

MEMORIA DELLA TRINCEA: APPUNTI SULLO STILE DI UN ANNO SULL'ALTIPIANO

ABSTRACT

Il presente contributo si propone di analizzare alcuni aspetti dello stile di *Un anno sull'Altipiano* di Emilio Lussu in prospettiva metacomunicativa (cfr. Brioschi 2002), mettendoli in relazione con la situazione compositiva e, soprattutto, con l'esplicita volontà dell'autore di fornire una testimonianza veridica della Grande Guerra. Si mostrerà come il rifiuto delle convenzioni abusate del diario di guerra e lo sforzo di spogliarsi delle esperienze e delle riflessioni accumulate nei vent'anni intercorsi tra la guerra e il momento della scrittura, nel tentativo di rivivere quell'esperienza «con le idee e i sentimenti di allora», diano origine ad una struttura narrativa originale e ad una scrittura asciutta e sincopata, in cui brevi descrizioni fotografiche diventano un mezzo privilegiato per fissare il ricordo drammatico di quegli eventi.

Purpose of this contribute is to analyse some stylistic aspects of Emilio Lussu's *Un anno sull'Altipiano* (english title: *Sardinian Brigade*) in a meta-communicative perspective (Brioschi 2002). By all means, on the one hand, Lussu's style may be well related to the actual circumstances of Lussu's writing; on the other hand, the author's likeness in giving a truthful document of the Great War should be taken into account. Besides, both the author's refusal of the common pattern of personal journal, and his own struggle against the experiences and meditations he had undergone for the twenty years elapsed between the end of the war and the moment of Lussu's actual writing of the novel, will be dutifully pointed out. That is, in doing so, Lussu manages to recover the very same mood he experienced during his own years of war, so that he can create an original narrative structure and a dry, as well as exact, style, where short and photographic descriptions reveal themselves as a fundamental means in order to fix the tragic memories of those events.

Tutti gli studiosi e i critici che si sono occupati di *Un anno sull'Altipiano* hanno sottolineato l'originalità della prosa lussiana, così sobria ed asciutta, nel panorama letterario italiano dell'*entre-deux-guerres*¹; tali caratteristiche sono state ricondotte da Luigi Matt ad un italiano «di buona fattura scolastica, non privo di qualche ricercatezza letteraria»², scevro sia da virtuosismi che da dialettismi o popolarismi.

Sarebbe necessario, però, analizzare più a fondo queste peculiarità, in particolare la «scarsa varietà delle soluzioni sintattiche»³ e la «punteggiatura ostina-

1. Cfr. Sanna 1965, p. 74.

2. Matt 2009, p. 95.

3. Ivi, p. 98.

ta e meticolosa»⁴, tentando di spiegarle non solo come conseguenza di un intento di semplicità antidemagogica⁵ e antidannunziana⁶ (ben comprensibile dato il background culturale e politico dell'autore), bensì alla luce dell'intero processo creativo dell'opera; dunque, si applicherà al romanzo un approccio di tipo meta-comunicativo, che «comporta sempre un raffronto tra il testo e la sua situazione extralinguistica»⁷, per mostrare come il carattere memoriale, e ancor più di “memoria a distanza”, ne scandisca i ritmi narrativo-sintattici.

La stesura di *Un anno sull'Altipiano* è collocabile fra il 1936 e il 1937, mentre l'autore si trova, fuoriuscito dall'Italia, nel sanatorio svizzero di Clavadel-Davos a seguito di un'operazione ai polmoni, necessaria per curare la pleurite contratta dieci anni prima nelle carceri fasciste e ormai degenerata; è lo stesso Lussu ad ammettere che il libro «non sarebbe mai stato scritto, senza un periodo di riposo forzato»⁸ che gli impedisce qualunque forma di attività politica. Questa situazione compositiva ed esistenziale risulta estremamente significativa nell'interpretazione di tutta l'opera, poiché

è proprio una condizione umana dell'esilio il fissare sulla carta, indipendentemente da eventuali risultati sul piano letterario [...] la storia del momento, per tracciare una linea futura, per stimolare all'azione se possibile; o, infine, per sostituire ad un desiderio inquieto d'azione, impedito dai fatti contingenti, un'azione diversa, che sia pur quella del lasciare una memoria o un messaggio, una testimonianza di ciò che s'è fatto, di ciò che non si sarebbe dovuto fare, di ciò che ci si propone di attuare appena i tempi lo consentano.⁹

Poiché la lontananza dall'Italia e la salute malferma impediscono una partecipazione attiva alla vita sociale e politica, l'atto della scrittura si configura, per Lussu, «come un riflesso dell'azione, nel doppio significato di referto e di stimolo, quando non, psicologicamente, come un sostituto momentaneo nato dalle circostanze»¹⁰. Inizialmente, però, è proprio una supposta “impoliticità” del libro sulla guerra a deviare le energie dell'autore verso l'elaborazione del *Trattato sull'insurrezione* e di uno scritto su Machiavelli, ritenuti più urgenti; ma il muta-

4. C. Varese, cit. in *ibidem*.

5. Cfr. Sanna 1965, p. 76.

6. Cfr. Falaschi 2007, p. 642 e n. 5.1 p. 650.

7. Brioschi 2002, p. 187.

8. *Prefazione* all'edizione del 1960, oggi in AA, pp. 7-8.

9. Sanna 1965, pp. 8-9.

10. Isnenghi 1970, p. 235.

to clima politico europeo, che lascia presagire un'espansione del fascismo¹¹, e le necessità materiali lo conducono infine, dopo una lunga e faticosa gestazione¹², a mettere mano alle proprie memorie. Risulta fondamentale, in questo contesto, l'incoraggiamento «di amici vari residenti in differenti paesi»¹³ che ne assicurano la traduzione in diverse lingue, e soprattutto quello di Gaetano Salvemini che, ritenendo Lussu poco portato alla speculazione teorica, insiste perché egli scriva finalmente quel libro di cui parlano da più di quindici anni:

Non avrei mai scritto il libro senza le insistenze di Gaetano Salvemini. Fin dal 1921, insieme alle rievocazioni che assieme facevamo della guerra, egli mi aveva chiesto di scrivere un libro: “il libro”, diceva nelle sue lettere. Nell'esilio, “il libro” era diventato una specie di cambiale che io dovevo pagargli.¹⁴

Salvemini si occuperà anche della pubblicazione di *Un anno sull'Altipiano*, a Parigi, nelle Edizioni Italiane di Cultura di Giorgio Amendola.

È dunque in primo luogo ad un pubblico internazionale che l'autore offre la sua testimonianza italiana della Grande Guerra, quella che, a suo giudizio, in Europa ancora mancava¹⁵; ed è proprio a tale consapevolezza dei destinatari del libro che alcuni critici fanno risalire l'asciuttezza e la semplicità dello stile, che avrebbe avuto come scopo primario la traducibilità in altre lingue¹⁶. Data però la caparbia con cui Salvemini si adoperò perché Lussu abbandonasse i suoi progetti saggistici per dedicarsi al romanzo, si può dire che il co-fondatore di Giustizia e Libertà si configuri come primissimo destinatario, se non vero e proprio narratore, *in absentia*, dell'opera (tanto che a lui è dedicata l'edizione del 1960): la patina di oralità che alcuni critici hanno ravvisato nelle pagine lussiane¹⁷ è allora forse imputabile proprio alla costante presenza, nella mente dell'autore, di questo primo benché silente interlocutore; o, verosimilmente, è traccia di ripetute rievocazioni e conversazioni che, nell'arco di vent'anni, Lussu ha condiviso con la cerchia de-

11. Sono gli anni della campagna d'Etiopia, della guerra civile spagnola e dell'Asse Roma-Berlino.

12. Ricostruita in Falaschi 2007 col supporto di numerose testimonianze epistolari.

13. Lettera di Lussu cit. in Falaschi 2007, p. 609.

14. AA, p. 7.

15. Nota all'edizione del 1938, oggi in AA, p. 9.

16. Falaschi 2007, pp. 611 e 643, ripreso da Matt 2009, pp. 91-92.

17. Vd. Salvestroni 1974, p. 38; I. Delogu, cit. in Matt 2009, p. 89. Questa interpretazione è però controversa, soprattutto se la mimesi dell'oralità viene fatta risalire all'influenza del racconto popolare, anche connotato fortemente nelle sue origini sarde, cfr. Matt 2009, p. 88 ss.

gli amici e compagni di lotta politica e che egli stesso, nella *Prefazione*, ricorda¹⁸.

