

versants

RIVISTA SVIZZERA DELLE LETTERATURE ROMANZE

*Rivista pubblicata sotto l'auspicio del Collegium Romanicum
(Associazione dei romanisti svizzeri)
grazie al sostegno dell'Accademia svizzera di scienze morali e sociali*

NUMERO 63:2 (FASCICOLO ITALIANO)
2016

GENERI, TEMI E TESTI SULLA GRANDE GUERRA
a cura di Fabio MAGRO e Matteo M. PEDRONI

SLATKINE
GINEVRA

Diffusione in Francia:
HONORÉ CHAMPION ÉDITEUR,
Parigi

DOI 10.22015/V.RSLR/63.2.10



Sostenuto dell' Accademia svizzera
di scienze morali e sociali
www.sagw.ch

© 2016. Éditions Slatkine, Genève.

www.slatkine.com

Reproduction et traduction, même partielles, interdites.

Tous droits réservés pour tous les pays.

ISBN 978-2-05-102790-8 ISBN 978-2-05-102792-2

ISSN 0256-9645

Sacrificio, riso ed eroismo. I canti della Grande Guerra come testo mitopoietico

1. Il canto come espressione genuina del buon soldato: l'archeologia della canzone di guerra in Italia

Nessuna forza spirituale, come quella che si trae dal canto, può far sentire in guerra la poesia della patria, perché il canto, mentre carezza l'orecchio, apre le vie del cuore: nel momento in cui il soldato canta, l'armonia esteriore che egli ripete crea nella sua anima un'armonia interiore, la quale assume maggiore intensità e diletto quando le voci si raggruppano e sviluppa tra la massa il sentimento di solidarietà [...]. Solo chi ha vissuto quelle tremende ore può comprendere in quale stato d'animo il soldato italiano creasse i suoi canti. Aggrappato alle contese trincee, coi piedi guazzanti nell'acqua, gli occhi vigili, egli ingannava le lunghe ore di attesa mormorando un canto....¹

Così, in sede di introduzione al suo volume *I canti delle trincee*, Cesare Caravaglios, forse il più celebre studioso del folklore musicale italiano tra le due guerre (e a sua volta un veterano del fronte), ribadiva i principi su cui si era basata la lettura più diffusa dei canti dei soldati del primo conflitto mondiale.² Primo: le canzoni di guerra erano l'espressione spontanea della genuina anima del popolo in grigioverde. Secondo: esse rappresentavano la via attraverso cui una massa semianalfabeta o solo rozzamente istruita dava voce ai suoi sentimenti profondi e attraverso cui conia la propria identità collettiva. Terzo: la gamma dei sentimenti espressi nelle canzoni era spesso lontana dall'intonazione marziale della propaganda istituzionale, variava dalla malinconia alla nostalgia di casa, ma apparteneva sempre e comunque allo spettro della semplice devozione del buon cittadino-soldato, che poteva provare stanchezza, insofferenza, essere

¹ Cesare Caravaglios, *I canti delle trincee. Contributo al folklore di guerra*, Roma, USSME, 1935, pp. 12-13.

² Cesare Caravaglios (1893-1937). Direttore d'orchestra e compositore, a partire dagli anni Venti si dedicò soprattutto allo studio del folklore musicale italiano, disciplina di cui fu uno dei pionieri. Ufficiale di complemento durante il conflitto e decorato, aderì al fascismo della prima ora. Tra le sue opere principali, *L'anima religiosa della guerra*, Verona, Mondadori, 1937.

sprezzante verso gli imboscati e sarcastico (o persino sospettoso) verso gli alti comandi, ma non avrebbe mai ceduto a sentimenti di rabbia o addirittura di protesta. In effetti, la rimozione della dimensione del rifiuto, per paura o per disobbedienza politicamente motivata, apparteneva ai cardini degli studi sulla psicologia sociale dei combattenti fin da quando Agostino Gemelli, a guerra ancora in corso, aveva posto le basi del discorso pubblico sul «popolo in grigioverde» e sulle manifestazioni del suo folklore:

