

WHO'S FOR THE TRENCH – ARE YOU MY LADDIE?
THE ENGLISH «DISCOVERY» OF WAR

Who's for the trench – Are you my laddie? La «scoperta» inglese della guerra

Paolo Bertinetti
Università degli Studi di Torino

Fecha recepción 20.10.2014 / Fecha aceptación 06.04.2015

Resumen

L'atteggiamento della letteratura inglese nei confronti della guerra discende dal fatto che per secoli le guerre furono combattute lontano dal suolo britannico. A differenza di quanto accadeva sul continente europeo, la popolazione civile non era mai vittima, e neppure testimone, degli orrori della guerra. Tutto cambiò con la Prima guerra mondiale, quando tutti i giovani, poeti compresi, andarono a combattere e a morire nelle trincee. E quando per la prima volta il suolo inglese fu «invaso» dal nemico: non dai soldati nemici, ma dalle bombe che causarono distruzione e morte tra gli stessi civili.

Palabras clave

Guerre combattute lontano, poeti, trincee

Abstract

The attitude of English literature towards war stems from the fact that for centuries wars were fought far from British soil. In contrast to events on the European continent, the civilian population was neither victim of nor witness to the horrors of war. This all changed with the First World War, when all young people, including poets, went to fight and die in the trenches, and with English soil being “invaded” for the first time by the enemy – not soldiers but bombs that brought death and destruction to the civilian population.

Key words

Wars fought overseas, poets, WW1 trenches

Alla base della letteratura e della cultura occidentale c'è un racconto di guerra. E il canto della guerra edifica il mito: con dei, semidei ed eroi che nobilitano la strage. Quelle vicende guerresche, collocate nel «passato assoluto», costituivano il fondamento dell'identità di un popolo, che in quei mitici eroi e nelle loro imprese trovava la certificazione della propria grandezza.

Quasi un paio di millenni dopo, la nascente letteratura dell'Europa medievale si mosse in modo non molto diverso. E così fece anche la letteratura inglese attraverso i testi relativi alla leggenda arturiana, a partire dal *Roman de Brut*, di Wace, dedicato alla moglie di Enrico II, in cui le imprese di re Artù, presentato come predecessore di Enrico II, venivano a costituire un elemento fondante della gloria patria. Anche negli inizi della letteratura inglese le imprese guerresche collocate in un «passato assoluto» contribuiscono quindi a fornire la materia che contribuisce a forgiare l'identità nazionale.

Dopo naturalmente non sarà più così. La guerra continuerà ad essere il soggetto attraverso il quale l'Inghilterra si definirà come nazione; ma la collocazione non sarà più nel «passato assoluto», bensì nel passato storico, rivisitato nei drammi elisabettiani che riguardavano le vicende dei re inglesi e delle loro imprese. Quei «drammi storici» spesso raccontano gli anni sanguinosi dei conflitti dinastici, da Edoardo II in poi, con particolare attenzione alla Guerra delle Due Rose, cioè alle lotte dinastiche che avevano fatto strage della nobiltà e che avevano definito l'assetto della nazione e dalla cui conclusione era emersa, sovrana finalmente indiscussa, la casata dei Tudor.

Dopo la stagione elisabettiana la guerra, sia come argomento centrale dell'opera letteraria, sia come sua componente tematica, andò a ricoprire un ruolo tutto sommato contraddittorio. Nella *heroic tragedy* della Restaurazione, costruita intorno al conflitto di valori, dove uno di essi, collegato alla lealtà verso il sovrano, è quello del valore guerriero, la guerra ha protagonisti lontani nello spazio e nel tempo, figure esemplari in cui lo spettatore dell'epoca amava vedere un idealizzato (e del tutto improbabile) se stesso.

