricorrenti negativi. Alcune di esse non fanno la guerra, ma impugnano la spada per sbrigare vendette personali: Clitemnestra, la donna virile, per uccidere Agamennone, o le Danaidi, assassine dei loro sposi. Altre sono guerriere e vivono in gruppo, in un contesto statuale: in questi casi possiamo parlare di vere e proprie ginecocrazie, in cui le donne, oltre a combattere, governano la propria comunità.

Il mito greco matriarcale più diffuso è senza dubbio quello legato alle Amazzoni, donne guerriere che vivevano sul Mar Nero, si autogovernavano e relegavano gli uomini ai lavori servili; secondo altre versioni del mito vivevano separate da essi, cui si accostavano solo per essere fecondate, e uccidevano o abbandonavano i figli maschi. Una tradizione più tarda racconta di una società di Amazzoni, più antica di quella asiatica, ma con identiche caratteristiche, anche in Libia; il mito amazzonico continua a fiorire, dislocato in diverse regioni del mondo, fino all'età moderna<sup>14</sup>.

Per molti aspetti analogo ad esso è il mito relativo alle donne di Lemno, punite da Afrodite per aver trascurato il suo culto e condannate ad emettere un odore così repellente che i loro mariti le rifiutavano, accoppiandosi con le schiave. Le Lemnie si erano vendicate uccidendo gli uomini dell'isola e dando vita a una comunità di donne che indossavano le armi e lavoravano i campi<sup>15</sup>.

Questi miti sulle donne in armi, dicevamo, presentano alcuni tratti comuni. In primo luogo la violenza femminile è sempre rivolta contro gli uomini, rispetto ai quali le guerriere violano i loro doveri naturali di amore e sottomissione e di cui usurpano il ruolo militare: Clitemnestra, le Danaidi e le Lemnie uccidono i loro mariti, le Amazzoni, definite da Omero *antianeirai* («nemiche degli uomini», *Il.* 3.189), secondo una variante del mito mutilavano i figli maschi tagliando loro gambe e braccia, mentre alle femmine bruciavano una mammella.

13 Cfr. ad es. Godelier 1982, pp. 132, 219.

14 Sulle Amazzoni e sulla diffusione del mito amazzonico nel tempo cfr. ad es. Tyrrel 1984, Block 1995, Andres 2001.

15 Sull'interpretazione del mito lemnoico cfr. Dumezil 2005.

In virtù di questa violazione dell'ordine naturale, le società di donne guerriere sono connotate come mostruose e barbariche. Nella mentalità greca il separatismo si caratterizza già di per se stesso come fatto abnorme; in più il mito conferisce alle società ginococratiche il rovesciamento dei ruoli e tratti di crudeltà e barbarie. Le Amazzoni, scrive Apollonio Rodio, «non rispettano le leggi della giustizia, ma ad esse sono cari solo la violenza e i lavori di Ares» (*Arg.* 2.889); oltre ad uccidere gli uomini e a mutilare i figli, usano arco e frecce, indossano vestiario maschile, non conoscono l'agricoltura e invece di restar chiuse nell'*oikos* vivono all'aperto, dedicandosi alla guerra e alla caccia, attività che proiettano le Amazzoni in una dimensione remota precedente alla rivoluzione agricola e all'ordine patriarcale.

Lo stesso vale per la società monosessuata delle Lemnie, la cui condizione è connotata come patologica dallo stigma della *dysosmie*<sup>16</sup>; Apollonio Rodio le paragona alle Baccanti *omoborois*, «mangiatrici di carne cruda» (*Arg.* 1.636), anch'esse donne che vivono separate e caratterizzate da follia sanguinaria. Per i Greci consumare carne cruda era un'abitudine da selvaggi: la similitudine rimarca l'innaturalità di queste *androktonoi*, assassine di uomini come le Amazzoni, le Danaidi o Clitemnestra, «donna dal cuore maschio» (*Aesch. Agam.* 11), la cui forte simbolizzazione come mostro inquietante è accentuata da Eschilo nell'*Agamennone* tramite il paragone proprio con le Lemnie. Quando gli Argonauti sbarcano a Lemno, la *dysosmie* scompare e le donne 'guariscono' scegliendo di unirsi ai Greci per generare una nuova progenie, ripristinando l'ordine patriarcale.

L'accentuazione del carattere mostruoso delle ginocrazie non desta meraviglia. Essa deriva infatti dalla funzione che questi miti svolgevano nelle società antiche, quello cioè di esorcizzare la paura di un potere femminile rappresentandolo come il rovescio della società greca, un disordine primigenio in opposizione all'ordine androcratico. Chi combatte tale espressione di caos assume di conseguenza i caratteri di un eroe culturale: Eracle, Bellerofonte e Teseo, greci e maschi, che sconfiggono le Amazzoni, donne, barbare e guerriere, sono eroi civilizzatori come Cecrope, che istituisce il matrimonio monogamico ad

16 Analogo stigma per analoghe ragioni si trova nel mito sulle figlie di Proitos che, rifiutando di sposarsi, avevano offeso Era, dea del matrimonio, e Dioniso, dio iniziatore; per questo esse sono punite con una malattia che fa perder loro i capelli e le copre di macchie bianche, finché non accettano il matrimonio (cfr. Brelich 1969, pp. 472-473). Tali sanzioni segnalano l'aspetto patologico del rifiuto dell'uomo.

Atene e, secondo una tradizione tarda, allontana le donne dalla partecipazione alla vita politica<sup>17</sup>. Da ciò la grande diffusione in ambito ateniese dei miti legati alle Amazzonomachie, miti fondativi quanto quello dell'autoctonia ateniese e come questo basato sull'esclusione delle donne. La nascita dalla terra di Erittonio, progenitore degli Ateniesi, non è solo un mito sulla purezza della stirpe, ma tramite l'idea di una riproduzione senza donne permette anche di escludere simbolicamente queste ultime, oltre agli stranieri, dalla cittadinanza e dal discorso ufficiale<sup>18</sup>.

Se chiara è la funzione apotropaica dei miti matriarcali, che giustificano il potere maschile motivando sul versante mitico quell'assoggettamento delle donne che più tardi i filosofi spiegheranno sul piano della biologia e della 'natura', meno chiaro è il motivo per cui, nel momento in cui si tratta di connotare tali società come contro natura, l'accento dei racconti mitici e letterari non cade sulla mostruosità delle donne al governo, ma su quella delle donne in armi, per la caccia e soprattutto la guerra. Perché la riprovazione degli uomini non si scaglia contro il paradosso rappresentato da donne che prendono decisioni politiche per la comunità? Ciò accade solo nella commedia, sotto forma di rovesciamento carnevalesco, ma a ben vedere anche qui il terrore dei mariti nasce dal fatto che le donne possono usare la forza contro di loro; sono diventate socialmente uomini e dunque potranno combattere.

In effetti il ricordo delle Amazzoni e di altri spettri di guerriere è più volte evocato nei mondi alla rovescia di Aristofane, ad esempio dal coro di vecchi della *Lisistrata*:

Se cediamo, se diamo loro il minimo appiglio non ci sarà più un mestiere che queste, con la loro ostinazione, non riusciranno a fare. Costruiranno navi, vorranno combattere per mare e darci addosso come Artemisia. Se poi si mettono a cavalcare è la fine dei cavalieri. Per questo mestiere sono più che mai portate; salde in sella e non scivolano durante la corsa. Guarda le Amazzoni, come le ha dipinte Micone nell'atto di combattere a cavallo con-

17 August. *Civ. Dei* 18.9 afferma che prima di Cecrope le donne partecipavano alle deliberazioni pubbliche e la famiglia era matrilineare. Sulla figura di Teseo come eroe culturale vd. Calame 1990.

18 Anche nell'iconografia sono frequenti ad Atene immagini di guerrieri che attonano Amazzoni o di Amazzoni insieme ad altri mostri dalla natura composta, come le Arpie, crudeli e nemiche dell'uomo. Sul mito dell'autoctonia come veicolo di esclusione delle donne e soprattutto degli *xenoi* a partire dal V sec. cfr. Montanari 1981; Loraux 1998.

tro gli uomini! Non c'è altro da fare che prenderle tutte e chiudere loro il collo nella gogna<sup>19</sup>.

Ripercorrendo le immagini femminili della letteratura successiva, si osserva che le donne che assumono ruoli sociali maschili lo fanno di solito tramite le armi, non attraverso il governo. Atalanta, la brigantessa Arpalice, Camilla, Brunilde, Marfisa, Clorinda, le guerriere del folklore popolare italiano e della mitologia irlandese e altre *virgines bellatrices* del mito e delle letterature antiche e moderne, imbracciando le armi rinunciano in genere alle prerogative femminee e al matrimonio, antitetici e incompatibili con la guerra<sup>20</sup>: è indimenticabile, nel dodicesimo canto della *Gerusalemme Liberata*, la simbolica deflorazione della guerriera Clorinda ferita da Tancredi, che consente il suo reingresso nel mondo femminile *in limine mortis*<sup>21</sup>.

Anche in questo caso l'antropologia offre diversi paralleli, mostrando che l'inconciliabilità tra guerra e attività femminili è una costante di molte società: le rare donne guerriere o cacciatrici delle società contemporanee cosiddette primitive cessano le loro attività maschili durante il matrimonio e le riprendono in seguito alla vedovanza o al divorzio, rivelando un'analogia barriera tra matrimonio e guerra. Il dato è interessante poiché dimostra che, qui come nella Grecia antica, la divisione sessuale del lavoro si mostra solidale con l'istituzione familiare. Talora le guerriere sposano una o più mogli, poiché rivestono un ruolo sociale maschile: si preferisce cioè affermare che queste donne sono uomini, piuttosto che ammettere che una donna svolga attività maschili<sup>22</sup>.

Del resto, anche in luoghi a noi molto vicini è possibile per una donna ripudiare la propria femminilità per imbracciare le armi: il *Kanun*, il

19 Ar. *Lys.* 671-681. Nelle *Ecclesiazuse* le nuove governanti riservano agli uomini lo stesso trattamento autoritario subito fino a quel momento e il monopolio degli alimenti e della sessualità divengono strumenti di controllo sociale sugli uomini. A *Lys.* 531-538 la protagonista ingiunge al marito: «Prendi il mio velo e mettilo in testa. E sta' zitto. E prendi anche il paniere. Poi rimboccati la veste e carda la lana, sgranocchiando fave. La guerra è affare da donne». In tema di donne e guerra, sarebbe interessante conoscere il contenuto di una commedia perduta di Teopompo, le *Soldatesse*, e delle *Amazzoni* di Cefisodoro e di Epicrate, di cui rimangono solo brevi frammenti.

20 Sul modello della *virgo bellatrix* e sulla sua fortuna nella letteratura italiana si veda ad es. Arrigoni 1982, pp.127-160.

21 Tasso esprime l'anomalia costituita dalla donna guerriera rivolgendosi a Clorinda: «Crescesti, e in arme valorosa e ardita, / vincesti il sesso e la natura assai» (*GL* 12.38.3-4).

22 Tabet 2014, pp. 210-213.

‘canone’, codice consuetudinario albanese da secoli tramandato oralmente e ancor oggi applicato nelle zone montane dell’Albania e del Kosovo per disciplinare molti aspetti della vita e delle strutture sociali, prevede che alcune donne, le cosiddette ‘vergini giurate’, le cui famiglie ne facciano richiesta, rinuncino pubblicamente al matrimonio e al proprio sesso, promettendo di conservare la verginità. Dopo il rito del giuramento, che assume una dimensione comunitaria, le ‘vergini giurate’ prendono nome e abiti maschili e si armano, acquisendo la possibilità di partecipare alle vendette di sangue del clan di appartenenza e alla guerra, oltre ad ottenere capacità decisionali e diritto di proprietà, di norma negati alle donne in queste comunità. Non sarà casuale che uno dei primi gesti simbolici del novello uomo sia appunto il conseguimento delle armi<sup>23</sup>.

Ma torniamo alla Grecia. Ci si chiedeva perché in età arcaica e classica l’orrore degli Ateniesi si appunti sulla donna guerriera e non sulla donna-governante, nonostante molte delle figure femminili descritte dal mito o dagli storici, a partire dalle Amazzoni e dalle Lemnie o dalla regina Artemisia, svolgano entrambi i ruoli. Perché solo la commedia ironizza su una stramba *ecclesia* al femminile, mentre nei generi ‘seri’ l’inquietudine si concentra sul possesso delle armi?

Una spiegazione parziale può risiedere nel fatto che la guerra è un’attività maschile più antica di quella di governo: il mito avrebbe dunque collegato ad essa il rovesciamento di ruoli più temibile, con effetto di trascinarsi nelle età più recenti. In seguito, solo la crisi della *polis* e dei suoi valori dovuta alla guerra del Peloponneso avrebbe lasciato un varco per le distopie comiche sulle donne al governo. Si potrebbe aggiungere anche che l’assurdo rappresentato da donne che prendono decisioni politiche è un assurdo controllabile, e per ciò stesso difficilmente realizzabile, mentre il terrore verso la donna in armi è il terrore verso una possibilità di acquisizione di potere che può sfuggire al controllo: sono infatti le armi che permettono di ‘saltare’ i passaggi obbligati controllati dal potere maschile.

Ma, a ben vedere, anche in età classica l’avversione per le femmine in armi può aver a che fare con la paura per l’accesso delle donne alla cittadinanza.

23 L’istituto della Vergine giurata ha principalmente ragioni economiche, per consentire, in assenza di discendenza maschile, che le proprietà della famiglia possano essere ereditate da un suo membro (vd. Young 2000). Presso altre culture si istituzionalizza l’omosessualità femminile per le donne che diventano uomo in assenza di fratelli maschi.

Facciamo un passo indietro nella storia, anzi nella preistoria, tornando all'epoca dei cacciatori-raccoglitori del paleolitico. Una tradizione antropologica consolidata afferma il carattere egualitario di tali società: pur esistendo a quell'epoca la divisione sessuale del lavoro – la raccolta alle donne, la caccia agli uomini – si ritiene generalmente che tali attività avessero un uguale peso al fine della sopravvivenza. La divisione del lavoro non avrebbe dunque generato all'interno della famiglia una struttura gerarchica, che si sarebbe formata solo con la diffusione dell'agricoltura. La nozione usata è quella della 'complementarietà' intesa come divisione equilibrata di compiti equivalenti e dotati di un analogo valore d'uso, basata sulle limitazioni materiali 'naturali' che la gravidanza e l'allattamento impongono alle donne. Una nozione, quella della complementarietà, ben presente nel pensiero greco<sup>24</sup> e purtroppo non ancora scomparsa, anche grazie al peso conferitole dalla Chiesa. La caccia e la guerra diverrebbero prerogative degli uomini non tanto per ragioni di forza fisica, quanto per ragioni di maggiore mobilità<sup>25</sup>.

Da ciò – ma il passaggio è assai discutibile dal punto di vista logico – deriverebbero il maggior peso maschile nelle decisioni e la conseguente dominazione politica, culturale e simbolica delle donne; fatto paradossale, se si pensa che, nonostante il grande prestigio della caccia a livello sociale, simbolico e rituale, la maggior parte del cibo consumato in queste società è in realtà prodotto dal lavoro delle donne<sup>26</sup>.

Le cose stanno realmente così? In uno studio del 1979 recentemente riedito, l'antropologa Paola Tabet dimostra, attraverso numerosi esempi di società di cacciatori-raccoglitori e agricoltori studiati dall'antropologia degli ultimi cento anni, che già nelle società prive di classi la divisione del lavoro non è neutra né complementare, ma che, al contrario, esiste un rapporto organico tra divisione sessuale del lavoro e dominio maschile sulle donne, mediato dal diseguale accesso dei due sessi agli strumenti di produzione e alle armi.

Dapprima nelle società di caccia e raccolta e poi ben oltre, attraverso i secoli, fino all'era dell'industrializzazione e ai nostri giorni, è esistita ed esiste una differenza sia qualitativa che quantitativa negli strumenti a disposizione di ciascun sesso, che evidenzia un generale sottopagamento

24 Basti pensare all'*Economico* di Senofonte (7.18-31), secondo cui gli dei hanno reso complementari maschio e femmina per il massimo vantaggio della comunità.

25 Ad es. Godelier 1977 p. 372. Di opinione diversa Meillassoux 1975.

26 Dal 60 all'80%, si calcola sulla base del confronto con le società contemporanee di cacciatori e raccoglitori (in proposito cfr. Lee 1968; Slocum 1975).

giamento femminile<sup>27</sup>: le donne sono escluse dagli strumenti più complessi e svolgono dunque attività più semplici, soprattutto a mano nuda, oppure le stesse attività degli uomini, ma con strumenti più rudimentali e meno specializzati. Se ad esempio la raccolta, attività prevalentemente femminile, necessita dell'uso di un'arma, come l'ascia con cui si tagliano tronchi per estrarne miele o larve, il compito viene assunto dall'uomo; le donne svolgono la caccia di piccoli animali da tana dotate solo di un bastone appuntito, mentre gli uomini escono con le armi anche per cacciare animali non pericolosi, come le tartarughe. Quando le donne partecipano alla caccia, svolgono il ruolo di battitori o rematori, a mani nude o con strumenti improvvisati come sassi e bastoni. Non usano quasi mai le armi e tantomeno intervengono nelle guerre. Attenzione però a un dettaglio essenziale: l'esclusione da determinate attività non deriva da una minor forza fisica, poiché spesso le donne svolgono i lavori più pesanti, come il trasporto delle prede.

Ne deriva che non è dunque l'attività che determina gli strumenti, ma al contrario è il divieto di usare armi e strumenti elaborati che determina il tipo di attività consentito alle donne.

Un esempio valga per tutti. Tra i Dogum Dani della Nuova Guinea, gli uomini offrono in sacrificio animali durante le cerimonie funebri. Le donne offrono invece le proprie dita, amputate con un colpo di scure. Vengono risparmiati il pollice e due dita di almeno una mano, in modo che esse possano svolgere compiti basilari e non specializzati. Da questa modalità estrema di esclusione degli strumenti, e soprattutto dalle armi, deriva il nome del saggio della Tabet, intitolato appunto *Le dita tagliate*.

La caccia e la guerra, attività eroicizzanti, frutto di ardimento e forza, giustificano il maggior tempo dedicato al riposo degli uomini, mentre il tempo delle donne è frantumato e privo di spazi vuoti; l'espropriazione del tempo che le donne subiscono, in Grecia come oggi, e che le priva di spazi per l'attività intellettuale, è strumento fondamentale della loro alienazione e del loro essere dominate. Il diseguale accesso alle risorse causato dalla divisione del lavoro a sua volta genera per le donne la necessità di utilizzare il sesso e la riproduzione come merce di scambio per il sostentamento, nelle loro relazioni matrimoniali e non: lo scambio

27 Cfr. Sullerot 1968, Guilbert 1966 e lo studio di Murdock e Provost 1973, condotto su 185 società, sulla divisione sessuale del lavoro. Basta scorrere il recente rapporto (Como 2008) sulle condizioni di lavoro dei metalmeccanici in Italia per osservare come la dequalificazione del lavoro e dell'equipaggiamento femminile sia sempre attuale.



sessuo-economico, distintivo di moltissime culture, tra cui quella Greca<sup>28</sup>.

Ed anche in Grecia la divisione sessuale del lavoro, basata anche sul controllo degli strumenti e sul monopolio delle armi, è mezzo potente del dominio maschile per strutturare la disegualianza tra i sessi, costruire un'identità inferiorizzante per le donne e controllare la riproduzione e l'*eros* femminile in modo che si caratterizzi come sessualità di servizio. Per impedire, insomma, la soggettivazione dell'altra metà della popolazione della *polis* e realizzare il complesso bilanciamento tra inclusione delle donne per la riproduzione e loro esclusione dalla politica, conferendo diversi valori alle diverse funzioni a partire dalla scansione interno/esterno che separa i compiti dei due sessi<sup>29</sup>.

La nascita della *polis* nel Medioevo ellenico basa la cittadinanza sulla proprietà terriera e sulla partecipazione all'esercito oplitico, compiti propri del maschio libero. All'attività di guerra si aggiunge, come occupazione esclusivamente maschile, l'attività di governo, che in età micenea era riservata al re. Escludere le donne dalla guerra è dunque vitale, poiché in tal modo le si esclude *ipso facto* dalla cittadinanza. Comprare le armi è per loro impossibile, in quanto categoria non possidente. Si aggiungono, sul piano simbolico, l'immagine della donna come creatura estranea e pericolosa<sup>30</sup> e l'innaturalità del binomio donna/guerra, che convalidano la necessità dell'esclusione delle donne dalla cittadinanza. Il mito svolge un ruolo didattico e giustificativo di questa estromissione, proprio come accade nelle società di cacciatori-raccoglitori e agricoltori, in cui la separazione tra le donne e le armi viene sancita da proibizioni religiose e rituali basate su racconti mitici. In entrambi i casi le donne sono escluse dai riti legati alla guerra e dal sacrificio cruento, persino nell'ambito di feste esclusivamente femminili come le Tesmoforie<sup>31</sup>.

Nel corso della storia, quando le donne imbracciano le armi, gli uomini si affrettano a boicottarle, ben sapendo che la partecipazione alla

28 Il sesso viene scambiato soprattutto con proteine, frutto della caccia, condotta dagli uomini grazie al possesso delle armi: in tal modo, il cerchio si chiude. In Grecia il *topos* dell'incontinenza femminile nel cibo e nel vino è anch'esso giustificazione del diseguale accesso alle risorse.

29 Sulla divisione sessuale del lavoro nelle teorizzazioni di Platone e Aristotele cfr. Campese 1997.

30 Come nota Page DuBois 1982 e 1990, la donna è paragonata a tutte le forme dell'alterità – animali, barbari, schiavi – in opposizione alle quali il cittadino maschio definisce se stesso.

31 Sull'esclusione delle donne dai rituali militari in Grecia cfr. Graf 1984, pp. 245-254; sul divieto di eseguire sacrifici cruenti vd. Detienne 1982.

guerra produce diritti di cittadinanza. Nella prima fase della guerra civile spagnola, ad esempio, le miliziane conquistano autonomia e diritti, chiedendo lavoro garantito e parità salariale: per questo nel '37, quando le milizie vengono sciolte, esse sono estromesse dall'esercito e il loro processo di liberazione si arresta. Non è un caso che i movimenti delle suffragiste durante la prima guerra mondiale fossero in maggioranza favorevoli all'intervento militare: intuendo lo stretto legame tra guerra e cittadinanza, essi pensarono così di ottenere il diritto di voto grazie alla partecipazione, sia pur indiretta, alla guerra.

Presso alcuni popoli esiste la proibizione per le donne anche solo di toccare le armi, per non gettare sventura sulla caccia. E, come osserva Loraux<sup>32</sup>, c'è una forte analogia tra la Grecia e diverse popolazioni contemporanee di cacciatori-raccoglitori e agricoltori nella creazione di mitologie che spiegano la fine del matriarcato e l'esclusione delle donne dal potere come una necessità: gli uomini le hanno private della loro antica autorità intuendo il pericolo che esse rappresentavano per l'uomo. I Letuama e i Macuna della Colombia, ad esempio, narrano che le donne possedevano i saperi della caccia, della pesca e della fecondazione fino a quando gli uomini si ribellarono e vinsero il matriarcato<sup>33</sup>. Tra i Baruya, egualitari sotto tutti gli altri profili, la subordinazione femminile, giustificata dal mito, è, come in Grecia, uno dei fondamenti dell'ordine sociale e conferisce compattezza ideologica alla tribù; in conseguenza di ciò i Baruya praticano una forma di pederastia iniziatica analoga a quella greca<sup>34</sup>.

Se esaminiamo gli episodi sopra citati di partecipazione delle donne greche alla guerra, osserviamo che in essi è ben riconoscibile il mancato accesso agli strumenti di guerra: le fonti precisano che le donne si servono di pietre, tegole, fibbie e armi improvvisate, mai di armi vere e proprie. Assai significativo in questo senso è l'episodio raccontato da Enea il Tattico a proposito dell'assedio di Sinope intorno al 370 a.C., durante il quale, scarseggiando gli uomini, le donne erano state travestite da guerrieri e poste sui bastioni per ingannare i nemici<sup>35</sup>. Esse avevano

32 Loraux 1983.

33 Sull'uso di miti matriarcali per giustificare la subordinazione femminile in diverse società 'primitive' cfr. Bamberger 1974.

34 Analoga è anche l'idea che il potere generativo sia proprio solo del seme maschile: essa, come il mito dell'autoctonia ateniese e la successiva teorizzazione in termini fisiologici di Aristotele (cfr. ad es. Campese, Manuli, Sissa 1983), esclude in buona sostanza le donne dalla riproduzione.

35 *Poliiorcetica* 40.4-5. Come è noto, il travestimento e la temporanea partecipazione alle attività dell'altro sesso sono tipici di molti riti iniziatici maschili e

tuttavia ricevuto l'ordine di non gettar nulla dalle mura, poiché potevano essere riconosciute dalla loro incapacità a lanciare; inoltre avevano avuto, al posto delle armi, brocche e utensili da cucina, a rimarcare la distinzione tra i ruoli anche nell'emergenza militare<sup>36</sup>.

Esistono tuttavia tre episodi riportati dalle fonti in cui le donne vestono le armi. Il primo, piuttosto noto, è raccontato da Pausania a proposito della poetessa Telesilla, che intorno al 488 a.C. avrebbe difeso Argo, priva di uomini, dall'attacco del re spartano Cleomene:

Telesilla fece salire sulle mura della città gli schiavi e tutti coloro che, a causa d'un'età eccessivamente giovane o avanzata, erano incapaci di imbracciare le armi, poi, raccolte le armi rimaste nei templi e nelle case, armò le donne nel fiore dell'età, e, armatasi a propria volta, le schierò là dove sapeva che stavano giungendo i nemici. Non appena gli Spartani furono sul posto, esse non si lasciarono spaventare dal grido di guerra di costoro, rimanendo, al contrario, ben salde, e combatterono con valore<sup>37</sup>.

Non sappiamo quanto consistente sia il nucleo storico di questo episodio, attorno al quale si sarebbe poi costruita la leggenda di Telesilla. La questione è controversa: secondo alcuni studiosi si tratterebbe in gran parte di un racconto eziologico per spiegare l'origine degli *Hybristikà* argivi, rituali di inversione e travestimento. La battaglia sarebbe reale, ma non la partecipazione femminile ad essa: il racconto caratterizzato dal paradosso delle donne in armi servirebbe a spiegare un rito strutturalmente simile e altrettanto paradossale, in quanto basato sull'inversione dei ruoli sessuali. Analogo carattere eziologico viene attribuito a un secondo episodio narrato da Pausania relativo agli Spartani sconfitti nella prima metà dell'VIII secolo dai Tegeati «e dalle loro donne che avevano preso le armi»; infine, è generalmente ritenuta priva di fondamento storico anche la terza notizia riferita da Lattanzio su una sconfitta inferta in campo aperto ai Messeni dalle Spartane durante una delle guerre messeniche in assenza dei mariti<sup>38</sup>.

---

femminili, con i quali si stabilizzano i rispettivi ruoli sociali, guerra e matrimonio.

- 36 Nel racconto di Polieno (*Strateg.* 8.70) su un episodio di partecipazione bellica femminile a Cirene si cita un elenco di compiti svolti dalle donne, però tutti ausiliari: «piantavano i pali per le trincee, scavavano i fossati, trasportavano i dardi, portavano le pietre, curavano i feriti, preparavano il cibo».
- 37 Paus. 2.20.9. L'episodio è ricordato anche da Plut. *Mor.* 245c-f.
- 38 Paus. 8.5.9 e Lact. *Div. Inst.* 1.20.29-32. Per una sintesi del dibattito storiografico sui tre episodi di partecipazione femminile alla guerra vd. Graf 1984, pp. 246-254.

Oltre al ricorrere, nel racconto di Pausania su Telesilla, del già osservato binomio donne/schiavi, è significativa la conclusione dell'episodio:

Gli Spartani allora, ritenendo che se avessero riportato la vittoria sulle donne il successo non sarebbe stato per loro degno di onori, e che la sconfitta sarebbe stata disonorevole, cedettero il campo.

Pausania mostra dunque che combattere con le donne è atto disonorevole per un uomo, perché esse usurpano un ruolo sociale che non spetta loro: concetto inverso al ruolo civilizzatore attribuito a Teseo per aver sconfitto le Amazzoni.

Non è l'unica contraddizione che abbiamo incontrato nei racconti maschili sulle donne guerriere. L'importante – sembrerebbe – è sancire l'esclusione femminile dalla guerra, servendosi del mito, dell'immaginario, dell'ideologia: non importa poi che i motivi che giustificano tale esclusione siano oscillanti nel passaggio tra mito e storia, intimamente contraddittori nella valutazione della natura femminile, a volte tautologici. Le donne sono talora troppo vili e pavide per combattere, talora troppo violente e sanguinarie; non possono usare le armi perché non ne sono capaci oppure perché in passato le hanno usate fin troppo bene contro gli uomini; combattere contro le donne è vergognoso, ma non nelle Amazzonomachie. Le donne stanno comunque sempre dalla parte del difetto o dell'eccesso, mai della misura; e possono essere introdotte nel discorso storico solo a certe condizioni, sotto forma di anomalie.

L'ultimo passaggio sarà compiuto dalla filosofia che, soprattutto con Aristotele, teorizza e codifica l'inferiorità femminile, oltrepassando l'idea della donna definita in opposizione all'uomo e giungendo, attraverso una logica metonimica, alla definizione dell'identità della donna come uomo menomato, inferiore al maschio, ma superiore agli animali all'interno di una scala gerarchica.

La sua esclusione dalla guerra e dalla politica è entrata ora in un quadro ideologico stabile, fondamento della cittadinanza maschile e delle 'dita tagliate' delle donne.

Da qui a George Bush, il passo è più breve di quanto sembri.

### Riferimenti bibliografici

- S. Andres, *Le Amazzoni nell'immaginario occidentale*, Pisa 2001.
- G. Arrigoni, *Camilla, amazzone e sacerdotessa di Diana*, Milano 1982.
- J. Bamberger, *The Myth of Matriarchy: Why Men Rule in Primitive Society*, in M. Zimbalist Rosaldo, L. Lamphere (eds.), *Woman, Culture and Society*, Stanford 1974, pp. 263-280.
- J.H. Block, *The Early Amazons. Modern and Ancient Perspectives on a Persistent Myth*, Leiden 1995.
- A. Brelich, *Paides e Parthenoi*, Roma 1969.
- C. Calame, *Thésée et l'imaginaire athénien*, Lausanne 1990.
- S. Campese, P. Manuli, G. Sissa, *Madre materia. Sociologia e biologia della donna greca*, Torino 1983.
- S. Campese, *La cittadina impossibile. La donna nell'Atene dei filosofi*, Palermo 1997.
- E. Como (ed.), *La voce di 100.000 lavoratrici e lavoratori. Presentazione dei risultati dell'inchiesta nazionale sulla condizione dei metalmeccanici in Italia*, Roma 2008.
- M. Detienne, *Violentes 'eugénies'. En pleines Thesmophories: des femmes couvertes de sang*, in M. Detienne e J.-P. Vernant (eds.), *La cuisine du sacrifice en pays grec*, Paris 1979, pp. 183-214 (trad. it. 'Eugenie' violente. In piene Tesmoforie donne lorde di sangue, in *La cucina del sacrificio in terra greca*, Torino 1982, pp. 131-148).
- P. DuBois, *Centaur and Amazons. Women and the Prehistory of the Great Chain of Being*, Ann Arbor 1982.
- P. DuBois, *Sowing the Body. Psychoanalysis and Ancient Representations of Women*, Chicago 1988 (trad. it. *Il corpo come metafora. Rappresentazioni della donna nella Grecia Antica*, Bari 1990).
- G. Dumezil, *Le crime des Lemniennes*, Paris 1924 (trad. it. *Riti e leggende del mondo egeo. Il crimine delle donne di Lemno*, Palermo 2005).
- M. Godelier, *Modes de production, rapports de parenté et structures démographiques*, in *Horizon, trajets marxistes en anthropologie*, Paris 1977.
- M. Godelier, *La production des grands hommes. Pouvoir et domination masculine chez les Baruya de Nouvelle-Guinée*, Paris 1982.
- F. Graf, *Women, War and Warlike Divinities*, «ZPE» 55, 1984, pp. 245-254.
- M. Guilbert, *Les fonctions des femmes dans l'industrie*, Paris 1966.
- R.B. Lee, *What Hunters Do for a Living, or How to Make Out on Scarce Resource*, in R.B. Lee, I. DeVore (eds.), *Man the Hunter*, Chicago 1968, pp. 30-48.
- P. Loman, *No Woman no War: Women's Participation in Ancient Greek Warfare*, «Greece and Rome» 51, 2004, pp. 34-54.

- N. Loraux, rec. a M. Godelier, *La production des grands hommes*, «Persée. Annales. Économies, Sociétés, Civilisations» 38, 6, 1983, pp. 1264-1268.
- N. Loraux, *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris 1989 (trad. it. *Il femminile e l'uomo greco*, Bari 1991).
- N. Loraux, *Né de la terre. Mythe et politique à Athènes*, Paris 1996 (trad. it. *Nati dalla terra. Mito e politica ad Atene*, Roma 1998).
- C. Meillassoux, *Femmes, graniers et capitaux*, Paris 1975.
- E. Montanari, *Il mito dell'autoctonia: linee di una dinamica mitico politica ateniese*, Roma 1981.
- G.P. Murdock, C. Provost, *Factors in the Division of Labor by Sex*, «Ethnology» 12 (2) 1973, pp. 203-225.
- D. Schaps, *Le donne greche in tempo di guerra*, in G. Arrigoni (ed.), *Le donne in Grecia*, Bari 1985, pp. 399-430.
- S. Slocum, *Woman the Gatherer: Male Bias in Anthropology*, in R.R. Reiter (ed.), *Toward an Anthropology of Women*, New York 1975.
- E. Sullerot, *Histoire et sociologie du travail féminin*, Paris 1968.
- P. Tabet, *Le dita tagliate*, Roma 2014.
- W.B. Tyrrel, *Amazons: a Study in Athenian Mythmaking*, Baltimore 1984.
- P. Vidal Naquet, *Esclavage et gynécocratie dans la tradition, le mythe, l'utopie*, in J.P. Vernant, P. Vidal Naquet, *Travail et esclavage en Grèce ancienne*, Bruxelles 1985, pp. 125-146.
- A. Young, *Women Who Became Men. Albanian Sworn Virgins*, Oxford 2000.

BRUNA BIANCHI  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## LE DONNE, LA PACE, IL TEATRO Drammaturghe americane negli anni della neutralità (1914-1917)

### 1. *Il teatro nella propaganda pacifista delle donne*

La guerra non potrebbe esistere senza il fascino della musica, delle uniformi, delle bandiere mosse dal vento e del rullo dei tamburi. È pensabile che il movimento per la pace si possa sviluppare senza un tale sostegno? Il colore, la musica sono necessari per toccare il cuore e stimolare l'immaginazione delle persone<sup>1</sup>.

Durante la Prima guerra mondiale nacque e si sviluppò un movimento pacifista femminile autonomo e radicale, innovativo sul piano teorico e dell'azione politica. Per le attiviste delle nuove associazioni la pace significava non soltanto la fine del conflitto, ma anche la fine del sessismo, della violenza, della disuguaglianza politica, dello sfruttamento del lavoro e del corpo delle donne. Escluse dai canali politici tradizionali, inventarono nuove forme di organizzazione e svilupparono modalità comunicative nuove: fecero ricorso alla musica, alla poesia, al teatro e alla danza<sup>2</sup>.

Per la prima volta, infatti, durante il conflitto mondiale il messaggio pacifista dovette rivolgersi a un pubblico vasto e misurarsi con una propaganda ufficiale organizzata e pervasiva che si avvaleva di moderne tecniche di comunicazione di massa e per la quale lo stato e l'esercito avevano mobilitato intellettuali, artisti e giornalisti.

- 
- 1 Dichiarazione di Marion Craig Wentworth al convegno annuale della sezione americana della *Women's International League for Peace and Freedom* nel 1923, citato da W.B. Sharer, *Rhetoric, Reform, and Political Activism in U.S. Women's Organizations, 1920-1930*, tesi sostenuta presso la Pennsylvania State University, 2001, p. 143.
  - 2 Si veda a questo proposito G. Brockington, *Above the Battlefield. Modernism and the Peace Movement in Britain 1900-1918*, New Haven 2010; S.D. Engle, *New Women Dramatists in America 1890-1920*, New York 2007.

Nei manifesti, nelle illustrazioni di giornali e riviste, nei volantini, nelle rappresentazioni teatrali, le pacifiste rovesciarono il discorso propagandistico di guerra attribuendo a famiglia, maternità, virilità, femminilità, coraggio, sacrificio, significati diversi, non rivolti alla distruzione, bensì alla conservazione della vita.

La forza persuasiva del teatro e la sua capacità di coinvolgimento emotivo, a parere delle pacifiste, avrebbero potuto orientare l'opinione pubblica suscitando e rafforzando sentimenti di repulsione verso la guerra.

Le pagine che seguono si soffermano sulle opere teatrali scritte o promosse da alcune pacifiste americane tra il 1914 e il 1917 – Beulah Marie Dix, Jane Addams, Marion Craig Wentworth –, sul loro successo di pubblico e sull'accoglienza che ricevettero dalla stampa.

Le speranze di pace che si levavano da tutta Europa affinché l'America esercitasse la sua influenza sugli altri paesi neutrali e si facesse mediatrice tra i belligeranti diedero un grande impulso all'attivismo contro la guerra, conferirono all'agire politico un senso di urgenza e una passione che non aveva precedenti.

## 2. *Beulah Marie Dix: la violenza ai civili*

Molte di voi, care donne, non riescono a vedere nella guerra nient'altro che sofferenze, ma queste sono meramente accidentali<sup>3</sup>.

La prima opera teatrale di orientamento pacifista scritta e messa in scena da una donna fu *Across the Border* di Beulah Marie Dix. Affermata scrittrice, sceneggiatrice e drammaturga<sup>4</sup>, produsse numerose opere teatrali contro la guerra per la *American School Peace League*, un'organizzazione nata nel 1907 con lo scopo di proporre percorsi educativi di pace che nel 1914 contava 45 sezioni in tutto il paese.

3 B.M. Dix, *Moloch. A Play in A Prologue, Three Acts and An Epilogue*, New York 1916, p. 7. Sono le parole di un personaggio del dramma, «il professore» i cui interventi, improntati alla fiducia nelle Convenzioni internazionali, sottolineano la legittimità della guerra.

4 Di Beulah Marie Dix (1876-1970) non disponiamo di alcuna biografia; alcune notizie si possono reperire nel volume della figlia E.F. Scott, dedicato in gran parte alla sua opera di sceneggiatrice: *Hollywood When Silents Were Golden*, New York 1972.



Con il teatro Dix volle contrastare la propaganda chiassosa promossa dai paesi dell'Intesa volta a suscitare sentimenti anti-tedeschi nell'opinione pubblica americana. La stampa, infatti, riportava quotidianamente racconti di orrore e depravazione legati all'invasione del Belgio e della Francia; manifesti e opuscoli invocavano la punizione e la morte per un nemico barbaro che aveva rinnegato gli ideali di giustizia, libertà, umanità, civiltà.

In *Across the Border* (1914) e *Moloch* (1915) Dix descrisse la brutalità e la disumanizzazione come prodotti della guerra; denunciò la violenza ai civili nelle invasioni e nelle occupazioni e le ingiustizie commesse nei confronti dei cittadini stranieri di nazionalità nemica.

Moglie di un immigrato tedesco, George Febble, un importatore di libri dall'Europa, Dix era particolarmente offesa dalla campagna anti-tedesca; evitò quindi di ambientare le sue opere in una nazione precisa. Nella locandina di *Across the Border* si poteva leggere: «i personaggi parlano inglese, ma potrebbero essere austriaci, francesi, tedeschi o russi»<sup>5</sup>. Il militarismo era un male che affliggeva indistintamente tutti i paesi belligeranti.

*Across the Border* è un'opera dal carattere espressionista. Nella prima scena un gruppo di soldati, tra cui numerosi feriti, persi i collegamenti con il resto del loro esercito e circondati dai nemici, trovano riparo in una capanna. Tra loro un tenente, giovane, ma già indurito dalla guerra, si offre volontario per la rischiosa missione di cercare rinforzi. Poco dopo si odono colpi di fucile e il tenente è dato per morto.

La scena successiva si svolge in una abitazione chiamata «il luogo della pace». Il tenente si rivolge alla famiglia che la abita in tono di comando e con un linguaggio assai più arrogante di quello usato per rivolgersi ai suoi sottoposti militari; prende in ostaggio un ragazzino, ma viene disarmato dal padrone di casa che inizia a interrogarlo sulle sue vicende belliche. Con distacco, il giovane espone la sua visione della guerra, una guerra in nome dell'umanità e voluta da Dio in cui la sua patria è sempre dalla parte della giustizia, moralmente e militarmente superiore.

*Tenente:* Noi siamo la più civile delle nazioni e lo prova il fatto che abbiamo il più grande esercito che il mondo abbia mai visto [...] Abbiamo il dominio del mare, così abbiamo minato i porti del nemico e impedito alle

5 M.C. Beach, *Women Staging War: Female Dramatists and Discourses of War and Peace in the United States of America, 1913-1947*, tesi sostenuta presso l'Università del Texas, Austin 2004, p. 61.

loro navi di uscire. In questo modo li abbiamo tagliati fuori dall'approvvigionamento di cibo.

*Padrone di casa:* Intendete dire che sono morti di fame?

*Tenente:* Ci può scommettere!

*Padrone di casa:* Ma nella nazione nemica ci saranno state donne e bambini.

*Tenente:* Certamente! Tante inutili bocche da sfamare. In questo modo noi li costringiamo ad arrendersi più rapidamente<sup>6</sup>.

Quando il tenente si sofferma sulla propria esperienza vissuta, il suo racconto si muta in una sequela di orrori: la morte per fame dei civili, i bombardamenti, le esecuzioni sommarie, le impiccagioni, gli stupri, i maltrattamenti e la morte dei cavalli, le case date alle fiamme, crimini commessi in stato di incoscienza a causa dell'alcol, della mancanza di sonno e della fatica e che egli giustifica ricorrendo alle astrazioni della propaganda e del punto di vista militare che considera i civili legittimi bersagli della guerra. Mentre il tenente parla e rievoca, la testa inizia a dolergli; la sua ferita è grave. Egli stente di aver «attraversato il confine» e prega che lo si lasci riposare, ma il padrone di casa gli impone di seguirlo all'esterno, per «fargli capire».

Nella terza scena, *Il luogo dei venti*, il giovane si ritrova in un luogo desolato battuto dal vento che porta i segni della distruzione della guerra. Come i fantasmi che appaiono a Scrooge nel *Canto di Natale* di Dickens, il padrone di casa costringe il tenente a volgere lo sguardo ai segni della violenza che avevano accompagnato l'invasione: una culla bruciata, una ragazza violata, un bambino morto di fame tra le braccia della madre, una donna troppo anziana per fuggire con lo sguardo fisso sulle fiamme, una mucca fatta a pezzi. «Guarda! Ascolta!». Ed egli rivive anche altri momenti del conflitto, quando abbandonò un soldato gravemente ferito, quando causò la morte del suo cavallo; quando dopo giorni e giorni in sella, ammalato, senza cibo né possibilità di riposare, «si riempì di alcol».

Esposto al gelo, con le palpebre serrate da lacrime di ghiaccio, torturato dal rumore del vento, l'eco di milioni di lamenti e di pianti – «il gemito del mondo» – contro cui si infrangono tutte le giustificazioni e le astrazioni, il giovane ricorda la sua iniziazione alla violenza: il primo giocattolo ricevuto in dono dal padre, una spada, l'orgoglio della madre

6 B.M. Dix, *Across the Border. A Play of the Present in One Act and Four Scenes*, New York 1915, pp. 32-33. È quanto sarebbe accaduto alla popolazione civile dei paesi dell'Europa Centrale e dei loro alleati, in particolare a donne e bambini, a causa del blocco navale, una strage che sarebbe stata denunciata dai pacifisti e soprattutto dalle pacifiste.

quando lo vide in uniforme, i fiori che le donne gli lanciarono quando partì per il fronte. Chiede allora di poter tornare per dire la verità a tutti coloro che stavano portando avanti la guerra convinti di «essere nel giusto».

Nell'ultima scena, ferito a morte, il giovane si risveglia in un ospedale e cerca invano, tra le preghiere e i lamenti dei feriti, di farsi ascoltare finché una giovane che gli era apparsa in sogno non lo invita a seguirla nel «luogo della pace». Ma la brutalità della guerra continua. All'inseriente dell'ospedale che si era fermato ad osservare i tratti del volto del tenente finalmente distesi dopo tanto soffrire, il medico, asciugandosi le mani, gli ordina: «Via, non abbiamo tempo per i sentimentalismi, liberami quel letto. Questa è la guerra!»<sup>7</sup>.

L'opera debuttò il 24 novembre 1914 al *Princess Theatre* di New York, la prima rappresentazione in quel teatro dall'inizio della guerra; in seguito fu replicata a Boston e Chicago. Il dramma ebbe anche vasta circolazione in forma scritta: il testo fu pubblicato dalla casa editrice Methuen di Londra e apparve in versione ridotta nel periodico «Good Housekeeping».

La rivista di teatro «Theatre Arts Magazine» la definì un'opera pregevole di denuncia della follia, dell'orrore e della crudeltà della guerra, scritta e costruita in modo ammirevole<sup>8</sup>.

Il dramma che Dix scrisse l'anno successivo, *Moloch*, narra le vicende di una famiglia, prima, durante e dopo la guerra: Robert e Katherine con il loro figlioletto Roland, l'amico di famiglia, Phil, un medico che aveva salvato la vita al piccolo Roland e fidanzato di Gertrude, la sorella di Robert, e Basil il fratello. Quando scoppia la guerra, Phil, che è uno straniero, viene allontanato, sospettato di essere una spia. E mentre le ragazze del paese compongono mazzi di fiori per i soldati, Robert e Basil si arruolano e Gertrude decide di lasciare il fidanzato per fedeltà alla patria. Solo Katherine osserva con sgomento la distruzione dei legami e degli affetti che la mobilitazione aveva portato nella famiglia e nella comunità. Al marito che le legge in volto i segni della stanchezza risponde:

*Katherine*: Stanca di sentirli marciare. Tutto il giorno. Tutta la notte. E tutto l'amore e la gentilezza di cui erano fatte le nostre vite calpestati da quel marciare [...]. In dieci giorni di guerra avete distrutto il lavoro di migliaia di persone, un lavoro di protezione della vita. Ci doveva pur essere stata qualche altra via, ci deve essere qualche altra via.

7 Ivi, p. 96.

8 M.C. Beach, *Women Staging War*, cit., pp. 64-65.

[...] Ti rendi conto di quanti bambini sono già stati uccisi dalla vostra guerra? Quanti sono morti perché il latte nel seno delle madri è diventato veleno, quanti sono nati morti!<sup>9</sup>.

All'afflizione di Katherine Robert ostenta distacco e razionalità.

*Robert:* Come sei sentimentale. Il tasso di mortalità infantile si potrà innalzare un po', ma dopo le guerre c'è sempre un aumento della natalità.

*Katherine:* Se Roland dovesse morire, ti consolerebbe sapere che una dozzina di bambini verrebbero al mondo il prossimo inverno?<sup>10</sup>.

Il secondo atto mette in scena la catena delle ritorsioni alimentata dalla guerra: il villaggio viene invaso, la casa occupata dai soldati nemici e Martha, la domestica, uccide nel sonno un ufficiale, un giovane «stanco, infreddolito e sofferente» di cui Katherine, la madre Lydia e Gertrude avevano avuto compassione. La vendetta degli invasori non tarda ad abbattersi sulla famiglia: Martha è fucilata, gli arredi distrutti e la casa data alle fiamme. Poco dopo il piccolo Roland, esposto al freddo, muore. La sua morte inasprisce Robert che diventa un ufficiale crudele e vendicativo: fredda una giovane recluta che si era rifiutata di uccidere e tortura Phil, l'antico amico, ora un aviatore catturato dalla sua compagnia. Oppresso dal rimorso per aver bombardato per errore, lui un medico, un treno ospedale che trasportava 300 feriti, Phil si toglie la vita.

Nell'epilogo, *I frutti della vittoria*, Basil è in sedia a rotelle, Robert è diventato alcolista, Gertrude odia il fratello per quello che ha fatto a Phil, dal tetto della casa filtra l'acqua e in paese si parla di una nuova guerra combattuta a fianco degli antichi nemici. Le vecchie storie di atrocità vengono riadattate per fomentare l'odio nei confronti dei precedenti alleati e Phil viene ora ricordato con affetto.

*Moloch* fu rappresentato per la prima volta a Chicago e a Cleveland nel maggio 1915 e poi a settembre al New Amsterdam Theatre di New York. Il dramma fu seguito «col fiato sospeso e ricevette applausi tumultuosi»<sup>11</sup>. Il «New York Tribune» lo definì un esempio efficace di propaganda dal punto di vista femminile<sup>12</sup>. Apprezzato da alcuni come la

9 B.M. Dix, *Moloch*, cit., p. 31.

10 Ivi, p. 32.

11 M.C. Beach, *Women Staging War*, cit., p. 69.

12 Da un punto di vista artistico il «Theatre Arts Magazine» lo giudicò melodrammatico e non ben costruito, certamente «non la cosa migliore uscita dalla penna di Dix», *The New Published Plays*, «Theatre Arts Magazine» 1, 1916-1917, p. 45.

prima rappresentazione che si allontanava dalla «commedia musicale del soldatino di cioccolata», da altri commentatori fu definito il prodotto di una femminilità isterica che negava qualsiasi utilità alla guerra.

Se nel complesso l'opinione pubblica americana era orientata verso la neutralità, la negazione di qualsiasi valore al patriottismo, l'enfasi sulle conseguenze distruttive della guerra sulle cose, sui corpi, sui legami familiari e affettivi suscitavano reazioni rabbiose.

Beulah Marie Dix aveva dato voce al punto di vista femminile, ma non si definiva una femminista, né aderì al nuovo movimento delle donne per la pace sorto negli Stati Uniti all'inizio del 1915. Nel gennaio di quell'anno Jane Addams, femminista e riformatrice, fondatrice del social settlement più importante degli Stati Uniti, Hull House a Chicago, che nel 1931 sarebbe stata insignita del premio Nobel per la pace<sup>13</sup>, organizzò a Washington una conferenza di tutti i movimenti femminili degli Stati Uniti per esprimere la protesta delle donne contro la guerra. Da quella assemblea, a cui parteciparono 3.000 donne, nacque il *Woman's Peace Party* (WPP) che aveva come obiettivo principale quello di ottenere una mediazione continua da parte dei paesi neutrali al fine di giungere a una pace concordata, ottenere la diminuzione degli armamenti, promuovere l'educazione alla pace, opporsi al militarismo<sup>14</sup>. In breve tempo il WPP raggiunse 40.000 iscrizioni<sup>15</sup>.

Una delle prime iniziative della nuova organizzazione fu la promozione di uno spettacolo teatrale messo in scena dalla compagnia del Chicago Little Theatre: *Le troiane* di Euripide.

### 3. *Le Troiane*, «*Le spose della morte*»

Ci sono passaggi di Euripide di uno spirito straordinariamente moderno. Le discussioni sulla guerra e il femminismo potrebbero essere state scritte oggi<sup>16</sup>.

13 Sul pensiero e la vita di Jane Addams (1860-1935), «la donna più venerata d'America», la bibliografia è vastissima; per un primo orientamento si veda M. Fisher-Judy Whipps, *Jane Addams' Writings on Peace*, Bristol 2003.

14 L. Schott, *The Woman's Peace Party and the Moral Basis for Women's Pacifism*, in «Frontiers», vol. 8, 2, 1885, pp. 18-24.

15 C.A. Foster, *The Woman and the Warrior. The U.S. Section of the Women's International League for Peace and Freedom, 1915-1946*, Syracuse 1995, pp. 34-36.

16 Commento tratto dalla stampa, citato da H. P. Foley, *Reimagining Greek Tragedy on the American Stage*, Berkeley 2012, p. 41.

Il Little Chicago Theatre, fondato nel 1912 da Maurice Browne e da Ellen van Volkenburg, era un teatro indipendente e sperimentale che diede avvio al movimento dei *Little Theatres*<sup>17</sup>, un movimento che esprimeva la rivolta contro il teatro commerciale e che per le sue rappresentazioni privilegiava luoghi che permettevano un legame più intimo tra attori e spettatori. I piccoli teatri erano sorti o erano in stretto collegamento con i social settlements di molte città e in molti casi erano stati fondati dalle donne. Scriveva nel 1917 Thomas H. Dickinson nel suo scritto dedicato al «teatro ribelle»:

Il teatro ha offerto alle donne la possibilità di esprimere il loro genio. Qualche anno fa sono passate dai club femminili a un lavoro più concreto politico, sociale ed economico. E ora il teatro ha aperto loro orizzonti ancora più ampi<sup>18</sup>.

A Hull House le attività teatrali avevano avuto ampio spazio fin dal suo sorgere nel 1889; da teatro amatoriale, a partire dal 1907 divenne un vero e proprio teatro indipendente, precursore del movimento dei piccoli teatri. Jane Addams attribuiva al teatro una funzione sociale fondamentale: indicare modelli di comportamento morale e sociale che nella realtà urbana e industriale erano venuti a mancare, trarre dall' «isolamento distruttivo» la gioventù che pure aveva la passione per il teatro, ma a cui si offrivano solo spettacoli superficiali e volgari da 5 centesimi. Un teatro di livello elevato che mettesse in scena situazioni congruenti con la vita e le esperienze degli abitanti dei quartieri poveri della città era un mezzo efficace per incoraggiare gli immigrati a conservare la propria identità nazionale. Nel corso degli anni numerose nazionalità presentarono le proprie opere al teatro di Hull House; nel 1899 gli immigrati greci misero in scena in lingua originale *Il ritorno di Ulisse* e nel 1903 *L'Aiace di Sofocle*.

Nel 1915, su invito di Jane Addams, presidente del WPP, Maurice Browne, che già aveva messo in scena *Le troiane* nel 1913 e nel 1914 in via sperimentale, adattò lo spettacolo enfatizzando il messaggio pacifista e lo portò in tournée in una rete di piccoli teatri della parte occidentale degli Stati Uniti<sup>19</sup>. Così egli ricorda quella esperienza nelle sue memorie:

17 Sul teatro si veda C. Head, *The Chicago Little Theatre*, «Theatre Arts Magazine» 1, 1916-1917, pp. 110-113. Il teatro ebbe un grandissimo sviluppo a partire dal 1915.

18 T.H. Dickinson, *The Insurgent Theatre*, New York 1917, p. 128.

19 Nel 1915 il regista Granville Barker rappresentò *Le troiane* allo stadio del City College di New York, in quello di Yale, Harvard e Princeton e in seguito, in

Henry Ford stava organizzando l'invio di una nave di pace in Europa; Jane Addams aveva organizzato il Woman's Peace Party, La Carnegie Peace Foundation stava finanziando attività pacifiste. Il piccolo teatro di Chicago doveva fare la sua parte. Quale occasione migliore per portare in tournée *Le troiane*? [...] Non era solo la rappresentazione che amavamo di più, [...] era la più grande opera pacifista del mondo<sup>20</sup>.

