

CONTRIBUTI

RICORDARE L'INDICIBILE: I VENT'ANNI DI ALVARO E LA
MEMORIA DELLA GRANDE GUERRALUCA COTTINI
Villanova University**1** . Il libro

Nel 1930, a quindici anni di distanza dall'inizio del primo conflitto mondiale, Corrado Alvaro, sollecitato da Ugo Ojetti e Pietro Pancrazi, pubblica presso gli editori Treves la sua memoria insolita della Grande Guerra con il romanzo *Vent'anni*.

Sulla scia del successo del suo *Gente in Aspromonte*, il libro di Alvaro – sul quale, come firmatario del manifesto di Croce del 1925, vige da tempo un severo controllo da parte delle autorità fasciste (dai tempi della collaborazione sospetta con *Il mondo* di Giovanni Amendola, fino all'esplicita opposizione di Mussolini a concedergli nel 1929 il premio *Fiera letteraria* per il suo *L'amata alla finestra*; cfr. De Marchi XLI) – ottiene una buona affermazione e viene riconosciuto con il premio letterario *La Stampa*, grazie al voto di una giuria che includeva tra gli altri Luigi Pirandello, Ugo Ojetti e Margherita Sarfatti. Nel 1953 (e successivamente nel 1975) *Vent'anni* viene ripubblicato da Bompiani, in un'edizione leggermente modificata, a cui era stato “eliminato oltre un centinaio di pagine” e a cui erano state “reintegrate alcune pagine inedite del manoscritto primitivo” (*Nota 1953*; p. 234).

Come suggerisce da un lato la laboriosa vicenda editoriale del testo e dall'altro il suo dialogo implicito ora con le giovanili *Poesie grigioverdi* sulla guerra (pubblicate nel 1917), ora con i numerosi viaggi dello scrittore, dalla Calabria (come nella raccolta del 1942 intitolata *Il viaggio*) all'Italia (con il suo *Itinerario italiano* del 1933), *Vent'anni* si caratterizza allo stesso tempo come una sorta di viaggio attraverso i ricordi della propria giovinezza e come un *work in progress* nella loro costante rielaborazione.

La sua narrazione è così costruita su uno sfondo autobiografico (come quello di Alvaro, studente meridionale, allievo ufficiale, che dal novembre del 1915 è in prima linea e che, ferito alle braccia sul Monte Sei Busi e decorato con la medaglia d'argento, trascorre una lunga degenza all'ospedale militare di Ferrara e di Firenze per poi essere trasferito al servizio sedentario presso

Chieti; cfr. De Marchi XXXVIII) ma allo stesso tempo è una reinvenzione letteraria, che percorre il viaggio del suo personaggio, Luca Fabio, allievo ufficiale, dal Sud a Firenze fino al fronte della guerra europea.

A giudicare dal titolo, il libro suggerisce molteplici soluzioni interpretative.

Potrebbe trattarsi, in primo luogo, di una memoria personale dei propri vent'anni – di quando cioè l'autore, ventenne proprio nel 1915, si trovò coinvolto nell'evento epocale della Grande Guerra – anche se di una memoria decisamente particolare, dato il carattere non univocamente documentario che il genere *romanzo* offre alla sua testimonianza.

In secondo luogo, il titolo potrebbe alludere a una memoria collettiva – quella della generazione dei ventenni di allora, partecipe come l'autore al dramma della guerra – caratterizzandosi come il coro malinconico, attraverso una voce particolare, di una generazione di giovani bruciati dagli eventi¹. La parabola conclusa di tale generazione è tracciata, nella *mise en abyme* della prima pagina, dapprima con l'anticipazione profetica del dramma a venire (nel citato “ognuno antivede come a lui è naturale sentire” del conterraneo Campanella) e appena dopo con la sua chiusura tragica, nelle dediche a “suo fratello” Guglielmo Alvaro (*storia personale*) e al “suo tenente” Annibale Noféri (*storia collettiva*), caduti l'uno “sul Carso all'assalto” e l'altro “nella lotta per la vita”.

In terzo luogo, il titolo del libro, potrebbe essere interpretato, in chiave esistenziale e moralistica, come una riflessione su “quando si hanno vent'anni”, ovvero – in linea con molta della narrativa alvariana – come una nostalgica presa di coscienza della perdita definitiva, con l'infanzia come con la partenza dalla propria terra, “di un'altra civiltà” (dalla *Nota finale* all'edizione 1953).

Da ultimo, il titolo del libro ne prefigura il pubblico – non più solo quello di chi aveva vent'anni nel 1915 ma anche e soprattutto quello di chi ne aveva venti nel 1930 – stabilendo un ponte, a quindici anni di distanza dagli eventi, tra la generazione di allora e quella dei giovani dell'oggi, cresciuti nel mito fascista della guerra senza pur tuttavia averne mai fatto esperienza, e allo stesso tempo costituendo, con quel suo “il ricordo d'un altro tempo, che i giovani ignorano e i men giovani ricordano” (dalla *Nota finale*, p. 233), il tentativo di *tra-ducere* una memoria passata ad una nuova generazione.

La trama di *Vent'anni* si articola attorno alla figura autobiografica dell'allievo ufficiale Luca Fabio. Come Alvaro, che il padre aveva fortemente

¹ In *Cantata*, al capitolo “1917-1921” di **Il viaggio**, l'autore descrive tale percezione della fine di una gioventù di allora con il laconico “coi morti è morta la mia gioventù”.

indirizzato verso gli studi², egli proviene dal Sud ed è uno studioso. A differenza di Argirò, protagonista del contemporaneo *Gente in Aspromonte*, a cui la perdita dei buoi prima e l'incendio doloso della stalla poi impediscono di perseguire gli studi che il padre avrebbe voluto garantirgli, Luca Fabio invece riesce, grazie ad essi, ad emanciparsi dal paese, ottenendo di poter andare a Firenze. Obliterando, dentro l'ellissi narrativa di questo *datum* pregresso "in un qualche paese dell'Italia meridionale" (p. 9), ogni possibile riduzione regionalistica o veristica del proprio personaggio, il romanzo così prende avvio non dal paese di origine di Luca ma dalla stazione di Santa Maria Novella a Firenze: non solo "all'alba" (p. 9) di una nuova vita ancora da riempire (simboleggiata dalla sua "valigia di tela grigia mezzo vuota"; p. 9), ma anche nella "nebbia" (p. 9) di una vibrante tensione contrastiva, tra la tradizione del passato ("la storia di ieri"; p. 9) e la modernità della stazione, e tra le proprie grandiose memorie storiche (era "pieno di ricordi storici e amava la storia", p. 9) e la realtà desolante (la "lontananza cinerea"; p. 9) del presente.

A partire da questa prima scena, gli otto capitoli del "romanzo di formazione" di Luca (secondo la definizione di Giorgio Pullini) si condensano attorno a quattro momenti fondamentali: quello della retrovia cittadina, con la descrizione della vita di caserma e del corso ufficiali a Firenze, nei primi due capitoli; quello della retrovia di Cervignano, all'inizio della guerra, appena a ridosso del fronte, ai capitoli III e IV; quello della "guerra vera", ai capitoli V, VI e VII ed infine quello della risalita al Sei Busi dopo il primo ritorno alle retrovie nel capitolo finale.