Dunque, lo stimolo all'azione, il desiderio di poter influire ancora sulla realtà, seppur in modo indiretto, con un libro che avrebbe finalmente mostrato all'Europa la guerra italiana attraverso l'esperienza di un reduce non compromesso col fascismo, è la motivazione che induce l'autore a dare l'avvio ad un progetto che non è solo letterario ma anche politico¹⁹: *Un anno sull'Altipiano* infatti costituisce il capitolo iniziale di quella che è stata definita la sua «biografia della verità»²⁰, e che comprende *La catena* (1929) e *Marcia su Roma e dintorni* (1933), composte anch'esse durante l'esilio e dedicate, la prima, alla fuga avventurosa dal confino di Lipari, la seconda, all'attività politica del deputato Lussu durante i primi anni del regime fascista, fino all'incarcerazione. È significativo che la composizione dei tre libri non rispecchi l'ordine cronologico dei fatti in essi narrati, ma che ripercorra all'indietro le tappe della vicenda umana, morale e politica dell'autore: l'«impulso autobiografico» si incanala dunque nella «prospettiva interpretativa» di rintracciare le radici e le ragioni di quella stessa vicenda²¹; non solo: anche la scelta della forma da dare a queste memorie si evolve, passando dal *pamphlet* (*La catena*) a modelli più distesamente narrativi, già presenti in *Marcia su Roma e dintorni*²². Infatti, in *Un anno sull'Altipiano*, Lussu non dà, della sua esperienza di guerra, né una lettura politica, da utilizzare direttamente contro il fascismo, né una interpretazione storiografica, volta a sviscerare i motivi dell'interventismo di una generazione, bensì si limita, come in fondo gli era stato chiesto da Salvemini stesso, a *raccontare*²³.

Ecco allora porsi il problema di *cosa* raccontare e di *come* raccontarlo.

Lussu decide, con grande consapevolezza, di evitare la narrazione dell'intero quadriennio di permanenza al fronte, e di limitarsi invece ad un solo anno, quello trascorso di stanza sull'Altipiano di Asiago, tra il maggio 1916 e il luglio 1917: sono i mesi in cui, nella «folle ondata di assalti quotidiani»²⁴ che, soli, costituiscono il nucleo vitale e profondo della guerra in trincea, vengono spazzate via le illusioni del giovane ufficiale interventista e durante i quali, grazie alla «parteci-

18. Cfr. AA, p. 7. Altrove, Lussu ricorda come gli episodi salienti della guerra fossero stati «raccontat[i] due o tre volte» a Salvemini (Brigaglia 1976, pp. 201-202).

19. Cfr. Falaschi 2007, p. 610.

20. Tedeschi - Contarino 1980, p. 136.

21. Sanna 1974, p. 4. Per questi concetti vd. Battistini 1990, pp. 172-173.

22. Sanna 1974, pp. 9-11.

23. Cfr. Brigaglia 1976, p. 201.

24. Ivi, p. 202.

pazione solidale [...] nei confronti dell'umanità proletaria con cui divide giorno per giorno l'umana fatica»²⁵ comincia a maturare la sua nuova coscienza politica.

A corroborare questa particolare scelta interviene anche «un'intenzione di natura involontariamente narratologica»²⁶, poiché quel singolo anno e quelle singole azioni sono così carichi di esemplarità da poter, senz'altra aggiunta, dare ragione della *durata immensa* della guerra e del suo significato²⁷; attraverso il passaggio da zone di battaglia differenti ma in fondo sempre uguali (il Carso dove comincia la narrazione, l'Altipiano di Asiago, la Bainsizza dove si dirigeranno i reparti alla fine del libro), e il susseguirsi di attacchi e contrattacchi che ritmano i singoli capitoli (e che costituiscono, come si è detto, il fulcro della vicenda umana e dunque della narrazione stessa²⁸), si genera una struttura ripetitiva plurilivellare in grado di restituire il profondo senso dell'assurdo di una guerra che pare essere infinita²⁹. Inoltre, la possibilità di eludere una narrazione globale ed enciclopedica delle vicende belliche è permessa dalla prevista complicità, tipica della memorialistica di guerra, di un lettore che già conosce, per altre vie, le linee generali della Storia³⁰; ciò consente all'autore di soffermarsi solo su alcune parti o episodi: «il campo narrativo si restringe a un piccolo fatto o a un protagonista di volta in volta diverso e l'uno e l'altro acquistano nella loro isolata sobrietà il rilievo di testimonianza visiva in favore della credibilità del narratore»³¹. Si può notare come l'impianto stesso del romanzo possa essere ricondotto allo

25. Isnenghi 1970, p. 196.

26. Falaschi 2007, p. 625.

27. «Io penserei non già di scrivere un libro, come sinora è stato fatto, dalla A alla Z, cioè dalla mobilitazione generale all'armistizio o quasi; ma un libro che sia limitato ad una zona d'operazione o a un gruppo d'azioni, per es., l'Altipiano d'Asiago 1916-1917. [...] mi pare possa dare al lettore l'impressione esatta del fenomeno della *durata immensa* della guerra, che è stato l'incubo più tragico di tutti i combattenti». E. Lussu, lettera a G. Salvemini dell'8 agosto 1935, trascritta parzialmente in Falaschi 2007, p. 609.

28. «Trincea, riposo, a un chilometro, trincea. Il freddo, la neve, il ghiaccio, le valanghe non rendono la guerra più dura, per uomini validi. Sono elementi che ben conosco, in tempo di pace, quanti vivono in alta montagna e nelle regioni dalla neve perenne. La guerra, per la fanteria, è l'assalto. Senza l'assalto, v'è lavoro duro, non guerra. Perciò, di tutti quei mesi, tutti eguali, io non solo non ho un ricordo vago, ma nessun ricordo. Come degli anni d'infanzia passati in collegio. Debbo quindi saltare dei mesi interi e fermarmi solo su degli episodi, anche di pochi minuti, che ho vissuto intensamente, e che sono ancora profondi nella mia memoria» (AA, cap. XX, p. 139).

29. Cfr. Du Pont 1999, p. 56.

30. Cfr. Falaschi 2008, pp. 735-736.

31. Tedeschi - Contarino 1980, p. 140.

schema generale di quella che la psicologia chiama *memoria autobiografica*³², che si struttura su tre livelli gerarchici differenti: il ricordo di un periodo di vita (gli anni trascorsi come giovane ufficiale al fronte durante la Prima Guerra Mondiale) che costituisce l'argomento del romanzo; il ricordo di eventi generali ripetuti (marce, assalti, scontri) su cui si articolano i singoli capitoli; il ricordo di eventi singoli nei loro dettagli percettivi e sensoriali su cui si focalizzano la narrazione e, soprattutto, come vedremo, le descrizioni.