Nel nuovo genere che subito dopo trionfò, nel romanzo che di tutto sapeva parlare e che tutto sapeva narrare, la guerra non poteva non costituire uno dei possibili temi del racconto. Magari come sfondo, oppure in quanto componente della «vita e avventure» del suo protagonista; ma a volte, sebbene più di rado, come tema centrale-

Il Settecento inglese, che vide un fiorire di scritti militari (in particolare memorie e trattati), si era aperto con due visioni contrapposte della guerra. Joseph Addison aveva celebrato nel suo poemetto *The Campaign*¹ (1705) la vittoria a Blindheim (*Blenheim*, nella versione

1. J. Addison, *The Campaign*, London, 1854, 42-54.

inglese) del Duca di Marlborough e di Eugenio di Savoia, sfoderando toni magniloquenti e iperbolici. John Philips, in quello stesso anno, aveva dato alle stampe un suo poemetto, *Blenheim*², che descriveva la battaglia come un massacro. Tuttavia quei tremendi fatti d'arme, riconosceva Philips, rispondevano alla necessità di difendere il regno dai suoi nemici e di garantire la pace. Il poemetto terminava con l'auspicio che la guerra fosse bandita dal suolo inglese, e se possibile addirittura da quello europeo, consentendo così lo sviluppo delle attività «pacifiche» e delle arti. La guerra era necessaria: meglio tenerla lontana dal patrio suolo e combatterla presso altri lidi.

La letteratura inglese, e la cultura inglese in generale, per lungo tempo sposteranno questa posizione, per altro in parte confortata dai fatti. Dopo la quattrocentesca Guerra delle Due Rose, per secoli la popolazione inglese nel suo complesso non fu quasi mai toccata dai disastri della guerra. Per secoli, fino alla Prima Guerra Mondiale, gli inglesi (a parte i soldati) ebbero soltanto un'esperienza indiretta e non collettiva della guerra: un'esperienza individuale, vissuta cioè soltanto quando figli o fratelli, reclutati per fame o con l'inganno, non tornavano più, o tornavano feriti e menomati, lasciati soli a se stessi.

Sul continente europeo non è stato così. Per secoli le popolazioni europee hanno invece avuto un'esperienza diretta dei disastri della guerra. Sia gli abitanti delle città assediate, sia gli abitanti delle campagne (dove le truppe nemiche portavano devastazioni di ogni genere), tutti, sia gli uni che gli altri, per secoli furono testimoni diretti e spesso vittime delle guerre combattute sul suolo dove vivevano.

Questa è un differenza enorme, un abisso di esperienza che ci distingue dai «fortunati» sudditi britannici. Quando consideriamo il modo in cui la letteratura inglese trattava argomenti guerreschi, dobbiamo tenere presente questo dato di fatto, di cruciale importanza per il modo in cui essi potevano essere affrontati e recepiti. Per secoli le guerre inglesi si combatterono altrove, sul mare e su terre più o meno lontane. Borghesi e popolani non venivano toccati direttamente dai fatti d'arme: potevano così guardare con distacco alla realtà della guerra e goderne i vantaggi che ne derivavano. Gli autori che parlano di fatti guerreschi (come il grandissimo Sterne di *Tristram Shandy*) si augurano che la pace porti sviluppo e ricchezze, che trionfi il libero mercato; ma a partire dal fatto che per garantire e accrescere la potenza commerciale inglese e consentire quindi il fiorire dei commerci è stata indispensabile la guerra.

Una curiosa conferma di questo atteggiamento ci viene dall'epistola dedicatoria a un poema del primo Settecento. Si tratta di *Barcellona*³, un testo che l'autore, George Farquhar, non fece a tempo a dare alle stampe prima di morire. La vedova lo recuperò, dedicandolo al Conte di Peterborough, capo della spedizione celebrata nel poema che aveva ricondotto «*the City of Barcellona to the Obedience of Charles III, King of Spain*». Nella dedica l'accorta vedova esaltava i meriti militari del valoroso Comandante e l'importanza strategica della sua impresa, che rafforzava la monarchia austro-ispánica con grande soddisfazione di Sua Maestà la regina Anna; e concludeva dicendo che quei fatti d'arme (avvenuti sul lontano suolo di

2. J. Philips, *Blenheim, a poem*, London, 1705, 22.

3. G. Farquhar, *Barcellona*, London, 1710.

Catalogna) contribuivano a garantire una «*sure and lasting Peace*» che avrebbe consentito ai commerci con le Indie Occidentali di fluire copiosamente «*into the British Channel*».