Il primo momento del testo, ovvero il ritratto della vita di caserma (che Ojetti e Pancrazi richiesero di non stampare per dare all'opera una più completa organicità e "una espressione più autentica e riuscita" e che, pur con un pentimento successivo, Alvaro decise di tenere)³ introduce nel tessuto narrativo alcune chiavi di lettura decisamente rilevanti per l'interpretazione degli avvenimenti successivi. La vita della caserma si apre significativamente

² Nel racconto *Memoria e vita*, pubblicato a introduzione del prosimetro autobiografico **Il viaggio** (1942), Alvaro ripercorre le tappe della propria infanzia al fianco del padre e ricorda con nostalgia e riconoscenza come fu proprio il padre non solo a volere "che il suo primo figlio fosse un poeta" (**Il viaggio**, p. 9), ma anche a promettere "che quanti figli avesse avuto li avrebbe fatti studiare sul serio, e mantenne il suo proposito" (**Il viaggio**, p. 10).

³ Dalla *Nota finale*: "avuto il manoscritto fra le mani, essi [Ojetti e Pancrazi] mi richiesero di stamparne una gran parte escludendo alcuni dei primi capitoli. Io rifiutai, ed ebbi torto. Avrei dovuto accettarlo come consiglio anche per l'edizione del volume, che così sarebbe stato ridotto alla sua espressione più autentica e riuscita" (p. 234).

con la scena della *vestizione* di Luca Fabio, con la sua *uniformazione*, attraverso il bozzetto ironico (proprio perché, come teorizza Paul Fussell, supera di gran lunga le attese precedenti⁴) di un magazziniere che, consegnando al neo-allievo un'uniforme di taglia decisamente fuori misura, gli butta addosso “dall’alto di una scaletta, la giubba, le scarpe, lo zaino” (p. 13). Fin da subito, la vita militare si presenta come una vita omologata, non solo nel suo ricoprire il corpo dei soldati con l’uniforme di un’unica misura standardizzata (come si desume dal “vanno benissimo” del magazziniere di fronte agli enormi pantaloni ricevuti da Luca), ma anche nel suo uniformare le loro personalità specifiche all’automatismo delle procedure (“le operazioni che vi si compivano, avevano perduto ogni significato preciso; il movente generale di tutto questo si era smarrito giorno per giorno nei dettagli, e alla fine, la cosa più importante era imparare a comandare e ubbidire”; p. 29). Un altro aspetto rilevante della vita militare riguarda la percezione, già nella retrovia ancor prima dello scoppio della guerra, di una *separazione* netta tra lo spazio-tempo della caserma e quello della città, ovvero tra la *zona di guerra* e, come accade nelle libere uscite dei soldati, il “mondo fittizio” (p. 29) di fuori. Questa percepita divisione di *campi* introduce già da subito nella narrazione (ed è questo, in realtà, il valore intrinseco dei due capitoli introduttivi) uno stato di *sospensione* e angosciosa *tensione*. Da una parte l’attesa della guerra incombente si gioca tra il ripetersi immaginario di una memoria prefigurata di quello che sarà (come nella scena in cui il commilitone Attilio Bandi, mostrando i ritratti del nonno combattente nella propria casa fiorentina, desidera di imitare dentro la guerra presente le glorie del Risorgimento) e la coscienza di vivere al limite di un “baratro” (p. 30), sull’ultima pagina “metà bianca” (p. 30) del libro di storia, “in un tempo in cui non accadeva più nulla” (p. 30). Dall’altra parte, il rinascere della primavera si accompagna ai segni dell’“avvicinarsi dei sintomi di un malessere” (p. 30) in Luca, in quella sua noia spirituale (“il veleno del conoscere”) che vede e riconosce il diaframma tra la storia del passato (“quello che è scritto nei libri”; p. 27) e “la vita mediocre e accomodante” (p. 27) del presente, tra l’idea dell’Italia come una grande nazione e la coscienza che “siamo poveri, siamo piccoli, siamo vecchi” (p. 27), tra il proprio desiderio di amare e la deludente relazione estemporanea con Eva Ammeri prima di partire per il confine orientale.

Con il secondo momento narrativo del romanzo, quello dell’arrivo di Luca a Cervignano, il lettore si avvicina all’ultima retrovia, quella immediatamente a ridosso del fronte. Un analogo stato di sospensione caratterizza il tempo-spazio dell’imminenza della guerra, in una sorta di bolla non solo tra il tempo

⁴ Lo storico Paul Fussell identifica nell’ironia, ovvero nella coscienza della sproporzione tra attese e mezzi a disposizione, il criterio interpretativo per raccontare la guerra (“every war is ironic because every war is worse than expected”; Fussell, p. 7).

del prima e quello del dopo (come sottolinea la significativa coincidenza tra il primo congedo di Luca e i giorni della dichiarazione di guerra dell'Italia), ma anche tra la realtà geografica dei combattimenti e le città dell'entroterra (Venezia, Udine, Padova) a così pochi chilometri di distanza. In tale limbo (o come la chiama Cortellessa, una "camera di decompressione") tra la guerra e la vita normale, l'autore si sofferma su due sguardi in particolare: quello di Fabio, intento a guardare la strada che va verso l'Isonzo (con il suo significativo riflusso di gente che va e gente che viene), e quello marginale (e proprio per questo ancora più efficace) delle donne, capaci di cogliere dentro il "tutto omogeneo", così "uniforme e confuso", di "quell'umanità maschile, densa, unica" (p. 66) dell'esercito, le ultime tracce rimaste delle "inquietudini vaghe" di ognuno, "strappato alle donne innamorate e spose" (p. 66).

Con il terzo momento narrativo, che in significativa coincidenza proprio con la metà del libro inizia con la narrazione del passaggio del confine (l'attraversamento notturno dell'Isonzo), l'autore ci introduce dentro la guerra vera e propria. In maniera inusuale rispetto al panorama della letteratura bellica coeva, a giudizio di Maria Bartoletti così binariamente divisa tra le due tentazioni della sola cronaca esterna dei fatti oggettivi e della narrazione intimistica della storia interna dell'io, il racconto in terza persona di Alvaro, grazie alla sua profondità d'analisi e al suo davvero singolare controllo narrativo, si spinge come testimonianza personale di una guerra collettiva fino al racconto scomodo del cuore dell'assalto all'arma bianca, della morte di Bandi, dell'incontro con un ferito austriaco nella trincea nemica appena conquistata, della scena della sepoltura dei morti e, in definitiva, della condizione di morte-in-vita dei soldati in trincea, divenuti ormai spettri in un clima infernale.

L'ultimo momento narrativo del testo corrisponde con la rappresentazione di un duplice ritorno: dapprima, quello alle retrovie di Palmanova, il primo dopo la prova della battaglia, con la scoperta (nella scena del trasporto dei feriti all'ospedale o della ripartenza per il fronte del prediletto Vitale) della transitorietà di ogni rapporto; e in seguito, quello di nuovo sul Carso, con la ricerca spasmodica di Vitale tra i soldati del proprio contingente, con l'attacco austriaco, con la corsa spettrale di Luca sul campo tra soldati morenti o feriti, e con l'episodio del sacrificio di Salvi, lanciatosi incontro alla morte con i propri soldati, per obbedienza alla stupida logica del suo generale⁵. Il romanzo si conclude con l'incontro di Luca Fabio con Ligorio, rimasto per terra per giorni dopo la battaglia. Il loro dialogo, in realtà un dialogo tra due spettri, introduce nel testo il momento della definitiva *metanoia* del protagonista sulla

⁵ Questa scena, a parere di Giorgio Pullini, segna un contrasto, che diventerà motivo tipico della narrazione di guerra, "fra l'obbedienza cieca e l'obbedienza ragionata" (Pullini, p. 54).

guerra e, trasportato idealmente a quindici anni di distanza dagli eventi, la coscienza che s'è allora di quei fatti è naufragato dentro la dimenticanza, ma che la loro necessaria traduzione per le nuove generazioni è anche l'unico modo per trattenerne la memoria.