Peculiare di *Un anno sull'Altipiano* è il rifiuto del *cliché* del diario di guerra, caratteristico delle testimonianze dei reduci di ambiente vociano (Jahier, Serra, Soffici)³³; il motivo del rifiuto, benché non esplicito, è chiaro: il *focus solipsistico* del *journal intime* avrebbe voluto dire

separare il protagonista dagli altri, mettere i suoi stati d'animo sotto un microscopio e farne oggetto di analisi, espressione proprio di quell'interesse egocentrico, di quello sterile ripiegarsi a contemplare se stessi, che la vita di trincea aveva insegnato a superare.³⁴

Dunque la narrazione è condotta, sì, in prima persona, ma, *de facto*, risulta "anonima" e impersonale: infatti l'io narrante non pronuncia mai, né fa pronunciare da uno dei suoi compagni, il proprio nome; anzi, rinuncia spesso all'uso della prima persona per immergersi nel *noi* collettivo della trincea, come a significare che l'esperienza bellica del capitano Emilio Lussu non è stata singolare ed eccezionale, ma comune a tutti coloro che alla guerra hanno partecipato. E voce comune, anonima e corale dei soldati sono anche le rare concessioni all'indiretto libero, concentrato quasi unicamente nei passi dedicati alle marce di spostamento e agli assalti, e caratterizzato da esclamazioni e domande, reali o retoriche, in cui si esprimono il sollievo, il desiderio, la rabbia, la stanchezza, l'ansia, la paura, l'incertezza del futuro: gli umori della truppa, insomma.

La nostra gioia non aveva limiti. Finalmente si viveva! Quanti progetti in testa! Dopo Aiello sarebbe venuta la grande città. Udine, chi sa? (AA, cap. I., p. 14)

Un reggimento di cavalleria ci traversò la strada e noi dovemmo fermarci per lasciarlo sfilare. Beati loro che stavano a cavallo! (AA, cap. II, p. 20)

32. Non è questo il luogo in cui analizzare le dinamiche memoriali di *Un anno sull'Altipiano* nella prospettiva della psicologia cognitiva o delle neuroscienze, da cui si colgono solo alcune suggestioni interpretative per le quali vd. Leone 2001 (per un approccio di matrice psicologica e attento anche alla relazione memoria-narrazione) e Mammarella - Di Domenico 2011 (con maggiori richiami a recenti studi neuroscientifici).

33. Isnenghi 1970, p. 321 ss.; Battistini 2008, p. 68.

34. Sanna 1974, p. 100.

L'assalto! Dove si andava? Si abbandonavano i ripari e si usciva. Dove? (AA, cap. XV, p. 105)

Non eravamo noi i salvatori del paese? Se noi non ci fossimo battuti, la popolazione non avrebbe dovuto abbandonare le case e i campi ed emigrare disperata, verso l'interno, per viverci miserabilmente di sussidi lesinati dallo Stato? (AA, cap. XXVII, p. 191)

L'offensiva sulla Bainsizza! La guerra ricominciava. (AA, cap. XXX, p. 212)³⁵

Particolarmente significativo, è, a questo proposito, il celebre (e molto criticato) capitolo XXV³⁶, quello della discussione tra gli ufficiali a seguito dell'ammutinamento dei soldati: qui il narratore sceglie un'impostazione da copione teatrale, il più possibile mimetica ed oggettiva, in cui ognuno degli ufficiali-attori pronuncia, a turno, la propria battuta; ci si attenderebbe, allora, che anche il capitano Emilio Lussu prenda la parola in prima persona, invece egli si scherma dietro il proprio grado di COMANDANTE DELLA 10^a. L'utilizzo *ex abrupto* di un «nom substitué» in luogo del «nom absent»³⁷ che ha finora condotto la narrazione ed è stato il protagonista di queste pagine, congiunto ad una scena dialogata in cui la voce narrante si eclissa dietro la mera riproduzione delle battute, mette in discussione il patto autobiografico stabilito nell'apparato paratestuale³⁸, generando così due effetti principali: in primo luogo, il lettore, che non sempre riesce immediatamente ad associare il titolo militare al personaggio che fino a quel momento ha detto *io*³⁹, è lasciato libero di esprimere un giudizio su uno dei passi più ricchi di implicazioni ideologiche di tutto libro, poiché le voci degli ufficiali che discutono sono poste sullo stesso piano di equivalenza, e nessuna di esse è portatrice di un punto di vista privilegiato perché autoriale; in secondo luogo, questa forma di distanziamento, di trattamento dell'*io* alla stregua di qualunque altro personaggio⁴⁰, permette all'au-

35. Fenomeni simili anche in AA, cap. II, p. 19; cap. X, p. 69; cap. XVI, p. 112; cap. XXVII, p. 192.

36. Per una ricostruzione delle polemiche attorno a questo capitolo vd. Falaschi 2007, p. 626 ss.

37. Vd. Lejeune 1986b, pp. 70-72.

38. «Il lettore non troverà, in questo libro, né il romanzo né la storia. Sono ricordi personali, riordinati alla meglio e limitati ad un anno, fra i quattro di guerra ai quali ho preso parte. Io non ho raccontato che quello che ho visto e mi ha maggiormente colpito» (AA, p. 9).

39. La promozione a capitano è menzionata in una delle rarissime allocuzioni al lettore presenti nel romanzo, all'inizio del capitolo XVIII (l'altra si trova nel capitolo conclusivo).

40. «In generale, non solo ciascun *io* tende ad essere *personaggio* per l'autore che scrive di sé, ma l'*io* del passato, per un autobiografo, è sempre *un altro* pur continuando ad essere se stesso» (Anglani 1996, p. 38).

tore di allontanare da sé le proprie idee interventiste di allora, che nel momento della scrittura ormai non gli appartengono più, senza però lasciar trapelare le posizioni ideologiche maturate successivamente⁴¹: «così, oggettivandosi nella ripetizione delle sue tesi interventiste, Lussu si consegna alle proprie responsabilità»⁴².

Si entra, qui, in una delle questioni nodali per la comprensione di *Un anno sull'Altipiano*, vale a dire lo statuto della memoria autobiografica su cui esso è costruito. Su un piano strettamente letterario, se l'identità tra autore, narratore e personaggio – della quale non è lecito dubitare – lo colloca all'interno della galassia delle opere autobiografiche, la mancata focalizzazione sulla vita individuale e l'evoluzione della personalità dell'io narrante permettono di ascriverlo al sottogenere delle memorie⁴³. Il punto cruciale è esattamente questo: l'oggetto della narrazione sono gli avvenimenti che hanno condotto l'autore ad un radicale ripensamento delle proprie posizioni politico-ideologiche, e costituiscono dunque un passaggio fondamentale della sua formazione e della sua costruzione identitaria⁴⁴, eppure «il Lussu del 1936-37 riguarda il Lussu del 1916-1917 come esemplare umano affatto distinto da sé, legato alla propria formazione ideologica e culturale, alle proprie (limitate) esperienze prebelliche»⁴⁵. Dunque, la posizione che egli assume, e che costituisce l'originalità e la forza dell'opera, è quella di soprassedere sia sulle meditazioni personali e sui roveli esistenziali di allora, che pure dovettero esserci, sia sulle riflessioni maturate nei vent'anni successivi, con l'intento di non conferire ai ricordi «il sapore di una rievocazione autobiografica fine a se stessa, ma piuttosto [...] quello della testimonianza offerta al lettore»⁴⁶ affinché egli giudichi liberamente di quegli eventi.

Non alla fantasia ho fatto appello, ma alla mia memoria [...]. Io mi sono spogliato anche della mia esperienza successiva e ho rievocato la guerra così come noi l'abbiamo real-

41. «Il capitolo XXV sembra costituire un passo obbligatorio per la critica proprio perché vi è molto appariscente la tensione prodotta dal contrasto tra l'impegno democratico-interventista del Lussu-ufficiale e le convinzioni marxiste dell'autore quarantacinquenne: l'io narrante si distanzia dall'io personaggio interventista chiamandolo "il comandante della decima compagnia" (invece che "io") nel dialogo con il tenente Ottolenghi, che rappresenta le convinzioni marxiste dell'autore» (Du Pont 1999, p. 57).

42. Brigaglia 1976, p. 203.

43. Cfr. Lejeune 1986a.

44. «Alla base della memoria autobiografica, infatti, c'è sempre un movimento temporale della soggettività, un confronto tra ora e allora» (Leone 2001, p. 105).