A parere delle organizzatrici la tragedia era «la descrizione più bella, vivida e pregnante della completa inutilità della guerra, del suo male assoluto, in particolare per le sue conseguenze sulle donne e i bambini»<sup>21</sup>. La violenza all'infanzia e alla maternità culminava nella scena che il classicista Gilbert Murray<sup>22</sup> definiva «in assoluto il più commovente di tutta la letteratura tragica mondiale» in cui il piccolo Astianatte, figlio di Ettore, dopo essere stato ucciso dai vincitori, viene restituito a Ecuba adagiato sullo scudo del padre.

Il tour ebbe inizio il 12 aprile 1915 e in 15 settimane della tragedia si fecero 42 rappresentazioni in 31 città diverse; gli spettatori furono oltre 33.000. «Chi ha avuto il privilegio di assistere allo spettacolo – scrisse Cloyd Head sul «Thetare Arts Magazine» – non ha bisogno di sentirsi dire che si tratta della rappresentazione più efficace della tragedia greca che sia stata messa in scena nell'arco dell'ultima generazione»<sup>23</sup>.

Nei giorni immediatamente successivi all'affondamento della nave di linea *Lusitania* da un sottomarino tedesco che causò la morte di 1198 passeggeri tra cui 128 americani, Browne si presentò sul palcoscenico di un teatro gremito mostrando la prima pagina di un quotidiano che riportava la notizia dell'evento e affermò: «Questa tragedia parla di cose come queste. Euripide e voi stessi avete fatto il resto»<sup>24</sup>.

Altre piccole rappresentazioni teatrali di cui poco ci è rimasto accompagnarono le campagne propagandistiche delle donne per la pace. Ne è un esempio la *War against War Exhibit* organizzata dal WPP nel 1916. Ad una imponente parata di apertura seguirono manifestazioni in 11 città degli Stati Uniti, un tour che seguiva quello intrapreso dal presidente

---

base ad accordi presi con Browne, nella parte orientale degli Stati Uniti.

20 M. Browne, *Too Late To Lament. An Autobiography of Maurice Browne*, London 1955, p. 178.

21 M. Fisher, *Trojan Women and Devil Baby Tales: Addams on Domestic Violence*, in Maurice Hamington (ed.), *Feminist Interpretations of Jane Addams*, University Park, PA 2010, pp. 81-105.

22 G. Murray, *Euripide and His Age*, London 1913, p. 135.

23 C. Head, *The Chicago Little Theatre*, cit., p. 111.

24 M. Browne, *Too Late To Lament*, cit., p. 180.

Wilson per convincere gli americani della necessità della preparazione militare.

Il tour ebbe una vastissima risonanza: 5.000 sostenitori, 40.000 partecipanti alle varie iniziative e conferenze. Per le vie, nelle piccole manifestazioni teatrali e nelle assemblee furono distribuiti 600.000 fogli di propaganda, testi di canzoni e poesie<sup>25</sup>.

Ma l'opera teatrale che tra il 1915 e il 1916 ebbe maggior successo, attrasse il maggior numero di spettatori, raccolse i commenti più entusiastici fu *War Brides* di Marion Craig Wentworth, socialista e suffragista, anch'essa impegnata nel Women's Peace Party e successivamente nella sezione americana della *Women International League for Peace and Freedom*.

#### 4. Marion Craig Wentworth: Spose di guerra

*Spose di guerra* è il corrispettivo della *Capanna dello zio Tom* sulla schiavitù femminile in guerra<sup>26</sup>.

*Spose di guerra* riprende tutti i temi al centro della riflessione pacifista e femminista di quegli anni: il nesso tra militarismo e degradazione delle donne, la violazione della maternità, l'esclusione delle donne dalla vita politica.

L'azione si svolge in una casa di campagna in un paese imprecisato; la protagonista è una giovane «operaia cresciuta in città», Hedwig<sup>27</sup>, una donna «alta dal portamento eretto e sdegnoso» sposata a un contadino, Franz, – ora al fronte insieme ai fratelli Emil e Otto – e in attesa del suo primo figlio. La interpretava l'attrice russa Alla Nazimova formatasi al Teatro d'arte di Mosca, famosa per aver portato sulla scena i personaggi femminili di Ibsen.

In dialoghi serrati con la madre e le sorelle di Franz, Amelia e Minna, il tenente Hoffmann e il capitano Hertz, Hedwig espone le sue convinzioni pacifiste, rivendica il diritto delle donne di decidere sulla pace, sul-

25 Dichiarazione alla stampa citata in J. Curran, *To Make War Unthinkable: The Woman's Peace Party of New York, 1914-1919*, tesi sostenuta presso il Dipartimento di Storia della Memorial University of Newfoundland, 1997, p. 83.

26 «Buffalo Express», 23 maggio 1915, citato in M.C. Beach, *Women Staging War*, cit., p. 82.

27 In seguito l'autrice le darà il nome di Joan per attenuare l'identificazione dei personaggi con i paesi dell'Europa Centrale.



la guerra e sul destino dei propri figli. Alla notizia della morte di Franz e di tutti i suoi fratelli, non avendo «la forza di mettere al mondo un figlio per il mostro sanguinoso chiamato guerra», Hedwig si toglie la vita.

Il dramma si apre con la descrizione di un momento della vita rurale: donne delle classi sociali più elevate a fianco delle contadine sono intente al lavoro dei campi, raccolgono il grano, la legna, l'uva, portano avanti la vita. L'armonia è rotta bruscamente dall'irrompere della presenza militare. Nella casa entra il tenente Hoffman, un giovane disinvolto «assuefatto a riscuotere l'ammirazione delle donne»<sup>28</sup> che vorrebbe sposare Amelia in obbedienza alle pressioni fatte dal governo perché i giovani si unissero in matrimonio e «non perdessero alcuna occasione per diventare padri» compensando così le ingenti perdite di vite umane al fronte.

Amelia esita ad unirsi a un uomo che conosce appena e vorrebbe diventare infermiera. «Siamo in tempo di guerra – protesta Hoffmann – È una misura di necessità urgente. [...] I preti e i generali l'hanno comandato»<sup>29</sup>.

E mentre la sorella Minna si lascia sedurre dai festeggiamenti, dagli applausi con cui sono accolte le spose di guerra, e non da ultimo, dalla prospettiva della pensione, Amelia, in seguito all'intervento di Hedwig, rifiuta di sposarsi. Risentito, Hoffmann così rimprovera Hedwig per la sua opera di dissuasione della cognata e di altre giovani donne del paese.

*Hoffmann:* Noi ce ne andiamo e i migliori di noi cadranno probabilmente uccisi. Non credete forse che vogliamo tramandare una particella di noi stessi alle generazioni che verranno, una volta che noi siamo destinati a morire?

*Hedwig:* l'ho già detto... si tratta di mettere al mondo i soldati per l'Impero, di ripopolare il paese. E per che cosa? per provvedere carne da cannone per la prossima generazione? Che insulto atroce per tutto ciò che noi donne abbiamo di più sacro! Voi violate la santità del matrimonio. Dunque noi donne non dovremo mai sollevarci dalla polvere? Voi non ci avete mai domandato se volevamo questa guerra. Eppure ci imponete di raccogliere le messi, di far la legna, di logorarci l'esistenza e condurre una vita da schiave, di attendere e agonizzare, di perdere tutto e mettere al mondo altri uomini ed altri ancora – che dovranno essere uccisi. Se procreiamo gli uomini per voi, perché non ci lasciate decidere che cosa dovrà avvenire di loro? Credete for-

28 M. Craig Wentworth, *Spose di guerra*, New York 1915, p. 19. Il testo è liberamente scaricabile all'indirizzo <http://catalog.hathitrust.org/Record/002918575>. Ho scelto di citare dalla prima e unica traduzione italiana per conservare la forza evocativa del testo così come fu recitato e ascoltato nelle sue rappresentazioni in lingua italiana. Si veda nota 37.

29 Ivi, p. 22.

se che li vogliamo vedere uccisi – gli esseri che ci sono più cari della nostra vita? [...]

Voi fate di noi ciò che volete – noi, povere bambole, bestie da soma. E sperate che taceremo sempre. Ma io no, non tacerò. Griderò fino a morire<sup>30</sup>.

In un altro dialogo con il capitano Hertz, giunto ad ammonirla per la sua opera sovversiva, Hedwig riafferma con forza il diritto delle donne di decidere del loro corpo e di essere rappresentate nelle istituzioni politiche. All'affermazione del capitano che le guerre ci sarebbero sempre state, risponde:

*Hedwig*: Ebbene, quand'è così, un giorno o l'altro non vi daremo più uomini. [...] Voi ci tenete qui abbandonate, impedendoci di ribellarci. Noi non vogliamo né corazzate, né eserciti, né guerre. Voi ci strappate dalle braccia i nostri mariti, i nostri figli – non ci chiedete mai di aiutarvi a cercare una via migliore, e ci negate perfino il diritto di parlare.

*Hertz*: Certamente. La guerra riguarda gli uomini, non le donne.

*Hedwig*: ma chi vi fornisce gli uomini? Non siamo forse noi donne? Noi procreiamo i figliuoli, noi li alleviamo, noi soffriamo. Ebbene, se questa è la nostra missione, dovete ben riconoscerci il diritto di parlare quando si tratta di decidere della sorte degli uomini che portiamo in seno. Se possiamo fornire gli uomini alla nazione, possiamo ben sedere con voi nei vostri consigli e regolare il destino della nazione [...]

*Hertz*: Sedere nei consigli cogli uomini e regolare i destini della nazione! Ah! Ah!

*Hedwig*: Ridete, capitano, verrà bene quel giorno, e allora non vi saranno più guerre. No, non riuscirete a tenerci sempre così sottomesse, mute, silenziose...Troveremo noi la via<sup>31</sup>.

Il tema del diritto delle donne di avere voce nelle decisioni di politica interna ed estera fu al cuore delle proposte del congresso internazionale delle donne che si svolse all'Aia dal 28 aprile al primo maggio 1915. Il congresso, a cui parteciparono 1.136 donne autoconvocate provenienti da 12 paesi, fu un evento di grande rilievo per il pacifismo a livello internazionale.

Presieduto da Jane Addams, esso pose le premesse per la nascita della prima organizzazione internazionale: la *Women International League for Peace and Freedom* (WILPF)<sup>32</sup>.

30 Ivi, pp. 35-36.

31 Ivi, pp. 55-56.

32 Sul Congresso si veda A. Wiltsher, *Most Dangerous Women. Feminist Peace Campaigners of the Great War*, London-Boston-Henley 1985; D.S. Patterson,

Le convenute dichiararono di avere «trovato la via» per porre fine alla guerra; le risoluzioni affermarono la necessità della mediazione permanente, della partecipazione delle donne a tutti i diritti e a tutte le responsabilità civili, definirono i principi democratici che avrebbero dovuto ispirare la politica interna ed estera degli stati, l'organizzazione dell'economia, l'educazione e la futura Conferenza di pace. Non si trattava di blande e generiche alternative, ma di proposte pratiche immediatamente realizzabili e che sarebbero state perseguite con audacia.

Al termine del congresso furono nominate le delegazioni che si sarebbero recate nei vari paesi a presentare ai capi di stato e alle autorità politiche le proposte delle donne. Ai neutrali le delegate chiesero di agire da mediatori e ai belligeranti di dichiarare i loro obiettivi di guerra. Wentworth e Nazimova erano direttamente impegnate nell'organizzazione di questi eventi. Prima della partenza della delegazione americana per l'Aia il WPP tenne un incontro pubblico; le oratrici erano Marion Craig Wentworth ed Emmeline Pethick Lawrence. Alla Nazimova recitò alcuni dialoghi di *Spose di guerra* in costume<sup>33</sup>.

Qualche settimana più tardi Jane Addams, in un'intervista rilasciata al «The New York Times», affrontò la questione della degradazione delle donne e della famiglia<sup>34</sup>. In tutti i paesi belligeranti la prostituzione era incoraggiata e organizzata, la fedeltà coniugale e le responsabilità paternine negate e sminuite. La guerra, che si fondava sugli impulsi tribali, non poteva non degradare le donne:

Ogni nazione sta combattendo per difendere il suo territorio, i suoi ideali, la sua integrità nazionale dai suoi vicini il cui sviluppo è avvertito come una minaccia. Ma la concezione tribale del dovere, a cui da ogni parte si fa appello per indurre gli uomini ad andare in guerra [...] si estende gradualmente anche alle donne e definisce il modello della loro condotta.

La reazione a questa concezione tribale del patriottismo tende necessariamente a mettere le donne nella posizione che esse occupavano nella tribù ed in Europa le donne in questo momento stanno rapidamente perdendo molto di quello che avevano conquistato lentamente e con fatica attraverso i secoli.

---

*The Search for Negotiated Peace. Women's Activism and Citizen Diplomacy in World War I*, New York-London 2008.

33 «The Scarsdale Enquirer», 10 aprile 1915.

34 *War's Debasement of Women. Jane Addams Calls It the Greatest Threat Against Family, Reducing Women to Tribal Stage of Childbearing to Fill Ranks*. L'intervista fu pubblicata il 2 maggio 1915.

Compito della donna tribale è quello di dare agli uomini un numero di figli che aumentino il potere e il prestigio della tribù. Ella ha una ben scarsa possibilità di scegliere il padre dei suoi figli e ben poco controllo sul loro futuro.

Oggi in Europa si dice alle donne: mettete al mondo dei bambini per il beneficio della nazione, per rafforzare le truppe di domani, dimenticate tutto ciò che vi hanno insegnato ad apprezzare, dimenticate la vostra lunga lotta per il riconoscimento delle responsabilità paterne, dimenticate ogni cosa tranne la voracità di carne umana della guerra. Questa voracità deve essere soddisfatta e siete voi a doverla soddisfare, ad ogni costo.

Questo è il messaggio della guerra alle donne. Ci si deve meravigliare che esse se ne sentano offese, che ne abbiano orrore?

Dopo aver debuttato al Keith's Palace Theatre di New York il 25 gennaio 1915, l'opera di Marion Craig Wentworth fu portata in tournée per sei mesi nei teatri popolari di tutto il paese e nel 1916 fu trasposta in film dal regista Herbert Brennon. Lo spettacolo entusiasmò migliaia di spettatori e i frequentatori dei teatri vaudeville si rivelarono «meravigliosamente reattivi»<sup>35</sup>. La presidente della Associazione newyorchese per il suffragio definì *Spose di guerra* «La Magna Carta delle donne»<sup>36</sup>; in molte città le attiviste delle organizzazioni femminili accorsero numerose nelle sale e Alla Nazimova ricevette centinaia di lettere da parte di femministe e pacifiste.

Al Majestic Theatre di Chicago dopo ogni rappresentazione si tennero conferenze e discorsi sulla pace e già nel 1915 l'opera fu tradotta in italiano «a scopo di propaganda antimilitarista» a cura della Libreria Il Martello di New York<sup>37</sup>.

Ai giornali Nazimova dichiarò: «Non sto semplicemente facendo un lavoro di attrice, ma sto facendo qualcosa per le donne del mondo»<sup>38</sup>.

In un'altra intervista affermò: «Con questa breve tragedia devo essere la Giovanna d'Arco della pace. Giovanna d'Arco, la santa, portava la bandiera rossa della guerra e cavalcava con la cotta scintillante, ma io porterò la bandiera bianca della pace e mi vestirò come milioni di contadine d'Europa»<sup>39</sup>. Il dramma fu accolto positivamente dalla stampa. Il

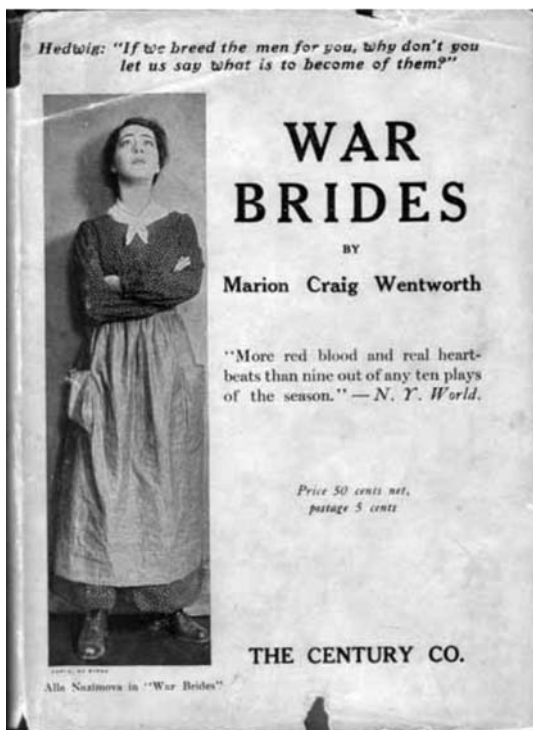
35 M.C. Beach, *Women Staging War*, cit., p. 79.

36 G. Lambert, *Nazimova: A Biography*, New York 1997, p. 174.

37 Referente per la diffusione in Italia era Paolo Valera (1850-1926), giornalista e scrittore socialista, fondatore nel 1901 del periodico «La Folla». Fu rappresentata per la prima volta in italiano nel 1922, sempre a New York. In Italia è stata messa in scena per la prima volta nel dicembre 2015 a Ca' Foscari dalla compagnia Indigena per la regia di Stefano Scandaletti.

38 G. Lambert, *Nazimova*, cit., p. 4, 172.

39 M.C. Beach, *Women Staging War*, cit., p. 83.



Sovraccoperta della prima edizione del dramma

«Buffalo Express» lo definì il corrispettivo della *Capanna dello zio Tom* sulla schiavitù femminile in guerra; a Pittsburg e a Boston i giornali titolarono: «Alla Nazimova dice che le donne fermeranno la guerra», «Alla Nazimova si impegna contro la guerra»<sup>40</sup>.

Il 14 novembre 1915 il «Cincinnati Commercial Tribune» invitò i lettori a rispondere con scritti di cento parole al quesito: «quali sarebbero i sentimenti delle donne americane se dovessero consegnare i propri figli al dio della guerra senza il privilegio di dire una parola per influenzare la decisione sull'inizio o la fine di una guerra?». Alla Nazimova avrebbe valutato le risposte dei lettori a cui sarebbero stati dati biglietti omaggio per lo spettacolo<sup>41</sup>.

40 *Ibidem*.

41 *Ivi*, p. 84.

Dal maggio 1915, dopo l'affondamento del *Lusitania*, il successo di *Spose di guerra* cominciò a declinare, ma Alla Nazimova non allentò il suo impegno. Nel gennaio 1917, nel primo numero della rivista «Four Lights», organo della sezione newyorchese del WPP, scrisse:

Noi non daremo più alla luce bambini finché non saremo sicure che non diventeranno mai carne da cannone. Per queste parole una autorevole donna tedesca è ora sotto sorveglianza da parte della polizia e le è stato proibito di parlare in pubblico e di inviare lettere oltre i confini della Germania. Uno stupido governo maschile spera in questo modo di soffocare un'idea che si è diffusa nel mondo intero dall'inizio della guerra. Nata dal cuore delle donne francesi, la sua eco è risuonata in Germania e poi in Inghilterra e in Russia, è cresciuta, si è diffusa fino a far pensare che un grande sciopero delle madri sia imminente. Un giorno le donne di tutto il mondo stabiliranno le loro condizioni: «dateci la pace e vi daremo figli»<sup>42</sup>.

La questione del corpo materno fu la più dibattuta dalle pacifiste durante gli anni di guerra, quella che sollevò le reazioni più indignate, i toni più accesi, le proposte più radicali. Nel 1915 l'attivista sindacale Mary Field sulle pagine della «International Socialist Review» affermò che l'unica scelta morale per le donne in uno stato militarista era l'aborto: era molto più eroico sopprimere un bambino non nato che affondare una baionetta nel suo petto palpitante<sup>43</sup>.

Anche le socialiste, infatti, espressero il loro disgusto per la campagna natalista dei governi. Kate Richards O'Hare, in uno dei suoi discorsi contro la guerra dal titolo *Socialism and the World War*, dichiarò:

[Le donne] non sono solo state costrette a pagare il prezzo di una guerra che ha imposto a milioni di uomini una vita innaturale, ma sono state oggetto di una più grave degradazione dallo Stato e dalla Chiesa.

Quando i governi e il clero europei hanno chiesto alle donne di concedersi all'interno e al di fuori del matrimonio così che gli uomini potessero «generare

42 A. Nazimova, *The Women's Terms*, in «Four Lights», 27 gennaio 1917. Sulla questione della “grève des ventres” sollevata in Francia all'inizio del secolo e nell'estate 1913 in Germania e che ebbe un ampio sostegno da parte delle donne delle classi popolari si veda: Francis Ronsin, *La grève des ventres. Propagande néo-malthusienne et baisse de la natalité en France XIX-XX siècles*, Aubier-Montaigne, Paris 1980; Nicole Gabriel, *Des berceaux au tranchées: les enjeux du débat sur la “grève des ventres” de l'été 1913 en Allemagne*, “Le Mouvement Social”, 2, 1989, pp. 87-104.

43 M. Field, *Babies Bred for War*, in «International Socialist Review», gennaio 1915, p. 396.

prima di morire», questo non era il crimine della passione, era il crimine a sangue freddo dell'egoismo brutale, e per questo crimine le donne d'Europa furono ridotte allo stato di animali da riproduzione in una fattoria di allevamento<sup>44</sup>.

Il periodico socialista «The New York Call», la rivista radicale «The Masses» diretta da Max Eastman, e in particolare «The Birth Control Review» dedicarono numerosi articoli alla questione della natalità; artisti e illustratori rappresentarono la violazione del corpo materno come esito del dispotismo maschile rafforzato dalla guerra.



Illustrazione di Robert Minor in «The New York Call», 8 agosto 1915

44 Discorso del 17 luglio 1917 pubblicato come opuscolo, Bowman 1917, in S. Miller-P. Foner, *Kate Richards O' Hare, Selected Writings and Speeches*, Baton Rouge 1982, pp. 132-133.

La connessione tra maternità libera e consapevole e pace fu al centro di un articolo di Margaret Sanger dal titolo *Woman and War* apparso nel giugno 1917 sulla «Birth Control Review».

Se le donne avessero avuto le conoscenze per controllare le nascite e avessero messo al mondo solo i figli che desideravano e che erano pronte fisicamente e spiritualmente ad accogliere, la società sarebbe stata troppo rispettosa dell'individualità per tollerare il massacro a beneficio del re denaro. In questo ordine sociale il bambini sarebbero stati considerati un dono prezioso per la comunità. Gli uomini sarebbero stati tenuti in gran conto e non sacrificati in battaglia. La maternità sarebbe stata onorata e la voce delle madri sarebbe stata ascoltata<sup>45</sup>.

Nell'ottobre 1916 Margaret Sanger aveva aperto una clinica di pianificazione familiare; fu arrestata nove giorni dopo e successivamente una seconda volta con la sorella Ethel Byrne per aver distribuito contraccettivi. In carcere Byrne fece lo sciopero della fame e fu alimentata forzatamente, la prima donna negli Stati Uniti a subire questa forma di tortura.

All'inizio del 1917 il sostegno alla neutralità si era molto indebolito e la repressione cominciò ad abbattersi sulle manifestazioni di protesta; L'*Espionage Act* del giugno 1917 e il *Sedition Act* del maggio 1918 soppressero ogni forma di dissenso, le opere teatrali pacifiste non furono più rappresentate per lasciare il posto a quelle che sostenevano la politica governativa e la mobilitazione patriottica. E tuttavia i temi che il teatro femminile aveva rappresentato e diffuso, in particolare il valore sovversivo di una maternità forte e libera, in radicale antitesi con la guerra sarebbero stati ancora per lungo tempo fonte di ispirazione per le pacifiste a livello internazionale.

---

45 «Birth Control Review», 1, 4, p. 5.



RICCIARDA RICORDA  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## LE SCRITTRICI ITALIANE E LA GRANDE GUERRA

[Assunta] sferruzava quieta quieta, nell'angolo più chiaro della portineria, sotto un raggio obliquo di luce invernale che le accarezzava la dirizzatura troppo larga dei capelli bianchi.

S'era alzata alle cinque, prima dell'alba: aveva aperto il portone, scopato le scale e l'atrio, rimesso in ordine il suo bugigattolo, lucidate le maniglie d'ottone, ricevuta e distribuita la posta; e preparato il caffè-latte per sé e pel bambino, che aveva sempre fame. [...] il piccino era adorabile, di carni sode e candide, di cuore allegro e pieno d'amore per la sua nonna. Non parlava mai, neppure per isbaglio – guidato dall'infallibile istinto che è la sapienza dei bambini – della madre, fuggita tre mesi avanti con un operaio di vent'anni più vecchio di lei (dove i due si fossero rifugiati nessuno sapeva): sempre, invece, teneramente, del babbo, da un anno in trincea, sul Carso<sup>1</sup>.

Assunta, il cui ritratto è icasticamente schizzato in queste poche righe, è la protagonista di un racconto di Ada Negri, *Mater admirabilis*, che fa parte di una raccolta uscita in piena guerra, nel 1917, con il titolo *Le solitarie*, storie di altrettante donne sole.

La scrittrice, nata a Lodi nel 1870, affermatasi come 'caso letterario', per la giovane età e la difficile condizione sociale alla fine dell'Ottocento – poetessa 'selvaggia', maestrina proletaria – frequentava in quegli anni l'ambiente dell'associazionismo politico milanese, soprattutto nel suo versante filantropico, era giornalista stimata e letta; in seguito, si allontanerà dal socialismo turatiano: amica di Margherita Sarfatti, frequenterà le redazioni dei giornali mussoliniani, prima donna destinata a entrare nell'Accademia d'Italia<sup>2</sup>.

- 
- 1 A. Negri, *Mater admirabilis*, in Ead., *Le solitarie. Novelle* (1917), Milano 1942<sup>s</sup>, pp. 236-237.
  - 2 Sul profilo e la produzione di Ada Negri, cfr., oltre alla voce di R. Dedola, Negri, Ada, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 78 (2013), [http://www.treccani.it/enciclopedia/ada-negri\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/ada-negri_(Dizionario-Biografico)) (ultima consultazione 30 dicembre 2015), A. Folli, *La grande parola. Lettura di Ada Negri*, in Ead., *Penne leggere. Neera, Ada Negri, Sibilla Aleramo. Scritture fem-*

*Le solitarie* segna il suo esordio nel campo della narrativa: punto di arrivo di un progressivo accostamento alla forma del racconto, a partire dai moduli della pubblicistica militante, il volume si caratterizza per l'attenta indagine della soggettività femminile<sup>3</sup>, raccogliendo storie di destini di donne raccontati in uno stile dimesso, giocato su toni smorzati, a differenza dell'enfasi delle poesie. Stile dimesso e toni smorzati non tolgono però forza alla sua scrittura, anzi: lo si può verificare proprio nel racconto in esame, poche pagine, ma capaci di rendere a pieno il senso della tragedia che la guerra ha portato in tanti, troppi destini e di individuare, sinteticamente, alcuni punti nodali nell'immaginario riferito all'evento bellico.

Assunta fa la portiera, come la nonna di Ada Negri stessa, che non manca di inserire, in queste novelle, qualche riferimento o aspetto appartenente alla sua biografia; vive, come si è letto, sola con il nipotino Lucetto, la cui madre è fuggita con un altro uomo, mentre il padre è in trincea, sul Carso; Lucetto è rappresentato nell'atto di giocare alla guerra, con un cavallo di legno e un vecchio mestolo carpito alla nonna:

Aveva inforcato il cavallo e gridava, movendo contro un esercito immaginario:

– Morte ai tedeschi!... Nonna, vieni a vedere!... Ne ho ammazzati cinquantacinque!...

Il perché di quel cinquantacinque era misterioso. Per Lucetto quella cifra rappresentava il massimo, equivaleva al migliaio, al milione, al miliardo. Uccidere cinquantacinque tedeschi!... Era la guerra vinta, il nemico in rotta, il babbo di ritorno, senza una graffiatura e col petto tappezzato di medaglie d'oro e d'argento<sup>4</sup>.

Squarcio del vissuto infantile della guerra, possiamo dire con Gibelli, in una famiglia con un genitore al fronte, documento dell'esperienza bellica dell'infanzia non drammatico, ma significativo della sottile angoscia dell'assenza e illuminante di una sfera che concorrerà a formare la memoria dell'evento<sup>5</sup>.

---

*minili italiane fra Otto e Novecento*, Milano 2000, pp. 111-171 e E. Gambaro, *Il protagonismo femminile nell'opera di Ada Negri*, Milano 2010.

3 Cfr. *ivi*, pp. 125-143.

4 A. Negri, *Mater admirabilis*, cit., p. 236. In questa come nelle prossime citazioni, i puntini non compresi tra parentesi quadre sono originali.

5 A. Gibelli, *La guerra grande. Storie di gente comune*, Roma-Bari 2014, pp. 106-107.

Altrettanto simbolico il riferimento, che si è visto nella prima citazione, all'abbandono del tetto coniugale da parte della madre, fatto su cui il bambino esercita, coerentemente con la sua logica infantile, un'opera di completa rimozione: si sa infatti che il tradimento e l'abbandono da parte della moglie era uno degli incubi peggiori dei combattenti – anche se il figlio di Assunta, alla notizia tramessagli dalla donna, «dalla linea di combattimento non aveva risposto che poche asciutte parole, dietro le quali, forse, si barricava il suo vero stato d'animo: “Cara madre, non vi date pensiero di me. Io sto benissimo, e non ho in mente che di compiere il mio dovere e di uccidere i nostri nemici. Chi non mi vuole non mi merita”»<sup>6</sup>.

Anche l'altro incubo terribile che tormentava i soldati, la morte privata della sepoltura individuale, trova icastica rappresentazione nelle poche pagine del racconto di Ada Negri: infatti, Assunta riceve, come un fulmine a ciel sereno, la notizia che il figlio è morto,

in poche ore (senza soffrire, le han detto) in un ospedaluccio da campo. Ella non ha potuto né vederlo, né curarlo, né benedirlo [...]. Dove glielo avranno messo, il suo figliuolo?... Chi sa se sulla fossa avranno posta una croce, sia pur rozza, che ne segni il posto?... Quante, quante!... Tutte croci per i figli di mamma. L'Italia, ora, per lei non è che un grande camposanto nel quale il suo ragazzo sta sepolto con tanti altri... Perché, perché?...<sup>7</sup>

Nessuna forma di retorica, in queste pagine, al contrario, un senso dolente di estraneità, per le donne del popolo, da un mondo avvertito come distante e altro:

L'Italia?... Il paese?... Assunta non vi aveva mai pensato [...] L'Italia...?

Bisognava fosse una ben grande terra, un tesoro assai più ricco di quello della Madonna d'Oropa, se tanti bei giovanottoni pieni di sangue sano e tanti uomini maturi già carichi di famiglia eran partiti allegramente per la guerra, cantando evviva a quel nome. E molti non sarebbero più tornati indietro:

6 A. Negri, *Mater admirabilis*, cit., p. 238.

7 Ivi, pp. 243-244. Sottolinea Laura Guidi (*Un nazionalismo declinato al femminile. 1914-1918*, in *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, a cura di Ead., Napoli 2007, pp. 109-110) come Negri esprima in questo racconto «sentimenti dissonanti dalla retorica nazionalista» proprio parlando «del “suo” soldato come di un corpo amato e vulnerabile – quel corpo individuale e concreto che la rappresentazione ufficiale censura, mettendo in scena immagini astratte e improbabili di eroi privi di sentimenti privati, totalmente identificati con la logica della guerra».

i giornali portavano intere colonne listate di nero... [...] Ah, se le madri fossero al governo! ... Di guerra non se ne parlerebbe più...<sup>8</sup>

Eppure Assunta è portatrice di una sua forma di patriottismo, il patriottismo degli umili, lavora incessantemente e convintamente per l'Italia, portando a termine le calze di lana, le ventriere, i caschi e i colletti che le abitanti della casa presso cui è portiera iniziano per i soldati al fronte, senza riuscire mai a finirli; per l'anziana protagonista, invece il lavoro a maglia è fonte di benessere, anche nel momento del grande dolore.

Negri è precisa nel delineare i comportamenti delle diverse classi sociali: la contessina del primo piano, la maestra, le due sorelle impiegate in banca si gettano a capofitto nell'attività assistenziale, avviando i lavori a maglia che non portano a conclusione e che scaricano su Assunta, paziente tessitrice di indumenti per i soldati, nella speranza che qualcuno possa giungere al figlio in trincea. La differenza sociale è tutta contenuta nei rapidi ritratti di presentazione delle diverse figure femminili, una «svelta personcina, impellicciata fino alla punta del naso impertinente», la nobile, una «seconda personcina, modestissima in un mantello quasi monacale di buretta color caffè, stretto da un cordone alla cintura», la maestrina, entrambe tanto compiaciute della propria opera caritativa quanto incapaci di realizzarla fino in fondo: per le donne del popolo la guerra, oltre ad essere tragedia immane e fonte di dolore, è lavoro e fatica – pur sostenuta con convinzione patriottica da Assunta –, senza alcuna contropartita, neppure di riconoscimento di *status*, per così dire.

Infatti, dopo la morte del figlio, la donna riprende la sua vita di sempre, i suoi compiti di portiera, le maglie di lana per i soldati «come ieri, come domani, come sempre, sino alla fine della guerra», con rassegnazione e disposta a un unico atto di forza: qualora la nuora venisse a reclamare il figlioletto, in quel caso «leverà con rigidità inflessibile le pazienti mani, e dirà di no. E il figlio di suo figlio dovrà restare con lei»<sup>9</sup>.

Ada Negri attesta, con questa immagine di *mater admirabilis* in cui è esplicito il riferimento alla Madonna, evocata a fissarne l'aspetto dolen-

8 A. Negri, *Mater admirabilis*, cit., pp. 238-239.

9 Ivi, p. 245; le citazioni precedenti si leggono rispettivamente a pp. 235-236 e a p. 243. L'immagine della donna che lavora a maglia per i soldati al fronte ritorna anche nelle pagine di Sibilla Aleramo, a segnalare l'infiltrarsi della guerra anche nelle vite di chi non vi partecipava direttamente: S. Aleramo, *Lavorando lana*, «L'illustrazione italiana» 13 febbraio 1916, poi in Ead., *Andando e stando*, a cura di R. Guerricchio, Milano 1997, pp. 40-46.

te («la sua testa di un giallo avorio, intorno alla quale ha annodato, in segno di lutto, un fazzoletto nero, rassomiglia, china così sulla lana e sui ferri, a certe teste di vecchie Madonne che cullano sulle ginocchia Gesù Cristo morto»), che, al centro della rappresentazione del femminile in tempo di guerra, la maternità si riconferma come la dimensione identitaria proposta alle donne<sup>10</sup>. Tuttavia, tale dimensione è declinata, in questi anni, in direzioni diversificate, che vanno dalla mistica della «madre spartana» proposta sulle pagine delle testate del nazionalismo femminile e caratterizzata dall'esaltazione del valore e dell'eroismo dei figli, sottratti alla *pietas* materna, a modelli che prospettano invece una diversa gestione, autonoma e individuale, della relazione materna; è proprio in questa seconda direzione che si colloca la maternità sofferente di Assunta, nella sua sobrietà e insieme forza nel denunciare un dolore immedicabile, le cui cause appaiono incomprensibili alla sua logica di 'donnicciuola':

Dove glielo avranno messo, il suo figliuolo?... Chi sa se sulla fossa avranno posta una croce, seppur rozza, che ne segni il posto?...Quante, quante!... Tutte croci per i figli di mamma. L'Italia, ora, per lei, non è che un grande camposanto nel quale il suo ragazzo sta sepolto con tanti altri... Perché, perché?... Sì, ci deve essere un perché, che una povera donnicciuola non comprende: un perché ancor più grande di quel campo di morti. Se non fosse così, come farebbero tante madri a tacere?<sup>11</sup>

Nel caso di questo racconto, dunque, la scrittrice ha saputo condensare in poche pagine la rappresentazione di diversi aspetti legati all'evento bellico: la finzione, non esente da un tenue filo autobiografico, le ha offerto lo strumento più efficace per farlo, è riuscita a calare idee e situazioni nella creazione di un personaggio e del suo destino.

Meno felici, dal punto di vista letterario, le poesie dedicate alla guerra e pubblicate sui giornali dopo l'intervento italiano, a partire dal maggio del 1915, segnate dai toni della propaganda; Negri aveva inizialmente assunto una posizione vicina all'interventismo democratico, nella speranza che la guerra potesse portare alla rivoluzione sociale. Tuttavia anche i versi risultano in qualche caso improntati all'ottica del racconto analizzato sopra: così, dedica una poesia al *Soldatino ignoto* la cui bara passa tra la folla, chiudendo sull'immagine della madre che, ancora

10 L. Guidi, *Un nazionalismo declinato al femminile. 1914-1918*, in *Vivere la guerra*, cit., p. 95.

11 A. Negri, *Mater admirabilis*, cit., p. 244.

ignara della tragedia, sferruzza nell'attesa fiduciosa del suo ritorno, «Forse laggiù al paese / la mamma che lo aspetta / ch'egli sia morto non sa, / ancora non sa. E sferruzza una calza / sull'uscio, e sorride: – A Natale verrà...»<sup>12</sup>.

Anche le *Orazioni*, tre commemorazioni di altrettanti personaggi importanti nella vita della scrittrice come Alessandrina Ravizza, Luigi Majno, Roberto Sarfatti, pubblicate da Treves nel 1918, pur esaltando la morte eroica per la patria, confermano il suo approdo a una visione dell'evento bellico come enorme lutto: come nota Anna Folli, il mito della guerra rivoluzionaria si viene sgretolando, nel passaggio dall'idea che la guerra possa essere «la sola via di onore aperta all'Italia» all'ipotesi che per un uomo come Majno, «non uomo di combattimento, ma uomo di giustizia», possa significare una scelta appunto di giustizia, la «riconquista d'un bene ideale senza prezzo», alla constatazione che per tanti giovani come Roberto Sarfatti è stata un sogno che non ne valeva la morte:

Ma quei fanciulli, quei nostri fanciulli, vollero testimoniare la necessità della guerra per la pace andando incontro alla morte prima ancora di vivere.

Troviamo dunque per essi, nel nostro religioso fervore, il novissimo nome che li incoroni per l'eternità!...

Forse ignorarono essi medesimi il supremo valore della loro morte volontaria.

Credettero di offrirsi alla patria, per la sua libertà.

Alle patrie, per un accordo fondato sulle basi di una giustizia superiore, che renda inutile la potenza delle armi.

Grande sogno, e grande morte; ma il loro sangue innocente valeva di più<sup>13</sup>.

Anche nell'ultima occasione in cui Negri ritorna agli anni della guerra, in due novelle di *Finestre alte* (1923), i toni sono ancora quelli dolenti di *Mater admirabilis*, ma in entrambe la caratterizzazione del ruolo femminile presenta una declinazione particolare; nella prima, *La superstite*, al destino dei due giovani nipoti rapiti non ancora ventenni da una guerra prospettata come da sempre solo foriera di lutti («La guerra?... Tutto il mondo in guerra, dunque?... Non eran bastati il cinquantanove, il sessantasei?... Non lo sapevan, quei giovani, che la vita è troppo bella

12 A. Negri, *Il soldatino ignoto*, «La lettura» 1 (gennaio), 1917.

13 A. Negri, *Orazioni*, in Ead., *Prose*, a cura di B. Scalfi e E. Bianchetti, Milano 1954, rispettivamente a p. 175, p. 179 e pp. 212-213. Cfr. A. Folli, *La grande parola. Lettura di Ada Negri*, cit., pp. 163-165.

per buttarla via? ...»<sup>14</sup>) è contrapposta la figura della nonna, tutta dedita alla loro cura mentre erano piccoli ma 'ostinata', paradossalmente, nel sopravvivere dopo la loro morte. Ancora più efficace, la prosa di «*Tuo figlio sta bene*», al cui centro è una madre che, dopo la partenza del figlio per la guerra, si è ritirata a vivere in cucina, ove gli utensili e il fuoco sembrano essere i suoi unici interlocutori. Anche loro tacciono, però, in una sera tempestosa in cui un'apparizione notturna la rassicura sul destino del figlio («Tuo figlio sta bene», appunto), di cui da giorni non ha notizie e che dunque è presumibilmente morto; in un processo inverso alla nascita, la donna sembra riappropriarsi del corpo della sua creatura e così pacificarsi:

Ignorava dove fosse. Vicino, lontanissimo. Più piccino, però. Senza divisa, senza baionetta: con la blusa marinara a righe bianche e celesti che gli aveva cucita lei, qualche anno prima, quando portava ancora i calzoni corti. Poi sempre più piccino: un infante che vagiva: un informe involucri di carne, con dentro un cuore che batteva sotto il cuore di lei: nel suo ventre<sup>15</sup>.

Come suggerisce Storini, le protagoniste dei due racconti sembrano essere «figura di ciò a cui la guerra ha ridotto il ruolo materno: di fronte alla morte innaturale dei propri figli o dei giovani, ciò che resta da fare è favorire il ritorno – narrativo, fantastico, finzionale – della vita laddove ha avuto origine, e, cioè, nel corpo-ventre materno, luogo assoluto della protezione»<sup>16</sup>.

Novelle, versi, articoli di giornali: la grande guerra si accampa anche nelle pagine di altre autrici del tempo, configurandosi come catalizzatrice di scritte; l'evento bellico costituisce infatti una fase inedita di scrittura di massa anche di mano femminile, scrittura che è stata studiata però soprattutto nel suo versante diaristico e memorialistico, mentre una rilettura più approfondita del *côté* più propriamente letterario è sta-

14 A. Negri, *La superstite*, in *Finestre alte*, in Ead., *Prose*, cit., p. 403.

15 A. Negri, «*Tuo figlio sta bene*», ivi, p. 410. Per ulteriori, recenti aggiornamenti bibliografici sulla scrittrice lombarda, cfr. *Ada Negri. «Parole e ritmo sgorgan per incanto»*, a cura di G. Baroni, Pisa 2007 e *Ada Negri. Fili d'incantesimo. Produzione letteraria, amicizie, fortuna di una scrittrice fra Otto e Novecento*, a cura di B. Stagnitti, Padova 2015.

16 M.C. Storini, *La scrittura delle donne in Italia e la Grande Guerra*, «Bollettino di Italianistica» 2, 2014, p. 52.

ta avviata di recente ed è ancora in fase di ricognizione, ma si conferma già ricca di materiali e articolata<sup>17</sup>.

Tra le voci più interessanti, accanto ad Ada Negri, è quella di Matilde Serao, un po' più anziana – nata nel 1856 a Patrasso, ma approdata presto con la famiglia a Napoli –, scrittrice e giornalista affermata e molto nota, a questa altezza temporale. La sua posizione, nei confronti della condizione delle donne, si articola su tre piani diversi; per quanto riguarda il ruolo che ha svolto nella cultura del suo tempo e le sue scelte esistenziali, va di diritto a collocarsi tra «le punte di diamante dell'affermazione femminile in letteratura»<sup>18</sup>: autodidatta passata dall'impiego presso i telegrafi dello Stato alle collaborazioni a diversi giornali, ai cui vertici arriva ad attestarsi con una brillantissima carriera, amica dei più importanti intellettuali del tempo, romanziera prolifica capace di sviluppare le proprie doti di narratrice in più direzioni, compie anche nel privato scelte anticonformiste, la separazione legale dal marito Edoardo Scarfoglio, la vita per proprio conto, l'amore per l'avvocato Natale.

Altrettanto coraggiosa la sua indagine sulla condizione delle donne lavoratrici, la denuncia dello stato di sfruttamento e di degradazione di alcune categorie, dalle maestre alle telegrafiste alle lavoratrici dell'ago: ma alla forza della denuncia non si accompagna una proposta adeguata di soluzione, poiché la scrittrice sollecita in genere il ricorso alla filantropia e alla beneficenza e non la spinta alla presa di coscienza; anche nei romanzi, all'acutezza delle analisi e al rilievo dei profili di donne che rappresenta non corrisponde una consapevolezza ideologica che ne faccia presagire il riscatto, la sua prospettiva rimane interna a un conformismo piccolo-borghese in cui i suoi studiosi più attenti individuano il riflesso di «una struttura economica, quella meridionale, legata a rapporti arretrati agrario-feudali»<sup>19</sup>.

Ancora più arretrata risulta la sua posizione al terzo livello, quello delle prese di posizione esplicite in merito al movimento femminista e ai problemi dibattuti dalle emancipazioniste: nette la sua opposizione e le

17 Cfr. in merito C. Gubert, *Cronache dal fronte domestico. Le scrittrici italiane e la Grande Guerra*, in *Ausencias. Escritoras en los márgenes de la cultura*, M. Arriaga Flórez, S. Bartolotta, M. M. Clavijo (Editores), Sevilla 2013, pp. 585-603.

18 A. Arslan, *Ideologia e autorappresentazione. Donne intellettuali fra Ottocento e Novecento*, in *Svelamento. Sibilla Aleramo: una biografia intellettuale*, a cura di A. Buttafuoco e M. Zancan, Milano 1988, p. 168.

19 W. De Nunzio Schilardi, *L'antifemminismo di Matilde Serao*, in Ead., *L'invenzione del reale. Studi su Matilde Serao*, Bari 2004, p. 85.



sue critiche, con la difesa della famiglia e dell'istituzione matrimoniale, la chiusura nei confronti del voto alle donne e del divorzio, la polemica contro la partecipazione femminile alla vita politica.

Anche in riferimento alla guerra e al ruolo delle donne in tale contesto la posizione di Serao è decisamente articolata; nell'aprile del 1912, in occasione dell'impresa di Libia, scrive una conferenza, *Evviva la guerra!*, che, dopo una prima, acclamata lettura a Roma, ripropone in diverse città della penisola, per pubblicarla quindi in volume, nel medesimo anno, insieme ad altri articoli già comparsi sul «Giorno» e sul «Giornale d'Italia»: vi si esprime in toni di enfatica apologia della spedizione e dei soldati italiani, anche se la sua accettazione dell'evento bellico risulta motivata principalmente in base a una logica piccolo-borghese, propensa a vedere, in tale evento, una possibile soluzione dei problemi economici interni e il superamento delle diffuse inquietudini sociali<sup>20</sup>.

Un tono diverso caratterizza poi le pagine di *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915-Marzo 1916*: pubblicato presso l'editore Treves di Milano nel 1916, dunque in piena guerra, anche questo volume raccoglie articoli comparsi sul «Giorno», il giornale fondato e diretto dalla scrittrice, tra l'inizio della guerra (il primo è datato proprio 25 maggio) e la primavera dell'anno successivo<sup>21</sup>.

Già la dedica del testo ai tre figli soldati pone l'opera sotto altra luce; la scrittrice si chiede infatti preliminarmente se sia possibile scrivere «versi d'amore, prose di romanzi» «mentre la guerra arde, divampa, distrugge»:

20 T. Scappaticci, *Introduzione a Serao*, Roma-Bari 1995, pp. 157-158; la conferenza (da *Evviva la guerra!*, Napoli 1912) si legge ora in parte in *La grande illusione: opinione pubblica e mass media al tempo della Guerra di Libia*, a cura di I. Nardi e S. Gentili, Perugia 2009, pp. 305-311.

21 Il testo risulta piuttosto trascurato nella bibliografia critica su Serao; accanto alle puntuali pagine dedicate agli scritti di guerra da Tommaso Scappaticci, particolarmente equilibrate nella prospettiva e nei giudizi (*Introduzione a Serao*, cit., pp. 157-165, cui si rinvia anche per un profilo complessivo della scrittrice), si annoverano pochi studi specifici: E. Rasy, «*Parla una donna*». *Il diario di guerra di Matilde Serao*, «Chroniques italiennes», 1994, 39-40, pp. 243-254 (anche on line, <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/39-40/Rasy.pdf>; ultima consultazione 30 dicembre 2015) e, da ultimo, S. Zangrandi, *Una donna che parla alle donne: la Prima guerra mondiale vista da Matilde Serao in «Parla una donna»*, «Cuadernos de Filología Italiana», 2015, vol. 22, pp. 195-214 (consultabile all'indirizzo [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_CFIT.2015.v22.50958](http://dx.doi.org/10.5209/rev_CFIT.2015.v22.50958); ultima consultazione 30 dicembre 2015).

Mentre la Falciatrice crudele recide, recide, a migliaia, i giovani palpitanti di un fresco sangue, gli uomini temprati nelle virili energie, e le terre non hanno che cadaveri, come osar di evocare i vaghi, i vani fantasmi dell'arte e della poesia, per dar loro una vita ideale, sulle carte? Sterile fatica: inutile fatica ... [...] *Gli scrittori e i poeti [...] sui campi flagellati dalla mitraglia [...] non sanno più di essere scrittori e poeti, essi sanno solo di essere figliuoli di una patria in guerra, e hanno sofferto e sperano, e continuano a soffrire e a sperare, con nobiltà, con umiltà, come qualsiasi altro ignoto cittadino della loro nazione, sia servo della gleba od operaio di officina.*

*Ma l'insaziata, l'insaziabile folla, dimanda allo scrittore: «e perché allora, non esaltare questo intelletto col dolore, vergando delle pagine immortali, sulla guerra, componendo un magnifico poema, sulla guerra? Quale più impetuosa ispirazione? Quale musa più imperiosa?» [ma ...] Dove, dove sono le vaste parole colorite, smaglianti, per descrivere quest'oceano di sangue senza sponde? [...] Esiste la guerra: ma è una realtà senza parole: ma è una tragedia senza poeta<sup>22</sup>.*

Dunque, questa guerra non può essere detta in poesia; il discorso passa poi a toccare più direttamente le donne che scrivono:

*E le scrittrici, le poetesse? D'un tratto, esse sono balzate fuori dal forte, dal soave sogno che tenea la loro anima, e ogni visione della loro mente è stata abolita, e una freccia mortale ha trafitto il loro cuore, lethalis arundo. Tutte sono ridiventate delle donne, delle semplici, oscure donne, nella loro sussultante sensibilità, nella loro tenerezza sanguinante, in tutte le loro viscere materne, sofferenti di un dolore che non ha nome e che ha tutti i nomi: tutte non sono state più che madri di soldati, mogli di soldati, sorelle di soldati, tutte sono state solamente delle ignote anime femminili [...] Ah non sono più escite dalla penna di queste scrittrici di queste poetesse, le istorie e le immagini, le rivelazioni e i ricordi<sup>23</sup>.*

E come potevamo noi cantare, si chiederà qualche decennio più tardi, durante un'altra guerra, il poeta: anche Serao esprime una simile impossibilità e dichiara di aver abbandonato la scrittura letteraria, per limitar-

22 M. Serao, *Prefazione*, in Ead., *Parla una donna. Diario femminile di guerra. Maggio 1915-Marzo 1916*, Milano 1916; si cita dall'edizione del 1921, pp. IX-XI. Del testo è stata pubblicata di recente una copia anastatica, a cura di N. Soglia, Salerno 2014.

Il corsivo è originale e segnala una sorta di dialogo tra l'autrice e da un lato lo scrittore che lamenta un'inevitabile «impotenza artistica» in tempo di guerra, dall'altro «l'insaziabile folla» che gli richiede «un magnifico poema» sulla guerra medesima.

23 M. Serao, *Parla una donna*, cit., p. XII.

si a esprimere sentimenti sinceri, a scrivere come una donna qualunque quanto aveva visto, quanto l'ha colpita e commossa.

*E tu, allora, lettore, lettrice che trascorrerai queste pagine, ove son segnati questi fasti del nostro popolo in guerra, ove son notati gli episodi della virtù muliebre, ove sono espressi i sensi di ammirazione, per tanto valore di fanciulle, di donne, di madri, non ingannarti, su ciò che è questo libro. Esso non è escito dalla penna di una scrittrice: in esso, parla una donna<sup>24</sup>.*

Dunque, «nessuna veste letteraria», solo «la sincerità di un vivo ma contenuto dolore», la forza della speranza: ecco allora, nelle pagine che seguono questa densa *Prefazione*, Serao affrontare tutta una serie di temi e di aspetti della vita delle donne, registrando i cambiamenti dei costumi, le loro reazioni agli eventi; la prospettiva da cui scrive è quella del fronte interno, per cui sono pochi i riferimenti ai fatti bellici, mentre al centro della sua attenzione si accampano molteplici figure femminili, nelle diverse dimensioni della loro esistenza, nella varietà delle loro scelte e delle situazioni in cui vengono a trovarsi.

Da queste pagine esce così un ampio affresco della condizione delle donne in tempo di guerra: sono toccate le diverse classi sociali, dalle contadine alle «donne di Cosmopoli», dalle provinciali alle cittadine, e prospettati anche – in toni per lo più critici – modelli di vita femminili di altre nazioni; il punto di vista della scrittrice continua a essere variamente declinato e mantiene le ambiguità che si sono già segnalate nel suo pensiero: a modelli femminili emancipati, come quelli incarnati dalle francesi e dalle inglesi, vengono contrapposti esempi nostrani apprezzati perché tradizionali, mentre la scrittrice conferma di non credere nell'azione collettiva, cui contrappone il valore e le virtù della donna singola<sup>25</sup>, esprimendo forti riserve nei confronti delle suffragiste e delle *girl scout*, che descrive con toni sarcastici; disapprova anche la pratica del *marrainage* messo in atto dalle francesi e denuncia una serie di comportamenti femminili che giudica non all'altezza della situazione, «inette a vivere» che si consumano per il dolore della lontananza dell'amato, al fronte, «vedove bianche» che piangono un fidanzato morto in guerra.

Non v'è dubbio che l'ottica di Serao rimanga complessivamente ancorata a una visione tradizionale della donna, cui destina ancora, in pri-

24 Ivi, p. XV. Il poeta cui ci si riferisce subito sopra è, naturalmente, Salvatore Quasimodo (*Alle fronde dei salici*, in *Giorno dopo giorno* (1947), ora in *Poesie e discorsi sulla poesia*, a cura di G. Finzi, Milano 1971, p. 127).

25 M. Serao, *Una sola donna*, in Ead., *Parla una donna*, cit., pp. 18-26.

ma istanza, il ruolo di madre; tuttavia, in queste pagine si ritrova la sensibile registrazione della durezza dell'esistenza di molte donne, con una condivisa ammirazione per quante esercitano con dedizione il proprio ruolo materno e per quante si sobbarcano generosamente tutto il lavoro svolto in precedenza dagli uomini, ora al fronte: così, emergono con particolare evidenza, in questi articoli, alcuni aspetti della vita delle italiane negli anni della guerra su cui gli storici hanno richiamato recentemente l'attenzione. Forte, ad esempio, l'ammirazione della scrittrice per le contadine, sempre costrette a «diuturne fatiche» in costante aiuto dell'uomo, ma ora particolarmente impegnate nei ruoli di supplenze di mariti, padri, fratelli: «hanno raddoppiato, triplicato il loro lavoro quotidiano: le più dure, le più estenuanti fatiche degli uomini, esse le hanno assunte, con tacito coraggio, con muta fermezza»<sup>26</sup>. Una simile ammirazione potrà anche essere indice di una mentalità arcaica, che sta dalla parte della tradizione contro la modernità, come suggerisce Elisabetta Rasy<sup>27</sup> (e in questa direzione in effetti sembra collocarsi il confronto, che si legge subito sotto queste righe, tra il «contadino italiano ubbidiente e sobrio» e «lo scettico e fiacco operaio di città», il primo capace di battersi ovunque assai meglio del secondo), tuttavia l'immagine delle donne che in campagna falciano e trebbiano, fanno il vino e l'olio, raccolgono quanto hanno seminato, allattano un bimbo e danno la zuppa a un vecchio si staglia con un'indubbia forza di testimonianza. Premonitore poi il sospetto che la generosa cooperazione femminile, pur riconosciuta dai «maggioirenti italiani» sia destinata a non avere alcun riconoscimento, alcuna ricompensa una volta giunta la pace, rimanendo alle donne solo la «intima e solinga soddisfazione delle loro coscienze»<sup>28</sup>.