Il nostro soldato canta di frequente e volentieri. Nelle lunghe ore di attesa [...], mentre i pensieri scorrono in lui e rievoca affetti e gioie, spontaneamente esprime l'interno sentimento con il canto [...] Esso contribuisce in larga parte a mantenere alto il suo livello morale. [...] Infatti, se delle canzoni dei nostri soldati alcune hanno un contenuto patriottico, o almeno hanno un accenno patriottico, guerresco, nella più grande parte di esse manca ogni affermazione marziale atta a stimolare lo spirito combattivo; e la loro efficacia è tutta indiretta, in quanto la celia bonaria o la gaiezza di una strofa fanno dimenticare il dolore di una situazione difficile. [...] La spontaneità con la quale il soldato li foggia è una garanzia del valore del contenuto dei canti stessi come documenti psicologici.³

Testo fondamentale nella genesi dell'icona del coscritto-massa privo di qualità come prototipo del fante italiano tra 1915 e 1918, *Il nostro soldato* di Gemelli fu anche il documento fondante di alcune delle più caratteristiche censure collettive del tempo di guerra: superstiziosi, ignoranti, privi di idealità patrie (se non nella minoranza colta o semicolta degli ufficiali di complemento e dei richiamati più giovani delle città), i soldati del Regio esercito costituivano tuttavia, nella visione di molti degli osservatori e degli attori della mobilitazione culturale per la guerra nazionale, una massa per istinto docile e generosa, purché la si sapesse guidare.⁴ Testimone di eccezione del clima del Comando Supremo durante la gestione di Cadorna, e allo stesso tempo anomalo intellettuale e chierico mobilitato, Gemelli diede dignità teorica alla

³ Agostino Gemelli, *Il nostro soldato. Saggi di psicologia militare*, Milano, Treves, 1917, pp. 191-192.

⁴ Sulla figura di Gemelli cfr. Sergio Luzzatto, «Un chierico grande vestito da soldato». *La guerra di padre Agostino Gemelli*, in *Gli italiani in guerra*, a cura di Mario Isnenghi, Torino, UTET, 2008, III, 1, pp. 452-463. Sulla percezione del soldato-massa «naturalmente» docile e pronto all'obbedienza, cfr. ancora Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra* [1970], Bologna, Il Mulino, 1989, pur con tutte le lacune e le criticità ideologiche di un'interpretazione dei testi che, come segnalato puntualmente nella postfazione all'edizione 1989, sconta molteplici pregiudizi metodologici.

percezione ampiamente condivisa di una massa passiva di sudditi (più che di cittadini titolari di diritti) in uniforme, che rappresentava la cifra caratteristica della concezione, premoderna e ben poco giustificata dai fatti, della prima stagione della guerra cadorniana, tra l'intervento e Caporetto.⁵ Al contrario, come è stato ripetutamente osservato nella letteratura che in anni più recenti si è soffermata sul tema dei canti di guerra, non solo la materia dovrebbe essere interpretata riconoscendo la complessità filologica dei testi e le loro molteplici varianti, ma il corpus delle canzoni che escono dalla mobilitazione di massa del 1914-1918 è ampiamente frammentato, attraversato da correnti carsiche di rigetto della proposta ufficiale del buon soldato disciplinato, incolto ma ubbidiente, e da violente manifestazioni di ostilità verso le gerarchie e i simboli dell'ultima campagna del Risorgimento.⁶ Questi *clivages* ideologici, decisamente poco funzionali rispetto all'articolazione del mito dell'«Italia di Vittorio Veneto», coralmemente entusiasta all'idea di adempiere al destino di grande nazione (con l'eccezione di una minoranza di sovversivi che lo squadrista, erede morale della Vittoria, aveva già provveduto a isolare e debellare nei turbolenti primi anni del dopoguerra), vennero rapidamente rimossi durante il Ventennio.⁷ «I canti delle trincee acquistano il valore di veri e propri documenti psicologici giacché essi rispecchiano l'anima semplice del nostro soldato, cioè l'anima del nostro popolo», affermava nel 1937 Giulio Mele, uno dei non pochi epigoni di Caravagliesi consacrati alla riscoperta e valorizzazione del folklore dei veterani: «canti strambi e scalcinati, versi sgrammaticati, rime bislacche: poesia nuda o malvestita, però profondamente espressiva e patriottica».⁸ Il primitivismo come marchio dominante della poetica canora del popolo in armi era, d'altra parte, una categoria di particolare successo in uno spettro particolarmente ampio di fonti, e non solo nella tarda pubblicistica di regime. Si sposava bene con uno sguardo a volte paternalistico, a volte semplicemente ingenuo e superficiale (al di là

