

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa modernista  
e Grande Guerra

## Massimiliano Tortora

---

### 1. Definizione del campo

Qualsiasi discorso concernente la rappresentazione (o l'assenza della rappresentazione) della Grande Guerra nella narrativa modernista necessita di una preliminare definizione di campo: più specificamente occorre indicare quali sono i confini che delimitano l'area del modernismo italiano e conseguentemente quali sono i suoi romanzieri e novellieri. Già in un articolo del 2011, che si inseriva all'interno di un più ampio dibattito scaturito qualche anno prima dagli interventi di Pellini, Somigli, Luperini e Donnarumma,<sup>1</sup> tentavo di circoscrivere l'area di interesse a quell'arco di tempo compreso tra la pubblicazione di *Il fu Mattia Pascal* (1904), il primo romanzo italiano che può definirsi novecentesco (o meglio modernista), e quella di *Gli indifferenti* (1929), opera che in qualche modo apre una nuova stagione, che qui per brevità chiamo realistica, ossia caratterizzata da una maggiore fiducia nella descrivibilità e conoscibilità del mondo.<sup>2</sup> Certamente una simile periodizzazione, benché funzionale, risulta oggi – al di fuori di un discorso che all'epoca cercava di istituire la categoria del

1 Il dibattito è stato aperto nel 2004 da P. Pellini (*In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*, Le Monnier, Firenze 2004) e da Luca Somigli (*Italian Modernism. Italian Culture Between Decadentism and Avant-Garde*, ed. by L. Somigli and M. Moroni, University of Toronto Press, Toronto 2004). Di seguito, tra gli altri, sono intervenuti: R. Luperini, *Verga moderno*, Laterza, Roma-Bari 2005 (che contiene pagine dedicate specificamente a questo problema); R. Donnarumma, *Gadda modernista*, ETS, Pisa 2006; R. Castellana, *Parole cose persone. Il realismo modernista di Tozzi, Serra*, Roma-Pisa 2009, e *Realismo modernista. Un'idea del romanzo italiano (1915-1925)*, in «Italianistica», 1, 2010, pp. 23-45; V. Baldi, *Reale invisibile. Mimesi e interiorità nella narrativa di Pirandello e Gadda*, Marsilio, Venezia 2010; *Il modernismo in Italia*, a cura di R. Luperini e M. Tortora, sezione tematica di «allegoria» 63, 2011, pp. 7-100; *Sul modernismo italiano*, a cura di R. Luperini and M. Tortora, Liguori, Napoli 2012; A. Comparini, *Una proposta per il modernismo italiano. La mitologia esistenziale modernista*, in «Rassegna Europea di Letteratura Italiana», XLI, 1, 2013, pp. 103-123. Il mio articolo a cui facevo riferimento nel testo è *La narrativa modernista italiana*, all'interno del già citato numero monografico di «allegoria» del 2011.

2 Su questo punto mi permetto di rimandare a quanto già scritto in M. Tortora, «*Gli indifferenti*» e *la nuova stagione del realismo*, in «allegoria», 71-72, 2015, numero monografico su *Forme del realismo nella letteratura italiana tra modernismo e contemporaneità*, a cura di C. Rivoletti e M. Tortora, pp. 10-23.

modernismo – troppo rigida e vincolante. E sebbene rimanga convinto che *Gli indifferenti* muti le parole d'ordine, cambi l'atmosfera letteraria e dunque cominci una nuova fase romanzesca, è indubbio che l'eredità modernista sia talmente forte da permeare vaste e ampie zone dei decenni Trenta e Quaranta, e poi in maniera discontinua tutto il secondo Novecento. Insomma, facendo mio quanto già sostenuto da Donnarumma, distinguerei un «modernismo storico»,<sup>3</sup> 1904-1929 appunto, da un periodo successivo spesso contraddistinto da una «persistenza del modernismo»<sup>4</sup> (mentre in *Tracciato del modernismo italiano* si parla di «secondo modernismo»)<sup>5</sup>. E allo stesso modo credo che un discorso sul modernismo italiano debba ascoltare anche quelle sollecitazioni volte a individuare un'area di incubazione modernista in alcuni autori e opere che sono *tout court* dell'Ottocento.

Ora, una periodizzazione più modulare, ricavata appunto da confini cronologici moderatamente più elastici, continua a confermare il *corpus* di autori già a suo tempo ascritti al campo della narrativa modernista italiana, ma permette anche alcune significative aggiunte e importanti recuperi. Mi riferisco in primo luogo a Gadda, che in questa lettura cessa di essere un *unicum* irriducibile a ogni categorizzazione, e a De Roberto, che stando alla convincente lettura proposta da Margherita Ganeri<sup>6</sup> si colloca ai prodromi del modernismo italiano o addirittura vi partecipa pienamente. Oltretutto, in entrambi i casi, i testi presi in esame vedono la loro redazione all'interno di quell'arco cronologico che abbiamo detto coincidere con il modernismo storico. Sicché il nostro campione di indagine sarà costituito dalle novelle di guerra di Pirandello, di Svevo, di De Roberto appunto, e in parte dal *Giornale di prigionia* di Gadda. Se questo gruppo di autori costituisce il nucleo della narrativa modernista italiana, alla stessa tendenza, ma da posizioni più marginali, partecipano altri scrittori: sia di stampo più tradizionale, come Borgese, sia provenienti dalle avanguardie, come è il caso di Palazzeschi. Continuano a rimanere esclusi dal nostro discorso, se non come elementi di contrasto, le avanguardie storiche e il futurismo nello specifico, l'area decadentista (d'Annunzio), e i vociani, che peraltro sono coloro i quali hanno rappresentato meglio di altri la necessità drammatica di partecipazione al conflitto.

3 R. Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 13-38: p. 21.

4 L'allusione ovviamente è a M. Detloff, *The Persistence of Modernism. Loss and Mourning in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge 2011.

5 Donnarumma, *Tracciato del modernismo italiano*, cit., p. 34 (ma lo stesso Donnarumma parla di «reviviscenza modernista», *ibidem*).

6 Cfr. M. Ganeri, *Le cicatrici dell'adulterio. Il romanzo italiano pre-modernista e il caso di Federico De Roberto*, in *Sul modernismo italiano*, cit., pp. 59-80.

