



Università di Pisa

**Dipartimento di filologia, letteratura e linguistica.**

**Corso di Laurea Magistrale in Letterature e Filologie Europee**

## **Il romanzo francese nella Grande Guerra: Barbusse e Céline**

**Relatore:**

Chiar.ma **Prof. ssa Hélène de Jacquilot**

**Controrelatore:**

Chiar.mo **Prof. Michele Olivari**

**Candidata:**

**Rebecca POLLONI**

Anno Accademico 2013/2014

## **Introduzione.**

La stesura della mia tesi è andata incontro, nel corso del tempo, ad una serie di rivisitazioni, dubbi, illuminazioni. Essendo nata dalla passione per la letteratura francese del '900, avrei voluto che essa fosse di tipo comparatistico, e che potesse unire un giusto contesto storico a due autori che, messi a confronto, presentassero punti di contatto, differenze ed interessanti spunti di riflessione.

L'origine di questa mia ricerca, è da attribuire all'interesse che ho iniziato a coltivare, anni or sono, per uno dei due autori qui studiati: Louis-Ferdinand Céline. L'opera *Voyage au bout de la nuit* mi appassionò a tal punto, che mi innamorai profondamente di questo autore dallo stile tagliente e dalla personalità burrascosa. Non volendo, però, analizzare il suo primo romanzo, su cui personalità ben più esperte di me avevano già speso anni e fatiche, ho deciso di concentrarmi su un'opera minore: *Casse-pipe*. Questo romanzo è ambientato durante la Prima Guerra Mondiale; dunque, quale miglior contesto storico? A quel punto si è presentato un secondo dilemma: la mia analisi voleva vertere su due autori, in modo tale da potermi dare la possibilità di comparare altrettanti scritti che rappresentino la guerra, ma con stili differenti.

Sfogliando un interessante saggio sulla letteratura del '900<sup>1</sup>, mi sono imbattuta in un autore a me ignoto, ma che, all'epoca della guerra, ebbe un enorme successo: Henri Barbusse. La sua personalità mi parve subito di grande interesse, essendo egli uno scrittore combattente, fortemente schierato da un punto di vista politico, disposto, all'età di 41 anni, ad offrirsi come volontario per combattere durante la guerra.

Tutti gli elementi si sono profilati nella mia mente, ed i legami fra questi hanno iniziato a crearsi. Ecco, ad oggi, la struttura della mia tesi. Il primo capitolo ha lo scopo di presentare, per linee generali, il primo conflitto mondiale, sottolineandone le cause economiche e politiche che hanno portato ad un combattimento di tale portata, sia per il numero di vittime, sia per il forte

---

<sup>1</sup> *Il romanzo francese del Novecento*, a cura di Sandra Teroni, Roma-Bari, Laterza, 2008.

scompenso politico ed economico che ha coinvolto tutto il mondo. In particolare, mi concentrerò sulla Francia, in quanto essa detenne un ruolo di primo piano, essendo una delle vincitrici della guerra, ma, al tempo stesso, una vittima, a causa dell'ingente numero di perdite in termine di vite umane e di beni. È proprio in Francia che, durante il periodo '14-'18, fiorì una copiosa letteratura di guerra. Molti francesi, intellettuali e semplici civili, sentirono il bisogno di scrivere della loro personale esperienza. La guerra colpì a tal punto il loro animo e la loro coscienza, che l'esigenza di comunicare il loro malessere divenne impellente. Ecco che, nel secondo e terzo capitolo, i due scrittori in questione entrano in campo: Barbusse e Céline. Essi, partiti dalla comune esperienza di guerra, essendosi arruolati volontariamente nell'esercito, danno una personale interpretazione dell'evento bellico a svariati anni di distanza fra loro. Entrambi scelgono la forma del romanzo, per quanto il primo scriva una sorta di diario di guerra, più consona alle esigenze del periodo in cui l'opera viene pubblicata, mentre il secondo dà vita ad un romanzo dove la guerra fa da sfondo ad un'atmosfera dalle tinte fosche e grottesche. Inoltre, Barbusse e Céline sono accomunati da un pensiero di base simile: la guerra è ingiusta, essa non porta a niente, se non ad uno sfacelo morale e materiale, in cui l'uomo è ridotto allo stato primitivo e bestiale, ed il cui confine morale fra il bene ed il male non è più netto.

I due scrittori sono interessanti anche per le differenze che presentano. Barbusse, intellettuale affermato dalle forti convinzioni socialiste e pacifiste, scrive perché spinto dall'opinione pubblica ad esprimere la propria idea relativamente al conflitto, e a riportare la propria esperienza. Céline, fatta eccezione per i *pamphlets*, non si schiererà mai apertamente con un'ideologia. Solo con l'avvento del secondo conflitto mondiale, egli si avvicinerà, attraverso la sua opera, ma mai con un'adesione netta al partito, alla corrente antisemita che imperversa in Europa. Nelle prime opere siamo ben lungi da tutto questo. In *Casse-pipe*, l'accanimento feroce nei confronti della guerra, richiama al pensiero anarchico e pacifista, già evidente nel *Voyage*, il suo primo romanzo. La struttura delle due composizioni analizzate è differente. Barbusse scrive una sorta di cronaca al limite con il diario di guerra; Céline crea un romanzo quasi surreale. Ciò è causato anche dal differente periodo di stesura della due opere. *Le Feu* è

pubblicato nel 1916, quando ancora il conflitto è in atto. Il romanzo acquista una valenza ulteriore, in quanto esso risponde alle esigenze di un'intera popolazione. Se milioni di francesi stanno facendo la guerra, è necessario che se ne parli, ma in che modo? Il diario risponde a questa esigenza, in quanto esso si avvicina alla forma più comune al popolo; i soldati impegnati al fronte lo utilizzano per trascrivervi i propri pensieri, le proprie impressioni ed il proprio stato d'animo. Inoltre, tutti scrivono lettere. Gli scambi epistolari fra i civili e gli uomini in guerra sono all'ordine del giorno. Ecco allora che la forma adottata da Barbusse ricalca precisamente, nonostante abbia le sue originalità, questa tendenza del periodo. Céline scrive *Casse-pipe* nel 1936, a venti anni di differenza da *Le Feu*. In questo periodo, la Francia combatte ancora con il vivo ricordo di quanto ha perduto durante la guerra; essa è divisa tra una lenta realizzazione del lutto, ed una difficile ricostruzione morale e materiale. Non è più possibile scrivere di guerra nello stesso modo in cui si scriveva durante il conflitto, anche perché moltissime furono le opere di tal fatta. La guerra deve essere accettata, ma è ormai finito il tempo del lutto comunitario e delle pubbliche dimostrazioni. L'espressione maggiore dell'orrore e della morte, rientra nell'ambito intimo e personale. Esso si traspone in una dimensione differente, dove i richiami al recente periodo bellico siano chiari, ma dove non sia più necessario nominarlo apertamente. Ciò che non viene detto è sottinteso. La brutalità e l'orrore, come la morte, non hanno bisogno di ulteriori identificazioni, in quanto tutti ne hanno coscienza. Ciò che rimane è l'essenziale: combattere comporta perpetrare violenza, brutalità, svilimento dell'essere umano. E la guerra ne è la causa principale. Con uno stile personale, i due scrittori tracciano le linee di un conflitto brutale, perché ha lasciato tracce indelebili nella mente e nell'animo di milioni di uomini. Per questo è necessario ricordare.

Scopo della mia tesi è mostrare i tratti salienti del conflitto attraverso lo sguardo e la penna di questi due autori eccezionali. Essi si soffermano con cura sull'uomo, sulle sue ferite, sui suoi stati d'animo. Profondi conoscitori dell'essere umano, mettono in evidenza la violenza bellica che attanaglia l'uomo e lo trascina con sé, fino a renderlo ferino. Solo con uno sforzo interiore o con una presa di coscienza, questo potrà salvarsi. Solo attraverso la scrittura, questi due uomini

tanto diversi e tanto simili, potranno comunicare alla società la loro esperienza, ed essa potrà ricordare per non ripetere mai più una guerra tanto nefasta. A distanza di pochi anni dalla stesura di *Casse-pipe*, un secondo conflitto mondiale scoppierà, distruggendo le speranze di coloro che hanno creduto nell'intelligenza e nel cuore dell'uomo.

Vorrei ringraziare tutti coloro che, in un modo o nell'altro, mi hanno aiutata con il loro sostegno e mi sono stati vicini in questo periodo. Primi fra tutti, i miei genitori, fonti in esauribili di speranza e coraggio, mia sorella Ambili, per la sua presenza, la pazienza, la forza e l'allegria che non mi ha mai fatto mancare, mia sorella Sara, mia nonna, e tutta quanta la mia famiglia. Ringrazio i miei amici, con i quali ho condiviso tutta la mia vita ed ho affrontato ogni tappa di questo percorso; li ringrazio per la loro presenza, anche nel momento in cui eravamo a molti chilometri di distanza, la pazienza, le risate, i caffè fumanti, le giornate passate a studiare in biblioteca ed in aula studio, la forza che ci siamo scambiati vicendevolmente, e la coscienza della loro importanza.

Ringrazio i miei due relatori. La Professoressa Hélène de Jacquelot, per la pazienza che mi ha dimostrato in questi due lunghi anni, per il suo entusiasmo, la sua serietà e la sua precisione. Il Professore Michele Olivari, per la sua disponibilità, il suo interesse e la sua precisione.

Ringrazio l'Istituto Gramsci di Roma, per i testi che mi ha permesso di consultare, e la Biblioteca di lingue e letterature moderne di Pisa, in cui ho speso tante ore ed in cui ho realizzato la maggior parte del mio lavoro.

Ringrazio la Francia, perché mi ha permesso di fare un'esperienza bellissima all'interno di alcune sue scuole, perché mi ha fatto appassionare alla sua cultura e con la quale ho instaurato un legame che non si spezzerà mai.

Infine, permettetemelo, ringrazio la musica di Frank Sinatra, Leonard Cohen e Astor Piazzolla, per avermi accompagnato nella lunga stesura di questo mio lavoro, ed il teatro, una grande medicina per i momenti di sconforto...

## **Capitolo 1. La Francia nel contesto della Grande Guerra.**

### **1. 1. Le cause economiche e politiche della Prima Guerra Mondiale.**

Per la stesura di questo paragrafo, ho attinto dai capitoli sulla Grande Guerra riportati nell'interessante libro delle autrici Bravo, Foa e Scaraffia<sup>2</sup>. Parlare del primo conflitto mondiale, significa dapprima domandarsi quali eventi, problemi o relazioni fra stati abbiano contribuito ad alimentare il clima di tensione che sfociò nelle ostilità. I protagonisti del conflitto erano le maggiori potenze europee, sia quelle che tali erano da lunga data, come la Gran Bretagna, la Francia, la Russia e l'Impero Asburgico, sia quelle che si affacciavano per la prima volta sullo scacchiere europeo, come la Germania e l'Italia. Le motivazioni di tali stati sono da ricercare nella volontà di ribadire la propria forza e la propria superiorità, per quanto riguarda le grandi potenze, e la necessità di affermare la propria unitarietà, per quanto riguarda gli stati di costituzione recente.

Per meglio comprendere la portata di un evento come la Grande Guerra, scoppiata occasionalmente a causa dell'assassinio dell'erede al trono austriaco, l'arciduca Francesco Ferdinando d'Asburgo, per mano dell'irredentista serbo Gavrilo Princip, dobbiamo quindi tornare indietro di qualche decennio. L'anno che funge da spartiacque è il 1870: la guerra franco-prussiana sancì la vittoria della Prussia, con il conseguente rafforzamento di questo nuovo stato che, a discapito di altri stati europei, fino a quel momento arbitri indiscussi della vita politica ed economica del vecchio continente, iniziò a pretendere un riconoscimento. Sotto la guida di Otto Von Bismarck, cancelliere del Secondo Reich, in Prussia si verificò una forte tendenza all'unificazione e di carattere nazionalistico, non priva di tratti illiberali. L'Alsazia e la Lorena furono annesse senza plebiscito al nuovo stato. Al tempo stesso, esso inglobò altri piccoli stati dell'area germanica, imponendo, però, le sue leggi. Per quanto illiberale, la politica bismarckiana apparve innovatrice e dinamica perché basata sulla concezione di uno stato moderno e avanzato, la

---

<sup>2</sup> A. Bravo, A. Foa, L. Scaraffia, *I nuovi fili della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2003, pp. 66-110.

Prussia, che doveva essere il nuovo fulcro politico ed economico dell'Europa. Il cancelliere adottò una politica mirata a tenere in scacco la Francia, ma svolse anche un ruolo di mediazione fra tutte le potenze europee, cercando di convogliare i malumori di queste, e le tensioni derivanti dall'ingerenza tedesca, verso possibili obiettivi coloniali, situati in particolare in Africa, Asia, Turchia e vicino oriente.

La Prussia, anche grazie alle spinte ideologiche di tipo nazionalistico, che resero la popolazione coesa, divenne uno stato forte, forse il primo fra le potenze europee. Essa, però, non era ancora in grado di fronteggiarle da sola, specie se si fossero alleate fra loro, anche in considerazione della forza che alcune di esse avevano acquisito nel corso dei secoli, come, ad esempio, per quanto riguarda il controllo dei mari da parte della Gran Bretagna. In un primo momento, quindi, Bismarck cercò di instaurare dei rapporti di collaborazione con la Russia. Così facendo, egli sapeva bene di correre un rischio, ma senza un'alleanza con almeno uno stato vicino alla Germania, questa avrebbe rischiato di essere isolata, con grave danno per il suo sviluppo economico e politico. Scartò a priori l'idea di un legame con la Francia, nemica storica della Germania nonostante la fine della guerra. La Gran Bretagna, almeno per il momento, non rappresentava un pericolo, essendo volontariamente isolata perché impegnata a mantenere il controllo sulle proprie colonie e a rafforzare il proprio potere in quei territori. L'Italia, dal canto suo, non aveva ancora un peso economico e politico tale da poter essere considerata come uno stato di grande interesse, per quanto la sua posizione strategica sul Mediterraneo la rendesse un alleato appetibile. Il cancelliere tedesco si interessò alla Russia e all'Impero Asburgico. Con quest'ultimo aveva, del resto, intrattenuto sempre dei buoni rapporti, in considerazione delle analogie culturali e della vicinanza geografica.

Un altro fattore da prendere in considerazione è quello che riguarda i rapporti fra gli stati europei e le loro colonie, o i territori divenuti oggetto dei loro interessi. L'imperialismo è quindi una delle chiavi di lettura che permettono di meglio comprendere il periodo di contrasti che porterà allo scoppio della guerra. Esso non è importante esclusivamente per la ricchezza che gli europei acquisirono grazie allo sfruttamento delle risorse di queste parti del mondo, ma anche per i conflitti di potere e le tensioni che l'aspirazione a controllare tali risorse suscitò in

Europa. La situazione generale era la seguente: le potenze inglese e francese, già affermate in campo internazionale, dovettero far fronte ad altri stati che pretendevano un ruolo più importante in campo coloniale. In particolare, il Belgio, la Prussia e l'Italia, i quali, proprio per la recente unificazione e la conseguente crescita economica, pretendevano un posto di rilievo anche a livello coloniale. La Russia cominciò ad interessarsi a territori europei, come gli stati balcanici e alla Turchia, mentre l'Olanda ed il Portogallo, per quanto sostanzialmente neutrali in questo periodo, tutelarono i loro diritti sulle colonie già conquistate in precedenza.

Alcune motivazioni spinsero i principali stati di tutta l'Europa a pretendere un proprio spazio al di fuori dei loro confini. Fra questi, la convinzione della superiorità dell'uomo bianco, che diede luogo al presunto dovere di "civilizzare" uomini incapaci e allo stato primitivo. Occorre inoltre considerare la necessità, dovuta allo sviluppo industriale, di esportare i propri prodotti e di importare materie prime, di cui le colonie erano ricche. L'astuzia e la capacità di Bismarck risiedettero proprio in questo: egli riuscì a mantenere la Francia isolata cercando di favorirne l'espansione coloniale. La sua strategia contò in primo luogo sull'opinione pubblica francese, che vedeva in una ulteriore espansione una ragione di grandezza del proprio paese. In secondo luogo, l'iniziativa coloniale avrebbe distratto la Francia stessa dai disegni europei della Prussia, oltre a crearle tensioni con gli altri paesi europei; soprattutto con la Gran Bretagna, anch'essa intenzionata ad espandere il suo potere su altri popoli "primitivi". Non è un caso che i rapporti fra questi due stati conobbero momenti di tensione a partire dagli anni '90 del XIX secolo. Nel frattempo, la Francia strinse dei patti con la Russia, e questa mossa rischiò di compromettere la situazione della Germania, in quanto il Reich era così accerchiato da due potenze alleate. La Russia, inoltre, cominciò a guardare al potere prussiano con occhio sospettoso, in quanto esso stava divenendo eccessivo e avrebbe potuto contrastare le sue mire espansionistiche. Essa, infatti, aspirava ad un'espansione terrestre principalmente europea, con lo scopo di riunire sotto il suo dominio tutti gli stati di matrice slava, facendo leva sul panslavismo.