La scrittura di questi articoli è convenzionale e, come la stessa Serao aveva anticipato, priva di cure letterarie, distante dalla concisione del

26 M. Serao, *Contadine*, ivi, pp. 115-116; così Gibelli (*La guerra grande*, cit., p. 112): «Se il lavoro di conduzione di piccoli esercizi commerciali in assenza del marito può essere duro, più duro ancora è il lavoro agricolo specie nelle aree di piccola proprietà, di mezzadria, bracciantato e in genere di agricoltura povera [...]. Qui la gestione delle piccole aziende domestiche può diventare un'autentica pena, amplifica le fatiche femminili oltre ogni misura».

27 E. Rasy, «*Parla una donna*». *Il diario di guerra di Matilde Serao*, cit., pp. 249-250.

28 M. Serao, *Ricompense*, in *Parla una donna*, cit., p. 252. Sulla molteplicità dei ruoli svolti dalle donne durante la guerra e anche sulla tendenza a dimenticarli nella sistemazione della memoria comune, cfr. i contributi raccolti in M. Bonechi et al., *Donne nella Grande Guerra*, introduzione di D. Maraini, Bologna 2014.

racconto di Ada Negri: non mancano concessioni al linguaggio della propaganda, con il richiamo ai valori della patria, e la condanna della guerra è tenuta sotto traccia, forse anche per evitare l'intervento della censura; tuttavia, da queste pagine esce il rifiuto di giustificare ed esaltare l'evento bellico, rifiuto che diviene più deciso via via che ci si inoltra nel libro, mentre l'appello alla pace si fa ripetuto e insistito.

Ancor più decisa è la condanna della guerra quando la scrittrice passa a rappresentarla non più dalla prospettiva del fronte interno, ma nell'orrore dei campi di battaglia: è quanto avviene nel romanzo del 1926, *Mors tua*, il cui «pessimismo apocalittico», per usare la definizione di Scappaticci, le varrà l'accusa, da parte del fascismo, di disfattismo, con tutta probabilità facendole perdere il sostegno per il premio Nobel, che andrà, in quel medesimo anno, a Grazia Deledda.

Il romanzo, dotato di solida struttura e di forza narrativa, propone le storie di diversi personaggi, seguiti dall'attesa della guerra alla sua conclusione; si articola in tre parti, denominate *Giornate*: la prima è dedicata alla presentazione dei protagonisti delle vicende, colti dapprima nella fase in cui l'evento bellico è presagito e incombe come una sorta di fantasma (così il titolo del primo capitolo, *Il fantasma*)<sup>29</sup>, e in seguito nell'imminenza della partenza per il fronte; la seconda è ambientata nei luoghi dove si combatte, in una crescente atmosfera di angoscia, in situazioni sempre più drammatiche per tutti; la terza, infine, vede il ritorno della pace, una pace però tremendamente segnata da quanto avvenuto in una guerra tanto devastante, le cui conseguenze non cessano di condizionare i destini dei personaggi, spingendoli verso l'autodistruzione.

Ne deriva una sorta di affresco a tutto tondo della guerra: i protagonisti incarnano ciascuno una posizione diversa nei confronti dell'evento bellico, dal propagandista e interventista convinto, allo scettico, al pacifista; molti di loro appartengono alla borghesia benestante, ma non mancano anche figure di popolani: per tutti l'incontro con la realtà del conflitto sarà terribile, infrangendo qualsiasi speranza e non lasciando spazio a nessuna lettura estetizzante; sono le parole di don Giulio Lanfranchi, costretto anche lui ad andare al fronte, perdendovi la fede, a trasmettere il senso dell'«immane carneficina [...] in una straziante sintesi»:

29 Solo verso la fine del romanzo tale titolo sarà pienamente chiarito, con un riferimento alla scena dell'*incipit*, che vede quattro madri trascorrere insieme un pomeriggio e discutere le posizioni dei propri figli: «Solo cinque anni sono trascorsi dacché, in un crepuscolo d'aprile, il fantasma della guerra è apparso, sempre più minacciante sciagura, a Carolina Leoni», A. Serao, *Mors tua*, Milano 1926, p. 268.

Voi non siete stato colà, nel folto della guerra, quattro anni, circa, quattro lunghi, atroci anni, fra centinaia di migliaia di uomini, lanciati, a uccidere, a farsi uccidere, così, bestialmente, ciecamente, non avete visto cadere, ogni giorno, come sotto una falce di un infame falciatore, uomini sani e forti, giovani floridi, messe intiere falciate, messi umane [...]

Non avete uditi i lamenti, le grida, gli urli, dei feriti, dei morenti, che non volevano morire, che erano disperati di morire, che morivano, bestemmiano... [...]

... e non avete visto la terra nuda irrorata di sangue, e i campi inondati di sangue, e i ruscelli che si tingevano di rosso [...] e gli uomini che non erano feriti, macchiati di sangue umano, monsignore, torrenti, fiumi di sangue, ovunque passasse il flagello della guerra!<sup>30</sup>

Fino a concludere, quando il vescovo che lo ha convocato lo invita ad accettare quanto accaduto come volontà di Dio, «ma, allora, questo Dio è un assassino».

Nel sistema dei personaggi e nelle loro relazioni è ancora centrale la figura materna: «alla madre ignota» è dedicato il romanzo, quattro madri sono presentate nell'*incipit* e su di loro si chiude il testo; anche il capitolo più disteso, *Intermezzo. Notturmo*, con la notizia dell'armistizio, dopo la descrizione di scene di gioia e di speranza, si conclude con l'immagine di una «madre ignota orfana di suo figlio»<sup>31</sup>, una Niobe divenuta di pietra nel suo dolore, rimasta ormai senza lacrime e senza parole, mentre, nel corso delle vicende, il ricordo della madre sembra costituire uno dei pochissimi momenti di sollievo per i soldati, anche se pronto a tingersi di angoscia nel sospetto che possa capitarle qualche disgrazia in assenza appunto del figlio.

Sullo sfondo dell'immane tragedia collettiva, sono toccati poi molti temi e prospettate diverse situazioni, in parte già presentate negli articoli di *Parla una donna*, ma incarnate questa volta in personaggi dotati di una loro consistenza e affrontate con maggiore attenzione e profondità: ritorna l'immagine della «vedova bianca», ma con una diversa drammaticità, si parla della prostituzione che prospera nei centri in prossimità del fronte, c'è spazio per la figura dei disertori, le cui ragioni sono ben spiegate e comprese, e non manca neppure il riferimento alla realtà dello spionaggio, con la messa in scena di una giovane spia austriaca.

30 Ivi, pp. 278-279.

31 Nell'espressione «orfana di suo figlio», Serao recupera la duplice valenza della parola *orphanos* nel greco antico, utilizzata a indicare sia chi ha perso un genitore, sia chi ha perso il figlio, significato, quest'ultimo, non più presente nell'italiano, come in molte lingue moderne.

Ritornano anche gli incubi dei combattenti rievocati nel racconto di Ada Negri: l'abbandono da parte della moglie, come accade al giornalista Cesare Pietrangeli, costretto ad andare a combattere una guerra che sente come assolutamente estranea («siamo tantissimi, a essere mandati a macellare, o ad essere macellati, povera gente, che non sappiamo niente di niente»)<sup>32</sup> lasciando la consorte con quattro figli, nessuno dei quali troverà al suo ritorno, poiché la donna abbandonerà la famiglia per andarsene con un altro; la morte senza sepoltura, più volte evocata e in un caso pietosamente evitata da un generoso popolano, il caporale Costantini, uno dei pochi capace di preservare la propria umanità, pronto a portare da mangiare ai prigionieri («non è nemico: non è austriaco: è prigioniero», costretto a una guerra che non ha voluto lui, ma «i governanti: i superiori: i capi») e a seppellirne i corpi:

Signor tenente, consente, lei, che noi diamo sepoltura a quel morto? [...]

Lei, poi, domani mi darà il nome e cognome del morto. Io li scrivo, a grossi caratteri, con un inchiostro che non si cancella, sopra una targhetta di legno; e attacco la targhetta alla sua croce [...]

Se qualcuno, dopo, vuol ritrovarlo, questo morto, capirà, così, lo ritrova [...] Avrà qualcuno, costui, in Austria, che gli vuole bene, che lo piangerà, che ne ricercherà la fossa. Tutti hanno *qualcuno*, tenente<sup>33</sup>.

Da ultimo, merita di essere segnalato come una simile visione antieroica della guerra, pienamente ricondotta alla sua dimensione di tragedia collettiva per me un romanzo pubblicato, come *Mors tua*, in un periodo di piena esaltazione nazionalistica<sup>34</sup>.

Altrettanto ricco di prospettive interessanti, immagini, notizie, informazioni è il romanzo *Vigilie. 1914-1918* (1919) dovuto alla penna di Antonietta Giacomelli (Treviso 1857 - Rovereto 1949), scrittrice e figura di spicco nella cultura veneta tra Otto e Novecento, impegnata nella riflessione sul ruolo della donna e sulla giustizia sociale, tematiche affrontate secondo una prospettiva cristiana – ma in forte dissenso con le gerarchie ecclesiastiche.

Nel testo, cui in questa sede è possibile solo fare un rapido, ma doveroso riferimento, è messo in scena un personaggio femminile, Nicoletta

32 Ivi, p. 44.

33 Ivi, pp. 184-185; la citazione precedente si legge a p. 141.

34 A ricordarlo è giustamente T. Scappaticci, *Introduzione a Serao*, cit., pp. 163-164.

Da Ponte, che racconta in prima persona le proprie esperienze di crocerossina al fronte, in un Veneto sconvolto dagli eventi bellici; il titolo allude all'attesa di una lotta per la patria e per la giustizia, «vigilia d'armi e di cuori, vigilia di coscienze», «contro ogni ignavia, ogni viltà, ogni insincerità»<sup>35</sup>: la guerra, infatti, è intesa come lotta a riscatto delle nazioni oppresse, è vista come coronamento del Risorgimento; è però anche tragedia, distruzione, morte.

Il romanzo, declinato sul filo del diario e dell'autobiografia, è un documento straordinario della partecipazione della scrittrice stessa al conflitto, dalla palpitazione per l'entrata in guerra, per il riscatto del Trentino e la sua acquisizione, alla durezza crescente della vita, con le città colpite, i profughi in movimento, le campagne che si spopolano. Numerosi i riferimenti storici puntuali, attraverso l'inserimento di lettere e testimonianze, in una narrazione che tocca ampiamente gli avvenimenti della guerra, anche riferiti alla Spagna o alla Francia: Giacomelli racconta la *Strafexpedition*, rappresenta i luoghi della sua regione nel turbine delle devastazioni; la seguiamo al fronte, con il suo personaggio. Doppio il registro della scrittura, talvolta caratterizzata da un tono più enfatico, commosso, talaltra invece più intimo e sofferto<sup>36</sup>.

I pochi campioni che si sono qui esaminati attestano come le pagine delle scrittrici offrano preziose testimonianze sul conflitto mondiale, restituendone un quadro complesso: nei loro testi la Grande Guerra, nelle sue sconvolgenti dimensioni, si configura come fattore di cambiamento, che costringe le donne a misurarsi con nuovi ruoli e nuove responsabilità, sperimentando così le proprie potenzialità e sottraendosi, almeno parzialmente, a consolidati ruoli di genere, nello stesso tempo essendo però gravate, oltre che dal cumulo di orrore, lutti, dolore, da un ulteriore carico di difficoltà e fatica. Un simile quadro ha trovato espressione in forme di scrittura anche diversificate, atte però a restituire pienamente il senso della drammaticità degli eventi.

35 A. Giacomelli, *Vigilie (1914-1918)*, a cura di S. Chemotti, Padova 2014, p. 113 (si tratta di una ristampa della prima edizione, Firenze 1919).

36 Per una esaustiva contestualizzazione dell'opera di Antonietta Giacomelli e, più in generale, per il suo profilo di intellettuale e di scrittrice, cfr. S. Chemotti, *Una donna cristiana in guerra*, in A. Giacomelli, *Vigilie (1914-1918)*, cit., pp. 9-81.



PAOLO PUPPA  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## TEATRO NEL TEMPO DELLA GRANDE GUERRA

La prima guerra mondiale irrompe non solo sulla grande scena del mondo ma anche in quella piccola, il palcoscenico, in particolare italiano, facendolo sentire più piccolo e imbrattandolo di sangue. Il sistema teatro sembra adeguarsi al tornado che devasta e ribalta gli ordini sociali ed economici, i modelli comportamentali di massa, l'articolazione e la gerarchia dei partiti, l'organizzazione e composizione dello Stato. La medesima furia distruttiva e la stessa temperatura palingenetica si abbattano sulla ribalta nostrana, avviando il processo irreversibile di emarginazione che la renderà a poco a poco superflua rispetto alle altre forme in ascesa dello spettacolo. Vengono a modificarsi infatti radicalmente rapporto colla sala, tipologia di scrittura, distribuzione dei ruoli entro il copione, identità di pubblico, poetica e pratica attoriale, struttura aziendale e impresariale della compagnia<sup>1</sup>. Passata la connessione tra Guerra e Avanguardie, alcuni di questi mutamenti verranno riassorbiti dal ritorno all'ordine imposto dal fascismo, mentre altri verranno trattenuti al di sotto della routine, quasi carsica fluvialità, in attesa di riaffiorare in una occasione altrettanto epocale nei riflessi culturali, il 'Sessantotto'.

Ebbene, proprio nei mesi caldi del conflitto, o subito prima nelle fiamme che avvolgono metaforicamente piazza e parlamento a favore dell'interventismo, si affacciano all'orizzonte innanzitutto una drammaturgia e una tecnica scenica adeguate ad un simile terremoto, un teatro organico alla guerra, omologo in termini enfatici e sintonizzato sull'ideologia della mobilitazione prima, e sul rilancio e conservazione del clima energetico e agiografico nei riguardi dello scontro, durante. La durata breve della recita – se ancora si può chiamarla così – all'insegna della velocità, l'esaltazione della fisicofollia, la confusione ilarotragica tra platea e *tréteau*, la sinestesia tra le arti, il gusto della provocazione e dell'improvvisazione, il *parolibero* sfrenato a vantaggio del grido e del rumore, il dispiego di tecniche e di un

---

1 Su questa topica, vd. Puppa 2008, tomo I, pp. 548-565

macchinismo pur necessariamente artigianale, fanno delle *sintesi* futuriste la perfetta metafora del fronte. Si tenga conto che l'impatto sulle scene di questi materiali avviene per lo più tra il 4 febbraio del 1915, quando a Bologna la Compagnia Berti inaugura alcuni pezzi, tra cui *Passatismo*, *Il teatrino dell'amore*, *Le basi*, *Vengono*, all'8 marzo del 1916, allorché a Firenze la Compagnia Ninchi ne presenta un'altra serie, tra cui *L'arresto*<sup>2</sup>, dunque in una fase ideale per la promozione del 'radiosomaggismo' nazionale<sup>3</sup>. Analogamente, questa ribalta funziona quale pirotecnico arditismo, pronto all'assalto sistematico contro ogni passatismo pacifista. Nella scansione di *plot* sincopati si afferma la polarità tra *buon giovane* e *cattivo vecchio*, riesumata dalla memoria lunga delle maschere carnevalesche, colla messa a morte simbolica del potere vigente, nelle sue varie incarnazioni, dal padre al professore, dal pedante topo di biblioteca al critico erudito.

Agevole risulta, al di là dell'assunto stirneriano di partenza «Non sono l'eguale di nessuno. Tipo unico. Modello inimitabile. Non copiate-mi voi. [...] Originalità! Fantasia!»<sup>4</sup>, ricostruire l'*identikit* del personaggio futurista sezionando del nuovo protagonista connotati fisici e morali, di cui il clima bellico concomitante stimola e accelera la fusione. Si tratta, in primis, di uno studente, o meglio di una classe di allievi insofferenti verso la disciplina imposta dall'alto della cattedra, e tesi alla ricerca di *beaux gestes* goliardici. Costoro si divertono soprattutto ad irrompere nelle tranquille dimore di anziani studiosi, con piglio pre-squadristico, ne rovesciano scaffali e tavoli ingombri di carte e libri poderosi [e polverosi], quasi soldati invasori che penetrino nella pace protetta del museo dove si accumula la tradizione, magari costringendo l'anziano intellettuale a ingoiare bucce di banane come in *Quartetto tattile*. In effetti, il giovane futurista pare coltivare un autentico complesso del muscolo, un'imbarazzante adorazione per la pura forza dei bicipiti che si gonfiano nello sforzo, quasi a rimuovere le proprie insicurezze, anche sessuali! Suo completamento 'professionale' sarà pertanto la figura del lottatore, colui che si introduce nello spazio oppositivo per eccellenza, il *salotto*, luogo privilegiato dal *décor* della scena all'italiana, e lo trasforma brutalmente in ring. Così fanno i due robustissimi boxeurs, in *Antineutralità*, inchiodando alle pareti gli effeminati *dandy*, interrom-

2 Vd. Antonucci 1975, pp. 77-79 e 302.

3 Vd. D'Orsi 2005, p. 118.

4 Vd. F.T. Marinetti, Ad ogni uomo, ogni giorno un mestiere diverso! *Inegualismo e aristocrazia*, in Marinetti 1983, p. 551.

pendone i languorosi cicalecci e sputando loro prima di ritirarsi. Del resto, di questo corpo atletico si passano a volte in rassegna con feticistica attenzione gli organi decisivi per la vittoria del soldato-sportivo, quali le mani che «si stringono con forza [...] che tentano di afferrarsi, come all'inizio di una lotta» o la gamba che sferra un colpo<sup>5</sup>. Ovviamente, un'immaginazione del genere dai manifesti dal timbro militare e dalle *sintesi* rimbalza in concreto nella cultura della trincea e viceversa.

L'attività precipua, come puntualizzerà l'atto costitutivo dell'Associazione degli arditi nel 1919, è il ricorso a tutte le forme aggressive, pur di evitare la temutissima inerzia, dalla scherma al pugnale, dal pugilato stesso all'aviazione, mescolando le notizie del fronte alle prime avvisaglie dello squadristico nero, ma nel ricordo appunto delle funamboliche *soirées* futuriste. Dietro un simile concentrato di energie virili e di inquietudini puerili pulsa la tensione verso l'altezza<sup>6</sup>, mentre allo stesso tempo si evidenzia la fobia per il corpo erotico femminile. Tale trasparente misoginia sembra scendere dalle pagine di Otto Weininger, in cui la creatura muliebre si pone quale ostacolo irriducibile all'affermazione dell'uomo. E i manifesti invitano di frequente a fuggire gli intrighi sensuali, evitando in particolare la *femme fatale*, pericolosa per la sua natura medusea.

Ma è il vecchio il vero idolo polemico, il nemico che assicura identità all'eroe futurista, mobilitandone la drammaturgia e garantendone unità e identità in una strategia militare. Il «podagroso in pantofole bibliofile che sonnacchia»<sup>7</sup>, è solo uno dei tanti fotogrammi scattati grazie all'*interventismo* dell'ardito, una delle infinite varianti somatiche d'un corpo che ha rinunciato alla tensione vitale, allo slancio, immagine necrofila che si offre allo sguardo dello spettatore voyeurista, quasi la lentissima agonia «di un cavallo caduto sul selciato»<sup>8</sup>. Da notare ancora che questo *senex* vegeta sovente accanto alla sua compagna, in una dualità crepuscolare tramata da affaticate coazioni a ripetere e da battute circolari come in *Passatismo* di Bruno Corra ed Emilio Settimelli. Sono le tipologie dell'interiorità la vera controparte, i delicati, i sensibili, gli indecisi e con loro tutto il mansionario borghese delle professioni liberali che in quei tratti caratteriali esprimono un deciso spiazza-

5 Vd. F.T. Marinetti, *Le mani e Le basi* in Marinetti 1960, vol. II, pp. 415-416 e 299.

6 Sull'organizzazione dello spazio nelle sintesi futuriste, vd. Artioli 1975, pp. 47-58.

7 Vd. Marinetti, *Il teatro di varietà*, in Marinetti 1983, p. 91.

8 Vd. Marinetti et al., *Il teatro futurista sintetico*, ivi, p. 115.

mento rispetto all'accensione ideologica. Dal serbatoio leggero del *vaudeville* viene intanto recuperata la nutrita serie dei *cocus*, vedi il marito che s'aggira reggendo a fatica pesanti libri, mentre la moglie se la spassa col 'Primo venuto' ne *Il teatrino dell'amore*. E sono poi i *cultori della parola*, i difensori della lingua letteraria e scientifica, così come di quella sofisticata, ossia gli scienziati e gli avvocati, le determinazioni del *Senex* destinate a subire la più bruciante detronizzazione. Forse la meta più ambita per le spedizioni punitive dell'ardito è il critico teatrale, abituato a colpire colle sue recensioni terroristiche le nuove espressioni del teatro. Costui è ora costretto ad un umiliante processo che lo obbliga a salire sul palcoscenico, dove si sta allestendo una trincea rudimentale. Privato di ogni pedante autorevolezza, si sporge così, saggoma tremolante e avvilita, per ricevere i colpi sparatigli a caso dai soldati-attori seduti in platea, col fucile in mezzo alle gambe, vicini ad eccitate spettatrici, allegoria di un eros da caserma sublimato in detonazione omicida<sup>9</sup>.

Tra le tante maschere del *senex* è però il pacifista quello che le compendia esaurientemente, la concretizzazione insieme più disprezzata e più temuta, perché se ne intuisce la latente capacità a sopravvivere, a riemergere *dopo*, ripristinando il vecchio mondo. La guerra, «sola igiene del mondo» come nell'omonimo manifesto marinettiano del 1915, dall'esplicita vocazione malthusiana, uccide solo chi va al fronte, a differenza delle successive. Di questa *igiene* ne faranno le spese, tra gli altri, gli stessi futuristi Boccioni e Sant'Elia morti entrambi nel 1916. Sarà pertanto la scena ad eliminare simbolicamente la mano d'opera improduttiva, nel senso dell'arruolamento alla leva e a liquidare il nemico interno. Tanto più che nelle *sintesi* il neutralista parla spesso con un marcato accento tedesco, per la lunga frequentazione della cultura idealista. Così, ad esempio, l'austriaco ne *I Ghiri*, ormai solo cadavere sventrato, confuso in precedenza nel suo strisciare a carponi col rumore degli insetti, e su cui inciampa il personaggio Marinetti, «ha la faccia da professore di filosofia»<sup>10</sup>. Ne *L'arresto*, si passano in rassegna, come in un girone dantesco, le infinite facce del mostro anti-interventista, ossia le viltà opportuniste, gli inquinamenti umanitari, liberaloidi, tolstoiani dei falsi borghesi contaminati coi falsi socialisti. Tra costoro, ritroviamo puntualmente il critico che «dopo aver gridato per l'intervento, sostiene che il genio deve starsene comodamente a casa, lasciando che gli imbe-

9 Vd. Marinetti, *L'arresto*, in Marinetti 1960, pp. 371-373.

10 Vd. Idem, *I Ghiri*, ivi, p. 396.

cilli vadano a morire»<sup>11</sup>. Con ulteriore acrimonia, l'umanista apolide, il tollerante idealista che s'è allestito nella sua mente e nel suo cuore uno spazio senza confini per accogliere i maestri del sapere e dell'arte universale, viene appiattito sulla figura sessualmente ambigua dell'esteta. In tal modo, questo cultore del bello, come avviene in *Antineutralità*, se esibisce un'affettata erre moscia e una voce stridula, se ancora colleziona polvere d'unghie e sigarette egiziane, ricorda il *meteco* uscito dalle invettive maurrasiane dell'«Action Française», lo snob mondano e fatuo di estrazione dannunziana, strana aporia rispetto ad un affiancatore tanto muscolare dell'arditismo interventista quale il Vate. Ma, altre volte, il vecchio può mimetizzarsi da *falso eroe*, tentando sia pur goffamente di trasferirsi nello schieramento vincente dei giovani. Così si comporta, ad esempio, il patetico oratore, nella marinettiana *Fine d'un giovane*, incapace di cantare e urlare davanti alla folla scatenata, che ne interrompe il fallimentare comizio e lo fa morire soffocato dal troppo gridare.

Nella trappola delle *sintesi*, al pari dell'interventismo bellico, di continuo sorgono croci man mano che uno dopo l'altro cadono gli avversari, nell'adeguamento, anche linguistico, alla guerra, vissuta sul piano meramente estetico-ludico non in termini di tragedia privata e di massa. Ora, se l'ardito è il modello riunito del giovane eroe futurista, se la guerra d'altra parte è «futurismo intensificato»<sup>12</sup>, può reciprocamente la scena rappresentare teatralmente la guerra? In una parola, si può portare scenograficamente in palcoscenico il conflitto? Si può farne spettacolo? Sulla pagina futurista, allertata di continuo da accensioni fonosintattiche, la catena verbale delle analogie allitteranti e delle anafore ritmiche, la serie vertiginosa degli asindetici, l'eliminazione delle flessioni, l'iperbole dello stile nominale, l'espulsione di avverbi-aggettivi, producono un'estasi pantoclastica rispetto all'*ordine del discorso*, una festa energetica, un caos eracliteo in cui precipita frantumandosi la grammatica dell'Io. Gli strumenti del palcoscenico non possono invece competere colla duttilità della stampa. Quale scena potrebbe raggiungere gli avamposti vertiginosi guadagnati con pochi balzi dalla marinettiana *Battaglia Peso + Odore*, bazar pubblicitario di rapinosi ossimori, tra fiori ed escrementi, oasi e macelli sanguinolenti? Sullo spazio materiale, risulterebbe risibile ogni velleità mimetico-naturalistica. Si dovrà pertanto ripiegare su sineddoche allusive, una roccia innevata e una rudimentale tenda, sacche e pietre, un lettuccio da campo e pochi oggetti personali, arredo

11 Vd. L'arresto, p. 370.

12 Vd. *Il teatro futurista sintetico*, p. 114.

scompaginato che balugina in un chiaroscuro spettrale. Più che altro, una partitura-spartito per dare un'idea approssimativa, con qualche supporto illuminotecnico, in un sistema obliquo di percorsi, tra simultaneità, compenetrazione e parallelismi incrociati. Così, il nesso fronte-bordello, confondendo appunto dizionari sublimi e prosaici, sposta le medesime battute da un polo all'altro: «Su, ragazzi, da bravi»<sup>13</sup>, parole che trasmigrano dalla tenutaria all'ufficiale, in un montaggio alternato tra l'atto copulatorio e il momento dell'assalto.

Più ambiziosa si mostra la soluzione prospettata in *Vasi comunicanti*, dove si tenta di riprodurre il movimento parossistico, articolando lo spazio in tre settori, il funerale a sinistra, la strada coll'osteria al centro, la trincea a destra, col gruppo dei soldati che si sposta, risucchiando tutto al suo passaggio, verso sinistra, abbattendo i recinti, per il trionfo finale della morte. Per comunicare la minaccia del nemico e l'ardore del combattente, la scena futurista evolve però in due direzioni diverse. La prima sarà l'occhio abbacinato dello spettatore, allontanato oniricamente per una percezione cifrata del mondo in guerra, o del mondo in quanto guerra. La seconda invece sarà l'avvicinamento corporale del pubblico, nell'azione fisica non più limitata nel circuito tradizionale. Nel primo caso, è il cinema l'inevitabile esito tecnico del medium inceppato drammaturgicamente, nel secondo è la piazza politica, tumultuosa e incontrollata, lo sbocco organico, in attesa della riconversione e regolamentazione fascista. L'autentica direzione percorribile è però tutta al di fuori del *quadro* teatrale, in cerca di luoghi oltre la finzione. Le «reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico», così come la «corrente di confidenza senza rispetto»<sup>14</sup> che fuoriesce tra le due forze in campo, annunciano un'attivazione irreversibile del pubblico, altrimenti destinato allo stesso disprezzo nichilistico che attende i simulacri del *senex*. Ma una volta svegliato, catapultato in strada, il corpo dello spettatore viene a contatto con altre formazioni sociali, la piazza agitata che riproduce come immersione interclassista l'orizzonte del Fronte.

Sono questi gli anni, tra il suffragio universale e la mobilitazione collettiva per l'interventismo contro l'Austria-Germania. Il rischio, però, è quello di non riuscire a controllare le forze cui s'è concesso il voto o cui s'è messa in mano una baionetta. Perché sullo sfondo preme l'autentica *scena primaria*, ovvero l'immagine della folla sovversiva, dell'orda invasata nel delirio rivoluzionario, spettro rinforzato dai fantasmi della

13 Vd. F.T. Marinetti, *Paralleli*, in Marinetti 1960, p. 390.

14 Vd. *Il teatro futurista sintetico*, p. 121.

Comune e dell'Ottobre Sovietico, nella memoria recente dei Fasci Siciliani e dei moti del '98 a Milano, e più avanti rafforzato dall'occupazione delle fabbriche e del biennio rosso. Ovviamente, il teatro vecchio non può ospitare la rivoluzione, e quello nuovo non può che tentare di tradurla in azione, cavalcandola per disciplinarla. Lo stesso Marinetti sulla pagina de *Gli indomabili*, alla data significativa del 1922, dietro l'allegoria dei 'Fluviali' immagina la manifestazione frenetica d'una piazza che sibila come «migliaia di venti invernali in migliaia di serrature diverse», e in cui «i dispersi, i reietti e gli incoscienti di una volta si sono costituiti in fiume solidale»<sup>15</sup>.

D'altra parte, la partecipazione alla guerra agisce allo stesso modo della sedizione di piazza, di cui costituisce un'ambigua, non controllabile compensazione-devianza. Indispensabile sarà allora, alla fine del conflitto, far marciare la Piazza, cui si strappa del tutto la coscienza di classe, attraverso liturgie del consenso, garantendo il controllo disciplinato della Massa. In tal senso, le stesse *sintesi* futuriste presentano nel loro evolversi e nel loro progressivo spegnimento le necessarie rettifiche ideologiche, funzionali a tale processo assimilativo. Se il futurismo affianca sul piano estetico e promozionale l'evento bellico, contribuendo da par suo ad un manicheismo esasperato che intende il conflitto quale scontro di civiltà, non mancano ai margini drammaturgie funzionali ad un simile empito. Del resto, l'esaltazione della nostra identità, l'angelizzazione delle figure muliebri, spose, madri e fidanzate, l'eroizzazione del combattente, e la caricatura satanica dell'altro, entità da odiare senza mezzi termini, sono categorie emerse dal martellamento interventista, specie tramite la stampa di guerra<sup>16</sup>. Così fa tal Ferretti<sup>17</sup> che assembla una trilogia pamphlettistica dal titolo significativo, *Cuori ed armi*, scandita in *Prima*, *Durante* e *Dopo*, ovvero i vari tempi del conflitto. Si comincia colla mobilitazione festosa per riprendere «quelle balze che sono nostre perché furono messe da Dio, come muro di cinta all'invasore!» e colla lezione tenuta dal vecchio veterano Lorenzo alla figlia preoccupata davanti alle prospettive di sangue in quanto «la guerra è un battesimo: e starei per dire l'ottavo sacramento: o si muore da eroi o non si muore e si è sempre eroi». È la volta poi del prete, Don Ambrogio, sotto il cui abito «c'è la camicia rossa» e del giovane soldato, costretto a lasciare la fidanzatina perché

15 Vd. F.T. Marinetti, *Gli indomabili*, in Marinetti 1983, pp. 992-993.

16 Vd. Isnenghi 1977, pp. 107-175.

17 Vd. Ferretti 1916.

accesso di sacro furore per la «grande lotta [...] supremo cimento», ma impegnato a spiegarle il senso della patria «la terra dei tuoi morti, la culla della tua vita, la tomba della tua morte». E il veterano istiga così il giovanotto partente per il fronte: «Che il Signore ti aiuti ed il braccio non ti venga mai meno; ammazzane, ammazzane tanti di quei cani per quante stille di latte hai succhiato alla mamma».

Nella seconda stazione, lo vediamo in azione nella zona di guerra, nello scontro in diretta con crudeli e assatanati austriaci, descritti come pronti ad «ammazzare qualche donna inerme, o qualche innocente fanciullo», dunque da affrontarsi col «cuore straripante di odio». Prigioniero di un'imboscata, l'impavido Aldo allorché il bieco sergente Kraus gli intima di rivelare i movimenti della truppa italiana in questo pittoresco lessico «Tacete perio, prafe mangiare maccheroni consegnate tutto», preferisce farsi sparare, pur di non tradire, gridando «Assa...ssi..no! Viva l'Italia». E nella terza parte, eccolo rientrare privo del braccio sinistro, mentre la giovane sposa è tentata dall'imboscato, il cavalier Coniglietti dal nome allusivo, che le prospetta una vita coniugale insoddisfacente per le condizioni fisiche del marito, cui la donna rivolge un'invettiva idealizzante: «non vi vergognate di oziare invece di combattere, attaccare con le vostre munizioni di biglietti di banca, una donna inerme, mentre i soldati d'Italia espugnano fortezze poderose?».

Il volumetto comprende pure *Al di là dell'Isonzo*, dove la nipote del parroco patriota, circuita dall'imperial regio Commissario, lo respinge ricordandogli che «noi rappresentiamo due razze diverse ed opposte»<sup>18</sup>, per poi cadere martire, colpita dal tentatore agitato all'arrivo dei bersaglieri. Su di lei, l'assassino dovrà inginocchiarsi, costretto dai soldati italiani e dal parroco fremente d'ira. Di fatto, in questo regesto drammaturgico, di cui non restano tracce nella scena né notizie sull'autore, privo di nome proprio, sfilano tutti i motivi ideologici delle *sintesi*, ma privati da qualsiasi alone sperimentale, senza più progetti trasgressivi sul piano della comunicazione, o qualsivoglia innesto parodico. Si tratta di puro *mélo*, nell'iperbole del sentimentalismo nazionalista. In compenso, sulla scena nostrana coeva non arriva traccia di Caporetto e della spaventosa ritirata nell'autunno del '17, con 300 mila prigionieri, 600 mila sbandati, i tanti processi conclusi con fucilazione sui disertori, e le masse di profughi rovesciati nelle regioni non toccate dal conflitto<sup>19</sup>. Solo più tardi avverrà, ma mediata dalla consapevolezza del lieto fine. Effet-

18 Ivi, pp. 9, 10, 14, 19, 20, 23, 30, 31.32, 38, 42, 57, 90.

19 Vd. Ceschin 2006.



to della censura, inesorabile e intensificata in tempo di conflitto e di crisi militare, e del tutto simmetrico a quanto sta avvenendo dall'altra parte del territorio, quello occupato dell'Austria, si pensi al teatro vernacolo triestino, alle prese con divieti paranoici. Qui, ad esempio, Anita diventa Annetta, mentre si vieta sotto qualsiasi forma o pretesto il tricolore<sup>20</sup>.

Ma c'è un altro teatro della Guerra, dove la scena si affianca dall'esterno alla gazzarra futurista, con un'altra lingua però, in quanto tinta di lutto e di spaesamento disforico. Si pensi alla già incontrata figura del pacifista-neutralista, la cui demonizzazione comporta il rifiuto della cultura illuminista, coi suoi valori di tolleranza e di apertura cosmopolita, in un rigurgito romantico di biliosa autarchia. Se ne colga un esempio nel versante narrativo del massimo drammaturgo nostrano. Grande è l'imbarazzo in cui annaspa il Berecche pirandelliano, il «buon tedesco-ne spatriato»<sup>21</sup>, che vorrebbe continuare a ragionare, mentre sotto le sue finestre impazzano «quelle maledette dimostrazioni»<sup>22</sup>. Costui, che per origini e gusto dovrebbe schierarsi almeno sulla carta col mondo teutonico, non può nemmeno seguire il figliolo smanioso di unirsi ai volontari per la Francia, per via anche di «quella carnaccia che gli si è appesantita addosso»<sup>23</sup>, ben sapendo comunque che la sua eventuale adesione non potrebbe placare le improvvise ostilità, anche famigliari, scoppiategli contro. La novella pirandelliana, edita in due parti tra il '14 e il '15, mette in luce il personaggio dello straniero assimilato al paese ospitante e stritolato dalle contraddizioni scatenate in lui dal conflitto. È questa la sorte riservata a Federico Rosenwald, protagonista del dramma di Gino Calza-Bini, *I Vinti* del 25 ottobre 1915, che perde il figlio arruolato anche se nessuno intorno a lui crede all'autenticità della conversione del padre. Alla fine Federico, mentre la moglie ignara del tragico lutto applaude e lancia fiori al passaggio del corteo patriottico, muore fulminato dalla tensione lacerante tra radici antiche e nuove solidarietà. Renato Simoni recensirà il dramma «materia quasi intrattabile per l'ora che corre»<sup>24</sup>.

20 Vd. Fiorello 1925.

21 Vd. L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in Pirandello 1990, vol. III, tomo I, p. 573.

22 Ivi, p. 594.

23 Ivi, p. 582.

24 La recensione di Renato Simoni, datata 18 gennaio 1916, in Simoni 1951, p. 245.

Complementare alla crisi vissuta dal pacifista, osteggiato in casa, appare il disadattato da reducismo, il sopravvissuto che, gli occhi persi dietro incubi e strane nostalgie, ritorna dal fronte, dalla terra dove si muore, in compagnia dei propri ardori-incubi. Ecco allora Marco Asciani che, nel *Titano* di Dario Niccodemi del 1916, così aggredisce i parenti: «Si muore lassù, colla volontà di redimere, come se lo spirito di Gesù fosse in ogni uomo: e tu rubi! Si piange, si spera, ci si contorce in una convulsione sublime: e tu rubi!»<sup>25</sup>. Nella vecchia scena, rimasta immutata nonostante fronte e trincea, il *reduce* non riconosce più il mondo di sotto, sentendosi ormai fuori posto, mentre inutili appaiono i gravi sacrifici affrontati a chi come lui «non ha più i suoi figli, non ha più la sua compagna, non ha più casa, non ha più salute, non ha più niente. Torna nella vita dissanguato e solo»<sup>26</sup>.

La letteratura ne parla con illustri esempi. Si pensi al personaggio di Hans Karl, ovvero *L'uomo difficile* di Hofmannsthal, datato 1921 ma iniziato nel 1909, colui che fa coincidere l'esperienza traumatica al fronte con un senso crescente di estraneità rispetto alla vita sociale e all'amore, perché in quell'orizzonte tutto appare precario, incongruo e assurdo. Gli risponderà idealmente, anni dopo, il romanzo edito nel 1944, *Il filo del rasoio* di Somerset Maugham, grazie al giovane americano Larry, pilota d'aereo in Europa negli anni del conflitto '14-18 e incapace poi di integrarsi, attirato da filosofie orientali che gli insegnano a snobbare l'esistenza e la carriera, anche per il morbido richiamo dell'amico deceduto al suo posto. Tale prototipo cresce rigoglioso pure nel territorio regionale, ad esempio quello veneto ancora in gran spolvero nel primo '900, vedi Gino Rocca. In questo caso, la discesa in pianura, là dove si intrecciano pace e vocabolario toscano, comporta perdita di *aura*. Si consideri per un attimo *Purificazione*, testo però ancora in lingua, inscenata in un bordello gremito di sciantose dal nome francese, Estherina e Jeanette, e di commendatori danarosi e indifferenti al conflitto. Un soldatino infreddolito e trasognato, giunto con la lettera del tenente morto e innamorato d'una delle ragazze, da costei viene di fatto messo alla porta, finché la donna una volta informata si mostra pentita mentre cala il sipario<sup>27</sup>.

25 Vd. Niccodemi 1919, p. 120.

26 Ivi, p. 33.

27 Editto nel 1916 da «Il Secolo XX», vd. Rocca 1919, il copione verrà allestito solo nel trigesimo della morte dell'autore, a Milano nel 1941.

Una tragica appendice del reduce si ha però nelle soluzioni più melodrammatiche, ai danni delle donne di casa, madri e mogli. Ed è allora il motivo dello stupro a venire in primo piano. Così ne *L'invasore* di Annie Vivanti, dramma concepito a ridosso dell'invasione del Belgio, accolto con entusiasmo dal pubblico milanese specie nel terzo atto al canto liberatorio della Marsigliese<sup>28</sup>, assistiamo alla umiliazione di due donne, Chérie e Luisa, cognate tra di loro, violentate da soldati tedeschi ubriachi, mentre i loro uomini sono impegnati al fronte. In più, la piccola Mirella, figlia e nipote delle due, viene costretta ad assistere alla scena, legata alla ringhiera del letto, sino a farla cadere in un afasia ebetoides per lo choc subito. Nell'atto successivo, Luisa si mostra decisa ad abortire per non far nascere un mostro, «figlio d'un nemico». Per lei, «ciò che fu concepito nell'odio e nell'orrore non deve, non deve vedere la luce [...] e con queste mani – se nasce – lo strangolerò [...] cancro – un cancro vivente che è in me!». Attorno al drammatico evento, scienza medica di timbro lombrosiano e religione umanitaria si contrappongono, a favore o in opposizione alla soppressione del feto. Ma la cognata, al contrario, decisa a suicidarsi colla creatura pur messa al mondo, anche per lo sprezzo dei concittadini, nel finale accetta di vivere per un miracolo che avviene in palcoscenico. Infatti, sotto la luce lunare, mentre sta per lasciare la casa col figlio in braccio diretta al fiume, viene trasformata – indossa una bianca veste e un lungo velo azzurro – in un'incarnazione della Madonna agli occhi della nipotina folle che riacquista senno e parola a quella visione, mormorando «ti saluto, o Maria, piena di grazia»<sup>29</sup>.

Ulteriori tracce di questo *cauchemar*, anni dopo e quasi *flash back*, si ritrovano in Pirandello, già intrigato dal tema dello stupro in chiave filosofica ne *L'innesto* in scena il 29 gennaio 1919, nel suo *Come tu mi vuoi* del 18 febbraio 1930. Qui, l'Ignota dalla perduta anagrafe è stata forse la giovane sposa violentata dall'esercito austriaco in una villa veneta durante la ritirata furente dell'armata sconfitta, poi divenuta *cocotte* danzerina in un *tabarin* berlinese, in cui il marito miracolosamente la ritrova, e dove alla fine lei deciderà di tornare, disgustata da beghe ereditarie tra i nuovi parenti. Perché, chissà?, la protagonista è solo una simulatrice,

28 Il dramma debutta in effetti con grande successo all'Olimpia di Milano il 16 giugno 1915, con Maria Melato e Vera Vergani nei panni delle due donne. Di padre italiano-mazziniano, di madre ebrea tedesca, l'autrice era nata ed era stata educata a Londra verso un cosmopolitismo messo a partito dalla guerra, vd. Lepschy e Lepschy 2004, pp. 230-245.

29 Vd. Vivanti 1919, pp. 175, 121, 123-124, 187.

mentre la vera reduce potrebbe essere una povera demente, trasportata in scena nell'agnizione che chiude il dramma, il corpo gonfio d'anni e di smemoratezza, contagiata dai morti e dall'aggressione tedesca.

Parametro efficace delle oscillazioni ideologiche del Paese, indizio degli spostamenti pro e contro la guerra nell'area cattolica (assieme a quella socialista la più disturbata e refrattaria nei riguardi della mobilitazione generale) è il personaggio del prete. Nel tempo di Caporetto, costui assume un ruolo decisivo in quanto, se mobilitato a favore dei nostri soldati, rappresenta la supremazia dello spirito nazionalistico sull'universalità dell'etica cristiana. La tonaca sfrutta infatti l'Altare per consacrare l'odio nei riguardi del nemico. Variante popolare del *raisonneur* pirandelliano nel suo disinteresse per la 'roba' e la donna, il prete in armi considera la leva militare un ritorno indiretto alla virilità. È Niccodemi a fornire un copione esemplare in tal senso, *Prete Pero*. La commedia debutta il 13 giugno 1918, alla Scala, con Ermete Zacconi, ancora legato ai trionfi del *Cardinal Lambertini*, a partire dal 1905, del felsineo Alfredo Testoni, e memore inevitabilmente della sapida raffigurazione del cardinale settecentesco, destinato a salire il soglio pontificio col nome di Benedetto XIV. *Prete Pero* ne recupera alcuni tratti come la schiettezza, il candore, lo spirito caustico e aggressivo. In più, il personaggio, secondo gli stereotipi del ruolo, appare tutto deciso a difendere le mogli dei mariti al fronte dai turpi imboscanti, dagli speculatori in borsa che vorrebbero approfittarne per sedurle. Avvia persino un'azienda locale a vantaggio dei figli dei profughi, grazie allo sport delle bocce, e col ricavato finanzia un asilo. Non potrà che scontrarsi con preti 'austriacanti' e traditori, come lui chiama quelli pacifisti. Nel testo figura un passaggio accusato di blasfemia, là dove si ipotizza che il prete, qualora avverta dall'altra parte della grata un sentore di disfattismo, dovrebbe ignorare il segreto confessionale per la difesa dello Stato. La battuta, «Dico che bisognerebbe che un altro Gregorio decimoquinto emettesse un'altra bolla, autorizzando, in certi casi, la rivelazione della confessione»<sup>30</sup>, provoca una tale polemica che nella terza edizione dell'editore Treves, sempre del 1918, lo stesso Niccodemi per prudenza la toglie. E pertanto lo spettacolo, in un clima infuocato dagli attacchi dei socialisti e dei cattolici che invocano la scomunica dell'autore, per opposte ragioni irritati davanti all'agiografia del sacerdote propagandista, dopo sette repliche a Milano viene interrotto dalla prefettura su ordine del Ministro degli In-

---

30 Vd. Niccodemi 1995, 205.

terni. Pure la messinscena romana viene annullata, come puntualizza compiaciuto D'Amico, contrarissimo al copione.

Sul piano pratico, la guerra intralcia la scena e in parte la sospende. La SIA, ovvero la Società italiana degli autori, cerca di ottenere per i lavoratori del teatro licenze speciali dal fronte o dispense transitorie per non svuotare la ribalta. In compenso, alcuni commediografi, tra cui lo stesso Niccodemi, chiedono con insistenza di essere inviati in zona di guerra. C'è chi, come Giannino Antona Traversi, partito volontario e tenente di cavalleria a 54 anni, prima del conflitto commediografo brillante e di successo, *dopo* si dedica alla ricerca sistematica dei dispersi, rinunciando allo specifico artistico, considerato superfluo e colpevole rispetto al compito di ritrovare le salme e di riconsegnarle alle famiglie. Resta ucciso da una granata l'artigliere di montagna Nino Oxilia, l'autore con Sandro Camasio di *Addio giovinezza!*, divenuto ormai ricordo di un'era lontana (pochi anni sono passati dalla prima milanese del 27 febbraio 1911), metafora perfetta sull'esito luttuoso nei mesi di Caporetto.

Ma c'è altresì un teatro che affianca la guerra nelle seconde linee, con interventi di sostegno culturale inaugurati nel 1917, proprio l'anno di Caporetto. Ed è sempre la SIA a costituire, su sollecitazione e sostegno economico del Comando supremo, affidandosi alla sinergia tra Marco Praga e Tito Ricordi, il Teatro del Soldato. A dirigere le scelte del repertorio e a curarne gli allestimenti viene nominato Renato Simoni, il critico teatrale più autorevole. Costui, chiamato alle armi come altri colleghi e drammaturghi della classe 1874-1875, vedi Luigi Albertini, interrompe le sue recensioni al «Corriere della sera» dall'aprile del 1917 sino al marzo del 1919, per essere dirottato appunto alle attività ricreative per le truppe. A conferma del carattere speculare e simmetrico tra gli eserciti in lotta, ritroviamo nell'altro fronte le medesime iniziative di conforto e la stessa articolazione di tipologie ideologiche e drammaturgiche, per la grande tradizione ricreativa e associazionistica tedesca. Ed ecco allora improvvisate ribalte di legno, approntate dal genio militare, nei punti di raduno della truppa, lungo le retrovie del Carso, in territorio friulano, ma anche altrove. Alle spalle del sipario srotolato tramite corde dai soldati, al di là delle scene dipinte, spedite da Tito Ricordi dal guardarobato della Scala, magari si intravedono le retrovie, baracche, ospedali da campo, cavalli e muli legati in circolo all'aperto. Dal cielo piove il ronzio di velivoli e ogni volta le teste degli spettatori si alzano spaventate.

Molte star aderiscono con entusiasmo, tra cui Tina De Lorenzo, Alfredo De Sanctis, Ermete Novelli, Ermete Zacconi, Ruggero Ruggeri, Armando Falconi. E ancora artisti del varietà come Fregoli trasformista,

o ancora *étoiles* e *chanteuses*, sfrenate e ammiccanti. Le *vedettes* non esitano a ritagliarsi comparsate, senza più l'ossessione del protagonismo. Da notare, a conferma del carattere poco nazional popolare della nostra prosa, il fatto che lo spettatore in grigioverde preferisce il canto alla parola. Dal 12 agosto del '17, giorno del debutto a Fogliano, nei pressi di Redipuglia, e per 50 giorni, si calcolano circa 150 spettacoli, in 7 teatrini diversi, cui assistono a volte oltre 5000 spettatori, insomma un teatro di massa. L'offerta consiste in brevi farse teatrali, tra fantasisti e stornellate napoletane, ed in tal caso i soldatini intonano assieme la canzonetta salace o nostalgica. Un intrattenimento popolare, il più possibile ridanciano ed evasivo per i combattenti, qualcosa di simile ma più pretenzioso delle cartoline vagamente erotiche spedite ai soldatini per tirar su, alla lettera, il morale. Ma non mancano intrusioni retoriche, prelievi dal repertorio nazionalistico-patriottico, spesso il Giuramento della Giovine Italia mazziniana dal I atto del *Romanticismo* di Rovetta che risale al 1901, a ribadire che il nemico è sempre il tedesco e la guerra una sorta di riproposta continuativa di quelle risorgimentali, miscelati a sketch del varietà e brani d'opera, con interpreti famosi<sup>31</sup>. Non si sottovaluti questa esperienza, specie dalla parte del pubblico. Verrà ripresa infatti nei circuiti apprestati dal fascismo nella sua mobilitazione populista col teatro decentrato, e i Carri di Tespi gireranno nelle periferie, moltiplicando l'offerta. Già al fronte, nel '17, se ne coglie lo spirito interclassista maturato dal pericolo.

Dietro le quinte, si scorge anche Eleonora Duse, invano sollecitata a contributi recitativi. Sono gli anni del suo ritiro dal palcoscenico, momentaneo anche se durato ben 12 anni. La stampa coeva o quella rievocativa dell'episodio enfatizzano la sua partecipazione di madrina di guerra nelle platee all'aperto. Eleonora, nondimeno, come dimostra sia il carteggio privato colla figlia Enrichetta sia l'epistolario eccentrico intrattenuto tra il '16 e il '22, con un ufficialetto siciliano, Luciano Nicastro, appena ventenne, bombardiere del re, da lei idealmente adottato come figlio di guerra, uno dei soldati fanciulli, verso cui si sporge durante la sua inquieta lontananza dai teatri, non nasconde forti perplessità verso l'iniziativa e si sottrae al compito<sup>32</sup>. Basta scorrere la raccolta in questione, assemblata dallo stesso Nicastro durante gli ultimi mesi della II guerra mondiale, durante la catastrofe finale, per ritrovarvi da parte della Divina accenti polemici e insieme un complesso culturale verso il

31 Vd. Vescovo 2008, tomo II, pp. 820-829.

32 Vd. Weaver 1985, pp. 335-336.

conflitto che potremmo definire giustificazionismo metafisico, quasi una prova iniziatica per l'anima, termine inflazionato nel suo lessico in quel periodo. Il ragazzo, orfano di madre, cultore di poesia e filosofia, la incontra per caso in una libreria milanese nel '16, mentre lei sta girando *Cenere*, dal romanzo omonimo della Deledda, il cui titolo pare all'attrice adeguato al momento apocalittico. Le confessa di battersi per dovere etico, nella convinzione che abbia un senso quello che sta facendo, e verso i prigionieri ostenta pietà, non acrimonia. In questo caso, la Duse lo invita a evitare eccessi di violenza, «Attento, figlio. Mira giusto; ma colpisci solo per salvar l'Italia!». Eleonora recita insomma fuori scena lo spartito di madre in attesa angosciata per il destino della propria creatura. Il 14 dicembre del '17, dopo la grande paura della rotta di Caporetto, così gli si rivolge: «Figlio, ti bacio e ti benedico te, te, soldato di devozione, te, che sai COS'È Patria e dove! [...] Scrivimi, non vivo che per le lettere tue e per consolarti, per rivederti, per riconoscerti figlio del tuo dovere e di papà tuo». L'esaltazione il 24 febbraio del 1918 le detta accenti di amante verso la giovinezza turbevole del suo interlocutore: «dimmi se, per esempio, io arrivassi di notte, potrei vedere te al mattino, stare un pochetto pochetto, con te, nella giornata, fuori le ore del tuo lavoro e alla sera ripartirmene». L'11 agosto del 1917, il giorno prima delle recite al fronte, la Duse è a Udine e convoca il ragazzo all'Albergo d'Italia. Adesso Eleonora difende l'iniziativa. Basterebbe spostare l'iniziativa,

là dove arrivano le granate, là dove il pericolo vostro potrebbe estendersi anche agli attori, se noi cacciassimo con la frusta [...] tutti gli imboscati, il teatro che portiamo in dono a voi, questo teatro che è la sola ricchezza di noi poveretti venuti ad offrirvela, non sarebbe utile alla guerra?

Ma la divisione del lavoro tra loro due, per cui «per me le lane, e per te le armi»<sup>33</sup>, la tormenta e la umilia e la fa sentire quasi un'imboscata. Luciano non è il solo figlio soldato. Con altri, cui invia indumenti, sigarette e foto della propria perduta giovinezza, si permette maggiori schiettezze. Così, ogni tanto riaffiora l'odio per i tedeschi, un rancore non del tutto spento per la scomparsa dei suoi depositi naufragati nelle banche tedesche allo scoppio del conflitto. Può persino apostrofarli con modi più diretti: «Bene, bene, sei ingrassato. Ne hai ammazzati dei Cecchini?». Oppure, informata di un soldato prigioniero, si preoccupa perché

33 Vd. Nicastro 1945-1946. Le citazioni sono tratte dal vol. II, pp. 216, 262, 150, 181.

«quei maledetti, quando non uccidono il corpo, accoppiano l'anima». Nondimeno, continua ad andare tra le truppe, prima e dopo le recite degli altri, «per rendere meno paurosa l'attesa del fuoco e dell'assalto». Sollecita quasi una leva universale se la natura e l'anagrafe lo consentissero, come dichiara ad un'ammiratrice: «Al primo squillo di guerra, tutti gli italiani dovevano essere in armi. Tutti! Coloro cui non toccava abbracciare il fucile dovevano irrigimentarsi nelle file di un'altra severa disciplina: quella del sacrificio». Ma non tollera le scelte di repertorio, «le follie dei tabarins e le pazze eleganze, e tutti quei 'pro ospedali' che fruttavano più in vergogna che in denaro». Una volta, un piccolo fante fiorentino, biondo e dallo sguardo infantile, tarda a ringraziarla per una foto ricevuta. Lo fa mesi dopo dall'ospedale in cui è ricoverato e si scusa in quanto «mi hanno tagliato il braccio destro e non so ancora scrivere con la sinistra»<sup>34</sup>.