Dentro questo contesto, ad un'analisi puramente editoriale, il romanzo di Alvaro si presenta dunque, allo stesso tempo come perfettamente adatto alla richiesta di memorie belliche del mercato, e come radicalmente diverso dal vastissimo repertorio di narrazioni della grande guerra (anche solo a partire dal suo autore, Treves, non allineato con il fascismo).

In primo luogo, *Vent'anni* offre sia la ricchezza di una storia di crescita dell'io che un consuntivo dei temi tipici della narrazione bellica. Come sottolinea Pullini, *Vent'anni* è innanzitutto un romanzo di formazione, costruito com'è su una progressiva accumulazione di *turning points* – dalla prima scoperta di Luca che le vite dei propri soldati “lo conquistavano assai di più delle idee in cui aveva creduto” (p. 75), al pentimento rispetto alla guerra (“neppure io immaginavo che fosse questa la guerra [...] non è ancora un mese e la guerra si presenta già perfetta e interminabile”; p. 133) – fino alla *metanoia* finale, espressa da Ligorio all'unisono con Fabio (“nessuno sa più quello che vuole. C'era un'idea prima, nella testa di tutti. Vincere la guerra. Ma ora questa idea si è limitata e rimpicciolita. Non c'è più che il pensiero di andare avanti. Una volta era Trieste, era Lubiana, era Vienna. Ora è il monte più vicino, cento metri di distanza”; p. 227). Allo stesso tempo, tuttavia, il romanzo di Alvaro soddisfa anche l'attesa documentaria dei fatti, offrendo del conflitto non certo la cronaca dettagliata, ma una sorta di consuntivo dei suoi motivi: la guerra come esperienza formativa per i giovani, la valutazione dell'interventismo, il “contrasto fra l'ansia della prova del fuoco e l'indolenza godereccia di chi si diverte nella pace delle città” (Pullini, p. 57), l'orrore per la violenza fisica o la guerra come prolungamento della lunga lotta che è la vita umana.

In secondo luogo, oltre a queste caratteristiche che lo rendono un testo potenzialmente di successo, il romanzo di Alvaro presenta almeno due elementi insoliti: l'uno, indicato da Pullini, è il fatto che con *Vent'anni* (insieme a pochi altri, come i *Due imperi mancati* di Palazzeschi e il *Rubè* di Borgese) la narrazione della guerra va oltre le testimonianze frammentarie e le confessioni direttamente autobiografiche, entrando, con “una sua struttura organizzata di situazioni e vicende” e con il “più distaccato controllo espressivo nello sdoppiamento fra sottofondo autobiografico e trasfigurazione narrativa” (Pullini, p. 56), nel terreno vero e proprio dell'invenzione romanzesca; l'altro elemento insolito, sottolineato da Isnenghi, è la presenza di una visione psicologica, quasi esistenzialista, di una guerra non ideologizzata dell'io contro l'atrofizzazione della vita militare, e di una narrazione non esplicitamente polemica (e in tal senso, pur non essendo celebrativa, non invisibile alle autorità fasciste).

Pur condividendo le sottolineature di Pullini e Isnenghi, ritengo tuttavia che l'invenzione alvariana vada molto aldilà del suo semplice valore di rappresentazione acuta e onnicomprensiva della guerra, per spingersi – come emerge nel ricco tessuto simbolico del testo e nel suo dialogo poetico con il passato – fino all'elaborazione di un'articolata metafora della memoria in sé.

Il romanzo così, ed è questo l'oggetto del mio studio, non ha l'ambizione di una testimonianza verista sul procedimento di formazione di un soldato nella guerra (con la sola variante di una non fedeltà al documento autobiografico e il vantaggio di una narrazione in terza persona) e neppure, in parallelo con *Gente in Aspromonte*, quella di stabilire un ulteriore esempio di narrativa meridionalista di autoemancipazione, ma si connota invece come una riflessione poetica sul “segreto” della memoria e sul gesto profondo del ricordare⁶. Di fronte al panorama di monumenti e documenti “autentici” (memorie, diari, etc.) prodotti dalla stampa come apparentemente im-mediati, la vera novità del testo consiste perciò nella sua esplicitamente mediata rielaborazione poetica e nella sua finzione mimetica – più che del ricordo in sé (astratto e senza nessi logici con il presente) – del gesto invece del ricordare vero e proprio, come luogo della “interpretazione che egli tenta di continuo dei fatti e delle figure della vita” (Pampaloni, p. XI).

L'analisi dei due movimenti fondamentali del libro – quello tra avvicinamento e arretramento e quello tra omogeneità e differenziazione – ha lo scopo quindi di documentare come il testo metta in scena in realtà il lavoro del ricordare e in esso una memoria che sia incontro tra le generazioni e antidoto contro l'uniformazione della vita moderna.

2. I movimenti del romanzo

Costruito su una studiata e costante alternanza tra la percezione della propria transitorietà e la coscienza della propria immobilità in trincea, il romanzo rappresenta due tipi fondamentali di movimento: il primo è quello di avvicinamento e allontanamento *verso* o *da* una “zona” immobile, e il secondo è quello di differenziazione e omologazione, *verso* un “tutto omogeneo” (p. 66) e *dall'essere* con l'esercito “cosa indistinta” (p. 66).

Il primo movimento del romanzo, come indicato nella sua apertura (con la sovrapposizione tra l'arrivo di Luca in guerra alla stazione di Firenze e l'“arretravano” dei palazzi al suo camminare tra le vie della città; p. 9) è

⁶ Scrive in merito Geno Pampaloni: “il realismo non gli bastava “non è possibile scrivere realisticamente ... [bisogna] scrivere di qualche cosa di più della realtà”; ma questo sovrasenso che egli cerca non è vera liberazione di nuovi valori, è invece nell'ordine del segreto carpito della vita, sottomesso ad essa e fedele”. (Pampaloni, p. XI).

quello di una *marcia* di avvicinamento e contemporaneo allontanamento verso o da *campi* delimitati da un *confine* ben preciso. La marcia di *avvicinamento* verso la guerra segue tre tappe progressive (quattro se si considera quella implicita dal Sud a Firenze): Firenze, Cervignano, la linea del fuoco. Ognuno di questi livelli è segnato da un confine ben identificato (la caserma, l’Isonzo, la trincea) e da una ben demarcata atemporalità. Sono, con la definizione di Andrea Cortellessa, i “luoghi dell’illocalizzabile” (p. 21) dove l’io viene de-territorializzato. Con una parola fortemente novecentesca, essi sono dei *campi* (l’Italia, lo spazio di decompressione della retrovia, la *zona di guerra*) in cui lo spazio e il tempo sono sospesi, tra parentesi⁷. Nella rappresentazione di Alvaro, la sospensione del tempo in caserma, nel periodo di licenza (a Cervignano o a Palmanova) e in trincea, si accompagna alla percezione chiara e ricorrente dell’immobilità e dell’illocalizzabilità della morte⁸. La marcia di *allontanamento*, si muove su due direzioni: l’eroe infatti si allontana da casa e si allontana dal fronte, come viene rappresentato esplicitamente con il suo primo ritorno a Palmanova alla vita “normale” dopo l’esperienza della prima battaglia.