La Prussia, dal canto suo, oltre alla volontà di riunire, in contrasto con la Russia, i popoli di origine germanica, volle riguadagnare il tempo perduto nelle



lotte intestine quando ancora non era uno stato unificato, ma solo un ammasso di piccoli staterelli. Questa volontà la accomunava all'Italia, anche se questa considerava la colonizzazione come un mezzo per affermare la sua potenza di fronte all'Europa e all'opinione pubblica interna. In questo, essa era simile alla Francia. L'Italia aveva poi, più di ogni altra potenza, la necessità di conquistare nuovi territori per poter ampliare il suo serbatoio di risorse, fino a quel momento molto ridotto.

Nel ventennio 1870-1890, l'equilibrio europeo si mantenne intatto grazie alla politica di Bismarck che, come ho ricordato, poneva in risalto la nuova potenza della Prussia e costringeva gli altri stati a non sottovalutarne la forza crescente. Dopo questo periodo, però, i rapporti cominciarono a guastarsi. In particolare, nel 1894, la Francia strinse con la Russia l'alleanza di cui ho detto. L'imperialismo, inoltre, dilagò, e la tensione crebbe. Fino al 1912 questi tre stati sarebbero stati i protagonisti in Europa. La Prussia non poté più aspettare; troppo grande era l'aspirazione alla conquista e alla rivalsa. Essa conquistò delle colonie proprie, favorendo anche l'emigrazione di oriundi di origine tedesca che si stabilirono nei territori appena occupati. Un'altra tattica a cui ricorse fu quella di provocare tensioni nella zona francese del Marocco. Questa iniziativa scatenò le reazioni di Gran Bretagna e Francia, le quali cominciarono a guardare alla Prussia come ad un pericolo e a cercare intese che le mettessero in grado di fronteggiare il pericolo rappresentato dalla Germania.

È in questo clima di instabilità e di tensione che si crearono i presupposti per lo scoppio di una guerra, una guerra ritenuta inevitabile a causa della smania di potere di tutte le potenze in campo.

## **1. 2. I fatti principali della Prima Guerra Mondiale.**

### **1914.**

- 28 giugno: l'erede al trono d'Austria Francesco Ferdinando e sua moglie sono assassinati a Sarajevo per mano del giovane irredentista serbo Gavrilo Princip.

- 23 luglio: ultimatum dell'impero austro-ungarico, dopo aver creato un'alleanza con la Germania, alla Serbia. Questa, che ha comunque l'appoggio russo, lo accoglie solo in parte.
- 28 luglio: l'Austria-Ungheria dichiara guerra alla Serbia.
- 30 luglio: la Russia mobilita le truppe.
- 31 luglio: ultimatum della Germania alla Russia, in cui si chiede di smobilitare le truppe, e alla Francia, a cui si chiede di rimanere neutrale in caso di guerra.
- 3 agosto: dichiarazione di guerra della Germania a Francia e Russia.
- 4 agosto: invasione del Belgio neutrale da parte della Germania, fatta con lo scopo di annientare nel più breve tempo possibile la Francia. Di fronte a questa violazione, la Gran Bretagna dichiara guerra alla Germania.
- 23 agosto: il Giappone entra in guerra a fianco della Gran Bretagna e della Francia.
- Agosto-settembre: vittorie tedesche contro i russi a Tannenberg e ai Laghi Masuri e invasione della Francia fino ad arrivare a 40 km da Parigi. Vittorie dei russi contro gli austriaci a Belgrado e Leopoli. Occupazione da parte del Giappone di alcuni possedimenti tedeschi in Cina.
- Settembre-novembre: battaglia della Marna che blocca l'avanzata tedesca in Francia. Essi si ritirano fino ai fiumi Aisne e Somme.
- Ottobre-novembre: battaglia di Ypres sul fronte occidentale. Il 27 ottobre i tedeschi utilizzano per la prima volta il gas di cloro contro i nemici.
- Novembre: la Turchia entra in guerra a favore della Germania.

## **1915.**

- Febbraio: seconda vittoria tedesca ai Laghi Masuri.
- Aprile-maggio: i tedeschi affondano il transatlantico Lusitania ed occupano la Polonia e la Galizia.
- 24 maggio: l'Italia entra in guerra a fianco dell'Intesa.

## **1916.**

- Febbraio-luglio: battaglia di Verdun.

- Maggio-giugno: sconfitta dei tedeschi nella battaglia dello Jutland per mano degli inglesi, dopo che i primi avevano tentato di forzare il blocco inglese ai loro porti nel Mare del Nord. Sul fronte italiano gli austriaci lanciano una spedizione punitiva contro coloro che reputano gli ex alleati traditori (Strafexpedition), spedizione però bloccata sull'altipiano di Asiago.
- Luglio-novembre: battaglia della Somme.
- Agosto-novembre: la Romania, entrata in guerra ad agosto a fianco dell'Intesa, viene sconfitta e occupata.
- 6 agosto: le truppe italiane occupano Gorizia e attuano altre cinque offensive sull'Isonzo.

### **1917.**

- Febbraio: la Germania dichiara la guerra sottomarina totale.
- Marzo: Prima rivoluzione russa, con conseguente abdicazione dello zar Nicola II.
- 6 aprile: gli Stati Uniti entrano in guerra a fianco dell'Intesa.
- 24 ottobre: disfatta di Caporetto. Gli austriaci irrompono in Friuli, ma vengono fermati sul Piave e sul Monte Grappa.
- 7 novembre: i bolscevichi insorgono e formano un governo rivoluzionario in Russia. Questa è quindi costretta a uscire dalla guerra.

### **1918.**

- Luglio-settembre: le truppe americane sbarcano in Europa.
- 8-11 agosto: sconfitta dei tedeschi ad Amiens. Sono costretti ad arretrare.
- Settembre-ottobre: la Bulgaria e la Turchia subiscono gravi sconfitte. Esse non sono ormai più utili agli Imperi Centrali.
- 13 ottobre: grande offensiva anglo-franco-americana sul fronte occidentale.
- 24 ottobre: offensiva italiana sul Piave e conseguente vittoria nel Vittorio Veneto.
- 3 novembre: firma dell'armistizio italo-austriaco a Villa Giusti.

- 11 novembre: firma dell'armistizio tedesco a Rethondes.

## **1919.**

- 18 gennaio: conferenza di pace di Versailles, per stabilire un trattato con la Germania. Seguirono quella di Saint-Germain-en-Laye con l'Austria, ed altre minori.

### **1. 3. La Francia: vittima e vincitrice.**

A partire da questo paragrafo, analizzerò la situazione della Francia in guerra. La sua condizione è particolare rispetto a tutti gli altri stati coinvolti, poiché essa ne esce vittoriosa, ma, al contempo, totalmente devastata per l'alto numero di vittime, la distruzione di vasti territori e la degradata condizione morale.

Nel primo conflitto mondiale la Francia ha combattuto fino in fondo, in particolare all'interno dei suoi confini sul fronte occidentale, ma la sua presenza fu attestata in tutti i focolai del conflitto. I francesi così poterono toccare con mano il peso di un conflitto definito mondiale per la sua vastità, e, oserei dire, inedito anche per le atrocità commesse. La guerra diviene globale perché tutto ingloba: dalle dimensioni materiali della vita a quelle spirituali, l'uomo è privato di tutto, delle sue proprietà e della sua umanità. E, a partire da quel momento, niente sarà più come prima.

La Grande Guerra provocò la morte di circa dieci milioni di uomini. In Francia morirono circa 1.350.000 soldati e 300.000 civili. I feriti si aggirarono attorno ai 2.800.000 milioni<sup>3</sup>.

In questa analisi mi concentrerò su due aspetti importanti per capire la condizione di vittima della Francia: la violenza ed il lutto. Infine, parlerò della sua

---

<sup>3</sup> Cf. S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002.

condizione di vincitrice, importante sia da un punto di vista di politica interna, sia per le ripercussioni che questo status ha sui rapporti con gli altri stati.

### **1. 3. 1. La Francia sconfitta: la violenza.**

Un importante saggio sulle conseguenze della Prima Guerra Mondiale<sup>4</sup> pone l'accento proprio sul concetto di violenza per analizzare i tragici fatti scatenanti dal conflitto. La violenza non può che essere ritenuta un elemento pregnante all'interno del conflitto, in quanto essa fu immane e lasciò segni sia nel corpo che nella mente di combattenti e civili. Inoltre, essa rappresenta sicuramente uno dei fattori in base al quale è possibile affermare che la Francia uscì sconfitta dalla guerra; i francesi politicamente e militarmente hanno vinto, pagando però, a caro prezzo, il loro trionfo.

La violenza di cui parlo è essenzialmente di due tipi: fisica e psicologica. Non è possibile analizzare questo effetto della guerra senza prendere in considerazione il corpo e le sue ferite. Rispetto alle guerre precedenti, anch'esse violente, il primo conflitto mondiale detiene il primato in quanto ad atrocità. Dapprima vorrei soffermarmi sulla guerra vera e propria, quella combattuta al fronte e nelle sue immediate retrovie, che riguarda essenzialmente i soldati. In questo ambito essa fu inaudita: il nemico doveva essere combattuto e distrutto, ed ogni sua traccia annientata. Coloro che si fossero opposti, fossero essi i civili o i soldati stessi, dovevano essere puniti, e fungere da esempio per tutti gli altri eventuali dissidenti.

Questa aggressività senza limiti fu scatenata da innovazioni tecnologiche senza precedenti e da nuove tecniche di combattimento, sia per quello che concerne le armi da fuoco, sia per l'utilizzo della trincea, per la durata delle battaglie e per le devastazioni del terreno e delle risorse necessarie al sostentamento di civili e soldati. A tutto ciò, si deve aggiungere la concezione stessa del conflitto, che si credeva avrebbe avuto durata breve, ma che divenne invece una guerra di logoramento. Essa portò allo sfinimento fisico e morale degli uomini. La civiltà, intesa come progresso dell'uomo, subì un arresto ed una

---

<sup>4</sup> Cf. S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *Ibid.*, Torino, Einaudi, 2002.

retrocessione. Abituati a vivere in condizioni igienico-sanitarie precarie, avvezzi alla scarsa qualità del cibo e del sonno, i soldati mantengono pochi contatti con la civiltà da cui provengono e si brutalizzano. Se a ciò si aggiungono una serrata propaganda probellica ed una buona dose di esaltazione patriottica, è possibile comprendere anche una delle motivazioni a causa delle quali tanti uomini, provenienti dalle più disparate realtà, abbiano deciso di combattere, per un periodo tanto lungo, un conflitto tanto cruento. A questi aspetti brutalizzanti, vanno contrapposte alcune usanze in voga tra i soldati di trincea, come le pratiche religiose, una scarsa, ma comunque presente, vita culturale ed alcune pratiche sociali, che contribuirono, almeno in parte, a rendere meno alienante il periodo bellico. Quali furono le conseguenze terribili di tutto questo? Oltre alle uccisioni atroci, dovute allo scoppio di bombe, alle nuove armi da fuoco ed al combattimento corpo a corpo, grandi furono anche i danni subiti dalla mente. Molti soldati infatti uscirono dalla guerra profondamente cambiati, con danni psichici insanabili o con traumi di difficile e lento recupero. Per non parlare di quelli che videro nel suicidio l'unica via di scampo di fronte ad un ricordo di violenze troppo grande da poter essere sopportato e, di conseguenza, preferirono porre fine alla propria vita, piuttosto che dover convivere con l'immagine di ciò che avevano subito o inflitto.

Se la situazione dei soldati è di gran lunga la più discussa e studiata, essendo essi i protagonisti del conflitto, occorre anche considerare le condizioni dei civili. Queste furono altrettanto pesanti, in particolare nelle zone vicine ai combattimenti, o in quelle occupate dai nemici. La violenza sulla popolazione inerme non risparmiò nessuno: donne, anziani, bambini, tutti furono coinvolti nelle violenze e nelle ripercussioni che esse innescarono negli eserciti combattenti. Alla gamma di atrocità fisiche commesse in ogni luogo dove si sviluppò il conflitto, dalla violenza, allo stupro, alle mutilazioni, per terminare, in molti casi, con la morte, si aggiunse l'umiliazione. L'animalità dell'uomo non conobbe limiti in guerra; il nemico doveva essere annientato, ed ogni brutalità era giustificata se il fine ultimo era la vittoria. Inoltre, gli eserciti che si trovavano a conquistare un territorio in terra nemica, si sentirono in diritto di sferrare attacchi preventivi contro la popolazione, per poter piegare alla propria volontà, e nel

minor tempo possibile, popoli inermi, ma potenzialmente pericolosi. Nei territori occupati di Francia e Belgio, si diffusero notizie terribili sulle azioni dell'esercito tedesco. Gli abitanti di queste zone erano costretti a sopportare e a sfamare il nemico, che, secondo le voci che provenivano proprio da questi luoghi, era terribile per la violenza che esercitava sui popoli occupati, per la sua dubbia moralità verso gli uomini e la mancanza di fede in Dio. Queste notizie non erano ideate da una propaganda preventiva concepita nelle retrovie, ma provenivano principalmente dalle zone invase e, per questo, erano ritenute credibili da tutto il resto della popolazione. D'altronde, se si escludono le leggende create per demonizzare il nemico, chi potrebbe dire che tali informazioni erano del tutto false? Certo è che i territori invasi subirono pesanti conseguenze: requisizioni e violenze da parte degli occupanti, obbligo di avere con sé un salvacondotto per ogni spostamento, aumento del prezzo di alcuni generi alimentari, come il pane, che divennero di sempre più difficile reperibilità soprattutto in città, informazioni scarse, o solo in parte veritiere, relativamente alla reale situazione della Francia e dei propri ragazzi al fronte.

Le condizioni dei popoli occupati fu, forse, peggiore di quella dei soldati giacché essi, subirono un doppio conflitto. Da un lato, si trovarono molto vicini al fronte e vissero l'esperienza dell'invasione dei propri confini, e delle proprie proprietà, senza possibilità di reazione; dall'altro, essi furono costretti a subire quotidianamente il peso del nemico, a sfamarlo, a sottostare alle sue imposizioni. Il paradosso è che, per lungo tempo, la situazione dei civili fu taciuta o solo accennata, in primo luogo perché era difficile definire lo statuto di coloro che, al pari degli altri, avevano vissuto e sperimentato la guerra, ma non erano dei veri e propri soldati. Per di più, spesso non si attribuiva lo stesso valore alla guerra combattuta al fronte, considerata l'unica guerra degna di attenzione, e a quella combattuta giornalmente nelle retrovie.

Oltre a questo genere di violenza, i civili furono sottoposti anche ai lavori forzati in campi di lavoro in patria o in paese nemico, predisposti per loro, come per i soldati. La tragedia che accompagnò questi uomini fu peggiore di quanto si sarebbe potuto immaginare. Essi non furono solo costretti ad accondiscendere ad ogni tipo di necessità del nemico, ma, costretti a lavorare in patria, o deportati in

terra sconosciuta, subirono l'umiliazione di dover lavorare per il nemico, costruendo munizioni per la guerra nelle fabbriche ed andando presso le trincee a scavare fosse per i soldati tedeschi o francesi, magari rischiando di essere uccisi proprio dai compatrioti che, potenzialmente, potevano essere il padre, il marito, il fratello, o un qualunque altro parente o amico. A questo si aggiunse un altro genere di umiliazione. Coloro che si videro costretti a vivere nei campi di lavoro, si sentirono doppiamente inutili nei confronti della propria patria; non solo erano costretti a lavorare per il nemico, ma non potevano prendere parte attiva alla guerra, sentendosi così quasi alla stregua di disertori e traditori. I prigionieri vennero spesso umiliati in modo tale da indebolirne ogni potenziale ribellione, soprattutto per la convinzione che, anche se inermi, tutti i prigionieri dovevano esser considerati dei possibili nemici, e quindi, dovevano esser annientati almeno da un punto di vista morale.

Ai campi di lavoro, è necessario aggiungere un altro genere di violenza nei confronti dei civili: le evacuazioni forzate. Nel momento in cui il governo tedesco si rese conto delle spese a cui era sottoposto e delle troppe bocche da sfamare nei territori occupati, decise di trattenerci solo coloro che fossero in grado di lavorare, ma di allontanare tutti gli inutili, in modo da poter evitare il loro mantenimento. Così, questa parte di popolazione non solo fu costretta a lasciare i propri averi, ma, sebbene sperasse di trovare una migliore accoglienza presso coloro che considerava compatrioti, spesso fu percepita semplicemente come un problema che andava ad aggiungersi ad altri già esistenti e, per quanto francese, come bocche in più da sfamare, ed un'eventuale causa di perdita del lavoro già scarso.