Mi pare giusto chiudere colla Divina nei panni di *mater matuta* verso giovanetti estranei, a congedo di questo excursus su Teatro e Grande Guerra, per cogliere l'intreccio nevrotico tra esaltazione e lutto, tra recita e dolore. Quel che vien dopo, conta meno. Nella sistematica ricerca di miti fondanti, nella costruzione apodittica d'una propria immagine organica, d'una sua tradizione peculiare, il fascismo assimila il conflitto e insieme lo stempera, preferendo alla topica della Trincea, simbolo del vecchio mondo, quella della Marcia per il suo valore trasgressivo e per il suo carattere fondativo. Svapora insomma la centralità del motivo bellico dal palcoscenico e se ne ripresentano solo pallide ed agiografiche riprese. Al massimo, maternità e costruzione di un Cosmo rinnovato si affiancano, magari sanciti dal lavacro di sangue versato in guerra, formando un serbatoio energetico da cui fuoriesce il nuovo Stato.

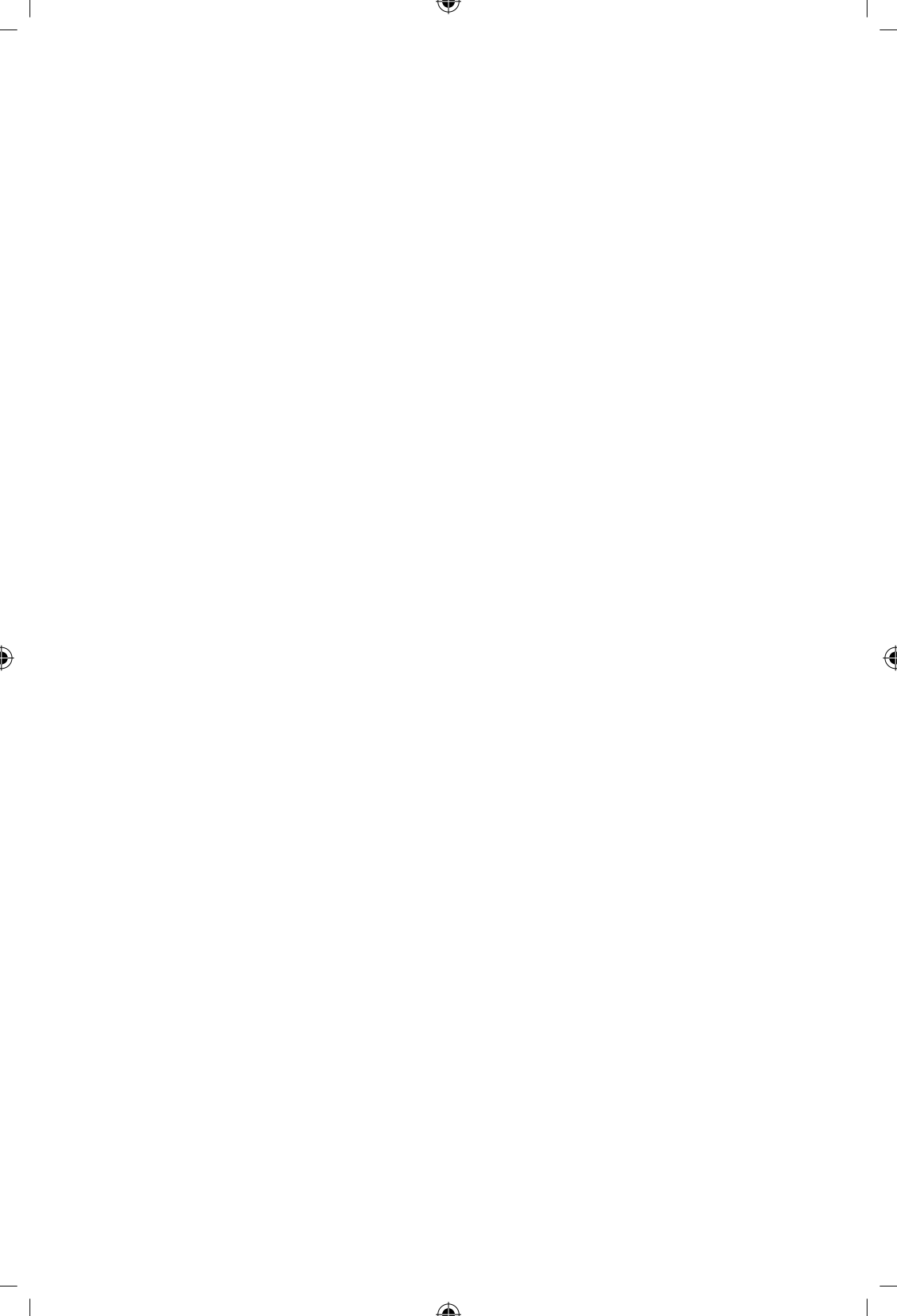
#### Riferimenti bibliografici

- G. Antonucci, *Cronache del teatro futurista*, Roma 1975.  
 U. Artioli, *La scena e la dynamis*, Bologna 1975.  
 D. Ceschin, *Gli esuli di Caporetto. I profughi in Italia durante la Grande Guerra*, Roma-Bari 2006.  
 A. D'Orsi, *I chierici alla guerra. La seduzione bellica sugli intellettuali da Adua a Baghdad*, Torino 2005.  
 O. Ferretti, *Tutto per la Patria. Raccolta patriottico-teatrale*, Padova 1916.  
 C. Fiorello, *Memorie di palcoscenico*, Trieste 1925.

34 Vd. Pierazzi e Duse 1927, pp. 20, 60, 17-18, 8, 9, 31.



- M. Isnenghi, *Giornali di trincea (1915-1918)*, Torino 1977.
- A.L. Lepschy e G. Lepschy, *Towards a study of Annie Vivanti's Play L'invasore*, «The Society for Italian Studies», 6, 2004, pp. 230-248.
- F.T. Marinetti, *Teatro*, a cura di G. Calendoli, 3 voll., Roma 1960.
- F.T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, Milano 1983.
- D. Niccodemi, *Il Titano*, Milano 1919.
- D. Niccodemi, *Prete Pero. Uno scandalo teatrale sullo sfondo di Caporetto*, a cura di P.D. Giovanelli e G. Lopez, Milano 1995.
- G. Nicastro, *Confessioni di Eleonora Duse*, 3 voll., Milano 1945-1946.
- R.M. Pierazzi e C.V. Duse, *Eleonora Duse e la Guerra. Lettere inedite, ricordi, episodi*, Torino 1927.
- L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in L. Pirandello, *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, premessa di G. Macchia, 3 voll. (6 tomi), Milano 1985-1990.
- P. Puppa, *Maschere antiche e nuove*, in M. Isnenghi e D. Ceschin, *La Grande Guerra. Uomini e luoghi del '15-18*, 2 tomi, Torino 2008.
- G. Rocca, *Trame*, prefazione di S. Lopez, Milano 1919.
- R. Simoni, *Trent'anni di cronaca drammatica*, a cura di L. Ridenti, vol. 1 (1911-1923), Torino 1951.
- P. Vescovo, *Il teatro al fronte*, in M. Isnenghi e D. Ceschin, *La Grande Guerra. Uomini e luoghi del '15-18*, 2 tomi, Torino 2008, pp. 820-829.
- A. Vivanti, *L'invasore*, Milano 1919.
- W. Weaver, *Eleonora Duse*, Milano 1985.



PAOLO LEONCINI  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## RENATO SERRA E LA GUERRA

### La dimensione *contemplativa* nelle lettere da San Vito al Tagliamento e nel *Diario di trincea*

... quando la vita torna, cessa la contemplazione (il sangue scotta, gli occhi non guardano più il cielo e la terra, accarezzano quel che è vicino). Partenza. Ritorno. Da che cosa? A che cosa?

Renato Serra, *Partenza di un gruppo di soldati* (1912)

La contemplazione, così come [Serra] la intende è il tentativo di lasciar convivere nella pagina tutto ciò che compone la realtà nei suoi contrasti e puntando a una massima riduzione delle censure [...]. Tutti i pensieri, come singoli oggetti, vi appaiono uno affianco all'altro, mostrandosi nella loro persuasività, ma anche cadendo. La guerra prevede infinite forme di censura, al contrario di ciò che presupporrebbe questo esperimento di scrittura, il quale è anche intenzionato a indagare le inaccettabili ragioni della guerra: la sua «naturalezza».

Andrea Celli, *Corrente oscura*, p. 139

Una lettura dei testi ultimi di Renato Serra, dove diviene definitivo il commisurarsi di guerra e scrittura, fino all'estinguersi della scrittura come affermarsi della guerra, e, quindi, estinguersi della vita<sup>1</sup>, non può

---

1 Cfr. A. Acciani, *Renato Serra. Contributo alla storia dell'intellettuale senza qualità*, Bari 1976: «Il termine della scrittura è, insieme, scadere della durata e fine del senso» (p. 204): si tratta di un rilievo che diviene stringente circa i testi che concludono la vicenda intellettuale ed etica di Serra: *Esame di coscienza di un letterato*, in R. Serra, *Scritti*, due volumi, a cura di G. De Robertis e A. Grilli, Firenze 1958, vol. I, pp. 391-421; le lettere da San Vito al Tagliamento, in R. Serra, *Epistolario*, a cura di L. Ambrosini e A. Grilli, Firenze 1953, pp. 559-579; e R. Serra, *Diario di trincea*, a cura di C. Pedrelli, con una nota di R. Greggi, Cesena 2004 (Quaderno degli «Studi romagnoli» 22). La *Nota al testo* di Roberto Greggi è del tutto esauriente circa le vicende editoriali di *Diario di trincea*, titolo assegnato da Luigi Ambrosini, che lo pubblica in L. Ambrosini, *Racconti di guerra (Maggio 1915-Novembre 1916)*, Torino 1917, ma non integralmente, per

non richiamare le interpretazioni dell'intellettuale primonovecentesco – l'unico, forse – che si rivela nel tempo irriducibile alle codificazioni storiografico-istituzionali, compresi gli ambiti macroscopici di letteratura e critica: che in Serra, com'è stato ampiamente rilevato<sup>2</sup>, si con-fondono, si permeano, si scambiano i ruoli. Prevale, in Serra, l'identificarsi contemplativo di poesia e vita, che nelle situazioni estreme della guerra si essenzializza come contemplazione-guerra-scrittura, sul nesso invischiante ma ineludibile di esistenza-letteratura-storia<sup>3</sup>. Tra i tentativi di configurazione complessiva dell'autore, si rivelano sempre più qualificanti quelli che, sottraendo Serra alle convenzioni della storiografia primonovecentesca, si rifanno alle nozioni di «intellettuale moderno», di cui il tratto prevalente è il «bisogno di totalità» nei confronti della letteratura, in un periodo di iato tra passato e presente<sup>4</sup>;

---

censure militari e riguardanti la vita privata di Serra; Serra lo aveva denominato *Diario personale dal 6 luglio 1915*. L'edizione 2004 costituisce un contributo prezioso non solo relativamente al critico cesenate, ma anche relativamente ai complessi, drammatici risvolti della storia e della cultura primonovecentesca. Recentissimamente, sono state ripubblicate le lettere di Serra dal 4 marzo al 20 luglio 1915: cfr. R. Serra, *Lettere dal fronte*, Introduzione di M. Onofri, Roma 2015 (Collana «Maestri», diretta da Antonio Debenedetti).

- 2 Sulla permeazione di letteratura e critica, e di vita e poesia, in Serra, rimangono fondamentali i rilievi di S. Briosi, *Renato Serra*, Milano 1968: cfr., ad esempio: «La parola nasce e muore nel silenzio, ed è una vittoria, attraverso la poesia, della parte eterna dell'uomo sull'eterno nulla dal quale egli emerge: mancandole ogni distensione nella probabilità della Storia, la vita in Pascoli e in Serra sembra concentrarsi in un confronto diretto e definitivo colla morte, ridotta a “voce che risuona in un gran silenzio, di un uomo che si ascolta attentissimo” [*Scritti*, I, p. 16 ] [...] “Quando [il poeta] parla non c'è altra voce nell'universo che la sua” [Ivi, p. 15]» (p. 58); cfr. inoltre S. Briosi, «Anche questa è letteratura». L'esame di coscienza di un letterato di Serra, «Studi romagnoli» 36, 1985, pp. 177-182: dove è evidenziato come il nesso poesia-vita-contemplazione è incompatibile, per Serra, con l'assolutizzazione, formalistico-frammentistica della letteratura, in De Robertis.
- 3 Cfr. P. Leoncini, *Poesia vita e letteratura nel Renato Serra* (1968), in C.A. Augieri e M. Gaetani, *Sandro Briosi: dalla critica letteraria alla teoria del simbolo*, «Quaderni di Symbolon» 2, Lecce 2011, p. 72: «il contributo di Briosi si qualifica per la sua esigenza di individuare nell'intellettuale Serra, piuttosto che nel letterato e nel critico, il 'libero' ed essenzialisticamente 'irreale' identificarsi contemplativo di *poesia e vita*, 'prima' di giungere al nesso invischiante ed ineludibile [derobertisiano] di *esistenza-letteratura-storia*»: senonché, davanti alla guerra, la libertà contemplativa non può che commisurarsi sulla necessità storica.
- 4 Cfr. G. Contini, *Serra e l'irrazionale* [1948], ora in G. Contini, *Altri esercizi*, Torino 1972, pp. 77-100: il «bisogno di totalità», la ricerca attraverso la lette-

di «intellettuale senza qualità», anziché a quelle di «lettore di provincia» o di «provinciale europeo»<sup>5</sup>. L'assimilazione di Serra, mai esaurita, mai esauribile, mai esauriente, ha seguito una graduale e, per così dire, fisiologica diacronia, dal venire circoscritto entro le coordinate del primo '900, all'innervarsi nel '900 critico (nella critica ermetica, nella critica stilistica) come ipotesi difforme e perturbante, che si sottrae non soltanto alle codificazioni «larghe» della letteratura e della critica, ma anche a quelle «adattate» del «lettore di provincia», del «provinciale europeo», apparentemente più pertinenti, in quanto giocate sull'ambiguità disimpegno-apertura o privatezza-profondità-originalità.

Ma i rilievi a cui giunge Marino Biondi quando nota la «quasi univoca concentrazione d'interessi [...] sul pensatore problematico, sul teorico dell'agnosticismo storiografico»<sup>6</sup>, mentre suggeriscono le etichette alternative, di non immediata pertinenza, del «pensatore» e del «teorico», che, comunque, soppiantano quella, convenzionale, del «critico letterario», confermano come le angolazioni ermeneutiche su Serra, nei decenni recenti, abbiano abbandonato le configurazioni rientranti in confini istituzionali; e abbiano accentuato la testimonianza «indiretta», «meta-istituzionale», intensamente significativa, del suo solipsismo esistenziale<sup>7</sup>. Già il «bisogno di totalità», rilevato da Contini, implicava un'attesa, in Serra, nei confronti della letteratura, a cui una storia inadempiente<sup>8</sup>, di cui Croce è il «mediatore», non può dare risposte. Contini rispinge le istanze serriane «molto prima della letteratura», «in pie-

---

ratura della «quiddità» (p. 85), l'«ansia (anche teoretica) d'azione razionalmente non risolta» (p. 100), significano il «transito del Serra letterato fuori della letteratura» (p. 90), il suo porsi «molto prima della letteratura» «in piena cultura morale» (p. 91).

- 5 Cfr. E. Raimondi, *Il lettore di provincia*, Firenze 1964; E. Raimondi, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, Bologna 1993.
- 6 Cfr. M. Biondi, *Renato Serra: la critica e la vita*, Roma 2012, «Introduzione», p. XI.
- 7 Da cui è sottesa l'interpretazione serriana di Briosi: dal rilievo del circolo chiuso nell'«istanza prima» di Serra: «quella di realizzare in poesia la vita; e nella critica, la poesia» (*op. cit.*, p. 60).
- 8 Alternativa alla tendenza interpretativa di Briosi, in chiave esistenzialistico-sartriana, è quella di Antonietta Acciani, *op. cit.*, che considera fondamentale Serra come il risvolto etico di una storia inadempiente, una storia senza destino, tranne la guerra e la dittatura, il cui esponente e «mediatore» è il Croce: «Ciò che viene avanti non è la categorialità crociana, ormai data per scontata, ma il contenuto delle categorie, quella angoscia morale che in essa accenna a diventare un gioco di formule vuote, mentre è l'ossessione del presente»; la «maschera» di Croce – quella delle categorie senza contenuto – nas-

na cultura morale»: è sul terreno dell'inadeguatezza etica della storia a cui si connette una «inadeguatezza» del «letterario», che si costituisce in Serra l'esigenza dell'«oltre»; di andare oltre la parola medesima dell'*Esame di coscienza di un letterato*, il cui *incipit* («Credo che abbia ragione De Robertis; quando reclama per sè e per noi il diritto di fare della letteratura, malgrado la guerra») e il cui *explicit* («Dirai che anche questa è letteratura? E va bene. Non sarò io a negarlo. Perché dovrei darti un dispiacere? Io sono contento oggi»)⁹ incoerenti sul piano logico, come se il tempo della scrittura avesse modificata la percezione interna della scrittura – come di fatto è avvenuto –, rivelano che la parola-scrittura di Serra intendeva sempre più essere *altro e oltre*, rispetto alla letteratura (e alla critica). Le deduzioni recenti di Marino Biondi sono lontanissime dalla, del tutto superata, ottica storicistica di Giuseppe Petronio, circa l'assenteismo del «civile», «pensoso» «umanista»:

Ma che Serra – il civile, il pensoso «umanista» – non pensi un momento al costo di dolore e di sangue che la guerra comporta [...] ma l'accetti, anzi lo voglia, così, al di qua di ogni entusiasmo patriottico, di ogni fede o illusione [...]; che un Serra abbia bisogno di una guerra per superare la crisi in cui si dibatte: ebbene, proprio questa è la riprova più convincente di quanto fosse malata quella generazione «borghese», di quanto fosse grave quella crisi esistenziale che è dietro tanta arte del tempo»¹⁰.

Si tratta di un clima «decadente», quello evocato da Petronio¹¹, di cui Croce e D'Annunzio erano esponenti, mentre il Serra etico, prima positivista, poi kantiano, recentemente scandagliato da Andrea Celli¹², ne era

---

conde la stessa angoscia storica di Serra, che Croce non affronta, non rivela, per il suo compito storico di «mediazione ideologica» (p. 203).

- 9 R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in Id., *Scritti*, cit., vol. I, pp. 391-421.
- 10 Cfr. G. Petronio - L. Martinelli, *Novecento letterario in Italia. L'età giolittiana*, Palermo 1974, p. 75.
- 11 Cfr., in alternativa allo stantio storicismo di Petronio, l'ottica storica di Acciani, per la quale quella di Croce è la tipica e atavica distanza dalla storia dell'intellettuale borghese di cui Serra vive interiormente il disagio. Nell'astrazione teoretica di Croce c'è, scrive Acciani, «l'esigenza di possedere il mondo rinnovandolo per formule in cui si riflette una secolare distanza dalla politica» (*op. cit.*, p. 204); inoltre: «Sullo sfondo della condizione squallido-beata di D'Annunzio il presente si individua subito come il tempo della contraddizione, della non appartenenza, dell'impaccio, dell'accidia» (p. 216).
- 12 Cfr. A. Celli, *Corrente oscura. Scritti filosofici e formazione letteraria di Renato Serra*, Milano 2010, ricerca di spiccata originalità in quanto scandaglio innovativo sui testi filosofici, prima di impronta positivista, poi di istanza

la acuta, sofferta coscienza. Gli studi di Marino Biondi e di Andrea Celli riconoscono in Serra il realizzarsi di un'etica sull'onda di un destino, di una necessità della storia che non lascia spazio alla libertà esistenziale ma irreali, dell'immaginario, in letteratura, se non assumendolo *davvero*<sup>13</sup> come una irrealtà. Marino Biondi commisura etica, storia, destino, per cui la scelta della guerra diviene scelta morale che riscatta la libertà esistenziale:

la scelta della guerra, che avrebbe potuto evitare<sup>14</sup>, si poneva su un piano fondamentalmente morale. Una morale comunitaria (andare insieme). Come un dovere, e viene in mente una sua nota epistolare su Kant: «i motivi dell'operare. Il dovere». Ma anche come chiamata, incontro che il destino, questo volto speciale del tempo, aveva fissato per la sua generazione<sup>15</sup>.

I riconoscimenti di Biondi e di Celli – circa l'interiorità del critico dove convivono i moventi della «energia» positivista e dell'etica kantiana<sup>16</sup> antitetici alla cultura dominante, da Serra accettata, secondo una

---

kantiana, del Serra tra adolescenza e prima giovinezza: scritti raccolti nell'Appendice» degli *Annessi serriani*, tra cui relevantissimo è *Intorno alla libertà del volere*, che risale al settembre 1900.

- 13 Se la libertà esistenziale dell'immaginario diventa, con la guerra, necessità storica, essa è vivibile come «irrealtà», «soltanto» nella letteratura, motivando l'esigenza dell'«oltre».
- 14 Su cui cfr. l'*Introduzione* di C. Pedrelli a R. Serra, *Diario di trincea*, cit.
- 15 Cfr. M. Biondi, *op. cit.*, p. 91
- 16 Cfr. A. Celli, *op. cit.*: «L'ipotesi da cui partono queste pagine, o per meglio dire, a cui giungono, è che esista una continuità sotterranea ma forte tra il problema del libero arbitrio e della volontà individuale, entrambi negati in alcuni scritti di un Serra ancora giovanissimo, e l'interesse più tardo e molto più rilevante e lucido per Kant [...] il positivismo di cui cercare la continuità con il suo interesse per Kant è appunto quello di un'attenzione per le scritture come teatro di un particolare problema vitale, di un confronto col tempo storico e con quella vita molto fisica che prevarica il singolo, come un flusso che lo attraversi» (*Introduzione. La filosofia di Serra*, p. 12): «le scritture come teatro di un particolare problema vitale»; il confronto con una storia inadempiente; il flusso della «vita molto fisica» che attraversa il singolo, che è la «corrente oscura», sono già puntualizzazioni riguardanti la scrittura come contemplazione e, quindi, la fine della scrittura, come scelta di riscatto dalla «corrente oscura», il cui estremo è la guerra: «Comincio a capire come si troverà la forza e la voglia di andare all'assalto: è un cerchio che si stringe, irresistibilmente; ci troveremo anche noi a far parte dell'ondata che sale» (*Diario di trincea*, cit., pp. 37-38); cfr. anche R. Sandrucci, *Renato Serra: la letteratura, l'educazione e la guerra*, Roma 2012, per i riferimenti al *Diario di trincea* (pp. 169-182); e a Kant (p. 94). Inoltre, cfr. E. Bovo *Adhésion et désenchantement d'un homme de lettres*.

testimonianza alternativa, come una necessità storica – trovano degli antecedenti, oltre che negli studi di Briosi e di Acciani, in alcuni spunti di Anceschi e Garin, e, soprattutto, di Fausto Curi; i sondaggi, peraltro estremamente sollecitanti, di Ezio Raimondi, tendono invece a privilegiare, in Serra, le prefigurazioni ermeneutiche sul versante critico<sup>17</sup>. Se Anceschi rileva che «la nuda condizione esistenziale di Serra fa parte dei connotati del tempo storico»<sup>18</sup>, Garin precisava come tra Serra e Croce passasse una distanza tra astratta teoresi e partecipazione vissuta:

Serra non sa confutare Croce; non tenta neppure di uscire dalla trappola di una filosofia ridotta a gnoseologia; e di una gnoseologia ridotta a metafisica [...]. Partecipare: senza partecipare per Serra non era possibile vivere: non capire i poeti, non stare con gli uomini, non muoversi nella terra di Romagna: e non, quando gli altri muoiono, vivere al sicuro<sup>19</sup>.

L'estraneità, la sommersa alterità di Serra nei confronti di Croce, esponente della cultura dominante, non permette le confutazioni, in quanto quella che Acciani chiama «la secolare distanza dalla politica» di Croce, implica una frattura fra linguaggio e realtà, tra arte e vita; mentre la «partecipazione» – termine-chiave, per Serra, con «contemplazione»

---

*L'autoanalyse de Renato Serra face au choix de la guerre, in Interprétation de la pensée du supçon au tournant du XIXème siècle. Lectures italiennes de Nietzsche, Marx, Freud, textes réunis par E. Bovo, A. Braidà, A. Brambilla, Besançon 2013, pp. 49-65: dove si sostiene, appropriatamente, che «l'Examen a été corrigé et achevée à San Vito» (p. 56): infatti, lo vedremo, qui, nella corrispondenza con Papini; «La guerre serait l'occasion à saisir pour que la vie soit à nouveau valorisée, car à la guerre la vie est risquée à tout instant» (p. 58); in *Partenza di un gruppo di soldati* (1912) «la foule est décrite comme un 'courant obscur et chaud et aveugle' [...] si en 1912, Serra arrive encore à s'abstraire de la foule, tout en subissant son attraction, en 1915 dans l'Examen, c'est en elle qu'il veut se foudre afin de retrouver ce qui manque et qui doit l'arracher à son solipsisme: une solidarité perdue, le contact avec les hommes» (p. 61): non condividiamo questa interpretazione psicologista – che implicherebbe l'assunto dell'assenteismo storico di Petronio – mentre risultano assai più convincenti le ipotesi positivistico-etico-kantiane, e, infine, contemplative di Andrea Celli.*

17 Cfr. L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia. Studi di fenomenologia e storia delle poetiche*, Venezia 1990; E. Garin, *Serra e Croce*, in E. Garin, *Intelletuali italiani del secolo XX*, Roma 1974; F. Curi, *Renato Serra, il critico e la responsabilità della parola*, Ravenna 1985; E. Raimondi, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, cit.

18 *Op. cit.*, p. 206.

19 *Op. cit.*, p. 43.



– significa vicendevolmente correlare poesia e umanità, etica individuale e storia collettiva, soprattutto quando la storia collettiva, nel suo limite inferiore di vuoto e di inadeguatezza, diveniva guerra e morte. La «partecipazione» di Serra si estenderà, nell'urgenza della storia ridotta a guerra e a morte, come contemplazione, come riscatto dell'«istinto di vivere, irresistibile»<sup>20</sup>, salvezza del «vedere» rispetto all'immaginare:

Come si vede e si sente diversa la guerra, a esserci in mezzo. Si fa. Ma è ormai come la vita. È tutto, non è più una passione, né è una speranza [...] Questo non toglie tanta forza nascosta, insospettata, quasi inesauribile malgrado tutta la stanchezza. Scrivo, guardando i monti intorno, il cielo velato di vapori di calore che si stanca. Vicino, i soldati gridano come scolari per rimettersi a posto nelle trincee più basse<sup>21</sup>.

E dire che mi sento così nuovo, meravigliato: con tutta una eternità inedita e inesplorata per me<sup>22</sup>.

È l'attuarsi del «nuovo» e del «vuoto», già presenti nell'*Esame*: il «nuovo» e il «vuoto» come non-condizionato dalla storia, animato dall'«eternità inedita e inesplorata».

Raimondi risale, d'altro canto, alle radici politiche della formazione di Serra:

veniva da un'adolescenza di socialista nella provincia romagnola e deduceva dalla scuola schietta del Carducci una 'religione delle lettere' intimamente eretica e per nulla accomodante, dietro la quale [...] si mescolava un storicismo disilluso ma ironico [...] consapevole non solo della crisi insorgente nella società ma anche del «vuoto», del ponte spezzato che divideva per sempre la nuova generazione dal risorgimento dei padri e più in generale della classicità e della storia<sup>23</sup>.

Andrea Celli individua una linea positivismo-Kant-Carducci, che motiva l'istanza «contemplativa»<sup>24</sup>. La sofferenza del «vuoto» storico

20 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 42.

21 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 34.

22 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 45.

23 Cfr. E. Raimondi, *Le poetiche della modernità e la vita letteraria*, in *Storia della letteratura italiana, Il Novecento*, vol. I, Milano 1987, p. 238.

24 Cfr. A. Celli, *Corrente oscura*, cit.; soprattutto il cap. *Contemplazioni serriane* (pp. 128-142), derivante dall'articolo dell'autore medesimo: «Quando la vita ritorna». *L'uso del termine 'contemplazione' in Renato Serra*, «Lettere italiane», 2, 2009, pp. 246-266.

viene riscattata come esperienza interiore del «vuoto» come «nuovo», come meraviglia dell'«eternità inedita e inesplorata»; come disinvischiamento dall'oggettualità storica per una riformulazione etica che apre a un tempo «altro». È un passaggio di Fausto Curi che ci permette di precisare come l'istanza «contemplativa» di Serra sia connessa all'istanza «partecipativa», ne sia una interna trasformazione:

la novità di un testo come l'*Esame di coscienza* [...] sta nel fatto che esso mostra [...] che è arrivato [...] il momento di porsi di fronte alla contraddizione suprema, quella che oppone l'ermeneutica alla prassi. È giunta l'ora [...] in cui interpretare il mondo non basta più: occorre partecipare al suo cambiamento. O, almeno, occorre tentare di cambiare se stessi [...] finché si rimane nell'ambito dell'interpretazione, cioè nell'ambito della letteratura, la contraddizione non può essere sciolta. Una volta interpretata [...] la prassi pur restando radicalmente diversa dall'ermeneutica, acquista il suo stesso valore, e tra due valori uguali e opposti l'uomo tragico non può scegliere. Accade [...] per la prima volta nell'esperienza di Serra che la prassi diventi una possibilità. Ciò, però, rende possibile, e non più necessaria, l'ermeneutica; di fronte a due contrarie possibilità, la ragione tragica non ha altre possibilità se non quella di optare per entrambe [...] ermeneutica e prassi sono opposte ma indissociabili [...] l'ermeneutica è sempre sul punto di divorare la prassi ma la prassi incalza senza tregua l'ermeneutica<sup>25</sup>.

Mentre Croce, rispetto alla storia, accentua il limite disancorato dell'interpretazione, quello dello slittamento teoreticamente astratto (da gnoseologia a metafisica), la «ragione tragica» di Serra, uomo tragico, segue il percorso inverso, quello dell'innervazione dell'interpretativo nel pragmatico: innervazione, con cui il «letterario», come immaginario esistenzialmente libero, ma irreali, non può che essere incompatibile. Attraverso la «partecipazione», che diventa permeazione interpretativo-pragmatica, Serra estende la dimensione contemplativa dalla vita-poesia alla guerra: la permeazione interpretativo-pragmatica mette allora in gioco la stessa esistenza, che quindi non può essere «salvata» che come «istinto del vivere, irresistibile», e come sguardo contemplativo che richiama l'a-temporale. Se c'era in Serra l'istinto alla identificazione contemplativa di vita e poesia, che tendeva ad escludere il nesso, derobertisiano, tra esistenza e letteratura, ovvero l'invischiamento, ineludibile, in una «storicità» divenuta, negli anni vociani, formalismo e frammentismo, questo istinto diviene estremo dinanzi agli estremi della

25 Cfr. F. Curi, *Renato Serra. Il critico e la responsabilità della parola*, cit., pp. 67-68.

prassi, diviene contemplazione, *nella guerra*, di natura e umanità. Se, come dice Contini, quella di Serra è una religione «senza oggetto di validità universale»<sup>26</sup>, ma tuttavia «religione», l'unico appello poteva essere a una contemplazione sacrificale attimo per attimo, che riscatta, *nella scrittura*, il motivo esterno (uomini-soldati, paesaggi, situazioni): scrittura che non si avvale dell'immaginazione letteraria, ma che si pone «oltre» il letterario: è contemplazione sacrificale che nulla censura e nulla esclude attraverso quella che Serra chiama, già nei suoi sedici anni, «azione inibitoria o dinamogenetica del volere»<sup>27</sup>; fino a che la scrittura si interrompe al sopravanzare dell'impossibile, dell'inconciliabile: l'«avanzata», l'«attacco». La dimensione volitivo-sacrificale stacca la scrittura dalla letteratura, in quanto non si tratta di scrittura libera nella sua irrealtà, ma di una scrittura-azione, necessaria nella sua ascesi in cui si ri-costituisce la libertà, che non si commisura sul letterario ma sull'ascetico. Infatti, Serra mette fine alla scrittura, nel *Diario*, con un *trattino*, diverse ore prima della morte in guerra<sup>28</sup>. Quel «trattino» significa la consapevolezza, nuda e muta, tipicamente serriana, della *semplice, innocente*, inconciliabilità tra la scrittura come valenza ascetica e l'urto violento della guerra; come attestazione *in re* di una sacrificialità, come atto contemplativo estremo. Il tempo tra la fine della scrittura e il sopravvenire della morte fisica è il tempo della libertà come testimonianza della resa dell'uomo davanti alla guerra come negazione, non davanti alla morte come necessità.

Le lettere da San Vito al Tagliamento, ponendosi come tempo «intermedio» tra *l'Esame* e il *Diario*, prefigurano questa scelta di permeazione interpretativo-pragmatica che diventa contemplazione; la «raccontano» apriori, compiono un «racconto» inverso, «precedente» l'esperienza, in quanto la decisione, la scelta, sono asceticamente formate *come se* fossero già avvenute: «Poi quando scrivo (lettere) cambio tono. Psicologia delle lettere»<sup>29</sup>. Nelle lettere, c'è un diaframma di mascheramento, c'è una declinazione che ancora lascia spazio alla «psicologia», ovvero ad una diplomazia dell'indiretto, del mediato; che «avvolge» i brani più propriamente contemplativi, incastonati nella sequenza «soffice» della comunicazione. Erano state scritte, dal 4 aprile al

26 Cfr. G. Contini, *Serra e l'irrazionale*, in Id., *Altri esercizi*, cit., p. 100.

27 Cfr. R. Serra, *Intorno alla libertà del volere*, in A. Celli, *Annessi serriani*, in Id., *Corrente oscura*, cit., p. 172.

28 Cfr. nota 128 in R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 68.

29 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 43.

6 maggio 1915<sup>30</sup>, a Croce, a Papini, a De Robertis; all'amico Ottavio Guidazzi e alla cugina Tina Ceccaroni. Con Papini, in due lettere ravvicinate<sup>31</sup>, Serra si riferisce alla scrittura dell'*Esame*; e, quindi, alle bozze del testo medesimo, che uscirà su «La Voce» il 30 aprile 1915. Vi troviamo rivelazioni circa la composizione del testo, non nel senso filologico, ma nel senso del *fieri* interiore:

La fine è scritta – che è la parte principale: poi ho dovuto rifare il principio che è questo; mi manca la cucitura. Non badate a quello che si può leggere qui: è una preparazione di fondo, per chiaroscuro. E poi alla fine è tutta una gran porcheria. Che ci posso fare? Empirà della carta lo stesso<sup>32</sup>.

Nella lettera di poco successiva, ritorna lo stesso termine «autolesionistico», più che «autocritico» («porcheria»):

Può darsi che vi abbia dato noia la roba che vi ho spedito; e che vi sarà sembrata una porcheria. Ma sapete che non bisogna giudicare un uomo da una pagina sola, anche se vi faccia rabbia: pensate il modo com'è venuta fuori; e poi, con qualche ritocco e qualche taglio nelle bozze, c'era caso di cavarne un altro effetto – per quello che ho in mente. Ma tiriamo via<sup>33</sup>.

Qui c'è il *fieri* del testo dell'*Esame*: di cui, effettivamente, la seconda parte, che comincia con «Anzi parliamone ancora [della guerra] [...] E dunque sono libero, di pensieri»<sup>34</sup> è mossa dal sentire visivo-contemplativo, estremo, che costituisce l'asse su cui tende a concentrarsi, a polarizzarsi il testo medesimo. Nella prima parte, l'autolesionismo si estende, e si precisa, nello «schifo» per la letteratura<sup>35</sup>; quindi c'è il riconoscimento del fatto che la guerra «è un'altra cosa»; quindi, una panoramica, ironica, disincantata, della letteratura coeva<sup>36</sup> (D'Annunzio, Croce, Serao, De Lollis, Missiroli, Prezzolini, Péguy, Panzini) attraversata dallo scetticismo circa la rappresentabilità, la narrabilità della guer-

30 Cfr. R. Serra, *Epistolario*, cit., pp. 559-579.

31 Cfr. R. Serra, *ivi*, lettere dell'8 aprile 1915 e di «domenica», senza data, ma successiva, e precedente quella del 20 aprile.

32 Cfr. R. Serra, *ivi*, lettera di «domenica», p. 561.

33 Cfr. R. Serra, *ivi*, lettera del 20 aprile, p. 562.

34 Cfr. R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in *Id.*, *Scritti*, cit., vol. I, p. 410.

35 Cfr. R. Serra, *ivi*: «Credo di aver detto, fra le altre cose, che la letteratura mi faceva schifo, 'in questo momento'; e in ogni modo, se non l'ho detto, ho fatto come quelli che lo dicono; (e se l'ho detto, ho detto la verità)», p. 392.

36 Cfr. R. Serra, *ivi*, p. 393 e seguenti.

ra: «Non c'è mai stata tanta retorica e tanto *plaqué* come in codesta roba di guerra»<sup>37</sup>. Nella prima parte, emerge la componente visivo-contemplativa, che si intensifica nella seconda parte, «la parte principale», appunto, quella scritta per prima, come diceva a Papini:

Che cosa è che cambierà su questa terra stanca, dopo che avrà bevuto il sangue di tanta strage [...] Io non faccio il profeta. Guardo le cose come sono. Guardo questa terra che porta il colore disseccato dell'inverno. Il silenzio fuma in un vapore violetto dagli avanzi del mondo dimenticato al freddo degli spazi. Le nuvole dormono in un vapore violetto senza moto sopra le creste dei monti accavallati e ristretti; e sotto il cielo vuoto si sente solo la stanchezza delle vecchie strade bianche e consumate in mezzo alla pianura fosca. Non vedo le tracce degli uomini. Le case sono piccole e disperse come macerie; un *verde opaco e muto* ha uguagliato i solchi e i sentieri nella monotonia del campo; e non c'è né voce né suono se non di caligine che cresce e di cielo che s'abbassa; le lente onde di bruma sono spente in cenere fredda<sup>38</sup>.

C'è già qui la fenomenicità del *verde*, peraltro rilevata in chiave carducciana da Andrea Celli<sup>39</sup>; fenomenicità che, ritornando nelle lettere da San Vito al Tagliamento e nel *Diario di trincea*, costituirà il motivo di alcuni rilievi sul versante semantico dell'ascesi contemplativa, di cui il *verde* è il nucleo di un «vedere» aurorale, primordiale. È nella seconda parte che i gangli visivo-contemplativi diventano qualificanti della semantica testuale:

37 Cfr. R. Serra, *ivi*, p. 395.

38 Cfr. R. Serra, *ivi*, pp. 400-401.

39 Cfr. A. Celli, *Corrente oscura*, cit.: si riferisce alla *Commemorazione di Giosuè Carducci*, del 1914, notando che «racchiude al proprio centro una sorta di fotografia del volto di Carducci», e citandone alcuni passaggi, tra cui: «L'uomo che ogni bellezza aveva così altamente amato nella natura nell'umanità nell'arte, s'indugiava a contemplare; guardava il verde rotto e vivo del mare primaverile, fiorito di schiume candide e fremente di freschezza al vento largo [...]». La contemplazione qui è nel momento del commiato dalla vita. Le cose vengono accolte pienamente dal poeta solo quando egli non è più in grado di parlare e di scrivere. E Serra, simulando al suo posto, suscita una contemplazione nei suoi occhi»; soffermandosi quindi ad «analizzare più nel dettaglio come Serra costruisca questo pezzo: «guardava il verde rotto e vivo del mare [...]», Andrea Celli rileva come «La contemplazione vuole rendere la trasparenza di una 'intensità commossa', 'presentimento della fine imminente' e 'sicura'. È vitrea e intrisa d'acqua» (pp. 135-136). Dopo, Andrea Celli riallaccia alcune citazioni del *verde* nel *Diario di trincea* a questi precedenti carducciani: «il colore verde del ricordo carducciano» (p. 140).

Sono libero e vuoto, alla fine. Un passo dietro l'altro, su per la rampata di ciottoli vecchi e lisci, con un muro alla fine e una porta aperta sul cielo; e di là il mondo<sup>40</sup>. A ogni passo *la corona del pino*, che pareva stampata come un'incisione fredda lassù su una pagina d'aria grigia, si sposta; si addensa; affonda i suoi aghi di un *verde fosco e fresco* in un cielo più vasto, che scioglie tanti stracci di nuvole erranti in una gran trasparenza colorata. C'è una punta d'oro in questi aghi che si tuffano nell'aria vuota, così nuova. Anch'io sono vuoto e nuovo<sup>41</sup>.

Questa percezione visivo-contemplativa, che appropriatamente Andrea Celli chiama «quasi zen»<sup>42</sup>, coinvolge esterno ed interno, mondo e anima, secondo l'ascesi di una *libertà* «vuota» e «nuova», come l'aria. Come potremo vedere a proposito delle modulazioni fenomeniche del «verde», i significati testuali non si qualificano sul versante connotativo-metaforico-simbolico, *come se fossero* letteratura: ma come esito semplice, primordiale, innocente, di un vedere, di un contemplare «altro»; o vero, o autentico: una realtà nuova, aurorale, raggiunta per via volitiva. Sui gangli semantici, visivo-contemplativi, dell'ultimo Serra, l'interpretazione di Andrea Celli dapprima rileva, nell'*Esame*, più che una scrittura contemplativa, una velleità anti-letteraria, in cui il «*pathos*» interferisce ancora, e inevitabilmente, sulla «forma»: «Per Serra si tratta di stabilire il coefficiente di distorsione patologico che interferisce con la linea della forma, alterandola e sporcandola. Anche se verrebbe da aggiungere che la vitalità della scrittura sta proprio nella distorsione, nella piega anomala che le viene data, e così è anche in Serra, scrittore che, proprio nel suo classicismo, è tra i più patologici della sua generazione»<sup>43</sup>. Qui, Serra sembra riprecipitare, nell'interpretazione di Celli, nella storicità «della sua generazione», tradendo la sommersa alterità positivistico-kantiana-carducciana, che lo stesso Celli innovativa-

40 Queste visioni si possono collegare, come fa lo stesso Celli, ai passaggi di *Guerra e pace* riguardanti il generale Kutùsov: «in lui parevano essere rimaste [...] in luogo dell'intelligenza [...] soltanto la capacità di restarsene in quieta contemplazione del corso degli avvenimenti [...]» (p. 78); e il principe Andrej: «Sopra di lui non vi era più nulla, all'infuori del cielo, un cielo alto, non limpido, e tuttavia incommensurabilmente alto, con nubi grigie che vi strisciavano, piano: «Che silenzio, e che pace, che solennità, com'è diverso da prima, quando correvo», pensò il principe Andrej, «non è come quando stavamo correndo, gridando, lottando» [...] Sì! tutto è vuoto, tutto è inganno, all'infuori del cielo infinito» (p. 81).

41 Cfr. R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in Id., *Scritti*, cit., p. 411.

42 Cfr. A. Celli, *Corrente oscura*, cit., p. 138.

43 Cfr. A. Celli, *ivi*, pp. 102-103.

mente scandaglia; tuttavia, se qui c'è un dubbio, nell'interprete, circa la letteratura («la letteratura viene superata, o così sembra far credere, in direzione della vita»)<sup>44</sup>, dopo, riprendendo i riferimenti all'*Esame*, e raccordandoli con i rilievi testuali sul *Diario di trincea*, il dubbio tende ad attenuarsi: «La contemplazione [...] non è in questo impiego un elemento estetico, ma propriamente la visione»<sup>45</sup>. E quindi: «lo svuotamento dei pensieri coincide [...] con l'immagine degli occhi che finalmente si dissigillano. Tutte le immagini, quella dell'abbandono al flusso vitale, quella del respiro, quella dell'occhio, trovano [...] ordine reciproco». Comunque, in Celli, un interrogativo rimane, fino alle righe esplicitarie della sua ricerca: «Riesce qui a Serra una scrittura che esca dalla maniera, affondando le radici nel reale? L'impressione è che qui [...] si vorrebbe lasciare che fossero le cose a trovare un ordine, anche in conflitto»<sup>46</sup>; è un interrogativo che rimane, nonostante il richiamo alla *naturalezza*, che, dice Serra, Tolstoj «non sentiva abbastanza»:

Tolstoj. Ma non sentiva abbastanza la *naturalezza* di tutto questo: e la superficialità, anche del volto tragico»<sup>47</sup>.

Celli aggiunge che «La naturalezza che Tolstoj non riuscirebbe secondo Serra a sentire sta forse a indicare la differenza della realtà (di cui la guerra è metafora intensiva) da tutto ciò che se ne può dire contro o a favore»: infatti, se «fotografando tutte le scene da cui la cronaca e la storia son solite di torcere gli occhi, come per un tacito accordo, promana alla fine un quadro che è altrettanto falso e arbitrario, come gli idilli dei corrispondenti del Giornale d'Italia»; e se «nessuno di quelli che partecipano veramente ai fatti è in grado di raccontarli: le impressioni dei testimoni autentici sono tutte fabbricate dopo [...] non hanno niente di comune con la semplicità confusa e calda del fatto»<sup>48</sup>; se non esiste *scrittura della guerra*, Serra porta la sua scrittura al confine della guerra, ma decide, col «trattino» finale, che quello è il limite estremo. Le «contemplazioni» che si svolgono modulandosi dall'*Esame* alle lettere da San Vito al Tagliamento al *Diario di trincea*, non sono «descrizioni», «im-

44 Cfr. A. Celli, *ivi*, p. 103.

45 Cfr. A. Celli, *ivi*, p. 138.

46 Cfr. A. Celli, *ivi*, p. 141.

47 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 43.

48 Cfr. A. Celli, *ivi*, p. 142; la citazione è tratta da R. Serra - L. Ambrosini, *Mio carissimo*, a cura di A. Menetti, Parma 2009, p. 237 (epistolario Serra-Ambrosini).

provvisive aperture»,<sup>49</sup> ma nuclei intensivo-percettivi nel *vuoto* mentale, in una catarsi che trasforma la «tensione» in «sospiro», il «petto oppresso» in «onda della vita»<sup>50</sup>.

«Sono libero e vuoto, alla fine»; «Anch'io sono vuoto e nuovo»; «Me ne accorgo, che ho agio di guardar tante cose»<sup>51</sup>. Serra aveva compiuto un lungo tirocinio interiore, a cui già si riferisce nei suoi sedici anni:

la volontà è simile all'attenzione, onde ascoltando una orchestra si possono isolare, fino a un certo grado, le note di un dato istromento da quelle di tutti gli altri; distinguere nella percezione complessiva di un quadro quella degli occhi in una figura; o concentrare il lavoro mentale su di un pensiero speciale, trascurando tutti gli altri [...] Quando si pensa, che tale azione inibitoria o dinamogenetica del volere si può esercitare indifferentemente, almeno ciò pare, e lo conferma il ricordo di azioni diverse compiute in circostanze simili, rispetto all'una o all'altra rappresentazione, sorge il sentimento della *libertà*<sup>52</sup>.

Questa è la tecnica mentale di una catarsi che purifica, essenzializza la rispondenza interiore della forma, eliminando il «pathos» del «letterario»:

Il *verde magro* della proda, e poi tutto il pendio, attraverso la siepe brulla; *verde raso*, a gradi freddi d'ombra. E quella casa là di fronte improvvisa, come uno squillo; la facciata con l'intonaco crespato, e le finestrine buie; una pennellata d'oltre mare, così crudo, così fresco. Lo sfondo di aria tinta ne prende dei riflessi caldi, quasi di rosa. Finalmente! So che cosa è questa. I colori che rincrudiscono sulla terra nuda e netta, l'ombra che si muove, una zona di tepore diffuso e brillante sotto le nubi gonfie; il *verde* che si rinfresca e il *turchino* che s'agghiaccia; luce di primavera nel finire del giorno. Ecco quello che importa. Resto così sospeso ad assaporare la mia libertà nelle sensazioni che l'attraversano; erranti, senza coro: aria lavata e vuota; colori muti. Libertà<sup>53</sup>.

49 Cfr. A. Celli, *ivi*, p. 141.

50 Cfr. R. Serra, *Scritti letterari, morali politici*, cura e introduzione di M. Isnenghi, Torino 1974, p. 542 (la citazione è tratta da A. Celli, *op. cit.*, p. 138).

51 Cfr. R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in *Id.*, *Scritti*, *cit.*, pp. 411-412.

52 Cfr. R. Serra, *Intorno alla libertà del volere*, in A. Celli, *Corrente oscura*, *cit.*, pp. 172-173.

53 Cfr. R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in *Id.*, *Scritti*, p. 412.



Le visioni contemplative mentre riconducono la percezione ad una «naturalità», ad una primordialità aurorale, tendono, insieme, ad eclissare la parola, a apprendere la scrittura, trasferendola in una semantica viviva *naturalmente* autentica: la scrittura tende a chiudersi, a concludersi; tende a una «contemplazione senza parole»<sup>54</sup>: nel *Diario*, si può solo *vedere, contemplare*, non si può *dire*, ovvero il «dire» si apprende da sé, secondo una continuità dello sguardo che diventa dis-continuità del dire, riflessa nello stesso lessico sincopato, nelle stesse abbreviazioni, nella stessa punteggiatura, motivate dalla impellente «brevità» del tempo.

Tra le lettere da San Vito al Tagliamento, riferiamoci, ora, a quella destinata a De Robertis, il 6 maggio 1915, dove Serra si riferisce ad «alcuni appunti per un articolo su R. Rolland»<sup>55</sup> e in cui Romain Rolland è citato tra i «fratelli maggiori»:

quelli che son venuti dopo il simbolismo e dopo i grandi realisti, dopo Tolstoj e dopo Nietzsche, e che hanno cavato dalla loro lettura e dalle loro esperienze tutt'insieme un principio di religione che è diventata in noi sensibilità più viva e esigenza più stretta forse – dico in fretta e confusamente – a proposito di tutto questo, arrivavo ad affrontare il problema di quella che è per noi – per me, oggi – la legge essenziale, il valore ultimo dei nostri sforzi, la gioia che cerchiamo e la purificazione di cui non sappiamo fare a meno; sentivo di doverla affrontare, sia pure sommariamente, con una risolutezza, anche di linguaggio, che avevo ritardato fino a oggi! – Ma anche questo è impossibile e inutile, se domani si parte...<sup>56</sup>

«...se domani si parte». Aveva scritto all'inizio della lettera:

Ho appreso ieri sera notizie, che non ti posso comunicare. Siamo sul punto di cambiare S. Vito con un altro luogo; dove faremo una sosta, ma potremmo anche non farla: saremo le ultime truppe di copertura, come si dice, le ultime e le prime in un altro senso: pronti a tutto, e forse anche a niente. Ma non possiamo sapere [...] Il 15, quando l'articolo uscirebbe, potrebbe anche darsi che io [...] Sopra tutto perché questi appunti, maturati nell'animo come sfogo di un momento di pausa, hanno qualcosa

54 Cfr. A. Celli, *Corrente oscura*, cit., p. 137.

55 Cfr. R. Serra, *Epistolario*, cit., p. 576.

56 Cfr. R. Serra, *ivi*, p. 578.

di troppo personale, e anche debole. Nel volume che mi son portato dietro [...] ci sono i margini segnati in qualche punto da un graffio sottile, ancora vivo dopo tre anni: una manina dura li ha lasciati di una piccola donna che ho amato – anche quella! – infinitamente: erano rimasti chiusi, ignorati nel libro che fu prestato e restituito in un inverno lontano, fra tanta neve, che ne sento ancora lo spessore silenzioso fra noi; e li riconobbi dei mesi dopo, quando eravamo già ebbri di piacere e di tormento, con un pianto nel cuore per non averne sentito la voce soffocata da prima, quando era tempo – che senza un altro caso, tutto avrebbe potuto morir lì dentro. Credevo di essermi scordato di quel pianto, di una notte di primavera e di tutto. Invece ho ritrovato ogni cosa – anche questa cosa, in questi giorni di memoria più intensa, come un'altra vita – e non ho saputo resistere al desiderio di risuscitare, attraverso la lettura, quei segni di un passato»<sup>57</sup>.

Si tratta di una lettera che è quasi un testamento spirituale: in cui Serra giunge, sul nucleo vivente degli «appunti» e della «lettura», nell'urgenza dell'«impossibile e dell'inutile» a *dire*, a *scrivere*: il richiamo Rolland-Tolstoj-Nietzsche come «legge essenziale», «valore ultimo», «sforzi», «gioia», «purificazione»; e, prima, la condensazione passato-presente «in questi giorni di memoria intensa, come un'altra vita»: tutto si condensa, si riassume in un presente/parola/scrittura sull'orlo della fine.

Nella lettera del 25 aprile all'amico Ottavio Guidazzi, la parola tende a regredire dinanzi alla «naturalzza» della «corrente oscura»:

Tutte queste cose, e tante altre di cui non ti dico, si fanno molto tranquillamente; una dopo l'altra come un seguito naturale; arriveremo a quella mattina, in cui invece della solita marcia si comincerà l'avanzata e non ci parrà niente di nuovo<sup>58</sup>.

Ma in quel «non ci parrà niente di nuovo» sta il discrimine tra parola/scrittura e guerra; tra dicibilità e indicibilità. La «naturalzza» della sequenza, il «seguito naturale» si interrompe, invece, dinanzi all'avanzata, si interrompe con un trattino che mette fine alla scrittura: le ultime parole non sono un dire, ma un vedere e un sentire, una percezione sinestetica, visivo-tattile («luce fresca»):

57 Cfr. R. Serra, *ivi*, p. 577.

58 Cfr. R. Serra, *Epistolario*, cit., p. 565.

Toccherebbe a noi, dopo. Il povero Combi: Stelluti, e gli altri; feriti e feriti... – La trincea rioccupata e riperduta: le bombe. Genta mi porta la notizia. Scoramento. Da ricominciare. Che cosa resterà da fare a me? Esame di coscienza: triste. Si fa sera, fra le nuvole e la luce fresca<sup>59</sup>.

Nella lettera del 28 aprile alla cugina Tina Ceccaroni, c'è il riconoscimento netto dell'inconciliabilità scrittura-guerra:

Avevo parecchie cose da domandarti [...] una è questa: ho ricevuto, un quindici giorni fa, un numero della *Stampa* con un articolo segnato in bleu, di Ambr.; non ho potuto esaminare l'indirizzo della fascetta e il bollo di provenienza: eri tu che me lo mandavi, forse, per ricordarmi una lettera che devo scrivere? È probabile che la scriverò, prima che venga la guerra<sup>60</sup>.