## 2. Guerra e canone del primo Novecento

Già il campione di testi brevemente tracciato nel paragrafo precedente offre alcune indicazioni, che in qualche modo devono guidare il nostro ragionamento. È indubbio che oggi l'area modernista è entrata nel canone e soprattutto costituisce il centro di quel campo letterario che è il primo Novecento. Ed è altrettanto ovvio che da un punto di vista storico la Grande Guerra è l'evento centrale della prima parte del secolo: sia che di quel secolo la si intenda come l'inizio (il riferimento è a Hobsbawm), sia che la si collochi più avanti, rispettando dunque la progressione cronologica imposta dal calendario. Ora, ciò che colpisce è che tra i due elementi cardine, ossia il modernismo in letteratura e la Grande Guerra in storiografia, non ci sia un così valido e proficuo incontro. Al contrario ciò che emerge è proprio una sensazione di assenza o comunque di lontananza. Detto in maniera ancora più diretta, la guerra non è affatto un tema privilegiato della narrativa modernista. Nessun romanzo, ad esempio, è esclusivamente dedicato al conflitto 1915-1918 (1914-1919 se si preferisce): né Pirandello, né Svevo, e in fondo nemmeno il Gadda migliore sembrano disposti ad assumere gli eventi bellici come elemento strutturante di un'opus romanzesca.<sup>7</sup> Fa eccezione Palazzeschi, sulla cui marginalità abbiamo però già detto, che con *Due imperi... mancati* si scaglia contro la guerra e ne dichiara la più completa inutilità e follia. Negli altri casi dobbiamo rivolgerci a diari privati poi diventati opere letterarie (*Giornale di prigionia* di Gadda ovviamente), a parti di romanzo (i capitoli centrali di *Rubè*, o l'ultimo di *La coscienza di Zeno*; diverso è il caso di *La cognizione del dolore*, opera tutta permeata dal conflitto, ma senza mai rappresentazione diretta) o alle novelle: *Berecche*, *Un goj*, altri testi di guerra nel caso di Pirandello, *Una burla riuscita* e *La novella del buon vecchio e della bella fanciulla* per Svevo, *La paura* e un altro manipolo di racconti per quanto concerne De Roberto. Non è da tenere presente invece Tozzi, in quanto le sue novelle di guerra sono puri scritti di occasione, che non lasciano alcuna traccia né nel campo della storia letteraria, né in quella personale dell'autore.<sup>8</sup>

La marginalità della Grande Guerra come tema letterario si fa più visibile se messa a paragone con le dinamiche che invece regolano il campo

---

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

7 È palese che *La cognizione del dolore* sia impensabile senza la Grande Guerra; e tuttavia anche in questo caso il conflitto emerge come tema affiancato ad altri, e non è oggetto di rappresentazione diretta; tutt'al più si impone come tema trans-storico. Diverso è il caso di *La meccanica*, esplicitamente imperniato sulla prima guerra mondiale: tuttavia non può essere sorvolato il fatto che si tratta di un'operazione in parte fallita, e comunque non riconducibile al Gadda modernista. Anzi per certi aspetti l'impostazione più schiettamente naturalistica, prescelta per un'opera dedicata agli eventi del '15-18, potrebbe confermare, in maniera indiretta, una certa inconciliabilità tra romanzo modernista (e dunque non direttamente realistico) e Grande Guerra.

8 Le cosiddette novelle patriottiche di Tozzi sono: *Il ritorno di Nando e le sue conseguenze*, *Il maresciallo del Grullo* e *Il porco del Natale*. Tutte e tre furono pubblicate su «Il soldato» nel 1916.

letterario degli anni Quaranta e Cinquanta: è impensabile infatti l'inizio del secondo Novecento al di fuori del racconto e del romanzo di guerra. E certamente questo più stretto rapporto con la storia contemporanea è determinato da alcuni fattori. Innanzitutto quello generazionale: il romanzo italiano del periodo '45-'55 è costituito per lo più da giovani narratori, secondo un principio di rinnovamento che aveva preso le mosse negli anni Trenta. E questi giovani scrittori hanno tutti partecipato al conflitto – diversamente da Pirandello, De Roberto, Svevo, ecc., che invece la guerra l'hanno vissuta a casa<sup>9</sup> – e di conseguenza hanno trovato ovvio e immediato materiale narrativo in una delle esperienze certamente più traumatiche e forti dell'ancor giovane esistenza. In secondo luogo, ed è un tratto che appartiene anche ad altri contesti nazionali, la seconda guerra mondiale in Italia vuol dire essenzialmente Resistenza, e dunque guerra di liberazione dall'occupante nazifascista. Il racconto resistenziale pertanto, piuttosto che configurarsi come narrazione militare, diventa un modo di partecipare alla creazione del mito fondativo della nuova Repubblica democratica e di quell'ideale che dovrebbe unificare la comunità tutta: una prospettiva, questa, senz'altro più allettante per narratori, scrittori e intellettuali in genere. Infine ha pesato in questa disparità l'utilizzo politico che il fascismo ha fatto della prima guerra mondiale. Certamente il regime doveva portare a compimento quanto rimasto irrisolto dopo Versailles: e dunque da un lato aggrediva la debolezza dello Stato liberale, che non era stato capace di ottenere dai trattati di pace quanto spettava alla nazione italiana, e dall'altro esaltava l'eroismo degli arditi e dei combattenti in genere, e di costoro si proponeva come naturale difensore. Sicché la prima guerra mondiale si scopre vincolata al fascismo, e pertanto viene marginalizzata in campo letterario, in modo precipuo dal '45 e più in generale lungo tutto il corso del secolo. A ciò si aggiunge un'ulteriore ragione, anche questa successiva alla produzione narrativa qui presa in analisi, che ha modificato la percezione della letteratura d'*entre-deux-guerres*, e ha influito sulla costruzione del canone (privilegiando quindi autori meno interventisti o comunque più scettici): a partire dagli anni Cinquanta «potente è stato il richiamo della pace e del pacifismo, come postulato, scolastica, obiettivo da affermare»; richiamo che a sua volta riduce la guerra a «non senso» e a

9 È Pirandello (per ragioni ovvie del resto) l'autore che esprime il più alto sgomento per dover rimanere a casa, mentre si vedono i propri figli andare al fronte: «E ora che questo freno finalmente accennava a rompersi, ora che il ribrezzo soffocato per trenta e più anni stava per prorompere e avventarsi, ecco, non io, non noi, quanti siamo di questa sciagurata generazione a cui è toccata l'onta della pazienza, l'ignominia di quell'alleanza col nemico irreconciliabile, non noi dovevamo correre alla frontiera, ma i figli nostri, nei quali forse il ribrezzo non fremeva e l'odio non ribolliva come in noi. *Prima i nostri padri, e non noi! ora, i nostri figli, e non noi!* Dovevo restare a casa, io, e veder partire mio figlio» (L. Pirandello, *Colloqui coi personaggi*, in Id., *Tutte le novelle* [1990], a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 2007, vol. 3, p. 1143, corsivo mio).