Solo poche voci si levarono per denunciare i crimini, sia utilizzandoli come propaganda contro il nemico, sia divulgando i racconti o i diari che manifestavano una sofferenza interiore troppo grande per esser sopportata da soli. Ma è nel silenzio dei più, nella vergogna provata per l'umiliazione del proprio corpo o della propria persona, che è necessario ricercare i tratti più sconcertanti di questo lungo conflitto. Un conflitto che ha fatto emergere, a distanza di anni, un lato oscuro mai troppo considerato: quello di una frattura economica, politica e sociale che ha modificato drasticamente le sorti della società europea di inizio novecento. A partire da questo momento, niente sarebbe più stato come prima.



### **1. 3. 2. La Francia sconfitta: il lutto.**

Il secondo elemento fondamentale, per comprendere il ruolo di vittima della Francia nel contesto della Grande Guerra, è sicuramente il lutto. Questo paese, come tutti gli altri stati belligeranti, conta un altissimo numero di perdite in vite umane. Ciò di cui non si tiene mai abbastanza conto è però il concetto di lutto, inteso come realizzazione della perdita e come sua rielaborazione. Quest'ultimo processo ha richiesto molto tempo per essere compreso, accettato e, dal punto di vista storico, studiato. Inoltre, esso inglobò un'intera società, in quanto tutta la popolazione, in un modo o nell'altro, fu coinvolta, poiché quasi tutti ebbero almeno un parente o un amico deceduto nel conflitto o a causa di questo. Sicuramente le eccezioni furono poche.

In Francia, come in tutti gli altri paesi, si è taciuto a lungo sul lutto in guerra, e questo fattore non è di poco conto, se si considera che un qualunque fatto che vada ad intaccare la serenità psico-fisica dell'essere umano, se trattenuto dalla memoria e mai completamente esplicitato, può divenire molto nocivo perché non viene mai completamente rielaborato. Il saggio di Audoin-Rouzeau e Becker, pone l'accento su questo elemento, sottolineando come per decenni le vittime della guerra, o i loro discendenti, abbiano convissuto con il lutto ed il forte senso di perdita, fino a raggiungere piena coscienza ed accettazione dell'uno e dell'altro solo a distanza di anni.

La prima prova di questa ritardata consapevolezza è evidente anche nella lingua francese, dal momento che pochi sono i termini che servono a designare il lutto e, in particolare, coloro che hanno subito una perdita. Fanno eccezione le spose ed i figli dei morti in guerra, definiti rispettivamente "vedove" e "orfani" di guerra, e le fidanzate dei soldati morti al fronte, le cosiddette "vedove bianche". A questo primo elemento, si aggiungono la mancanza di misure predisposte per aiutare coloro che avevano subito queste perdite, oltre al trauma ed al terribile senso di vergogna, che per lungo tempo hanno fatto tacere i superstiti di questo conflitto. Tale atteggiamento dei singoli fu, in parte, replicato dallo Stato che, dietro le ostentate dimostrazioni di lutto nazionale, celò il trauma vissuto dal popolo.

A livello nazionale, in ogni caso, non mancarono le manifestazioni di lutto, costituite in particolare da grandi commemorazioni di piazza e dalla costruzione di numerosi monumenti ai caduti, in molti casi integrati da un'urna contenente un po' di terra proveniente dal campo di battaglia di Verdun, posta lì ad imperitura memoria. Occorre interrogarsi sui moventi di queste iniziative statali. Sicuramente, da un lato, c'era la sincera volontà di ricordare i tanti caduti per la patria, dall'altro, anche la volontà di non far calare il consenso nei momenti in cui esso si riduceva. Il legame fra lo Stato ed il popolo non può essere spezzato o logorato – ciò implicherebbe una crisi del sistema politico –, ma il compito di mantenerlo non è facile nel momento in cui le perdite umane divengono troppo pesanti da sopportare. In tal modo, lo Stato cerca di compensare questo vuoto di uomini attraverso commemorazioni rivolte, forse, più ai vivi che ai morti. È a partire dal 1922 che in Francia si stabilisce la festa nazionale che ricorda l'armistizio. A partire da quell'anno, e fino ad oggi, l'11 novembre rimarrà una data fondamentale per lo stato francese. L'intervento pubblico nella memoria collettiva del popolo è evidente anche nel nome stesso che designa il monumento ai caduti: "monument aux morts". Tale espressione non ricorre in tutte le lingue, ma solo in alcune, come il francese e l'italiano. In questo caso, l'intenzione è porre in risalto i morti, il vuoto che hanno lasciato, il loro estremo sacrificio per la patria. A ciò si aggiungono le lapidi che spesso corredano queste statue, lunghi elenchi di nomi, concepiti affinché non si dimentichi l'immane tragedia, ed ogni morto sia ricordato per l'eternità. L'intento è ribadire l'unicità del defunto, essendo troppo alto il rischio dell'oblio. La Francia risentì in modo pesante della perdita dei suoi soldati, per questo ricercò il modo più consono e più efficace per ricordarli. Circa 36.000 comuni eressero un proprio monumento ai caduti. Tuttavia, le iscrizioni erano perlopiù volte a ricordare il valore dei soldati, non a deplorare l'immane tragedia. Questo fu molto probabilmente causato dall'ampiezza del lutto, dall'enorme portata della perdita e, in particolare, da un forte sentimento nazionalista. Secondo i dettami di questo, i sacrifici della popolazione erano giustificabili nell'ottica della salvezza della Patria dal barbaro invasore. Nei paesi anglosassoni la tradizione è differente. Il monumento ai caduti è chiamato "war memorial", a ricordo della guerra. Questa denominazione deriva

anche da una differenza fondamentale rispetto agli altri stati: nel Regno Unito, nelle sue colonie e negli Stati Uniti, la leva non è mai stata obbligatoria. In realtà, la Gran Bretagna ricorse alla coscrizione obbligatoria solo durante gli ultimi due anni del conflitto, a causa della necessità sempre più impellente di uomini. Ne deriva che le iscrizioni su questi monumenti ricordino la guerra in sé e per sé, ponendo l'accento sul valore di tutti i volontari, piuttosto che sul singolo. Sulle lapidi, infatti, sono stati fatti incidere tutti i nomi dei combattenti, dei vivi come dei morti, a ricordo imperituro del coraggio di coloro che si sono offerti per difendere il proprio paese, rinunciando a tutto per mettersi al servizio della Patria.

Fu un'usanza comune quella di costruire dei monumenti che sottolineassero il valore dei soldati, fossero essi vincitori o vinti. La rappresentazione della guerra divenne così asettica: statue di soldati puliti, dallo sguardo fiero ed impavido, fiorirono un po' dappertutto. Era necessario ricordare il valore dei morti ad ogni costo, anche se ciò avesse comportato alterare la realtà della guerra, ben più dura di quella scolpita nel marmo o nel bronzo. In Francia, come in Italia, Germania, Boemia, alla struttura centrale dedicata al soldato, si aggiunge spesso l'elemento civile: donne, bambini, persone comuni, posti ai piedi del guerriero asettico, a formare una moderna pietà.

Inoltre, al contrario dello stato inglese, la Francia, ma anche gli Stati Uniti, pretesero la restituzione dei propri morti, almeno di quelli identificati, per poter dare loro una degna sepoltura ed una cerimonia individuale rispetto al confuso groviglio di volti ignoti. Lo stato francese intervenne anche in questo caso. Con la legge del 31 luglio 1920 ed il decreto governativo del 28 settembre dello stesso anno, le famiglie ebbero la possibilità di richiedere le spoglie dei propri cari, almeno di quelli identificati. Nell'estate del 1922 l'iniziativa cominciò e proseguì per parecchi anni. A questo punto occorreva predisporre una soluzione anche per coloro che non avevano potuto riavere i propri cari, perché dispersi o irriconoscibili. Si pensò così ad un monumento che, a livello simbolico, raggruppasse tutti i caduti per la patria e li glorificasse con tutti gli onori dovuti: il monumento al milite ignoto. Esistevano già quattro ossari francesi, a Douaumont, Lorette, Dormasn, Hartmanwillerkopf, creati al fine di commemorare e riunire i morti rimasti ignoti del primo conflitto mondiale. Un monumento creato

appositamente nella capitale per tutti questi soldati, avrebbe altresì esaltato l'importanza attribuita al loro valore, ed avrebbe, almeno in parte, alleviato le pene di molte famiglie. Ogni stato belligerante, fra l'altro, decise di erigere un proprio altare della patria. Nel 1920 fu la volta di Londra e Parigi; seguirono Washington, Roma, Bruxelles nel 1921, e, negli anni successivi, molte altre città. Il governo francese ebbe l'appoggio di tutti gli schieramenti, sia per quanto riguarda la data, l'11 novembre, sia sull'idea in sé. L'unico motivo di dibattito fu il luogo in cui seppellire il milite ignoto. Dopo un acceso dibattito, che portò all'esclusione del Pantheon, si optò per l'Arco di Trionfo, perché quel soldato avesse un luogo dedicato esclusivamente a lui, martire per la patria in un conflitto ineguagliabile per violenza ma che, infine, aveva visto la vittoria della Francia. Così il 10 novembre, le spoglie di un soldato, rinvenute a Verdun, furono trasportate a Parigi in piazza Denfert-Rochereau, per poi esser trasportate in corteo, il giorno successivo, per le strade della capitale. Il feretro costeggiò il Pantheon, e giunse all'Arco di Trionfo, accompagnato da una folla commossa di mutilati, da una famiglia simbolica disposta per l'occasione, da famiglie vere e proprie, e da singoli cittadini. Questo estremo atto simbolico volle essere un riconoscimento a tutti i soldati ed alle loro famiglie, anche se, non fu in grado di compensare per intero l'immenso vuoto e l'estremo lutto che la perdita di una persona cara aveva lasciato nel cuore di molti.

Credo che il lutto individuale richieda una trattazione separata rispetto a quello di un'intera comunità. Per quanto riguarda i soldati, la vita di trincea li pose costantemente a contatto con la morte, al punto che spesso questa divenne una specie di routine, una compagna inseparabile ed inevitabile. Spesso essi videro morire molti commilitoni con cui avevano condiviso un periodo drammatico, ed il dolore divenne abitudine, fino a che per molti non si tramutò in indifferenza. Altri, invece, rimasero talmente colpiti dalla morte di un essere umano, in tutto simile a loro, che si elessero a portatori del triste messaggio alla famiglia del defunto, instaurando con essa un rapporto forte ed indistruttibile. Ma come affrontarono il lutto i singoli cittadini, la società civile che, di volta in volta, subiva qualche perdita? Il dolore incommensurabile sfociò in un necessario e costante culto dei morti, che coinvolse tutti, dai parenti più vicini al defunto, alla famiglia allargata,

fino agli amici ed ai semplici conoscenti. Non esistono veri e propri studi che forniscano dati precisi su coloro che subirono almeno una perdita durante la Prima Guerra Mondiale. Quelli che esistono si limitano a fare un calcolo di quanti ebbero diritto a ricevere un indennizzo per la perdita: solo in Francia 600.000 furono le vedove di guerra, 760.000 gli orfani, 1.300.000 i genitori. È chiaro che queste sono cifre approssimative relative ad un lutto che, nella realtà, coinvolse l'intera comunità. Audoin-Rouzeau e Becker sostengono che, dato l'ingente numero di vittime, in Francia vi fu un passaggio da tante piccole "comunità in lutto", ristrette cerchie di individui, ad un'unica "comunità di lutto", in quanto l'intera popolazione fu coinvolta. Tutti parteciparono al lutto nazionale, o perché direttamente interessati, o perché comunque toccati dall'immensa tragedia che aveva devastato l'intera comunità, aveva invertito l'ordine generazionale delle morti ed aveva drasticamente ridimensionato le speranze di un intero paese.

Il dolore si presentò sotto svariate forme, dall'ostentazione che celava una morte interiore, e che andò calando mano a mano che i morti diventavano sempre più numerosi, alla ricerca senza rassegnazione del cadavere del caro defunto, accompagnata dall'ossessione che questo fosse morto in solitudine, tra dolori strazianti e senza sepoltura, ad una chiusura totale nei confronti della società e al bisogno di solitudine. Alcuni cercarono anche nello spiritismo un sollievo alle proprie pene, altri, lasciati soli poco dopo la notizia della scomparsa di una persona cara, furono soggetti a traumi e danni psichici di tale portata che, irrisolti, li accompagnarono fino alla morte.

Questa analisi vuole mettere in evidenza due tipi di lutto, quello più altisonante della collettività, e quello più intimo del singolo. Il primo è di gran lunga il più noto, in quanto suscitò maggior clamore e fu un mezzo che lo stato utilizzò per ripulire la cattiva coscienza con la quale aveva mandato a morire milioni di uomini. Sul secondo, come ho precedentemente affermato, non esistono veri e propri studi, ma è sicuramente quello che ha lasciato tracce più profonde nel ricordo e nell'animo di molte persone che, spesso, anche a distanza di tempo, non riuscirono a rielaborarlo e a distaccarsi dal dolore di una perdita tale, perpetrando così un senso della mancanza mai colmato ed un sentimento di odio nei confronti del nemico. Alcuni tentativi, escogitati per attenuare questa situazione, finirono

per essere forse dei palliativi, ma mai delle vere e proprie soluzioni. Tra questi, cito l'iniziativa di una parte della Chiesa Cattolica che, facendosi portavoce di un messaggio di redenzione e speranza, spinse in più casi i parenti dei defunti a non piangere troppo la scomparsa dei propri cari. Perpetrare il lutto significava non aver rispetto per i propri cari, morti per un ideale ben più grande; avrebbe significato rendere vano il loro sacrificio. Queste affermazioni erano suffragate dalle lettere dei soldati defunti, molto spesso intrise di forti sentimenti patriottici, nelle quali si invitava i propri cari a non piangere chi sarebbe potuto morire per la propria patria e la sua liberazione dal nemico. In altri casi, fu la medicina, in particolare la psicanalisi, a gettare le basi per permettere, a coloro che lo avessero richiesto, di parlare della propria sofferenza e iniziare un lungo processo di accettazione della perdita subita. Nella maggioranza dei casi si tentò di reprimere il forte senso di mancanza ed il lutto, giustificando il dolore attraverso l'immagine della Patria finalmente redenta e vittoriosa sul nemico. Così facendo, però, non si comprese fino in fondo che solo attraverso la completa accettazione dei fatti accaduti, unita ad una reale risoluzione del conflitto, che finalmente ponesse fine alla guerra, i popoli avrebbero potuto, sebbene a fatica, rialzarsi ed accettare l'accaduto.

Parlando di violenza e di lutto, ho voluto porre l'accento su un'altro aspetto della Francia. Questo paese non fu l'unico a subire violenze e perdite, questo è certo, ma la sua condizione di stato vincitore pone in rilievo un'ambivalenza, perché sulla vittoria gravò un peso incalcolabile di morti in battaglia e di vittime indirette. Un peso che, per decenni, i suoi abitanti si sarebbero portati dietro senza alcuna possibilità di risoluzione.

### **1. 3. 3. La Francia vincitrice.**

La Francia, il Regno Unito, gli Stati Uniti e l'Italia, così come ad altri stati minori, uscì vittoriosa dal primo conflitto mondiale. Nonostante l'incredibile perdita in termini di vite umane, il cui apice fu raggiunto nelle battaglie di Verdun, della Somme e della Marne, così come nell'invasione di alcuni suoi territori e nei campi di concentramento, la Francia vinse.

Essa fu sicuramente il più accanito nemico della Germania, principalmente a causa della disfatta inflitta dal nemico teutonico al popolo francese nella guerra franco-prussiana, come ho già ricordato. Questa sconfitta era costata alla Francia l'Alsazia e la Lorena, oltre a pesanti perdite di ricchezze e di uomini. Lo spirito di rivalsa non bastò però a far vincere una guerra di portata mondiale. Gli elementi di cui lo stato francese necessitava per combattere il conflitto e vincerlo, erano essenzialmente l'entusiasmo emotivo del suo popolo ed il suo consenso politico ed ideologico alla causa<sup>5</sup>. Il primo, sviluppatosi dall'antico astio verso la Prussia, si rafforzò grazie all'idea di nazione, sotto il cui stendardo il popolo francese si riunì. Tutti, sentendo minacciata l'integrità del proprio paese, accettarono di entrare in guerra, mentre furono messi a tacere i gruppi politici e religiosi contrari al conflitto, perché temevano un massacro di uomini e conseguenze disastrose da un punto di vista economico. E, sebbene l'entusiasmo si spegnesse intorno al 1917, dopo tre anni di disastri, esso fu riattivato quando gli alleati americani apportarono il loro contributo, e l'alleanza, rinvigorita, riprese la lotta, fiduciosa in una vittoria non troppo lontana.