⁵ Sulla gestione dell'esercito e della mobilitazione totale durante il comando di Cadorna cfr. Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-1918*, Bologna, Il Mulino, 2014, specie pp. 107-160.

⁶ Quinto Antonelli, *Dai canti di guerra ai cori della montagna*, in *La Grande Guerra. Esperienza, memorie, immagini*, a cura di Diego Leoni e Camillo Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 427-441; Bermani, *Il canto sociale*, in *Gli Italiani in guerra*, cit., III.2, pp. 839-856.

⁷ Emilio Gentile, *Il culto del littorio*, Roma / Bari, Laterza, 1993.

⁸ Giulio Mele, *Guerra e folklore*, Napoli, Pironti, 1937, p. 49.

dell'epica dell'«incontro» tra popolo umile e borghesia alle armi, la massa dei testimoni colti al fronte era scarsamente dotata di strumenti culturali per interpretare la cultura popolare), trasversale ai memorialisti più disincantati e ironici così come ai testimoni interessati alla costruzione di una consapevole rappresentazione banalizzante del rapporto tra masse popolari e guerra. Un testimone anomalo, ma acuto osservatore (benché non sempre affidabile) come Benito Mussolini, all'epoca un semplice caporale dei bersaglieri impegnato nella genesi del proprio mito bellico attraverso il diario destinato alla pubblicazione periodica, definiva nel 1916 le canzoni dei propri commilitoni come «sgorgate dall'anima primitiva del popolo»:

Qua e là si levano delle voci che cantano. Ma non sono canzoni del repertorio patriottico. Sono del repertorio soldatesco e popolare. Bisogna distinguere. Salvo una che ha un ritornello che dice – Trento e Trieste / Ti renderò – le altre canzoni sono ben lontane dagli avvenimenti attuali. L'immortale *Violetta* tiene ancora il primo posto [...] E non manca la canzonetta scollacciata, anzi oscena [...]. Amano la guerra questi uomini? No. La detestano? Nemmeno. L'accettano come un dovere che non si discute. Il gruppo degli abruzzesi che ha per capo il mio amico Petrella canta spesso una canzone che dice: – e la guerra s'ha da fa / perché il re accusi vuol [...].⁹

Un ironico osservatore dei vizi e delle ambiguità della comunità nazionale in armi (e specialmente di una casta di professionisti delle armi percepita dal colto ufficiale di complemento come una camarilla di ciarlatani pavidì e spesso buffoneschi) come Attilio Frescura, uno dei molti scrittori di testimonianza decisamente lontani dagli orizzonti ideali del nazionalismo e del fascismo postbellico, nell'immediato dopoguerra diede voce anche ai sentimenti di frustrazione dei soldati, che nel canto avrebbero riversato la stanchezza e la sfiducia verso le gerarchie:

E su Trieste, della quale i giornalisti italiani avevano detto nelle giornate precedenti al maggio 1916 che, per prenderla, bastava allungare la mano, ecco cosa cantavano i soldati nelle trincee: – Vittorio Emanuele / ha scritto alla Regina / se vuoi veder Trieste / te la mando in cartolina.¹⁰

⁹ Benito Mussolini, *Il mio diario di guerra*, a cura di Mario Isnenghi, Bologna, Il Mulino, 2016, pp. 94 e 107. Il diario di Mussolini fu pubblicato originariamente a puntate sulle pagine de «Il Popolo d'Italia» tra dicembre 1915 e febbraio 1917.