Se «il seguito naturale» richiama la «corrente oscura» («la solita, la corrente oscura e calda e cieca, che da che mondo è mondo suol trascinare un uomo dietro l'altro; curiosità senza scopo e simpatia senza ragione, forza eterna e bestiale della massa»)<sup>61</sup>, il silenzio della parola sostituita dalla visione contemplativa è la «risposta» alla domanda «come reagire alla corrente»<sup>62</sup>: al «seguito naturale» della «corrente oscura», Serra oppone, quando non si può più «dire», la «naturalità» primigenia della «contemplazione senza parole», alla quale appartiene il «verde rotto e vivo del mare primaverile» del Carducci, «nei tempi più prossimi alla morte»<sup>63</sup>; e a cui Andrea Celli appropriatamente assimila momenti del *verde* in *Diario di trincea*<sup>64</sup>. Alla «naturalità» della guerra,

59 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., p. 49.

60 Cfr. R. Serra, *Epistolario*, cit., p. 570.

61 Cfr. R. Serra, *Partenza di un gruppo di soldati*, in Id., *Scritti*, cit., vol. II, p. 525; la citazione è tratta da A. Celli, *Corrente oscura*, cit., p. 82.

62 Cfr. A. Celli, *ivi*.

63 Cfr. A. Celli, *ivi*, p. 135.

64 I passi a cui si richiama Andrea Celli sono i seguenti: «Il sole tra i pampani, di un *verdiccio vergine*. E la *ricchezza dei verdi*, per tutta la valle e sui monti, dai viticci ai castagni, alle quercie fredde e fosche lassù: quanti toni e risonanze profonde nella luce fresca» (notiamo che «luce fresca» è la sinestesia visivo-tattile che costituisce le ultime parole di *Diario di trincea* prima del «trattino» finale); «Passeggiata sul cocuzzolo, dove il bosco fa una radura: e si vedono tutte le cime circostanti affollarsi, dense di *macchie e di verdura ondeggiante*, scura, riccioluta: schiuma di castagni fresca, *verdezza chiara e fragile di rubini* tra il fosco dei querceti; e di là delle gobbe e per le insellature, la pianura che s'intravede come un velo di cenere sotto la caldura. E il cielo»; «Due quercie che ho guardato a mezzogiorno dal basso, fra la macchia dei rubini, accovacciato. Due quercie si profilavano sul cielo: che fogliame duro, cupo, fresco;

che Tolstoi non riesce a sentire nella sua indicibilità; e che si assimila alla «corrente oscura»; si alterna, in Serra, una «neo-naturalità» auro-rale, primordiale, di cui il *verde* diventa il nucleo visivo privilegiato. Se ne possono richiamare altri, di questi nuclei contemplativo-visivi<sup>65</sup>. Senza però tralasciare gli sprofondamenti nel «volto della guerra»: anzi, nei volti della guerra: quello della «crosta di polvere e fango che non si ha più la forza di sbattere [...] mani scure e stanche, sulla pelle rugginosa: albe delle notti passate su una strada [...] occhi brucianti sotto le palpebre che tirano, occhi spenti, atoni; volti invecchiati, infossati. Il riposo tetro, l'andare inesorabile»; e «l'altro volto – quello a cui nessuno vuol guardare. Ma tutti lo fissano muti, e poi si voltano a sfogarsi contro i superiori, i soldati, il comando: non è malcontento, non è sfiducia, non è stanchezza soltanto, e abitudine superficiale di individualismo (che non impedirà il sacrificio e lo star fermi e il correre avanti): è l'istinto della vita che si ribella sordamente, che non vuol vedere, che non sa accettare... Anch'io: come quando andavo in bicicletta, su per una salita col sangue che mi scoppiava martellando nelle arterie; ancora un paracarro, e poi mi fermerò»<sup>66</sup>.

Ci sono altri volti della guerra, tra sprofondamento e ribellione sorda: la «forza per restar qui; fin che è possibile»; l'arrivare al mattino «con una pena lunga – e ci si trova riposati, lieti. Sempre così»; «tanta forza nascosta, insospettata, inesplorata, quasi inesauribile malgrado tutte le

---

che calma e che silenzio: cupo argento nell'azzurro brillante profondo – limpido senza fine» (le citazioni sono tratte da *Diario di trincea*, rispettivamente: 11 luglio, p. 39; 13 luglio, p. 43; 15 luglio, p. 44).

65 «Si parla a voce sommessa, parole più rade: gli occhi fissi: si vede sempre il cielo e il bosco, nelle ore lunghe. Sul materasso, ad aspettare che mi chiamino, senza pensarci più» (6 luglio, *Diario di trincea*, p. 34); «La cresta di fronte è coperta di alberi, bassi, un verde cupo, arricciato e velato come nella lama di uno specchio. Le acacie del mio bosco hanno un fogliame tenero, chiaro e fermo nella luce che vien meno» (7 luglio, *ivi*, p. 35); «...e il bosco fermo, pieno di silenzio [...] lì dietro un rivoletto tra le frasche, prato, filari vigne immobili, di un verde chiaro, intrecciato di fili di luce» (8 luglio, *ivi*, p. 35); «La vallata di dietro a noi; il sole sul bosco sempre arricciato, ma fresco, molle» (8 luglio, *ivi*, p. 35); «Il boschetto intorno; cinereo, azzurrino di dietro su lembi di un cielo di perla; verde spento, quasi di carta chiara e fragile a sinistra; tenero e bagnato di sole stanco, frastagliato tra la nebbia calda» (8 luglio, *ivi*, p. 36); «... in questo sottobosco rado dove il sole che filtra fra i riflessi del verde pare un'ironia sulla terra gibbosa, nuda e tetra, dove non trovi un filo d'erba» (17 luglio, *ivi*, p. 48).

66 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., 13 luglio, pp. 42-43.

stanchezze»<sup>67</sup>: sono quelli più prossimi all'«eternità inedita e inesplorata in me»; ed anche ad un passaggio come il seguente:

...il temporale che s'addensava; gonfiezza umida lucente del cielo sulla ricchezza sorda fresca del verde. Le nubi gonfie brillanti di luce; zone d'ombra disciolte e lavate, a stracci caldi sul freddo. Colore magnifico.

E adesso non c'è più né luci né colori. Il vento fra le foglie scure in basso, in alto l'aria celestina.

I primi spari<sup>68</sup>.

---

67 Cfr. R. Serra, *ivi*: le citazioni sono tratte, rispettivamente: 16 luglio, p. 47; 13 luglio, p. 44; 7 luglio, p. 34.

68 Cfr. R. Serra, *Diario di trincea*, cit., 10 luglio, p. 38.



LUIGI PERISSINOTTO  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## WITTGENSTEIN E LA GUERRA

1. La questione dell'atteggiamento delle élite intellettuali nei confronti della Prima guerra mondiale è stata, com'è ampiamente noto, al centro di molti studi, ricerche e interpretazioni. La considerazione vale sia per la questione generale del rapporto tra gli intellettuali e la Grande guerra sia per le sue specificazioni nazionali: gli intellettuali *italiani* e la guerra, gli intellettuali *tedeschi* e la guerra, eccetera. I materiali e i documenti su cui lavorare sicuramente non mancano: gli intellettuali hanno scritto moltissimo sulla guerra; ne hanno scritto, in particolare, al momento del suo scoppio, pubblicando a suo sostegno appelli, articoli, saggi, poesie e tenendo discorsi e conferenze per incitare alla guerra e, soprattutto, per giustificarla. Come è stato osservato, con riferimento alla situazione tedesca<sup>1</sup>, «la mobilitazione [degli intellettuali] che accompagnò la Prima guerra mondiale mostrò dimensioni eccezionali»<sup>2</sup>. Ma ne hanno anche scritto, già durante la guerra o negli anni e decenni successivi, come soldati e combattenti, lasciandoci spesso testimonianze (in diari, romanzi e poesie) di una guerra ben diversa da quella che da molti di loro era stata annunciata e celebrata nei giorni della mobilitazione<sup>3</sup>.

---

1 Ma l'osservazione può essere facilmente estesa ad altri stati e nazioni.

2 E. Alessiato, *1914: la mobilitazione degli spiriti nel Reich tedesco*, in *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima guerra mondiale*, a cura di T. Catalan, Viella, Roma 2015, p. 192.

3 «In tutta l'Europa l'annuncio dell'ordine di mobilitazione militare fu accolto tra grida di giubilo. Le fonti letterarie raccontano di scene che si ripetevano in varie città europee e tedesche: di uomini e donne che si riversavano per le strade cantando canti patriottici, file di giovani volontari allineati in coda davanti alle caserme per arruolarsi, cascate di fiori e bandiere per le strade» (E. Alessiato, *1914: la mobilitazione degli spiriti nel Reich tedesco*, cit., p. 189). Alcuni studiosi, comunque, mettono ora in discussione o ridimensionano quello che «[u]n tempo la storiografia riteneva assiomatico», ossia «che i popoli d'Europa avessero salutato lo scoppio della guerra con un fervido entusiasmo patriottico» (N. Ferguson, *Il grido dei morti*, trad. it. di A. Piccato, Mondadori, Mi-

Ovviamente, non tutti gli intellettuali si mobilitarono a favore della guerra; vi fu anche chi resistette all'entusiasmo bellico<sup>4</sup>, opponendosi alla guerra per motivi di varia natura (etici, religiosi, eccetera) o perché ne prevedeva gli effetti devastanti e incontrollabili. Ma, come gli studi al riguardo mostrano con evidenza, la grande maggioranza degli intellettuali si mobilitarono, almeno inizialmente, per la guerra e si misero, per così dire, al suo servizio. Ciò non significa che essi fossero inconsapevoli di ciò che una guerra poteva comportare in fatto di sofferenze, distruzioni e morte; eppure, molti sembravano variamente riconoscersi nel sentimento provato, alla notizia dell'imminente guerra, da Hans Castorp, il protagonista de *La montagna magica* di Thomas Mann: Castorp sentiva che la guerra sarebbe stata come «un tremendo temporale, un turbine di vento che tutto avrebbe spazzato via», ma sentiva anche che di quel tremendo temporale c'era bisogno, perché esso, «interrompendo il corso del mondo», avrebbe strappato «la vita dal 'punto morto'» e preparato «un terribile giorno del giudizio a quel lagnoso 'ristagno'»<sup>5</sup>.

2. In questo saggio considererò brevemente l'atteggiamento nei confronti della Prima guerra mondiale assunto da uno dei grandi filosofi del Novecento: Ludwig Wittgenstein (1889-1951). Due cose vanno subito sottolineate. La prima è che nel 1914, l'anno in cui scoppiò la guerra, Wittgenstein, viennese e suddito dell'Impero asburgico, era un giovane filosofo appartenente al Trinity College di Cambridge interessato alla logica, al linguaggio e ai fondamenti della matematica che non aveva ancora pubblicato nulla e che era noto quasi esclusivamente<sup>6</sup> tra i suoi

---

lano 2014, p. 195; ma vedi l'intero capitolo VII: *I giorni di agosto. Il mito dell'entusiasmo di guerra*).

- 4 Alla guerra si opposero, per esempio, Bertrand Russell e Karl Kraus, due personaggi legati, per motivi diversi, a Wittgenstein.
- 5 Thomas Mann, *La montagna magica*, trad. it. di R. Colorni, Mondadori, Milano, p. 945. Come Alessiati osserva, commentando questa famosa pagina di Mann, «[n]ella pubblicistica bellica del tempo è ricorrente, per descrivere la guerra, la metafora del temporale, la quale bene si presta all'idea di un evento sconvolgente che crea disordine e porta rovina, ma intanto purifica l'aria, bagna la terra e prepara così le condizioni per il germogliare di una nuova vita, una nuova stagione» (E. Alessiati, *1914: la mobilitazione degli spiriti nel Reich tedesco*, cit., p. 195).
- 6 La precisazione 'quasi' si riferisce soprattutto a Gottlob Frege, a quel tempo quasi sconosciuto, ma che è oggi considerato, pressoché unanimemente, uno dei padri della logica contemporanea e da alcuni, in particolare da Michael Dummett (vedi, per esempio, *La natura e il futuro della filosofia*, trad. it. di E. Picardi, Il Melangolo, Genova 2001) come uno dei fondatori, con Russell e



maestri e amici inglesi: Bertrand Russell, George E. Moore, John M. Keynes. Il libro che lo renderà qualche anno dopo famoso, il *Tractatus logico-philosophicus*<sup>7</sup>, non era ancora stato scritto; in effetti, esso sarà quasi<sup>8</sup> interamente pensato e composto proprio durante gli anni della guerra. «Il *Tractatus* – come è stato efficacemente scritto – è una composizione *in tempore belli*»<sup>9</sup>. Un'altra cosa che va subito ricordata è che Wittgenstein non si pronunciò mai pubblicamente sulla guerra. Tutto quello che abbiamo al riguardo sono poche e sparse testimonianze private. Del resto, come si diceva, all'epoca dello scoppio della guerra Wittgenstein era un giovane filosofo impegnato, da circa tre anni, in un serrato (e spesso solitario) confronto con logici e filosofi come Frege e Russell su temi come la soluzione dei paradossi logici, il carattere della

---

Wittgenstein, della cosiddetta “filosofia analitica”. Wittgenstein si era rivolto inizialmente a Frege per approfondire la questione dei paradossi logici e per essere introdotto allo studio del problema dei fondamenti della matematica e Frege gli aveva consigliato di contattare Russell, cosa che Wittgenstein fece trasferendosi nell'autunno del 1911 a Cambridge dove Russell insegnava.

- 7 L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, trad. it. di A.G. Conte, Einaudi, Torino 1983, pp. 1-82. Terminato nell'agosto 1918, il *Tractatus* fu pubblicato, dopo diversi tentativi falliti di trovare un editore, con il titolo tedesco *Logische-Philosophische Abhandlung* nel 1921 come numero 14 della rivista *Annalen der Naturphilosophie* (una edizione che Wittgenstein considerò inaccettabile) e l'anno dopo, con il titolo latino suggerito da Moore, in una edizione bilingue (testo tedesco e traduzione inglese a fronte di C.K. Ogden con F.P. Ramsey), presso la casa editrice londinese Kegan Paul, Trench, Trubner. Sia l'edizione del 1921 che quella del 1922 contenevano una *Introduzione* di Russell molto poco apprezzata da Wittgenstein.
- 8 'Quasi' perché nel *Tractatus* confluiranno, in alcuni casi letteralmente, cose che Wittgenstein aveva pensato e annotato negli anni 1912-14; mi sto riferendo alle *Note sulla logica*, risalenti al settembre 1913, alle *Note dettate a G.E. Moore in Norvegia*, dell'aprile 1914, (entrambi i testi si trovano ora in L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, cit., rispettivamente pp. 199-219 e pp. 221-237) e ad alcune lettere scritte a Russell (soprattutto), a Moore e a Keynes a partire dall'11. 6. 1912 (lettera a Russell). L'ultima lettera a Russell è del 22. 10. 1915 (con risposta di Russell datata 25. 11. 1915). In questa lettera Wittgenstein così scrive a Russell: «nell'ultimo periodo ho lavorato molto, e credo con successo. Sono ora prossimo a raccogliere l'insieme e a trascriverlo in forma di trattato» (L. Wittgenstein, *Lettere 1911-1951*, a cura di B. McGuinness, trad. it. di A. Bottini, Adelphi, Milano 2012, p. 76). L'epistolario riprenderà con una lettera a Russell, datata 9. 2. 1919, da Cassino dove Wittgenstein era prigioniero di guerra.
- 9 I. Valent, *Invito al pensiero di Wittgenstein*, Mursia, Milano, p. 25.

logica, l'essenza della proposizione<sup>10</sup>. In Wittgenstein, insomma, non vi era nulla dell'intellettuale che interviene nella vita pubblica e cerca di indirizzare l'opinione pubblica attraverso discorsi, articoli giornalistici o saggi su riviste; egli era allora e sarà anche in seguito un filosofo per il quale l'ambiente più congeniale resterà sempre quello della discussione con alcuni amici o quello delle lezioni a Cambridge con pochissimi, scelti, allievi. Che l'influenza della sua filosofia si sia fatta sentire, soprattutto negli ultimi decenni del Novecento, ben oltre la filosofia accademica e le sue istituzioni, è insomma qualcosa che ha ben poco a che fare con il modo in cui egli intendeva e praticava la filosofia.

3. Allo scoppio della guerra Wittgenstein non ebbe esitazioni. La guerra alla Serbia fu dichiarata dall'Austria-Ungheria il 28 luglio 1914; sebbene esonerato a causa di un'operazione di ernia inguinale, Wittgenstein si arruolò volontario il 7 agosto<sup>11</sup>. Due giorni dopo, il 9 agosto, egli

- 
- 10 Secondo White queste erano le principali questioni che erano poste a Wittgenstein dal lavoro di Frege e Russell e che costituiscono il punto di partenza della sua ricerca: «Che cos'è la logica e che cosa significa per una proposizione essere una verità logica? Come possiamo rendere conto delle 'costanti logiche' – dell'apparato logico: parole come 'e', 'o', 'non', 'alcuni', 'tutti'? Che cos'è una proposizione? Che cosa significa per una proposizione essere vera? Come una proposizione si rapporta alla realtà? Quale è la natura della complessità linguistica di una proposizione e come il suo significato si rapporta al significato delle parole di cui è composta?» (R.M. White, *Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus. Reader's Guide*, Continuum, London 2006, pp. 19-20).
- 11 Secondo la testimonianza della sorella maggiore Hermine il fratello Ludwig sarebbe tornato in Austria per arruolarsi (vedi H. Wittgenstein, *Mio fratello Ludwig*, in *Ludwig Wittgenstein. Conversazioni e ricordi*, trad. it. di E. Coccia e V. Mingiardi, Neri Pozza, Vicenza 2005, p. 20). Diversa la versione di Ray Monk nella sua biografia di Wittgenstein: «La prima reazione di Wittgenstein sembra essere stata quella di cercare di lasciare l'Austria, forse per andare in Inghilterra o in Norvegia. Quando il progetto fallì e gli fu detto che non poteva partire, si arruolò nell'esercito austriaco come volontario» (R. Monk, *Ludwig Wittgenstein. The Duty of Genius*, Vintage, London 1991, p. 111). Monk si basa sul diario e sullo scambio epistolare di David H. Pinsent con Wittgenstein; vedi D.H. Pinsent, *Vacanze con Wittgenstein. Pagine di diario*, a cura di G.H. von Wright, trad. it. di M. Premoli, Bollati Boringhieri, Torino 1992. Wittgenstein incontrò Pinsent, studente al Trinity College di Cambridge, nel 1912. La loro fu una breve ma intensa amicizia interrotta dallo scoppio della guerra. Pinsent, che dal 1916 lavorava con gruppo di scienziati e matematici impegnati in esperimenti in campo aeronautico, morì l'8 maggio 1918 in un incidente aereo. A Pinsent è dedicato il *Tractatus*: «Dedicato alla memoria del mio amico David H. Pinsent».

inaugurò il primo dei quaderni (che nel catalogo dei manoscritti redatto da Georg H. von Wright porta ora il numero 101), una sorta di diario personale<sup>12</sup> e filosofico insieme, che sta con alcuni altri all'origine del *Tractatus*<sup>13</sup>. In apertura della sua prima annotazione egli fa, per così dire, il punto della situazione: «L'altro ieri sono stato accettato all'arruolamento e inviato al Secondo Reggimento di Artiglieria di stanza a Cracovia. Ieri pomeriggio sono partito da Vienna. Arrivo oggi in mattinata a Cracovia». Qui Wittgenstein registra, per così dire, un fatto e tace del tutto sui motivi o le ragioni del suo arruolamento. La sua preoccupazione principale sembra piuttosto riguardare il suo lavoro filosofico: «Potrò lavorare ora??!», egli infatti si domanda, subito dopo aver ricordato, quasi a volersi rassicurare sulla sorte del lavoro già compiuto, che «[u]n cortese sottotenente ha consegnato a Trenkler [l'amministratore della famiglia Wittgenstein] il mio grosso quaderno di appunti (*mein grosses SchreibeBuch*)<sup>14</sup> perché lo conservasse (DS: 9. 8. 1914)<sup>15</sup>.

Ma che cosa spinse Wittgenstein ad arruolarsi volontario? Abbiamo qualche elemento per abbozzare una risposta? Ciò che va subito escluso è che egli sia stato spinto da una qualche forma di quell'orgoglioso e aggressivo patriottismo o di quel nazionalismo venato di razzismo che caratterizzò, in buona o cattiva fede, moltissima propaganda bellica. Basterebbe ricordare, per escludere un'ipotesi del genere, come, nella già citata annotazione del 9 agosto 1914, Wittgenstein sottolineasse quanto la gentilezza delle autorità militari viennesi gli avesse ricordato «il modo di fare inglese»: «Le autorità militari di Vienna sono state incredibilmente gentili. Gente alla quale migliaia di persone chiedeva giornalmente consigli, ri-

- 
- 12 Le parti più personali sono spesso scritte usando un semplice codice (sostituendo la a con la z, la b con la y, eccetera) probabilmente per evitare che fossero lette da qualche suo commilitone.
- 13 Vedi, al riguardo, la dettagliata ricostruzione di Michael Potter, *Wittgenstein's pre-Tractatus manuscripts: a new appraisal*, in *Wittgenstein's Tractatus. History and Interpretation*, edited by P. Sullivan and M. Potter, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 13-39.
- 14 A quanto pare, Wittgenstein si sta qui riferendo a un grosso quaderno, ora perso, che egli aveva redatto durante il suo soggiorno in Norvegia; si tratterebbe di quel quaderno che Wittgenstein «aveva mostrato [...] a Moore durante la visita che quest'ultimo gli aveva fatto [nell'aprile 1914] in Norvegia» (Potter, *Wittgenstein's pre-Tractatus manuscripts: a new appraisal*, cit., p. 14).
- 15 L. Wittgenstein, *Diari segreti*, a cura di F. Funtò, Laterza, Roma-Bari 1987 (d'ora in avanti citato con la sigla DS seguita dalla data dell'annotazione); ho tenuto conto anche del testo originale: *Geheime Tagebücher 1914-1916*, a cura di W. Baum, Turia & Kant, Wien 1991.

spondeva gentilmente e dettagliatamente. Un cosa del genere incoraggia moltissimo: mi ha ricordato il modo di fare inglese» (DS: 9. 8. 1914).

Certo, l'Inghilterra giocava un ruolo non secondario nella vita di Wittgenstein e, del resto, il 9 agosto 1914 essa non era ancora, per l'Austria-Ungheria, ufficialmente un nemico<sup>16</sup>. Ma l'atteggiamento non era destinato a cambiare nemmeno con l'entrata in guerra dell'Inghilterra contro l'Austria-Ungheria. Vi è al riguardo un'annotazione del 25 ottobre 1914 che delinea bene, anche se, come subito vedremo, non senza diverse ambiguità, il sentimento di Wittgenstein, il quale si era arruolato con la consapevolezza che la sua razza, la razza tedesca, avrebbe infine perso: «oggi più che mai sento la terribile tristezza della nostra – della razza tedesca – situazione! Perché non possiamo competere con l'Inghilterra, mi sembra quasi certo. Gli inglesi – la migliore razza del mondo – non *possono* perdere! / Invece noi possiamo perdere e perderemo, se non quest'anno, il prossimo! Il pensiero che la nostra razza venga sconfitta mi deprime tremendamente perché mi sento completamente tedesco!» (DS: 25. 10. 1914).

Ci sono diverse cose in questa annotazione che possono sorprendere, se non addirittura disorientare. Innanzitutto, stupisce che Wittgenstein parli senza remore di razza inglese e di razza tedesca e, soprattutto, che egli consideri l'eventuale sconfitta degli Imperi centrali (Germania e Austria-Ungheria) una sconfitta della razza tedesca in quanto tale e non, per esempio, di un sistema politico, di una struttura economico-sociale, di una classe dirigente, eccetera. In secondo luogo, non può non colpire come egli non distingua in alcun modo il suo essere austriaco dal suo essere tedesco. Non vi è niente in questa annotazione che possa ricordare, per esempio, le considerazioni di Hugo von Hofmannsthal sul fatto che «il pregio dell'Austria» sarebbe «quello di non offrire o imporre [a differenza della Germania] alcun preciso legame identitario, rivelandosi così una sorta di laboratorio per la convivenza di svariate identità e tradizioni culturali»<sup>17</sup>. Da questo punto di vista, il problema che inquietava Hofmannsthal, ossia come essere tedeschi essendo o rimanendo austriaci<sup>18</sup>, sembra assente nel Wittgenstein che afferma di sentirsi completa-

16 L'Inghilterra, che aveva dichiarato guerra alla Germania il 4 agosto, dichiarerà guerra all'Austria-Ungheria il 12 agosto 1914.

17 M. Rispoli, *Un 'dualismo nel sentire'. Hugo von Hofmannsthal e la Prima guerra mondiale*, in *Fratelli al massacro*, cit., p. 214.

18 Come osserva Rispoli sempre in riferimento a Hofmannsthal, «[n]on è facile [...] confrontarsi al contempo con l'unità ideale della cultura tedesca e con la molteplicità culturale dell'Austria» (Ivi, p. 219).

mente tedesco. Vi è anche una terza cosa che in quest'annotazione sorprende, ossia il fatto che per Wittgenstein le forze in campo siano sostanzialmente due: la razza tedesca e quella inglese. Non vi è alcun accenno alla Francia, al mondo slavo, all'Italia, eccetera. La cosa è ancora più strana se si considera che, nell'ottobre 1914, Wittgenstein si trovava sul fronte orientale e che il nemico che aveva di fronte erano i russi: «Improvvisamente sotto il fuoco dei russi... / Dio sia con me! — Non era altro che un aeroplano russo», egli annota immediatamente dopo aver confessato di sentirsi completamente tedesco. A quanto pare, per Wittgenstein solo gli inglesi possono vincere e solo in tedeschi possono perdere. In questo forse vi è una sorta di paradossale razzismo che permette a Wittgenstein di riconoscere, con la sua tristezza di tedesco, che gli inglesi sono «la miglior razza del mondo». In ogni caso vi è in questa annotazione una sorta di 'metafisicizzazione' delle razze. Quando Wittgenstein dice degli inglesi che non possono perdere e dei tedeschi che possono perdere, infatti, egli non sta valutando cose come la quantità degli armamenti, la preparazione dell'esercito, la bravura dei comandanti, la capacità di rifornire l'esercito, la resistenza della popolazione, eccetera; insomma, egli non sta facendo congetture o previsioni storico-empiriche sull'esito della guerra, come del resto è mostrato dalla sua sottolineatura del verbo «potere»: «Gli inglesi [...] non *possono* perdere!». Sta piuttosto evocando, aderendo inconsapevolmente a uno dei tratti caratteristici della propaganda bellica, quelle entità immaginarie o illusorie che sono la razza tedesca o quella inglese. Come molti propagandisti, Wittgenstein sembra pensare che nella guerra in corso si fronteggiassero non solo due eserciti, ma due razze e, con esse, due spiriti diversi e opposti. In questa maniera egli sembra richiamarsi a qualcosa come quella contrapposizione tra *Kultur* (tedesca) e *Zivilisation* (occidentale) che fu estesamente usata negli scritti tedeschi sulla guerra nei quali la guerra dell'Intesa contro gli Imperi centrali della Mitteleuropa fu «considerata e descritta come la guerra della 'westliche Zivilisation' contro la 'deutsche Kultur'»<sup>19</sup>.

19 E. Alessiati, *1914: la mobilitazione degli spiriti nel Reich tedesco*, cit., p. 197. Nel medesimo saggio (pp. 197-198) viene ben riassunto il senso della contrapposizione tra civilizzazione e cultura: secondo questa prospettiva, la civilizzazione, che aveva le sue radici nella modernità e nell'Illuminismo, era caratterizzata dall'«esercizio di una ragione analitica, calcolante, utilitaristica, presunta universale»; capitalismo e democrazia erano le sue manifestazioni storiche, sul piano economico-sociale e politico. All'opposto la cultura significava «una disposizione spirituale che dava priorità alla dimensione interiore ri-

Ovviamente, non si può dimenticare che l'annotazione del 25 ottobre 1914 era un'annotazione diaristica del tutto privata e che sarebbe scorretto darle un peso eccessivo. Tuttavia, vi sono almeno due considerazioni che ci inducono ad attribuirle, nonostante tutto, un certo rilievo. La prima è che questa annotazione sembra collegarsi a un testo di qualche anno dopo (un abbozzo di prefazione del novembre 1930) in cui Wittgenstein dichiara che lo spirito nel quale egli scrive «non è quello della grande corrente di civiltà (*Zivilisation*) europea e americana, in cui noi tutti ci troviamo a vivere»<sup>20</sup>. Non è del tutto fuori luogo pensare che Wittgenstein ritenesse che la Prima guerra mondiale e la sconfitta della razza tedesca avessero contribuito in maniera decisiva all'imporsi della *Zivilisation* europea e americana e alla sua inarrestabile diffusione. In questo senso la razza tedesca ha, come egli aveva anticipato, perso e quella inglese ha vinto. Non stupisce allora che egli dichiarò di non riconoscersi in questa *Zivilisation* il cui spirito sente «estraneo e non congeniale» e che considera «senza simpatia» e senza «comprensione verso i suoi fini, se ne ha». Rispetto al 1914 qualcosa è però radicalmente cambiato: se allora dichiarava di sentirsi completamente tedesco, ora afferma che ormai si trova a scrivere solamente «per amici dispersi negli angoli del mondo»<sup>21</sup>.

Un seconda considerazione è legata a un aneddoto che dobbiamo al suo amico e allievo Norman Malcolm. Costui racconta che, nell'autunno del 1939, alla notizia secondo cui il governo tedesco aveva accusato quello inglese di aver istigato un attentato contro Hitler, e alla sua osservazione secondo cui «un simile gesto era incompatibile con il 'carattere nazionale' inglese», Wittgenstein avrebbe reagito così: «La mia osservazione mandò Wittgenstein su tutte le furie; la giudicò un'enorme stupi-

---

petto a quella formale ed esteriore, al principio della personalità rispetto a quello della socialità, allo spirituale rispetto al materiale. In particolare, l'espressione 'cultura tedesca' veniva a indicare il privilegiamento della sfera etica su quella razionale, dell'organismo sull'organizzazione, della libertà spirituale su quella politica, del merito e dell'eccellenza sulla parità».

- 20 L. Wittgenstein, *Osservazioni filosofiche*, trad. it. di M. Rosso, Einaudi, Torino 1976, *Premessa dell'autore*. Secondo Wittgenstein, lo spirito della *Zivilisation*, che è lo spirito della scienza, «si esterna in un corso progressivo, nella costruzione di strutture sempre più ampie e complesse»; esso «vuol cogliere il mondo a partire dal suo perimetro» e perciò «pone in fila una costruzione dopo l'altra», salendo «quasi da gradino in gradino sempre più in alto».
- 21 L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, trad. it. di M. Ranchetti, Adelphi, Milano 1980, pp. 24-25 (le citazioni sono tratte da una versione più ampia della medesima prefazione del 1930).

daggine e anche una prova che non imparavo niente dal suo insegnamento filosofico. Disse queste cose in tono assai veemente, e quando mi rifiutai di ammettere la stupidità della mia osservazione non volle più rivolgermi la parola e subito dopo ci separammo. [...] egli continuò per parecchi anni a ricordare questo episodio»<sup>22</sup>. Forse non è azzardato supporre che la veemenza di Wittgenstein fosse anche diretta contro quel se stesso che non aveva esitato a suo tempo a parlare degli inglesi come della «migliore razza del mondo».

4. Torniamo alle motivazioni che avrebbero spinto Wittgenstein ad arruolarsi volontario. I giudizi che abbiamo al riguardo sembrano abbastanza convergenti. Per esempio, Monk scrive che «[a]nche se era un patriota, i motivi di Wittgenstein per arruolarsi nell'esercito erano più complicati che il desiderio di difendere il suo paese»<sup>23</sup>. Una delle fonti principali di questa valutazione sono sicuramente i ricordi della sorella maggiore Hermine: «So per certo – ella scrive – che non era motivato soltanto dalla volontà di difendere la patria. Aveva un intenso desiderio di affrontare un'impresa ardua, e di dedicarsi a qualcosa che non fosse puro lavoro intellettuale»<sup>24</sup>. Com'è evidente, qui la sorella, che non esprime alcun giudizio (storico, politico o etico) sulla Prima guerra mondiale, assume, per un verso, che il patriottismo fosse una, anche se non la sola, motivazione dell'arruolamento del fratello e, per un altro, che il fratello minore fosse mosso da almeno due altre motivazioni personali o private: il desiderio di mettersi alla prova («affrontare un'impresa ardua») e quello, che emergerà diverse altre nella sua vita, di impegnarsi in qualcosa, diciamo così, di concreto e di reale («qualcosa che non fosse puro lavoro intellettuale»). In effetti, anche se per una buona parte della sua esistenza Wittgenstein fu un filosofo (e studente, ricercatore e docente di filosofia a Cambridge), egli guardò sempre con diffidenza al lavoro intellettuale e, in particolare, all'insegnamento filosofico. Per esempio, a Malcolm, che nell'autunno del 1940 gli comunicava di essere diventato docente di filosofia a Princeton, egli rispondeva così: «Le auguro buona fortuna, soprattutto nel suo lavoro all'Università. La tentazione di ingannare se stesso sarà *schiacciante* (ma non intendo che

22 N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, con una notizia biografica di G. H. von Wright, trad. it. di B. Oddera, Bompiani, Milano 1974, p. 55.

23 R. Monk, *Ludwig Wittgenstein*, cit., p. 111. Su Monk si basano anche le considerazioni di N. Fergusson, *Il grido dei morti*, cit., p. 225.

24 H. Wittgenstein, *Mio fratello Ludwig*, cit., p. 20.

lo sia più per lei che per chiunque altro nella stessa posizione). *Solo per miracolo* riuscirà a svolgere un lavoro onesto insegnando filosofia»<sup>25</sup>.

In ogni caso, ciò che la sorella Hermine sembra suggerire è che per il fratello la guerra fosse come uno specchio nel quale finalmente rispecchiarsi, senza inganni e abbellimenti. Insomma, è come se Wittgenstein si aspettasse dalla guerra la verità, quale essa fosse, terribile o confortante, su se stesso<sup>26</sup>. Questo può spiegare alcune curiose o strane annotazioni che compiano nei suoi diari, per esempio quell'esclamazione che si legge nella prima annotazione: «Sono ansioso di conoscere la mia vita futura!» (DS: 9. 8. 1914). In tutto questo, comunque, non vi è nulla di eccezionale: la guerra come prova, come caduta di ogni inganno, come scoperta della verità su se stessi sono temi che si trovano ampiamente documentati nella letteratura di guerra. Che Wittgenstein sia diventato un grande filosofo, uno dei filosofi più influenti del secolo scorso, non rende in quanto tale unico o fuori dell'ordinario il suo atteggiamento e le sue reazioni alla guerra. Insomma, Wittgenstein era, al riguardo, più omogeneo al sentire di molti suoi contemporanei di quanto ci piacerebbe retrospettivamente ammettere. Nel suo privato, per così dire, vi era molto di pubblico.

I diari di guerra di Wittgenstein sembrano confermare la testimonianza della sorella Hermine. Il suo patriottismo, se vi era, è lasciato sullo sfondo ed è, in ogni caso, come mostra l'annotazione del 25 ottobre 1914, un patriottismo triste e (metafisicamente) pessimista<sup>27</sup>. Proprio la medesima annotazione in cui egli confessa di essersi inizialmente rallegrato alla notizia, insensata e impossibile, che Parigi fosse caduta, prosegue con l'affermazione già ricordata, secondo cui, a differenza degli inglesi, «noi possiamo perdere e perderemo, se non quest'anno, il prossimo!». Ciò che dai diari emerge è molto spesso l'altro atteggiamento ricordato dalla sorella: la guerra come prova e specchio. Per esempio, il 12 settembre 1914, una giornata segnata dall'attesa di uno stato di aller-

25 N. Malcolm, *Ludwig Wittgenstein*, cit., p. 56.

26 Come osserva Brian McGuinness, basandosi sui diari di Wittgenstein e sulla testimonianza della sorella, l'idea che lo guidava era che «la guerra sarebbe stata una prova decisiva per il suo carattere – una sorta di prova del fuoco – un test capace di verificare se possedeva la forza necessaria per non perdere le energie e il buon umore» (B. McGuinness, *Wittgenstein. Il giovane Ludwig (1889-1921)*, trad. it. di R. Rini, Il Saggiatore, Milano 1990, p. 315).

27 N. Fergusson, *Il grido dei morti*, cit., p. 225: «Wittgenstein affrontò la guerra con un atteggiamento non di entusiasmo [patriottico] ma di profondo pessimismo».



ta generale, egli annota così: «Probabilmente verremo posti in stato di allarme. Come mi comporterò quando si comincerà a sparare? Non ho paura di essere ucciso, ma di non compiere fino in fondo il mio dovere. Dio mi dia forza!». E il 15 settembre 1914, poco dopo aver descritto la difficile situazione in cui lui e i suoi commilitoni si trovavano («I russi ci stanno alle calcagna! Siamo nelle immediate vicinanze del nemico»), annota: «Dio sia con me. Ora avrei la possibilità di essere una persona decente (*ein anständiger Mensch*), perché mi trovo faccia a faccia con la morte». Qui decente è l'uomo che non inganna se stesso, che non si nasconde o si maschera, che non si rende illusoriamente alto stando sui trampoli o su una scala, ma che se ne sta realisticamente *auf den bloßen Füßen*, solo sui suoi piedi<sup>28</sup>. È in questo senso che trovarsi faccia a faccia con la morte può darci la possibilità di trovarci, senza finzioni, faccia a faccia con noi stessi.

5. Nei suoi diari tutto questo torna con frequenza, mentre quasi assente è ogni giudizio sulla guerra (che vi sia la guerra è un fatto) così come pochi e, per così dire, neutri sono i riferimenti al nemico. In effetti, non si trovano nelle annotazioni di Wittgenstein né disprezzo né comprensione nei confronti dei nemici. I nemici sono là così come lo è la guerra. In questo senso Wittgenstein è del tutto estraneo a quegli atteggiamenti di odio e di deformazione del nemico che caratterizzarono gli anni bellici. Può anzi stupire che il problema che lo assilla non sia quello dell'umanità del nemico, bensì quello dell'umanità dei propri commilitoni<sup>29</sup>. Così non è ai russi, ma ai propri compagni che si riferisce questa annotazione del 21 agosto 1914: «Se ascoltiamo un cinese, tendiamo a considerare il suo parlare un gorgoglio inarticolato. Colui che capisce il cinese vi riconoscerà la *lingua*. Così spesso non riesco a riconoscere l'*umano* nell'uomo». Nei giorni e settimane successive il sentimento di estraneità e di sprezzo nei confronti dei commilitoni si intensifica: «L'equipaggio – egli annota il 15 agosto 1914 – è una banda di farabutti (*Saubande*)! Nessun entusiasmo, incredibile rozzezza, stupidità e malvagità! Dunque non è vero che la grande causa comune [qui si mostra il patriottismo di Wittgenstein] nobilita *necessariamente* l'uomo». Il giorno successivo egli ribadisce il suo sentire: «Ripeto: la stupidità, l'insolenza e

28 L. Wittgenstein, *Pensieri diversi*, cit., p. 69, l'annotazione è del 1937.

29 All'inizio della guerra Wittgenstein era imbarcato sulla nave *Goplana* che faceva servizio di vedetta sulla Vistola. Gran parte dell'equipaggio era costituita di soldati provenienti dalle varie nazionalità slave che formavano l'Austria-Ungheria.

la cattività di questa gente non conoscono limiti». E il 25 agosto: «Ho capito questo: in tutto l'equipaggio non vi è neanche una persona decente». La situazione non cambia con il passare dei mesi; per esempio, ma le citazioni si potrebbero moltiplicare, il 27 aprile 1916 egli osserva che «questa gente è malvagia e priva di cuore. Mi è quasi impossibile trovare in essi una traccia di umanità»; e l'8 maggio 1916: «Le persone con cui sto, più che volgari sono incredibilmente limitate! Ciò rende il rapporto con loro quasi impossibile, poiché ti fraintendono sempre». In effetti, come è stato ben osservato, l'esperienza che Wittgenstein visse negli anni della guerra fu una esperienza di alienazione e di separazione<sup>30</sup> dagli altri «così profonda che egli diventò indelebilmente pessimistico e indifferente alle possibilità di riconciliazione, in modi che influenzarono il suo filosofare»<sup>31</sup>. Comunque, il punto interessante, quello che distingue i suoi diari di guerra da molta letteratura bellica a lui contemporanea, era che questi altri con cui era impossibile riconciliarsi non erano i soldati che combattevano sul fronte opposto, ma quelli che combattevano con lui e accanto a lui e che come lui erano sudditi dell'Impero austro-ungarico. Forse questo può essere considerato un segno o un indizio della disgregazione interna dell'Austria-Ungheria. Quel laboratorio di cui parlava Hofmannsthal stava ormai per chiudere e dichiarare fallimento. O forse segnala l'incapacità di Wittgenstein riconoscere quanto egli (volontario, quando poteva evitare la guerra, membro di una grande e ricchissima famiglia, filosofo a Cambridge, eccetera) potesse apparire radicalmente estraneo ai suoi commilitoni. O forse ci induce a pensare quanto difficile sia «riconoscere l'umano nell'uomo», indipendentemente dalla trincea che occupa e dalla divisa che indossa.

6. Oltre ai diari dello stesso Ludwig e alla testimonianza della sorella Hermine, un contributo importante per capire l'atteggiamento di Wittgenstein nei confronti della guerra ci viene da Paul Engelmann che

30 Secondo la testimonianza di Paul Engelmann, Wittgenstein «si sentiva solo come in un deserto (*wie in einer Wüste*) quando era lontano dal cerchio della sua famiglia a Vienna» (P. Engelmann, *Erinnerungen an Ludwig Wittgenstein*, in *Wittgenstein-Engelmann. Briefe, Begegnungen, Erinnerungen*, a cura di B. McGuinness, Haymon, Innsbruck-Wien 2006, p. 86).

31 J.K. Klagge, *Wittgenstein in Exile*, The MIT Press, London/Cambridge (Massachusetts) 2011, p. 69. Oltre alla guerra, Wittgenstein, sempre secondo Klagge, avrebbe vissuto esperienze di alienazione e di separazione in altri momenti della sua vita: nei suoi soggiorni in Norvegia, nel periodo in cui fu maestro di scuola elementare, nella stessa Cambridge (Ivi, pp. 61-72).

Wittgenstein conobbe nel corso del 1916 a Olmütz (Moravia), dove frequentava la scuola di artiglieria per diventare ufficiale di riserva, e di cui fu per molti anni amico<sup>32</sup>. Nei suoi ricordi Engelmann parla, tra le altre cose, dei propri turbamenti nei riguardi della guerra e delle convinzioni pacifiste che andò progressivamente maturando. Di fronte alle atrocità sempre più evidenti della guerra e sotto l'influenza di Karl Kraus<sup>33</sup>, uno dei pochi a opporsi fin dall'inizio strenuamente alla guerra, Engelmann sviluppò infatti una convinzione pacifista anche se non condivise mai l'idea secondo cui «le convinzioni pacifiste di un individuo cancellino i suoi obblighi generali nei confronti dello Stato»; egli difese piuttosto l'opinione secondo cui «ci sono dei casi in cui questi obblighi devono essere trasgrediti in nome di altri e più alti obblighi». A differenza di alcuni filosofi filantropi, Engelmann non riteneva che la vita umana fosse, in tutte le circostanze, il bene più alto. «Avevo piuttosto il sentimento – egli scrive – che vi è un bene ancora più alto, ma che è proibito annientare la vita in nome di qualcosa che ha un valore inferiore a questo bene supremo»<sup>34</sup>. Ebbene, come ricorda Engelmann, il modo di vedere di Wittgenstein era del tutto diverso. «Egli considerava il suo dovere di servire nell'esercito come qualcosa che deve essere incondizionatamente adempiuto (*als etwas, das unter allen Umständen erfüllt werden müsse*)»<sup>35</sup>. Quando, per esempio, venne a sapere che Russell era stato incarcerato per il suo pacifismo e la sua opposizione alla guerra, Wittgenstein, nonostante il rispetto che provava per chi era disposto a pagare la sua convinzione con il carcere, ritenne che l'eroismo di Russell fosse un eroismo «fuori luogo» (*unangebrachten*)<sup>36</sup>. Per Wittgenstein, un dovere incondizionato è un dovere assoluto, un dovere che non è tale rispetto a qualche scopo o obiettivo. Non è quel dovere a cui ci riferiamo quando diciamo che, se vogliamo ottenere questo, allora dobbiamo fare quest'al-

32 Un'ampia documentazione sui rapporti tra Wittgenstein e Engelmann si trova nel citato *Wittgenstein-Engelmann. Briefe, Begegnungen, Erinnerungen* (nota 24).

33 Engelmann, in effetti, collaborò con Kraus aiutandolo in quel lavoro di raccolta di ritagli di giornale sulla guerra che stanno alla base del suo libro *Gli ultimi giorni dell'umanità* (vedi P. Engelmann, *Erinnerungen*, cit., pp. 92-93); il testo di K. Kraus fu pubblicato nel 1922 (*Gli ultimi giorni dell'umanità. Tragedia in cinque atti con prelude ed epilogo*, a cura di E. Braun e M. Carpitella, Adelphi, Milano 1980<sup>2</sup>).

34 P. Engelmann, *Erinnerungen*, cit., pp. 93-94. Queste considerazioni appaiono in un capitolo dedicato alla religione e al sentimento religioso (Ivi, pp. 92-99).

35 Ivi, p. 94.

36 Ivi.

tro. In questo senso il dovere in quanto assoluto o incondizionato appartiene all'etica, almeno nel senso in cui Wittgenstein ne parla, per esempio, nella sua *Lecture on Ethics* del 1929<sup>37</sup>. Ne consegue che alla domanda: «Perché mai ti sei arruolato volontario?» non vi può essere, da parte di Wittgenstein, se non la risposta «Lo dovevo fare. Non vi è altro da dire». Ma per fare davvero i conti con questa risposta bisogna iniziare a misurarsi, cosa che qui non possiamo evidentemente fare, con la sua filosofia.

---

37 L. Wittgenstein, *Lecture on Ethics. Introduction, Interpretation and Complete Text*, a cura di E. Zamuner, E.V. Di Lascio, D. Levy, Verbarium-Quodlibet, Macerata 2007.

SUSANNA BÖHME-KUBY  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## GUERRA ALLA GUERRA! L'antimilitarismo di Kurt Tucholsky

Kurt Tucholsky – pubblicista e romanziere, poeta e cabarettista raffinato e notissimo in ambito tedesco, nonché pacifista militante – rappresenta il simbolo di quell’“altra Germania”, che già negli anni immediatamente successivi alla prima guerra mondiale ha denunciato i segni premonitori della deriva autoritaria e militarista della società tedesca.

È uno dei pochi intellettuali tedeschi che, nel 1914, non inneggiano alla guerra, che non si aspettano da essa un temporale purificatore quale premessa per un mondo migliore. L’esperienza del fronte orientale aveva acuito il suo sguardo analitico e dissacrante, e gli ispirò dal 1919 in poi dei saggi di acutissima analisi psico- e sociologica dell’ambiente militare: *Militaria*, esempi della migliore indagine sociologica oltre che di radicale denuncia. Egli mette a fuoco la struttura autoritaria delle gerarchie in Germania anticipando alcune delle conclusioni alle quali arriverà, alla fine degli anni quaranta, l’analisi condotta da Adorno e dai suoi collaboratori in America circa la struttura della personalità autoritaria<sup>1</sup>.

Tucholsky prende di mira soprattutto quei “meccanismi che mettono tuttora in grado degli esseri umani di compiere simili azioni criminose”, come scriverà poi Adorno<sup>2</sup>.

Sotto accusa non è il singolo caso o il singolo ufficiale, ma l’intera casta degli ufficiali, o meglio: ciò che ispira il prototipo dell’ufficiale tedesco, la sua mentalità, le cui caratteristiche sono descritte come mancanza di autocontrollo, egoismo, sottomissione all’autorità e crudeltà verso i sottoposti. Tucholsky sottolinea al riguardo la impressionante mancanza di ogni forma di rispetto per il singolo appartenente ad altre etnie o razze, la manifesta crudeltà nei suoi confronti.

---

1 Cfr. T.W. Adorno, E. Frenkel-Brunswik, D. Levinson, R. Nevitt Sanford, *The Authoritarian Personality*, New York, 1950, prima edizione tedesca: *Studien zum autoritären Charakter*, Frankfurt a.M. 1973.

2 Cfr. T.W. Adorno, *Erziehung nach Auschwitz*, in *Stichworte, Kritische Modelle 2*, Frankfurt a.M. 1969 [trad. dell’A.].

Egli mette a nudo ciò su cui si basano la gerarchia degli ufficiali e la logica della guerra: l'atteggiamento servile del suddito, incarnazione di quella obbedienza assoluta, che non si ferma neanche di fronte alla morte. È quel tipo di disciplina che estingue la coscienza individuale e assottiglia il collettivo, nel quale l'individuo scompare, e infine si dissolve. È quel fenomeno centrale che Tucholsky rileva in tutte le sfere della società connesse in qualche modo a quella militare.

Dopo i primi anni fallimentari per l'auspicato rinnovamento delle strutture della Repubblica, anni in cui egli diventa membro fondatore nelle più importanti associazioni pacifiste, Tucholsky esprime il suo timore che il dopoguerra covi già un nuovo anteguerra, e presto ne sarà certo. Rimane scettico di fronte allo 'spirito di Locarno'<sup>3</sup> dietro al quale denuncia l'interesse dell'imperialismo tedesco:

Noi [Tedeschi] non perseguiamo affatto la pace. Non è vero che amichevoli conversazioni sul lago di Ginevra elimineranno le origini profonde di guerre future, ossia la libera economia, i confini doganali e la sovranità assoluta dello stato<sup>4</sup>.

E altrettanto scettico è nei confronti di una auspicata unificazione europea che non fosse basata sullo spirito dell'internazionalismo, ovvero che non modificasse anzitutto le fondamenta economiche e sociali dell'Europa:

Non si combatte questo stato di guerra latente [...] che eliminando i responsabili e le origini di questo ordine economico. Questo ordine economico non può mantenere la pace, perché necessita della guerra per poter vivere, allo stesso modo come le antiche dinastie<sup>5</sup>.

Alla metà degli anni venti Tucholsky vive e scrive a Parigi (morirà suicida nell'esilio svedese nel 1935). Come membro del consiglio direttivo della "Lega per i diritti umani", un'organizzazione che riuniva diverse personalità del socialismo tedesco, interviene nel dibattito pacifista, insistendo sulla necessità della educazione e della propaganda

3 Il riferimento è allo spirito di pacificazione e progresso (o almeno presentato come tale nella propaganda di Gustav Stresemann e Aristide Briand) che portò al Trattato di Locarno (1925), con il quale la Germania rinunciò all'Alsazia-Lorena e smilitarizzò la zona della Ruhr, anche in vista dell'ammissione alla Società delle Nazioni.

4 *Gesammelte Werke* IV, Hamburg 1960, 40 s.

5 *Gesammelte Werke* IV, 347.

antimilitarista e antipatriottica e sulla demistificazione della sfera militare. Si citano di seguito due brani del 1925 e del 1927, usciti sotto lo pseudonimo di Ignaz Wrobel, uno dei cinque di cui Tucholsky si servì (ognuno di questi corrispondeva a un personaggio immaginario ben preciso: Wrobel era nelle parole dell'autore un tipo acido, ben rasato, con gli occhiali, i capelli rossi e un accenno di gobba):

*Per che cosa?*<sup>6</sup>

[...] Le ragioni della guerra moderna sono di natura economica. Si può preparare una guerra e, al primo segnale, riempire le trincee di vittime sacrificali solo se, mediante una tenace opera di persuasione delle masse, questa attività assassina viene fatta passare per qualcosa di morale.

La guerra però è, in ogni caso, profondamente immorale. [...] Chi ha voglia e tempo, può sfogliare tutti i numeri di un quotidiano usciti nel corso dell'anno 1914. Ad aprile, a maggio, ancora all'inizio di giugno, nessun redattore o lettore aveva idea di quel che sarebbe accaduto due mesi dopo; solo la disposizione delle masse a schierarsi subito, al primo allarme, quella sì era stata preparata. E queste masse si sono schierate pur non sapendo nulla di più di quello che le agenzie telegrafiche governative avevano voluto far loro intendere riguardo alle ragioni dell'allarme. Oggi è risaputo che allora tutte le parti avevano mentito in modo vergognoso.

[...] Chi ha visto un moderno campo di battaglia e ne ha vissuto nell'intimo le atrocità, chi conosce anche soltanto le fotografie di queste efferatezze internazionali, fotografie che nascondono accuratamente all'opinione pubblica la cattiva coscienza degli ufficiali e di coloro che vogliono diventarlo, chi conosce i cumuli di carne nelle fosse comuni e i ributtanti moncherini degli arti mozzati dei sopravvissuti – e per quale vita! –: chi, di fronte a queste mostruosità, non prova orrore, chi non vuole impedirle ricorrendo a tutti gli strumenti possibili, chi, in questo contesto, non dà un chiaro segnale di rottura alle nuove generazioni, costui non è un uomo ma un patriota. [...]

E non possiamo attendere che maturi la prossima generazione di socialdemocratici o di democratici che, forse, avrà imparato qualcosa da questa guerra. Non c'è molto da aspettarsi in merito. Rivolgamoci allora direttamente alla generazione dei giovani di oggi e diciamo loro: «Gli ideali che vi hanno insegnato sono sbagliati!».

Non esiste interesse statale o economico o di un popolo che possa giustificare tali bestiali mostruosità come quelle perpetrate in guerra da tutte le parti. Nessun singolo è un tale mostro da poter commettere da solo ciò che

6 Ignaz Wrobel, *Wofür?*, in «Das Andere Deutschland», 24.12.1925 (trad. Alessandra Luise e Susanna Böhme-Kuby).

ogni reparto gerarchico ha commesso. Nessun uomo è mai stato un criminale così diabolico da aver elaborato da solo un piano omicida per poi eseguirlo da solo nei minimi dettagli e beneficiare da solo dei frutti della vittoria. Poiché ognuno ha sempre solo eseguito una piccola parte, non si è reso conto dell'azione complessiva.

*Per un pacifismo efficace<sup>7</sup>*

Il pacifismo, in realtà, viene inutilmente sopravvalutato dagli Stati assasini: se fosse solo per metà così pericoloso ed efficace, come credono i suoi oppositori, dovremmo essere orgogliosi. A che punto siamo? È sempre più evidente quali sono le vere cause di una guerra: l'economia e lo spirito ottuso delle masse illetterate e istigate. Ma quel che manca del tutto quasi ovunque è la propaganda pacifista nella vita quotidiana, nelle strade, nelle case dei ceti medi, nei luoghi pubblici – in altre parole, il pacifismo inteso come ovvietà.