45. Brigaglia 1976, p. 204.

46. Salvestroni 1974, p. 62.

mente vissuta, con le idee e i sentimenti di allora. Non si tratta quindi di un lavoro a tesi: esso vuole essere solo una testimonianza italiana della grande guerra.⁴⁷

La scelta del racconto-testimonianza, rivolto «a un altro o a più individui ugualmente reali e viventi, in un momento specifico e in un ambiente preciso»⁴⁸ (siano essi la cerchia degli amici fuoriusciti che tanto hanno insistito perché Lussu mettesse mano al libro sulla guerra, o il pubblico europeo a cui esso era originariamente destinato), in luogo del racconto-autobiografia (in cui il primo destinatario è, in fondo, lo scrivente), è fondamentale per la struttura e lo stile di *Un anno sull'Altipiano*: proprio perché si testimonia ad altri, non ci si può concedere di scandagliare ogni istante dell'esperienza individuale, bisogna riordinare, anche se «alla meglio»⁴⁹ i ricordi, soprattutto quelli che non costituiscono la «semplice riproposizione di una percezione antica, quanto il resoconto di un'esperienza, cioè il risultato di una ricerca di significato»⁵⁰ e che, come ha rilevato Simonetta Salvestroni, «hanno sempre un tratto comune, sono legati cioè ad una realtà opprimente in cui l'uomo viene sacrificato stupidamente o sono annientate le sue caratteristiche migliori, i valori più alti della sua umanità»⁵¹.

Lussu è ben consapevole di quanto le memorie, i ricordi e le testimonianze dirette dalle trincee, ivi comprese quelle edulcorate ed eufemistiche dei corrispondenti di guerra, siano state utilizzate dalla propaganda fascista⁵²: egli sceglie dunque la via più ardua, quella della ricerca di una memoria il più possibile fedele ai fatti, della «rimemorazione» come «coscienza vigile di un evento» da opporre alla «commemorazione», alla «memoria manipolata» ed abusata dal regime⁵³.

Ed è proprio nell'espressa volontà di rivivere la guerra «con le idee e i sentimenti d'allora»⁵⁴ che si può individuare, a mio parere, la chiave dello stile di *Un anno sull'Altipiano*: nel lungo iato temporale intercorso fra esperienza e scrittura, i ricordi hanno avuto la possibilità di decantarsi e sedimentare⁵⁵, ma hanno

47. AA, p. 9.

48. Ong 1980, p. 145.

49. AA, p. 9.

50. Leone 2001, p. 111.

51. Salvestroni 1974, p. 65.

52. Battistini 2008, p. 69.

53. Vd. Ricoeur 2003, pp. 83-131.

54. AA, p. 9.

55. Sanna 1965, p. 75.

anche acquistato coerenza al di là dell'immediatezza delle emozioni⁵⁶; eppure, se l'autore vuole davvero riferire in modo esatto e credibile ciò che è stato, è obbligato al difficilissimo, secondo alcuni impossibile, tentativo di spogliarsi delle esperienze successive⁵⁷ per tentare di raccontare ciò che egli ha vissuto *così come* l'ha realmente vissuto.

Per raccontare qualcosa che è accaduto bisogna ovviamente ricordarlo, e per ricordare occorre essere aiutati da qualche forma mnemonica, dalle note più scarse segnate su un diario o su un calendario, alle risorsi più tenui della memoria come, per dire, il sapore di una *petite madeleine* inzuppata nel tè.⁵⁸

Poiché non risulta che Lussu, durante la stesura, abbia fatto uso di appunti presi durante la guerra o nel periodo immediatamente successivo, né nel libro è menzionata alcuna attività diaristica, è solo al lavoro della memoria che egli si può affidare: la citazione baudelairiana posta in esergo al libro, «*j'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans*», chiarisce immediatamente quale sia la consistenza del bagaglio a cui l'opera attinge, e l'ingombro *meuble à tiroirs* del poeta francese «è un perfetto *analogon* del cervello del reduce, pieno di ricordi ossessivi, di volti gesti e voci che tutti hanno dimenticato eccetto lui»⁵⁹. Lo sforzo di riportare alla superficie e trascrivere sulla pagina un'esperienza di vent'anni prima proprio come si è svolta, senza che le meditazioni successive la modifichino, invalidandone il valore di testimonianza autentica, modula così lo stile, paratattico e fortemente ritmato dalle virgole, di *Un anno sull'Altipiano*.

Infatti, «la narrazione autobiografica funziona come ristrutturazione dei processi di memoria»⁶⁰ e attraverso la scrittura, che richiede di sottostare ai vincoli del linguaggio e della codificazione letteraria⁶¹, i processi mentali sviluppano «nella verbalizzazione un nuovo tipo di esattezza»⁶²: anche solo ripercorrendo con

56. «È soltanto la considerazione retrospettiva di un'azione che genera coerenza o rende possibile l'ironia» (Fussell 1984, p. 396).

57. «È praticamente impossibile, a distanza di circa vent'anni, rientrare nella stessa atmosfera senza la mediazione di tutte le esperienze che via via nella vita si son fatte, sia perché il passare del tempo, com'è naturale, aveva portato Lussu a sempre nuove meditazioni e a ripensamenti più maturi, che avevano come punto di partenza il processo di chiarificazione nato al fronte tra i continui pericoli della guerra» (Sanna 1965, pp. 77-78).

58. Fussell 1986, p. 350.

59. Lazzarin 2009, p. 5.

60. Smorti 2007, p. 100.

61. Ivi, pp. 105-108.

62. Ong 1980, p. 148.

lo sguardo le righe appena vergate⁶³, penna e memoria devono scendere a patti, perché non esistono convenzioni di scrittura in grado di riprodurre le pause e le esitazioni dell'interazione verbale o i salti logici della mente⁶⁴ che tenta di rivivere in modo veritiero le esperienze passate, escludendone il più possibile le scorie intellettuali che vi si sono depositate col tempo; è necessario allora ricorrere in modo massiccio ai segni di interpunzione, in particolare alla virgola e al punto, che scandiscono il "riordino alla meglio" dei ricordi e la loro trasmissione ad altri.

La distribuzione dei segni è infatti studiata come indizio dell'attività del soggetto quando pianifica e dispone linearmente la rappresentazione «prediscorsiva» a cui vuole dare forma (che vuole *mettre en texte*), e ordina il suo testo e ne rende visibili le articolazioni, in modo da facilitare il lavoro del lettore. La punteggiatura, dunque, è «traccia dei processi di pianificazione» e guida per la lettura; è parte integrante della compagine del discorso.⁶⁵

Se anche ammettiamo che la scelta di una sintassi paratattica risponda principalmente ad una doppia esigenza di chiarezza, in funzione ideologica ed editoriale, non si può fare a meno di notare che il periodo tenda a spezzarsi in frasi brevi e giustapposte, nelle quali la subordinazione è quasi assente, soprattutto quando oggetto della narrazione sono gli assalti e le ritirate, ovvero i momenti di maggiore coinvolgimento fisico ed emotivo. Grazie al susseguirsi di punti fermi e di congiunzioni coordinanti, la pagina acquista un ritmo sincopato che riproduce la successione cadenzata delle marce, la rapidità dei movimenti dei soldati, l'istantaneità delle emozioni, la labilità del confine tra vita e morte: «un'esattezza tesa e drammatica colpisce la vicenda, depurandola da ogni supposta epicità»⁶⁶.

Gli ufficiali ripetevano l'ordine e fu tutto un sussulto di voci. Il battaglione riprendeva la sua vita. La linea aprì il fuoco. Delle nostre due mitragliatrici, solo una sparava. L'altra era stata distrutta da una granata. Noi non vedevamo delle colonne nemiche che quelle che avevamo di fronte, ma l'attacco doveva essere simultaneo, anche alla nostra destra. I battaglioni avanzarono al passo, lentamente, ostacolati dai sassi e dagli sterpi. La nostra mitragliatrice sparava rabbiosa, senza arresto. La puntava lo stesso comandante della sezione, il tenente Ottolenghi. Noi vedevamo reparti interi cadere falciati. I compagni si spostavano, per non passare sui caduti. I battaglioni si ricomponavano. Il canto riprendeva. La marea avanzava. (AA, cap. VI, p. 44)

63. «Quando mettiamo sulla carta le nostre idee in forma di discorso organizzato, ne facciamo contemporaneamente una lettura (di solito silenziosa) con le sue coloriture: pause, cambi di intonazione, che trasferiamo nello scritto affidandoli ai pochi segni di punteggiatura a nostra disposizione» (Ferrari 2003, pp. 85-86).