«inutile strage». <sup>10</sup> Questa tendenza ha certamente favorito l'espulsione dal rinnovato campo letterario di una serie di racconti bellici, avvalorando la sensazione che la prima guerra mondiale non rappresentasse il tema dominante e assoluto della narrativa degli anni Venti e Trenta. Ma il tutto viene amplificato oggi ancor di più dal fatto che la spina dorsale del canone primonovecentesco è offerta proprio dai narratori modernisti, che più di altri hanno manifestato, palesamente e implicitamente, sospetto o addirittura avversione nei confronti degli entusiasmi bellici. E forse non è troppo azzardato ritenere questa convergenza come non casuale; la si potrebbe al contrario leggere come un'ulteriore testimonianza di sintonia tra le posizioni assunte dai modernisti e quelle esigenze culturali che caratterizzano l'oggi e già la fine Novecento, e indicarla come una delle concause che hanno contribuito alla definitiva centralità di Svevo, di Pirandello, e degli scrittori del modernismo italiano nel canone letterario.

Del resto vale la pena sottolineare che l'incontro mancato tra Grande Guerra e romanzieri modernisti non è fenomeno specificamente italiano: nel Regno Unito, ad esempio, né Joyce, né Woolf<sup>11</sup> rivolgono particolare interesse agli eventi del '14-19; così come la *Recherche* è in fondo pensabile al di fuori della prima guerra mondiale; e per certi aspetti lo stesso *Uomo senza qualità* riesce a mantenere una certa autonomia dai fatti storici appena trascorsi. Tutto ciò, sia pure sbrigativamente, dimostra che la Grande Guerra è più o meno latitante nel grande romanzo di primo Novecento. E le ragioni non possono essere strettamente contingenti, ma vanno ricercate proprio all'interno di quella che possiamo definire la poetica del modernismo europeo.

### 3. La guerra e la modernità

Colpisce che i due libri più importanti usciti sul racconto (letterario e non) della Grande Guerra, quello ovviamente di Isnenghi che apre il filone di studio e quello di Mondini che ne costituisce l'ultimo momentaneo atto, prendano le mosse da *La patria lontana* di Corradini. Effettivamente il romanzo, non memorabile da un punto di vista letterario, ha l'indubbio merito di mostrare come certe tensioni che poi esploderanno nella disputa tra interventisti e non interventisti fossero presenti già nel 1910. Al di là degli aspetti più prettamente politici, nell'opera di Corradini si assiste a una contrapposizione tra giovani e vecchi, tra proletari e borghesi, tra estremisti e liberali. Schematizzando il già meccanico romanzo, si può dire che i primi premono per una guerra che abbia valenza palingenetica e

---

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

<sup>10</sup> M. Isnenghi, *Il mito della grande guerra* [1970], il Mulino, Bologna 2014, p. 5.

<sup>11</sup> Non può costituire significativa eccezione *Mrs Dalloway*, sebbene uno dei tre protagonisti sia proprio un reduce: anche in questo caso infatti la guerra non è un tema dominante e strutturante.

che faccia saltare il vecchio sistema;<sup>12</sup> i secondi invece cercano di frenare una deriva che appunto porterebbe alla distruzione del vecchio mondo; mondo nel quale si erano formati e in cui erano cresciuti. Ciò che però accomuna entrambi gli schieramenti è la visione apocalittica dei tempi moderni: i mutamenti in atto sono tanti e tali che sia i rivoluzionari sia coloro i quali prediligono posizioni reazionarie hanno la sensazione di vivere una transizione epocale, che inevitabilmente porterà al tramonto di un mondo, e alla nascita, forse, di una nuova era. Ci troviamo insomma di fronte a quella dialettica che è già implicitamente proposta dal termine *apocalisse*: che può essere infatti declinato in senso positivo, e preannunciare dunque una palingenesi all'insegna di un catastrofismo ottimista; o coniugato invece in senso negativo, e indicare disfacimento, perdita, devastazione.<sup>13</sup>

Ora, all'interno di questa opzione, i modernisti propendono indubbiamente per la seconda possibilità: vecchi, borghesi e liberali, Svevo, Pirandello e gli altri vedono nel futuro la distruzione di quel decoro, di quell'ordine e di quella cultura che avevano retto e regolato il mondo fino alla fine dell'Ottocento. Si legge appunto in *Berecche e la guerra*:

l'incubo della distruzione generale, che spegnerà ogni lume di scienza e di civiltà nella vecchia Europa, gli si fa su l'anima più grave e opprimente quanto più egli s'affonda nel bujo della via remota e deserta, sotto la quadruplice fila dei grandi alberi.<sup>14</sup>

La visione cupa del futuro è determinata dal rapporto che questi scrittori hanno con la modernità, dove per modernità si deve intendere più specificamente progresso scientifico e tecnologico, sviluppo industriale, "macchine" in genere. In quanto eredi di una tradizione illuminista e liberale, i modernisti non possono che assecondare l'evoluzione dei nuovi tempi, che segue una dinamica niente affatto contrastabile (e sarebbe ingenuo pensare diversamente). Tuttavia la velocità con cui il mondo si riconfigura e cambia non è più sostenibile, e si fa dunque strada l'idea che il progresso e la tecnologia possano svincolarsi dal controllo umano, e, in quanto autonomi e privi di direzione, diventare rischiosi e pericolosi; conducano insomma alla distruzione totale. Scrive giustamente Gentile, citando un importante libro di Adams:

Fino ad allora [1900], la mente umana aveva tenuto il passo con le trasformazioni della realtà, «grazie a un'infinita serie di adattamenti infinita-

12 A tal riguardo Isnenghi parla di «attesa» (*Il mito della grande guerra*, cit., p. 11), mentre Mondini, per esprimere le aspettative verso il conflitto, preferisce l'espressione «guerra anticipata» (M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-18*, il Mulino, Bologna 2014, p. 25).

13 Ma su quest'ambivalenza cfr. anche J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, il Mulino, Bologna 2014.

14 L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., vol. 3, p. 579.

mente delicati» che le erano stati imposti «dall'infinito moto d'un infinito caos di moto», finché «alla fine, nel 1900, le era piombata addosso una nuova valanga di forze sconosciute che, per esser dominate, esigevano nuove facoltà mentali». <sup>15</sup>

La difficoltà di elaborare con rapidità le «nuove facoltà mentali» induce a cedere a un pessimismo catastrofista. Sono note le considerazioni di Pirandello circa la modernità, che trova plastiche forme di espressione prevalentemente nelle metropoli. In *Il fu Mattia Pascal* ad esempio Milano viene descritta in questo modo:

Perché tutto questo stordimento di macchine? E che farà l'uomo quando le macchine faranno tutto? Si accorgerà allora che il così detto progresso non ha nulla a che fare con la felicità? Di tutte le invenzioni, con cui la scienza crede onestamente d'arricchire l'umanità (e la impoverisce, perché costano tanto care), che gioja in fondo proviamo noi, anche ammirandole? [...]