A distinguere i movimenti delle truppe e di Luca *verso* il fronte (allontanamento dalla *guerra mediata*) e *dal* fronte (allontanamento dalla *memoria vissuta* del conflitto), assume una grande rilevanza nel testo la presenza del *confine*. L’intera atmosfera del romanzo è costruita perciò *in limine* (come il titolo che non a caso apre gli *Ossi di seppia* montaliani), sulla frontiera cioè tra la presenza di un *oltre* (come quello aldilà della montagna nel contemporaneo *Gente in Aspromonte*) e la coscienza di essere su una *soglia estrema*: dell’ultima pagina della storia a Firenze, della civiltà al limitare della guerra a Cervignano, del nemico in trincea. L’ultimo confine – che separa la vita reale dalla morte in vita del soldato, la guerra mediata dalla guerra vera – è rappresentato, in generale, dallo spazio di decompressione della prima retrovia (Cervignano o Palmanova), in senso geografico, dall’Isonzo, ed in senso simbolico, dal terreno percorso dai soldati tra una

⁷ L’immagine della parentesi, come rileva Andrea Cortellessa, è comune a molta della narrativa bellica, dal **Tra parentesi** di Palazzeschi (che dà il titolo al capitolo di **Due imperi mancati** relativo al racconto della guerra), al **Parentesi militare** di Saba, dallo spettacolo teatrale **La parentesi** (1916) di Clemente Faccioli al **In parenthesis** dell’inglese David Jones (1937).

⁸ A Firenze la morte è illocalizzabile (“tutto era morto intorno”; p. 33): essa “appariva un sogno fiammeggiante, una irrealtà in un mondo piatto e decrepito. Questa parola, morte, la capivano ormai soltanto le donne” (p. 35). Allo stesso modo, al fronte, dopo la battaglia, il generale di Divisione osserva il campo e si chiede: “che cosa è questa morte che colpisce in piedi, nell’atto di difendersi, di guardare avanti, di ascoltare un ordine? C’è nulla di più assurdo di questa morte?” (p. 225).

trincea e l'altra in bilico tra la vita e la morte. L'Isonzo segna un confine spaziale tra il mondo (l'Italia) e il fronte (la zona di guerra), mentre la *no man's land* tra le trincee segna un confine temporale tra la vita e la morte, tra il prima e il dopo.

Lungo l'Isonzo si muovono dunque due direttive: di chi va dal mondo verso il fronte e di chi *dal* fronte ritorna al mondo. Sulle linee di queste due direttive, rappresentate nei flussi di soldati partenti e ritornanti che s'incontrano nella prima retrovia, senza sapersi raccontare l'un l'altro cosa si è visto o cosa si aspetta ("come è andata?" "chi lo sa?"; p. 92)⁹, Alvaro traccia metaforicamente i confini dei due campi separati delle due narrazioni possibili della guerra.

Da una parte, la guerra *mediata* del mondo (*dal mondo verso il fronte*) è una guerra messa in scena: uno spettacolo mediatico (come denuncia il soldato Titocci "dicono: i nostri cari soldatini e ci trattano da bambini [...] sembra che lo facciamo per dare loro delle emozioni", p. 117) e un "teatro delle operazioni", dove il palcoscenico è la mappa geografica dello scenario bellico e gli attori – in assenza di veri protagonisti – sono i nomi¹⁰. Per "quelli che sono in Italia" (p. 220), quindi la guerra è allo stesso tempo *over-mediata* (appare dappertutto, dalla scuola alle conversazioni dei salotti borghesi¹¹) e

⁹ Alvaro si sofferma per alcune pagine a descrivere la scena, sul fiume, del passaggio dell'esercito di morti che vanno e che ritornano. Eccone un passaggio: "passò poco dopo un autocarro, con uomini a bordo, sdraiati. "come è andata?" "chi lo sa?" rispose una voce. Fabio riconobbe le mostrine del suo stesso reggimento: "è uno dei nostri battaglioni che ha fatto l'azione". L'autocarro scomparve; quegli uomini seduti guardavano di lontano, con occhi fissi. Alla svolta uno fece un vago cenno con la mano" (p. 92).

¹⁰ "Su ogni parte del fronte, cento generali mirano alla conquista di qualcosa che abbia un nome [...] quelli che sono in Italia, che leggono i giornali hanno bisogno di nomi; i giornalisti hanno bisogno di rinnovare le cartine geografiche, i critici militari di parlarne [...] gli uffici di spostare le bandierine sulla grande carta della guerra, appesa al muro: 'teatro delle operazioni' [...] Si è finito col dare un nome terribile e solenne a tutto. I nomi fanno fremere, hanno un senso misterioso, sono divenuti celebri in Italia" (p. 220).

¹¹ La guerra nelle retrovie appare pressoché dappertutto. Nelle scuole, come documenta Gibelli, essa è presente nell'iniziativa dell'ora patriottica inserita nell'orario settimanale, "della corrispondenza dei fanciulli indirizzata ai soldati (Gibelli, **Popolo**, p. 13) e nella presenza costante di cartine geografiche con i confini del conflitto. Nelle città, come emerge dal **Rubè** di Borgese, essa è argomento di spettacolo (come nell'anteguerra in cui "tutti, anche senza confessarlo, desiderano che scoppi presto per assistere allo spettacolo"; **Rubè**, p. 16), di discussioni, analisi e persino di scommesse ("nei caffè e nelle case,

pre-decisa, stabilita e narrata cioè secondo “sagome culturali” (l’espressione è di Ashplant) delle precedenti guerre risorgimentali, e con i caratteri di una storia già postuma, come appare nel non casuale gesto di emulazione generazionale di Bandi nel ricordare, dopo l’uccisione del primo nemico, “il ritratto di lui, Attilio, un ritratto che s’era fatto prima di partire, col viso alto, gli occhi fissi” (p. 141) già venerato dalle sorelle, insieme ai ritratti dei familiari combattenti del passato, con un nastro tricolore. Come appare altresì nel commento di Salvi al conflitto mediatico delle retrovie (“occorre già un passato a questa guerra”; p. 222), la guerra spettacolarizzata, *overmediata* e già storicizzata appartiene dunque già al passato¹², come se fosse già *memoria*.

Dall’altra parte, la guerra *vissuta (dal fronte al mondo)* è una guerra segnata da un confine molto chiaro: “chi era stato lassù – lo esplicita infatti Alvaro – aveva una faccia diversa da ogni altra, e non si poteva sbagliare. E che faccia? Di chi sa, di chi ha avuto un lutto recente, insomma di chi ha avuto un incontro con la morte” (p. 176). Aldilà della linea della battaglia, per chi combatte, non vi è che la percezione di una lontananza infinita (spaziale e mentale) e, per chi ritorna, una terribile collisione “tra gli eventi e il linguaggio disponibile – o ritenuto appropriato – a descriverli” (Fussell, p. 169).