64. Mortara Garavelli 2007, p. 47.

65. Ivi, pp. 50-51. Vd. anche Fornara 2010, pp. 38-41.

66. Schettini 1965, p. 701.

Il capitano era nervoso. Non parlava. Anch'egli si rendeva conto che l'operazione era difficile. S'era già bevuta mezza borraccia di cognac. Dalla trincea nemica partirono più colpi. Non erano i tiri delle vedette. Seguirono altri colpi, poi tutta la linea aprì il fuoco. I nostri erano stati scoperti. Dalla nostra trincea, noi non potevamo vedere chiaramente. [...] Anche il tenente colonnello era nervoso. Camminava su e giù per la trincea, senza parlare. Il suo aiutante maggiore lo seguiva, anch'egli su e giù, come un'ombra. Dalle feritoie, a due passi dalla nostra trincea, vedemmo spuntare dai cespugli il tenente Avellini con un soldato. Buttammo a terra qualche sacchetto, e li aiutammo a rientrare. Il soldato era ferito alla gamba. Il tenente aveva la giubba passata da parte a parte, ai fianchi, in più punti, ma senza una scalfittura. Egli riferì al tenente colonnello. L'altro soldato era morto sotto i reticolati. (AA, cap. XII, p. 86)

Io ero arrivato a una difesa di reticolati in cui mi sembrò si potesse passare. Attraverso i fili, infatti, v'era un passaggio stretto. Io l'infilai. Ma, fatto qualche passo, trovai lo sbarramento d'un cavallo di frisia. Era impossibile continuare. Mi voltai e vidi soldati della 10^a che mi seguivano. Rimasi lì, inchiodato. Dalle trincee, nessuno sparava. In una ampia feritoia, di fronte, scorsi la testa d'un soldato. Egli mi guardava. Io non ne vidi che gli occhi. Vidi solo gli occhi. E mi sembrò ch'egli non avesse che occhi, talmente mi parvero grandi. Lentamente, io feci dei passi indietro, senza voltarmi, sempre sotto lo sguardo di quei grandi occhi. Allora io pensai: gli occhi di un bue. (AA, cap. XV, p. 108)⁶⁷

In più di una occasione, all'inizio o alla fine di passi di questo tenore, sono collocati commenti esplicitamente metanarrativi in cui l'autore, ritornando bruscamente all'*hic et nunc* del sanatorio svizzero in cui sta scrivendo, tematizza proprio la dimensione memoriale del suo racconto, nel duplice e complementare aspetto, da un lato, della chiarezza di alcuni ricordi e, dall'altro, della difficoltà di ricostruire i fatti come davvero sono avvenuti due decenni prima:

Anche adesso, a tanta distanza di tempo, mentre il nostro amor proprio, per un processo psicologico involontario, mette in rilievo, del passato, solo i sentimenti che ci sembrano i più nobili e accantona gli altri, io ricordo l'idea dominante di quei primi momenti. Più che un'idea, un'agitazione, una spinta istintiva: salvarsi. (AA, cap. V, p. 41)

Di quello che avvenne in quello scontro, io non ho mai conservato un ricordo chiaro. L'odore di quel cognac mi aveva stordito. Ma vidi distintamente che [...]. (AA, cap. VI, p. 46)

Io ho un ricordo confuso di quelle ore. (AA, cap. X, p. 71)

Io ho dimenticato molte cose della guerra, ma non dimenticherò mai quel momento. (AA, cap. XI, p. 79)

67. È possibile individuare lo stesso tipo di fenomeno, in passi discretamente estesi, in AA, cap. IV, pp. 31-32; cap. V, p. 42; cap. VIII, p. 60; cap. X, p. 74.

È proprio lo sforzo di rivivere una realtà lontana nel tempo senza distorcerla immettendovi materiale psicologico e ideologico formato negli anni successivi che detta il ritmo, fortemente spezzato, della narrazione: la memoria, non è – non può essere – discorsiva, bensì procede a sbalzi, accostando *flash* e frammenti diversi, momenti di luminosa chiarezza ad altri di buio e vuoto, tessere di un mosaico che solo osservato nell'insieme è in grado di restituire un'immagine vera e coerente della guerra. La paratassi e la punteggiatura acquistano dunque un valore testuale⁶⁸, segnando la fatica, le incertezze, le pause di cui l'autore ha bisogno per cercare nei meandri della mente e visualizzare, uno accanto all'altro, uno dopo l'altro, tutti quei dettagli⁶⁹ che conferiscono alla sua testimonianza l'esattezza e la vivezza di un'immagine impressa sulla retina della memoria⁷⁰:

Io non racconto e non *rivedo* che ciò che maggiormente è rimasto impresso in me. (AA, cap. XXIX, p. 202, corsivo mio)

È spiegabile in questa prospettiva anche l'uso insistito della virgola: infatti, sono molti gli esempi di messa in risalto, in inciso⁷¹, di determinazioni di luogo e di tempo (e talvolta anche di modo): attraverso squarci successivi, viene messo a fuoco, pezzo per pezzo, con sempre maggiore precisione, lo scenario su cui si svolge l'azione bellica; Lussu disegna così, tratto dopo tratto, sotto i nostri occhi di lettori, una vera e propria, particolareggiatissima, carta topografica dell'Altipiano e della trincea, sulla quale, col passare del tempo, vengono aggiornate la propria posizione e quella del nemico (nemico la cui vista è spesso limitata da una feritoia, da una trincea, da un ostacolo, o anche solo dal buio della notte), e la cui esattezza, come

68. «Parliamo di valore testuale quando stabiliamo connessioni la cui portata eccede l'ambito delle relazioni sintattiche perché investe la sfera dei legami (relativi al senso ed al valore informativo, al mantenimento della continuità tematica, alla focalizzazione e così via) che assicurano il sussistere del "testo" come unità coerente» (Ferrari 2003, pp. 61-62).

69. «Sono ricordi particolarmente vividi, perché l'addestramento militare abitua in larga misura alla vigilanza e ad un tipo particolare di osservazione. E sono ricordi vividi perché al fronte il ben noto meccanismo della psicologia della crisi riesce a conferire importanza significativa a oggetti normalmente comuni [...] la paura stessa interviene con prepotenza a provocare percezioni acute e ricordi intensi» (Fussell 1984, p. 416).

70. Anche le recenti acquisizioni delle scienze cognitive hanno messo in luce l'importanza dei processi visuo-spaziali per la rievocazione di ricordi autobiografici: vd. Mammarella - Di Domenico, pp. 51-52.

71. Anche L. Matt ha rilevato «l'uso insistito, quasi parossistico, di incisi (siano essi costituiti da complementi indiretti o da subordinate più o meno estese), non di rado anche accumulati» (Matt 2009, p. 99).

ben sa l'ex combattente, è garantita solo dall'esperienza diretta⁷². Moltissimi passaggi descrittivi, infatti, sono introdotti da verbi o espressioni semanticamente connotati dell'idea di visione («vedere», «guardare», «seguire con lo sguardo», «osservare», «scorgere», «osservatorio», «spettatore»), oppure indicanti che la voce narrante si trova in una «posizione dominante» dalla quale si dispiega «davanti a noi», «di fronte», questa o quella zona dell'Altipiano; è dunque l'occhio del narratore che ricostruisce l'intero *theatrum* bellico⁷³, con tutti i suoi piani scenici e le sue quinte, grazie anche all'utilizzo di una griglia cardinale estremamente precisa e rigorosa⁷⁴, che solitamente procede prima in senso orizzontale (da sinistra a destra, o viceversa) e poi verticale (generalmente, come si è detto, dall'alto verso il basso), riproducendo lo spaziare dello sguardo da un punto all'altro del terreno di guerra.