¹⁰ Attilio Frescura, *Diario di un imboscato* [1919], Milano, Mursia, 1981, p. 168.

Tuttavia, seppure disfattista a norma di regolamento militare, il canto sarcastico dei soldati non rappresentava per il giornalista-ufficiale Frescura un invito alla disobbedienza o peggio ancora un inno di rivolta. Anche dopo la rotta di Caporetto, i soldati cantavano per celebrare la dimensione carnascialesca di anomia, e dunque improvvisa libertà individuale, che la disfatta aveva portato con sé, e che si innestava sui rigori di una vita militare vissuta per anni all'ombra di un codice militare rigidissimo e di un totale disprezzo per la vita umana, ma le loro canzoni non celebravano l'odio verso i comandanti allo sbando:

I soldati, inzuppatisi d'acqua, affamati, scorati, abbruttiti girano per le case da cui la gente scappa e saccheggiano. [...] Uno buffissimo s'è messo un cappello duro e sopra il suo bravo numero come i coscritti. E canta, ubriaco: – Cadorna può cantar l'addio mia bella addio / la pace separata la voglio fare io!¹¹

Anche ad un dissacrante cronista come Frescura, infatti, l'indisciplina e la stanchezza dei soldati non appaiono come davvero socialmente pericolose, ma solo come sfoghi momentanei: il fante italiano, in fondo, è naturalmente «forte e buono».¹²

Una convinzione condivisa da un altro memorialista di straordinaria arguzia e ironia come Paolo Monelli, il cantore per eccellenza dell'epica alpina, ma anche il nemico giurato della retorica eroica istituzionale, del linguaggio celebrativo da ufficio propaganda e da imboscato al sicuro nelle retrovie, l'alfiere di un senso del dovere antierico, quello della *naja* in cui trionfano il cameratismo genuino degli scalcinati e improbabili combattenti popolari, rozzi e semplici (ma anche straordinariamente coraggiosi e leali) di cui si circonda il giovanissimo sottotenente appena uscito dalla casa borghese dei genitori.¹³ Nella sua galleria di bozzetti gai o tristi, sempre ironici e dissacranti ma senza mai voler essere dissenzienti o contrari all'etica elementare del guerriero e del buon cittadino, Monelli celebra la canzone come l'espressione (va da sé, spontanea) della piccola comunità di guerrieri, prodotto (genuino, ovviamente) di uno spirito di corpo che è fatto di solidarietà, di coraggio, di riconoscimento

¹¹ *Ibidem*, p. 264.

¹² *Ibidem*, p. 141.

¹³ Paolo Monelli, *Le scarpe al sole* [1919], Milano, Mondadori, 1971. Sulla storia testuale del volume e sulla sua importanza nel campo della letteratura di guerra, cfr. Marco Mondini, *Alpini. Parole e immagini di un mito guerriero*, Roma / Bari, Laterza, 2008, pp. 81-104.

dell'obbligo maschile al coraggio e al sacrificio di sé la canzone esprime l'istintiva adesione ai valori immanenti al «buon soldato» (l'obbedienza, la rassegnata adesione alle leggi spesso incomprensibili della guerra) e a cui ci si piega anche volentieri, purché ben guidati da qualcuno a cui si possa concedere fiducia e che si possa sentire parte del proprio gruppo.