Per chi combatte, la zona di guerra corrisponde al dominio di una lontananza assoluta, dal punto di vista geografico e dal punto di vista mentale. Pur trovandosi in una “prossimità ridicola”¹³, la vita del fronte e la vita in Italia sono descritte nei termini ora di “un distacco che pareva enorme ed erano appena cinque giorni” (p. 66), ora di una dimenticanza totale, come nel

vi si discorreva ancora della guerra con un freddo accanimento. Si puntava sul vincitore e sulla durata, si combinavano sbarchi e rivolte”; **Rubè**, p. 67).

¹² Oltre alla citazione di Reborà nel 1917, per il quale, “per il mondo intellettuale la guerra è oramai affare liquidato” (in Cortellessa, p. 14), la presenza di numerosissime pubblicazioni di tipo economico, politico e strategico negli anni della guerra (quelle che in **Rubè** sono definite come le “contemplazioni panoramiche del passato e del futuro in cui tanti si dilettavano da una specola neutrale”; **Rubè**, p. 68) rivela come l’attenzione delle retrovie, durante gli anni tra il 1915 e il 1918, fosse concentrata più sul dopo che sul conflitto in corso.

¹³ L’espressione, di Paul Fussell, che descrive la spaventosa prossimità chilometrica tra Londra e il fronte della Somme, trova riscontro in un passaggio dei **Due imperi mancati** di Palazzeschi, quando, in congedo a Bologna per qualche giorno, le vicende di Firenze (dove lo scrittore era di stanza militare) “*gli* parvero tanto lontane, lontane da *lui* come non *gli* avessero più appartenuto, eppure soltanto pochi chilometri e una notte *lo* separavano da esse” (corsivo mio; **Due imperi mancati**, p. 94).

caso di un soldato intento a guardare, tra le carte, “l’avviso stampato dietro a un vecchio biglietto del tranvai, memoria di chissà quale gita” (p. 142). Oltre a tale percezione di lontananza e dimenticanza, la vita nella zona di guerra è in realtà raffigurata nei termini di una totale assenza di percezione (come nel calco autobiografico di Stefanoni che, dopo l’esplosione di un grosso proiettile nelle sue vicinanze, “pareva che non s’accorgesse di non aver più le mani”; p. 212¹⁴), di un confuso stordimento (“il rumore della battaglia era un rombo vago in un momento di stordimento”; p. 212) e di un angoscioso smarrimento (“nessuno li aspettava e nessuno sapeva della loro esistenza e il sentimento della propria identità, di essere una persona e non altro, che rispondeva a un nome, a una memoria, a ricordi, a un passato, si smarriva insensibilmente dietro a una nebbia, e non erano più che elementi di quella scena immobile”; p. 211).

Per chi è reduce, il ritorno dalla guerra è segnato certamente, in chiave benjaminiana¹⁵, da una impossibilità di parlarne e dalla scoperta di un *indicibile*, motivata più che dal solo trauma degli eventi, dalla coscienza invece non solo che “non potranno mai parlare: i soldati morti, quelli che imperturbabili rimarranno là” (p. 217), ma anche e soprattutto della scoperta che “nessuno è realmente interessato alle cattive notizie che loro hanno da riportare” (Fussell, p. 169), sia per la noia del pubblico borghese di fronte alle percepite esagerazioni dei soldati, sia per la paura di urtare, con una versione “spiacevole” (Fussell, p. 170) della guerra, il mito ufficiale della celebrazione in essa del Progresso¹⁶. Due esempi paralleli di tale silenzio dei reduci compaiono in due narrazioni precedenti: in *Viva Caporetto!* (1921) di Curzio Malaparte e in *Due imperi mancati* (1920) di Aldo Palazzeschi. Malaparte aveva descritto l’ammutolimento del reduce nella figura di un fante, accusato di “esagerazione” (*Viva Caporetto*, p. 108) dagli interlocutori annoiati in cerca di nuove storie, che “taceva, ché se lo facevano parlar di guerra e se egli diceva la verità – fango, morti, pidocchi, ingiustizie – se diceva che la guerra era difficile e penosa, che molto si doveva sanguinare per prendere Gorizia e Trieste o Trento, che gli austriaci si battevano, e bene, subito gli veniva gettata sulla faccia la parola: disfattismo” (*Viva Caporetto*, p. 101). D’altra parte, Aldo Palazzeschi aveva rappresentato il silenzio dei fanti di fronte alla

¹⁴ Anche Alvaro, in prima linea nel novembre del 1915, “viene ferito alle braccia (il destro non guarirà mai completamente) sul Monte Sei Busi, nella zona di San Michele del Carso” (De Marchi, p. XXXVIII).

¹⁵ Nel suo celebre saggio, *The Storyteller*, Benjamin sostiene che la guerra, con l’imporsi della sua memoria scritta (diari e memorie) abbia reso gli uomini più poveri di storie.

¹⁶ “We have made *unspeakable* mean *undescribable*: it really means *nasty*” (Fussell, p. 170).

monumentalizzazione da parte della retorica ufficiale, nella scena del loro ritorno in Italia: “fiori, canti, applausi, grida, lacrime. Aprono un poco la bocca per dire qualche cosa: lacrime, grida, applausi, canti e fiori. Si chetano, si riprovano a parlare: fiori, fiori, fiori. Vorrebbero alzare la voce per farsi intendere: inni e lacrime, lacrime e inni (*Due imperi mancati*, p. 171).

La percezione di tale *indicibile* della guerra è presente in Alvaro, da un lato nella sua rappresentazione del silenzio (specialmente attraverso la figura dell’ellissi) e dall’altra nella sua ricerca costante di una lingua adeguata al racconto del proprio vissuto.

Analogamente alle *poesie grigioverdi* (“non feci monumento / se non del silenzio mio”; *Fine*, in *Poesie grigioverdi*), Alvaro sceglie di parlare con l’implicito, attraverso il silenzio, non certo quello di chi non vuole dire o non sa cosa dire, o di chi, impotente, si abbandona alla resa all’irrazionale, ma quello di una precisa strategia comunicativa. La lingua di Alvaro, così asciutta ed ellittica (come nel caso della rapidità con cui annuncia l’arrivo della guerra nel volgere di una frase: “poi venne la dichiarazione di guerra. Silenzio improvviso su tutto”; p. 84), e così lirica, diventa così il luogo dove viene rappresentata la voce segreta di chi è morto (sia i caduti che i reduci) e dove allo stesso tempo viene elaborata la ricerca di una “retorica appropriata” (Fussell, p. 172) per poter parlare della guerra, lontana dalle celebrazioni monumentali della versione ufficiale, ma anche distinta dalla formularità formale delle memorie autentiche, quella fatta – come nel caso delle Field Service Postcards precompilate, in circolazione sul fronte britannico – di infinita replica e intrinseca uniformità e costretta a replicare in forma linguistica la comunicazione automatica e disumanizzante della vita militare.

La percezione di un confine tra mondi che non si toccano, tra campi immobili che permangono in una dimensione senza tempo, si mantiene così inalterata, come rappresentazione, sia in senso spaziale, come evidenziato nella distanza da Trieste¹⁷, sia in senso temporale, con la presenza nel dopoguerra di due *campi di narrazione* del conflitto, che perpetuano, l’uno, lo schema della guerra spettacolarizzata, giornalistica, d’avanguardia, o risorgimentale (di Marinetti, D’Annunzio, Mussolini, Monelli) e l’altro il silenzio del lutto (di Jahier, Reborà, Campana, Folgore)¹⁸. Come metodo di

¹⁷ Come viene suggerito nella nota finale dell’autore in coda all’edizione 1953, “i soldati nelle trincee del basso Isonzo, verso il mare, sull’Hermada, vedevano tutte le sere Trieste illuminarsi, e certi giorni arrivava fino a loro il concerto della musica in piazza. A Trieste arrivava il crepitio della fucileria e il fracasso dell’artiglieria ma mai un proiettile turbò quella vita quotidiana che si svolgeva sicura a pochi chilometri dal fronte” (p. 233).