Dall'osservatorio, si aveva ancora un panorama chiaro, illuminato dagli ultimi riflessi del sole. In fondo, a nord, a una trentina di chilometri in linea d'aria, Cima XII. Di fronte, la catena di monti culminante a Monte Zebio, le Creste di Gallio, e, elevato su tutti, più a destra, Monte Fior. Fra noi e quelle cime, la conca d'Asiago: più in basso, proprio sotto di noi, la più piccola conca di Ronchi. (AA, cap. III, pp. 25-26, corsivi miei)

V'era là, nella nostra trincea, la feritoia n. 14, la migliore feritoia d'osservazione di tutto il settore. Era stata costruita su una roccia che sporgeva, formando un angolo acuto, verso il nemico. Quella feritoia non era adatta per il terreno che stava di fronte e più a destra verso Casara Zebio, ma, per quanto distante, spiava, più in basso, a sinistra, in alcuni tratti, persino il movimento degli austriaci nella trincea e nei camminamenti. (AA, cap. XIII, p. 93, corsivi miei)

A destra erano i grandi roccioni, a sinistra la stretta vallata, quasi spoglia d'alberi. A destra e a sinistra, le due trincee si avvicinavano; nel mezzo, si allontanavano, fino a distare l'una dall'altra da due a trecento metri. In quel tratto, nel mezzo, le trincee austriache erano sul costone e dominavano le nostre, una trentina di metri più basse. (AA, cap. XXI, p. 149, corsivi miei)⁷⁵

72. «Non si affidi alle carte [...]. Le carte, in montagna, sono intelligibili solo per quelli che conoscono la regione, per esservi nati o vissuti. Ma quelli che conoscono già il terreno non hanno bisogno di carte» (AA, cap. III, p. 27).

73. «La descrizione deve essere sentita dal lettore come tributaria dell'occhio del personaggio che l'assume» (Hamon 1977, p. 57).

74. «La descrizione potrà fondarsi sulla nomenclatura stabile e conchiusa dei cinque sensi (olfatto, vista, udito, tatto, gusto) che la preorganizzerà e ne diverrà l'indice specifico ed 'obbligato'. Si veda [anche] l'uso della griglia cardinale, vero *topos* in tutte le accezioni del termine, che distribuisce e suddistingue in modo analitico la descrizione del paesaggio, programmandone il dispiegarsi nello spazio» (ivi, p. 76).

75. Fenomeni simili, in passi di una certa estensione, anche in AA, cap. IV, pp. 32-33; cap. IX, p. 63; cap. X, p. 72.

La percezione visiva è in più occasioni integrata da notazioni sensoriali auditive (lo scoppio delle granate e il sibilare dei proiettili, ma anche i suoni della natura o il semplice silenzio) o olfattive (l'odore del cognac e del fango), che talvolta diventano predominanti rispetto agli elementi visivi, ma che sono sempre caratterizzati da una forte dimensione spaziale.

Il rumore del combattimento di Monte Fior non arrivava fino a noi. Il vento lo trasportava, a sinistra, verso Val d'Assa. Il silenzio della notte era solo rotto dai nostri passi e dalle punte ferrate dei nostri bastoni da montagna. Di tanto in tanto, scialba, ci arrivava la luce dei razzi. Alla nostra destra, oltre le pendici di Monte Tonderecar, dall'altro versante, lontano, si sentiva frequente il guaito della volpe, rauco e stridulo, simile a un riso sarcastico. (AA, cap. IV, p. 31, corsivi miei)

Il vento soffiava contro di noi. Dalla parte austriaca, ci veniva un odore di cognac, carico, condensato, come se si sprigionasse da cantine umide, rimaste chiuse per anni. Durante il canto e il grido dell'hurrà! sembrava che le cantine spalancassero le porte e c'inondassero di cognac. Quel cognac mi arrivava a ondate alle narici, mi si infiltrava nei polmoni e vi restava con un odore misto di catrame, benzina, resina e vino acido. (AA, cap. VI, p. 45, corsivi miei)

Ora, tutta la vallata taceva, I nostri feriti non si lamentavano più. Anche il sergente dei guastatori taceva, sprofondato nell'eterno silenzio. Neppure gli austriaci sparavano più. Sul piccolo campo di battaglia batteva il sole. (AA, cap. XV, p. 109, corsivi miei)

Le descrizioni dei commilitoni, siano essi sottoposti o ufficiali, non sono quasi mai imperniate su caratteristiche fisiche esteriori, bensì su azioni, gesti tipici e ripetuti, o, al contrario, tragicamente fissati nell'immobilità della morte, ma tutti indelebilmente presenti nella memoria; il fatto che spesso tali ritratti siano costruiti attraverso l'accumulo e l'accostamento di singoli dettagli e che l'autore faccia uso di locuzioni circostanziali assolute, prive della preposizione *con*⁷⁶, non fa che aumentarne la vividezza quasi fotografica:

Il soldato che mi stava più vicino accese una Sipe, ne controllò, calmo, l'accensione, nella mano, scattò dritto in piedi e la lanciò alta, perché non fosse fermata dagli alberi. (AA, cap. III, pp. 28-29)

Il colonnello fece un gesto di sconforto. Di sotto il mantello, levò una borraccia di metallo bianco, la contemplò, quasi volesse accertarsi che era sempre la stessa, e ne bevete un sorso. (AA, cap. III, p. 33)

A destra, al centro della sua compagnia, il tenente di cavalleria Grisoni era dritto, in piedi, le mani in tasca e la pipa in bocca. (AA, cap. V, p. 43)

76. Vd. Matt 2009, pp. 91-92.

La mia attenzione fu attirata principalmente dal capitano della 11^a. egli era in piedi, ben dritto, il volto sporco di terriccio, la testa coperta. Con la destra impugnava la pistola e con la sinistra l'elmetto. (AA, cap. VI, p. 44)

Voltai la testa e lo scorsi, vicino, steso, le spalle contro terra, faccia al cielo, sigaro in bocca. (AA, cap. XI, p. 81)

Egli cadde, mentre toccava il reticolato. Rimase immobile, le gambe affondate nella neve, il busto piegato, le braccia e le mani tese. (AA, cap. XXI, p. 154)⁷⁷

Anche la descrizione dei gruppi è condotta in modo analogo, con particolare attenzione per le posture e i movimenti che, nell'azione o nel riposo, accomunano tutti i soldati.

Fuori dalle tende, i soldati, sdraiati sull'erba, riposavano. I più stanchi, le mani intrecciate dietro la nuca, allungati e immobili, guardavano il cielo in fiamme. Altri parlottavano, a voce bassa. Qualcuno cantava nenie del suo villaggio. Solo le sentinelle si muovevano attorno al campo. (AA, cap. II, p. 22)

Un ricovero, addossato ad un roccione, era illuminato. Il ricovero era lateralmente protetto con tela di sacchi e solo passandovi vicino se ne poteva scorgere la luce interna attraverso qualche foro. Mi fermai e guardai. Al centro, v'era accesa una candela. I soldati, una trentina, stavano attorno, seduti o sdraiati, e fumavano. (AA, cap. XII, p. 94)

Il battaglione era pronto, le baionette innestate. La 9^a compagnia era tutta ammassata attorno alla breccia dei guastatori. La 10^a veniva subito dopo. Le altre compagnie erano serrate, nella trincea e nei camminamenti e dietro i roccioni che avevamo alle spalle. Non si sentiva un bisbiglio. Si vedevano muoversi le borracce di cognac. Dalla cintura alla bocca, dalla bocca alla cintura, dalla cintura alla bocca. Senza arresto, come le spollette d'un grande telaio, messo in movimento. (AA, cap. XV, p. 104)

Io guardai verso le trincee nemiche. I difensori non erano nascosti, dietro le feritoie. Erano tutti in piedi e sporgevano oltre la trincea. Essi si sentivano sicuri. Parecchi erano addirittura dritti sui parapetti. Tutti sparavano su di noi, puntando calmi, come in piazza d'armi. (AA, cap. XV, p. 106)

Sono descrizioni scabre, sofferte, essenziali, prive del gusto esornativo dell'*ékphrasis* classica (nel romanzo sono solo un paio gli oggetti, come le corazze Farina, a cui è dedicata, in via esclusiva, qualche riga), ma anche della funzione esplicativa e simbolica del romanzo realista à la Balzac; in *Un anno sull'Altipiano* i ritratti, che – come detto – sono per lo più «descrizioni di azioni»⁷⁸, non rivelano

77. Passaggi descrittivi analoghi in cap. II, p. 21; cap. VII, p. 55; cap. XI, p. 78; cap. XV, p. 106; cap. XVIII, p. 132.