Ci incontriamo quattro o cinque volte all'anno, ai congressi, spesso in raduni. Poi torniamo tutti a casa, e la 'vita' ritorna alla sua normalità; la vita che, in questo caso, è la posizione ufficiale dello Stato che esalta la guerra; il cinema che magnifica la guerra; la stampa che non osa mostrare la guerra nella sua vera veste; la chiesa che istiga alla guerra [...]; la scuola che altera la verità presentando la guerra come un gigantesco baraccone; l'università che acclama la guerra, insomma, guerra dappertutto. [...]

Il pacifismo ha perso il suo grande momento che è coinciso con la fine del 1918. Ai milioni di reduci non abbiamo dato un equivalente spirituale alle loro pene – se gli storpi fossero stati acclamati come vittime di un ideale, allora la vitale vanità, insita nella natura dell'uomo, sarebbe diventata uno stimolo per la pace, per il diniego della guerra. Invece è la controparte che ha catturato questi potenziali agenti del pacifismo.

L'astuzia cattolica con cui si interviene sui reduci, persino sugli invalidi gravi, per preparare a una nuova guerra schiere di nuovi caproni è doppiamente sorprendente, proprio perché quasi mai si avanza l'obiezione che in questa propaganda statale la tesi viene schiacciata dalla premessa: che la guerra sia utile, che sia eticamente giusto sostenerla e sia assolutamente lodevole, su tutto questo non si discute da nessuna parte; dubbi sorgono sempre e solo in merito al modo in cui la guerra impone i sacrifici.

La vergogna è grande ovunque: negli Stati Uniti d'America la legione americana guerrafondaia sfilava nelle piazze pubbliche, un pessimo esercizio della reazione; in Germania le tette associazioni degli ex-combattenti si crogiolano nelle grazie dei generali sconfitti; in Francia s'inaugurano oggi monumenti alla guerra in ricordo di atrocità un tempo giustamente aborrite –

7 Ignaz Wrobel, Über wirkungsvollen Pazifismus, in «Die Weltbühne», 11 ottobre 1927.



cambieranno le sfumature ma l'impostazione di fondo è uguale. Dalla riconoscenza, che dobbiamo ai nostri cari caduti – eroici, acclamati, benedetti, ma per fortuna muti – da questo abracadabra fino alla prossima guerra il passo è breve. Quel che viene fatto qui è pubblicità. Penso proprio che dovremmo porre un freno a questo meccanismo. [...]

Una mobilitazione efficace è possibile solo se ogni stivale è lì a portata di mano, solo se ogni testa è già preparata in modo da poter essere istigata nel giro di quattro giorni da un branco di giornalisti a servizio del potere. Certo, se per vent'anni si è sentito soltanto dire che allo Stato si deve ubbidienza, vita e tasse [...], inevitabilmente si reagisce mettendosi sull'attenti al primo squillo di tromba.

Il 1 agosto 1914 era troppo tardi per fare propaganda pacifista, era troppo tardi per fare propaganda militarista – e infatti, anche in quell'occasione, dai militaristi è stato raccolto quel che hanno seminato da duecento anni.

Noi dobbiamo seminare.

Ogni psicologo sa quanto sia arduo e difficile superare quella soglia di resistenza che l'addestramento ha impresso nell'animo di ogni individuo. Gli scritti teorici sulla concezione dello Stato dei pacifisti e dibattiti pubblici su questo argomento sono necessari – ma essi non sortiranno alcun effetto se non saranno tradotti nel linguaggio, nell'immaginario e nella vita quotidiana del singolo.

Poiché non esiste uno Stato per il quale valga la pena morire, e ancor meno si tratta di una questione di prestigio, allora non resta che abbattere, demolire e conquistare simbolo dopo simbolo, [...] monumento dopo monumento. Finora non esiste nessun monumento di guerra che inneggi al pacifismo [...]!

Quel che oggi mettono in scena e fanno organizzare i generali con le loro spade rispettosamente abbassate, con bandiere ed eterne fiamme a gas, con uniformi e feste di compleanno in onore a Hindenburg, con distintivi della legione e filmati, è il peggiore veleno. Bisogna disintossicarsi. Ma ciò non è possibile se, come purtroppo fa la maggior parte dei pacifisti, si sta perennemente sulla difensiva. [...]

Penso che si possa ottenere di più dicendo ad alta voce la verità.

Nessuno di noi ha voglia di morire – e ancor meno per una causa simile. I soldati, questi assassini di professione, fuggono avanzando. Nessuno può essere costretto a ubbidire a una cartolina precetto, va dunque innanzitutto sradicata quell'ossessione mentale che fa credere all'uomo che si debba, si debba, si debba correre al primo segnale.

Non si deve un bel niente. Perché, di fatto, la verità è una, banale, primitiva e semplicemente grande:

Si può anche restare a casa.

E non solo si può restare a casa.

Fin dove può arrivare l'azione di sabotaggio, è una decisione che spetta al gruppo, dipende dal momento e dalle circostanze, e non va discussa teo-

ricamente. Ma il diritto alla lotta, il diritto al sabotaggio dell'assassinio più infame, quello coatto – quel diritto è inconfutabile. E, purtroppo, è anche al di fuori della propaganda pacifista, di per sé così urgente. Con la pazienza dell'agnello e i suoi belati non la si spunta con il lupo.

Ma noi, i sostenitori della pace, non solo siamo troppo poco combattivi – siamo anche troppo astratti, troppo altezzosi, troppo teorici. Bisogna partire dal basso e cominciare a persuadere la cellula più piccola, ovvero la famiglia, la donna, la comunità. [...] Mentre l'inaugurazione di una lapide commemorativa ai combattenti di guerra, l'abuso di bambini a scuola per la dimostrazione di idee immorali, i film di guerra americani fatti per il mondo intero e dal mondo intero acclamati con diverse melodie esercitano molto più impatto di tanti discorsi in sale festose. La buona volontà di per sé [...] non serve a nulla, mentre barricate, immagini su giornali illustrati, film, prediche e cerimonie scolastiche producono sì degli effetti. Da tempo noi non arriviamo là dove solo noi potremmo sortire qualche risultato: nelle fattorie, nelle fabbriche, nelle scuole, negli uffici e nelle famiglie. E perché no? Perché non parliamo la lingua della gente. Per essere capiti propagandisticamente, bisogna semplificare e gonfiare, ribadire ed esagerare – bisogna essere chiari, elementari e comprensibili. In questo e solo in questo consiste la mobilitazione per la pace.

Conosciamo lo spirito che, in tutti i paesi, contrassegnava l'euforia iniziale per la guerra. È questo che va rievocato, che va analizzato con precisione per poterlo combattere. Bisogna dire con chiarezza: sarà così e così. Vi costringeranno a rispettare i vostri cosiddetti obblighi civili che sono futili ed esecrabili – ma non dovete osservarli. Vi faranno credere che il nemico sta dall'altra parte, invece il vostro nemico è da questa parte. [...]

Voi non dovete allo Stato la vostra vita!

Voi non dovete allo Stato la vostra vita!

Voi non dovete allo Stato la vostra vita!

La bandiera, che si agita al vento, sventola già sopra un cadavere ridotto a brandelli. E se una fucilata vi caverà un occhio, o non prenderete un bel nulla o, al massimo, riceverete sedici marchi e ottanta al mese. E ogni colpo che dovrete sparare sarà una nuova entrata nell'utile di una società per azioni. [...]

Queste cose le diciamo apertamente?

Vogliamo liberare le persone da questa idea fissa dello Stato, di uno Stato che non ha alcun diritto di disporre di loro ma che si arroga questo diritto falsando la religione, l'etica, la storia e persino il concetto di diritto? [...]

Che razza di propaganda è quella gravata sempre da una sorta di cattiva coscienza! Nel nostro lavoro di pacifisti esistono ormai dei principi di fondo sui quali non bisognerebbe più discutere: senza una chiara negazione del concetto di guerra, ogni pensiero rivolto ai caduti e dunque agli assassinati, è una vergogna morale oltre che un crimine nei confronti della prossima generazione. Non c'è confine statale che possa proibire a coloro che la pensano allo stesso modo di fraternizzare. [...]

In guerra tutti hanno il diritto di imboscarsi ogniqualvolta ne hanno la possibilità – come ho fatto io e centinaia di altri miei amici. Esternare entusiasmo davanti a scene militari equivale a far pubblicità alla prossima guerra; o si decide di voltare le spalle a questa brutta commedia o la si combatte attivamente, poiché anche degli spettatori benevoli fungono da incoraggiamento.

Così la pensano in centinaia di migliaia ma tacciono. [...]

Pensano che «cose così non si possono dire». Invece si possono dire! Anzi si devono dire! Queste idee non le ho inventate io né considero la loro formulazione una eccezionale conquista dello spirito.

Dire cose semplici, le più semplici, quelle che ogni madre non istigata dovrebbe capire, quelle che ogni bambino comprende – questo è estremamente urgente anche se, in realtà, accade troppo di rado. [...] I ministri della guerra continuano a inaugurare i loro monumenti ai caduti per onorare gli assassini assassinati appellandosi al sentimento più ottuso in assoluto: al sentimento dell'orda che si esalta al rimbombo dei soldati in marcia e grida «Anch'io! Anch'io!».

È qui che la propaganda deve cominciare. È qui che va spiegato a tutti, ovviamente anche con mezzi proibiti, com'è fatto uno Stato, com'è strutturata una società, come funzionano i veri confini dentro e fuori l'Europa – e come persino la vita dell'ultimo maresciallo è troppo preziosa per sprecare anche solo una pallottola, un colpo di sciabola o un'infrazione di un antico comandamento.



ROBERTO DANESE - FABRIZIO LOFFREDO  
*Università Carlo Bo Urbino*

## MITI INADEGUATI Il cinema come *teatro* della Grande Guerra

Si dice che al termine delle guerre uomini e donne abbiano sempre tanto da raccontare: lo scampato pericolo, la voglia di tornare alla vita, il ricordo drammatico. Sembra che tutto questo crei un tessuto di aneddoti, storie che alternano vero e inventato, parole che raccolgono le persone attorno a un racconto. Il tessuto passa poi di padre in figlio, diventa sempre più prezioso, a volte si arricchisce di parti che prima mancavano. È come una stoffa il mito, una stoffa cucita e ricucita, bella, fatta su misura per gli uomini.

Tuttavia quando il mito si trova in un terreno che non è il suo, dove non c'è spazio per l'uomo, non c'è spazio per la narrazione perché mancano riferimenti – dove sono i protagonisti, dove sono i nemici, dov'è la vita e la morte, dove sono giusto e sbagliato? – diventa impossibile raccontare: se il mito è una parola alata, è pur vero che ci si può perdere in volo, non trovare la strada.

Anche la guerra è un mito. Forse quello più antico. I grandi racconti del Mediterraneo orientale, greco e romano, sembrano raggrupparsi attorno ai due nuclei fondamentali della guerra e del viaggio – come varianti agli archetipi di *Iliade* e *Odissea* – ma, potremmo azzardare, senza le schiere achee attorno alle mura di Ilio non avremmo nemmeno le peregrinazioni di Odisseo sulla strada di Itaca. Il mito narra le guerre del passato, sancisce i rituali e cristallizza le regole del combattimento, spesso denuncia la futilità dei motivi che spingono l'uomo ad aggredire i suoi simili (tutto, in fondo, soltanto per le belle caviglie di Elena!) e l'assurdità del farlo non in maniera episodica ma organizzata e sistematica, quella che ammette di temere Fabrizio De André (il quale a sua volta ci ha lasciato grandi riflessioni su tanti miti non solo moderni) nel suo *Elogio della solitudine*: «mi sono reso conto che un uomo solo non mi ha mai fatto paura, invece l'uomo organizzato mi ha sempre fatto molta paura». Il patrimonio mitologico rimane dunque uno strumento formidabile per leggere il presente e la storia: talvolta si rivela prezioso proprio in virtù della sua incapacità, fortemente umana, di contenerne e as-

sorbirne la complessità. Talvolta infatti il mito è inadeguato. Specialmente quando in tavola vengono rovesciate le carte ed è la guerra stessa – una guerra vera, reale, spietata – a costruirsi un mito su misura. È il caso della Grande Guerra, che portò una generazione di giovani da tutto il mondo a combattere un conflitto di cui, non di rado, ignoravano le cause e le possibili conseguenze. Le ragioni dell'interventismo erano offerte nientemeno che da un mito, forgiato su misura facendo leva su sentimenti patriottici e informazioni manipolate; la medesima logica, interessata a mantenere il favore dell'opinione pubblica verso il conflitto, fece sì che si impedisse alle agghiaccianti testimonianze dei sopravvissuti al fronte di circolare e smontare (rendendolo a sua volta inadeguato) questo pericoloso mito di guerra. Il grande apparato mitopoietico della contemporaneità, il cinema, ha colto nel profondo tale aspetto della Grande Guerra, dando corpo e figura narrativa alla discrasia fra il mito della guerra, che ha infiammato molti giovani rubandone il futuro, e la storia, quella reale fatta di massacri incomprensibili, capaci di cancellare in un solo lampo speranze, ideali e passioni. L'epica del cinema sulla Grande Guerra è dunque un'epica senza eroi, un'epica di uomini disperati, di ragazzi che vanno incontro ignari a un destino ottuso e beffardo: è un cinema che trasforma la Grande Guerra in un potente paradigma simbolico in grado di smontare i folli entusiasmi per guerre di ogni tipo e di ogni tempo.

Quelli che andiamo a presentare sono dunque una serie di film che raccontano in modi diversi e secondo differenti punti di vista la grande propaganda che condusse migliaia di giovani a partire per andare a combattere una guerra di cui ignoravano praticamente tutto: anche in questo senso si trattò della prima guerra tecnologica in quanto i mezzi di comunicazione dell'epoca, la radio e la stampa *in primis*, giocarono un ruolo fondamentale.

Le pellicole dedicate alla Grande Guerra raccontano, inoltre, lo svolgimento di battaglie combattute con armi nuove e terribili, che spazzavano i nemici e mietevano una quantità di morti inimmaginabile fino a quel momento, mentre i generali erano spesso latori di una mentalità anacronistica e costringevano i loro uomini ad eseguire strategie sostanzialmente suicide.

Lewis Milestone ha dedicato al primo conflitto mondiale un film intenso e denso di riflessioni, tratto dal romanzo *Im Westen Nichts Neues* pubblicato solo un anno prima rispetto all'uscita del film (che risale al 1930) dal tedesco Erich Maria Remarque. *All quiet on the Western Front* (il titolo italiano del film è *Niente di nuovo sul fronte occidentale*) inizia

mostrando il lavoro di propaganda esercitato dal Professor Kantorek nei confronti dei liceali suoi alunni in un villaggio della provincia tedesca; l'entusiasmo suscitato nei giovani li condurrà a cominciare l'addestramento militare e successivamente ad essere assegnati ad un reggimento di veterani impegnati contro l'esercito francese. Fin da subito i protagonisti si rendono conto che la realtà della guerra è radicalmente diversa da quella propagandata dal loro professore e si trovano immersi nella desolazione impietosa e tragica del fronte. La pellicola si concluderà, dopo la morte di tutti gli ex compagni di classe, con il ritorno al villaggio dell'unico superstite Paolo, il quale, invitato dal Professor Kantorek a tenere un discorso ai nuovi studenti del liceo, invece di esaltare gli ideali della guerra tenta – invano – di dissuaderli dal credere alla retorica patriottica e militarista del loro insegnante. Rientrato al fronte, anche Paolo morirà colpito dalla pallottola di un cecchino mentre, simbolicamente, solleva dalla trincea una mano nel tentativo di afferrare una farfalla.

Di grande interesse per il nostro discorso è il celebre film *Uomini contro*, che il regista Francesco Rosi, recentemente scomparso, firmò nel 1970 con una coproduzione italo-jugoslava, servendosi anche dell'aiuto alla sceneggiatura di Tonino Guerra per tradurre sul grande schermo il romanzo *Un anno sull'altipiano* di Emilio Lussu. Se quest'ultimo, pubblicato a Parigi nel 1938 durante l'esilio dell'antifascista Lussu, è una delle opere più forti e significative della letteratura del Novecento italiano e denuncia da un punto di vista – si potrebbe dire – filosofico la mancanza di senso di questa guerra, il film di Rosi conferma che anche per gli artisti di una generazione lanciata verso le sperimentazioni della seconda metà del secolo, che conosce – un esempio per tutti – le atrocità del Vietnam, il tema della Grande Guerra rimane un nodo imprescindibile per riflettere sulla guerra, forse su tutte le guerre. Ciò che il film pone davanti agli occhi dello spettatore è la tragedia dei soldati italiani che si trovano a combattere un nemico, equipaggiato con armi nuove e tecnologiche, seguendo strategie antiche e con armamenti del tutto inadeguati. I generali che guidano le truppe italiane al fronte, come il generale (emblematicamente chiamato Leonida) a capo della Divisione cui appartiene il giovane sottotenente Sassu protagonista della vicenda, sono infatti rimasti ancorati ad una visione ottocentesca e obsoleta dell'arte militare e, trincerati dietro alla pretesa di una totale obbedienza dei loro soldati, li condannano a morire come mosche nell'attuazione di offensive fallimentari, che non tengono conto della maniera ormai mutata in cui si combattono le battaglie di questa guerra. Un esempio per tutti si trova nell'episodio, dal sapore grottesco, in cui il generale Leoni-

da equipaggia i suoi soldati con pesanti e goffe armature metalliche, che ricordano improbabili bardature medievali, grazie alle quali, a detta del generale, avrebbero superato illeso il fuoco degli austriaci. Il discorso retorico, che Leonida tiene con solennità ai soldati prima che vengano inesorabilmente massacrati dai primi colpi delle mitragliatrici, e il nome stesso di queste armature, le “famose” corazze Pasina, fin da subito denunciano il carattere drammaticamente risibile della trovata: «Il nemico può avere fucili, mitragliatrici, cannoni: con le corazze Pasina si passa comunque».

Una notevole coincidenza cronologica lega *Uomini contro* e il romanzo di Emilio Lussu ad un'altra pellicola, tratta da un'opera letteraria, ambientata durante il primo conflitto mondiale: parliamo di *Johnny Got His Gun* (il titolo italiano è *E Johnny prese il fucile*), uscito come romanzo nel 1939 (contemporaneamente a *Un anno sull'altipiano*) e come film – realizzato sempre da Dalton Trumbo, autore anche del libro – nel 1971 (soltanto un anno più tardi di *Uomini contro*). Al centro della storia vi è il dramma di Joe, giovane soldato che all'inizio del film si sveglia in un letto di ospedale e si rende conto di non possedere più né braccia né gambe né il suo viso come lo conosceva prima: in seguito all'esplosione di una bomba ha infatti perso tutti gli arti e gli organi di senso, orecchie, naso e labbra. Joe è rimasto prigioniero del suo corpo, senza possibilità di comunicare con l'esterno. Dopo un suicidio fallito, che nel film è sostituito dal tentativo di eutanasia dell'infermiera che lo assiste, Joe deciderà di continuare a vivere e di farsi portare di città in città per essere esibito quasi come un fenomeno da circo, per offrire così una testimonianza agghiacciante dell'orrore della guerra.

Dal romanzo di Trumbo la NBC Radio realizzò già nel 1940 una versione radiofonica, mentre in anni più recenti la band Metallica acquistò i diritti del film per inserirne alcune clip nel video di una canzone, *One*, ispirata proprio alla storia di Joe.

L'ultimo film di cui ci occupiamo è *Gallipoli* (1981, titolo italiano: *Gli anni spezzati*), una delle opere più famose e importanti del cinema australiano. Il regista Peter Weir racconta il coinvolgimento di un contingente australiano e neozelandese in uno degli episodi più cruenti della prima guerra, ossia l'assalto franco-britannico nella penisola ottomana di Gallipoli. Il punto di vista è quello di due giovani atleti australiani, Archy e Frank (interpretato da Mel Gibson), dapprima rivali in gare di velocità e poi amici destinati a condividere la durezza dell'esperienza bellica. Assegnati l'uno alla cavalleria e l'altro alla fanteria, si trovano nuovamente vicini proprio nel momento fatale di un'azione diversiva



ordinata dal comando inglese, intransigente anche di fronte a quello che, per un errore di coordinamento, si dimostrerà fin da subito destinato a essere niente di diverso da un suicidio. In tale frangente, Archy decide di sacrificarsi al posto del compagno, offrendosi per una disperata corsa allo scopo di comunicare con il comando inglese, ed è proprio correndo che Archy morirà sotto i colpi delle mitragliatrici turche: Weir sottolinea con un rallenty della scena finale l'ultima emblematica corsa del protagonista, come ad esplicitare il contrasto fra la passione sportiva e in fondo eroica che aveva condotto il giovane ad arruolarsi e la cieca atrocità di una guerra che non lascia spazio ai gesti di valore umano, ma che al contrario annienta col fuoco disumano delle tecnologie belliche qualsiasi sentimento o legame fra gli uomini.

Il filo rosso che sembra unire i film presentati in questa breve rassegna – ai quali si potrebbero aggiungere *Paths of Glory* di Stanley Kubrick (1957), *King and Country* di Joseph Losey (1964) e il recente *Torneranno i prati* di Ermanno Olmi (1914) – è il ruolo giocato dai vari miti legati alla prima guerra mondiale, ossia dalla propaganda, dalla sistematica opera di persuasione esercitata sui giovani per convincerli ad aderire al conflitto. Miti, appunto, che si rivelano puntualmente inadeguati, subdoli e falsi nel momento in cui la guerra si presenta nel suo aspetto reale e terrificante, quando invece che a combattere eroicamente per difendere la patria e gli affetti, i protagonisti si ritrovano del tutto impotenti rispetto a una macchina di morte in cui loro non sono più che insignificanti pedine manovrate da qualcun altro. La spersonalizzazione è un tratto saliente delle situazioni raccontate nelle varie pellicole: dal fronte carsico di *Uomini contro*, in cui a turno i soldati si trovano costretti a compiere operazioni assurde e inattuabili sotto il tiro delle mitragliatrici austriache, consapevoli che da un giorno all'altro potrebbe toccare a ciascuno di loro una morte inevitabile quanto insensata, fino alla vicenda di Joe, condannato ad una vita in cui non sarà mai più se stesso ed escluso da qualsiasi rapporto con l'esterno. Quest'ultima vicenda è quella che meglio esplicita proprio l'impossibilità del racconto stesso, all'interno di una guerra nella quale l'uomo è privato della propria identità, ridotto al ruolo di vittima inerme che a sua volta può tuttavia diventare quasi inconsapevolmente carnefice, travolto dai meccanismi del conflitto che non lasciano alcuno spazio alla volontà dell'individuo. Dunque una guerra che non può essere narrata, innanzitutto perché non vi è nulla di eroico o di epico che valga la pena di essere tramandato, in secondo luogo in quanto si tratta di una guerra impossibile da comprendere, che sfugge a ogni capacità di analisi umana: troppo grandi la mancanza di

senso e la facilità e rapidità con cui le vite degli uomini vengono strap-pate. Tutto questo aliena i protagonisti stessi dal comprendere la situazione che si trovano a vivere come anche le loro stesse azioni.

Il nemico non ha più alcuna consistenza, non ha una faccia riconoscibile: i soldati al fronte si trovano davanti all'azione di macchine fino a quel momento sconosciute, armi in grado di uccidere centinaia di uomini al minuto senza nemmeno dare il tempo di capire cosa sta accadendo. Il cinema si presenta allora come il linguaggio privilegiato per raccontare questa assenza di narrazione: le sequenze crude, in cui prevalgono i suoni sordi delle mitragliatrici o i colori foschi del fumo delle esplosioni, sottraggono la scena alle azioni e alle voci dei protagonisti umani, i quali vengono ritratti in tutta la loro "inadeguatezza" di anti-eroi.

L'epica, fin dai tempi antichi, ha saputo raccontarci con estrema efficacia la violenza, l'odio e l'efferatezza delle guerre; il cinema, che ci parla attraverso il codice dell'immagine unita al suono – mediate dall'uso del montaggio – ha saputo invece farsi portavoce nella maniera forse più esplicita di ambiti in cui tutti i miti (e dunque tutti i racconti) divengono inadeguati, laddove cioè ci si trova ad affrontare la completa assenza di significato, l'inutilità dell'agire umano e con esso di ogni parola.

FABRIZIO BORIN  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## *BLOWIN' ON THE WAR*

### Il nemico invisibile nella guerra di Stanley Kubrick

*Orizzonti di gloria (Paths of Glory, 1957)*

Per introdurre il discorso vorrei preliminarmente dare la parola due volte al regista Kubrick (New York, 1928 - St. Albans/UK, 1999), un cineasta importante del cinema internazionale, autore di grandi capolavori. Prima affermazione:

Non ci sono prove che la violenza nei film o alla televisione provochi violenza sociale. Cercare di addossare ogni responsabilità all'arte come causa di vita mi sembra uno sviare il problema [...] ignorandone le cause principali. L'arte rimodella la vita ma non la crea, non la produce. E poi, attribuire grandi capacità di suggestione al cinema urta con l'esperienza scientificamente assodata che, anche dopo ipnosi profonda, in stato post-ipnotico, una persona non può essere spinta a fare cose in contrasto con la propria natura. Quindi, non accetto tale connessione causale vita-cinema. Anche supponendo che ci fosse, direi che il tipo di violenza che potrebbe causare un impulso imitativo è quello "divertente": la violenza che vediamo nei film di James Bond o nei *cartoons* di Tom e Jerry. Violenza irrealistica, igienizzata, presentata in modo burlesco [...] ma sono convinto che neanche questo ha davvero un effetto. Anzi, ci sarebbe quasi da appoggiare il ragionamento che, in effetti, qualsiasi violenza al cinema assolve a un utile fine sociale, permettendo alla gente di scaricarsi in modo sostitutivo delle emozioni e istinti aggressivi nascosti, che si esprimono meglio nei sogni e nello stato onirico di quando si assiste a un film, che in qualsiasi forma di realtà o di sublimazione<sup>1</sup>.

Così nel 1972, ovvero negli anni dopo *Arancia meccanica (A Clockwork Orange)* del 1971 e *Barry Lyndon* (1975), il cineasta si esprime sulla violenza in riferimento al cinema; e dalla violenza alla guerra il passo può essere molto corto... E qui ci si riferisce al binomio Prima guerra mondiale - cinema.

---

1 P. Houston, J. Strick, «Sight and Sound», Spring 1972.

Volendo usare una frase a effetto, ma vera, si potrebbe dire che il Cinema ama la Guerra (e la ama quasi quanto ama l'Amore). E non perché ideologicamente guerrafondaio o violento per natura, ma solo perché la guerra è metafora di tutto e, a partire dai tempi di Sergej Ejzenštejn e delle sue teorie sul montaggio a oggi, senza la figura della metafora viviva il cinema semplicemente sarebbe, in definitiva, privo di senso. E anche perché, per il mondo della narrazione e dello spettacolo, il Bene e la Pace sono meno affascinanti e portatori di affabulazione del Male e della Guerra. Con il che siamo alla seconda citazione da Kubrick, ora sulla guerra, in alcune considerazioni della fine degli anni Sessanta:

La guerra crea situazioni altamente drammatiche e traducibili in immagini per una sceneggiatura. In una battaglia le persone attraversano un fantastico periodo di tensione in un breve lasso di tempo e ciò, in una storia vissuta in tempo di pace, parrebbe veramente artificioso e forzato in quanto tutto scorrerebbe troppo rapidamente per risultare credibile. Il film di guerra permette dunque di descrivere con una straordinaria concisione l'evoluzione di un atteggiamento, di un personaggio. Così i problemi arrivano a una soluzione più rapidamente.

[...] la gente dice di essere contro la guerra ma questa è una nozione assai complessa perché, quello che vuole dire in generale è di essere contro le guerre assurde [...].

L'originalità della Prima guerra mondiale è che era immotivata e che non è servita a nulla se non a creare le condizioni della Seconda guerra mondiale. È un esempio che colpisce, forse il più manifesto, di una guerra assurda, irragionevole, scoppiata per un caso; nessuno dei paesi europei ha deliberatamente deciso la guerra né si era reso conto fino a quale punto si sarebbe impegnato. [...] In un certo senso l'interesse della Prima guerra mondiale è che rimane come una lezione per oggi. La gente non si accorge che siamo sempre meno sicuri via via che si accumulano gli anni di pace. Le possibilità di una guerra aumentano, probabilmente, in tempi di pace prolungata in quanto la minaccia non viene presa sul serio. [...]

Credo che pretendendo che non vi sia alcun fascino nella guerra, nulla di eccitante, nulla che nobiliti, si nutre nei giovani una certa confusione. La verità è che in guerra, se non ci si fa uccidere, ferire, se non succede niente di grave, molti provano un qualche piacere. Per loro è un'occasione di brillare. Poi ricorderanno con nostalgia quello che considerano il periodo più importante della propria vita. Se facciamo il genere di film dove la guerra viene mostrata come un inferno, un'esperienza orribile e piena di gemiti d'agonia, credo che tutti si dicano che potrebbe succedere anche a loro se fossero sfortunati ma che in fondo in fondo sperino: "Certo, può succedere agli altri ma non a me. Io mi coprirò di gloria e tutto sarà formidabile". Insomma, il ritratto della guerra più onesto, più fedele alla realtà sarebbe la combinazione di tutti questi elementi e sono convinto che il preteso film contro la guerra

dove tutto è brutto, scandaloso, spaventoso, non mostri tutta la verità sotto tutti i suoi aspetti. E ciò che non è interamente vero non è buon cinema. A dire la verità credo di non aver mai visto un solo grande film su questo soggetto. La sola storia di guerra veramente straordinaria è l'*Illide*<sup>2</sup>.

Quasi come il grande tema dell'Amore, la Guerra è esperienza visiva insita nell'immaginario collettivo (solo maschile?) di generazioni di spettatori adulti e, prima, di studenti, di adolescenti, di bambini che arrivano a conoscere la guerra da libri di Storia, da foto e da filmati a scuola, o da fumetti, da cartoons, da racconti, romanzi, canzoni, mostre, quadri, antiche vestigia architettoniche, etc. E la guerra al cinema piace perché, al pari di altri generi forti – per esempio il fantastico, l'*horror*, il “giallo”, il catastrofico, l'avventura, l'epico melodrammatico e via dicendo – fa provare emozioni di sapore deciso ma chiaramente *innocuo*. L'inquietudine e la paura in questi casi sono catartiche giacché permettono allo spettatore di vivere esperienze rispetto alle quali non viene messa in questione né la sua vita né la sua incolumità fisica, personale. Insomma, nei film di guerra – come in quelli di mostri o di fantascienza – non si muore come invece muoiono sullo schermo i diversi personaggi umani e alieni.

Lo scontro e il conflitto, precondizioni necessarie a ogni scrittura cinematografica, determinano il fatto che le rappresentazioni della violenza, della guerra e della morte sullo schermo funzionano da valvola di sicurezza per le morti, le guerre e le violenze che esistono nella vita quotidiana e nelle sue angosce individuali così come in quelle collettive nelle società del mondo reale, come ben sappiamo e come il regista Kubrick ci ha poco sopra ricordato<sup>3</sup>. In ogni caso, la questione cinema-vita era, è, e probabilmente resterà aperta ancora a lungo, coinvolgendo,

2 *Intervista a Stanley Kubrick. Da «Killer's Kiss» a «2001: Odissea nello spazio»* (a cura di Renaud Walter), «Positif», n.100-101, dicembre 1968 - gennaio 1969, in Michel Ciment (a cura di), *Stanley Kubrick*, Milano, Editoriale Giorgio Mondadori, La Biennale di Venezia, 1997, pp. 34-36.

3 In questo senso, intendo dire, solo a una mente labile, influenzabile e portatrice di precedenti squilibri interiori – come è purtroppo successo nel periodo di uscita del film – può venire in mente di sperimentare *davvero* la roulette russa subita nella guerra del Viet Nam da Robert De Niro ne *Il cacciatore* (*The Deer Hunter*, 1978) di Michael Cimino. Vedere la violenza anche scioccante di Jack Torrance e della sua ascia in *Shining* (*The Shining*, 1980) non fa andare in giro con un' accetta per i corridoi di un hotel a Cortina d'Ampezzo durante una normale settimana bianca... anche perché poi, come sappiamo, si fa una terribile – e congelatissima – brutta fine!

come coinvolge, àmbiti socio-psicologici, clinici, educazionali, morali, politici e via elencando...

Ma è evidente che non tutte le violenze e le guerre, come non tutte le morti sono uguali e questo il cinema lo sa benissimo, praticamente fin dalla sua nascita alla fine dell'Ottocento. Da *La grande rapina al treno* (*The Great Train Robbery*, 1903) di Edwin S. Porter a, che so, *The Hurt Locker* (2008) di Kathryn Bigelow o ad *American Sniper* (2014) di Clint Eastwood – passando magari per le morti, latamente belliche e non, sempre “faticose” di Alfred Hitchcock – i contenuti e gli schemi della guerra sono più o meno sempre gli stessi (eserciti e *uomini contro*, tanto per citare un grande film di Francesco Rosi, i “buoni” contro i “cattivi”, armi, macerie, bombardamenti, battaglie navali, di terra, aeree, macchine belliche di ogni tipo, funzione ed innovazione scientifico-tecnologica adatta ai tempi, esplosioni, torture, feriti, morti, etc.).

E allora, si dirà, in che cosa risiederebbe davvero e fino in fondo – anche andando oltre le stesse affermazioni kubrickiane – il fascino di cui sopra? Questo sta nel *modo* con cui si raccontano le guerre, ovvero nel *come* si esibisce filmicamente il *che cosa*, cioè a dire con quale *stile* e “filosofia” di regia la narrazione viene sviluppata. Insomma, l'inevitabile visibilità dell'Immagine impone che al cinema il contenuto sia espresso dalla forma nel senso che questa diventa sostanza, materia narrativa.

Questa breve introduzione solo per arrivare a segnalare dunque che, come è noto, esistono moltissimi film di guerra e non pochi sulla Prima Guerra Mondiale – come ad esempio, da ricordare, *La grande illusione* (*La grande illusion*, Jean Renoir, 1937), *All'Ovest niente di nuovo* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, Lewis Milestone), *La grande guerra* (Mario Monicelli, 1959), l'appena ricordato *Uomini contro* (1970), *Joyeux Noël* (2005) di Christian Carion<sup>4</sup> e *Torneranno i prati* (2014) di Ermanno Olmi – ma uno che si fa ricordare, dopo quasi sessant'anni dal-

4 Tratto da quella che è passata alla Storia come la “tregua di Natale” una serie di “Cessate il fuoco” e da vicende vere di fratellanza tra soldati nemici ambientata in prima linea nella notte del 24 dicembre del '14, offre alcune coppie di “oggetti” oppositivi che si caricano di effetti simbolici decisamente rilevanti. Tra queste, i fucili e gli alberi di Natale, le trincee e la terra di nessuno, le urla degli assalti e le note dei canti natalizi, l'umanità disarmata di uomini in battaglia ed il senso del dovere e dell'appartenenza nazionalistica, lo champagne e le cornamuse, costituiscono un magazzino di cose che consentono di dimenticare il dolore e la morte imminente in nome di un universale sentire affidato alla musica che azzerà gli egoismi e le ottusità gerarchiche. In definitiva, in questa intensa vicenda molto europea, il semplice gesto di abbandonare l'angosciante riparo della trincea si salda alle umanissime strette di mano di fran-

la sua realizzazione, è proprio la pellicola di Kubrick *Orizzonti di gloria* (dal romanzo di Humphrey Cobb) precisamente in ragione delle modalità *visive* e spazio-temporali poste in essere dalla regia per descrivere il *crudele gioco della guerra* o, per meglio dire, e come si considererà tra poco, per mostrare la rappresentazione di una rappresentazione della guerra intesa come “gioco”.

Dopo un esordio nel 1949 con *Day of the Fight* (t.l. *Il giorno del combattimento*) e altri “corti”, Kubrick nel 1953 gira *Fear and Desire* (*Paura e desiderio*) ambientato nella seconda guerra mondiale, per poi girare *Killer's Kiss* (*Il bacio dell'assassino*, 1955) che precede di un anno *The Killing* (*Rapina a mano armata*), opere che in parte anticipano *Orizzonti di gloria*. Sulla guerra in Kubrick non si possono non citare altri suoi film come *Spartacus* (1960), *Il dottor Stranamore, ovvero come imparai a non preoccuparmi e ad amare la bomba* (*Dr Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, 1963), *Barry Lyndon* (1975) e *Full Metal Jacket* (1987); per quanto si riferisce alla violenza, questa, ancorché presente sotto varie forme anche altrove nel regista – vedi *Lolita* (1962) o *2001: Odissea nello spazio* (1968) – è protagonista assoluta in *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*, 1971) e in *Shining* (*The Shining*, 1980). E consideriamo allora *Orizzonti di gloria*.

*La trama.* Siamo nel 1916, guerra franco-tedesca. Una voce off maschile informa che lungo la linea del fronte ci sono alcune centinaia di chilometri di trincee in territorio francese e che nei lunghi mesi ci sono state grosse perdite di vite umane tra i soldati solo per procedere in avanti o indietreggiare di poche centinaia metri.

In un grande castello finemente e riccamente arredato il generale Paul Mireau – interpretato da George Macready – riceve la visita del più anziano e suo superiore generale Broulard (interpretato da Adolphe Menjou). Il quale gli ordina di procedere ad attaccare una collina presidiata dal nemico, chiamata «Il Formicaio» (*Anthill*) che è la chiave di difesa tedesca nel settore di Mireau. La postazione è difficilissima da prendere, praticamente impossibile, e un attacco costerebbe un numero enorme di morti e feriti ma, dopo aver considerato la quasi assurdità di una tale operazione che, dice, «rasenta il ridicolo», Mireau è ben lieto di

---

cesi, tedeschi e inglesi che riescono a rinsaldare la Verità di un episodio troppo a lungo colpevolmente dimenticato dalla Storia.

accettare perché Broulard gli conferma l'intenzione del Quartier Generale di dargli una promozione affidandogli la dodicesima armata e quindi un'altra stella da sfoggiare sul petto.

Dato che l'azione bellica andrà organizzata ed effettuata nel giro di soli due giorni, Mireau non perde tempo e va a visitare le trincee dove vivono ammassati e nascosti uomini in condizioni ambientali rese durissime dall'inverno e per i continui bombardamenti, quando non psicologicamente sconvolti, come un soldato che viene allontanato dal reggimento perché afferma di essere sotto choc da bombardamento, condizione di cui il generale nega recisamente l'esistenza. Conferisce quindi al colonnello Dax – interpretato da Kirk Douglas – l'incarico di guidare l'attacco e questi, prima cerca di sottolineare che l'attacco sarà un fallimento totale perché chiaramente impossibile, poi si rassegna ad accettarlo, sotto la minaccia del generale di allontanarlo dalla sua unità e dai suoi uomini, ai quali Dax tiene moltissimo.

La notte della vigilia dell'azione una missione di ricognizione in direzione delle linee tedesche si conclude con una tragedia: il tenente Roget (Wayne Morris), capo della pattuglia di tre uomini, ma militare debole e alcolizzato, per paura, non ha aspettato il soldato Lejeune ed ha lanciato una granata che lo ha ucciso; il terzo soldato, il caporale Paris (Ralph Meeker), testimone del crimine, rinuncia a denunciare il superiore vigliacco e tace perché si rende conto che si tratterebbe della sua parola contro quella, appunto, di un superiore che sarebbe creduto a suo svantaggio.

Il giorno dopo è quello dell'attacco e i soldati francesi, sotto il preponderante fuoco nemico, cadono sul terreno come mosche e non riescono ad avanzare. Preso dall'ira e da un attacco di panico per l'andamento disastroso dell'operazione, Mireau ordina di far sparare sulle proprie truppe e solo il sangue freddo del capo dell'artiglieria, il capitano Rousseau (John Stein), riesce da evitare una carneficina perché si rifiuta di eseguire un ordine non scritto.

Successivamente all'attacco Mireau è in preda a una cieca furia di vendetta, non tanto per l'esito tragico dell'operazione (da cui peraltro si aspettava gravi perdite, da lui già freddamente previste come effetti collaterali), bensì per lo sfumato avanzamento di grado e per la troppo veloce disfatta totale. Vigliaccamente, e per togliersi dal sospetto di qualsiasi sua responsabilità, chiede una corte marziale colpevolizzando i soldati per la loro inesistente vigliaccheria e, a mo' d'esempio, pretende che ne vengano fucilati cento. Per "intercessione" del "paterno" – ed astutissimo – Broulard, il numero si riduce a



tre soldati scelti dai rispettivi capi e messi subito sotto processo per essere condannati.

Il colonnello Dax, nella vita civile un bravo avvocato, si indigna per l'ingiustizia che si sta perpetrando e chiede ed ottiene di assumere la loro difesa. L'assurda selezione viene effettuata ed i tre saranno: il soldato Arnaud – interpretato da Joseph Turkel – che viene estratto a sorte, il secondo è il soldato Ferol (Timothy Carey) indicato in quanto considerato un elemento «asociale»; il terzo sarà il caporale Paris verosimilmente in quanto scomodo e pericoloso testimone del comportamento vigliacco del suo tenente nel ricordato episodio della pattuglia notturna.

Alla fine di un dibattito processuale svoltosi fuori dalle regole giuridiche minime, il verdetto, come era facilmente prevedibile, è di condanna a morte dei tre accusati per codardia di fronte al nemico, malgrado la forte ed appassionata arringa del colonnello Dax.

Nella notte della vigilia i tre uomini attendono l'esecuzione in modo diverso, tra disperazione e rassegnazione. Il prete, che si reca a visitarli per portare conforto e assistenza, viene picchiato da Arnaud perché questi interpreta essere fuori luogo le parole del religioso, inutilmente rassicuranti in un momento come quello. Temendo poi che il soldato Arnaud intenda colpire nuovamente il prete, interviene Paris che colpisce a sua volta Arnaud il quale, cadendo, urta violentemente il capo e rimane vittima di una commozione cerebrale. Ma questo episodio non modificherà in nulla il programma dell'esecuzione: Arnaud dovrà essere legato a una barella che sarà posta verticalmente affinché possa essere "normalmente" giustiziato.

Nelle ore precedenti l'esecuzione, il colonnello Dax si batte per cercare di salvare la vita ai tre condannati e comunica a Broulard – impegnato in un ricevimento mondano – quanto ha saputo dal capitano artigliere Rousseau, ovvero che Mireau gli aveva ordinato di sparare sui suoi commilitoni, ma anche questo estremo tentativo non ha successo.

L'esecuzione avrà luogo secondo un rituale scenografico orrendamente organizzato e alla presenza dell'intero reggimento, di alcune alte autorità, del fotografo ufficiale.

Dei tre soldati, Paris, prima crolla e supplica piangendo il sergente venuto a prelevarlo, poi si chiude in un mortifero silenzio non prima di essersi rifiutato di perdonare Roget, che peraltro è stato comandato da Dax a presiedere il plotone d'esecuzione; l'altro, il povero Arnaud giace privo di sensi sulla barella ed inutilmente gli vengono dati dei pizzicotti sulle guance per rianimarlo almeno per le fotografie rituali oltre che per farlo risultare sadicamente cosciente alla sua esecuzione. Il

ribelle Ferol, infine, chiede il sostegno del prete e però, anche legato al palo della morte non smetterà di piangere ed essere agitato per tutto il tempo.

A esecuzione avvenuta, nel salone del ricchissimo castello dell'inizio della storia, il generale Broulard riunisce a tavola per il pranzo il colonnello Dax ed il generale Mireau. Al secondo comunica che è sospettato di aver dato l'ordine di sparare sulle proprie truppe e che a seguito di questa circostanza dovrà essere avviata una severa e pubblica inchiesta. Mireau, al colmo dello sconcerto, abbandona la sala non prima però di aver recisamente negata la circostanza e gridato retoriche esternazioni indignate in ordine al suo alto operato di servizio prestato sempre in difesa della Francia e sul suo adamantino onore di soldato.

A questo punto l'astuto Broulard prima fa i suoi complimenti a Dax per avergli fornito l'informazione circa l'inqualificabile comportamento di Mireau, azione che la "volpe" Broulard considera una abile mossa di Dax per liberarsi del proprio generale; e subito dopo gli offre il suo posto insieme al corrispondente grado gerarchico.

Al rifiuto scandalizzato di Dax che sembra non credere come Broulard possa aver confuso il suo generoso disinteresse e amore per la verità con un bieco calcolo vendicativo, lo stesso Broulard reagisce respingendo l'idealismo daxiano opponendogli le ragioni del realismo e della «guerra da vincere».

Dalle finestre di una locanda si sente un forte vociare scomposto di uomini. Dax assiste, da fuori, alla scena: alcuni soldati francesi fanno confusamente dell'ironia su una giovane tedesca – Christiane Harlan, accreditata come Susanne Christian, in seguito la terza moglie di Kubrick – che viene portata su una specie di palchetto per cantare. Nella confusione generale, un po' alla volta, la timida voce della giovane che canta in tedesco la storia di un soldato innamorato, ottiene il silenzio e l'attenzione financo commossa degli uomini che cominciano anche a canticchiare a fior di labbra la melodia, anche se non le parole, per loro incomprensibili. E anche se a Dax arriva l'ordine di muovere per il fronte, l'umanissimo colonnello ordina che siano lasciati ancora alcuni minuti di svago ai suoi soldati in guerra.

Si diceva dello stile nel raccontare la guerra da parte di Stanley Kubrick. In questo senso ci sono alcuni aspetti da considerare; che, nello spirito del titolo originale del film che indica per il raggiungimento della "*Gloria*", l'immagine dei "*Sentieri*" (*Paths*) trasformati in incauti e più romantici italiani "*Orizzonti*", si tratta di aspetti da considerare

come delle tracce, delle vie interpretative, dei percorsi da esplorare: ovviamente saranno *percorsi di guerra* e di *sopravvivenza negata*.

A) Il primo sentiero, di rilievo, peraltro connesso all'intitolazione della settima giornata dei Classici Contro 2015 di Maniago sui Teatri di Guerra, che suona: *Il volto del nemico*, è che in *Orizzonti di gloria* il nemico non ha volto, *non si vede mai* per tutto il film. Questa incombenza/ assenza non è una *manca*: il nemico esiste, eccome! Ma la non visibilità ne accresce la pericolosità, la minaccia implicita. (Un esempio interessante si trova anche in un film sovietico del 1962, sulla seconda guerra mondiale, quella che i russi chiamano la “grande guerra patriottica”; si tratta di *Ivanovo detstvo* [*L'infanzia di Ivan*] di Andrej Tarkovskij, dove il nemico, solo accennato, viene mostrato solo per i suoi drammatici e mortali effetti).

B) Il secondo percorso-sentiero è lo spazio. La dimensione spaziale troverà nella carriera di Kubrick ampie possibilità di espressione – per tutti basti pensare allo stesso titolo di *2001: Odissea nello spazio* ma anche ad esempio a *Barry Lyndon* o *Shining* per quanto riguarda la serratissima dialettica tra Natura/Paesaggio da un lato e Cultura dall'altro. Qui in *Orizzonti di gloria* lo spazio è sia lo spazio *chiuso* che lo spazio *aperto*, dove però, entrambi e significativamente, sono chiusi, claustrofobici, bloccati, quasi fisicamente percepibili come opprimenti.

B1) *Lo spazio chiuso* si esprime sia nel castello che nelle trincee, ma più di tutte risulta tale la cella di prigionia nella quale sono i tre soldati in attesa dell'esecuzione all'alba. Con qualche piccola differenza, come si vedrà, e cioè che il luogo chiuso-castello è superbamente arredato e luminoso e il generale ci vive benissimo, mentre le trincee – luogo chiuso anche se matericamente privo di soffitti intarsiati e coperture – non consentono vie di fuga, né possibilità di immaginarle.

B2) *Lo spazio aperto*, per così dire, potrebbe essere la terra di nessuno, il campo di battaglia che i soldati francesi dovrebbero attraversare per prendere il Formicaio, ma è aperto per modo di dire perché è incastrato tra le linee dei due eserciti ed è, letteralmente, un *non luogo* che anche terminologicamente indica la non appartenenza, il distacco, l'alienazione spazio-fisica di una pertinenza tradita.

Per questi tipi di spazi e più ancora per la trincea, le riprese con carrellate esprimono precisamente quanto si diceva poco fa in riferimento alle modalità di rappresentazione kubrickiana, E qui, i suoi famosi *carrelli a precedere*, ma anche i reciproci *carrelli a seguire* devono molto

all'influsso che sul regista americano ha avuto il cinema dell'ebreo tedesco naturalizzato francese Max Ophüls (1902-1957), soprattutto con i film *La ronde* (1950, forse il suo capolavoro), *Le plaisir* (1952) e *Madame de...* (1953).

Nel titolo di queste poche note critiche, tre sono le parole chiave: a) *Blowin'* (suggerimento da *Blowin' in the wind* di Bob Dylan), dove il "soffiare" suggerisce l'idea dei venti di guerra... soffiare *On the war* – sulla guerra (come aggiungere benzina al fuoco) e non "*in the wind*", nel vento. La seconda è b) *Violenza* e la terza è c) *Fratellanza*.

Del punto C) si dirà brevemente alla fine, per considerare invece preliminarmente i primi due, che si possono abbinare, nel senso che la violenza del film arriva non tanto a portare i venti di guerra classici, quelli propedeutici alle guerre dichiarate e guerreggiate, ma sopraggiunge come un'aria subdola e leggera che si insinua brutalmente in due personaggi – il generale Mireau ed il colonnello Dax – con il risultato che, in Mireau, si viene a determinare un comportamento cinico e irresponsabilmente vanesio e, per Dax, una possibile ferita nell'orgoglio personale.

Per cogliere questi momenti e gli altri della vicenda, è sufficiente seguire alcuni nodi essenziali del film – luoghi, personaggi, azioni, situazioni conflittuali, sentimenti – e, per sottolineare il carattere del realismo alla Kubrick, cioè quel suo tipico metodo di costruzione di un *pattern*, un modello che parte dal dato reale, lo sopravanza facendo assumere al modello stesso il carattere oggettivo di Nuova Realtà, così li si possono schematicamente indicare:

- 1) l'*incipit*
- 2) la trincea
- 3) l'attacco
- 4) il processo
- 5) l'esecuzione
- 6) il finale

I primi quattro si manifestano sotto il segno delle *forme della violenza*, mentre l'esecuzione e il finale sono ricompresi nell'accezione della *Fratellanza*.

E dunque: 1) L'inizio, ovvero quello che potremmo chiamare il *vento della lusinga e dell'ipocrisia* si sviluppa per 5'53" nel colloquio dei due generali che si conclude con la decisione di sferrare l'attacco per prendere il Formicaio; e con il generale Broulard, "la volpe", che astutamen-

te ottiene ciò che vuole facendo balenare nella mente dell'altro generale la possibilità di un avanzamento carrieristico; questi, ipocritamente, fa finta di tenere agli ottomila soldati sotto il suo comando più che alla sua stessa vita e di accettare di compiere la missione non per la stella in più da appuntarsi sul petto, ma per vero e sincero amor di patria.

Ora, l'intero dialogo viene mostrato da Kubrick con alcuni movimenti della macchina da presa che seguono i due quando, dopo alcuni minuti iniziali seduti in comode poltrone, si muovono nel salone a braccetto, compiendo dei cerchi intorno allo spazio, quasi a vuoto, a evidenziare il carattere già irreale e non possibile di quanto si sta organizzando. In più c'è un dettaglio che risulta essenziale per inquadrare tutto l'*incipit* e la lunga sequenza del salone: prima ancora di aver accettato, anzi proprio mentre oppone alcune astratte riserve all'operazione Formicaio, Mireau si versa da bere come se stesse già brindando, da solo, al successo di un attacco che lui sa benissimo essere destinato a un tragico scacco. Con un semplice esempio di linguaggio non verbale – il versarsi da bere – Kubrick inserisce già una critica alla figura del tronfio Mireau.

Praticamente senza soluzione di continuità, pur affidandosi a uno stacco tra la fine della sequenza d'inizio e quelle immediatamente successive delle trincee, la regia entra nel vivo della rappresentazione – e siamo al punto 2) – mostrando il rovescio della medaglia della vita al castello dorato, ovvero la vita nelle trincee. Lì luce chiara, stucchi, tappeti, quadri, specchi, etc., qui feriti, barelle, fango, sporco e grigio... cupi rumori di guerra... e tanta *paura*: la sequenza dura circa 8' (da 5'54" a 14').

Se sui titoli di testa si sente «La Marsigliese», l'inno nazionale francese, qui un rullo di tamburi presenta la visita di Mireau alle truppe in trincea. Alcuni contatti con i soldati evidenziano le condizioni ed il morale della truppa e Kubrick prosegue nel suo appena iniziato lavoro di aggiungere sempre un pizzico di sottile ironia alla situazione: il supposto spirito innato all'azione dei soldati, la preferenza tra le mosche e i moschetti..., la «splendida vista» del Formicaio, un obiettivo «abbordabile» come «una donna di facili costumi», le perdite fra i soldati per loro colpa, reazioni da «animali inferiori» a cui Dax risponde, per fortuna, con «una reazione da esseri umani» e, per finire, le fredde e statistiche previsionali delle perdite tra i soldati<sup>5</sup>.

5 Per quanto si riferisce alla vena ironica kubrickiana in generale e sulla guerra nello specifico, mentre non si può qui non ricordare *Il dottor Stranamore*, ci si permetta di segnalare anche il saggio di F. Borin, *Who Am I? Linguaggio iro-*

Ma la lusinga, che ha irretito Mireau, catturerà anche il solido colonnello Dax, anche se questi cerca di opporsi all'ordine del generale che cita il patriottismo riportando considerazioni diverse su quel sentimento che il pensatore Samuel Johnson ebbe a definire «l'ultimo rifugio delle canaglie». Ma non c'è niente da fare, colpito nell'amor proprio alla minaccia di essere allontanato dai suoi uomini e nel senso del dovere, Dax non può che dare esecuzione all'ordine di attacco.

3) E siamo dunque all'azione militare (che copre una discreta parte, da 25'24" a 34'17"): i lunghi carrelli di accompagnamento dell'attacco fanno da contrasto a quelli *a precedere* di matrice ophülsiana di cui s'è detto<sup>6</sup>. In quelli nella trincea, il regista, cioè la sua macchina da presa, *precede* i personaggi anche nel senso che il regista ha *pre-visto* le immagini e anticipa quanto essi e lo spettatore vedranno, il che produce una visione particolare, attenta e ad un tempo eccentrica nel suo dinamismo. I carrelli laterali di accompagnamento dell'attacco invece stabiliscono quasi una presentificazione del racconto, come se le inquadrature si realizzassero *mentre* i soldati avanzano – diciamo cercano inutilmente di avanzare sotto le palottole del nemico – ed è come se, appunto, l'azione si preparasse e avesse avvio nello stesso tempo in cui noi la vediamo. Il prevedibile disastro, le perdite, i morti e i feriti, anche dopo un tentativo di secondo attacco con soldati che non erano neanche riusciti a lasciare la trincea dato il terribile fuoco di sbarramento tedesco, porterà alla furia di Mireau e al suo cinico tentativo di ordinare di sparare sui suoi uomini. Cosa che porterà alla Corte marziale.