Gli alpini del Val Dora venuti di rinforzo con la sezione mitraglia cantano la canzone del Montenero. Chi ha inventato le parole rozze, chi ha trovato il ritmo doloroso? È la più bella canzone militare nata dalla guerra, destinata a diventare leggenda, ad essere cantata sempre, quando saranno reclute i nipoti di questi ragazzi [...]. E c'è dentro tutto lo scontroso spirito di corpo del soldato di montagna, ruvido e ubbidiente, che accetta la guerra come un castigo giusto ed inevitabile. [...] Deve essere stata composta la sera stessa dopo la battaglia, sotto un cielo povero come oggi, dopo che il sergente ha cancellato dal ruolino i nomi dei morti ed ha fatto portare i loro zaino nel magazzino.¹⁴

L'indulgenza anche dei testimoni più realisti nel non voler attribuire ai soldati alcun reale intento sovversivo, e quindi la propensione a registrare e tramandare solo i testi delle canzoni più coerenti con la rappresentazione del «buon soldato», trovò del resto il suo naturale pendant nell'esplosione, che risale proprio agli anni del conflitto, di un nuovo mercato delle incisioni registrate e vendute in massa. La modernità della riproduzione sonora era, a cavallo tra 1914 e 1918, del tutto relativa e l'immissione stessa sul mercato dei dischi risaliva ad alcuni anni prima della guerra, tanto che la proliferazione di grammofoni in zona di guerra (e persino in prima linea) stupì in primo luogo i soldati, segnando (come per gli apparati fotografici) una svolta nel consumo di oggetti di piacere.¹⁵ Tuttavia, non c'è dubbio che, come per molti altri campi, anche per il mercato discografico la mobilitazione di guerra fu un fattore modernizzante: soprattutto, per la nascita di un pubblico di massa, composto non solo dai veterani ma anche dalle loro cerchie familiari e amicali, emotivamente legato ad ogni forma del teatro della memoria di guerra, dai testi letterari ai volumi fotografici alle canzoni (e soprattutto le canzoni, in un paese ancora semianalfabeta come l'Italia).¹⁶ A guerra in corso, e ancor più

¹⁴ Monelli, *Le scarpe al sole*, cit., pp. 140-141.

¹⁵ Stefano Pivato, *Il secolo del rumore. Il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 115 e segg.

¹⁶ Jay Winter, *Remembering War. The Great War Between Historical Memory*, New Haven / London, Yale University Press, 2004.

nell'immediato dopoguerra, la vendita di incisioni sul tema della guerra esplose: è indicativo che la metà dei canti, e tra questi alcuni tra quelli più di successo, fossero anonimi, attribuiti ad una germinazione collettiva e spontanea nei reparti, sulla base normalmente di musiche preesistenti.¹⁷

2. Filologia delle canzoni di guerra: l'opera di Piero Jahier

Nella più generale accoglienza di questa percezione «impolitica» e primitivista delle canzoni di guerra, si inserì l'opera critica e per molti versi ideologicamente scandalosa per l'epoca di Piero Jahier, che alla materia canora si dedicò intensamente fino a pubblicare quello che si può considerare il primo canzoniere filologicamente meditato, i *Canti*. Con tre edizioni nei successivi due anni, il canzoniere è in effetti uno dei testi più elaborati, ampliati e riadattati di tutta la produzione dell'autore. I canti rimandano direttamente al cuore del diario, all'esigenza di mettere per iscritto l'espressione pura del «genio» del popolo della montagna, riassunto nel canto corale, momento sublime di poesia: «canti del libero popolo italiano che serba l'anonimo perché è tutto poeta», cita la nota anteposta alla prima pubblicazione di dodici canti apparsi su «Riviera Ligure» nell'estate 1917.¹⁸ Il canzoniere rappresenta una parte importante dell'*epos* e della sua trasmissione. Jahier non si limita, infatti, solo a raccogliere versi generati qua e là casualmente nei reparti, che rielaborano spesso antiche musiche e adattano testi regionali alle contingenze della vita al fronte. Le esigenze più immediate di propaganda e svago della truppa pesano indubbiamente sull'attività dell'intellettuale che si improvvisa etnografo del popolo delle trincee: il motto «canta che ti passa» come veicolo di consolazione per i sacrifici patiti dai soldati è emblematico della raccolta che, di fatto, accompagna l'attività de «L'Astico» come strumento di consenso e motivazione ideologica tra la truppa. Tuttavia, e soprattutto in occasione

¹⁷ Piero Cavallari e Antonella Fischetti, *Voci della Vittoria. La memoria sonora della Grande Guerra*, Roma, Donzelli, 2014, pp. 16-19.