Eppure la scienza, pensavo, ha l'illusione di render più facile e più comoda l'esistenza! Ma, anche ammettendo che la renda veramente più facile, con tutte le sua macchine così difficili e complicate, domando io: «E qual peggior servizio a chi sia condannato a una briga vana, che rendergliela facile e quasi meccanica?» <sup>16</sup>

E considerazioni simili si possono trovare facilmente anche nei *Quaderni di Serafino Gubbio*, che con più evidenza denuncia tutti i rischi del mondo moderno: basti pensare al violinista, che dopo aver prestato servizio a «una *monotype* perfezionata» ovvero a «un pachiderma piatto, nero basso; una bestiaccia mostruosa, che mangia piombo e caca libri», <sup>17</sup> si vede costretto ad accompagnare un pianoforte automatico: «Un violino, nelle mani d'un uomo, accompagnare un rotolo di carta traforata introdotto nella pancia di quell'altra macchina lì!». <sup>18</sup> Sono passi noti, che però letti all'interno di una discussione sulla prima guerra mondiale restituiscono l'idea di un declino progressivo e inarrestabile, ma di cui non si conosce la durata. Del resto non sarà tanto la guerra – e dunque un singolo evento traumatico – a decretare la fine del mondo, quanto un continuo e irrefrenabile spegnimento. Come scriveva cupamente il razzista Gobineau (che qui citiamo perché abbastanza diffuso all'epoca – e ancor più tristemente do-

---

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

15 E. Gentile, *L'Apocalisse della modernità. La Grande Guerra per l'uomo nuovo* [2008], Mondadori, Milano 2014, pp. 90-91. Del resto tutta la cultura primonovecentesca, che riguarda appunto da vicino la Grande Guerra, si impenna su questo punto. Non sarà inutile ricordare che nel 1918 esce *Il tramonto dell'Occidente* di Oswald Spengler, il cui titolo e la cui struttura erano stati già progettati nel 1912.

16 L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, in Id., *Tutti i romanzi*, a cura di M. Costanzo, Mondadori, Milano 1973, vol. 1, pp. 429-430.

17 Id., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, *ivi*, vol. 2, p. 535.

18 *Ivi*, p. 536.

po –, e perché espressione in sé delle derive che può avere il pensiero scientifico e la cultura in genere),

on serait tenté d'assigner à la domination de l'homme sur la terre une durée totale de douze à quatorze mille ans, divisée en deux périodes: l'une, qui est passée, aura vu, aura possédé la jeunesse, la vigueur, la grandeur intellectuelle de l'espèce; l'autre, qui est commencée, en connaîtra la marche défaillante vers la décrépitude.<sup>19</sup>

Quello che ci preme sottolineare di questa citazione è l'idea che inevitabilmente il mondo arriverà all'estinzione della razza umana, sebbene non si sia in grado di calcolare i tempi che occorreranno al completamento di questo processo. È quello che in fondo implicitamente suggerisce Pirandello in *Il fu Mattia Pascal* e nei *Quaderni di Serafino Gubbio* (ma forse anche nel finale di *Uno, nessuno e centomila*), quando espelle dal consorzio umano i suoi protagonisti; ed è quello che in maniera diretta proclama invece Svevo nell'ultima celebre pagina di *La coscienza di Zeno*: «Forse attraverso una catastrofe inaudita prodotta dagli ordigni ritorneremo alla salute. [...] Ci sarà un'esplosione enorme che nessuno udrà e la terra ritornata alla forma di nebulosa errerà nei cieli priva di parassiti e di malattie».<sup>20</sup>

Ora, Gobineau scrive molto prima della guerra, Svevo dopo, Pirandello prima, durante e dopo: ma tutti collocano il presente all'interno di una fase che sarà lunga e inevitabilmente di degrado. Per questo motivo né Svevo, né Pirandello, né Tozzi vedono nella guerra, sia al suo scoppio che quando è terminata, un vero e proprio momento di svolta, ossia il punto finale di un percorso storico. Semmai la guerra è soltanto un passaggio decisivo e determinante, e porta a massima manifestazione quelle dinamiche che già si erano instaurate nei decenni precedenti; sarebbe insomma un'amplificazione parossistica di quanto in realtà accade quotidianamente; in altre parole ancora renderebbe immediatamente visibili i rischi e i limiti della modernità. A sostenerlo con più forza di altri è ancora Svevo, in *Una burla riuscita*. Si fa riferimento al finale del racconto, quando Mario Samigli si ritrova insperatamente possessore di una rilevante somma di denaro, guadagnata casualmente a seguito di una bizzarria dei cambi, e di quella profonda instabilità dei mercati finanziari che è tipica dei periodi bellici e postbellici. Ebbene, di fronte a questa improvvisa e non prevedibile conquista da parte del protagonista, il narratore (qui portavoce di Svevo) afferma:

Strana vita quella dell'uomo, e misteriosa: con l'affare fatto da Mario quasi inconsapevolmente, s'iniziavano le sorprese del periodo postbellico. I

19 J.A. de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races humaines*, Librairie de Firmin Didot Frère, Paris 1855, vol. 4, p. 358.

20 I. Svevo, *La coscienza di Zeno*, in Id., *Romanzi e «Continuazioni»*, a cura di N. Palmieri e F. Vittorini, Mondadori, Milano 2004, p. 1085.

*valori si spostavano senza norma e tanti altri innocenti come Mario ebbero il premio della loro innocenza, o per tanta innocenza, furono distrutti; cose che s'erano viste sempre, ma parevano nuove perché si avveravano in tali proporzioni da apparire quasi la regola della vita.*<sup>21</sup>

Nelle parole di Svevo la guerra rende solo più tangibili il caos, il disordine e la frammentarietà che sono ormai costitutivi del mondo novecentesco, ma non rappresenta un *finis mundi*. Così come non lo rappresenta per Pirandello: in *Berecche* infatti la vita quotidiana rimane immutata,<sup>22</sup> e qualcosa di simile accade in *Colloquii coi personaggi*,<sup>23</sup> mentre in *La camera in attesa* il narratore in un solo passaggio prende apertamente la parola, e lo fa per ridimensionare la tragicità della morte in trincea. Queste le sue parole:

Scusate tanto:

– O che non son forse morti il vostro figliuolo, la vostra figliuola, quando sono partiti per gli studii nella grande città lontana?

Ah, voi fate gli scongiuri? Mi date sulla voce, gridando che non sono morti nient' affatto? Che saran di ritorno a fin d'anno e che intanto ricevette puntualmente loro notizie due volte la settimana?