Il consenso, invece, si ottenne in modo graduale. Il ruolo degli intellettuali fu fondamentale, in quanto, con le loro opere e la loro partecipazione in prima linea, dimostrarono ai civili che il dovere di tutti era di impegnarsi e combattere per la patria, per la sua rinascita e per la sconfitta del vecchio nemico. A questo primo fattore si aggiunse una propaganda martellante contro gli Stati nemici. Ad immagini di donne e bambini disperati, torturati e privati di tutto, che si stagliavano sullo sfondo di villaggi devastati e ridotti a cumuli di macerie, facevano riscontro le figure eroiche dei soldati francesi, disposti a tutto, anche a sacrificare la propria vita pur di salvaguardare la propria patria. Il nemico era l'unico bersaglio di questa propaganda; l'unico ad essere in errore e la sola causa di tutte le morti innocenti avvenute, anche di quelle causate dai francesi. Il loro odio fu così potenziato, ed essi trovarono la forza di combattere nonostante il terribile logoramento che la guerra provocava nei loro corpi e nelle loro menti. Nell'educazione scolastica, così come nella vita quotidiana, si diffuse un messaggio: la Francia e gli alleati, erano l'unica roccaforte capace di far

---

<sup>5</sup> Cf. S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *Ibid.*, pp. 78-157.

retrocedere il nemico e di sconfiggerlo definitivamente. La propaganda religiosa contribuì a questo processo, al pari di quella statale. La fede in Dio doveva coincidere con l'amore per la patria. I caduti in guerra, spesso di proposito reicarnati in martiri disposti ad offrire la propria vita per un bene più alto, contribuirono a far convergere il sentimento religioso in quello nazionale. Infatti, l'intensa attività di alcuni parroci, che invitavano le famiglie dei caduti a non disperare troppo per la perdita dei loro cari, essendo questi morti da eroi, quasi al pari dei santi, contribuì ad attutire il forte dolore con la speranza e l'attesa della vittoria. Il ruolo fondamentale della religione è evidente anche in un dato di fatto, all'apparenza di relativa importanza, ma in realtà fondamentale: al termine del conflitto, quando tutti gli stati intrapresero la costruzione di grandi cimiteri militari per seppellire i propri morti, i vincitori imposero ai vinti di identificare i propri caduti con delle croci di colore scuro, simbolo di errore e peccato, in contrasto con le croci bianche apposte sulle tombe dei loro combattenti. Nella Chiesa però furono molteplici anche le prese di posizione contrarie alla violenza e al conflitto, manifestate in particolare dallo stesso Pontefice Benedetto XV. Egli sapeva che i propri fedeli militavano in entrambi gli schieramenti, e si batté sempre affinché il conflitto terminasse. Al suo fianco, la Croce Rossa, creatasi in quegli anni nella neutrale Svizzera, si schierò a favore della pace. Le loro richieste non furono ascoltate.

L'ultimo elemento che ebbe un peso rilevante nella creazione del consenso, fu l'apologia della razza. In entrambi gli schieramenti, prese corpo l'idea che i popoli che combattevano fra di loro non avessero solo rivendicazioni territoriali o politiche: questa guerra rappresentava uno scontro fra civiltà. Per i francesi ed i loro alleati, il nemico era il barbaro da sconfiggere, inferiore per intelletto e per doti fisiche; spesso quest'ultime venivano corredate di particolari truci, tali da suscitare orrore ed odio nelle menti.

Tutti questi elementi furono alla base del conflitto e furono gli stessi per entrambi gli schieramenti. Solo considerandoli, è possibile comprendere in che modo la guerra poté prolungarsi per quattro anni ed in un modo tanto feroce. Essi sono inoltre fondamentali per capire, quanto meno sul piano ideologico, le ragioni



sia della vittoria della Francia, sia della dura intransigenza che essa dimostrò al termine della guerra nei confronti del nemico vinto.

Gli accordi di pace stipulati nel 1919 con gli sconfitti, erroneamente compresi tutti nel "Trattato di Versailles", che in realtà riguardò solo la Prussia, crearono un forte scompensamento nella situazione sociale, politica ed economica degli Stati Centrali. Questo compromise anche la stabilità di quei paesi che uscirono vittoriosi dal conflitto, e sarebbe stato, in seguito, una delle cause dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale<sup>6</sup>. La Francia fu la principale sostenitrice delle dure sanzioni inflitte alla Germania. Essa pretese con tutte le sue forze, e senza concedere sconti, che al nemico, considerato l'unico colpevole, venissero imposte condizioni umilianti e che esso ripagasse i vincitori di tutte le perdite subite. Questa determinazione derivò sicuramente da antichi rancori, non ancora spenti, ma fu probabilmente dettata anche dal timore che, con una pace meno punitiva, la Germania avrebbe potuto risollevarsi in breve tempo. Per il fatto che essa era quasi riuscita a sconfiggere la coalizione degli alleati, così come per la vicinanza territoriale, la Francia sollecitava il suo indebolimento definitivo. Tramite la cosiddetta clausola della "colpa di guerra", che identificava nello stato tedesco l'unico responsabile del conflitto e delle sue conseguenze, le condizioni della pace furono le seguenti: l'Alsazia e la Lorena furono restituite alla Francia, una parte del territorio orientale della Prussia fu inglobato dalla Polonia, ed in generale i confini della Germania furono modificati e ridotti. Essa fu privata di una marina militare efficace e di qualunque forza aerea; gli effettivi del suo esercito furono ridotti a non più di 100.000 uomini, e fu costretta a pagare un enorme debito di guerra, tale da risanare le casse e compensare i danni subiti dai vincitori. Inoltre, una parte della Germania occidentale fu occupata militarmente, e le colonie tedesche furono spartite fra i vincitori.

Questa situazione geopolitica ed economica, dovuta alla vendetta dei vincitori, ebbe la sola funzione di destabilizzare un contesto europeo già disastroso, impoverendo, fino a ridurli sul lastrico, gli sconfitti, ma non arricchendo gli altri, in quanto essi non poterono trarre alcun profitto da una Germania già dissanguata. Gli Stati Uniti furono gli unici che, data la loro

---

<sup>6</sup> E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914/1991*, Milano, BUR, 2006, pp. 44-50.

posizione geografica e la loro economia fiorente grazie anche alla guerra, non subirono gravi perdite. Essi, assieme alla Gran Bretagna, compresero l'inutilità di un trattato tanto drastico, i cui effetti furono aggravati dall'opposizione netta della Francia alla reintroduzione dei nemici vinti nei circuiti dell'economia europea. Per evitare il peggio, gli americani proposero la creazione delle Nazioni Unite, mentre gli inglesi iniziarono ad avviare un nuovo sviluppo economico, fondato sulle teorie di John Maynard Keynes, tra le quali si reputava necessaria una modifica delle condizioni imposte ai paesi sconfitti. Per contro, però, USA e Regno Unito non si opposero all'intransigenza della Francia, ed in breve tempo la crisi dilagò sull'intero scacchiere europeo. Questa situazione avrebbe suscitato uno spirito di rivalsa tale da consentire la conquista del potere ai settori più estremisti del nazionalismo: in Germania ai nazionalsocialisti di Adolf Hitler, e, in Italia, paese vincitore ma comunque scontento per ciò che aveva ottenuto, ai fascisti di Benito Mussolini.

#### **1. 4. Conclusioni.**

Nei paragrafi precedenti, ho considerato la situazione a causa della quale scoppiò la Grande Guerra. Essa infatti non nacque dal nulla, ma da un concatenamento di cause politiche ed economiche e di antichi rancori ed interessi, che, sommando i rispettivi effetti, scatenarono il conflitto. La portata di questo evento bellico ebbe un impatto violento sugli uomini che lo vissero, ma anche sulle generazioni successive, fino a lasciare alcune tracce fino ai giorni nostri. Infatti la Prima Guerra Mondiale modificò sicuramente il modo di vedere e di esistere di molti uomini del XX secolo, non abituati ad affrontare un conflitto di tali dimensioni.

Il mondo cambiò. Quasi tutti gli stati del continente furono influenzati da questa enorme cesura storica. L'Europa ne risentì forse in modo maggiore, essendo stata il più grande campo di battaglia. Fra tutti gli stati, lo abbiamo visto, la Francia e la Germania subirono le perdite maggiori, sia in termini di vite umane, che per un annientamento morale difficile da digerire. Il conflitto mondiale modificò ogni ambito della vita umana: esso creò delle lacerazioni

interne difficilmente risanabili, favori enormi scompensi economici, ridisegnò i confini geopolitici di molti stati. Vi furono, però, anche delle conseguenze positive. Da un lato, l'emancipazione delle donne, costrette durante la guerra a ricoprire i ruoli degli uomini; infatti allora esse iniziarono a lavorare nelle fabbriche, a prendere decisioni spesso riservate al capofamiglia, ad assumere una posizione sociale mai avuta prima, ma che divenne il germe della loro affermazione nella società.

Inoltre, le arti conobbero uno sviluppo nuovo ed impensabile. È negli anni '20 del XX secolo che fiorirono e si affermarono molteplici correnti artistiche. Già a partire dal primo decennio del '900, Parigi radunò un nucleo di artisti dalle idee innovative, pronti a rompere con il passato, considerato una base storica ormai stantia. La guerra contribuì ad accelerare questo processo. Cito solo alcune correnti che nacquero nella capitale francese o che là trovarono un riconoscimento: il surrealismo, il futurismo e il dadaismo.

Scopo della mia tesi è dimostrare come un evento tanto drammatico abbia lasciato tracce tangibili in ambito letterario, in particolare, nel romanzo francese sviluppatosi durante la guerra e negli anni successivi. Molti uomini partiti per il fronte sentirono il bisogno di comunicare i loro pensieri, le loro emozioni ed il loro stato d'animo a coloro che si trovavano nelle retrovie o a chi, come loro, stava vivendo o aveva vissuto un'esperienza tanto devastante. Spesso, essi divennero scrittori solo a causa di questo contesto, spinti da un'esigenza impellente di scrivere sulla carta ciò che sentivano. In seguito, non toccarono più la penna. Altri invece, intellettuali di professione o uomini di talento, confermarono attraverso i loro scritti grandi doti letterarie, e continuarono anche in seguito a svilupparle. Barbusse e Céline, i due autori da me analizzati, non furono gli unici a scrivere di guerra. Parlare del conflitto divenne un'esigenza tanto forte, che questo periodo storico vide nascere opere tra le più varie: romanzi, articoli di giornale, diari, testimonianze, cronache di guerra. *Les Croix de bois* di Roland Dorgelès, *Un hiver à Souchez. 1915-1916* di Jean Galtier-Boissière, *La Peur* di Gabriel Chevallier, *La Comédie de Charleroi* di Pierre Drieu La Rochelle, ma anche, nel resto del mondo, *A Farewell to Arms* di Ernest Hemingway e *Im westen nichts neues* di Enrich Marie Remarque, sono solo alcuni celebri esempi di

testimonianze scritte durante o dopo il conflitto. A partire da questa premessa, analizzerò due romanzi di Barbusse e Céline, scritti rispettivamente nel 1916 e nel 1936, espressioni diversificate nate da una stessa esperienza. Attraverso un'analisi dettagliata del testo, mostrerò come i due scrittori abbiano voluto rendere l'impatto che la guerra ebbe sull'esistenza di molti, sulla quotidianità, sull'esteriorità e l'interiorità degli uomini che combatterono al fronte. Ognuno, con lo stile e le tematiche a lui più congeniali, lascia una traccia profonda nell'animo del lettore, un solco tale da obbligarlo a ricordare ciò che milioni di uomini semplici hanno vissuto, e a testimoniare attraverso la memoria.

## Capitolo 2. *Le Feu* di Henri Barbusse.

### 2. 1. Introduzione.

Quando l'opera di Henri Barbusse apparve in feuilletons sul giornale *L'Œuvre* nel 1916, si presentò subito come un notevole racconto di vita destinato a far parlare di sé. Nella stragrande maggioranza dei casi essa ebbe un grande successo, ma, data la sua portata di testimonianza, essa suscitò anche svariate e pesanti critiche. Come può essere dunque definita? È un romanzo o un diario di un "poilus", come spesso venivano chiamati in gergo popolare i soldati semplici? Io credo che questa cronaca contenga le caratteristiche proprie del diario e del romanzo. Del primo, in quanto narra di fatti che l'autore vive in prima persona assieme ai compagni; fatti che sembrano essere trascritti proprio nel momento in cui avvengono. Non è un caso che il sottotitolo dell'opera sia *Journal d'une escouade*, fatto che richiama proprio all'intento di descrivere avvenimenti vissuti in prima persona e quasi contemporaneamente al momento dell'azione. È necessario ricordarsi anche che Barbusse ha partecipato alla guerra come soldato semplice, e questo non è un fattore di poco conto, in quanto la sua testimonianza non può essere, proprio a causa di questo, fittizia o falsa. *Le Feu* richiama anche all'idea del romanzo, in quanto non è stato scritto in presa diretta e la sua struttura, per quanto basata su appunti annotati al momento dello svolgersi dei fatti, è studiata secondo una divisione che non è quella per date, come un diario richiederebbe, bensì per argomenti, e vi si nota una certa perizia dell'autore ed un tocco poetico mirato ad inviare un preciso messaggio all'ipotetico lettore, chiamato a partecipare e parteggiare per la condizione brutale dei soldati. Il tempo e lo spazio non sono definiti in modo netto come un diario richiederebbe, ma sono creati secondo un'idea precisa: quella di mettere in luce e in primo piano la vita di trincea; la trincea dove un episodio può durare pochi attimi o essere scandito da una lenta agonia...

Ciò da cui è necessario partire per meglio capire la grandezza di questa opera è l'immensa portata storica di questa cronaca. Barbusse scrive una

testimonianza che non è solo realistica o una bella prova di stile, ma essa contiene un messaggio che non lascia campo a nessun dubbio: nessun uomo degno di valore si è sottratto alla guerra. Qui le differenze sociali non sono più un discrimine per decretare il coraggio e l'eroismo del soldato. La guerra si combatte non perché è giusta, ma perché essa non si ripeta più; si fa la guerra per distruggerla definitivamente, per annientare quel tarlo che erode da sempre l'essere umano: la prevaricazione del più forte sul più debole per l'affermazione del proprio potere economico, politico e sociale.

### **2. 1. 1. La genesi e la datazione.**

Henri Barbusse entra volontario nelle schiere dell'esercito francese per apportare il suo contributo alla vittoria del paese contro il nemico<sup>7</sup>. Già dal 1914, egli richiede espressamente di esser accettato come soldato semplice per combattere in prima linea, sebbene i suoi quarantuno anni e la sua reputazione gli permettano di rimanere nelle retrovie e di entrare in guerra solo in un secondo momento. Lo scrittore inoltre, rispondendo ai dettami della dottrina socialista in cui crede fortemente, non accetterà mai una promozione di grado volta a fargli acquisire una posizione privilegiata rispetto ai suoi compagni. È solo facendo questa constatazione che si può capire l'origine del suo libro. Lo scrittore è un soldato impegnato in trincea ma, al tempo stesso, egli è anche un intellettuale già assai noto. E questo particolare non è di poco conto se si pensa al modo minuzioso con cui è stato scritto *Le Feu* e con quale profondità e riflessione egli ci comunica quello che ha vissuto insieme ai compagni.

Attraverso le sue lettere, un quaderno di appunti ed uno di guerra, egli ripercorre le tappe della sua esperienza, ed è da lì che poi prenderà origine il romanzo in questione. Barbusse partirà per il fronte il 21 dicembre 1914 come soldato di fanteria. Vi rimarrà, per periodi più o meno lunghi a causa di una salute poco stabile, fino al 1 giugno 1917, data in cui verrà riformato.

---

<sup>7</sup> Cf. J. Relinger, *Henri Barbusse, Écrivain combattant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, pp. 69-70.

A partire già dal 1915, dato il suo peso a livello culturale, diversi giornali gli chiedono di scrivere della sua esperienza, ma è solo a partire dal 1916 che egli vi si dedicherà a pieno titolo. Ecco di seguito alcuni stralci di lettere in cui si preannuncia la nascita di un'opera:

[...] pour le moment, je songe surtout à profiter des loisirs que j'ai [...] pour amasser des lignes, encaisser et thésauriser de la littérature pour la sortir ensuite dans les meilleures conditions possibles [...] Après, je m'occuperai de la question sélection et adaptation à certains journaux [...]<sup>8</sup>

[...] Mon livre sur la guerre n'est pas nouveau, oh non! Il s'agit de décrire une escouade de soldats à travers les diverses phases et péripéties de la campagne.<sup>9</sup>

Il 3 agosto 1916 *Le Feu* comincia ad uscire in feuilleton nel giornale *L'Œuvre*. Questo continuerà fino al 9 novembre 1916 ed essenzialmente apparirà già come il romanzo completo giunto fino ai nostri giorni. Solo tre capitoli ancora non vi figurano; essi verranno aggiunti successivamente. La cronaca di Barbusse ha fin da subito un enorme successo di pubblico; fatto ravvisabile nelle molte lettere che l'autore riceve da parte dei civili e dei soldati dal fronte. Nonostante egli modifichi certi capitoli e ne aggiunga di nuovi, l'essenza del romanzo è scritta in sei mesi, ma la sua stesura definitiva è databile al dicembre del 1916.

Questo stesso mese il libro sarà edito da Flammarion ed otterrà il Prix Goncourt il 15 dicembre.