¹⁸ Paolo Zoboli, *Canti di soldati di Piero Jahier. Un canzoniere alpino tra epos e testamento*, in *Scrittori in divisa. Memoria epica e valori umani*, a cura di Mariacristina Ardizzone, Brescia, Grafo, 2000, pp. 23-71. Successive edizioni saranno nel 1918, per la stamperia de «L'Astico», e nel 1919, a Trento, per la stamperia della 1a armata. L'edizione definitiva si può ritenere tuttavia il testo *Canti di soldati*, raccolti da Piero Jahier, musicati da Vittorio Gui, Milano, Sonzogno, 1919.

dell'edizione trentina, che costituisce un'occasione unica di lavoro libero da contingenze immediate e da ragioni di commercio, è evidente la capacità di Jahier di farsi poeta della voce popolare espressa dalle canzoni, plasmando la materia e non limitandosi a collazionarla, organizzando i canti in un corpo organico in grado di trasmettere immagini potenti ed evocative, restituendo al coro che canta e a chi ascolta le tappe fondamentali di una storia collettiva.¹⁹ Non a caso, l'edizione trentina è quasi esclusivamente un canzoniere alpino, dove vengono accolti anche i testi più ironici e sboccati ma in cui, soprattutto, Jahier riporta e codifica le canzoni più in voga come veicolo di trasmissione degli episodi portanti dell'epica guerriera. «Avevamo la convinzione di far cosa buona fermando colla scrittura questi canti *del nostro sangue*» riporterà nella *Dedica* che apre l'edizione di Trento dei *Canti* «per offrirli in memoria ai compagni combattenti. [...] Sono i canti della terra veneta che ci ha tenuto luogo di casa quest'anni di passione. Accoglieteli con amore. Nell'aria della battaglia tanti altri canti se ne sono andati, ma questi han resistito alla tremenda sincerità della trincea». I canti rimarranno come veicolo della «gloriosa memoria», monito e invito affinché il popolo italiano non dimentichi la lezione di solidarietà, coraggio e passione della battaglia, e possa vincere la pace.²⁰ Appartengono a questo canzoniere la versione storica, ad esempio, della canzone del *Monte Nero*, forse l'evento più emblematico che abbia concorso, con la battaglia dell'Ortigara (*Dove sei stato mio bell'alpino*), a sancire la fama degli alpini come combattenti indomiti, ma anche rielaborazioni divenute canoniche di canzoni molto più antiche (*Il testamento del maresciallo*, poi *del capitano*) e invocazioni allo spirito di corpo progressivamente scomparse dal canzoniere più classico (*E Cadorna manda a dire*), mentre vengono comprese nelle versioni precedenti, ma espunte dall'edizione di Trento, due canzoni che diventeranno poi l'inno ufficiale (*Inno degli alpini*, altrimenti noto come *Trentatre*) e ufficioso (*Sul cappello che noi portiamo*) del corpo. Ripresi e tramandati in molteplici versioni, con infinite varianti e adattamenti, i testi delle canzoni codificati (o forse, meglio ancora, *plasmati*) da Jahier, vengono comunemente intesi come un patrimonio di racconti orali che hanno come soggetto caratteristiche

¹⁹ Sull'operazione di rielaborazione colta della materia popolare da parte di Jahier è molto convincente la dettagliata analisi di Zoboli, *Canti di soldati*, cit., pp. 66 e segg.