Calmatevi, sì, via lo credo bene. Ma come va che, passato l'anno, quando il vostro figliuolo o la vostra figliuola ritornano con un anno di più dalla grande città, voi restate stupiti, storditi davanti a loro [...].

La verità è che voi non riconoscete nel vostro figliuolo o nella vostra figliuola, ritornati dopo un anno, quella stessa realtà che davate loro prima che partissero.<sup>24</sup>

Non è un caso, invece, che assuma una posizione parzialmente diversa Carlo Emilio Gadda: e non solo perché contrariamente a Pirandello e a Svevo (ma anche a Tozzi) è stato al fronte, e dall'esperienza bellica è usci-

«la guerra è bella, basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

21 Id., *Una burla riuscita*, in Id., *Racconti*, a cura di C. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 263, corsivi miei.

22 Cfr. la seguente citazione, volta a sottolineare come la vita quotidiana – quella che determina e detiene il vero senso della vita – non subisca mutamenti dagli eventi della grande storia: «Vincano i Francesi, i Russi e gl'Inglesi, o vincano i Tedeschi e gli Austriaci; sia o no l'Italia trascinata anch'essa alla guerra, venga la miseria e lo squallore della sconfitta o tripudii frenetica la vittoria per tutte le città della penisola; si trasformi la carta geografica dell'Europa; non cangerà mai – questo è certo – il malanimo, il chiuso rancore di sua moglie contro di lui, il rammarico della sua vita tramontata senz'alcun ricordo di gioia. E nessuna potenza umana o divina potrà ridar la luce degli occhi alla sua più piccola figliuola, da sei anni cieca» (Pirandello, *Berecche e la guerra*, cit., p. 580, corsivo mio).

23 Cfr. la seguente citazione, che denuncia l'ininfluenza del mondo sulla vita quotidiana: «Noi non sappiamo di guerre, caro signore, e se lei volesse darmi ascolto e dare un calcio a tutti codesti giornali, creda che poi se ne loderebbe. Perché son tutte cose che passano, e se pur lasciano traccia, è come se non la lasciassero, perché su le stesse tracce, sempre, la primavera, guardi [...]. Ma per forza, poiché lei è così, e crede per ora ingenuamente che tutto, per il fatto della guerra, debba cambiare. Che vuole che cambi? Che contano i fatti? Per enormi che siano, sempre fatti sono. Passano, passano, con gli individui che non sono riusciti a superarli. La vita resta, con gli stessi bisogni, con le stesse passioni, per gli stessi istinti, uguale sempre, come se non fosse mai nulla» (Id., *Colloquii coi personaggi*, cit., p. 1141).

24 Id., *La camera in attesa*, in Id., *Tutte le novelle*, cit., vol. 3, pp. 432-433.

to con *il* trauma della sua vita; ma soprattutto perché il suo rapporto con la modernità e con la civiltà delle macchine non è lo stesso di quello instaurato dai suoi meno giovani *sodales*. In un articolo del 1940 ad esempio, *L'uomo e la macchina*, Gadda non cede ancora al pessimismo della realtà totalmente robotizzata e si appella ancora all'uomo «Demiurgo»,<sup>25</sup> che sarà capace di guidare la scienza e la tecnologia. Così, mentre Svevo e Pirandello concludono il percorso tecnologico postulando l'abitabilità del mondo (o l'uomo viene estromesso, come Pascal e Gubbio, o si distrugge il mondo, come in *La coscienza*), Gadda invece crede ancora in un possibile compromesso. E questo stesso compromesso cerca di metterlo in campo e di elevarlo a statuto. In un appunto del *Giornale* del 1916, scrive: «Il pasticcio e il disordine mi annientano».<sup>26</sup> Ebbene la guerra può costituire agli occhi di Gadda sia la pulsione dionisiaca e anarchica che l'istituzione di un principio d'ordine. Certamente la guerra è morte, orrore e distruzione; ma è anche, secondo un atteggiamento giovanilistico abbastanza diffuso, un'iniezione di vita e di energie spirituali senza uguali. E al tempo stesso l'esercito è sì strumento di offesa, e dunque di disordine, ma è anche regolato da una disciplina che quel caos e quel selvaggio scompiglio contrasta.<sup>27</sup> Per questo motivo, nel *Castello di Udine*, si può leggere:

E in guerra ho passato alcune ore delle migliori della mia vita, di quelle che m'hanno dato oblio e compiuta immedesimazione del mio essere con la mia idea: questo, anche se trema la terra, si chiama felicità.<sup>28</sup>

Anche in queste parole si nota un atteggiamento diverso da quello suggerito dalla citazione sveviana. L'«aspra guerra»<sup>29</sup> non è un evento tra gli altri, ma una sorta di punto di non ritorno; è un'esperienza dopo la quale

25 C.E. Gadda, *Gli anni*, in Id., *Opere III: Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Garzanti, Milano 1991, p. 260. Si tenga presente che posizioni simili vengono confermate anche nel 1953 nella *Lettera a Leonardo Sinisgalli* uscita su «Civiltà delle Macchine» (ma su questo aspetto cfr. G. Langella, *La tirannia degli oggetti nella civiltà delle macchine*, in «La modernità letteraria», 7, 2014, pp. 27-52, in particolare pp. 35-36).

26 C.E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, in Id., *Opere IV: Saggi Giornali Favole e altri scritti II*, a cura di C. Vela, G. Gaspari, G. Pinotti, F. Gavazzeni, D. Isella, M.A. Terzoli, Garzanti, Milano 1992, p. 570.

27 Su questi aspetti cfr. C. Mileschi, «La guerra è cozzo di energie spirituali». *Estetica e estetizzazione della guerra*, in «Bollettino '900», giugno 2003. Cfr. anche quanto sintetizza Giorgio Patrizi: «L'esperienza del servizio militare e della guerra si colloca all'interno di quel sistema psicologico complesso che già da ora caratterizza l'esistenza gaddiana e il suo rapporto effettuale con il mondo: ne emerge la necessità di riversare nella scrittura l'aspirazione a una gestione della materia esistenziale, sempre oscillante tra la tensione verso la messa a prova delle proprie risorse ideali, la ribellione alla mediocrità esibita da compagni d'arme e superiori, la crescente presa di coscienza della difficoltà straziante dei rapporti familiari, con la madre lontana e l'amatissimo fratello disperso» (G. Patrizi, *Gadda*, Salerno Editrice, Roma 2014, pp. 37-38). Ma su Gadda e la grande guerra cfr. E. Carta, *Cicatrici della memoria. Identità e corpo nella letteratura della Grande Guerra: Carlo Emilio Gadda e Blaise Cendrars*, ETS, Pisa 2010.

28 C.E. Gadda, *Castello di Udine*, in Id., *Romanzi e racconti I*, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Garzanti, Milano 1988, p. 142.