## **2. 1. 2. Le fonti culturali.**

Qual è il contesto storico e sociale nel quale si iscrive il romanzo di Barbusse<sup>10</sup>? Questa non è certo un'opera che si possa dire avulsa dal clima di fermento e di partecipazione legato alla guerra. Per capire meglio è necessario però fare un salto indietro di qualche anno e tornare agli inizi del '900, quando già nell'aria si respirava un'inquietudine ed un astio nei confronti della Germania. A

---

<sup>8</sup> H. Barbusse, Lettera del 26 gennaio 1916, cit. in J. Relinger, op. cit., p. 70.

<sup>9</sup> H. Barbusse, Lettera del 19 marzo 1916, cit. in J. Relinger, op. cit., p. 70.

<sup>10</sup> J. Relinger, Ibid., pp. 63-73.

quei tempi c'era già chi vedeva a questo paese come ad un pericolo da tenere sotto controllo; chi invitava ad evitare la guerra, data anche la scarsità dei mezzi francesi; chi, come la sinistra repubblicana guidata da Jaurès, faceva appello ai socialisti tedeschi e al pacifismo come unica forma giusta di salvaguardia del paese.

Barbusse faceva parte di quest'ultimo gruppo. Pur non schierandosi troppo apertamente, egli scriveva degli articoli per la *Revue de la paix* di Passy e Richet, divenuta nel 1910 *La Paix par le Droit*. Ne divenne segretario di redazione ed entrò anche nel consiglio di amministrazione. Per la rivista che dirigeva, dal nome *Je sais tout*, domandò, agli scrittori che collaboravano con lui, numerosi articoli contro la guerra. Le tendenze belliciste erano però le più diffuse anche nelle cerchie intellettuali, a causa di un forte spirito patriottico e dell'idea che la guerra avrebbe potuto liberare la Francia dal nazionalismo della Germania. Lo stesso Jaurès, strenuo difensore della pace, accettò la teoria di una guerra difensiva, di una "guerre qui tuera la guerre", volta a distruggere il potere imperialista di Guglielmo II e a favore dello sviluppo del socialismo. Dopo il suo assassinio poi, non restarono più dubbi sul doversi schierare o meno.

Barbusse vive appieno questo cambiamento e, sin dallo scoppio della guerra, si arruola come soldato di fanteria in prima linea. Egli, fino a quel momento rimasto un po' in disparte, adesso accetta di schierarsi anima e corpo con la causa dell'abbattimento della guerra e la creazione di una nuova pace. Per fare questo, non si sottrae alla fatica ed al pericolo e decide di combattere in prima persona. Egli vive la guerra sotto ogni punto di vista, condividendo con i compagni gli orrori e le fatiche della vita di trincea: partecipa ad un attacco di baionetta, subisce un bombardamento e non si sottrae alle fatiche delle corvées, costantemente a rischio a causa degli attacchi nemici.

Gli orrori della guerra gli si presentano allora chiaramente sotto gli occhi. La guerra non è più quel mito tanto decantato, annientatore dell'imperialismo tedesco; essa è solo un terribile incubo, una fonte insaziabile di sofferenze e morti. In guerra non esiste pietà per i soldati al fronte e troppe sono le differenze tra chi combatte giornalmente per sopravvivere e chi se ne sta nelle retrovie a fomentare il valore altrui.



È da questa presa di coscienza che nasce *Le Feu*. Questo romanzo, per quanto ben strutturato e più volte ricontrollato prima della pubblicazione, nasce da un'esperienza di vita realmente vissuta in prima persona, è una cronaca originata da una necessità di testimoniare la realtà dei fatti contro la falsa propaganda probellicista, e di denunciare le terribili sofferenze di chi ha fatto la guerra.

Il romanzo di Barbusse non è l'unica opera letteraria che in quel periodo fa la sua comparsa. Sono molteplici i romanzi di soldati e non pubblicati con lo scopo di parlare della guerra. Ricordo quello di Jean Galtier-Boissière, dal titolo *Un hiver à Souchez 1915-1916*<sup>11</sup>, o *Les Croix de bois*<sup>12</sup> di Roland Dorgelès. Lo scopo primario di tutte queste opere è essenzialmente uno: parlare della guerra cercando di descriverne la sua essenza; una guerra dove l'unico vero valore è quello dei soldati che quotidianamente combattono per un più alto ideale, cercando, al tempo stesso, di salvaguardare la propria vita e quella dei compagni.

### **2. 1. 3. Le pubblicazioni.**

Dopo la prima pubblicazione con Flammarion per un totale di mille esemplari nel dicembre 1916, il successo del romanzo fu tale che le vendite incrementarono e, di fatto, non si sono mai arrestate<sup>13</sup>. Barbusse riscosse un grande successo di pubblico, sia civile, che militare, che giornalistico. Da un lato, i civili amavano questo libro perché li faceva sentire più vicini alle condizioni di vita di chi la guerra la stava facendo, molto spesso trattandosi di qualcuno della famiglia o, comunque, di qualche conoscente. Dall'altro, per i soldati esso rappresentava in modo netto quello che loro stessi vivevano o avevano vissuto, ed in questo si identificavano. Una parte dei quotidiani, essenzialmente quelli di sinistra, lo considerò come il romanzo evento per limpidezza e profondità.

Non mancò però chi, oltre alla critica patriottica, di destra e probellicista, edificò un solido impianto critico nei confronti delle opere che avevano per tema la Grande Guerra: Jean Norton Cru, un universitario reduce dal conflitto, poi

---

<sup>11</sup> J. Galtier-Boissière, *Un hiver à Souchez 1915-1916*, Tusson, Éditions du Lérot, 1998.

<sup>12</sup> R. Dorgelès, *Les croix de bois*, Paris, Le livre de poche, 1987.

<sup>13</sup> J. Relinger, *Ibid.*, pp. 71-74.

professore di Letteratura Francese presso il Williams college nel Massachusetts, pubblicò nel 1929 un manuale critico dal titolo *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*. Quest'opera non era rivolta strettamente al libro di Henri Barbusse, ma mirava ad analizzare e criticare ogni romanzo uscito nel periodo della guerra, basandosi esclusivamente sull'esperienza del giovane autore. Per Norton Cru, l'autore di *Le Feu* non aveva vissuto ciò che descriveva; ignorava ciò che un soldato appartenente alla fanteria avrebbe dovuto sapere, non era mai stato nell'Artois, non aveva partecipato ad un vero assalto. Inoltre, il giovane critico accusava Barbusse di aver utilizzato un argot inventato al solo scopo di rendere più interessante il suo romanzo<sup>14</sup>. Norton Cru definisce l'autore di *Le Feu* e la sua opera in tal modo: "œuvre déraisonnable", "cerveau morbide", "a usé et abusé de l'horreur anatomique", "étranges pacifistes", "les soi-disant interprètes des poilus", "en marge de la guerre, hors de l'expérience, non mesurable, non vérifiable, non historique", "n'a que des idées plates, banales, mesquines et sans portée: la haine des embusqués, le mépris des bourgeois et des intellectuels à l'abri"<sup>15</sup>. Secondo l'analisi di Rousseau, volta ad esprimere il pensiero di Norton Cru, "les mots de Barbusse ont le tort de diviser, de transporter dans les tranchées les distinctions sociales et politiques du temps de paix; Jean Norton Cru travaille au contraire à montrer qu'au front toutes les distinctions, sociales, religieuses, politiques ont été effacées"<sup>16</sup>. Relativamente alla reale esperienza al fronte di Barbusse, l'autore di *Témoins* afferma: "René Benjamin, Barbusse, Dorgelès, vécurent au front on ne sait exactement à quel titre, mais ils manifestent dans leurs récits une ignorance choquante de la vie des tranchées"<sup>17</sup>. Parlando della lingua utilizzata in *Le Feu*, Norton Cru la definisce "l'argot ordurier de Barbusse"<sup>18</sup>. Anche relativamente al pacifismo di Barbusse, sentimento che in ogni caso condivide, egli afferma: "la guerre est un problème très complexe, très peu étudié dans le passé et qu'il faut étudier maintenant en toute sincérité et humilité de cœur. Un Barbusse n'a pas

---

<sup>14</sup> J. Relinger, *Ibid.*, pp. 71-74.

<sup>15</sup> J. N. Cru, *Témoins, essai d'analyse et de critique des souvenirs de combattants édités en français de 1915 à 1928*, Paris, Les Étoiles, 1929, op. cit. in F. Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Seuil, 2003, pp. 111-112.

<sup>16</sup> F. Rousseau, *Ibid.*, p. 114.

<sup>17</sup> F. Rousseau, *Ibid.*, p. 119.

<sup>18</sup> F. Rousseau, *Ibid.*, p. 125.

cette humilité de cœur... [...] Les pacifistes sont les plus grands créateurs de légendes à l'heure actuelle: ils fabriquent les légendes antimilitaristes dans le monde entier, ils se les passent et repassent d'un continent à l'autre"<sup>19</sup>. L'unica scusante che Norton Cru trova all'opera *Le Feu*, consiste nel fatto che il suo autore abbia voluto rispondere, attraverso questo romanzo, a tutti i racconti di guerra di carattere eroico che durante il periodo bellico fiorivano, e che, per la loro mancanza di realismo, erano da considerarsi inaccettabili<sup>20</sup>. Ogni accusa rivolta al Nostro è da considerarsi infondata. Come fanno notare Jean Relinger e Frédéric Rousseau<sup>21</sup>, basandosi sul *carnet de guerre* e sulle lettere scritte alla moglie, Barbusse ebbe parte attiva al combattimento al fronte: egli partecipò alla battaglia di Crouy, a seguito della quale fu proposto come soldato di prima classe; visse nella trincea abbastanza a lungo da partecipare a tutti i lavori richiesti ai soldati al fronte; conobbe tutti i luoghi di cui parla nel romanzo, essendovi giunto con la propria squadra. Prese realmente parte agli episodi che descrive o, in ogni caso, li visse attraverso le esperienze dei compagni. Fatta eccezione per qualche modifica ai nomi dei luoghi o di qualche personaggio, tutto è reale. La lingua che utilizza in *Le Feu* è una lingua che effettivamente si era andata creando nel mondo ristretto ed intimo dei soldati semplici, quasi ad esprimere una volontà di identificazione ed una presa di coscienza del loro ruolo in quel terribile conflitto.

Come vedremo meglio più avanti, mano a mano che l'analisi procederà, Barbusse scrive un'opera a metà fra il diario di guerra ed il romanzo. La sua base di partenza è però il vissuto dell'autore, gli eventi in presa diretta a cui ha assistito, la sofferenza sua e dei compagni, il forte senso di perdita e di annientamento che ogni giorno entra e violenta il corpo e l'animo del soldato.

Anche per questo *Le Feu* ebbe una tale ricezione: esso era il simbolo in cui tutti potevano riconoscersi ai tempi in cui uscì e rimane anche per i posteri un'opera cardine per comprendere meglio il primo conflitto mondiale.

---

<sup>19</sup> F. Rousseau, *Ibid.*, p. 130.

<sup>20</sup> F. Rousseau, *Ibid.*, p. 74.

<sup>21</sup> F. Rousseau, *Ibid.*, pp. 120-121.

## **2. 2. L'analisi del testo.**

Dopo un breve riassunto del romanzo, mi soffermerò su alcuni concetti chiave per poter interpretare al meglio il contenuto dell'opera ed il significato che l'autore vuole trasmettere al lettore. I punti cardine che mi accingo ad esporre sono i seguenti: il titolo, la figura del soldato da un punto di vista fisico e morale, l'ambientazione. L'analisi del testo di Barbusse sarà volta a mettere in evidenza il messaggio dell'autore, ciò che vuole esprimere parlando della guerra. Di sicuro, se si compara *Le Feu* con l'opera che tratterò nel capitolo successivo, *Casse-pipe* di Louis-Ferdinand Céline, si potranno ravvisare delle forti differenze di stile e di resa artistica. Barbusse scrive nel momento in cui il conflitto mondiale è in corso. Il suo scopo è quello di rendere in modo chiaro e diretto l'ambiente e le condizioni dei soldati semplici. La sua opera, per quanto più volte cesellata e vicina anche al genere romanzo, ha l'aspetto di un diario di guerra. Qui, al contrario che in Céline, non c'è finzione o senso del grottesco; c'è la lucida volontà di raccontare il vissuto dei soldati schierati in prima linea, le loro emozioni, i loro pensieri e la loro presa di coscienza di fronte ad un evento bellico considerato necessario, ma al contempo mostruoso.

### **2. 2. 1. Riassunto di *Le Feu*.**

Il romanzo di Henri Barbusse è suddiviso in ventiquattro capitoli, ognuno dei quali presenta un titolo che introduce il lettore nel vivo della vicenda. Come ho già detto nei paragrafi precedenti, la forma richiama al diario, ma non si ha la suddivisione classica per giorni, bensì per temi. Pur basandosi essenzialmente su avvenimenti vissuti in prima persona, l'autore ha lo scopo preciso di raccontare la vita dei soldati nelle trincee. Scrivendo questo libro con uno scopo preciso, quindi, egli non adotta la semplice forma del diario di guerra, ma, partendo da questa, ne rivisita la struttura per far risaltare il contenuto ed arrivare dritto al cuore ed al pensiero di chi legge e di chi ha vissuto questa immane tragedia.

In sostanza, il libro narra le vicissitudini del reggimento di fanteria di cui Il Nostro fa parte, mettendo in evidenza la drammaticità della vita dei soldati, i

momenti di sconforto e le piccole gioie, la vita quotidiana e la ricerca di una normalità in una condizione surreale.

Il primo e l'ultimo capitolo svolgono non solo la funzione di introdurre la vicenda e di concluderla, ma sono anche i portatori del messaggio dell'autore, il cui scopo è quello di descrivere senza remore la vita di trincea, mettendone a nudo le atrocità e denunciando le falsità della propaganda e di una politica probellicista.

I ventiquattro capitoli possono richiamare anche alle ventiquattro ore che scandiscono la giornata, quasi a voler racchiudere, in modo metaforico, la vita dei soldati secondo il ciclo naturale del giorno. Essi vivono momenti di malessere, che si alternano a sprazzi di gioia, come quando il giorno, la cui luce ha solitamente un significato positivo, si alterna alla notte, momento in cui le tenebre acquiscono la paura ed il pericolo. Inoltre, riscontro la presenza di un capitolo che dà il nome anche al romanzo stesso: "Le Feu". Per quanto la sua posizione nel libro non sia centrale, ma sia solo al numero venti, esso sancisce l'apice della drammaticità nella vicenda. Tutti gli eventi narrati precedentemente sembrano preparare il campo a questo momento; quelli successivi, invece, perpetrano lo stato di angoscia e di distruzione fino a raggiungere la calma apparente descritta alla fine. È principalmente in questo capitolo che gli uomini si trovano a contatto diretto con la morte che colpisce i compagni; è qui che essi sentono per intero il peso e l'orrore della guerra e la vivono sulla propria pelle.

Il romanzo comincia con il capitolo dal nome "La vision". Lo scenario si apre su un ricovero per anziani, saggi chiaroveggenti, in un posto poco precisato fra il Monte Bianco ed altre montagne, spartiacque naturale fra gli stati fulcro del conflitto. Essi sembrano essere distanti dal mondo, silenziosi e ripiegati su mali personali, ma nella realtà osservano attentamente anche ciò che accade al di fuori del loro paradiso privato. Da un giornale leggono la notizia dello scoppio della guerra; da lì nasce la visione di ambienti devastati e uomini piegati sotto il peso del conflitto, di un mondo dove tutto è distruzione e dove ogni stato, senza distinzione alcuna, sforna figli da inviare a morte certa. Chiusi nelle proprie riflessioni, i vecchi saggi hanno però anche la capacità di vedere oltre il conflitto e di trovare una soluzione: solo quando gli uomini stringeranno fra di loro, senza distinzione alcuna, un patto di alleanza per porre fine ad ogni conflitto, convinti e

consapevoli della loro forza data dall'unione di chi, miserevole, combatte nella miseria, solo allora ogni conflitto potrà finire e l'umanità potrà progredire verso un avvenire migliore.

I capitoli successivi introducono il lettore in medias res, nel fulcro del conflitto e della tragedia. "Dans la terre" serve a presentare il campo di battaglia ed i soldati, i veri protagonisti della narrazione. La scena si apre sulla vastità del cielo e della terra sottostante. In un vortice plumbeo l'occhio del lettore si concentra sul campo di battaglia dove spiccano oggetti di ogni sorta, residui di un qualcosa di umano. Per ultimi, infine, appaiono gli uomini, usciti dalla bocche infernali delle trincee. Essi vengono presentati attraverso la descrizione del loro aspetto e del loro carattere, ma anche attraverso i loro gesti ed i loro comportamenti mentre attendono con impazienza il rancio e la posta o scherzano con i compagni. La scena descritta rappresenta la vita quotidiana di un gruppo di soldati semplici che attendono che si faccia sera per poter cominciare il proprio lavoro di scavo della trincea. Essa si chiude sulla partenza degli uomini al calar dell'oscurità.