²⁰ *Canti di soldati*, raccolti da Piero Jahier, tenente degli alpini, armonizzati da Vittorio Gui, tenente del genio, Sezione P 1a Armata, Trento 1919, p. 5.

proprie del «popolo», fuori dal tempo, ritualmente riproposte dal canto corale, in grado di strutturare una comunità immaginata che si riconosce in esse.²¹ Le canzoni diventano raccoglitori di formulazioni discorsive apparentemente eterne (o molto antiche), una «tradizione inventata» di cui Jahier è artefice più o meno consapevole e che, come tutte le invenzioni folkloristiche, fa ricorso a materiali antichi per coniare immagini comunitarie fortemente evocative, in grado di far leva sui sentimenti e le emozioni di chi in quella comunità si deve (o si vuole) riconoscere.²² Non c'è dubbio che, in questa prospettiva, i *Canti* abbiano funzionato egregiamente come efficaci strumenti di comunicazione del mito alpino che, sui suoi prodigi di eroismo ma soprattutto sulle sue virtù umane di sopportazione, di pazienza, di solidità, di affidabilità, capitalizza una fama e una popolarità destinate a durare molto al di là della guerra. Si pensi al canto del Monte Nero, dove gli accenti del sacrificio umano, sopportato non per amore di gloria e morte ma per mero, intimo senso del dovere, si mescolano sapientemente all'orgoglio marziale, al rimpianto per la perdita dei compagni, al legame con la cerchia parentale che viene, *ipso facto*, allargata alla *tribù* del reggimento-famiglia:

O vile monte Nero
 Traditor della patria mia
 Io lasciai la mamma mia
 Per venirti a conquistar

Spunta l'alba del sedici giugno
 Comincia il fuoco l'artiglieria
 Il terzo alpini è per la via
 Monte Nero a conquistar

[...]
 Quanti pianti infiniti
 Oggi faran le nostre madri
 Anche noi si può far da quadri
 Se il destino ci ha lascià

²¹ Un primo studio filologico delle infinite varianti della canzoni alpine, come sezione dei canti di guerra, è stato tentato da Antonio Virgilio Savona e Michele Luciano Straniero: *Canti della Grande Guerra*, a cura di Antonio Virgilio Savona e Michele Luciano Straniero, Milano, Garzanti, 1981, 2 voll.

²² Il riferimento, ovvio ma critico verso la meccanicità delle sue applicazioni, è alla categoria di «invenzione della tradizione» coniata da Eric J. Hobsbawn, *Come si inventa una tradizione*, in *L'invenzione della tradizione* [1983], a cura di Eric J. Hobsbawn e Terence Ranger, Torino, Einaudi, 1994.

Ora il nostro tricolore
Sventola sulla roccia
Il terzo alpini con gran forza
A Tolmino volle andar

Per venirti a conquistare
Abbiamo perduti molti compagni
Tutti giovani sui vent'anni
La sua vita non torna più²³

Nella sua versione «storica», cioè quella attribuita all'alpino Domenico Borella e riportata sia da Jahier che da Savona e Straniero, il testo – poi variato e sovente sintetizzato – ometteva curiosamente una strofa che successivamente sarebbe stata considerata invece fondamentale per lo spirito del corpo, e che sarebbe stata accreditata nella raccolta di un altro reduce e grande scrittore di guerra, Attilio Frescura: «il colonnello che piangeva / nel veder tanto macello: / “fatti coraggio alpino bello / che l'onore sarà per te”».²⁴

Il preteso anonimato del testo, che nella sua stessa finzione letteraria Jahier si limita ad ascoltare e riportare, concede alla canzone il privilegio di ergersi a narrazione del carattere primigenio, cioè dell'*ethos* della nazione dalle cui fila esce, in questo caso la comunità degli alpini – montanari. Jahier-cantore segue insomma le regole della *Volks poesie*, un gusto tipicamente romantico di riscoperta dei tratti ancestrali del popolo attraverso la sua produzione culturale «spontanea» che trovò, ancora a ridosso della guerra, fervidi seguaci; un'ottima spia della spasmodica tensione del campo intellettuale verso l'anima del popolo, sulla cui reale capacità etnografica già ironizzava Pasolini più di cinquant'anni fa.²⁵ Al di là di questo, tuttavia, il canzoniere jahieriano riveste un'importanza capitale per l'influenza esercitata su tutte le altre raccolte di canti della guerra. Autentici o meno, più o meno popolari, più o meno espressione del genio collettivo, i versi raccolti da Jahier rappresentarono la base

²³ Cfr. Jahier, *Canti di soldati*, cit., p. 12. Per la comparazione delle varianti dei testi cfr. anche il recente contributo di Andrea Munari e Gianni Potrich, *I canti degli alpini. La memoria del corpo nelle canzoni di trincea*, Chiari, Nordpress, 2004.