29 Id., *Cognizione del dolore*, ivi, p. 571.

la vita e il mondo non saranno più gli stessi.<sup>30</sup> Ed è, questa, una posizione eccentrica tra i narratori modernisti, i quali invece sono poco disposti a occuparsi di un evento che si limita a confermare quanto era già presente nel quotidiano; eppure anche all'interno di queste differenze si può rintracciare tra i diversi autori una linea di continuità.

#### 4. L'io modernista e la guerra

Se la guerra non è il tassello conclusivo di un percorso che sta conducendo alla dissoluzione della cultura moderna, è comunque un avvenimento nei cui confronti non si può non prendere posizione. E in tal senso la condanna e il rifiuto da parte dei modernisti sono abbastanza unanimi. Ma questo atteggiamento non è dettato da un generico umanitarismo che conduce a posizioni pacifiste, bensì da motivi prettamente culturali. Quanto sostenuto da Gadda – «il pasticcio e il disordine mi annientano» – potrebbe essere sottoscritto da Svevo, Pirandello e dai loro compagni di viaggio. Del resto tutto il romanzo modernista mette in scena lo sforzo di contenere e arginare il caos e la frammentarietà, sia pure mostrandole ed esibendole all'interno dell'*opus*: più specificamente si tratta del tentativo, coscientemente illusorio e fallimentare, di redimere il magma del reale in una forma cristallizzata e ordinata.

Ebbene, la guerra rappresenta proprio l'esplosione del disordine costitutivo del mondo, la sua insopprimibile irrazionalità, il suo caos allo stato primordiale. Diversamente da quanto accade nel reale, nel conflitto bellico queste pulsioni disgregatrici non conoscono però alcuna ferma opposizione e finiscono dunque per regnare incontrastate. Questo è il motivo per cui tutti i modernisti – e non solo il Gadda prima chiamato in causa – vedono nella guerra il cedimento di quello sforzo razionale e speculativo che permette al mondo la sua tenuta; e anche coloro i quali si erano inizialmente schierati a favore dell'entrata in guerra, si risolvono alla fine per una ferma condanna dello scontro in atto.

Così, se per Svevo quanto accade è l'occasione per un rigenerante e appagante sciaccalaggio economico (ma anche a via Merulana, in *Il pasticciccio*

---

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

<sup>30</sup> Per Gadda la guerra è un evento talmente eccezionale che è disposto a immaginare delle strategie culturali per espellerla dalle pratiche umane. Nel 1961 infatti, rispondendo a un'inchiesta promossa dalla rivista «Successo» dal titolo *è finito il fascismo?*, descrive la guerra, e in modo particolare quella con fucili e pistole (con mezzi tecnici insomma), come un modello antropologico che è tipico della modernità, e dunque ipoteticamente superabile: «date una carabina a un ragazzo, e in capo a un'ora avrà già sparato a sua sorella, a sua madre, al migliore de' suoi amici. | È necessario vincere il fascismo *in noi stessi, in tutti gli animi* dei concittadini: con lo spregiare, condannare, deridere e avere a schifo *in noi* il culto della prepotenza, il prevalere iniquo dell'io, l'ambizione "fisica" di essere al di sopra degli altri e la "fede", tipicamente fascista, in una presunta nostra capacità di disporre del destino comune e di condurre al "trionfo" certe idee di potenza» (Id., *Date una carabina a un ragazzo*, in Id., *Saggi Giornali Favole e altri scritti I*, cit., p. 1181, corsivo mio).

*cio, è successo lo stesso), e se De Roberto – che pure aveva firmato articoli interventisti – non esita a parlare di «orrore della guerra»,<sup>31</sup> secondo Pirandello*

questa non è una grande guerra; sarà un macello grande, una grande guerra non è perché nessuna grande idealità la muove e la sostiene. Questa è guerra di mercato: guerra d'un popolo bestione, troppo presto cresciuto e troppo faccente e saccente, che ha voluto aggredire per imporre a tutti la sua merce e, bene armata e azzampata, la sua saccenteria.<sup>32</sup>

Ma è soprattutto Borgese, più capace di altri di raffigurare l'evoluzione psicologica, emotiva e politica del suo eroe, a pronunciare le parole più dure:

gli si allargavano nell'anima i luoghi comuni contro la guerra e le sue cause e i suoi scopi che altre volte l'avevano indignato. Meglio, sì meglio le primitive leali guerre di preda. Ed anche meglio le guerre di religione, quando si combatteva per il cielo ed occorreva morire e trovare il cielo vuoto e chiuso per avvedersi dell'inganno. Ma ora bastava sopravvivere per conoscere la *nullità del massacro*.<sup>33</sup>

Della guerra, in Borgese come in Pirandello, si sono persi i modelli, il paradigma di riferimento, gli archetipi: si tratta solo di un macro-evento ingiustificato (una «sfrontata e inconcludente sfida»),<sup>34</sup> completamente dominato dal caso e dall'irrazionalità. Questa lettura non è solo di Borgese, ma anche ad esempio di un autore da lui molto distante come Palazzeschi, che vede nella guerra il collasso di ogni intelligenza<sup>35</sup> e l'instaurarsi di un regime disordinato, privo di qualsiasi significativa direzione, se non quella della soppressione di ogni elemento umano. Si legge in *Due imperi... mancati*:

Seguitate a predicare guerra su guerra, a fabbricare armi su armi, fate crescere in questa atmosfera le nuove generazioni e in meno di cin-

31 F. De Roberto, *La paura*, in Id., *La paura e altri racconti della Grande Guerra*, e/o, Roma 2015, p. 19.

32 Pirandello, *Berecche e la guerra*, cit., p. 598. Queste parole sono dette da Berecche (personaggio coetaneo di Pirandello), e contrastano i giovanili entusiasmi di Faustino e Gino.

33 G.A. Borgese, *Rubè*, Mondadori, Milano 2002, p. 75.

34 *Ivi*, p. 79.