78. Hamon 1977, p. 62.

né giustificano la psicologia dei personaggi⁷⁹: sono i personaggi stessi, fissati in un movimento, in un gesto che li individua, rendendoli unici nella grande guerra di massa; o, al contrario, evidenziano la dimensione collettiva della vita di trincea, nella quale il singolo è indistinguibile all'interno del movimento unisono ed uniforme dell'esercito moderno.

Davvero si può dire che, in *Un anno sull'Altipiano*, «toute description littéraire est une vue»⁸⁰, e l'icasticità delle descrizioni lussiane dipende, a mio parere, dal sovrapporsi di due differenti ma complementari visioni: quella originaria, sensoriale, che ha impresso le immagini sulla retina dell'ufficiale sardo, e quella mnestica, che riproietta nella mente solo i fotogrammi più significativi, che sono rimasti vividi nonostante il tempo trascorso; il *potere, sapere, voler vedere* dell'*agens* in situazione replicano e si raddoppiano nel *potere, sapere, voler ri-vedere* dell'*auctor* nella propria memoria⁸¹. Inoltre, tutte le sequenze descrittive, riguardino esse luoghi o persone, sono brevi, spesso brevissime, e non vengono percepite come eterogenee ed estranee rispetto al flusso della narrazione⁸², anche perché l'uso dell'imperfetto non costituisce una separazione netta fra sintagma narrativo, anch'esso, spesso, allo stesso tempo, e paradigma descrittivo⁸³: esse diventano così un *mezzo drammatico necessario*⁸⁴ per la veridicità della testimonianza lussiana.

Coerentemente con le tecnica visiva, quasi fotografica, delle descrizioni e con l'intento di focalizzare solo i momenti e gli avvenimenti più intensi, ancorché minimi, anche la ricostruzione dei pensieri e dei sentimenti avviene per sprazzi, per frammenti giustapposti, come nel celebre passo in cui l'autore, dopo aver avvistato da una feritoia un soldato austriaco che fuma una sigaretta, si interroga

79. Vd. Genette 1972, p. 32.

80. Barthes 1970, p. 61.

81. «Mais toute “scène”, tout “tableau” demande aussi une mise en scène, une scénographie, des coulisses et une régie: le voir du personnage suppose et réclame un pouvoir voir, un savoir voir, un vouloir voir de ce dernier» (Hamon 1991, p. 264).

82. «Pour insérer une séquence descriptive dans un récit, il est nécessaire d'opérer une réduction de son statut de “morceau” en évitant tout ralentissement et toute casure. [...] La dénonciation du morceau descriptif s'appuie essentiellement sur la perception de son caractère hétérogène, sur son étrangeté par rapport au contexte dans lequel il se trouve inséré» (Adam 1992, p. 78).

83. «Chi dice descrizione dice interruzione della sintagmatica del racconto mediante un paradigma (una nomenclatura, una enumerazione, un lessico) e dice di conseguenza prolungamento dello sguardo del personaggio delegato a tale descrizione» (Hamon 1977, p. 59).

84. «Il faut qu'elle soit un moyen dramatique, qu'on en sente la nécessité, que jamais elle ne reste un hors-d'oeuvre» (F. Wey, citato in Adam 1992, p. 78).

sulla possibile giustificazione morale dell'uccisione di un nemico inerme. Tutta la riflessione, che risulta fondamentale alla luce del successivo percorso politico-ideologico di Lussu, non si svolge con modalità argomentative, articolandosi in nessi esplicativi, causali e consequenziali, perché l'esplicita volontà dell'autore non è quella di scrivere un libro a tesi; anzi, al termine del brano, egli ammette apertamente, ancora una volta, la propria difficoltà, di uomo e di scrittore, di ricostruire in modo logico e consequenziale i propri trascorsi processi psicologici. L'unico modo per esprimerli in modo sincero è allora una sorta di monologo interiore *à rebours*: in esso si mescolano l'imperfetto narrativo e l'infinito (quasi un imperativo morale) dell'indiretto libero, la paratassi la fa da padrona, e ritroviamo, ancora una volta, l'uso di incisi tra virgole a segnare il particolare, a puntualizzare il dettato; così, la penna trascrive i pensieri esattamente come erano affiorati alla mente, gradini irregolari verso una presa di coscienza che sarà decisiva e irreversibile, e che è infatti segnata, al termine, dal repentino passaggio al discorso diretto, come a sottolinearne l'inalterata attualità.

Fu un attimo. Il mio atto del puntare, ch'era automatico, divenne ragionato. Dovetti pensare che puntavo, e che puntavo contro qualcuno. L'indice che toccava il grilletto allentò la pressione. Pensavo. Ero obbligato a pensare. Certo, facevo coscientemente la guerra e la giustificavo moralmente e politicamente. La mia coscienza di uomo e di cittadino non erano in conflitto con i miei doveri militari. La guerra era, per me, una dura necessità, terribile certo, ma alla quale ubbidivo, come ad una delle tante necessità, ingrate ma inevitabili, della vita. Pertanto facevo la guerra e avevo il comando di soldati. La facevo dunque, moralmente, due volte. Avevo già preso parte a tanti combattimenti. Che io tirassi contro un ufficiale nemico era quindi un fatto logico. Anzi, esigevo che i miei soldati fossero attenti nel loro servizio di vedetta e tirassero bene, se il nemico si scopriva. Perché non avrei, ora, tirato io su quell'ufficiale? Avevo il dovere di tirare. Sentivo che ne avevo il dovere. Se non avessi sentito che quello era un dovere, sarebbe stato mostruoso che io continuassi a fare la guerra e a farla fare agli altri. No, non v'era dubbio, io avevo il dovere di tirare. E intanto, non tiravo. Il mio pensiero si sviluppava con calma. Non ero affatto nervoso. La sera precedente, prima di uscire dalla trincea, avevo dormito quattro o cinque ore: mi sentivo benissimo: dietro il cespuglio, nel fosso, non ero minacciato da pericolo alcuno. Non avrei potuto essere più calmo, in una camera di casa mia, nella mia città. Forse, era quella calma completa che allontanava il mio spirito dalla guerra. Avevo di fronte un ufficiale, giovane, inconscio del pericolo che gli sovrastava. Non lo potevo sbagliare. Avrei potuto sparare mille colpi a quella distanza, senza sbagliarne uno. Bastava che premessi il grilletto: egli sarebbe stramazza al suolo. Questa certezza che la sua vita dipendesse dalla mia volontà, mi rese esitante. Avevo di fronte un uomo. *Un uomo! Un uomo!* Ne distinguevo gli occhi e i tratti del viso. La luce dell'alba si faceva più chiara ed il sole si annunciava dietro la cima dei monti. *Tirare così, a pochi passi, su un uomo... come su un cinghiale!* Cominciai a pensare che, forse, non avrei tirato. Pensavo. *Condurre all'assalto cento uomini, o mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini mille, contro cento altri o altri mille è una cosa. Prendere un uomo, staccarlo dal resto degli uomini e poi dire: «Ecco, sta' fermo, io ti sparo, io t'uccido» è un'altra. È assolutamente un'altra cosa. Fare la guerra è una cosa, uccidere*

un uomo è un'altra cosa. Uccidere un uomo, così, è assassinare un uomo. Non so fino a che punto il mio pensiero procedesse logico. Certo è che avevo abbassato il fucile e non sparavo. In me s'erano formate due coscienze, due individualità, una ostile all'altra. Dicevo a me stesso: «Eh! non sarai tu che ucciderai un uomo, così!». Io stesso che ho vissuto quegli istanti, non sarei ora in grado di rifare l'esame di quel processo psicologico. V'è un salto che io, oggi, non vedo più chiaramente. (AA, cap. XIX, pp. 136-137, corsivi miei)