²⁴ *Le canzoni della guerra e della montagna*, a cura di Attilio Frescura, Milano, Incisoria Stamperia Musicale, 1940.

²⁵ Pier Paolo Pasolini, *Premessa*, in *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, a cura di Pier Paolo Pasolini, Parma, Guanda, 1955, pp. XLIV e segg.

testuale su cui si sarebbe costruita da quel momento in avanti la tradizione della canzone alpina, non solo nella ricostruzione filologica degli ultimi decenni, ma soprattutto negli anni Venti e Trenta, quando i volumi di canti della guerra rappresentarono un canale di comunicazione obbligato e diffuso nell'edificazione della memoria eroica della guerra, un veicolo straordinariamente incisivo e ideologicamente connotato, soprattutto dopo la mediazione nazional-popolare operata dagli eredi di Battisti sul repertorio tradizionale delle «penne nere».²⁶

In una prospettiva ideologicamente opposta a quella di Jahier, Gemelli aveva richiamato l'attenzione sui temi dominanti della maggior parte dei canti, esigendo un incoraggiamento alla creazione di motivi più patriottici e marziali, ma riconoscendone allo stesso tempo il significato come vettore della psicologia del combattente: nostalgia, patimenti, ma anche ironia, sarcasmo, elogi, eroismi costituivano il calderone dei motivi «spontanei», la cui registrazione, in forme ancora provvisorie, era affidata anche ad alcuni testi celebri della memorialistica. Jahier, ufficiale ma ancora prima subalterno che vede nella guerra la grande occasione per «andar incontro al popolo» e conoscerlo, tentava al contrario di restituire il prisma di tutte le possibili reazioni degli umili di fronte alla guerra moderna e alla costrizione dell'esercito-massa, ivi compresa la voce della protesta. Tuttavia, alimentando (come avrebbe fatto soprattutto con testi destinati ad un successo clamoroso ma più tardi, quali *Con me e con gli alpini*) l'icona della spontaneità popolare associata alle istintive virtù guerriere del popolo, Jahier alimentò inconsapevolmente il mito del combattente (non solo dell'alpino) indomito-paziente-tenace-disciplinato-eroico, un'influenza che accompagnò in qualche modo il precoce epilogo dello scrittore.

Un effetto paradossale del profondo lavoro di ricostruzione di Jahier, e dell'oblio della sua opera, il cui canzoniere sarebbe stato seguito da una serie di epigoni e edizioni parziali, ma senza alcuna pretesa di approfondimento filologico (o ideologico) fu quello di scoraggiare ricerche successive. Parallelamente al caso della letteratura di testimonianza, che fino a tempi molto recenti non è mai stata l'oggetto di un vero studio di campo, le canzoni di guerra divennero un tema marginale

²⁶ Cfr. ad esempio Luciano Giovannini e Augusto Viazzi, *Cantanaja. Antologia dei canti dei soldati italiani e austriaci nella Grande Guerra*, Bologna, Tamari, 1968.

degli studi sulla guerra: solo il ritorno in auge della canzone di protesta, il cui debutto ufficiale è il 1964, quando la *Canzone di Gorizia* fu presentata al Festival dei due mondi suscitando disordini e furibonde liti tra il pubblico, avrebbe rappresentato negli anni successivi un (tenue) filone di dibattito.

Marco MONDINI
Istituto Storico Italo Germanico di Trento & Università di Padova
mondini@fbk.eu