35 Sulla guerra come negazione dell'intelligenza umana cfr. il seguente passo: «Taluno sentendo la china sotto, pur non ritraendo il piede, gridava: "salviamo l'intelligenza!". Salviamo l'intelligenza! Amico, tu mi prendi un manipolo di adolescenti belli, forti, freschi, inconsapevoli ancora dei brividi e delle inquietudini che accompagnano il loro addormentarsi la sera, e lo svegliarsi la mattina, me li porti nel più lurido bordello, e quando li hai bene scatenati con quelle femmine facendoceli imbrodolare fino al gozzo colla veemenza della loro verginità, ti fai in mezzo impettito e severo e nel più rispettoso silenzio tu dici: attenti allo scolo! Mio caro, ma se ti premeva l'intelligenza questo non era il cammino da percorrere, essa se ne va a ruzzoloni con tutto il resto. Meglio sarebbe stato gridare: salutiamo l'intelligenza! La buona intelligenza nostra» (A. Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, Mondadori, Milano 2000, p. 33).

quant'anni voi avrete fatto del mondo una caserma. Sta a vedere se quella è proprio la migliore ricetta del vivere umano.  
Povera umanità!<sup>36</sup>

E poi più avanti, come logica conseguenza – e magari anche con un eccesso di ingenuo semplicismo –, Palazzeschi aggiunge: «la guerra non si deve fare per nessuna ragione al mondo»;<sup>37</sup> anzi, in polemica con tanti giovani interventisti, specifica che «la guerra è bella, basta non la fare».<sup>38</sup>

Ora questa situazione storica contingente, che è completamente disorientata e sembra alimentarsi di un'energia cinetica costante, non è ridicibile a schemi, non è pensabile da nessuna ottica superiore, non è interpretabile ricorrendo a sistemi filosofici o a grandi spiegazioni di tipo politico e sociale. È un caos incomprensibile che non sembra ammettere esperienza, e di conseguenza nemmeno comunicabilità e comunione. Ogni forma di approccio alla guerra in maniera collettiva – il “noi” di Jahier, di Stuparich e prima ancora di Slataper – pertanto conosce inevitabilmente frustrazione e delusione. Una guerra così insensata la si può vivere perciò solo in maniera personale: non c'è spazio per partecipazioni ideologiche e nemmeno patriottiche.

Non deve stupire pertanto che l'unico autore modernista che ha rappresentato in un'opera narrativa letteraria la vita del fronte, Federico De Roberto, bandisca dai suoi scritti ogni forma di corallità a favore invece di una focalizzazione sull'io, sul personaggio, sul singolo uomo. Si prenda un testo come *Il rifugio*, imperniato sull'esecuzione capitale di un proprio compagno d'armi. Ebbene la situazione è talmente estrema che a essere in gioco non possono più essere l'onore militare, le capacità in battaglia, il senso di appartenenza all'esercito. Ciò che viene mostrato è piuttosto il modo in cui ogni singolo soldato vive quella tragedia. Per questo motivo De Roberto indulge sullo «spettacolo orrendo»<sup>39</sup> e sul senso di inutile crudeltà che l'uccisione aveva dato (del resto anche Palazzeschi mostra più commozione per il singolo che non per la moltitudine);<sup>40</sup> ma soprattutto apre lo spazio al confronto con l'idea della morte e al dubbio che il «cieco meccanismo, l'atroce ingranaggio»<sup>41</sup> messo in atto fosse ingiusto e ingiu-

---

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

36 *Ivi*, p. 35.

37 *Ivi*, p. 155.

38 *Ivi*, p. 110.

39 F. De Roberto, *Il rifugio*, in Id., *La paura* cit., p. 64.

40 Scrive Palazzeschi: «Da un anno ero avezzo a leggere o sentire di enormi masse umane che cadevano, e passare oltre, quel giorno un morto, uno solo, aveva fermato così il mio passo risoluto? Io non pensavo che a quel morto, egli era lì vicino a me, con me. Un morto! In un esercito di milioni di uomini, un soldato che cade per la conquista di una posizione! Che inezia! Cadorna non parlò più di morti in maniera precisa. La fatalità lo ha spinto quella prima volta a precisare che un uomo era morto. Perché un uomo solo era morto in quell'azione, o non piuttosto perché il primo uomo era morto?» (Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, cit., p. 38). Ma considerazioni simili si potrebbero addurre anche per *L'ultimo voto* di De Roberto.

41 De Roberto, *Il rifugio*, cit., p. 65.

stificato.<sup>42</sup> Ogni soldato pertanto si trova a dover compiere, in privato, una scelta morale: o aderire eticamente alla condanna del compagno, oppure rifiutare l'esecuzione in base a un principio umanitario e istintivamente emotivo e affettivo.

La responsabilità della scelta, e dunque il peso che può portare unicamente l'io senza delegarlo a una collettività più ampia e superiore, è il perno attorno a cui ruota in fondo il racconto deroberthiano di guerra più famoso: *La paura*. Il comandante che ha già perduto un numero eccessivo di vite per la conquista di un irrilevante picco si trova a riflettere:

Infrangerla? Assumersi la responsabilità delle conseguenze? Il consiglio di guerra, allora; il plotone di esecuzione... Ah, no! Una pistolettata alla tempia, prima!... O andare sulla piazzola, piuttosto: accorrere presso i caduti, piantarsi egli stesso al posto dei suoi soldati!<sup>43</sup>

Quello qui messo in scena è il conflitto tra legge e giustizia, o se si preferisce tra morale umanitaria e istituzione, e propone un dilemma che obbliga il personaggio a una scelta non garantita. Alla base di questa rappresentazione, tuttavia, non vi è (solo) una più o meno esplicita polemica contro le gerarchie militari miopi (e incuranti dei drammi che provocano), ma anche una ricollocazione del soggetto al centro della scena, in opposizione a tanta memorialistica e letteratura affine, che tendevano naturalmente a porre l'accento più sulla comunità e sulla moltitudine. Tutta la narrativa modernista invece ha come principale oggetto di rappresentazione l'io e come primo obiettivo la riconfigurazione della sua identità.

Ed è proprio questo il punto che forse spiega più di altri l'assenza della Grande Guerra come tema nella narrativa modernista, o chiarisce le modalità "soggettivistiche" con cui gli scrittori affrontano il conflitto. Proprio tra gli interventisti, e in modo diffuso tra i giovani intellettuali, la guerra è il dispositivo che conduce all'annullamento dell'individuo e all'esaltazione (quasi salvifica) della collettività e dell'umanità. Scrive appunto Serra, nelle battute finali del suo *Esame*:

Purché si vada! Dietro di me son tutti fratelli, quelli che vengono anche se non li vedo o non li conosco bene.

42 Si legge nel racconto: «Rammentavo d'aver letto più volte la storia di grandi esecuzioni capitali, avidamente, quasi avvinto da un fascino: ogni volta, quantunque la fine della narrazione mi fosse anticipatamente notissima, avevo pensato e puerilmente quasi aspettato che non so quale circostanza, improvvisamente sorgendo, mutasse il corso della storia e salvasse il condannato. Avevo immaginato che io stesso, durante il corso d'una rivoluzione, o per un errore fatale, avrei potuto essere colpito da una condanna capitale; e che cosa sarebbe allora accaduto dentro l'anima mia?... Che cosa accadeva in quel momento nell'anima del soldato che non avrebbe visto sorgere il sole di domani né tramontare quello dell'oggi?... Come può il cuore d'un uomo reggere a quest'idea: "Fra un'ora io sarò morto o sepolto?"» (*ivi*, p. 65).