¹⁸ Cortellesa, in un paragrafo intitolato significativamente “libri sommersi e libri salvati” elenca le memorie mancate (rimaste impubblicate) della guerra: dal secondo quaderno di *Con me e con gli alpini* di Jahier alle poesie

lavoro scrittorio tuttavia, la memoria attiva di Alvaro (nella forma indiretta della finzione o della poesia) si colloca proprio sul confine tra il *dentro* e il *fuori*, in un continuo dialogo di avvicinamento e arretramento verso il punto di un trauma immobile e nella “stupefazione lirica” (Pampaloni, p. XIII) per un mistero ineffabile.

Il secondo movimento che contraddistingue la narrazione di Alvaro è quello di una costante tensione tra omologazione della vita militare e differenziazione della propria vicenda individuale, non certo nella polarizzazione estrema ora del populismo alla Malaparte o alla Jahier, ora dell'individualismo alla Marinetti e alla D'Annunzio¹⁹, ma in un costante lavoro di traduzione dialettica di un'esperienza collettiva dentro un'esperienza personale del conflitto e viceversa.

Da una parte, la guerra viene presentata come un'esperienza decisamente uniformante. Come suggerisce infatti Gibelli nel definire i tratti di una guerra per la prima volta “globale”, il conflitto confermò dal suo inizio delle “regole universali di standardizzazione, di razionalizzazione, di accentuazione dell'uniformità e quindi della intercambiabilità dei prodotti materiali e mentali” (Gibelli, *Nefaste*, p. 551), dando avvio ad un processo inevitabile e totalitario di omologazione. Dal punto di vista militare, la guerra produce una chiamata alle armi “indifferenziata e simultanea, sotto il segno di un'unica logica e di un unico comando” (Gibelli, *Nefaste*, p. 555) di milioni di uomini provenienti da luoghi e tradizioni diversissime. Dal punto di vista mediatico, la martellante campagna propagandistica e la massiccia copertura giornalistica creano in tutta Europa uno “stesso evento raccontato con la stessa grammatica” (Gibelli, *Nefaste*, p. 552). Dal punto di vista statistico, la guerra, con le cifre della sua produzione industriale e con le sue lunghe liste di morti (circa 480 ogni giorno per il fronte italiano secondo il calcolo di Gibelli) agisce come fattore di trasformazione del mondo mentale, introducendo – del resto come la vita della metropoli descritta da Simmel – una riduzione dell'io a un “livello puramente quantitativo” (p. 326). Dal punto di vista della memoria infine, l'infinita produzione memorialistica di diari e la celebrazione

successive ai **Canti orfici** di Campana, dalla testimonianza di Luciano Folgore, sostituita da **Città veloce** alla “scelta del silenzio” (Cortellessa, p. 45) da parte di Rebora. I **Trucioli** di Sbarbaro, i **Due imperi mancati** di Palazzeschi, o lo stesso progetto di Alvaro di una trilogia intitolata **Memorie del mondo sommerso** indicano a mio parere l'esistenza, oltre a quella del menzionato silenzio postbellico, di una ricerca di altre forme, indirette, di eloquenza.

¹⁹ Mi riferisco, da un lato, a **Viva caporetto!** e a **Con me e con gli alpini**, dall'altro al **Notturmo**, all'**Alcova d'acciaio** e al **Mio diario di guerra** di Mussolini.

della retorica (museale, monumentale, etc.) creano una guerra fortemente monumentalizzata e serializzata. La rappresentazione di Alvaro conferma e dà voce a questo processo omologante attraverso l'immagine simbolica dell'uniforme militare. Rivestire i soldati di una nuova divisa, come primo gesto nella vita di caserma, serve infatti a mascherare lo sradicamento (e in fondo l'esilio) di ciascuno (a *farli italiani*, per usare una celebre espressione). Allo stesso modo, l'univocità del ritratto, la versione uniformata dei libri di storia o dei giornali servono dapprima a "camuffare la vita mediocre e accomodante" (p. 27), poi a rivestire la vita da selvaggi primitivi della trincea o il quotidiano irrazionale e alogico dei soldati della retorica di un racconto avventuroso e spettacolare della guerra²⁰. L'uniformità della guerra si manifesta infine per i soldati non solo in "quelle uniformi che li eguagliavano" (p. 69), ma nel loro diventare pian piano ingranaggio automatico di un meccanismo, nel loro essere "sesso che ubbidisce in ogni parte allo stesso modo, bocche che dicono le stesse parole, fanno le stesse domande, aspettano le stesse risposte" (p. 66).

Dall'altra parte, a questa guerra omologante, Alvaro oppone la coscienza di essere, come la gente del suo paese d'origine, descritta nel racconto autobiografico *Memoria e vita*, un *uomo differenziato*²¹. Di fronte alla ripetizione/uniformazione del pensiero, di fronte al suo annullamento ("anch'io, oggi, sotto il cannone, non pensavo più. So che domani, quando torna, non penserò più"; p. 135), Alvaro oppone perciò la resistenza della propria coscienza ("una forza dentro di me, mi dice: rimani, e mi assiste fino all'ultimo"; p. 135) e la forza di un legame, come quello d'amicizia con Bandi, sancito in un dialogo sotto le stelle ("io non avevo mai creduto che si potesse diventare tanto amici", p. 131). Di fronte ad una morte livellatrice e quantificata, o persino monumentalizzata, l'autore oppone la voce dei morenti (come quella di Vitale che, steso ormai sul campo, implora l'amico di offrirgli l'ultima acqua), la presenza dei feriti, ridotti come Ligorio a degli spettri di sé o il lutto per la sepoltura di Bandi. Di fronte allo sradicamento da sé e alla noia di una vita privata del suo significato ("tutto è stato provato / tutto aspettato e temuto / nulla più importa ormai / trascorre inutile il tempo"; *Elegia*, in *Poesie grigoverdi*), l'autore oppone nel libro la malinconia della vita vera, la domanda struggente ("era mai esistito l'amore verso una creatura unica?"), e l'elegia di un singhiozzo ("un vecchio pianto / che non si pianse mai"; *Elegia*). Infine, di fronte ad una stampa uniformata e ad una memoria ridotta alla retorica del documento e dell'autenticità, Alvaro oppone con la sua

²⁰ "Spiegare la guerra alle persone semplici, come sono i bambini, significa all'occorrenza trasformarla in un racconto avventuroso o fiabesco, in cui siano ben tracciati, i confini tra bene e male e in cui i sentimenti di paure e desideri di protezione possano trovare espressione efficace" (Gibelli, **Popolo**, p. 55).

²¹ "Da noi allora gli uomini erano molto differenziati, pressappoco come attori d'un teatro popolare, e come le figurine dei presepi" (**Il viaggio**, p. 13).

opera d'invenzione, una memoria-traduzione, che si rielabori continuamente, che lavori continuamente alla trasposizione immaginativa del proprio vissuto alle nuove generazioni e del proprio *personale* ad una memoria collettiva.