Nell'Ottocento, dopo Waterloo e il trionfo britannico l'atteggiamento nei confronti della guerra fece tutt'uno con il consenso patriottico. L'aggettivo «militare» si sposò solidamente con il sostantivo «valore»: meglio, tuttavia, se lontano dal presente, come faceva Walter Scott. E' pur vero che negli stessi anni in cui venivano pubblicati i suoi romanzi «guerreschi», veniva dato alle stampe il *Don Juan* di Byron, capolavoro di beffarda ironia che, per la parte che riguarda le imprese militari, si poneva su un versante diametralmente opposto. I fatti d'arme erano presentati come un susseguirsi di carneficine, come prodotti di una furibonda corrente che travolgeva uomini e cose in un bagno di sangue. I soldati rischiavano – e spesso perdevano – la vita obbedendo ai comandi di ufficiali inetti e incompetenti. Questa, per Byron, era la realtà della guerra: per la sua glorificazione nel *Don Juan* non c'è spazio alcuno.

Ce n'era invece in abbondanza negli scritti militari, memorie e agiografie, e nei lavori di fiction promossi dal trionfo di Waterloo. Alla componente patriottico-militaresca si accompagnava una forte componente ideologica di stampo religioso, che trovava il suo esempio più clamoroso nell'idea dell'Eroe cristiano, dotato in egual misura di virtù morali e di coraggio guerresco. Verso la metà dell'Ottocento, di sbandierare tale ideologia si incaricò un vero e proprio movimento culturale, paladino della cosiddetta *Muscular Christianity*. Per la verità l'unica espressione letteraria di un qualche interesse riconducibile a tale posizione è dovuta a Charles Kingsley, autore del romanzo storico *Westward Ho!*⁴, che celebra la vittoria inglese contro la potenza spagnola nel Cinquecento.

L'anno prima, nel 1854, Alfred Tennyson aveva dato alle stampe *The Charge of the Light Brigade*⁵, una ballata che si riferiva a un episodio della Guerra di Crimea: una insensata carica di cavalleria, per di più su un terreno in salita, contro una postazione russa dotata di potenti cannoni. Dei cavalleggeri ne sopravvisse poco più della metà. «*Honour the Light Brigade, Noble six hundred!*», si legge a conclusione della ballata. Nulla si dice della criminale imbecillità degli alti ufficiali inglesi che mandarono al massacro i «nobili cavalleggeri» (che tuttavia erano meno di seicento). L'inetitudine dei generali russi irrisa da Byron era, in questa circostanza, superata di gran lunga dall'idiozia di quelli inglesi. Tennyson si ritrovò ad essere il cantore involontario della guerra pur non avendo nulla a che fare con lo spirito guerrafondaio: le gesta eroiche che amava cantare erano quelle delle leggende arturiane. Nei suoi *Idylls of the King*⁶ la dimensione militaresca non è presente; né lo è quella identitaria dei poemi cavallereschi medievali.

Lo è di più nella poesia di Kipling, che apprezzava la dedizione dei soldati britannici di stanza in India a difendere la gemma dell'Impero dai suoi nemici; ma in modo per così dire antierico, guardando alla durezza, allo spirito di sacrificio, all'isolamento (di tipo classista) che caratterizzavano la vita dei soldati. Ad ogni buon conto, quei militari combattevano in Asia, a migliaia di chilometri di distanza dal suolo inglese. Il fatto che guerre e conflitti si

4. C. Kingsley, *Westward Ho*, London, 1855.

5. A. Tennyson, "The Charge of the Light Brigade", *The London Examiner*, 9 December, London, 1854.

6. A. Tennyson, *Idylls of the King*, London, 1859-1885.

svolgersero lontano dall'Inghilterra, offriva ai loro cantori, come si diceva più sopra, una prospettiva del tutto diversa da quella propria della cultura «continentale» europea e di quella americana. La massa dei lettori – e quasi tutti gli scrittori – non avevano un'esperienza diretta della guerra: non l'avevano mai vista imperversare sul suolo di casa.