"La descente" narra del tragitto che il gruppo fa verso la trincea e del loro incontro con altre squadre di ritorno. Nonostante la carneficina che ha colpito queste ultime e l'orrore che hanno vissuto, gli uomini vengono dipinti con una paradossale allegria: quella di essere vivi. Essi ridono in faccia alla morte che ha preso tanti dei loro compagni, ma che, almeno per questa volta, non li ha avuti. "Volpatte et Fouillade" è un capitolo assai breve in cui il protagonista e l'amico Farfadet sono inviati alla ricerca dei compagni Volpatte e Fouillade, presi qualche giorno prima dal quinto battaglione e non ancora tornati. Anche se stanchi, i due si mettono in viaggio e poco dopo incontrano gli altri due sulla strada del ritorno: Volpatte è ferito alla testa a causa di una marmitta che gli è scoppiata accanto. Essi non hanno fatto ritorno perché dimenticati in un buco d'obice da tutti i battaglioni. Dopo quattro giorni, finalmente, i portafiniti dicono loro che possono ritirarsi. Di ritorno all'accampamento, i soldati incontrano il compagno Lamuse, intento ad inseguire una giovane donna, una sfollata dal nome Eudoxie, che egli ama. In un gesto maldesto piomba però sui compagni e si fa sfuggire l'amata. Felice di rivederli, si avvia con loro verso il campo, ma il protagonista nota che la

donna non è fuggita, bensì osserva e sorride, non vista, a Farfadet, il quale contraccambia con un timido sorriso. Il capitolo si conclude con il rientro all'accampamento, dove tutti gli altri vanno incontro ai due compagni creduti dispersi, i quali sperano nel tanto agognato riposo e, Volpatte, in un ordine di evacuazione a causa della ferita.

"L'asile" è il capitolo che narra del periodo di riposo del battaglione nel paese chiamato Gauchin-l'Abbé. I soldati sognano e dicono meraviglie su quel posto, come un miraggio dopo gli orrori della trincea. Giunti e installati in un fienile dopo ore di cammino, cercano un posto dove poter ricreare una sorta di cucina, per poter mangiare assieme ed in pace. Dopo vani tentativi, riescono a convincere Palmyre, la poco socievole proprietaria di una casa, che cede alle loro richieste e concede una stanza adibita al lavaggio della biancheria. Qui si ha la presentazione di uno spaccato realistico della società: gli abitanti dei paesi occupati, nonostante le penose condizioni in cui versano, sfruttano ciò che resta loro, stanze o prodotti rari per i soldati, per affittarli o venderli a questi a prezzo doppio, una sorta di mercato nero. Questo permette loro di approfittare delle tristi condizioni altrui per arricchirsi senza scrupoli. I giorni trascorrono lenti e piacevoli in quel paese, come se lì la guerra non esistesse, come se fosse lontana anni luce dalla mente degli uomini. Solo un episodio non si confa all'idillio: Lamuse vede di nuovo Eudoxie, tenta di avvicinarsi e di baciare la donna, ma questa lo rifiuta con disprezzo.

In "Habitudes" l'autore ci descrive uno spaccato di vita dei soldati a riposo nel paese dove sono arrivati. Questo è uno dei pochi capitoli dove non sembrano insinuarsi gli orrori della guerra; è una parentesi di pace, bucolica, che contribuisce a ridare speranza ai soldati stremati e disillusi. Anche il capitolo successivo, "Embarquement", ha l'apparenza di una parentesi rispetto all'azione vera e propria descritta precedentemente. I soldati, svegliati nel sonno da ordini impellenti, lasciano il piccolo paese per essere trasferiti altrove. La scena descrive essenzialmente l'attesa di questi ed il raggruppamento di svariati battaglioni in una città imprecisata in attesa di essere spediti chissà in quale luogo. "La permission" è un episodio narrato dal soldato Eudore. Esso spicca per l'umanità che traspira dalle poche pagine e per il sentimento d'amore profondo che ne deriva. Egli,

ottenuta la licenza per poter tornare qualche giorno al proprio paese dalla moglie, a causa di eventi concomitanti, non può recarvisi che l'ultimo giorno di permesso. Nei pressi del villaggio è in compagnia di altri compagni. Per le strade imperversa un terribile diluvio. Giunto finalmente dall'amata, fa entrare anche gli altri uomini per farli riscaldare un poco. Anche se fuori continuano le intemperie, i soldati decidono di ripartire per lasciare alla coppia il tempo di starsene un po' da sola. I due sposi, però, mossi a compassione per quei commilitoni, sacrificano il poco tempo a disposizione per lasciarli dormire lì, fino al giorno dopo quando tutti, compreso Eudore, ripartono per tornare ai propri doveri. Commovente è comunque la scena d'amore fra i due che, pur non potendo avere una propria intimità, si trasmettono attraverso gli sguardi, i gesti ed il bacio finale, un sentimento fortissimo.

"La grande colère" parla di Volpatte di ritorno dalla convalescenza. La grande collera è il sentimento che egli tenta di reprimere, ma che poi esplose, nel momento in cui deve parlare del periodo trascorso nelle retrovie. Il suo è uno sfogo violento e rabbioso nei confronti degli imboscati e parassiti che sono presenti nelle file dell'esercito, disposti a tutto pur di non andare in prima linea, ma anche pronti a lamentarsi nel momento in cui i loro privilegi sono messi a repentaglio. Triste è però la reazione dei compagni che, nonostante provino la stessa amarezza dell'amico, accettano con rassegnazione ed una punta di ironia la condizione di chi, al contrario di loro, gioca un'astuta partita contro il dovere militare.

"Argoval" descrive un episodio drammatico: la fucilazione di un soldato francese per mano dei suoi compagni. La faccenda è narrata solo dopo essere accaduta, ma essa rispecchia un fatto che poteva accadere realmente in guerra; quando un soldato lasciava il proprio posto, per paura o interesse, era considerato un traditore e per questo veniva punito. La sua condanna era un monito anche per i compagni.

"Le chien" è il capitolo che narra del forte legame dell'uomo con la natura. I soldati se ne stanno a riposo vicino ad un villaggio e nel loro accantonamento è presente il cane di un altro battaglione. Il suo nome è Labri. Il povero animale è maltrattato, non mangia quasi più. L'unico che riesce ad instaurare un legame con



lui è Fouillade. Nella miseria essi si comprendono con dei semplici sguardi. Durante la narrazione l'autore ci parla anche della nottata del soldato, il quale, mosso nel profondo da un sentimento di nostalgia verso il proprio villaggio e la moglie, cerca disperatamente di ricordare e di sfogare la propria tristezza nel sonno e nel vino. L'unico contatto che però egli mantiene con il resto del mondo è proprio quello silenzioso e autentico con l'animale, l'unico essere vivente che non chiede, ma capisce senza domandare.

"Le portique" inizia quasi in medias res. Poterloo, amico del protagonista, vorrebbe rivedere il suo paese, Souchez, ora che il battaglione vi è accampato vicino e che i francesi lo hanno riconquistato. Essi si avviano in avanscoperta, pur non potendo farlo e protetti dalla nebbia. Lo scenario che si presenta sotto i loro occhi è di completa devastazione: cadaveri sparsi ovunque, alberi bruciati, case sventrate. Giunti al paese, Poterloo quasi stenta a riconoscere la propria casa, ormai ridotta ad un ammasso di macerie. Durante il ritorno, il protagonista cerca di risollevarlo il morale dell'amico cercando di farlo pensare alla moglie ed alla figlia che lo aspettano. Egli allora, con una punta di amarezza, racconta di un episodio che lo ha segnato. Tramite la complicità di alcuni soldati tedeschi, ma francesi per credo, in quanto alsaziani, egli indossa l'uniforme tedesca e si reca, a discapito della sua vita, nel paese dove la moglie e la figlia sono rifugiate, per poterle almeno vedere una volta. Giunto alla casa, le trova nella sala da pranzo in compagnia di soldati nemici installatisi lì. Sembrano quasi felici; la bambina gioca con uno di loro, la moglie accenna un sorriso. Questo gli crea un dolore acuto ma, nel momento in cui lo narra al Nostro, sembra aver accettato la realtà, convinto anche che la moglie non lo faccia perché lo ha dimenticato, bensì perché è la guerra. Ed in lui nasce la speranza che tutto si potrà ricostruire quando il conflitto sarà finito. Con questa convinzione, i due rientrano all'accampamento. La squadra riceve l'ordine di partire. Attraversano un andito pericoloso e, nel farlo, vengono colpiti da un violento bombardamento che si porta via Poterloo e tutti le sue speranze di una nuova vita.

"Les gros mots" è un capitolo significativo, perché, tramite un dialogo fra il protagonista e l'amico Barque, l'autore, attraverso la tecnica del meta-discorso, lancia un messaggio alla critica e al lettore. Barque, vedendo scrivere il Nostro, gli

chiede se nel libro che scriverà sulla guerra e sui soldati egli utilizzerà un linguaggio realistico o lo cambierà per paura della censura. Se così fosse, egli non potrebbe però dire di aver scritto per intero la verità, perché la realtà passa anche dalla parola, e l'immagine del soldato non sarebbe completa se gli venissero messe in bocca frasi che non sono le sue proprie. Il protagonista gli assicura che, nonostante la censura, egli rimarrà fedele ai compagni ed al suo vissuto.

"Le barda" è un capitolo di passaggio in cui si descrivono i soldati a riposo, in attesa della partenza per la trincea. L'unico elemento rilevante è la descrizione della cura con cui gli uomini sistemano i propri averi, oggetti di poco conto a prima vista, ma che per loro rappresentano un legame diretto con la vita attuale e passata e da cui non possono staccarsi. Lo stesso principio di sopravvivenza lo si vede nel capitolo "L'œuf", quando il protagonista dà al compagno Paradis una scatola di cerini e questo, per riconoscenza, gli regala un uovo. Messisi in marcia, dopo lunghe ore di fatica, i soldati giungono finalmente al paese stabilito ed in cui possono riposarsi. Sistemati in un hangar, decidono di chiedere ai vicini se abbiano qualcosa da bere. Giunti nell'abitazione, scoprono che i due anziani che vi abitano, sfollati da chissà quale altro luogo, non hanno niente da offrire. Nonostante la delusione, Paradis decide di aiutare l'anziana signora a pulire gli stivaletti della nipote e, da quel piccolo gesto, egli sembra innamorarsi della fanciulla che, pur non vista, egli idealizza. Questo è il capitolo "Idylle".

In "La sape", quasi per contrasto con le scene precedenti, ogni tipo di idillio finisce. Ai soldati viene chiesto di aiutare altri compagni a scavare una trincea ripresa al nemico. È Lamuse che si offre. A tarda notte, rientrato all'accantonamento, sfiancato e con la faccia stravolta, egli chiama il protagonista e gli racconta che, durante lo scavo, egli ha trovato il cadavere di Eudoxie, la giovane donna che tanto aveva amato e che, invece, si era promessa a Farfadet. Lamuse si addormenta così, col vano ricordo di un amore impossibile. In "Les allumettes" si descrive lo stato di necessità in cui versano i soldati nella trincea. Hanno bisogno di fiammiferi per accendere il fuoco e cucinare. Data la mancanza di questi, un piccolo gruppo decide di andarli a cercare da altre squadre. Il destino vuole che, durante il cammino, essi sbagliano strada e finiscano in una trincea

tedesca. Resisi conto dell'errore essi fanno per tornare indietro quando sentono i passi di un soldato che, secondo i calcoli, non può essere che tedesco. Aspettano in silenzio e lo uccidono. Frugano il corpo e trovano dei cerini. In fretta, poi, tornano indietro e giungono sani e salvi nella loro trincea dove, con entusiasmo, raccontano quanto hanno fatto ai compagni.

"Bombardement" è il preludio della tragedia. I soldati vengono dipinti nell'atto di marciare e di lavorare per sgomberare e creare camminamenti. D'un tratto, si trovano nel bel mezzo di un bombardamento. Essi non possono far niente se non aspettare. La scena descritta è una scena di morte, senza cadaveri, ma carica di fumo, bombe, lampi. Gli uomini, inermi, osservano questo spettacolo con una punta di ironia e di impotenza. Infine, quando tutto sembra calmarsi, rientrano nella trincea ed attendono.

"Le feu" è forse il capitolo più lungo del romanzo ed è quello che dà il titolo all'opera. Esso si apre sul protagonista svegliato per il turno di vedetta. Nell'apparente quiete egli racconta la fine di alcuni suoi compagni, i cui cadaveri giacciono senza sepoltura alle sue spalle: Lamuse, Barque, Biquet e Eudore. Anche lui, il medesimo giorno, ha rischiato di morire, ma il fato ha voluto si salvasse. Il compagno André Mesnil è disperso ed il fratello Joseph lo cerca senza tregua; solo qualche giorno dopo sarà Paradis a mostrarlo, ormai un cadavere in putrefazione, al protagonista. La vita di trincea prosegue in modo normale finché un ordine non arriva: gli uomini devono procedere, andare incontro al nemico e lottare fino alla morte. Il resto del racconto è una lunga descrizione di guerra, morte, distruzione, dove ogni pensiero si dissolve e rimane solo il tetro scenario di annientamento che avvolge uomini e cose. Giungono finalmente nelle trincee nemiche ma non c'è più nessuno ad attenderli: i tedeschi si sono ritirati. Tutto quello che rimane sono macerie e compagni morti. Il protagonista è incaricato di accompagnare Joseph Mesnil al Posto di Soccorso dei Pylônes. Il tragitto da fare è lungo ed essi devono percorrere la strada all'indietro. Lì trovano altri compagni deceduti durante l'attacco: Cocon, il capitano Bertrand. Il capitolo si chiude sui due uomini che, per quanto disperati, si incoraggiano a vicenda e continuano il cammino che, almeno per Joseph, porterà al riposo e alla pace.

"Le poste de secours", come il titolo stesso dice, descrive l'arrivo del protagonista e di Joseph Mesnil al posto di soccorso. La scena descritta è quasi apocalittica; feriti, urla, discorsi che si accavallano su altri, morte. Il Nostro lascia l'amico nelle mani di un addetto e, una volta medicato, Joseph lo saluta in fretta, quasi lo conoscesse appena. Egli si reca in un rifugio per riposarsi un poco prima di affrontare il lungo viaggio di ritorno. Là vi sono molti uomini, colpiti dai più svariati mali. Tra questi anche Farfadet, ormai cieco a causa del bombardamento. Immerso in queste sventure, il protagonista ha modo di riflettere sulla vita e, d'improvviso, un bombardamento colpisce il posto di soccorso. Il caos si scatena tra gli uomini ancora vivi. Quando la mitraglia rallenta, il Nostro si rimette in cammino per tornare nella trincea.

"La virée" rappresenta un piccolo ritorno alla vita, una parentesi di calma per i soldati che, in questo modo, hanno la facoltà di riflettere sulla loro condizione. È stata loro concesso un permesso ed essi si aggirano per le strade di una città con le divise tirate a nuovo e, per un poco, più leggeri. Tutta la popolazione li guarda con ammirazione. Entrati in un bar, qualche avventore comincia a parlar loro come se fosse un intenditore dell'arte della guerra. Inoltre, ognuno si vanta a suo modo e si giustifica per non essere con loro a combatterla. Questo atteggiamento lascia i soldati interdetti e senza parole, suscitando in loro, all'uscita del bar, le più disparate emozioni, oscillanti fra la rabbia e la rassegnazione.

"La Corvée" rappresenta il preludio al capitolo finale. I soldati sono nella trincea. Quando la notte arriva essi sono chiamati a fare lavori di sterro, la cosiddetta *corvée*. Si avviano attraverso i sentieri cupi, sotto una pioggia che inizia a farsi incessante, si perdono a più riprese, ma alla fine giungono nel posto designato. Cominciano a scavare, ma qualcuno più rapido trova dell'acqua nel terreno e tutti comprendono che il luogo non è adatto per continuare l'attività. D'improvviso, un bombardamento li coglie; è così forte che tutto attorno si distrugge, anche le trincee già costruite. Ognuno si mette in salvo come può, ma l'acqua ed il fuoco che piovono dal cielo lasciano poche vie di scampo. I soldati stremati si ritrovano anche nel campo nemico; fuggono ed infine giungono in uno

spiazzo desolato dove si lasciano cadere inermi e spossati, noncuranti di chi si trovi accanto a loro, con la sola voglia di abbandonarsi alla stanchezza.

Ultimo capitolo è "L'aube". Esso rappresenta l'epilogo della narrazione. Il diluvio è finito ed i pochi superstiti si ritrovano in una landa desolata dove cercano di riconoscersi: tedeschi e francesi sono insieme; non è più il momento di combattere. Assemblati, il protagonista ed alcuni compagni riflettono sugli orrori che la guerra ha portato. A parte qualche caso isolato, essi comprendono che non è più possibile parlare di un nemico proveniente da un altro paese. La guerra è voluta da chi ha il potere e l'interesse per farla. Chi deve andare in prima linea non è altro che una povera vittima di una volontà più grande di lui, contro la quale, solo se saranno tutti uniti, potranno combattere per annientare per sempre la guerra. Come per il prologo, l'epilogo costituisce una specie di premonizione ed una speranza affinché la guerra cessi e non ve ne siano altre. Questo nuovo sentimento è simbolicamente rappresentato dalla timida luce dell'alba che filtra leggera e squarcia le nubi. Essa è l'unico elemento che può dare la forza ai soldati di andare avanti con una convinzione più forte ed una coscienza di sé maggiore.