La sintesi di tale dialettica instaurata da Alvaro tra guerra uniformante e guerra personale si risolve ultimamente nei termini di una dialettica tra vita e morte. Lungi dal riproporre i due modelli narrativi uniformanti della memorialistica postbellica – da una parte quella per i caduti, che procede lungo la traiettoria da una vita uguale e monotona alla redenzione di una morte eroica, e dell'altra quella dei reduci, che dalla morte livellatrice della trincea porta con il ritorno al vitalismo degli anni precedenti la guerra – Alvaro mescola invece nelle sue narrative la presenza della vita e della morte (prima e dopo la guerra), o meglio la loro co-presenza, in bilico tra storia e memoria.

La dialettica dell'esperienza della guerra è incapsulata dunque dentro lo spazio vuoto di demarcazione tra una trincea e l'altra, nella corsa di Luca a metà strada tra la vita e la morte, dove chi è morto domanda la vita nel ricordo degli altri (l'acqua che Vitale chiede a Luca) e di chi è vivo non rimane, dopo quell'evento, che lo spettro di se stesso (“forse era così che si moriva, forse ero morto”; p. 154). Sullo stesso confine si gioca la partita tra due vite – la vita in morte dei caduti, resa perenne dalla monumentalizzazione del loro nome e delle loro reliquie, e la morte in vita dei reduci, costretta al silenzio della propria condizione spettrale – che in realtà sono forse la stessa (come suggerisce la menzione della sepoltura dei compagni “non come morti, ma come se soggiornassero in un luogo diverso”; p. 164). Nel dialogo tra caduti e reduci, incarnato nella corsa sopra i feriti dei soldati nella scena dell'assalto all'arma bianca, sul terreno bruciato dalla guerra, si gioca così la dialettica tra l'immobilità della storia (*i morti*) e la transitorietà della memoria (*i vivi*), tra l'omologazione di un mito ufficiale della Grande Guerra e la sua costante rielaborazione nella memoria dei sopravvissuti, tra il presente (come accade nel dialogo finale tra il reduce Luca e Ligorio, un ferito), il passato e il futuro.

3. Il lavoro della memoria e la traduzione del passato

L'amnesia della guerra, prodotta ora dall'intensificazione della vita emotiva del fronte ora dalla iper-stimolazione mediatica del conflitto dalle retrovie, con il dopoguerra si perpetua in chi ritorna in uno stato di “naufragio” spirituale²²: “adesso, a distanza, – scrive infatti Alvaro – tutto ci appare senza

²² Il tema della guerra come naufragio ricorre non solo nel titolo della raccolta ungarettiana del 1919, *L'Allegria di naufragi*, ma anche nella scena descritta in *Rubè*, a significare lo smarrimento postbellico del personaggio, del

nesso. Siamo come dopo un naufragio, buttati su una spiaggia, e accanto a noi il mare ha depresso a caso gli elementi più disparati che ci accompagnavano nel viaggio” (p. 228). A supporto della memoria non rimangono che frammenti e piccoli ricordi di realtà lontane, dei dettagli e delle piccole storie (reliquie, oggetti, fotografie, e i diari stessi) che, come commenta Ligorio, “hanno avuto una storia nel nostro cuore” (p. 228) e che non possono diventare intelleggibili se non alla presenza dei testimoni oculari.

Di fronte alla sacralizzazione delle reliquie di guerra (disposte in musei come testimonianze mute di un tempo che fu) e di fronte alla bonifica delle zone contaminate del fronte (divenute ben presto aree di turismo bellico) del dopoguerra, la scelta memorialistica di Alvaro non è quella di ripresentare un pezzo della sua guerra come la reliquia muta – senza ormai più nessi logici con il presente e significativa solo per il testimone che l’ha vissuta – di un documento “autentico” (cosa che del resto riproporrebbe il modello militare della memoria per *ripetizione*), ma di *fingere* la guerra, di rielaborarla di modo che possa essere comprensibile e comunicabile a chi non l’ha vissuta. La natura di “romanzo” della sua testimonianza, rende così il suo ricordo trasfigurazione lirica più che una, per altro impossibile, trascrizione autobiografica autentica. La testimonianza di Alvaro/Luca mima perciò, nella sua stessa forma, il gesto sempre aperto del ricordare e si presenta come una continua “invenzione dall’interno” (Bo, p. 21) della memoria che, attraverso l’evocazione dei morti e dei paesaggi di un tempo, non smette di dialogare con la storia, con i propri ricordi e con presenti sempre mutati.

Il lavoro faticoso della memoria viene dunque presentato come una necessaria traduzione del passato al presente e come una ricerca inesausta verso la conoscenza di una realtà ancora misteriosa. Al fine di descrivere tale dinamica di traduzione e di conoscenza, valgano a questo punto le menzionate categorie di avvicinamento/arretramento e di omologazione/differenziazione per accostarci a due immagini nel testo dall’ampio valore simbolico: quella del mescolarsi delle truppe nelle retrovie e quella della corsa tra i morti di Luca Fabio alla ricerca di Vitale.

In primo luogo, la scena ricorrente del mescolarsi delle truppe a cavallo di un confine, del loro avvicinarsi o allontanarsi a una linea di demarcazione di campi offre un’immagine della *memoria come strumento di necessaria e ininterrotta traduzione del passato*. La descrizione di una marcia in caserma non a caso apre il libro. La marcia a Firenze si snoda allo stesso tempo come un *allontanarsi* della memoria del paese (“gli sembrava [...] di non appartenere più a se stesso, di aver dimenticato tutto quello che era stata la sua vita antecedente”, p. 14) e come un lento *avvicinarsi* al “baratro” del presente e della guerra. “Pellegrino e straniero” (p. 10) agli eventi, Luca vive cioè una

naufragio sul lago Maggiore del protagonista e della sua amante Celestina, a seguito del quale lei troverà la morte.

vita postuma, a cavallo del presente, da un lato, stupito di vivere in esso un passato eroico (“la storia di ieri si stupiva di ritrovarla intatta”; p. 9) e, dall’altro, cosciente del suo stato sospeso tra parentesi e del nulla attorno a sé (“c’è nessun eroe da queste parti?”, p. 17). Allo stesso modo, a Cervignano, nella marcia dei soldati verso le colline, associata a una metafora della memoria (“nel paesaggio si svolgeva e si riavvolgeva il filo della memoria, per non vacillare”; p. 63), la pianura è animata dalle “sue reti di strade anch’esse battute da un viavai silenzioso, attratto in su, dove si scorgevano le montagne e i colli lontani, coronati di nubi, fra i quali pareva di vedere, da un istante all’altro, la *riga* del fulmine che squarcia il tuono” (corsivo mio; p. 62). Ancora, dopo la battaglia (il confine tra il prima e il dopo), l’autore non a caso si sofferma ad annotare come, nella marcia di chi andava e chi veniva dal Carso, “reduci di battaglia e ragazzi coscritti si mescolavano” (p. 198). Lo stesso meccanismo di mescolamento tra chi va e chi viene, da ultimo, trova la sua esplicitazione nella rappresentazione dello scambio di generazioni non solo durante il tempo della guerra (tra chi è venuto prima e chi è venuto dopo), ma soprattutto nel dopoguerra (tra i combattenti e la nuova generazione postbellica), nella coscienza finale che “ecco sono passati i vent’anni. Ora ci sono soldati di altre classi” (p. 230). Il motivo insistito del mescolarsi della gente si caratterizza ultimamente come una *mise en abyme* del libro, che trova infatti la sua propria consistenza in questo continuo viavai tra il vecchio e il nuovo, tra il prima e il dopo, tra la memoria personale e la storia collettiva. La memoria d’invenzione, il “romanzo” di Alvaro, consente all’autore di intraprendere questo costante lavoro di tra-duzione (letteralmente di “portare al di là” del confine) e di segnare un originale processo di mediazione e incrocio tra due generazioni di lettori, oltre che l’inizio di una diversa memoria culturale degli eventi²³. In tale rappresentazione del ricordare come un continuo attraversare e riattraversare il confine – e non invece come un mantenere ciascuno il proprio campo (quello delle retrovie o quello dei reduci) – consiste il lavoro della memoria, o meglio, la proposta e la speranza alvariana che esiste, pur dentro il silenzio pieno di una struggente ricerca volta a reperire una lingua adatta, una possibile traduzione di un passato per le nuove generazioni.