Quando, poco dopo, la guerra scoppiò, la violazione del suolo patrio non ebbe luogo. Se non, indirettamente, dal cielo. Kipling ne illustra le conseguenze in un formidabile e spiazzante racconto, *Mary Postgate*⁷, pubblicato nel marzo del 1915. Il giovane Wynn, al quale Mary, zitella di mezza età, ha fatto quasi da madre, è morto durante un'esercitazione aerea all'inizio della guerra. Poco dopo la donna è testimone della morte di una bambina colpita dalla bomba lanciata da un aereo tedesco. Quando torna a casa scopre che nel giardino giace, morente, il pilota dell'aereo. Mary resta vicino a lui, assaporando i gemiti della sua agonia, invasa da un rapimento quasi sensuale che si conclude con un brivido di piacere quando sopraggiunge la morte del pilota tedesco.

Kipling era stato particolarmente attivo nell'opera di propaganda a favore della guerra: una «guerra giusta», perché il nemico era la Germania. Il mondo è diviso in due, aveva detto in un discorso tenuto a Southampton nel 1915: «da un lato ci sono gli esseri umani, dall'altro i tedeschi». Allo scoppio della guerra aveva insistito perché il figlio diciassettenne si arruolasse. Il ragazzo, poco dopo, cadde in combattimento. «If any question why we died», scrisse poi Kipling, «Tell them, because our fathers lied»⁸. Parole sorprendenti, da parte sua: rispondete che morimmo perché i nostri padri mentirono. Questi versi, poiché Kipling non cambiò idea sulla necessità della guerra, devono però essere intesi come un rimprovero ai governi inglesi che nel recente passato non avevano adeguatamente provveduto a rafforzare l'apparato bellico. Ma non deve stupire che invece siano stati a volte intesi come una critica alla guerra stessa.

Quella guerra era un evento tragico senza precedenti. Una guerra «mondiale», combattuta sui fronti più diversi da nazioni di ogni parte del mondo. Una guerra in cui le nuove armi di distruzione spesso rendevano del tutto insignificante l'abilità e il coraggio dei combattenti. Una guerra che vide battaglioni di soldati bloccati come bersagli impotenti nelle trincee sotto le bombe nemiche, in attesa di un ordine di attacco spesso suicida. Una guerra, per quanto riguarda l'Inghilterra, che per la prima volta vide coinvolti decine di migliaia di giovani soldati di leva (toccando quindi quasi ogni famiglia del regno) e, soprattutto, che per la prima volta, come nel racconto di Kipling, portava la distruzione «in casa», con la morte di civili innocenti sotto le bombe lanciate dagli aerei nemici.

La guerra non era più «altrove». Anche per questo, oltre che per la dimensione delle stragi sui campi di battaglia, la letteratura inglese «di guerra» assunse prospettive e toni del tutto diversi da quelli del passato. Dal fronte stesso, dai poeti che vi combattevano o che vi avevano combattuto, giunsero le prime drammatiche testimonianze dell'orrore della guerra, di ciò che in essa, come scrisse Virginia Woolf nella recensione alla prima raccolta di *War Poems*⁹ di Siegfried Sassoon, vi è di «sordido e orribile». E altre testimonianze giunsero dagli

7. R. Kiplin, *Mary Postgate*, London, 1915.

8. R. Kiplin, "Common Form", *Epitaphs of the War*, London, 1922.

9. S. Sassoon, *War Poems*, London, 1919.

altri *war poets*, David Jones, Herbert Read, Isaac Rosenberg, Edmund Blunden e, soprattutto, Wilfred Owen. E' dovuta a lui la formidabile lirica intitolata *Dulce et decorum est*¹⁰, con quell' icastico ritratto di soldati piegati in due, che, senza scarpe, marciano come addormentati, «*blood-shod*», calzando stivali fatti di sangue.