4) Il processo. Si diceva che i primi quattro punti sono sotto il dominio delle violenze: e, difatti, che cosa sono se non violenze quelle che fa Broulard a Mireau e questi a Dax? e Dax, *obtorto collo*, agli altri graduati? Cosa sono, se non violenze, il disprezzo per i soldati-«feccia» del maggiore e dello stesso Mireau? E ancora: non esitare a sacrificare vite umane per un “gioco” crudele e per uno scandaloso “capriccio” di grado militare, cosa è se non la violenza peggiore? Però di questo ultimo aspetto aberrante nel processo-farsa non c'è traccia. Se si considera il frammento della parte conclusiva, da 50'20" a 53'30", si può notare un terzo tipo di carrelli di accompagnamento, sia quelli dell'arringa del

---

*nico e falso nel segno di Kubrick*, in Fabrizio Borin (a cura di), *The Kubrick After. Influssi e contaminazioni sul cinema contemporaneo*, Padova, Il Poligrafo, 1999, pp. 49-88.

6 «Max Ophüls era certamente il maestro del piano mobile analitico, di quel movimento di macchina che sembra andare avanti all'infinito». Dichiarazione di Kubrick, in «Positif», cit., p. 36.

pubblico ministero, sia quelli relativi alla difesa di Dax. Tutte e due le tipologie, con quei movimenti di andata e ritorno a seguire i passi dei due ufficiali, servono a evidenziare la vuota ritualità del processo, in pratica conclusosi con le tre condanne per codardia di fronte al nemico già prima di essere celebrato.

In più il regista intende con forza sottolineare – qui in alcune precise inquadrature e anche in precedenza – il carattere di essenzialità e simmetria degli spazi del salone, proprio per far vedere come, a fronte di questo estremo nitore e ordine esteriore, corrisponda poi in effetti una assoluta assenza di etica, una confusione morale che annulla il buon senso in nome di una retorica bellicistico-gerarchica, inutilmente denunciata dal colonnello Dax nel suo tentativo di salvare la vita dei tre soldati presi a campione per dare l'esempio alla truppa tutta intera:

L'attacco di ieri mattina non è stato un'onta alla nostra bandiera e meno che mai un disonore per i combattenti di questa nazione. Ma questa corte marziale è un'onta e un disonore per la Francia. Un processo così condotto è un'offesa a ogni principio di giustizia. Signori della Corte, dichiarandoli colpevoli commettereste un delitto che vi ossessionerebbe fino alla fine dei vostri giorni. Non posso credere che il più nobile impulso dell'uomo, la pietà verso il prossimo, manchi completamente qui, quindi vi prego umilmente: abbiate pietà di questi uomini<sup>7</sup>.

5) L'esecuzione. Anche per il triste rito della cerimonia dell'esecuzione (da 68'51" a 74'07") Stanley Kubrick non si dimentica di essere stato, fin da giovane, un abile giocatore di scacchi, e quindi ideatore ed estensore di schemi lineari e geometrici. Per la scacchiera finale di *Orizzonti* – le altre sono state, lo ricordo: il salone del castello all'inizio, i labirintici percorsi delle trincee, la terra di nessuno sotto i bombardamenti durante l'attacco, il salone del processo e, appunto, il luogo dell'esecuzione – prevede precisamente le pedine e le necessarie mosse in un'architettura scenografica analogica alle immagini dell'inizio ed a quelle del processo: l'avanzare del piccolo corteo dei condannati, il prete, il pubblico, il fotografo, alcuni testimoni schierati ai lati del viale con il castello sullo sfondo... E ancora: il carrello-sogettiva ed il campo-controcampo in avvicinamento ai tre pali ai quali saranno legati i condannati, il plotone che si schiera di fronte ai tre giustiziandi, sono tutte linee di forza che tracciano dentro le inquadrature uno schema rigoroso foriero della stessa stridente situazione processuale: un'esecuzione ille-

7 Da *Orizzonti di gloria*, a 50'20".

gale cinica e assurda, ammantata di perfetta, metodica, ineccepibile e ritmica ritualità patriottica e disciplinare.

6) Il finale. Si accennava in precedenza al fatto che una parola centrale in questo film è la *fratellanza*. Proprio come per il nemico che non si vede mai e così è più presente, anche per questo aspetto Kubrick agisce allo stesso modo implicito, dando per scontata una vera e forte comunanza di sentimenti e di amicizia tra i soldati. Bene, andando al patibolo i tre commilitoni sono soli, ciascuno è disperato e solo con se stesso. Non perché non ci potesse essere solidarietà e amicizia e appunto fratellanza tra loro, ma perché la condizione di sudditanza, quasi di schiavitù, in cui i soldati venivano tenuti, continuamente umiliati e considerati carne da macello e non esseri umani, ha spezzato il loro senso umanitario e di amichevole condivisione. Anche nella prigione, durante la veglia, litigano tra di loro, e nell'episodio iniziale della pattuglia, il grado superiore di qualcuno autorizza a maltrattare l'inferiore annullando qualsiasi atteggiamento di tolleranza e disponibilità all'accettazione di un comune sentire, anche se segnato da un infausto destino militare.

Con il che i "sentieri della gloria", i percorsi che avrebbero dovuto aprire orizzonti quanto mai gloriosi e di vittoria per l'esercito francese, si sono macchiati del sangue delle centinaia di morti nella terra di nessuno durante l'impossibile attacco al Formicaio, ma anche del sangue dei tre disgraziati giustiziati<sup>8</sup>.

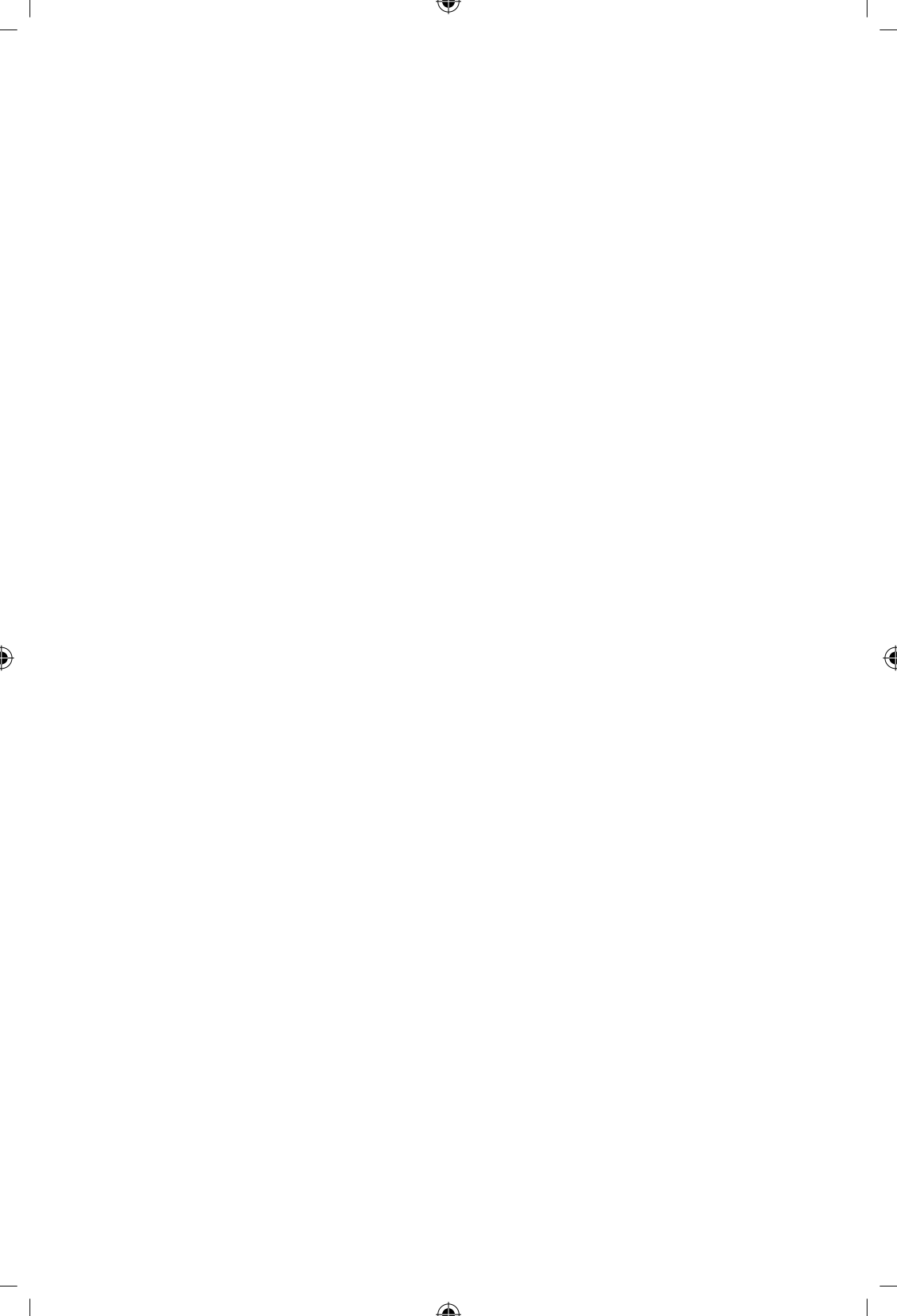
Però Kubrick negli anni Cinquanta, ancora ai suoi esordi, non ha ancora raggiunto la sfiducia ed il pessimismo dei decenni e dei film suc-

8 Ricordo che il film fu censurato in Francia per molti anni e fu visibile solo dal 1976, e in Spagna addirittura soltanto dal 1986, mentre in Germania, dove la pellicola fu girata, uscì nel 1960. La vicenda raccontata nel film (e nel preesistente romanzo) prende spunto dai fatti del 336° Reggimento di fanteria dell'esercito francese, comandato dal generale Géraud Réveilhac. I fatti si riferiscono ai primi mesi del 1915 quando, a seguito della ritrosia dei soldati di uscire dalle trincee per l'evidente impossibilità che un attacco potesse avere un qualche successo, il generale diede l'ordine di aprire il fuoco sulle sue truppe, cosa che non ebbe seguito in assenza di un ordine scritto. Il generale portò in giudizio ventiquattro uomini – 6 caporali e 18 soldati semplici più 2 giovani di ciascun squadrone – "colpevoli" di essersi rifiutati di «saltare fuori dalle trincee». Il processo ne assolse 20 condannando, ingiustamente, quattro caporali e tutti i condannati furono giustiziati il 17 marzo. Anche la vicenda del militare legato alla barella per essere condotto alla fucilazione prende le mosse da quanto realmente occorso al sottotenente Jean Marius Chapelant, che l'11 ottobre del 1914 venne issato su una barella e messo in piedi per poter essere giustiziato.



cessivi, e allora, dopo aver raccontato una pagina ingloriosa degli esseri umani, cerca di mitigare l'orrore per l'insensibilità dimostrata dai generali, con l'episodio della ragazza tedesca che canta timidamente davanti ai soldati francesi (il richiamo è alla già citata tregua di Natale e al recente film *Joyeux Noël*). Le esperienze giovanili di Kubrick come fotografo emergono con forte e bellissima evidenza nei ritratti dei volti nei primi piani di alcuni soldati. Non si tratta assolutamente di un *happy end* da cinema americano, è solo un gesto di umanità, uno sguardo sensibile alla vita, un tocco di solidarietà umana e individuale che il regista coglie – ma potremmo dire che inizia qui a cogliere e che porterà avanti nel corso della sua carriera come problematica conflittuale tra le contraddizioni dell'Individuo e quelle delle Società contemporanee in guerra come in pace – con la sua sensibilissima macchina da presa.

Le fasi terminali di *Orizzonti di gloria*, ricomprese fra 78'26" e la fine della pellicola a 83'54", vedono appunto: 6) il finale. Naturalmente il tema della guerra sarà in seguito sviluppato da Kubrick sotto diverse accezioni e rappresentazioni..., ma questi, per dir così, sarebbero gli *orizzonti* di altri film, per i quali tuttavia sarebbero potenzialmente valide le considerazioni fatte nei paragrafi iniziali di queste pagine.



GIORGIO BRIANESE  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## COSTRUIRE PER DISTRUGGERE Pensare e cantare la guerra

### 1. *Due fratelli*

There's so many different worlds  
So many different suns  
And we have just one world  
But we live in different ones...  
(Dire Straits, *Brothers in arms*).

Propongo, per avviare il discorso, un breve racconto. Una sorta di piccolo apologo sospeso tra la verità storica e l'immaginazione. Vorrebbe, tra le altre cose, avere il compito di ricordarci che la guerra è qualcosa di terribilmente reale, che, in modi diversi, mette in gioco, aggredendola nel corpo e nella mente, l'esistenza di persone in carne ed ossa, in linea di principio quella di ciascuno di noi. Qualcuno, non senza ragione, penserà che rammentare quella che potrebbe apparire come una ovvietà sia superfluo; tuttavia, in un tempo come il nostro, nel quale la guerra è quasi sempre – almeno per coloro ai quali non tocca in sorte di viverla in prima persona – una rappresentazione (quando non una vera e propria manipolazione) mediatica che ne tiene a distanza la crudeltà e ce la presenta nella forma di uno spettro evanescente, trasformandola in qualcosa che sta a mezza strada tra la fiction televisiva e il videogame<sup>1</sup> e che agisce come una sorta di anestetico sulle nostre emozioni e sulla nostra capacità di reagire con indignazione, forse non è del tutto fuori luogo. Serve a rammentarci che gli attori e le vittime della guerra non sono dei pixel su uno schermo, entità, oltre che disumanizzate, dematerializzate, ma esseri viventi.

---

<sup>1</sup> Per un primo sguardo su questi temi cfr., tra i molti studi possibili, *Conflitti. Strategie di rappresentazione della guerra nella cultura contemporanea*, a cura di V. Fortunati, D. Fortezza, M. Ascari, Meltemi, Roma 2008; N. Chomsky - E.S. Herman, *La fabbrica del consenso. La politica e i mass-media*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 2014.

Protagonisti di questo piccolo apologo sono due fratelli: uno, non del tutto casualmente, si chiama come me, Giorgio; l'altro è Mario. Epoca e ambientazione della loro vicenda: durante la seconda guerra mondiale, un giorno qualsiasi successivo all'8 settembre del 1943. Uno di loro è da sempre un fascista convinto e, dopo la deposizione del Duce da parte del Gran Consiglio e la firma dell'armistizio, è rimasto fedele a Benito Mussolini, aderendo con quell'entusiasmo di cui forse solo i giovanissimi sono capaci (ma anche con quello che basta di fanatismo e di esaltazione) alla Repubblica di Salò. L'altro, anche lui da sempre, è antifascista ma, come tanti giovani dell'epoca, è stato costretto a indossare la divisa ed è stato arruolato nell'Armir, l'Armata Italiana in Russia che era stata istituita nell'estate del 1942 su richiesta dello Stato maggiore tedesco.

Per qualche tempo, insieme ai suoi commilitoni, Mario ha combattuto sul Don, sino a quando ha preso la decisione – rischiosa e coraggiosa almeno quanto lo sarebbe stata quella di rimanere al fronte continuando a combattere contro il 'nemico' – di disertare. A piedi e con mezzi di fortuna, aiutato a volte da qualche pietoso contadino russo (Dostoevskij aveva già sperimentato in prima persona quanto i contadini russi sapessero essere vicini a chi, com'era accaduto allo scrittore al tempo della prigionia in Siberia, si trovava in difficoltà apparentemente insuperabili), percorre faticosamente, superando avversità di ogni genere, gli oltre duemila chilometri che lo separano dalla sua città, Venezia. Qui, dopo un breve periodo trascorso tenendosi ben nascosto, decide di recarsi in montagna per unirsi ai partigiani e combattere al loro fianco.

Un giorno, nel corso di un rastrellamento nazi-fascista in terra friulana, Giorgio e Mario si ritrovano da soli, l'uno di fronte all'altro e con le armi in pugno. È trascorso molto tempo dall'ultima volta in cui si sono incontrati ma, com'è naturale, si riconoscono immediatamente. Stupore ed emozione sono gli stessi per entrambi, ed entrambi devono prendere in pochi istanti la medesima decisione: sparare al fratello? lasciarsi catturare dal 'nemico'? uccidere o farsi uccidere? A ben vedere la loro è la situazione di agghiacciante 'normalità' in cui si viene a trovare, prima o poi, qualunque combattente, a qualsiasi esercito appartenga e per qualsiasi ragione abbia deciso di impugnare le armi. Fabrizio De André l'ha cantata in una delle sue composizioni più note, *La guerra di Piero*, con l'intensità e la semplicità di chi sa che cosa significa guardare le persone negli occhi e riesce a vedere le cose nella loro verità, dando voce a chi, sempre o per lo più, è costretto al silenzio:

E mentre marciavi con l'anima in spalle  
 vedesti un uomo in fondo alla valle  
 che aveva il tuo stesso identico umore  
 ma la divisa di un altro colore.  
 Sparagli Piero, sparagli ora  
 e dopo un colpo sparagli ancora  
 fino a che tu non lo vedrai esangue,  
 cadere in terra, a coprire il suo sangue.

Sembra proprio che almeno uno dei due combattenti che si fronteggiano sia destinato a rimanere steso al suolo:

Cadesti a terra senza un lamento  
 e ti accorgesti in un solo momento  
 che il tempo non ti sarebbe bastato  
 a chieder perdono di ogni peccato.  
 Cadesti a terra senza un lamento  
 e ti accorgesti in un solo momento  
 che la tua vita finiva quel giorno  
 e non ci sarebbe stato ritorno<sup>2</sup>.

Ma forse questo esito non è inevitabile come potrebbe sembrare, e le cose possono andare diversamente. Torniamo per un momento ai due fratelli che si sono ritrovati l'uno di fronte all'altro, l'uno contro l'altro. Gli istanti che stanno vivendo sono, senza retorica, lunghi e lenti come la loro vita: si guardano diritto negli occhi e, lentamente, abbassano entrambi il fucile. Viene in mente *Il canto dei mestieri* di Ivano Fossati:

Guardami bene diritto negli occhi  
 che il mio mestiere non è il soldato  
 guardami bene diritto negli occhi  
 che il mio mestiere non è  
 né di spada né di cannone  
 quello che ero io l'ho scordato  
 se fosse spada se fosse cannone  
 il mio mestiere saprei qual'è<sup>3</sup>.

- 
- 2 Fabrizio De André, *La guerra di Piero*, 1964. Il testo della canzone si può leggere in F. De André, *Il canzoniere*, a cura di Claudia Gatti, Volonté Editore, Milano 2009. Uno strumento prezioso di consultazione per quel che riguarda le canzoni sulla/contro la guerra è il sito <http://www.antivarsongs.org/index.php?lang=it>.
  - 3 Ivano Fossati, *Il canto dei mestieri*, in *Macramé*, Columbia Records, 1996 .

I due fratelli si avvicinano l'uno all'altro. Si abbracciano silenziosamente. Uno dei due – non importa quale – ha il volto appena rigato da una lacrima. Senza pronunciare parola, voltano le spalle l'uno all'altro e si allontanano ciascuno per la propria strada. Nessuno viene colpito, nessuno rimane inchiodato a terra a coprire il proprio sangue.

Mi chiedo se ci sia qualcosa che abbia la capacità di rendere visibile in modo più efficace quella condizione 'naturale' che Schopenhauer ha descritto magistralmente come il conflitto della volontà con sé stessa, dell'immagine di due fratelli che, armi in pugno, combattono (o almeno dovrebbero farlo, qualora decidessero di stare alle regole del gioco della guerra) l'uno contro l'altro. Ecco come ci parla il filosofo:

... vediamo dovunque nella natura conflitto, lotta e alternanza di vittorie, e proprio in questo, d'ora in avanti, riconosceremo più chiaramente l'essenziale discordia della volontà con sé stessa. Ogni grado di oggettivazione della volontà contende all'altro la materia, lo spazio, il tempo (...). Questo conflitto si perpetua in tutta quanta la natura; di più: è solo grazie ad esso che la natura esiste (...); questo stesso conflitto, infatti, è proprio la manifestazione dell'essenziale discordia della volontà con sé stessa. Il livello più chiaro di visibilità questa lotta universale lo raggiunge nel mondo animale, che ha come proprio nutrimento il mondo vegetale e nel quale, inoltre, ogni animale diventa preda e nutrimento di un altro, vale a dire che deve cedere la materia nella quale la sua idea si rappresentava per far posto alla rappresentazione di un'idea diversa, in quanto ogni animale può conservare la propria esistenza solo sopprimendone sempre di nuovo un'altra; la volontà di vivere vive così in generale di sé stessa e, sotto diverse forme, è il nutrimento di sé stessa, sino a che, alla fine, la specie umana, poiché è riuscita a sopraffare tutte le altre, considera la natura come se fosse stata fabbricata a proprio uso e consumo; e tuttavia anche questa stessa specie (...) manifesta in modo spaventosamente chiaro in sé stessa quella lotta, quella discordia interiore della volontà, giustificando il detto *homo homini lupus*<sup>4</sup>.

Schopenhauer propone numerose esemplificazioni di questo conflitto inesauribile, ricavandole per lo più dall'osservazione del mondo naturale. L'immagine che gli sembra più efficace e rivelatrice è quella della formica-bulldog australiana, nella quale l'impulso bellicoso è così forte da spingerla a combattere persino contro sé stessa, in certo senso addirittura oltre la propria fine: «se la si taglia in due, ecco che inizia una lotta tra la parte del capo e la parte della coda: quella afferra questa con i suoi denti; questa si difende bene con il suo pungiglione; la lotta dura di

4 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 27; trad. it. di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, p. 204.

solito una mezz'ora, sino a che entrambe muoiono, oppure vengono trascinate via da altre formiche. E questo si ripete ogni volta»<sup>5</sup>. Un istinto esemplare, non c'è dubbio: testimonia al di là di ogni ragionevole dubbio che la volontà di combattere appartiene all'anima profonda della natura e che la formica-bulldog non ha la possibilità di scegliere di agire diversamente.

Ma c'è qualcosa che possa meglio manifestare, anche sul piano simbolico, oltre che su quello emotivo, il *bellum omnium contra omnes*<sup>6</sup>, quella guerra di tutti contro tutti che è, da ultimo, la guerra che la volontà conduce instancabilmente contro sé stessa, di due fratelli che, come nell'apologo di apertura, si fronteggiano puntando i fucili l'uno contro l'altro, pronti a sparare?

Schopenhauer e Nietzsche, ciascuno a proprio modo, hanno indagato filosoficamente il conflitto a prima vista inesauribile che travolge sempre di nuovo, una dopo l'altra, le forme dell'esistenza. Hanno smascherato l'impermanenza di queste ultime e le hanno consegnate alla dimensione effimera del sogno; un sogno che tende a trasformarsi rapidamente in un incubo, assumendo l'aspetto di una guerra senza fine nella quale ciascuno, oltre che una vittima, è anche un animale da preda, un 'rapace'. Perché, come Nietzsche spiega nella prima dissertazione di *Genealogia della morale*, «pretendere dalla forza che non si estrinsechi come forza, che non sia un voler sopraffare, un voler abbattere, un voler signoreggiare, una sete di nemici e di opposizioni e di trionfi, è precisamente così assurdo come pretendere dalla debolezza che essa si estrinsechi come forza»<sup>7</sup>. Schopenhauer, in particolare, ci insegna (e lo insegna anche a Nietzsche, in effetti) che nel profondo, al di là dell'ordine rassicurante ma fittizio della ragione, agisce una forza cieca e incontrollabile, tutt'altro che confortante, la quale, con buona pace delle nostre illusioni, si manifesta sempre di nuovo sotto il segno della lotta. Non può essere diversamente, poiché è essa stessa ad essere intimamente conflittuale, ed è nella forma del conflitto che si rende visibile:

5 Ivi, § 27, p. 205.

6 Come è noto, questa è per Hobbes la condizione naturale degli esseri umani al di fuori della società civile: «lo stato naturale degli uomini, prima che si riunissero in società, era la guerra; non solo, ma una guerra di tutti contro tutti» (Th. Hobbes, *De Cive. Elementi filosofici sul cittadino*, trad. it. di T. Magri, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. 86-87. Cfr. anche id., *Leviatano*, I, 13).

7 F. Nietzsche, *Genealogia della morale*, Prima dissertazione, § 13, trad. it. in *Opere di F. Nietzsche*, vol. VI, 2, Adelphi, Milano 1977, p. 244.

La volontà di vivere ci appare, considerata oggettivamente, come una follia, e considerata soggettivamente, come un'illusione della quale tutto ciò che vive diviene preda, che lo porta a esaurire le proprie forze mirando a raggiungere qualcosa che è del tutto privo di valore. Solo che, se esaminiamo le cose con maggiore attenzione, scopriamo anche in questo caso che essa è piuttosto una spinta cieca, un impulso del tutto privo di fondamento e di motivazione<sup>8</sup>.

Ogni essere vivente, da questo punto di vista, altro non è che l'epifenomeno di una pulsione bellicosa, destinato a una vita effimera che si svolge sotto il segno dello spazio, del tempo e della violenza e deciso a difendere con ogni mezzo la propria fugace esistenza; quest'ultima, come se non bastasse, si trova sempre in bilico tra l'essere e il non-essere, tenendosi precariamente in equilibrio, in perenne attesa della fine:

... è del tutto manifesto che, come notoriamente il nostro camminare altro non è che un cadere continuamente evitato, così la vita del nostro corpo altro non è che un morire incessantemente evitato, una morte sempre di nuovo rinviata; e, in ultima analisi, anche l'attività del nostro spirito è una noia incessantemente respinta. A ogni respiro allontaniamo la morte che è già da sempre dentro in noi, e con la quale in questo modo combattiamo a ogni secondo una battaglia, alla quale poi se ne aggiungono altre, a intervalli più lunghi, ogni qual volta mangiamo, ogni qual volta dormiamo, ogni qual volta ci riscaldiamo, e così via. Alla fine è la morte che deve vincere, poiché le siamo toccati sin dalla nascita, ed essa non fa che giocare per qualche tempo con la sua preda prima di divorarla. Noi, nel frattempo, ci sforziamo con grande partecipazione e con ogni cura di prolungare il più possibile la nostra vita, come chi volesse gonfiare una bolla di sapone quanto più e quanto più a lungo è possibile, pur avendo l'assoluta certezza che dovrà scoppiare<sup>9</sup>.

Anche gli istinti (innanzitutto l'istinto di sopravvivenza) altro non sono se non le forme emergenti secondo cui la volontà (che si declina come volontà di vivere per Schopenhauer e come volontà di potenza per Nietzsche, anche se le due figure, da ultimo, coincidono, poiché vivere altro non significa che esercitare la propria forza, l'energia che ci consente di mantenerci nell'esistenza) si rende visibile, facendo sì che la natura si presenti ai nostri occhi come un campo di battaglia permanente nel quale gli esseri viventi, tutti e nessuno escluso, inconsapevoli come

8 A. Schopenhauer, *Supplementi a "Il mondo come volontà e rappresentazione"*, capitolo 28; trad. it. di G. Brianese, Einaudi, Torino 2013, p. 465.

9 A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà e rappresentazione*, § 57; trad. it. cit., pp. 400-401.



sono della loro comune appartenenza a quella radice profonda alla quale Schopenhauer allude quanto pronuncia la parola ‘volontà’, si scontrano sempre di nuovo l’uno contro l’altro senza minimamente rendersi conto di combattere in realtà sempre e solo contro sé stessi. In questo modo essi danno visibilità a quella «essenziale discordia della volontà con sé stessa» che «si perpetua in tutta quanta la natura»<sup>10</sup> e che è ciò che consente alla volontà stessa di manifestarsi così come si manifesta, dando forma alla natura e agli esseri che la abitano:

Una tra le sorgenti fondamentali della sofferenza (...) è, non appena si manifesti realmente e in una forma determinata, quella di Eris, la lotta fra tutti gli individui, l’espressione del conflitto dal quale è affetta la volontà di vivere nella sua interiorità (...): i combattimenti tra gli animali sono un mezzo crudele per illustrarlo immediatamente e crudamente. In questa discordia originaria si trova una sorgente inesauribile di sofferenza, malgrado le precauzioni che sono state prese per combatterla<sup>11</sup>.

Una sofferenza in perenne attesa di quella morte che trasforma sin da principio in una finzione la nostra vita. Con le parole di una vecchia canzone di Claudio Lolli:

Lo sai che siamo tutti morti  
e non ce ne siamo neanche accorti,  
e continuiamo a dire così sia<sup>12</sup>.

## 2. Dio è dalla nostra parte?

So now as I’m leavin’  
I’m weary as Hell  
The confusion I’m feelin’  
Ain’t no tongue can tell  
The words fill my head  
And fall to the floor  
If God’s on our side  
He’ll stop the next war...  
(Bob Dylan, *With God on our side*)

10 Ivi, § 27, trad. it. cit., p. 204.

11 Ivi, § 61; trad. it. cit., p. 427.

12 C. Lolli, *Io ti racconto*, in *Un uomo in crisi*, 1973.

Gli esseri umani declinano, nel corso di tutta intera la loro storia, quella essenziale discordia che Thomas Hobbes ha indicato con un'espressione che, con il tempo, è diventata quasi un luogo comune, una frase fatta: *bellum omnium contra omnes* – quella guerra di tutti contro tutti che rende necessario il potere sempre coercitivo e, alla lettera, 'terroristico' dello Stato: perché «le leggi di natura (come la *giustizia*, l'*equità*, la *modestia*, la *misericordia*, e, insomma, il *fare agli altri quel che vorremmo fosse fatto a noi*) in sé stesse, senza il terrore di qualche potere che le faccia osservare, sono contrarie alle nostre passioni naturali che ci spingono alla parzialità, all'orgoglio, alla vendetta e simili»<sup>13</sup>. Con buona pace delle parole troppo spesso ipocrite delle moderne democrazie, «i patti senza la spada sono solo parole», ammonisce Hobbes<sup>14</sup>, perché la natura, anche la natura degli esseri umani, è discordia. Quella discordia che, alle origini del pensiero filosofico occidentale, è stata evocata anzitutto dalle parole di Eraclito di Efeso: «Si deve sapere che la guerra è comune, che il conflitto è giustizia, e che tutte le cose si producono secondo conflitto e necessità»<sup>15</sup>.

*Polemos*, la guerra (la parola è di genere maschile nella lingua greca, femminile nella nostra), è ciò che per Eraclito tutte le cose hanno in comune, essendo generate da essa: «Padre di tutte le cose è la guerra e di tutte è re: gli uni li rese dèi, gli altri uomini, gli uni li fece schiavi, gli altri liberi»<sup>16</sup>. *Polemos* è il padre di tutte le cose, è la forza che le genera. Teniamo a mente questa espressione eraclitea, che riprenderò più avanti in relazione al rovesciamento, a prima vista sorprendente, che di essa ha proposto Emanuele Severino: non è *polemos*, sostiene Severino, ad essere padre di tutte le cose, bensì è la cosa ad essere la madre di tutte le guerre.

Rimaniumo però per il momento all'idea che la storia degli esseri umani sia la vicenda del manifestarsi di una essenziale discordia, dal primo gesto di violenza che è stato compiuto, prima ancora che l'essere umano diventasse quello che conosciamo, sino a quelli del nostro presente. Perfetta la visione che, di quel gesto – il gesto della violenza originaria, potremmo anche dire –, danno le prime sequenze di uno dei capolavori del regista Stanley Kubrick, *2001: Odissea nello spazio*, che

13 Th. Hobbes, *Leviatano*, parte II, cap. XVII, trad. it. di G. Micheli, La Nuova Italia, Firenze 1976, p. 163.

14 *Ibidem*.

15 Eraclito, fr. 80; trad. it. in Eraclito, *I frammenti*, a cura di F. Fronterotta, Rizzoli, Milano 2013, p. 50.

16 Eraclito, fr. 53; trad. cit., p. 47.

mettono in scena *The dawn of man*, ‘l’alba dell’uomo’, come recita la didascalia. Si tratta probabilmente di uno dei momenti più celebri di tutta la storia del cinema, preceduto e accompagnato dalla musica di *Also sprach Zarathustra* di Richard Strauss. Le scimmie antropomorfe, che inizialmente condividono alla pari con gli animali lo spazio, le difficoltà, le paure di una terra inospitale, acquisiscono una abilità tecnica che, da quel momento in avanti, le distinguerà da tutti gli altri. Kubrick, legando una volta per tutte il progresso alla violenza, ci mostra una mano che, impugnato un osso, lo trasforma in un’arma, dapprima utilizzandolo contro alcuni animali, poi anche contro altri esseri antropomorfi:

All’inizio è la scimmia che si accosta al monolite nero con rispetto, e poi scopre a poco a poco l’uso dell’osso come arma, primo passo di un dominio *tecnico* sul mondo. Ma questa scoperta compiuta nel segno della paura la induce a servirsene per uccidere un’altra scimmia (Ogni progresso della specie, sembra che Kubrick voglia dirci, è legato alla soddisfazione degli istinti. Quando questi sono attenuati o repressi come nella società del 2001, l’uomo si raggela. È solo uccidendo HAL 9000 che Bowman ha accesso ad uno stadio superiore). Così i rapporti tra la paura e l’aggressione, sempre presenti nei film di Kubrick, vengono espressi in *2001* in modo sconvolgente<sup>17</sup>.

Da quel primo gesto fino alla ‘esportazione della democrazia’ da parte degli Stati Uniti («l’America è un arsenale di democrazia», come diceva Gaber<sup>18</sup>) e delle sempre ‘volenterose’ coalizioni che fanno, più o meno ipocritamente, da stampella alla loro politica estera, fino alle aggressioni ‘barbare’ dell’ISIS (che, come è facile capire se appena ci si pensa, sono suscitate anche dalla violenza dell’Occidente e dalle sue provocazioni)<sup>19</sup>, la storia sembra confermare ad ogni passo che proprio questa è l’essenza dell’essere umano (il suo destino, potremmo anche dire, una sorta di ‘DNA’ della specie umana): essere il protagonista di una guerra che – non serve nemmeno scomodare vecchie e nuove crociate per rendersene conto – sempre, anche quando la propaganda ne

17 M. Chiment, *Kubrick*, trad. it., Rizzoli, Milano 2007, p. 128.

18 G. Gaber, *L’America*, in *E pensare che c’era il pensiero*, 1995. Una prima versione di questo monologo era stata portata in teatro una ventina d’anni prima, in *Libertà obbligatoria*.

19 Su questi temi cfr. il recentissimo libro di Franco Cardini, *Il Il califfato e l’Europa. Dalle crociate all’ISIS: mille anni di paci e guerre, scambi, alleanze e massacri*, Utet, Torino 2016. Dello stesso autore cfr. anche *Europa e Islam. Storia di un malinteso*, Laterza, Roma-Bari 2015.

esalta le finalità benefiche e persino pacifiste<sup>20</sup>, viene condotta a partire dalla volontà di affermare un punto di vista che viene ritenuto superiore a quello dell'altro e dalla convinzione che le proprie 'ragioni' siano migliori di quelle dell'altro<sup>21</sup> e che, come tali, non tollerino di essere messe in discussione: chi propone un punto di vista critico diventa per ciò stesso un nemico, rema contro, è anti-democratico, è ostile al progresso e alla civilizzazione, e così via. Ascoltiamo ancora l'ironia di Gaber: «Non c'è popolo che sia più giusto degli americani. Anche se sono costretti a fare una guerra, per cause di forza maggiore, s'intende, non la fanno mica perché conviene a loro. No! È perché ci sono ancora dei posti dove non c'è né giustizia, né libertà. E loro, eccola lì, pum! Te la portano. Sono portatori, gli americani. Sono portatori sani di democrazia. Nel senso che a loro non fa male, però te l'attaccano»<sup>22</sup>.

La guerra sembra essere ed essere stata la protagonista permanente della storia degli esseri umani, e viene sempre condotta, in modo più o meno esplicito e consapevole, dal punto di vista (indiscutibile, ma anche indiscutibilmente arrogante) di Dio, realizzandosi nella forma di una lotta del Bene contro il Male. Perché «non si fanno domande – come cantava Bob Dylan nel 1963 – quando hai Dio dalla tua parte»<sup>23</sup>. Non si fanno e non ci si pongono domande. Un tema ripreso anche da Gaber, quando, nel monologo che ho già citato, aggiunge che «Dio, fa il tifo per gli americani», in ragione della autoproclamata 'bontà' della loro condotta: «Gli americani hanno le idee chiare sui buoni e sui cattivi, chiarissime. Non per teoria... per esperienza, i buoni sono loro!»<sup>24</sup>.

20 O pseudo-tali: quando sento descrivere le operazioni di guerra con espressioni come *peace-keeping* provo sempre un brivido di inquietudine e mi chiedo quali parole ci restino per descrivere l'opera degli autentici operatori di pace o dei teorici del pacifismo. Su questo cfr. D. Losurdo, *Il linguaggio dell'impero. Lessico dell'ideologia americana*, 2<sup>a</sup> edizione, Laterza, Roma-Bari 2007. Dello stesso autore cfr. anche *La non-violenza. Una storia fuori dal mito*, 2<sup>a</sup> edizione, Laterza, Roma-Bari 2010.

21 Un pensatore straordinario e anomalo come Carlo Michelstaedter, però, già all'inizio del Novecento aveva compreso perfettamente che «*Alle haben recht – niemand ist gerecht*: Tutti hanno ragione, ma nessuno ha la ragione» (C. Michelstaedter, *La persuasione e la retorica*, a cura di S. Campailla, Adelphi, Milano 1982, p. 77).

22 G. Gaber, *L'America*, cit.

23 Bob Dylan, *With God on our side*, in *Lyrics 1962-2001*, trad. it., con testo originale a fronte, a cura di A. Carrera, Feltrinelli, Milano 2004, p. 177.

24 G. Gaber, *L'America*, cit.

### 3. *Costruire per distruggere*

You that never done nothin'  
 But build to destroy  
 You play with my world  
 Like it's your little toy  
 You put a gun in my hand  
 And you hide from my eyes  
 And you turn and run farther  
 When the fast bullets fly...  
 (Bob Dylan, *Masters of war*).

Detto questo, vorrei riprendere per un momento l'immagine che ho richiamato poco fa, quando mi sono riferito, a proposito della figura del *Polemos*, a Eraclito e a Severino. È la guerra ad essere la generatrice di tutte le cose, come pensa Eraclito, oppure, come suggerisce Severino, è la cosa a generare tutte le guerre? Per capire meglio il senso di questa almeno apparente provocazione, sarebbe necessario chiamare in causa in modo analitico il discorso filosofico di Severino ma, com'è evidente, in questa sede non è possibile farlo<sup>25</sup>. Voglio però provare almeno ad accennare al significato complessivo della sua tesi, rinviando chi fosse interessato a un primo approfondimento della questione alla lettura del volumetto *La guerra*, nel quale Severino prova a risalire «alle origini della guerra», proponendo un itinerario che conduce «nel sottosuolo» del nostro tempo e del senso che, in esso, assume il fenomeno della guerra, ossia nel sottosuolo «della coscienza che la nostra civiltà possiede della guerra»<sup>26</sup>.

Il rovesciamento dell'aforisma eracliteo si produce, nel discorso di Severino, a partire dalla convinzione che il modo in cui (oggi e nella sua storia) la cultura occidentale ha pensato e pensa al mondo e alle cose che lo abitano (esseri umani inclusi) sia la matrice di ogni violenza, e dunque anche di quella violenza macroscopica che, in certo senso, sta «al centro dell'esperienza umana» e alla quale diamo il nome di guerra. Questo perché il modo in cui il mondo e le cose e gli esseri umani vengono pensati deriva, secondo Severino, da una contraddizione di fondo, da una sorta di

25 Mi permetto di rinviare, per un primo sguardo su quel discorso, al mio *L'eterno che è qui. Il divenire dell'essere nel pensiero di Emanuele Severino*, in E. Severino, *La guerra e il mortale*, a cura di L. Taddio, Mimesis, Milano-Udine 2010, pp. 29-87.

26 E. Severino, *La guerra*, Rizzoli, Milano 1992, p. 19.

‘malattia dell’anima’: da un inconscio nel quale abita la più profonda delle antinomie, quella persuasione (nichilistica) che consiste nella convinzione che ciò che è sia non solo destinato al niente, ma che sia come tale identico al niente; ossia nell’essere persuasi della realtà dell’impossibile:

Il dire enigmatico di Eraclito viene reso esplicito dalla nostra cultura e insieme esorcizzato. Si dà per scontato che il significato della parola ‘guerra’ sia diverso dal significato della parola ‘cosa’ (...). E, a partire dai Greci, si dà per scontato che una ‘cosa’ sia ciò che *esce da niente*, resta un poco nell’essere e *ritorna infine nel niente*. Gli stessi pensatori greci non si rendono conto della novità inaudita di questo loro pensiero. *All’interno* di questo senso della ‘cosa’, la nostra civiltà tenta di trovare le cause e i rimedi della guerra – tenta di eliminare la guerra. (E non sospetta neppure che nel concetto di ‘rimedio’ – ossia di ‘strumento idoneo alla produzione di un certo scopo’ – sia presente l’anima stessa della guerra). Ma l’impresa è impossibile. Come se uno tentasse di liberarsi della propria ombra. Perché se la ‘cosa’ è ciò che è disponibile all’essere e al niente, allora solo perché essa è così disponibile può sorgere la volontà di dominarla e di produrla e di distruggerla. In quanto producibile-distruggibile, la ‘cosa’ è l’oggetto della volontà di potenza (...). Eraclito affermava che se la guerra finisse, non esisterebbero più le ‘cose’. Si tratta invece di comprendere che solo se tramonta il senso greco della ‘cosa’ diventa possibile il tramonto della guerra. Cioè questo tramonto diventa possibile solo se tramonta l’anima stessa della nostra civiltà<sup>27</sup>.

Costruire e distruggere: questo binomio nomina il senso ‘tecnico’ e violento che la civiltà occidentale assegna alle cose, ossia agli abitatori della terra (esseri umani inclusi). Costruire *per* distruggere e distruggere per ri-costruire: queste espressioni nominano il senso che la guerra assegna alle cose e che le cose assegnano alla guerra (esseri umani anche in questo caso inclusi; anche se questi ultimi, una volta che siano stati distrutti, non possono essere ‘ri-costruiti’ come invece sembra sia possibile fare a partire dalle macerie delle cose). Viene da qui, tra le altre cose, anche il titolo che ho proposto per questo mio contributo – *Costruire per distruggere*, appunto – che prende spunto da due versi di una violentissima canzone di Bob Dylan, la quale, più che alla tradizione del canto politico americano, sembra appartenere a quella «delle canzoni anarchiche o francesi di fine Ottocento, o delle canzoni di lotta degli anni sessanta, che non contemplavano né perdono né carità cristiana e non facevano mistero di voler vedere scorrere il sangue»<sup>28</sup>:

27 Ivi, pp. 11-12.

28 A. Carrera, *Bob Dylan*, Doppiozero, Milano 2015, p. 54.

... Una cosa la so  
 anche se sono più giovane di voi  
 che nemmeno Gesù potrà mai  
 perdonare quello che fate...<sup>29</sup>

Sono versi di *Masters of war*, una canzone che è una violentissima invettiva contro la violenza della guerra. Non basta nemmeno, al giovane Bob Dylan, che il 'peccato' dei signori della guerra sia imperdonabile persino agli occhi della misericordia cristiana: Dylan «procede nella strofa conclusiva a desiderare esplicitamente la morte dei fabbricanti d'armi:

E spero che moriate,  
 e che la morte vi colga presto.  
 Seguirò la vostra bara  
 in un pallido meriggio,  
 resterò a vedervi calare  
 nel vostro letto di morte,  
 e rimarrò sul bordo della fossa  
 finché sarò sicuro che siete proprio morti»<sup>30</sup>.

*I hope that you die*. Spero che moriate. Una espressione così fortemente ed esplicitamente violenta che taluni interpreti, quando si accostano a questa canzone, omettono l'ultima strofa (Joan Baez, ad esempio; altri invece, come Eddie Vedder, la cantano fino in fondo), come se le parole di Dylan, qui, fossero di una violenza così inaudita da non poter essere nemmeno pronunciate senza farle per ciò stesso ricadere nella stessa logica violenta di quella guerra contro la quale vengono scagliate. Ma, «come ha scritto Greil Marcus, quello che ha tenuto in vita *Masters of war* è, in fondo proprio quell'*I hope that you die*', il fatto che la canzone tocca i limiti oltre i quali nemmeno la libertà di parola potrebbe più proteggerla, ma dà a chiunque la canti la possibilità di raggiungerli»<sup>31</sup>. È dunque una canzone, quella di Bob Dylan, che ci conduce al limite (come peraltro spesso accade quando si ha a che fare con le sue composizioni): al limite del dicibile e, in un certo senso, anche al limite dell'opposizione alla guerra, al limite delle possibilità del nostro essere 'contro'. Perché anche il contrapporsi è una forma della violenza.

29 Bob Dylan, *Masters of war* (modifico qui la traduzione italiana contenuta in *Lyrics*, cit., p. 119).

30 A. Carrera, *Bob Dylan*, cit., p. 32.

31 Ivi, p. 33.

Forse dovremmo imparare, come insegna Nietzsche, ad abbandonare anche, se non anzitutto, la volontà di contrapporci, oltrepassando la logica della contraddizione. Nietzsche, smascherando le stabilità illusorie sulle quali l'Occidente ha edificato la propria storia, vede nel divenire l'unico mondo con il quale abbiamo realmente a che fare. Prestando ascolto alla lezione irrinunciabile di Eraclito è possibile non lasciarsi intrappolare nel «freddo schema razionale dei due opposti limitanti»<sup>32</sup>, abbandonandosi invece al «flusso mirabile e reversibile del divenire»<sup>33</sup>, e tentando, così facendo, di oltrepassare la rigidità superficiale e sempre violenta delle antitesi. È in questo modo che «tutto si fa lieve e senza scopo, regna l'eterna gioventù dell'insondabile *aion*»<sup>34</sup>.

#### 4. *Nati per uccidere: la guerra e la contraddizione*

My eyes collide head-on with stuffed  
 Graveyards, false gods, I scuff  
 At pettiness which plays so rough  
 Walk upside-down inside handcuffs  
 Kick my legs to crash it off  
 Say okay, I have had enough, what else can you show me?  
 And if my thought-dreams could be seen  
 They'd probably put my head in a guillotine  
 But it's alright, Ma, it's life, and life only  
 Bob Dylan, *It's alright ma (I'm only bleeding)*.

Per avviarmi a chiudere, vorrei prendere spunto da questa immagine:



32 G. Colli, *La natura ama nascondersi*, Adelphi, Milano 1988, p. 205.

33 Ivi, p. 206.

34 Ivi, p. 209.



Raffigura l'elmetto di un soldato americano sul quale è bene evidente la scritta 'Born to kill', 'nato per uccidere'. Ma è ben visibile anche, sullo stesso elmetto, una spilla che riproduce il simbolo ormai internazionale del pacifismo. Quell'elmetto e quella spilla li indossa (quest'ultima sul proprio giubbotto militare) Matthew Modine, il quale impersona il soldato 'Joker' nel film *Full metal jacket*, la «dodicesima sinfonia» di Stanley Kubrick, come l'ha chiamata Michel Chiment<sup>35</sup>. Una sinfonia devastante, che mette in scena la guerra e le sue contraddizioni in modo impietosamente ispirato.

A un colonnello, il quale gli si avvicina per chiedergli che cosa diavolo significhi quella spilla che ha sul giubbotto, il soldato Joker risponde con la mono-tonia che la voce di un sottoposto assume ogni volta che si trova davanti a un superiore, dicendo alcune cose che a me paiono interessanti per il nostro discorso. Ecco la trascrizione del loro dialogo:

- Marine, cos'è quel distintivo sul giubbotto?
- Un simbolo di pace, signore.
- Dove lo hai preso?
- Non me lo ricordo, signore.
- Che cosa c'è scritto sul tuo elmetto?
- Nato per uccidere, signore.
- Tu scrivi 'Nato per uccidere' sull'elmetto e porti un distintivo pacifista. E questo che cosa dovrebbe essere, umorismo malato?
- No, signore.
- E allora dimmi: che cosa significa?
- Non saprei, signore.
- Non sai un sacco di cose, mi pare.
- No, signore.
- Cerca di stabilire un contatto tra la testa e il culo, oppure ti rovescerò addosso un mare di merda.
- Sì, signore.
- Rispondi alla mia domanda, altrimenti ti mando dritto dritto alla disciplina.
- Io volevo soltanto fare riferimento alla dualità dell'essere umano, signore.
- La che cosa?
- L'ambiguità dell'uomo. È una teoria junghiana, signore.
- Tu da che parte stai, ragazzo?
- Io tengo per noi, signore.
- Tu ami il tuo Paese?
- Sì, signore.

---

35 M. Chiment, *Kubrick*, cit., p. 237.

– Allora che ne dici di uniformarti al programma? in riga con gli altri, e avanti per la grande vittoria!

– Sì, signore.

– Ragazzo, ai miei marines non ho mai chiesto altro che obbedire ai miei ordini come se fossero la parola di Dio. Noi siamo qui per aiutare i Vietnami, perché dentro a ogni muso giallo c'è un americano che cerca di uscire. Questo è un mondo durissimo, ragazzo. Nervi saldi, fino a quando questa pazzia della pace verrà spazzata via.

– Certo, signore.

La presenza simultanea della scritta 'Born to kill' sull'elmetto e della spilla pacifista sul giubbotto dipende dunque, spiega il soldato Joker al colonnello (naturalmente incapace di cogliere il senso delle sue parole), da quella dualità e ambiguità dell'essere umano che sono state indagate, nell'epoca contemporanea, anzitutto dalla psicoanalisi (preceduta però, come riconoscono in modi diversi sia Freud che Jung, dalle 'scoperte' di Schopenhauer e di Nietzsche). Più che di una 'semplice' ambiguità, tuttavia, dovremmo parlare di una vera e propria contraddizione, la quale ha molto a che fare con quella persuasione nichilistica (la persuasione che ciò che è sia identico al niente) che produce quella visione 'tecnica' del mondo che, a sua volta, è ciò che rende possibile quell'esperienza drammatica che chiamiamo 'guerra'. È la contraddizione (nichilistica) dell'anima umana quella che intrappola il soldato Joker di Kubrick (e intrappola nello stesso modo ciascuno di noi) nella logica della guerra, persino quando operiamo per tentare di rifiutarla. Perché anche il gesto del rifiuto, se ci si pensa, è un gesto 'bellicoso'.

### 5. Il disertore

Garbato amore mio  
 Ti dico addio che me ne devo andar  
 Che poca voglia di fare il soldato  
 Io sono nato per stare con te  
 Che poca voglia di fare il soldato  
 Io sono nato per stare con te  
 Che poca voglia di fare il soldato  
 Io sono nato per stare qui...  
 (Ivano Fossati, *Poca voglia di fare il soldato*).

Dinanzi alla guerra, per ciò, mi pare non rimanga altro da fare se non 'disertare': pronunciare un 'no' che abbia in vista una pace che non si

presenti come contrapposizione alla guerra, ma che abbia invece la capacità di oltrepassare una volta per tutte la 'logica' che la rende possibile e che, malgrado ogni buona intenzione, sostiene anche i tentativi di opporsi ad essa.

Disertare dalla 'logica' della guerra. Come hanno fatto, ciascuno a proprio modo, Giorgio e Mario quando si sono incontrati l'uno di fronte all'altro, faccia a faccia. La 'diserzione' di Mario dal fronte russo non poteva essere sufficiente proprio perché, da ultimo, prendeva corpo all'interno della stessa logica di coloro i quali avevano scelto di non abbandonare il fronte e di continuare a combattere. Solo riconoscendo di essere, al di là di ogni scelta di campo, fratelli, e rifiutando di premere il grilletto, Giorgio e Mario hanno 'disertato' davvero e hanno oltrepassato quella logica.

E proprio nel nome di una 'diserzione' radicale, di un 'no' che non sia un puro e semplice contrapporsi, vorrei concludere queste pagine, proponendo la lettura dei versi di una delle canzoni 'contro' la guerra più celebri di tutti i tempi: *Le déserteur* di Boris Vian, che è stata tradotta e cantata in tutte le lingue, italiano compreso (l'ha tradotta, tra gli altri, anche il poeta Giorgio Caproni). L'hanno cantata qui da noi, per fare solo due nomi, Ivano Fossati e Gianmaria Testa, nella traduzione di Giorgio Calabrese, che trascrivo:

In piena facoltà  
egregio Presidente  
Le scrivo la presente  
che spero leggerà.  
La cartolina qui  
mi dice terra terra  
di andare a far la guerra  
quest'altro lunedì.  
Ma io non sono qui  
egregio Presidente  
per ammazzar la gente  
più o meno come me.  
Io non ce l'ho con Lei,  
sia detto per inciso,  
ma sento che ho deciso  
e che diserterò.  
Vivrò di carità  
sulle strade di Spagna,  
di Francia e di Bretagna  
e a tutti griderò.  
Di non partire più

e di non obbedire  
per andare a morire  
per non importa chi.  
Ho avuto solo guai  
da quando sono nato  
i figli che ho allevato  
han pianto insieme a me.  
Mia mamma e mio papà  
ormai son sotto terra  
e a loro della guerra  
non gliene fregherà.  
Quand'ero in prigionia  
qualcuno mi ha rubato  
mia moglie e il mio passato,  
la mia migliore età.  
Domani mi alzerò  
e chiuderò la porta  
sulla stagione morta  
e mi incamminerò.  
Vivrò di carità  
sulle strade di Spagna,  
di Francia e di Bretagna,  
e a tutti griderò.  
Di non partire più  
e di non obbedire  
per andare a morire  
per non importa chi.  
Per cui se servirà  
del sangue ad ogni costo  
Andate a dare il vostro  
se vi diventerà.  
E dica pure ai suoi  
se vengono a cercarmi  
Che possono spararmi:  
io armi non ne ho...

ALBERTO CAMEROTTO  
*Università Ca' Foscari Venezia*

## TRA LO SCAMANDRO E IL PIAVE Sangue, miti e mistificazioni sulle correnti del fiume

### 1. *Fiumi sacri e fiumi divini*

Fin da piccoli, noi che viviamo sulle rive del Piave, guardiamo ai sassi e alle correnti come al fiume *sacro*, senza necessariamente la parola *Patria*, com'è scritto nelle tabelle stradali sui ponti: semplicemente il pensiero dei caduti ci impressiona, quando camminiamo sulle grave di Papadopoli o sull'Isola dei Morti. La sacralità, anche così lontani e distaccati, la percepiamo subito, più grande, sentiamo il sacrificio, folle ed enorme. È una sensazione immediata, non ha nemmeno il bisogno di essere tradotta in parole. La memoria si fa subito concreta, è memoria di tutti. Mentre le commemorazioni e la parola 'patria' ci ricordano semmai una retorica ambigua, dietro la facciata dei marmi, e anche pericolosa, per quello che ci ha portato nel secolo scorso<sup>1</sup>.