### **2. 2. 2. *Carnet de guerre.***

Il *Carnet de guerre*<sup>22</sup> è un vero e proprio diario scritto dall'autore a partire dal 14 ottobre 1915. Egli vi annota ciò che vive sul campo di battaglia dell'Artois. Le note che egli scrive sono intercalate da altri passaggi, come ad esempio una serie di frasi o espressioni in argot pronunciate dai soldati, nel linguaggio a loro più familiare, o riflessioni sulle guerra. Mano a mano che il tempo passa, è possibile notare come lo slancio iniziale a favore dell'impresa bellica lasci il passo ad una consapevolezza sempre maggiore dell'orrore che questo evento comporta. Così l'autore si scopre sempre più sfavorevole ad un conflitto il cui unico scopo è quello di mietere morti innocenti. Alcuni aneddoti che ritroveremo poi nel romanzo sono alternati ad elementi più personali, come ad esempio l'elenco delle

---

<sup>22</sup> H. Barbusse, *Le feu. Journal d'une escouade. Suivi du Carnet de guerre*, Paris, Flammarion, 1965.

opere letterarie che Barbusse considerava necessarie per un letterato. A foto e disegni, si alternano anche titoli di capitoli per una futura opera ed idee per altre novelle. Da ultimo, ecco apparire i 24 capitoli che andranno a formare *Le Feu*, alcuni ancora con un nome che non sarà poi mantenuto per la pubblicazione. Riporto qui di seguito i titoli dei capitoli successivamente modificati, preceduti dal numero corrispondente:

II. Les H dans l'eau. Il titolo sarà modificato in "Dans la terre".

V. Le Cantonnement. Il titolo sarà modificato in "L'asile".

VI. L'Habitude. Il titolo sarà modificato in "Habitudes".

Essendo una sorta di diario su cui trascrivere impressioni e fatti diversi, il *carnet* non presenta segni particolari. Fu stampato nella rivista *Lettres françaises*, a cura di Pierre Paraf, nel settembre 1956. Esso può però considerarsi uno dei punti di partenza per la composizione dell'opera vera e propria, un memorandum per l'autore nel momento in cui vorrà raccontare l'esperienza vissuta in modo realistico e veritiero.

### **2. 2. 3. Il titolo.**

Il titolo può assumere molteplici valenze nel caso del romanzo in questione. Il primo significato da prendere in considerazione è il più evidente. Per un lettore del 1916 che si avvicinasse a questo romanzo di guerra, il primo senso è quello che identifica "le feu" come "la prima linea". Il *Trésor de la langue française*<sup>23</sup> sostiene che l'espressione "Aller au feu" assume il significato di "aller au combat". Questa è in assoluto la prima espressione da considerare, in quanto tutti, dai soldati ai civili, erano coinvolti nella guerra, e non potevano ignorare ciò che essa significava in termini di pericolo, di paura e di morte. Concretamente, il fuoco è un elemento fondamentale per il soldato. La sua presenza o la sua assenza decretano il benessere o il malessere degli uomini al fronte. Infatti, la fiamma è l'elemento primario dei bombardamenti e delle esplosioni, simbolo di morte e distruzione. Quando è presente, può rappresentare il pericolo primo; è la devastazione, la distruzione della natura e dei corpi dei soldati, è il dolore. Il fuoco

---

<sup>23</sup> Cit. dal *Trésor de la langue française*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

è il nemico temibile degli uomini che fanno la guerra, e non li abbandona mai fino al momento in cui essi non lasciano il combattimento perché stanchi, feriti o morti. L'espressione "baptême du feu" è indicativa di questa condizione dei soldati. Nel momento in cui essi vengono spediti al fronte, quando rimangono feriti, mutilati, scioccati dall'impatto della guerra, sono "battezzati". Seguendo la metafora, gli uomini vivono un evento che cambierà per sempre la loro vita. Questo accade, per i credenti, nel momento in cui ricevono il battesimo religioso: la loro esistenza è, dopo questo sacramento, purificata dal peccato. I soldati, parallelamente, non saranno più gli stessi dopo l'esperienza della guerra.

Il fuoco è anche vita. Esso permette agli uomini di nutrirsi. In diversi brani del romanzo, il battaglione cerca dei fiammiferi e della legna da ardere per cucinare, e, nel momento in cui giunge in un villaggio, si mette subito in cerca di una casa i cui abitanti possano dargli, dietro pagamento, una stanza dove poter cucinare. Questo consente ai soldati di ricostruire una dimensione familiare, in cui possano ritrovare, anche se per poco, quello che hanno perduto. Grazie al focolare, essi recuperano rari ma preziosi momenti di serenità; tramite questi attimi, riescono a tollerare un conflitto tanto pesante che li ha allontanati da quanto avevano di più caro, e dai beni di prima necessità che, anche se miseri, facevano la loro felicità: il calore di una casa, di un giaciglio, di un pasto caldo. In alcuni brani dell'opera, invece, l'assenza del fuoco è segno di paura e tormento per i soldati. Quando non c'è, essi sono costretti a fare i conti con il freddo, con il cibo crudo, con l'oscurità. Soprattutto quest'ultimo elemento è di fondamentale importanza. Un soldato che non riesce a vedere nel buio è smarrito. In un contesto come quello bellico, del resto, è necessario che tutti i sensi siano sempre pronti e attivi. Inoltre il buio, come la notte, sono i momenti in cui ogni ricordo ed ogni paura si fanno più vividi. Per questo si ricerca sempre un contatto umano, o una luce, che riconduca l'uomo sulla strada della sicurezza e della speranza.

Da un punto di vista simbolico, il fuoco rappresenta il valore ed il coraggio. Già nell'espressione "parler avec feu", "parlare con passione", si ravvisa questa idea. In azioni che richiedono uno slancio ardimentoso, come quelle di guerra, gli uomini hanno una fiamma che li nutre, che li spinge ad andare oltre i propri limiti e le proprie paure. Questa metafora la si ritrova spesso nelle

narrazioni di gesta eroiche, e ben contraddistingue il valore dell'uomo contro il male.

Infine, è necessario considerare la dimensione metaforica del termine "feu". Per questa analisi, riprendo quanto detto da Gaston Bachelard nel suo saggio *La psychanalyse du feu*. Riferendosi al fuoco, egli sostiene: "Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture"<sup>24</sup>.

Il fuoco rappresenta il male, essendo spesso rapportabile alla morte, ma anche il bene, suo contrapposto e simbolo di vita e di purificazione. Bachelard sostiene:

Le feu enfermé dans le foyer fut sans doute pour l'homme le premier sujet de rêverie, le symbole du repos, l'invitation au repos. [...] Sans doute le feu réchauffe et reconforte. Mais on ne prend bien conscience de ce réconfort que dans une assez longue contemplation; on ne reçoit le bien-être du feu que si l'on met les coudes aux genoux et la tête dans les mains. Cette attitude vient de loin. L'enfant près du feu la prend naturellement. Elle n'est pas pour rien l'attitude du Penseur. [...] Près du feu, il faut s'asseoir; il faut se reposer sans dormir; il faut accepter la rêverie objectivement spécifique<sup>25</sup>.

Secondo questa analisi psicanalitica, l'uomo, fin dall'era primitiva, ha sempre provato una forte attrazione per il fuoco. Questo elemento rappresenta una fonte di calore e sicurezza, ed è davanti al focolare che l'essere umano si trova a riflettere, incontra sé stesso, ritrova una dimensione familiare. Per i soldati, il momento passato davanti all'unica fonte di calore di cui dispongono, è l'attimo esatto in cui il riposo si concilia con il ricordo della vita passata, con il calore della propria famiglia, con il paese natio. Questi attimi, assieme al sonno, rappresentano quei pochi sprazzi di tranquillità in cui i personaggi ritrovano sé stessi, e riflettono sulla propria condizione di uomini. Inoltre in queste occasioni, essi hanno modo di condividere con i propri compagni momenti di serenità e sparuta allegria; pochi attimi, che danno loro la forza di continuare a combattere anche quando tutto sembra perduto. Il fuoco è quindi vita, oltreché morte. È proprio grazie alla riacquisizione di questo status intimo, perduto a causa della brutalità della guerra,

---

<sup>24</sup> G. Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949, p. 19.

<sup>25</sup> G. Bachelard, *Ibid.*, pp. 32-33.



che il fuoco viene a simboleggiare anche la purezza. Essa raggiunge una dimensione di tipo spirituale, in quanto tocca le corde dell'animo umano, riconforta gli spiriti stremati e rassegnati, concede, anche se per un breve spazio di tempo, la pace perduta nella continua lotta per la sopravvivenza.

Penso che l'autore sottintenda anche un messaggio di questo tipo con un titolo che, data la sua vastità di significato, può e deve includere molteplici sfumature di senso. In un romanzo dai mille risvolti, non è infatti possibile fermarci alla prima interpretazione; è necessario scavare fino alle radici, per comprendere l'animo di uomini troppo complessi, e di un evento di enorme portata come quello della Grande Guerra.

### **2. 3. La figura del soldato.**

Uno degli aspetti più importanti nel romanzo di Henri Barbusse è la presentazione della figura del soldato. Per quanto la narrazione sia quasi esclusivamente fatta dal protagonista, che racconta gli eventi principali a cui lui ed i compagni sono sottoposti, non mancano momenti in cui sono quest'ultimi a prendere la parola e a narrare fatti che li hanno direttamente coinvolti.

Il protagonista è il narratore principale, ma, nonostante ciò, egli non spicca mai troppo rispetto alla squadra degli altri soldati: essi sono un tutt'uno. Non è un caso allora che *Le Feu* abbia per sottotitolo *Journal d'une escouade*; l'importanza e la forza della narrazione sono date dall'unione fra tutti gli uomini che ne fanno parte, diversi nel loro aspetto, ma fondamentali anche per le loro singole caratteristiche. Il punto di vista del romanzo può definirsi collettivo, ma esso rimarrà sempre all'interno del microcosmo del drappello dei soldati, e non coinvolgerà mai per intero la comunità di coloro che fanno e vivono la guerra. Questo particolare è da ricondursi al fatto che Barbusse vuole narrare il conflitto partendo dalla sua personale esperienza, senza mai distaccarsi dal realismo e dalla veridicità di cui un racconto di guerra necessita per essere una testimonianza di fatti reali.

Talvolta la narrazione è cruda, altre volte muove a pietà. Perché allora, viene da chiedersi, l'autore fa questo? Qual è il suo scopo? Egli ha come fine

principale quello di sensibilizzare su una tematica delicata ed abusata come quella della guerra. Per amore della verità, egli pone l'accento sulla reale condizione dei soldati, sul loro abbruttimento fisico e, talvolta, morale, sulla precarietà della loro condizione. Non è un caso che le dettagliate descrizioni siano guarnite da un gergo militare non propriamente raffinato. Di fatto questo era il linguaggio realmente parlato fra i soldati. Tutto deve corrispondere alla realtà.

### **2. 3. 1. L'aspetto fisico del soldato.**

La presentazione dei soldati che parteciperanno alla vicenda inizia nel II capitolo che, non a caso, si intitola "Dans la terre". Nel I capitolo sono presenti degli uomini intenti a combattere, ma essi non sono altrimenti identificati, non sono necessariamente quelli della narrazione. In quest'ultimo caso la loro presenza ha la funzione di rappresentare la guerra nella visione dei saggi che la annunciano. Nel secondo capitolo già si preannuncia una situazione difficile, in cui gli esseri umani coinvolti nella narrazione sono posti in basso, nel posto più infimo in cui un uomo che possa ritenersi tale si può trovare e che spesso coincide con la morte: la terra. Il loro corpo riproduce le sembianze di quello delle larve, la posizione di questo dà l'idea di un senso di schiacciamento rispetto agli eventi esterni, rispetto alle condizioni atmosferiche quasi mai benigne e, metaforicamente, rispetto alla guerra, un evento ben più grande della loro volontà.

On distingue de longs fossés en lacis où le résidu de la nuit s'accumule. C'est la tranchée. Le fond en est tapissé d'une couche visqueuse d'où le pied se décolle à chaque pas avec bruit, et qui sent mauvais autour de chaque abri, à cause de l'urine de la nuit. Les trous eux-mêmes, si on s'y penche en passant, puent aussi, comme des bouches. Je vois des ombres émerger de ces puits latéraux, et se mouvoir, masses énormes et difformes: des espèces d'ours qui pataugent et grognent. C'est nous. Nous sommes emitouflés à la manière des populations arctiques. Lainages, couvertures, toiles à sac, nous empaquettent, nous surmontent, nous arrondissent étrangement. Quelques-uns s'étirent, vomissent des bâillements. On perçoit des figures, rougeoyantes ou livides, avec des salissures qui les balafrent, trouées par les veilleuses d'yeux brouillés et collés au bord, embroussaillées de barbes non taillées ou encrassées de poils non rasés. (LF<sup>26</sup>, pp. 27-28)

---

<sup>26</sup> A partire da questo brano, ed in tutte le citazioni successive, utilizzerò la sigla *LF* per indicare il titolo dell'opera *Le Feu*, seguita dalle pagine da cui ho estrapolato il testo. Il riferimento completo all'edizione da me utilizzata è reperibile nella bibliografia.

Il protagonista ed i suoi compagni appaiono per la prima volta in queste righe. In un'atmosfera di distruzione e grigiore, l'occhio si focalizza su degli esseri non diversamente identificati se non per essere delle ombre; ombre che escono da buchi quasi infernali, come da un'Ade terrestre. Il narratore li chiama poi "ours", per la loro vicinanza, nei modi e nell'aspetto, al mondo animale. A questo termine è infatti accostato il verbo "grogner" che appartiene proprio alla sfera animale.

Infine, ecco che il protagonista-narratore svela il mistero di queste strane presenze: sono loro, i soldati! La prima grande caratteristica di questa narrazione è la coscienza di parlare di un unico gruppo di soldati. Non esiste mai un divario netto fra il protagonista e gli altri; per quanto ogni individuo conservi delle caratteristiche proprie, tutti assieme formano la squadra e, nel bene come nel male, essi basano la propria forza e consolazione nell'essere un gruppo coeso. Non è quindi un caso se spesso e volentieri il testo presenta il termine "nous". Questa unione non è però il segno di un'omologazione o della perdita di una propria identità. Infatti, nelle righe successive ogni soldato viene presentato con caratteristiche proprie, sia da un punto fisico che morale. Non mi soffermerò su questo punto perché ciò rischierebbe di non aggiungere niente di nuovo all'analisi, ma è giusto che venga considerato.

La ferinità degli uomini in guerra, il loro abbruttimento fisico e morale, sono comunque espressi da alcuni termini che indicano la noncuranza del loro aspetto fisico e la sciattezza nella quale essi vivono: "vomir des bâillements"; "salissures qui les balafrent"; "barbes non taillées ou encrassées de poils non rasés"; "veilleuses", termine derivante dal gergo popolare per indicare gli occhi, ma anche la loro vivacità, come se questi fossero febbricitanti ed eccitati, al pari di quelli degli animali imbizzarriti. Al tempo stesso, questo particolare potrebbe avere il significato contrario, teso ad esprimere l'umanità di questi personaggi, ormai ravvisabile soltanto nella saltuaria luce dei loro sguardi.

La descrizione dei soldati fatta da Barbusse ha il sapore di un diario etnologico. Lo scrittore abbonda nei dettagli, vi si sofferma fino a scandagliare gli anditi più impensabili, ma, al contempo, segue un ordine preciso, che non lascia spazio alla confusione. Egli inizia col descrivere il lavoro a cui essi sono adibiti in guerra nel momento in cui la narrazione comincia:

Notre compagnie occupe, en réserve, une parallèle de deuxième ligne. Ici, pas de service de veilleurs. La nuit, nous sommes bons pour les travaux de terrassement à l'avant, mais tant que le jour durera, nous n'aurons rien à faire. (*LF*, pp. 33-34)

Con lo scorrere della narrazione, i soldati riceveranno l'ordine di andare anche in prima linea, ma per il momento essi si trovano in seconda linea, in un ambiente più protetto. Segue la descrizione minuziosa dell'abbigliamento:

Dans cet éclaircissement blême, les mises hétéroclites des habitants des bas-fonds apparaissent à cru, dans la pauvreté immense et désespérée qui les créa. Mais c'est comme le tic-tac monotone des coups de fusil et le ronron des coups de canon: il y a trop longtemps que dure le grand drame que nous jouons, et on ne s'étonne plus de la tête qu'on y a prise et de l'accoutrement qu'on s'y est inventé, pour se défendre contre la pluie qui vient d'en haut, contre la boue qui vient d'en bas, contre le froid, cette espèce d'infini qui est partout. Peaux de bêtes, paquets de couvertures, toiles, passe-montagnes, bonnets de laine, de fourrure, cache-nez enflés, ou remontés en turbans, capitonnages de tricots et surtricots, revêtements et toitures de capuchons goudronnés, gommés, caoutchoutés, noirs, ou de toutes les couleurs – passées – de l'arc en ciel, recouvrent les hommes, effacent leurs uniformes presque autant que leur peau, et les immensifient. [...] Le casque donne une certaine uniformité aux sommets des êtres qui sont là, et encore! (*LF*, pp. 34-35)

In questo brano lo squallore dell'ambiente, sottolineato dal termine "habitants des bas-fonds", così come, poco prima dalla parola "nos trous", per indicare gli spazi adibiti al riposo, si mescola all'aspetto trascurato dei soldati. Essi appaiono come dei soggetti strambi; le coperte, i cappotti, i cappelli trovati per caso o avuti da sempre, contribuiscono a dar loro un aspetto tale da suscitare simpatia e pietà nel lettore. Inoltre, credo non sia un caso quello di porre l'accento sulla varietà dei vestiti e sul loro colore. Barbusse rende con maestria questo spaccato di vita in cui i suoi compagni spiccano per essere i soggetti designati della sua narrazione. Per questo egli si sofferma con tanta dovizia di particolari sulle loro caratteristiche.