La voce dei poeti trovava un'eco solidale in quella degli intellettuali (dai modernisti a Bertrand Russell, dai coniugi Webb ad Aldous Huxley) che si erano pronunciati contro la guerra. Mentre invece non era stato così in Germania: 4000 intellettuali, compresi i più illustri (tranne Max Weber) firmarono un appello in cui si diceva che gli attacchi contro il «cosiddetto militarismo tedesco» erano una «lotta contro la nostra cultura». E Thomas Mann, nel suo *Considerazioni di un impolitico*, pubblicato nel 1918, attaccava quei letterati che sbandieravano valori «cosiddetti democratici» mentre in realtà perseguivano «gli interessi materiali della loro parte politica contro la Germania»¹¹.

Chiusa la parentesi, torniamo ai letterati inglesi. Il successivo volume di versi di Sassoon, *Counter-Attack*¹², pubblicato nel 1918, costituì un'ulteriore testimonianza della realtà della guerra, un contrattacco rivolto alle menzogne con cui la stampa indorava, quando non falsificava, ciò che accadeva al fronte. Un contrattacco rivolto anche alla retorica patriottica con cui altri scrittori avevano invece sostenuto la «bellezza» della guerra, a partire dagli entusiasmi di Rupert Brooke che nella lirica *Peace*¹³(1914) la esaltava come uno strumento benedetto per risvegliare i giovani dal sonno della pace (e che morì nel 1915 di malattia, senza aver potuto combattere), per proseguire con i versi di Jessie Pope (chi vuole combattere e vincere? chi pensa soltanto a salvarsi la pelle?).

«Who's for the trench—
Are you, my laddie?
Who'll follow French—
Will you, my laddie?
Who's fretting to begin,
Who's going out to win?
And who wants to save his skin—
Do you, my laddie?»¹⁴.

Diversi altri ancora, sebbene di scarso valore letterario, furono i contributi favorevoli al conflitto; e molti furono i libri di memorie pubblicati subito dopo la fine della guerra e che si collocarono in un ambito acriticamente patriottico – nessuno di essi, tuttavia, memorabile. La polvere del tempo ha ormai ricoperto anche quei contributi dovuti a militari, crocerossine e civili che in modo non retorico e tantomeno guerrafondaio affidarono alla

10. W. Owen, *Dulce et decorum est*, London, 1920.

11. T. Mann, *Considerazioni di un impolitico* (titolo originale *Betrachtungen eines Unpolitischen*), Berlino, 1918.

12. S. Sassoon, *Counter-Attack*, London, 1918.

13. R. Brooke, *Peace*, London, 1914.

14. J. Pope, *The Call*, London, 1915.

pagina le loro esperienze della guerra. Sono invece, almeno finora, sopravvissuti all'oblio (questa è la forza della letteratura) quei lavori del dopoguerra, vuoi autobiografici, vuoi di fiction, dovuti agli scrittori che di quell'evento «mondiale» senza precedenti, che segnò la fine di un'epoca e delle sue illusioni, seppero trasmettere al lettore tutta la sua drammatica enormità: si pensi, tra gli altri, ai testi di Frederic Manning, di R. C. Sheriff, di Wyndham Lewis, ma, soprattutto a *Parade's End* (1924-28)¹⁵ di Ford Madox Ford e a *Goodbye to All That*¹⁶ (1929) di Robert Graves.