Quando guardiamo a queste alture del Montello, di là dal fiume, pensiamo allora ai fanti sulle rive, alle batterie dell'artiglieria, agli attacchi inutili in cui si moriva a migliaia, al sangue che si mescola alle acque fredde e limpide e che macchia i sassi bianchi. Ci commuoviamo quando vediamo le rovine dell'Abbazia di Sant'Eustachio (proprio quella del *Galateo*), sentiamo un brivido di amarezza e di ammirazione quando percorriamo le file di lapidi dei cimiteri inglesi, ci impressiona la schiera di nomi allineati in ordine alfabetico negli ossari monumentali,

---

1 Si possono ricordare, per la percezione dei passi e delle emozioni tra la terra, i sassi e le acque sui fronti di tutta Europa, le immagini di Paolo Rumiz che abbiamo ripreso all'inizio, nella *Premessa* di questo volume. Certo, i nostri passi e i nostri pensieri non saranno mai abbastanza per comprendere «l'immensità del dolore»: invece delle scalinate e dei marmi dei monumenti dovremmo tornare a calpestare i segni cancellati della quotidianità e della banalità dell'orrore, «bossoli, immondizie, sangue, stracci, membra umane, gavette, resti di cibo, zoccoli, ferri, escrementi, suole di scarpe». In questi segni, nello sgomento e nella repulsione che suscita solo il loro pensiero, si potrebbe ritrovare una qualche verità sulla Grande Guerra (vd. Rumiz 2014, p. 12).

e poi ci colpiscono le scritte senza nome che ricordano il numero infinito dei militi ignoti, che sono più di quelli che un nome sulla tomba ce l'hanno. Gli eventi, i segni, le emozioni sono quelli della Grande Guerra e della nostra memoria di cento anni dopo, ma, per capire meglio, le tracce dei nostri pensieri le possiamo forse cercare già nell'immaginario antico, a cominciare da Omero che è il nostro primo paradigma in Europa per pensare la guerra. Una buona risorsa, con altri fiumi. Divini, anziché sacri<sup>2</sup>.

## 2. «Il Piave mormorò» (tra anacronismi e mistificazioni)

Sempre fin da bambini impariamo una strofa, la prima, della *Leggenda del Piave*<sup>3</sup>, la canzone composta nel 1918 da Ermete Giovanni Gaeta (con lo pseudonimo di E.A. Mario), e attraverso il canto entra nel nostro vissuto una percezione particolare del grande fiume che nella Prima Guerra Mondiale ha rappresentato la linea di difesa dopo la disfatta di Caporetto e la drammatica ritirata dell'esercito italiano<sup>4</sup>. Non ci dimen-

- 
- 2 Per una sintetica visione generale sulla guerra nel mondo antico, in particolare in Grecia, vd. Garland 1991, e per un quadro più particolareggiato van Wees 2012. Per uno sguardo alla rappresentazione epica della guerra, a partire dai motivi della *Persis*, la caduta della città, vd. Camerotto 2012 (con la bibliografia).
  - 3 Il commento intorno ai versi della *Leggenda del Piave* è stato presentato per i *Teatri di Guerra* il 27 marzo 2015, in parte il mattino al Teatro Accademia di Conegliano. E poi, con l'invito a seguire l'intervento lungo il fiume, la seconda parte è stata proposta la sera dello stesso giorno al teatro di Villa Pisani Corner a Biadene di Montebelluna.
  - 4 Il canto diventa un simbolo che agisce secondo le strategie della guerra, funziona anche in tempo di pace o in un conflitto diverso da quello da cui il canto nasce. Possiamo riportare una sintesi di quelli che sono i normali dispositivi della propaganda di guerra, di qualsiasi guerra. Saranno utili per capire meglio il significato e l'utilizzo della canzone che qui analizziamo: «Noi non vogliamo la guerra. Il campo avverso è il solo responsabile della guerra. Il nemico ha l'aspetto del diavolo o del nemico di turno. È una causa nobile quella che difendiamo e non degli interessi particolari. Il nemico provoca intenzionalmente delle atrocità. Il nemico usa armi illegali. Le perdite del nemico sono imponenti, le nostre assai ridotte. Gli artisti e gli intellettuali sostengono la nostra causa. La nostra causa ha un carattere sacro. Quelli che mettono in dubbio la propaganda sono dei traditori» (Morelli 2005, citato da Rega 2006, p. 202). Cfr. anche le valutazioni di Eibl-Eibesfeldt 1983, 194 «Perciò oggi non conduciamo più guerre di conquista: ci difendiamo soltanto, oppure liberiamo i nostri fratelli e dunque compiamo una buona azione.

tichiamo, lontano sull'orizzonte, il fronte del Carso, intriso di sangue prima e più del Piave. Ci risuona nella mente *O Gorizia, tu sei maledetta*. E alle nostre spalle stanno il Grappa e il Pasubio con l'Ortigara. Ma ciò che fa la differenza in questo ritmo popolare è la personificazione del fiume, che è il protagonista della canzone e degli eventi, una figura animata con dei sentimenti, dei pensieri, una voce, parole articolate e azioni. Forse sta proprio in questo il suo successo. Il fiume è sacro, una potenza della natura, che guardiamo ogni giorno con ammirazione e rispetto, che possiamo amare e temere, linea nello spazio in cui ci muoviamo e punto di riferimento non astratto nella nostra storia per ciò che ha visto tra gli ultimi giorni di ottobre del 1917 e il 4 novembre del 1918.

Nell'*incipit* della canzone, «Il Piave mormorava» è l'inizio della guerra, ben prima della catastrofe militare che l'ha fatto protagonista. Il fiume come una persona è «calmo e placido», assiste alla marcia dei fanti, pur nell'incongruenza storica dell'attacco mosso dall'esercito italiano sulla frontiera orientale contro l'Impero austro-ungarico, dove semmai è l'altro fiume, l'Isonzo, che vede i soldati e le stragi per tre anni di trincee e di combattimenti. La prima «barriera» di cui si parla non è certo difensiva, i generali il 24 maggio 1915 sognano di arrivare a Vienna senza troppe pene<sup>5</sup>. Sentiamo anche nel canto il senso ineluttabile, o meglio coatto, della guerra, è come un destino a cui non si può replicare («tacere bisognava, e andare avanti»): ma i fanti che passano muti ricordano già qualcosa di omerico, lo schieramento acheo che avanza in silenzio di fronte ai Troiani e alle loro grida di guerra<sup>6</sup>.

Ma ritorniamo al fiume: le sue rive sono «amate sponde», amate come lo possono essere le sembianze di una persona che ci è cara, fami-

---

Accanto allo stereotipo della patria minacciata, facciamo anche cattivo uso degli stereotipi della giustizia, dell'uguaglianza, della libertà e della fratellanza, e addirittura combattiamo per la pace».

- 5 Sugli entusiasmi e le illusioni degli Italiani all'inizio della guerra vd. Mondini 2014, pp. 107-122. Ma molto più grave è l'ingenuità dei comandi militari, come sottolinea Melograni 1998, p. 36s.: «Il piano di operazioni tracciato dal gen. Cadorna prevedeva un'ampia manovra di tipo napoleonico da condursi sulla strada di Lubiana (distante 65 km in linea d'aria dal confine). Gli austriaci organizzarono una linea di resistenza alcuni chilometri al di là del confine, e su quella linea gli italiani si arrestarono».
- 6 Hom. *Il.* 3.8s. οἱ δ' ἄρ' ἴσαν σιγῇ μένεα πνεῖοντες Ἀχαιοί / ἐν θυμῷ μεμῶτες ἀλεξέμεν ἀλλήλοισιν («Si mossero invece in silenzio gli Achei spiranti furore, / ansiosi in cuor loro di prestarsi soccorso»). Le traduzioni, con qualche modifica, sono di G. Cerri per l'*Iliade*, di A. Privitera per l'*Odisea*, di G. Arrighetti per Esiodo.

liare per la vita di tutti i giorni<sup>7</sup>. Nell'illusione e negli entusiasmi interventisti che nel 1915 accompagnano l'inizio della guerra sul fronte italiano, la voce che i fanti passando odono dal fiume è un «sommesso e lieve», sicuramente troppo 'poetico', «tripudiar dell'onde». Come da una divinità discreta e benevola viene anzi «un presagio dolce e lusinghiero», anche se la voce del fiume non è certo irenica nella chiusa d'impatto della strofe che tutti ricordano: «il Piave mormorò: "Non passa lo straniero!"». Percepriamo un'ovvia mistificazione: nessuno avrebbe mai pensato di dover far dire qualcosa del genere al Piave all'inizio della guerra.

Ciò che ci interessa di più è quello che viene dopo, nelle strofe in genere dimenticate. Si parla di una notte «trista», di un «fosco evento». E qui il fiume personificato sta in ascolto, «udiva l'ira e lo sgomento», non è ben chiaro di chi. Ma poi il fiume vede con i suoi occhi, assiste in tutto il suo corso alla rotta di Caporetto: non si parla dei soldati, ma delle popolazioni che fuggono, dei profughi che lasciano il «tetto» e i «monti» per affollare nella rima «tutti i suoi ponti». L'immagine allude pateticamente al disastro e al caos della ritirata. Basta forse l'*Addio alle armi* di Hemingway per capire che cos'è stato. Le rive del fiume diventano allora «violante sponde», con un femminile importante, ossia subiscono la violenza degli uomini e dell'esercito nemico, e si sente il commento del fiume, le stesse acque si animano e divengono quasi una personificazione collettiva: c'è allora «sommesso e triste il mormorio de l'onde», e si ode «come un singhiozzo» del fiume di fronte allo straniero. La canzone descrive la furia del nemico, ritratto come un mostro che devasta i territori conquistati<sup>8</sup>. Ed è di fronte a questa furia che il fiume si indigna e

7 Anche qui il motivo della familiarità dei luoghi, che viene dalla quotidianità del tempo di pace, ci richiama la descrizione epica delle sorgenti dello Scamandro proprio nel momento più drammatico del duello tra Ettore e Achille: *Il.* 22.154-156 ὅθι εἶματα σιγαλόεντα / πλύνεσκον Τρώων ἄλοχοι καλαί τε θύγατρος / τὸ πρῶν ἐπ' εἰρήνης πρῶν ἐλθεῖν νῆας Ἀχαιῶν («dove le vesti preziose / lavavano le mogli e le belle figlie dei Troiani, / prima, in tempo di pace, prima che gli Achei arrivassero»). Per la frequentazione del fiume nella vita quotidiana cfr. la scena di Nausicaa al fiume con le compagne a Scheria, nell'isola dei Feaci, *Od.* 6.85-109.

8 Per le modalità e la funzione della rappresentazione del nemico vd. Rega 2006, p. 214 «Tutto si gioca nella prospettiva di uno scontro tra civiltà e barbarie. Su questo terreno trovano la loro collocazione ideale i racconti delle atrocità commesse dal nemico: l'infinità di narrazioni, leggende, parabole paradigmatiche diffuse pubblicamente durante le offensive militari, fornisce alla guerra combattuta sul fronte un'altra arma, quella di una guerra semiotica di informazione



fa sentire la sua voce divina e la sua ribellione: «“No!”, disse il Piave», accanto alla voce degli uomini «“No!”, dissero i fanti». E così il fiume diviene barriera e limite sacro insuperabile: «Mai più il nemico faccia un passo avanti!».

È qui che il fiume come una divinità epica si ingigantisce ed entra in azione: «Si vide il Piave rigonfiar le sponde, / e come i fanti combatteron l'onde...». Si macchia di sangue, ma stranamente non è il sangue dei fanti italiani che lo rende sacro, bensì, per un dovuto inganno parentetico, quello del nemico («Rosso di sangue del nemico altero»). Il fiume a questo punto respinge il nemico con l'azione e con l'apostrofe perentoria, più sicura e immediata negli effetti di quella dei generali e dei soldati: «il Piave comandò: “Indietro va', straniero!”». È una voce assoluta, quella di un dio. È inutile dilungarci negli altri particolari. Dopo di ciò non può che venire la vittoria, e il coronamento di tutte le illusioni come nel bollettino finale di Diaz, con il più consueto e truce avvillimento del nemico sconfitto.

Le sponde alla fine ritornano «libere». «E tacque il Piave: si placaron l'onde...». Del dio fiume non c'è più bisogno. Ma l'immagine – lo sappiamo bene – resta per sempre nelle vite di tutti, e può essere pure utile in ogni momento. Anche con la canzone. Che contribuisce a creare quella che sarà poi la memoria della Grande Guerra, nel bene e nel male<sup>9</sup>. Se perfino nei nostri pensieri quotidiani Caporetto rappresenta la minaccia

---

e propaganda che procede di pari passo con quella degli eserciti». Certo l'efficacia del canto ha agito in questo senso, con tanto di riconoscimento delle più alte cariche militari, fino al re. Se vogliamo un esempio antico, si possono confrontare queste strategie della comunicazione con il catalogo di pretesti per la guerra della *Rhetorica ad Alessandro* (2.26-27.1425a), che si conclude col consiglio specifico: Ὅταν μὲν οὖν ἐπὶ τὸ πολεμεῖν παρακαλῶμεν, τούτων τε τῶν προφάσεων ὅτι πλείστας συνακτέον («quando incitiamo alla guerra, è necessario mettere in rilievo il più gran numero possibile di tali pretesti»). Vd. a proposito di «tale bizzarro arsenale di argomentazioni» le osservazioni di Garlan 1991, p. 58s.

- 9 Un quadro sui *memory studies* e sulle dinamiche sociali e identitarie della memoria in relazione alla guerra, in particolare nel mondo antico, vd. ora Franchi - Proietti 2015, 38ss. (con ampia bibliografia). Un canto e le sue note possono diventare una *embodied memory* che vive nelle esperienze e nei comportamenti quotidiani accanto alla *inscribed memory* dei monumenti. Come sappiamo dalla storia, notevoli sono naturalmente i margini di manipolazione e di mistificazione, per la potenza di costituzione identitaria che hanno la guerra e la sua memoria. Anche il ricordo personale, che possiamo sentire più nostro e al quale finiamo in genere per credere, si forma in una interdipendenza dinamica con il nostro ambiente e la nostra storia. Il primo riferimento teorico per una

della disfatta, nella sequenza degli eventi storici che si trasformano in mito e metafora il Piave rimane per noi come l'idea della resistenza ultima, collettiva e corale a difesa della vita, della *polis*, di un qualche valore che tutti condividiamo<sup>10</sup>.

### 3. *L'ultima difesa dello Scamandro*

Ma per capire meglio vogliamo guardare al mondo antico, tra il mito e la storia. Allontanarci fa bene, è la virtù dei nostri classici. Qualche archetipo ci sarà utile.

Può essere più o meno bello morire per la patria<sup>11</sup>, e anche abbastanza facile nella mischia indistinta della battaglia. Sembra che da sempre

---

valutazione della memoria collettiva è agli studi di Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (Paris 1925).

- 10 *La leggenda del Piave* diviene come un marchio (vd. Rega 2006, p. 225), un 'brand' simbolico molto popolare della Grande Guerra in Italia, che può essere poi utilizzato nei più vari modi e con i più diversi fini. Per il potere simbolico ed emotivo del 'brand' del Piave e della canzone si può vedere la celebre scena del comizio nella piazza di Bressello nel film *Don Camillo e l'Onorevole Peppone* (1955, regia di Carmine Gallone, con Gino Cervi e Fernandel). Diviene immediatamente evidente l'azione della memoria collettiva e del canto con il sistema di significati che veicola. Bastano nella scena le prime note per rovesciare tutte le prospettive, dei protagonisti, della folla che assiste, e insieme del più ampio pubblico cinematografico, che è condotto dalla narrazione filmica a condividere le valutazioni sottese. Ancor oggi, a cento anni di distanza, nel momento delle commemorazioni ufficiali si va alla ricerca di una ragione che in qualche modo giustifichi la più totale inutilità della 'Grande Guerra': nelle infinite sofferenze e grazie ai 600.000 caduti sembra anche che gli Italiani abbiano riconosciuto se stessi. Questo sentiamo dire, questo viene continuamente ripetuto a cercare di giustificare la gran macchina delle celebrazioni. Così il Piave può divenire un *lieu de mémoire* per l'identità di una nazione. Certo gli esiti concreti, così come li vediamo nel seguito della nostra storia, sono il Fascismo e la Seconda Guerra Mondiale.
- 11 È questa, fin dal principio, l'etica della guerra, per la quale è bello morire, a difesa delle donne, dei figli, dei genitori e della terra patria: ce lo dice con chiarezza Omero, come segno di un pensiero collettivo condiviso, cfr. p. es. *Il.* 5.486 ἀμυνόμενοι ὄρεσι («difendere le donne»), 8.56s. μέμασαν δὲ καὶ ὡς ὑσμὶνι μάχεσθαι / χρεῖοι ἀναγκαίη, πρὸς τὰ παῖδων καὶ πρὸς γυναικῶν («ma tuttavia bramavano battersi, / per necessità assoluta, per i figli e per le donne»), 15.496-498 οὐ οἱ ἀεικὲς ἀμυνομένῳ περὶ πάτρησ / τεθνάμεν· ἄλλ' ἄλοχός τε σὴ καὶ παῖδες ὀπίσω, / καὶ οἶκος καὶ κληρὸς ἀκήρατος («non sarà vergogna per lui restare ucciso / combattendo per la patria; ma sarà salva la moglie e i figli, / intatti i beni e la casa»), 662-664 ἐπὶ δὲ μνήσασθε

si combatta sulle rive e tra le correnti di un fiume. C'è una bella iscrizione nell'isola di Corfù, una grande stele di un metro e novanta centimetri, del VII sec. a.C., la quale ricorda un guerriero caduto sulle correnti del fiume Arachthos, che sfocia nel golfo di Ambracia tra gli aironi e i pellicani. Dopo ventisette secoli possiamo ricordare il nome di questo soldato altrimenti perduto nel flusso della storia: si chiama Arniadas, e possiamo discutere dei versi epici che fissano sulla pietra la sua memoria semplicemente perché prima della scrittura c'erano gli esametri delle Muse che conservavano la memoria della vita e della morte degli uomini<sup>12</sup>. Ma questa stele ci dice che combattere sulle rive di un fiume è uno schema antichissimo, uno *script* logico che ci appartiene e che ovviamente ha a che fare con la natura delle cose e degli uomini. Il fiume è un confine, che separa il *noi* e gli *altri*. *Rivus* dà origine a rivale, per il confronto e lo scontro. Da una parte e dall'altra del fiume si collocano i contendenti. Da una parte e dall'altra si parlano spesso lingue diverse, ma va ricordato che un fiume altre volte, in tempo di pace, può invece unire e divenire la via per condividere tutto, le parole, le merci, le vite.

ἕκαστος / παίδων ἡδ' ἀλόχων καὶ κτήσιος ἡδὲ τοκήων, / ἡμὲν ὅτερ  
ζώουσι καὶ ὧ κατατεθνήκασι («si ricordi ciascuno / dei figli e delle mogli e  
dei beni e dei genitori. / tanto se sono vivi quanto se sono morti»), 16.835s.  
(Ettore) ὃ σφιν ἀμύνω / ἡμᾶρ ἀναγκαῖον («io che allontano da loro / il  
giorno fatale»), 17.223s. ἀλλ' ἵνα μοι Τρώων ἀλόχους καὶ νήπια τέκνα /  
προφρονέως ῥύοισθε («perché le spose troiane e i loro bambini / salvaste»),  
21.586-588 ἐν γὰρ οἱ πολέες τε καὶ ἄλκιμοι ἀνέρες εἰμὲν, / οἷ καὶ πρόσθε  
φύλων τοκέων ἀλόχων τε καὶ υἰῶν / Ἴλιον εἰρουόμεσθα («siamo là dentro  
molti e valorosi guerrieri, / e anche per i nostri genitori, per le spose e i figli /  
difendiamo Ilio»), *Od.* 8.524s. ὅς τε ἐῆς πρόσθεν πόλιος λαῶν τε πέσῃσιν,  
/ ἄσπεϊ καὶ τεκέεσσιν ἀμύνων νηλεὲς ἡμᾶρ («che cadde davanti alla propria  
città e alle schiere / per stornare dalla patria e dai figli il giorno spietato»), etc.  
Il motivo diviene un *topos* politico e poetico: non diverso è p. es. in Callin. 1.6-  
8 W.<sup>2</sup>, Tyrnt. 10.13-14, 12.34 W.<sup>2</sup> o in Aeschyl. *Pers.* 403-405. Per la potenza e  
la persistenza del paradigma cfr. p. es. Luc. *Patr. Enc.* 12 ποιεῖ γὰρ τὸν δειλὸν  
ἀνδρεῖον τὸ τῆς πατρίδος ὄνομα («il nome della patria rende coraggioso  
anche il vigliacco»). Sulla difesa della patria come dovere degli eroi nell'epica  
vd. Greenhalgh 1972, pp. 528-537; per il reimpiego del modello (nella *polis*  
ateniese) vd. Loraux 1982, pp. 27-43. Sugli sviluppi latini e poi moderni del  
motivo si possono vedere nei volumi dei *Teatri di guerra* gli interventi di  
Alessandro Fo, Alice Bonandini e Marco Fucecchi.

- 12 Sulla stele di Arniadas, il guerriero di Corcira caduto nel VII sec. a.C. sulle correnti del fiume Arachthos nel golfo di Ambracia, vd. Camerotto 2015, pp. 47-50, con un paragone conclusivo con le iscrizioni sulle steli dei caduti inglesi sul fiume Piave, tra il 21 ottobre e il 4 novembre 1918, nell'ultima battaglia della Grande Guerra sul fronte italiano.

È comunque un ostacolo che definisce lo spazio, e, come si è visto nella Prima Guerra Mondiale, può diventare la barriera utile che ferma l'avanzata del nemico. Sul fronte occidentale ci sono le battaglie della Marna. Sulle correnti del fiume ci si può contendere i destini futuri degli uomini, dei popoli e degli stati.

Ma abbiamo detto che ci sono degli archetipi. Il fiume per gli antichi era anche un dio, anzi tutti i fiumi – come ci dice Esiodo – erano divinità primordiali<sup>13</sup>, come la terra, il mare, il cielo e gli astri, erano dèi più o meno potenti, più o meno grandi, e il più grande di tutti era naturalmente il fiume Okeanos, che abbraccia la terra. Ma per parlare di battaglie sul fiume ricorriamo a Omero e all'*Iliade*, dove un intero canto è dedicato alla battaglia tra le correnti dello Scamandro, che nei versi epici è tra i fiumi famosi insieme al Nilo, all'Eridano e all'Istro<sup>14</sup>. Anche le battaglie antiche sono fatte di attacchi (*proiōxis*) e di ritirate (*paliōxis*), di vittorie ora degli uni ora degli altri<sup>15</sup>. Ares, lo sappiamo, è folle nella sua furia sanguinaria, ora sta da una parte ora dall'altra, ingannatore, traditore, anche vigliacco come lo è sempre la guerra<sup>16</sup>. Impariamo che con la guerra non dobbiamo mai illuderci.

Dopo le vittorie di Ettore col favore (non così sicuro) di Zeus, sembra quasi che gli Achei possano essere ricacciati in mare, almeno fino a

13 Hes. *Theog.* 108-110 εἶπατε δ' ὡς τὰ πρῶτα θεοὶ καὶ γαῖα γέγοντο / καὶ ποταμοὶ καὶ πόντος ἀπείριτος οἴδματι θυῶν / ἄστρά τε λαμπετόντα καὶ οὐρανὸς εὐρὺς ὑπερθεν («dite come dapprima gli dei e la terra ebbero origine, / e i fiumi e il mare infinito che si gonfia ed infuria, / e gli astri splendenti e il cielo ampio di sopra»). Il fiume è un dio a cui ci si può rivolgere con una supplica secondo le regole per ottenerne ascolto e aiuto come può sperimentare Odisseo, che trova un fiume salvatore nell'isola di Scheria, in Hom. *Od.* 5.444-453.

14 In Hes. *Theog.* 337-370 i fiumi sono figli di Okeanos e di Tethys: Τηθύς δ' Ὠκεανῶ ποταμοὺς τέκε δινήεντας (337, «Tethys a Okeanos generò i fiumi vorticosi»). Entrambi «divini» nella clausola epica, lo Scamandro è nel catalogo al v. 345 (θειόν τε Σκάμανδρον), il Simoenta al v. 342 (θειόν τε Σιμοῦντα).

15 È la schematizzazione della guerra che troviamo rappresentata sullo scudo di Eracle, Hes. *Scut.* 154s. Ἐν δὲ Προϊώξις τε Παλιώξις τε τέτυκτο, / ἐν δ' Ὀμαδός τε Φόνος τ' Ἀνδροκτασίη τε δεδήη («Qui v'era rappresentato l'attacco e la ritirata, / v'infuriava il tumulto, l'uccisione e la strage»).

16 Cfr. p. es. le parole di biasimo che Zeus rivolge ad Ares in Hom. *Il.* 5.889s. μή τί μοι ἄλλοπρόσαλλε παρεζόμενος μνύριζε. / ἔχθιστος δέ μοι ἔσσι θεῶν οἷ' Ὀλυμπόν ἔχουσιν («Non starmi, voltagabbana, qui accanto a piagnucolare! / Tu sei per me il più odioso di tutti gli dei che stanno in Olimpo»). Cfr. inoltre *Il.* 5.842-861, 21.391-414. Sulla raffigurazione negativa di Ares nei poemi omerici, vd. Jouan 1987, pp. 125-140, Wathelet 1992, pp. 116-128.

quando non cade Patroclo e Achille non ritorna a combattere. È allora il tempo della vendetta, del furore, insomma dell'*Aristeia* punitiva del più grande degli Achei, come una *Strafexpedition* incontenibile. L'eccessiva fiducia può divenire una Caporetto. Achille avanza e nessuno lo può fermare, nemmeno Enea che pure ha come madre una dea più importante della madre di Achille<sup>17</sup>. L'obiettivo ultimo, lo sappiamo bene, è uccidere Ettore. Siamo al XXI canto dell'*Iliade*, non manca molto al duello finale. Achille non ha pietà di nessuno, nella grande piana di Troia incalza gli avversari in rotta fino a quando giungono alle correnti del fiume Scamandro.

Si chiama anche Xanthos questo fiume, con nome divino<sup>18</sup>, ed è – secondo Omero – figlio di Zeus (2 ὄν ἀθάνατος τέκετο Ζεύς): ha belle correnti (1 ἔυρρεῖος ποταμοῖο), grandi vortici (2 Ἐάνθου δινήεντος, 125 δινήεις, 206 δινήεντα), gorghi color argento (8 ἀργυροδίην, 130 ἔύρροος ἀργυροδίης), è a tratti profondo nel corso delle sue onde (8 βαθύροον, 15 Ἐάνθου βαθυδινήεντος, 212, 228 ποταμὸς βαθυδίης). Qui, sulle rive, tra le rocce e le acque, trovano rifugio i fuggitivi nel panico, nuotano nella disperazione, è il tumulto della rotta senza scampo di cavalli e di uomini che risuona sulle sponde. Come cavallette che fuggono la vampa del fuoco. Achille non si ferma, entra nelle acque del fiume e fa strage colpendo all'impazzata da ogni parte<sup>19</sup>, uccide tutti quelli che riesce a raggiungere. Si levano i gemiti dolorosi, che suscitano sgomento, indignazione: si arrossano di sangue le acque limpide del fiume (21 ἐρυθαίνετο δ' αἵματι ὕδωρ). Non è una bella cosa. Achille cattura dodici giovinetti, una specie di ragazzi del '99 mandati a morire, non abbastanza esperti di guerra, sbigottiti come cerbiatti, li risparmiava solo per poi sacrificarli sulla tomba di Patroclo. Sulle rive del fiume uccide subito uno dei figli di Priamo, Licaone, che leva le mani supplice, ma nella violenza della guerra e della vendetta non c'è più nessuna regola<sup>20</sup>. È un fratello di Ettore, e tanto basta<sup>21</sup>. Nella guerra e nella

17 Hom. *Il.* 20.103-110. Sul duello di Enea e Achille e sulle dinamiche del confronto che implicano un richiamo alla stirpe vd. Camerotto 2010, pp. 37-42.

18 Hom. *Il.* 20.74 ὄν Ἐάνθον καλέουσι θεοί, ἄνδρες δὲ Σκάμανδρον («che gli dei chiamano Xanto, gli uomini Scamandro»).

19 Hom. *Il.* 21.20 τύπτε δ' ἐπιστροφάδην («menava colpi all'intorno»).

20 Hom. *Il.* 21.33-138 (l'uccisione di Licaone). Sul tema epico della supplica (*Hikesia*), che con la protezione degli dei dovrebbe sempre essere efficace, ma che in guerra, secondo quel che avviene nell'*Iliade*, fallisce pressoché regolarmente vd. Giordano 1999, pp. 109-134.

21 Suo padre è Priamo, ma non è figlio della stessa madre di Ettore, come Licaone ricorda inutilmente nella sua supplica: Hom. *Il.* 21.95s. μή με κτεῖν', ἐπεὶ

vendetta scompare ogni umanità, indifferente diviene anche il pensiero della morte e del destino comune, che il campione degli Achei pur conosce bene e riconoscerà meglio quando scenderà all'Ade. Achille lo uccide e lo getta tra le acque, con il vanto spietato del vincitore, che annunzia come l'avversario vinto non avrà una tomba, diritto ultimo di chi muore<sup>22</sup>: non avrà il pianto della madre<sup>23</sup>, ma trascinato dalle acque vorticoso del fiume il suo corpo scomparirà senza nome e senza memoria divorato dai pesci: peggio ancora che i cani e gli uccelli<sup>24</sup>. Achille nell'ebbrezza dell'uccisione si permette perfino il sarcasmo. Impreca, nella sua *hybris*, contro il fiume. Neppure il sacro Scamandro, onorato come un dio da chi abita le sue rive, potrà salvare i Troiani dalla furia delle sue armi<sup>25</sup>.

Il fiume Scamandro allora si anima, si adira nel profondo del cuore (136 *χολώσατο κηρόθι μάλλον*) per quella strage di giovani che conta-

---

οὐχ ὁμογάστριος Ἔκτορός εἰμι, / ὅς τοι ἑταῖρον ἔπεφνεν ἐνῆρα τε κρατερόν τε («Non mi uccidere, non sono nato dallo stesso ventre di Ettore, / che ti uccide il compagno amabile e forte»). Ma anche questo importa poco nel *furor* della vendetta (e della guerra).

- 22 Cfr. Hom. *Il.* 16.457, 675 *τύμβω τε στήλῃ τε*: τὸ γὰρ γέρας ἐστὶ θανόντων («la tomba e la stele: questo è il privilegio dei morti»). Sulla formula e sull'argomento vd. Garland 1982, pp. 69-80.
- 23 Hom. *Il.* 21.123s. οὐδέ σε μήτηρ / ἐνθεμένη λεχέεσσι γοήσεται («né la madre / dopo averti composto nel letto ti piangerà»). Per il compianto, in diverse forme più o meno articolate e ritualizzate, fino al *threnos* delle Muse, cfr. part. *Il.* 18.50-62, 338-342, 19.282-302, 23.9, 17-24 (per Patroclo), 24.719-776 (per Ettore), *Od.* 24.58-64 (per Achille). Vd. Andronikos 1968, pp. 9-14, Easterling 1991, pp. 145-151. Derderian 2001, pp. 40-62, sottolinea da un lato la funzione di una *communicative memory*, che agisce in particolare nel momento della morte e che è propria del compianto, e dall'altro quella di una *cultural memory*, che è propria del *sema* e del canto epico e che agisce in una dimensione diacronica.
- 24 Hom. *Il.* 21.122s. ἐνταυθοῖ νῦν κείσο μετ' ἰχθύσιν, οἳ σ' ὀτειλήν / αἶμ' ἀπολιχμήσονται ἀκηδέες («Lì ora giaci tra i pesci, che dalla ferita / il sangue succhieranno impietosi»). Per l'*aikia* dei corpi dei caduti, uno degli elementi che colpisce maggiormente l'immaginario e la sensibilità degli antichi (e dei moderni), cfr. *Il.* 1.4s. (come motivo in primo piano nella *protasis* del poema), 4.237, 8.379, etc. Insieme i cani e gli uccelli sulla terra o alternativamente (e ancor peggio) nel mare i pesci rappresentano il destino di una morte senza sepoltura e senza *kleos* per Odisseo, così come è ipotizzato in *Od.* 14.133-135, 24.291s. Variazioni dell'immagine, sempre vista con terrore o con infamia, in *Od.* 5.473 *δεῖδω μὴ θήρεσσιν ἔλωρ καὶ κύρμα γένομαι* («temo di divenire preda e ludibrio per le fiere») e 15.480 *φώκησι καὶ ἰχθύσι κύρμα γενέσθαι* («divenire ludibrio per le foche e i pesci»). Sull'*aikia* del corpo abbandonato ai cani e agli uccelli, vd. Camerotto 2003, pp. 472-474.
- 25 Hom. *Il.* 21.130s. οὐδ' ὑμῖν ποταμός περ ἐύρορος ἀργυροδίνης / ἀρκέσει («il fiume con la sua bella corrente dai vortici d'argento / non vi salverà»).

mina le sue acque<sup>26</sup>, si muovono i suoi pensieri con le sue correnti (137 ὄρμηθεν δ' ἀνὰ θυμόν), e torna ad essere il dio qual esso è di fronte alla violenza senza limite degli uomini. Pensa come fermare la furia di Achille e salvare i Troiani. Suscita prima la difesa di Asteropeo, che affronta senza paura Achille: discende dalla stirpe del fiume Axios dall'ampia corrente, il fiume che ha l'acqua più bella su tutta la terra<sup>27</sup>. Ma vincere Achille è impossibile e Asteropeo cade sulle rive del fiume, ferito orrendamente dalla spada, intorno a lui si affollano i pesci e le anguille (203 ἐγγέλυσες τε καὶ ἰχθύες) a lambire il sangue e le viscere: la frenesia della violenza non si arresta più, c'è appena il tempo di irridere nell'ebbrezza del sangue anche l'estrema difesa dello Scamandro<sup>28</sup>. Poi, subito, senza neppure un attimo di sospensione, Achille prosegue nella sua strage dei compagni del caduto che sono venuti dalla lontana Peonia in soccorso di Troia.

Lo Scamandro prende voce adirato e dai vortici profondi parla ad Achille (213 βαθείης δ' ἐκ φθέγγετο δίνης). Le sue azioni sono empie. Le acque del fiume sono piene di morti, le «amate correnti» (ἐρατεινὰ ῥέεθρα) – come le «amate sponde» – sono ostruite dai cadaveri<sup>29</sup>. Anche se Zeus ha concesso all'eroe acheo di uccidere tutti i Troiani, vada lontano dalle sue rive a far strage sulla piana. Ripulsa e sgomento sono nell'animo del fiume. Ma Achille non si ferma e si getta nelle acque per continuare la sequenza delle uccisioni.

Il fiume troiano, allora, si gonfia infuriato, le onde ribollono e sommergono l'eroe. La piena delle acque rigetta sulle rive tutti i cadaveri<sup>30</sup> e travolge Achille, che non riesce più a puntare i piedi, si afferra a un olmo sulla

26 Hom. *Il.* 21.146s. Ξάνθος, ἐπεὶ κεχόλωτο δαίκταμένων αἰζηῶν, / τοὺς Ἀχιλεὺς ἐδάϊζε κατὰ ῥόον οὐδ' ἐλέαιρεν («Lo Xanto, adirato di tanti giovani uccisi, / che Achille scannava tra i gorghi, senza provare pietà»).

27 Hom. *Il.* 21.158 Ἀξιοῦ, ὃς κάλλιστον ὕδωρ ἐπὶ γαίαν ἦσιν («L'Assio, che porta l'acqua più bella del mondo»).

28 Le parole di Achille sono piene di sarcasmo proprio nei confronti del fiume e del suo aiuto: *Il.* 21.192s. καὶ γὰρ σοὶ ποταμός γε πάρα μέγας, εἰ δύνатаί τι / χροαιμεῖν («Anche adesso t'è accanto un gran fiume, se pure è capace / di darti aiuto!»).

29 Hom. *Il.* 21.218 πλήθει γὰρ δὴ μοι νεκύων ἐρατεινὰ ῥέεθρα («sono piene di morti le mie amabili correnti»). La voce dello Scamandro continua nella denuncia della *hybris* di Achille (214 αἴσυλα ῥέζεις), che con la strage viola anche la natura del fiume: 219s. οὐδέ τί πη δύναμαι προχέειν ῥόον εἰς ἄλλα δῖαν / στεινόμενος νεκύεσσι («non riesco nemmeno a versare le acque nel mare divino / ostruito dai morti»).

30 Nella furia delle acque il fiume pensa anche a salvare miracolosamente i Troiani ancora vivi nascondendoli tra i suoi gorghi: Hom. *Il.* 21.238s. ζωοὺς δὲ σάω κατὰ καλὰ ῥέεθρα, / κρύπτων ἐν δίνησι βαθείησιν μεγάλῃσι («men-



riva e tenta di uscire dai gorghi. Ma il fiume straripa e si avventa su di lui per soccorrere i Troiani, lo insegue con fragore. Achille *più veloce* tenta di fuggire, ma l'ondata della piena lo incalza, fiacca le sue ginocchia, gli strappa il suolo sotto i piedi<sup>31</sup>. Così sembra che Achille debba addirittura morire prima del tempo di una morte ingloriosa, travolto dalle acque e sepolto dalle sabbie e dai sassi del fiume. Tutta la pianura è sommersa, galleggiano ovunque le armi e i cadaveri dei giovani uccisi<sup>32</sup>. La *hybris*, l'arroganza di chi macchia di sangue le correnti del fiume sembra debba essere punita.

Lo Scamandro chiama in aiuto anche il Simoenta, il fiume che gli è fratello (308 φίλε κασίγνητε), a difesa dei Troiani: «riempi le tue correnti di acque / dalle sorgenti, gonfia tutti i torrenti, / solleva una grande ondata, scatena immenso fragore / di tronchi e di rocce, per fermare quest'uomo feroce, / che ora infuria, e brama di essere pari agli dei. / Penso che non gli saranno d'aiuto né la sua violenza né l'aspetto, / né le sue belle armi, che proprio in fondo a questa palude / rimarranno sepolte di melma. Lui stesso lo sommergerò / di sabbia, in gran quantità gli rovescerò addosso ghiaia / infinita, né le sue ossa gli Achei potranno / raccogliere, di tanto fango lo ricoprirò»<sup>33</sup>. La piena dei fiumi a volte fa giustizia dell'arroganza degli uomini e cancella per sempre i

---

tre metteva i vivi in salvo tra le sue belle correnti, nascondendoli in mezzo ai gorghi grandi e profondi»).

- 31 La scena è drammatica, tutta concreta, di fronte alla potenza della natura: Hom. *Il.* 21.270s. ποταμὸς δ' ὑπὸ γούνατ' ἐδάμνα / λάβρος ὑπαιθα ῥέων, κόνιην δ' ὑπέρεπτε ποδοῖν («ma il fiume fiaccava le ginocchia / scorrendo violento, sotto ai piedi rubava la sabbia»).
- 32 È l'immagine della devastazione della guerra che si mescola agli elementi della natura, sono i segni della violenza che si manifestano nel paesaggio: *Il.* 21.300-302 τὸ δὲ πᾶν πλήθ' ὕδατος ἐκχυμένοιο, / πολλὰ δὲ τεύχεα καλὰ δαῖ κταμένων αἰζηῶν / πλώον καὶ νέκυνες («tutta la pianura era invasa dall'acqua straripata, / molte belle armi di giovani uccisi / vi galleggiavano e cadaveri»). Così nell'azione che segue il fiume ribolle di schiuma, di sangue e di cadaveri (21.325). Giustamente Richardson 1993, p. 77, suggerisce il confronto con le immagini di Aeschyl. *Agam.* 659-660 ὀρόμεν ἀνθοῦν πέλαγος Αἰγαῖον νεκροῖς / ἀνδρῶν Ἀχαιῶν ναυτικοῖς τ' ἐρειπίοις («vediamo la distesa dell'Egeo fiorire dei cadaveri di valorosi Achei e di rottami di navi») e di Verg. *Aen.* 1.100-101 *ubi tot Simois correpta sub undis / scuta virum galeasque et fortia corpora volvit* («e in tanti il Simoenta fra le onde / scudi ed elmi di eroi e forti corpi travolge»).
- 33 Hom. *Il.* 21.308-321. Impressionanti sono questi versi con le parole e la sequenza di imperativi che descrivono le azioni dei fiumi e la potenza straordinaria della natura: 21.311-314 ἀλλ' ἐπάμνε τάχιστα, καὶ ἐμπίληθι ῥέεθρα / ὕδατος ἐκ πηγῶν, πάντα δ' ὀρόθουνον ἐνάυλους, / ἴστη δὲ μέγα κύμα, πολὺν δ' ὀρμαγδὸν ὄρινε / φιτρῶν καὶ λάων, ἵνα παύσομεν ἄγριον



segni della loro storia, come avverrà per il grande muro che gli Achei avevano eretto a difesa delle navi: allora saranno tutti i fiumi della Troade a spazzare via ogni traccia delle pietre, dei pilastri, dei bastioni e dei fossati dei vincitori di quella grande guerra, contro ogni superbia umana, contro la presunzione che i segni della violenza della guerra possano avere un significato<sup>34</sup>.

Ma intanto, per quanto è possibile, di ciò che Achille fa ai suoi avversari, il fiume ricambia l'eroe, con il sarcasmo di un'equità più grande di quella dei mortali: «Qui sarà la sua tomba, né ci sarà bisogno per lui / d'erigergli un tumulo, quando gli Achei gli faranno le esequie»<sup>35</sup>. Sapendo quanto conta questo *geras thanonton*, e soprattutto sapendo che senza il *kleos* gli uomini non sono nulla, si comprende il peso della minaccia.

Possiamo dire che nel racconto il fiume e la natura si ribellano alla violenza della battaglia, non accettano la contaminazione e l'orrore del sangue, la furia senza pietà degli uomini in guerra, soprattutto quando si credono i più grandi degli eroi<sup>36</sup>.

---

ἄνδρα. Come evidenzia Richardson 1993, p. 78 nel commento al passo, il ritmo e i suoni sottolineano l'effetto.

- 34 Cfr. Hom. *Il.* 12.3-35. Spettacolare è il catalogo dei fiumi che intervengono insieme agli dei a cancellare ogni traccia delle grandi fortificazioni degli Achei vincitori: *Il.* 12.20-22 Ῥῆσός θ' Ἐπάπορος τε Κάρησός τε Ῥοδῖος τε / Γρήνικός τε καὶ Αἴσηπος δῖός τε Σκάμανδρος / καὶ Σιμόεις. Simile a quella che abbiamo qui visto è l'immagine del paesaggio di guerra, della piana dove senza fine si sono viste cadere nella polvere le armi e i guerrieri: 22s. ὄθι πολλὰ βoάγρια καὶ τρυφάλεια / κάπτεσον ἐν κονίησι καὶ ἡμθέων γένος ἀνδρῶν («laddove scudi in gran numero ed elmi / rotolarono in mezzo alla polvere e stirpe d'eroi semidei»). Le memorie della guerra sono segni che andrebbero letti con gli occhi di Kapuscinski 2007, p. 66, semplicemente come «prove della sconfitta dell'uomo, della sua incapacità, o delle sua non volontà, di intendersi con gli altri». Mentre più facilmente divengono tutte strumenti politici importanti, facilmente utilizzabili, o meglio manipolabili, per fare altre guerre, come nell'esempio antico di Atene. Sui monumenti che ricordano le guerre di Atene nello spazio pubblico cittadino e la loro funzione ideologica, con le opportune valutazioni sulle strategie della comunicazione, vd. Monaco 2014, pp. 153-175, part. 158 «La memoria 'fluida' delle guerre avrebbe agglutinato al ricordo di Maratona, paradigma ed *ex-emplum* indiscusso, un combattimento tra Greci, ponendo gli avvenimenti del 490 a.C. a modello e riferimento delle successive lotte anti-spartane».
- 35 Hom. *Il.* 21.322s. αὐτοῦ οἱ καὶ σῆμα τετεύχεται, οὐδέ τί μιν χρεὼ / ἔσται τυμβοχόης, ὅτε μιν θάπτωσιν Ἀχαιοί. Per il rilievo che in particolare devono avere i monumenti di chi muore in guerra vd. Garland 2001, pp. 89-93.
- 36 Spaventosa è l'azione del fiume che segue lo schema narrativo di una *if-not-situation*: Hom. *Il.* 21.324s. Ἥ, καὶ ἐπῶρτ' Ἀχιλλῆϊ κυκόμενος ὑψόσε θύων /

Per salvare Achille, che è destinato – secondo le *oimai* tradizionali che tutti conoscevano – a combattere con Ettore e a essere ucciso da una freccia di Paride, ci sarà bisogno nel racconto che segue di due grandi dèi come Atena e Posidone, e poi anche di Era. Ci vorrà una *if-not-situation* di eccezionale tensione e potenza narrativa<sup>37</sup>. Dovrà intervenire alla fine Efesto col fuoco, un'altra potenza della natura, insieme alla violenza dei venti dal mare, Zefiro e Noto, per trarre Achille dalle difficoltà e permettergli di continuare i suoi «giorni di sangue» (ἡματα δ' αἱματόεντα) che l'hanno fatto grande nel mito e nella storia<sup>38</sup>.

#### 4. Epilogo

La logica della guerra e della violenza senza fine degli uomini – questa sembra la conclusione – prevale ad ogni costo. Nella loro arroganza piegano e distruggono anche la natura, magari prendendosi l'appoggio di un qualche dio secondo l'utilità del momento. Impressionante è allora l'immagine del fuoco che arde la piana, gli alberi, che brucia i cadaveri degli uccisi e che soffoca l'ultima difesa del fiume. In una mostruosa tempesta di fuoco, che ricorda le devastazioni delle artiglierie della Grande Guerra sulle rive del Piave, così come su tutti i fronti d'Europa<sup>39</sup>, bruciano gli olmi, i salici, i tamerischi, brucia il loto, il giunco e il ciperro, muoiono nelle acque arroventate i pesci e le anguille. Il fiume stesso è riarso dalle fiamme, le sue correnti ribolliscono per la vampa di Efesto. La scena è quella di un deserto infuocato, dove la vita non può più esistere. Qui anche il fiume si arrende. È l'anticipazione di quel che avverrà della città di Troia, che sarà distrutta dal fuoco e dove il tempo, dopo l'azione degli uomini, spazzerà «fin le rovine»<sup>40</sup>.

---

μορμύρων ἀφ' ὧν τε καὶ αἷματι καὶ νεκρέσσι («Disse, e rigonfiandosi piombò su Achille infuriando dall'alto / ribollente di spuma, di sangue e di cadaveri»).

- 37 Sulle *If-not-situations*, che nella narrazione dell'epica arcaica creano tensione e *suspense*, e proprio mentre suggeriscono la possibilità di nuovi sviluppi narrativi, servono come strumento di transizione a riportare nel loro corso tradizionale la sequenza degli eventi, vd. de Jong 1987, pp. 68-81.
- 38 Hom. *Il.* 9.326 ἡματα δ' αἱματόεντα διέπρησσον πολεμέζων («Giorni di sangue ho compiuto combattendo»).
- 39 È la devastazione della terra che ritroviamo vera e propria protagonista nel racconto e nelle descrizioni delle battaglie sul fronte occidentale di Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* (*In Stahlgewittern*, 1920).
- 40 È lo stesso Scamandro, vinto dalla violenza del fuoco, che dichiara di non aver più la forza di difendere la città, di stornare da essa il giorno funesto (Hom. *Il.*

Neppure il mito del fiume, allora, basta a salvare la natura, la civiltà e gli uomini, e forse dopo tremila anni è così anche per noi e per le nostre «sciagure», per le quali non ci sono più gli dei a trovare qualche giustificazione, a nobilitare il sangue comunque inutile e le memorie. Se il nostro fiume sacro ci ha salvati nella Prima Guerra Mondiale, sappiamo bene che il suo mito non è bastato a evitare l'avventura della Seconda ancor più folle e feroce, e anche questa l'abbiamo voluta noi mortali nella nostra *hybris*. Gli dèi, anche quando li si vuole dalla propria parte, non c'entrano proprio più.

E c'è, in effetti, anche qualche ovvia differenza tra i canti, quello antico in esametri e quelli nostri di cento anni fa. I segnali ambigui, come abbiamo visto, erano molti nelle parole della nostra canzone popolare, con il Piave che fa da protagonista, sicuramente contro la sua volontà. Proprio questi segnali risaltano con imbarazzo a confronto di ciò che nei momenti più tragici della storia europea si può dire invece del canto epico di Omero, nel quale «la fredda brutalità dei fatti di guerra non è affatto mascherata: vincitori e vinti non sono né ammirati, né disprezzati, né odiati»<sup>41</sup>. Non c'è schieramento, non c'è propaganda. Proprio per questo Simone Weil, nel suo intervento *L'Iliade o il poema della forza*, apparso sui *Cahiers du Sud* nel 1943, può concludere le valutazioni sulla rappresentazione della guerra nella letteratura e nel nostro immaginario con uno sguardo tra Omero e l'Europa:

Ma nulla di ciò che hanno prodotto i popoli europei vale quanto il primo poema conosciuto, apparso presso uno di essi. Ritroveranno forse il genio epico quando sapranno credere che nulla è al riparo dalla sorte, quando sapranno non ammirare mai la forza, non odiare i nemici e non disprezzare gli sventurati. È dubbio che tutto ciò sia imminente<sup>42</sup>.

---

21.374 ἐπὶ Τρώεσσιν ἀλεξίσειν κακὸν ἦμαρ). È costretto ad abbandonarla al suo destino ed egli stesso ne accetta e ne annunzia la fine (375s. Τροίη μαλερῶ πυρὶ πάντα δάηται / καιομένη, «allorché tutta Troia ardesse d'incendio violento / bruciata»).

41 Weil 2012, p. 80.

42 Weil 2012, p. 86. Dalla prospettiva di Simone Weil, nei momenti in cui scrive – ma vale naturalmente per la Prima Guerra Mondiale ed è un buon monito per le tensioni del nostro presente –, la guerra appare per l'Europa come una trappola logica ed etica, dalla quale sembra impossibile uscire e salvarsi (p. 66): «La guerra quindi cancella ogni idea di scopo, persino l'idea degli scopi della guerra. Essa cancella anche il pensiero di porre fine alla guerra. L'eventualità di una situazione così violenta è inconcepibile fintanto che non vi ci si trova coinvolti; e quando ci si trova coinvolti porvi fine è inconcepibile».

## Riferimenti bibliografici

- M. Andronikos, *Totenkult (Archaeologia Homerica III, W)*, Göttingen 1968.
- A. Camerotto, «*Ai cani e agli uccelli!*»: *l'aikia nel duello eroico*, «*Aevum Antiquum*» 3, 2003, pp. 467-480.
- A. Camerotto, *Il nome e il sangue degli eroi. Dalle parole alle armi nell'epica greca arcaica*, in A. Camerotto - R. Drusi (edd.), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010, pp. 21-44.
- A. Camerotto, *I giorni del sangue. Immagini e codici eroici della violenza per la Ilioupersis*, «*L'Immagine Riflessa*» 21, 2012, pp. 65-94.
- A. Camerotto, *Alle correnti del fiume Arachthos. Il sema di Arniadas e la tradizione orale del canto epico*, in C. Antonetti - E. Cavalli (edd.), *Prospettive corcirese*, Pisa 2015, pp. 33-52.
- K. Derderian, *Leaving Words to Remember. Greek Mourning and the advent of Literacy*, Leiden - Boston - Köln 2001.
- P. Easterling, *Men's κλέος and women's γόος: female voices in the Iliad*, «*Journal of Modern Greek Studies*» 9, 1991, pp. 145-151.
- I. Eibl-Eibesfeldt, *Etologia della guerra*, Torino 1983 (*The Biology of Peace and War*, London 1979).
- E. Franchi - G. Proietti, *Guerra e memoria. Paradigmi antichi e moderni, tra polemologia e Memory Studies*, in E. Franchi - G. Proietti (edd.), *Guerra e memoria nel mondo antico*, Trento 2014, pp. 17-125.
- Y. Garlan, *L'uomo e la guerra*, in J.-P. Vernant (ed.), *L'uomo greco*, Roma-Bari 1991, pp. 55-86.
- R.S.J. Garland, Geras Thanonton: *An Investigation into the Claims of the Homeric Dead*, «*BICS*» 29, 1982, pp. 69-80.
- R.S.J. Garland, *The Greek Way of Death*, London 2001<sup>2</sup>.
- M. Giordano, *La supplica. Rituale, istituzione sociale e tema epico in Omero*, Napoli 1999.
- P.A.L. Greenhalgh, *Patriotism in the Homeric World*, «*Historia*» 21, 1972, pp. 528-537.
- I.J.F. de Jong, *Narrators and Focalizers: The Presentation of the Story in the Iliad*, Amsterdam 1987.
- F. Jouan, *Le dieu Arès. Figure rituelle et image littéraire*, «*Le Point théologique*» 52, 1987, pp. 125-140.
- R. Kapuscinski, *L'altro*, Milano 2007 (*Ten Inny*, Kraków 2006).
- N. Loraux, *Mourir devant Troie, tomber pour Athènes: de la gloire du héros à l'idée de la cité*, in G. Gnoli, J.-P. Vernant (edd.), *La mort, les morts dans les sociétés anciennes*, Cambridge 1982, pp. 27-43.
- P. Melograni, *Storia politica della Grande guerra*, Milano 1998.
- M.C. Monaco, *Atene e la memoria delle guerre. Appunti per una topografia dei luoghi*, in E. Franchi - G. Proietti (edd.), *Guerra e memoria nel mondo antico*, Trento 2014, pp. 153-176.

- M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare (1914-1918)*, Bologna 2014.
- A. Morelli, *Principi elementari della propaganda di guerra (utilizzabili in caso di guerra fredda, calda o tiepida)*, Roma 2005 (*Principes élémentaires de la propagande de guerre [utilisables en cas de guerre froide, chaude ou tiède...]*, Bruxelles 2001).
- R. Rega, *Le parole e le armi. Le narrazioni dei media in tempo di guerra*, in V. Mathieu (ed.), *Conflitto e narrazione. Omero, i mass media e il racconto della guerra*, Bologna 2006, pp. 195-239.
- N. Richardson, *The Iliad: A Commentary. Volume VI: books 21-24*, Cambridge 1993.
- P. Rumiz, *Come cavalli che dormono in piedi*, Milano 2014.
- P. Wathélet, *Arès chez Homère ou le dieu mal aimé*, «LEC» 60, 1992, pp. 113-128.
- H. van Wees, *L'arte della guerra nell'antica Grecia*, Gorizia 2012 (*Greek Warfare*, London 2004).
- S. Weil, *L'Iliade o il poema della forza*, Trieste 2012 (*L'Iliade ou le poème de la force*, «Cahiers du Sud» 1943).



## CLASSICI CONTRO

Collana diretta da *Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani*

1. Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, *Classici Contro*
2. Alberto Camerotto, *Gli occhi e la lingua della satira. Studi sull'eroe satirico in Luciano di Samosata*
3. Alberto Camerotto e Sandro Carniel (a cura di), *Hybris. I limiti dell'uomo tra acque, cieli e terre*
4. Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, *L'esilio della bellezza*
5. Alberto Camerotto e Filippomaria Pontani, *Nuda Veritas. Da Omero a Orson Welles*
6. Alice Bonandini, Elena Fabbro e Filippomaria Pontani, *Teatri di guerra. Da Omero agli ultimi giorni dell'umanità*
7. Alberto Camerotto, Marco Fucecchi e Giorgio Ieranò, *Uomini contro. Dall'Iliade alla Grande Guerra*

*Finito di stampare  
nel mese di aprile 2017  
da Digital Team - Fano (PU)*