In secondo luogo, la scena della corsa tra i morti di Luca alla ricerca di Vitale offre l’immagine della *memoria come luogo di ricerca e di conoscenza*, nella dialettica del libro tra processo di omologazione della guerra e ricerca di

²³ Il lavoro di traduzione è nel caso di Alvaro il vero e proprio sostrato del lavoro di traduzione della memoria. Alvaro era un eccellente traduttore, da svariate lingue (greco, russo, inglese, spagnolo, francese), come testimonia il lungo elenco delle sue traduzioni, contenuto a p. 1508 delle edizioni Bompiani delle sue **Opere**.

una propria individualità differente. Di fronte alla morte (l'immobilità), sia dei caduti che del loro ricordo monumentale presso i reduci, la memoria coincide con una ricerca personale di un volto, non solo per espiare la colpa di vivere (come quella di Luca dopo la morte di Bandi: "essere vivo gli pareva una colpa senza di lui"; p. 168), ma soprattutto perché, come scriveva lo stesso Alvaro nel racconto dedicato alla memoria del padre defunto, "i ricordi si dipanano [...] davanti alle cose finite e alle creature che hanno chiuso gli occhi" (*Vita e Memoria*, p. 12). Ricordare così è prima di tutto un cercare. Si ricorda, e dunque si affronta la fatica di riaprire memorie o ferite ormai cristallizzate, soprattutto per andare alla ricerca di qualcosa, di un "segreto", di fronte all'omologazione della dimenticanza: la dedica del testo al fratello e al tenente, la ricerca del volto di Vitale sul campo di battaglia, l'annotazione di fronte al mescolarsi delle truppe che quegli uomini "si sarebbero cercati un giorno" (p. 198) rivela perciò che la memoria è un chiamare per nome. La memoria dunque è una ricerca più che una conferma, è un'evocazione (nella forma di un dialogo con i morti) più che una celebrazione, ma è soprattutto uno strumento di conoscenza di sé: non solo per un gusto autobiografico che, come annota Carlo Bo, "in Alvaro [...] come tale non c'è mai" (Bo, p. 21), ma per la passione di ritrovare "un se stesso ben centrato in un mondo pieno e non già in un mondo predisposto e accomodato" (Bo, p. 21). Il ricordo sporadico in sé così ha poco valore, non solo perché basta "una casuccia crollante buttata giù del tutto per farci dire che non è più come una volta" (p. 229), ma anche perché, in assenza dei testimoni, gli oggetti (anche i documenti "oggettivi") perdono con il tempo la loro intelligibilità. Quello che ha valore – sembra avvertire Alvaro – è invece il gesto del ricordare (che è sempre una reinvenzione del passato), che contiene allo stesso tempo sia la possibilità di ordinare gli eventi sconnessi che la memoria trattiene, oltre la *randomness* della dimenticanza, sia la pazienza del rimando ad un ulteriore e misterioso giudizio futuro²⁴ e ad un loro ultimo segreto. Questa "attesa morale" (Bo, p. 27) di Alvaro, nel rimettersi in cammino dei suoi personaggi con cui si conclude *Vent'anni* ("si rimisero in cammino. Camminare voleva dire essere vivi"; p. 230) rivela da ultimo che la memoria è l'unica speranza per l'autore di ritrovare il proprio sé in un mondo in costante trasformazione.

²⁴ "Parole e temi, tutto era buttato all'assalto del mistero, di quel mistero di cui aveva cominciato a provare la bellezza, la poesia nell'infanzia, nelle parole del padre, nei gesti di chi gli stava vicino, nell'eco indiretta che devono avere avuto sul suo cuore gli strumenti della civiltà, I nomi degli scrittori, I titoli dei libri che avrebbe letto un giorno" (Bo, p. 19).

OPERE CITATE

- Alvaro, Corrado. **Vent'anni. Romanzo**, Milano: Bompiani, 1953.
- _____. **Il viaggio**, Brescia: Morcelliana, 1942.
- _____. **Opere. Romanzi e racconti**, Milano: Bompiani, 1990.
- Ashplant, T.G., Graham Dawson, Michael Roper (editors). **The Politics of War Memory and Commemoration**, London-New York: Routledge, 2000.
- Bartoletti, Maria. "Memorialistica di guerra", in **Storia letteraria d'Italia. Il Novecento**, A. Balduino (editor). Tomo Primo, Firenze: Vallardi, 198, pp. 623-653.
- Benjamin, Walter. **Illuminations**, New York: Schocken Books, 1969.
- Bo, Carlo, **Realtà e poesia di Corrado Alvaro**, Roma: Edizioni di cultura e di documentazione, 1958.
- Borgese, Giuseppe Antonio. **Rubè**, Verona: Mondadori, 1921.
- Cortellessa, Andrea. **Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale**, Milano: Bruno Mondadori, 1998.
- De Marchi, Pietro. Cronologia. **Opere. Romanzi e racconti di Corrado Alvaro**, Milano: Bompiani, 1990.
- Fussell, Paul. **The Great War and Modern Memory**, New York: Oxford University Press, 1975.
- Gibelli, Antonio. **Il popolo bambino: infanzia e nazione dalla grande guerra a Salò**, Torino: Einaudi, 2005.
- _____. "Nefaste meraviglie. Grande guerra e apoteosi della modernità", **Storia d'Italia, Annali** 18. *Guerra e pace*, Torino: Einaudi, 2002, pp. 549-589.
- Isnenghi, Mario. **Il mito della grande guerra da Marinetti a Malaparte**, Bari: Laterza, 1970.
- Malaparte, Curzio. **Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti**, Firenze: Vallecchi, 1995.
- Palazzeschi, Aldo. **Due imperi mancati**, Milano: Mondadori, 2000.
- Pampaloni, Geno. "Il poeta del segreto." **Opere. Romanzi e racconti di Corrado Alvaro**, Milano: Bompiani, 1990, pp. VII-XXXV.
- Pullini, Giorgio. "Gli scrittori 'dentro' la prima guerra mondiale", **Otto/Novecento**, 5, 1991, pp. 41-65.
- Simmel, Georg. "The Metropolis and Mental Life", **On Individuality and Social Forms. Selected Writings**, by Georg Simmel and Donald Levine (editors), Chicago: University of Chicago Press, 1971, pp. 324-338.