Quest'ultimo racconta l'esperienza di guerra del suo autore; ma, come suggerisce il titolo, è anche una presa d'atto della fine della «dorata» età edoardiana e dell'irrompere sulla scena di realtà, valori, costumi radicalmente nuovi e diversi – anche in campo letterario. Una parte cruciale del libro, che in modo ironico e autoironico traccia il ritratto della sua vita di ufficiale al fronte, è dedicata alla catastrofica battaglia di Loos (nella quale fu ucciso il figlio di Kipling), clamoroso esempio di cinica incompetenza degli alti comandi britannici. Altre drammatiche pagine riguardano la prima fase dell'offensiva sulla Somme, nel corso della quale, il 20 luglio 1916, Graves fu gravemente ferito. Dopo le prime cure in Francia, Graves tornò in Inghilterra per una lunga convalescenza. Con sorpresa notò che i civili parlavano della guerra in termini incomprensibili per l'entusiasmo guerresco che li caratterizzava: «parlavano una lingua straniera, la lingua dei giornali»¹⁷. In compenso l'atteggiamento nei confronti dei soldati che venivano ricoverati in seguito alla varie forme di «*shell shock*» (di cui in certa misura fu vittima lo stesso Graves) era addirittura di sospetto se non persino di disprezzo: il trauma veniva interpretato come vigliaccheria. Così come a volte avvenne al fronte, dove i soldati in preda allo shock da bombardamento in certi casi vennero considerati come disertori e fucilati. C'è una bella e agghiacciante lirica, anche questa di Owen, *Mental Cases*¹⁸, che fotografa la condizione di quelle ombre di uomini, «purgatorial shadows» che le bombe risparmiarono quando erano bloccati e impotenti dentro le trincee per poi annientarne la mente. E' stata Virginia Woolf a fornire in *Mrs Dalloway*¹⁹ il ritratto più drammaticamente efficace (al di là del suo grandissimo valore letterario) delle conseguenze del trauma da bombardamento. Septimus Warren Smith, la cui gravissima condizione è colpevolmente sottovalutata dagli stessi luminari che dovrebbero curarlo, la cui angosciosa e allucinata realtà Woolf, per quanto può la scrittura, riesce magistralmente a trasferire sulla pagina, si toglie la vita.

Septimus è un reduce che la Patria lascia a se stesso. Simile destino, anche se in termini non così tragici, toccò a molti di quei soldati che dopo le sofferenze subite e i sacrifici compiuti, dopo avere rischiato la pelle e avere visto morire i loro compagni, non trovarono un posto accettabile nella vita civile. A volte considerati con fastidio da chi la guerra l'aveva

15. F. Madox, *Parade's End* (Tetralogy), London, 1924-28.

16. R. Graves, *Goodbye to All That*, London, 1929.

17. M. Seymour-Smith, *Robert Graves: His Life and Work*, London, 1995, 49; See Graves, *op. cit.*

18. W. Owen, *Mental Cases*, London, 1917.

19. V. Woolf, *Mrs. Dalloway*, London, 1925.

soltanto letta sui giornali, a volte costretti a vivere di espedienti o a ingrossare un nuovo esercito, quello dei disoccupati.

A combattere erano andati i giovani, i figli. A mandarli erano stati i padri. «*The young men of the world / Are condemned to death. / They have been called up to die / For the crime of their fathers*», scrisse F. S. Flint nella lirica *Lament*²⁰ (1920). Per chi si era schierato contro la guerra, vista come il frutto degenerare di interessi economici (e di logiche imperialistiche) verniciati di patriottismo, la morte di milioni di persone durante il conflitto e il realizzarsi di una pace dal profilo incerto dopo la sua conclusione, non poteva che tradursi in un'amara accusa contro la colpa dei padri. Ma anche molti altri, che alla guerra non si erano opposti ma che l'avevano combattuta sperimentandone i disastri, al loro ritorno presero atto di essere stati mandati al macello da chi era rimasto al sicuro in patria e che a guerra finita neppure riconosceva concretamente (retorica a parte) il loro sacrificio. Toccò ai poeti dar voce a questo sentimento e, in generale, toccò agli scrittori raccontare cosa davvero era stata quella che noi spesso chiamiamo la Grande Guerra; e che loro certamente non chiamarono «Grande».

20. F. S. Flint, *Lament*, in J. Silkin (Dir.), *The Penguin Book of First World War Poetry*, London, 1996, 142-3.