43 *Id.*, *La paura*, cit., p. 43.

Mi contento di quello che abbiamo di comune, più forte di tutte le divisioni. Mi contento della strada che dovremo fare insieme, e che ci porterà tutti ugualmente: e sarà un passo, un respiro, una cadenza, un destino solo, per tutti. Dopo i primi chilometri di marcia, le differenze saranno cadute come il sudore a goccia a goccia dai volti bassi già sul terreno, fra lo strascicare dei piedi pesanti e il crescere del respiro grosso.<sup>44</sup>

Il senso di uguaglianza dichiarato da Serra è lo stesso suggerito con commozione da Jahier («criticano sempre perché mi accompagno con gli inferiori. Ma non mi accompagno con gli inferiori; *mi accompagno coi miei uguali*»)<sup>45</sup> e indicato con fierezza da Stuparich («Io guardo nelle facce dei compagni superstiti e mi vedo riflesso in loro»):<sup>46</sup> l'io si scioglie in una comunità più ampia, e in qualche modo si redime della propria singolarità.

È proprio quanto temono di più i romanzieri modernisti. E la guerra è la manifestazione più evidente del rischio della dispersione dell'io e della sua identità. Dei milioni di soldati coinvolti negli scontri infatti non resta traccia, se non quella appunto gerarchica, istituzionale e anonima del milite (spesso ignoto); e in secondo luogo è l'esercito stesso a riunire in un insieme omogeneo tutti i suoi soldati, e a renderli uguali e pressoché indistinguibili. Sicché se Filippo Rubè non appena arruolato può gioire di essere anche lui «un uomo della misura comune»,<sup>47</sup> poco dopo, come ben ha colto Isnenghi, non può che avvertire un senso di perdita identitaria e di sconfitta:

la guerra, coinvolgendo in maniera diretta il protagonista, segna il tracollo del movente politico – di tutti i moventi politici – e contemporaneamente il ricupero di una difesa dell'io contro il non-senso, l'assurdo, il terrore, tramite il complementare balzare innanzi del movente esistenziale, nelle varie forme in cui esso promuove l'adattamento, ed anche a tratti la soddisfazione individuale, di fronte e dentro la guerra.<sup>48</sup>

Ora, questa tensione verso l'io e l'individualità, insomma verso un soggetto che è ancora capace di distinguersi dal resto della comunità, è presente anche negli altri scrittori modernisti che raccontano direttamente e indirettamente il fronte: e dunque non solo in De Roberto e in Borgese,

---

«la guerra è bella,  
basta non la fare».  
Narrativa  
modernista e  
Grande Guerra

44 R. Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, in Id., *Le lettere. La storia. Antologia degli scritti*, a cura di M. Biondi, Il Ponte Vecchio, Cesena 2005, p. 172.

45 P. Jahier, *Con me e con gli alpini*, Mursia, Milano 2015, p. 35, corsivo mio.

46 G. Stuparich, *Guerra del '15 (Dal taccuino di un volontario)*, in Id., *Il ritorno del padre*, a cura di P.A. Quarantotti Gambini, Einaudi, Torino 1961, p. 197.

47 La citazione completa, che non è inutile riportare, è la seguente: «“Ebbene, sia!” disse, quasi pronunciando le parole, dritto nella finestra aperta davanti alla tenebra tepida. “Anche s'io sono un uomo della misura comune, la guerra mi solleva. Con un atto volontario ho rinunciato alla mia volontà in favore dello Stato, ed esso in compenso mi moltiplica incarnando anche in me una decisione augusta della storia e facendomi partecipe della maestà dei tempi”» (Borgese, *Rubè*, cit., p. 26).

48 Isnenghi, *Il mito della grande guerra*, cit., p. 211.

**Il tema:**

Raccontare la Grande Guerra:  
rappresentazioni, cultura, memoria

Massimiliano  
Tortora

ma anche in Gadda,<sup>49</sup> in Palazzeschi,<sup>50</sup> in Pirandello<sup>51</sup> e addirittura in Svevo, che ricorre sempre a un'ambientazione cittadina.<sup>52</sup>

Ma più in generale la guerra è depersonalizzante, e priva il soggetto di ogni individualità. In questo senso si appaia al cammino compiuto dalla modernità tecnologica, e di questa diviene una possibile realizzazione. Ed è questo il motivo per cui romanzieri e novellieri modernisti non possono sentirla come un tema proprio. La questione non è politica o umanitaria, ma più specificamente culturale: interessa appunto, come abbiamo tentato di mostrare, il complicato e ambiguo rapporto che Svevo, Pirandello, Gadda, Borgese, Palazzeschi hanno con la modernità; un rapporto di rassegnata non accettazione.

- 49 Sia sufficiente leggere le prime righe del *Giornale di campagna*: «il motivo egoistico sentimentale che momentaneamente mi domina è un desiderio di raccoglimento e di durezza alpinistica, di forze fresche, di compagnia coi pochi miei amici, di nebbia e di bosco. Tanto più quindi mi sono lontani questi cariaggi, questi muli, e la mensa copiosa e chiassosa degli ufficiali» (Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, cit., pp. 443-444).
- 50 Dopo aver ricordato per nome, quasi uno per uno, i *suoi* commilitoni («Come vi rammento primi e veri compagni, soli camerati miei! Salzano, Di Donato, Cerrone, Sperandeo, Zimei... dove siete? I vostri nomi sono ancora vivi nella mia mente e nel mio cuore, come i vostri occhi e il vostro sorriso»: Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, cit., p. 68), scaglia il suo *j'accuse* contro l'apparato militare: «È il militarismo la negazione dell'individuo e della vita, la scuola di tutti i vizi» (*ivi*, p. 156).
- 51 Evidente, per Berecche, la paura che la guerra e il tempo annullino ogni traccia di originalità (anche della guerra stessa): «Così, tra mille anni – pensa Berecche – questa atrocissima guerra, che ora riempie d'orrore il mondo intero, sarà in poche righe ristretta nella grande storia degli uomini; e nessun cenno di tutte le piccole storie di queste *migliaja e migliaja di esseri oscuri*, che ora scompajono travolti in essa» (Pirandello, *Berecche e la guerra*, cit., p. 597, corsivo mio).
- 52 Svevo si fa strenuo difensore dell'individualità umana – soprattutto da un punto di vista politico ed economico – negli appunti del saggio *Sulla teoria della pace*, dopo aver ragionato, ad esempio scrive: «A me basta di constatare che la proprietà dell'individuo è meglio regolata di quella dello Stato» (I. Svevo, *Sulla teoria della pace*, in Id., *Teatro e saggi*, a cura di F. Bertoni, Mondadori, Milano 2004, p. 875).