Davvero allora possiamo affermare che la chiave di lettura dello stile (e probabilmente non solo dello stile) di *Un anno sull'Altipiano* è la tensione necessaria a trasformare la memoria personale in testimonianza per tutti, testimonianza che dev'essere il più possibile, esatta ed oggettiva per il lettore a cui è destinata⁸⁵: azioni, persone, luoghi, pensieri, tutto deve essere raccontato ora com'era allora, senza mediazioni intellettuali; non c'è spazio per lunghe sequenze riflessive, per argomentazioni logicamente consequenziali sviluppate in periodi ampi e complessi⁸⁶, perché esse si sono sviluppate dopo, a distanza di anni, e dunque devono restare escluse dalla narrazione. Bisogna invece lasciare campo libero al ricordo vivo ed intenso dei fatti e delle azioni, ricordo evocato spontaneamente o ricercato con fatica per sottrarlo all'oblio⁸⁷, ricordo che affiora in immagini isolate e che poco a poco si precisa, un segmento alla volta, accumulando i dettagli l'uno sull'altro: ecco allora la scelta della paratassi, che permette di scandirne con esattezza le singole parti, tutte ugualmente importanti ai fini della ricostruzione; ed ecco gli incisi che si accumulano a delineare particolari di intensa vividezza.

In fin dei conti, alla microstruttura stilistico-sintattica corrisponde esattamente la macrostruttura di *Un anno sull'Altipiano*, che non si sviluppa in una narrazione continua, ma è costituita dalla giustapposizione di episodi singoli: solo così è possibile insegnare ai lettori un'immagine della guerra che sia davvero veritiera, come un quadro che si compone via via, una pennellata dopo l'altra, e che si può vedere chiaramente solo ad una certa distanza: vent'anni dopo per l'autore, a lettura conclusa per il lettore.

Emanuela Bandini
emanuela.bandini@unimi.it

85. «Il libro di memorie sembrerebbe essere un'opera il cui successo dipenda dalla convinzione del lettore che le cose descritte siano state davvero viste dal narratore. Da parte sua il narratore dovrà rafforzare la veridicità di quanto racconta» (Fussell 1986, p. 334).

86. Ed infatti, nel libro è completamente assente il punto e virgola e sono scarsamente utilizzati i due punti, segni che, entrambi, permettono di modulare e movimentare il periodo: cfr. Matt 2009, p. 98.

87. Cfr. Ricoeur 2003, pp. 44-49.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA E. Lussu, *Un anno sull'Altipiano*, Torino, Einaudi, 2000.
- Adam 1992 J.-M. Adam, *Les textes: types et prototypes. Récit, description, argumentation, explication et dialogue*, Paris, Nathan, 1992.
- Anglani 1996 B. Anglani, *I letti di Procuste. Teorie e storie dell'autobiografia*, Bari, Laterza, 1996.
- Battistini 1990 A. Battistini, *Lo specchio di Dedalo. Autobiografia e biografia*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Battistini 2008 A. Battistini, *Il riflesso nello "specchio d'un'acqua in tempesta"*, in A. Dolfi - N. Turi - R. Sacchettini (a cura di), *Memorie, autobiografie e diari nella letteratura italiana dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del IX Convegno MOD (Gardone Riviera, 13-16 giugno 2007), Pisa, ETS, 2008, pp. 57-75.
- Brigaglia 1976 M. Brigaglia, *Emilio Lussu e "Giustizia e Libertà"*, Cagliari, La Torre, 1976.
- Brioschi 2002 F. Brioschi, *Critica della ragion poetica*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- Du Pont 1999 K. Du Pont, *La memorialistica della Grande Guerra. Uno sguardo dal basso sulla letteratura italiana*, «Romanesque» 24,1 (1999), pp. 51-60, consultabile su www.vlrom.be/pdf/991dupont.pdf.
- Falaschi 1996 G. Falaschi, *Autobiografie e memorie*, in F. Brioschi - C. Di Girolamo (a cura di), *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi. IV, Dall'Unità d'Italia alla fine del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 1996, pp. 733-764.
- Falaschi 2007 G. Falaschi, *Un anno sull'altipiano di Emilio Lussu*, in A. Asor Rosa (dir.), *Letteratura Italiana. L'età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Torino, Einaudi, 2007, pp. 603-650.
- Ferrari 2003 A. Ferrari, *Le ragioni del testo: aspetti morfosintattici e interpretivi dell'italiano contemporaneo*, Firenze, Accademia della Crusca, 2003.
- Fornara 2010 S. Fornara, *La punteggiatura*, Roma, Carocci, 2010.
- Fussell 1984 P. Fussell, *La grande guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 1984.

- Fussell 1986 P. Fussell, *La Grande Guerra e la memoria letteraria inglese*, in D. Leoni - C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 333-353.
- Genette 1972 G. Genette. *Figure II. La parola letteraria*, Torino, Einaudi, 1972.
- Hamon 1977 Ph. Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma, Pratiche, 1977.
- Hamon 1991 Ph. Hamon, *La description littéraire*, Paris, Macula, 1991.
- Isnenghi 1970 M. Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1970.
- Lazzarin 2009 S. Lazzarin, *La letteratura sul fronte della Grande Guerra*, «Chroniques italiennes web» 15,1 (2009), pp. 1-24, consultabile su chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/web15/Lazzarin-web15.pdf.
- Lejeune 1986a Ph. Lejeune, *Il patto autobiografico*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- Lejeune 1986b Ph. Lejeune, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986.
- Leone 2001 G. Leone, *La memoria autobiografica. Conoscenza di sé e appartenenze sociali*, Roma, Carocci, 2001.
- Mammarella - Di Domenico 2011 N. Mammarella - A. Di Domenico, *La memoria autobiografica*, Roma, Carocci, 2011.
- Matt 2009 L. Matt, *Aspetti linguistici della prosa di Emilio Lussu*, «Studi linguistici italiani» 35,1 (2009), pp. 88-103.
- Mortara Garavelli 2007 B. Mortara Garavelli, *Prontuario di punteggiatura*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- Ong 1980 W.J. Ong, *Oralità e scrittura*, Bologna, Il Mulino, 1980.
- Ricoeur 2003 P. Ricoeur, *La memoria, la storia, l'oblio*, Milano, Cortina, 2003.
- Salvestroni 1974 S. Salvestroni, *Emilio Lussu scrittore*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.
- Sanna 1965 P. Sanna, *Emilio Lussu scrittore*, Padova, Liviana, 1965.
- Schettini 1965 M. Schettini, *La prima guerra mondiale. Storia - Letteratura*, Firenze, Sansoni, 1965.

- Smorti 2007 A. Smorti, *Narrazioni. Cultura, memorie, formazione del Sé*, Firenze, Giunti, 2007.
- Tedeschi - Contarino 1980 M. Tedeschi - R. Contarino, *Pubblicisti, saggisti e narratori dell'antifascismo*, in C. Muscetta (dir.), *La letteratura italiana. Storia e testi*, X.1, *L'età presente. Dal fascismo agli anni Settanta*, Roma-Bari, Laterza, 1980, pp. 65-164.