Questa descrizione è quasi un elenco di oggetti, intercalati da un lungo periodo scandito da semplici virgole, ma che sembra quasi dare l'impressione di una velocità descrittiva, per quanto densa e ricca. Rilevante è anche l'utilizzo di due termini onomatopeici come "tic-tac" e "ronron" che hanno a mio avviso la funzione di smuovere la narrazione, oltre a catturare l'attenzione del lettore sull'affermazione che subito dopo segue. Essa è una constatazione su quello che la guerra ha prodotto: gli orrori di questa sono tali e tanto frequenti, da non

permettere più di pensare a tutto ciò che va oltre l'essenziale e che consiste nella propria salvezza. Come nel passo precedente, tutta la squadra sembra essere omologata e compatta contro tutto ciò che la può ferire, ma, al tempo stesso, ognuno conserva una propria individualità che Barbusse ben descrive poche righe dopo quando parla dell'abbigliamento di ciascuno. Non riporto questi passi che, a mio avviso, non contribuiscono ad arricchire di contenuto questa analisi, ma credo sia importante tenerne conto per avere una visione globale del messaggio dell'autore.

Poco dopo, egli parla delle gambe:

Et nos jambes!... Tout à l'heure, je suis descendu, plié en deux, dans notre guitone, petite cave basse, sentant le moisi et l'humidité, où l'on trébuche sur des boîtes de conserve vides et des chiffons sales et où deux longs paquets gisaient endormis, tandis que dans le coin, à la lueur d'une chandelle, une forme agenouillée fouillait dans une musette... En remontant, j'ai, par le rectangle de l'ouverture, aperçu les jambes. Horizontales, verticales ou obliques, étalées, repliées, mêlées — obstruant le passage et maudites par les passants — elles offrent une collection multicolore et multiforme: guêtres, jambières noires et jaunes, hautes et basses, en cuir, en toile tannée, en un quelconque tissu imperméable: bandes molletières bleu foncé, bleu clair, noir, réséda, kaki, beige... (*LF*, p. 35)

Perché Barbusse si applica in modo così minuzioso a descrivere le gambe? Come già ho fatto notare sopra, egli non trascura nessun particolare, si perde nei dettagli, facendo di questa parte del corpo una descrizione minuziosa. A mio avviso egli si concentra su questo elemento perché esso è fondamentale in guerra. Un soldato che non abbia una buona mobilità, che non possa correre o camminare, districandosi da solo in situazioni difficili o durante le lunghe ore di marcia, è un soldato spacciato. Io credo che sia per questo che l'autore si focalizza su questo punto. Inoltre, ribadisco il gusto descrittivo già riscontrato in qualche passaggio. Il protagonista si trova nella trincea, un luogo angusto e stretto, in cui il punto di osservazione di chi si trova all'interno è forzatamente modificato. Se il narratore si trovasse, per ipotesi, dentro la trincea, ed i compagni descritti fuori, egli vedrebbe necessariamente le gambe, e su queste si focalizzerebbe la sua attenzione. Ecco allora che la descrizione diviene anche un insieme di percezioni e di osservazioni personali create in base al momento stesso in cui l'autore le vive.

L'intento dell'autore è forse anche quello di umanizzare i suoi personaggi, di renderli fruibili per ogni tipo di pubblico, di accostarli quanto più possibile al

quotidiano delle persone normali, alle quali, principalmente, è indirizzata l'opera. Rilevante mi sembra anche l'utilizzo della parola "paquets", di gergo familiare, ad indicare due uomini distesi a dormire. Così come, per lo stesso motivo, "forme", ad indicare un uomo. Parlare di esseri umani usufruendo di termini con i quali si designano essenzialmente degli oggetti, ha qui la funzione di rendere la condizione precaria in cui versano i soldati nelle trincee. Al contempo, però, credo che esista un'altra funzione. Considerata la grande capacità dell'autore di rendere situazioni e personaggi, di nuovo qui si dà una grande importanza ai giochi di colore. Egli non si limita ad elencare le varie tipologie di calzature che i compagni portano, ma il colore assume una funzione fondamentale anche nel momento in cui entra nel rifugio. Il luogo oscuro è rischiarato solo dalla luce tremula di una candela. L'occhio allora, almeno in un primo momento, dovendo abituarsi al buio, distingue a fatica i contorni delle persone e degli oggetti che lo circondano. Ecco allora che i due soldati distesi sono definiti semplicemente come dei "pacchetti", e l'altro uomo come una banale "forma".

Ecco poi che Barbusse sposta la sua narrazione sulle età dei vari soldati:

Nos âges? Nous avons tous les âges. Notre régiment est un régiment de réserve que des renforts successifs ont renouvelé en partie avec de l'active, en partie avec de la territoriale. Dans la demi-section, il y a des R. A. T., des bleus et des demi-poisils. [...] Dans notre groupe disparate, dans cette famille sans famille, dans ce foyer sans foyer qui nous groupe, il y a, côte à côte, trois générations qui sont là, à vivre, à attendre, à s'immobiliser, comme des statues informes, comme des bornes. (*LF*, p. 37)

Per quanto in questo piccolo stralcio di narrazione non siano molte le considerazioni da fare relativamente al *modus scribendi* dell'autore, a mio avviso piuttosto lineare, credo sia importante sottolineare ancora una volta la descrizione dettagliata che l'autore fa. Egli non lascia niente al caso, niente di sottinteso. Rilevante è la presenza di due termini familiari: "bleus" e "demi-poisils". Il primo designa i soldati novelli, i giovani appena entrati nel reggimento; il secondo indica letteralmente "coloro che hanno pochi peli", ovvero i giovani che, avendo poca barba, non sono ancora considerati dei veri e propri uomini.

Rilevante è anche l'ultimo periodo di questo stralcio narrativo, in netto contrasto con quanto appena detto sulle età. Tutti gli uomini del reggimento, nonostante gli anni così differenti fra loro, sono accomunati dalla vita di trincea,

dalla guerra, che li rende tutti uguali. Qui non esistono più grandi differenze legate all'esperienza; essi sono come immobilizzati in uno spazio senza tempo, dove la vita non fa sconti, non ha pietà... Le leggi naturali non esistono più: essi devono ormai rispondere ad una legge sulla quale non possono intervenire; essi possono solo aspettare, immobilizzati in uno spazio-tempo sul quale non hanno potere decisionale.

Barbusse continua: «Nos races? Nous sommes toutes les races. Nous sommes venus de partout» (*LF*, p. 37).

E ancora:

Nos métiers? Un peu de tout, dans le tas. Aux époques abolies où on avait une condition sociale, avant de venir enfouir sa destinée dans des taupinières qu'écrasent la pluie et la mitraille, et qu'il faut toujours recommencer, qu'étions-nous? Laboureurs et ouvriers pour la plupart. [...] Pas de profession libérale parmi ceux qui m'entourent. Des instituteurs sont sous-officiers à la compagnie ou infirmiers. [...] Ici, rien de tout cela. Nous sommes des soldats combattants, nous autres, et il n'y a presque pas d'intellectuels, d'artistes ou de riches qui, pendant cette guerre, auront risqué leurs figures aux créneaux, sinon en passant, ou sous des képis galonnés. (*LF*, pp. 38-40)

Nel brano il punto interrogativo ha una valenza importante. Tramite questo l'autore si pone delle domande, come se volesse rendere l'idea di un interrogatorio interiore, una sorta di riflessione che egli fa. Inoltre, egli instaura un dialogo con il lettore, come se lo volesse rendere partecipe della sua narrazione. Questo romanzo raggiunge così un livello intimistico molto alto perché non rimane un racconto freddo e snaturato, ma richiede una partecipazione personale di chiunque lo legga; lo catapulta all'interno della trincea, pretende che partecipi della vita di chi sta facendo la guerra, ne condivida le gioie, i dolori, il passato felice ed il presente drammatico.

Parlando delle razze, ciò che spicca dalle poche righe citate è l'uguaglianza fra tutti i soldati. Se continuassimo nella lettura, vedremmo che l'autore cita le origini di ogni soldato, ma mai con l'intento di creare delle differenze, piuttosto per sottolineare come tutti siano accomunati da un destino comune; un destino che va ben oltre le piccole schermaglie che possono derivare da pregiudizi sulle differenze regionali, alle volte citate solo in modo ironico e per distendere il clima di tensione che la guerra crea.

Barbusse passa poi a descrivere le varie professioni dei compagni. Sempre da un punto di vista stilistico, metto in evidenza la ripetizione costante del termine "nos" quando egli parla di tutte le caratteristiche che riguardano lui e gli altri soldati. La costanza con cui ripete questa parola, crea un ritmo lento, ripetitivo, che ha però lo scopo di sottolineare il senso di comunità, l'assimilazione fra i soldati, l'essere tutti uguali di fronte ad un conflitto che li schiaccia. Il messaggio che egli manda è chiaro e nemmeno troppo velato. Quasi tutta la comunità che popola la trincea, che combatte in prima linea, che sprezza il pericolo a costo della propria vita, appartiene ad una categoria di lavoratori considerata bassa rispetto a quella degli intellettuali e degli uomini di potere. Il conflitto è portato avanti dagli umili, da chi, anche nella vita passata, ha faticato per affermare la propria dignità di uomo con il sudore della fronte. Per quanto il proprio passato sia visto come un lontano ricordo, una parentesi felice brutalmente interrotta, questo ha costituito il vissuto e la formazione di questi uomini valorosi che ora combattono a discapito della propria vita. Ed essi appartengono tutti, più o meno, ad una fascia sociale inferiore: essi sono, come l'autore stesso afferma, dei "soldati combattenti", quasi una tautologia, ma, in questo caso, quanto mai appropriata. Il fatto di ripetere la funzione primaria sua e dei compagni pone l'accento sulla loro principale qualità: il valore. Venuti dagli angoli più remoti, questi personaggi erano esseri perfettamente sconosciuti fino a quel momento. Adesso essi sono riconosciuti per il loro coraggio, per il loro senso del dovere e, cosa ancor più importante, per il fatto che mettono a repentaglio quanto di più caro hanno: la propria vita.

L'unico dettaglio che crea perplessità è il fatto che Barbusse si includa in questo gruppo pur essendo un intellettuale a tutti gli effetti, pur avendo fatto del talento nello scrivere la sua unica professione. Ciò che non fa scendere il discorso nella contraddizione è, a mio avviso, il fatto che egli affermi che non vi sono quasi per niente intellettuali schierati in trincea, affermazione che lo salva in parte. Inoltre, egli critica, attraverso queste poche righe, tutta una fascia di uomini di cultura che, in maggioranza, non si schiera, o lo fa senza rischiare la propria pelle, lasciando agli umili il compito di battersi e di morire, e riempiendo poi di frasi altisonanti di gloria postuma le pagine dei giornali e dei necrologi. Egli si salva



perché è presente, perché combatte a fianco degli altri e non fa distinzione fra se stesso e loro. Tutti sono uguali; tutti sono "soldati combattenti"!

Ecco quindi come conclude l'autore:

Malgré les diversités d'âge, d'origine, de culture, de situation, et de tout ce qui fut, malgré les abîmes qui nous séparaient jadis, nous sommes en grandes lignes les mêmes. A travers la même silhouette grossière, on cache et on montre les mêmes mœurs, les mêmes habitudes, le même caractère simplifié d'hommes revenus à l'état primitif. Le même parler, fait d'un mélange d'argots d'atelier et de caserne, et de patois, assaisonné de quelques néologismes, nous amalgame, comme une sauce, à la multitude compacte d'hommes qui, depuis des saisons, vide la France pour s'accumuler au Nord-Est. Et puis, ici, attachés ensemble par un destin irrémédiable, emportés malgré nous sur le même rang, par l'immense aventure, on est bien forcé, avec les semaines et les nuits, d'aller se ressemblant. L'étroussure terrible de la vie commune nous serre, nous adapte, nous efface les uns dans les autres. C'est une espèce de contagion fatale. Si bien qu'un soldat apparaît pareil à un autre sans qu'il soit nécessaire, pour voir cette similitude, de les regarder de loin, aux distances où nous ne sommes que des grains de la poussière qui roule dans la plaine. (*LF*, p. 40)

Questa conclusione è la sintesi perfetta di quanto Barbusse ha detto dettagliatamente fino a questo momento. La prima linea è pari ad un grande limbo dove sono ammassati tanti uomini differenti, dalle abitudini e dall'aspetto diversi, tutti in attesa del grande inferno in cui la guerra li scaraventerà senza troppi timori. Rilevante in questa parte è la ripetizione del termine "mêmes" che scandisce, con un ritmo volutamente monotono ed incisivo, un tempo proprio dei soldati. Essi attendono il loro destino e, nell'attesa, cominciano un processo di trasformazione ed annientamento della propria individualità. Ognuno cercherà di mantenerla a modo suo, ma niente di duraturo può esser fatto contro una guerra che abbrutisce e sminuisce l'umanità di ogni singolo essere umano. Quello che è importante sottolineare è che in questa narrazione è il conflitto la causa ed il male supremo che rende gli uomini simili a bestie; essi ne sono le vittime impotenti.

Da ultimo, vorrei focalizzarmi su alcuni elementi che, se accostati alla fisicità del soldato, la mettono in risalto e ben rendono la situazione precaria in cui questo si trova: i viveri, la corrispondenza, le condizioni atmosferiche, le armi.

Uno dei molti brani che parla dei viveri e della corrispondenza è il seguente:

Pour le moment, c'est la soupe qu'on attend. Après, ce seront les lettres. Mais chaque chose en son temps: lorsqu'on aura fini avec la soupe, on songera aux lettres. Ensuite,

on se mettra à attendre autre chose. La faim et la soif sont des instincts intenses qui agissent puissamment sur l'esprit de mes compagnons. Comme la soupe tarde, ils commencent à se plaindre et à s'irriter. [...] Cependant, ils se jettent sur la nourriture et mangent, debout, accroupis, à genoux, assis sur un bouteillon ou un havresac tiré du puits où on couche, ou écroulés à même le sol, le dos enfoncé dans la terre, dérangés par les passants, invectivés et invectivant. A part ces quelques injures ou quolibets courants, ils ne disent rien, d'abors occupés tout entiers à avaler, la bouche et le tour de la bouche graisseux comme des culasses.

Il sont contents.

Au premier arrêt des mâchoirs, on sert des plaisanteries obscènes. [...] En attendant le caoua, on roule la cigarette, on bourre la pipe. (*LF*, pp. 40-46)

Questo è uno dei passaggi che rendono al meglio la condizione in cui versano gli uomini nella trincea. In brevi frasi volte a rendere crudamente l'istinto di necessità che sovrasta i soldati, Barbusse ci descrive l'impazienza, la smania che li prende nel momento in cui attendono i viveri, prima fonte di sostentamento, e le lettere, uno dei pochi legami con il mondo esterno. In guerra non esistono giustificazioni: se il cibo non arriva, tutti si sentono in diritto di protestare ed alterarsi con i diretti responsabili della mancanza o del ritardo. Significativo è anche il modo con cui i compagni si lanciano sulle vivande, al pari di belve affamate, noncuranti della loro posizione o condizione.

È fondamentale notare come l'umore dei soldati vari in base a questi semplici piaceri terreni. Da uno stato di rabbia e precarietà, essi divengono d'improvviso felici dopo essersi saziati. Lo stesso autore mette in evidenza questo cambiamento lasciando la frase "Ils sont contents" separata da tutto il resto. La gioia degli uomini è scandita anche dalla serie di battute oscene che essi si scambiano dopo il pasto: guizzi di vitalità necessari prima di sprofondare nuovamente nell'interminabile attesa di un'altra emozione.

Fra le parole semplici che Barbusse utilizza, spiccano due termini, uno di origine latina ed uno di natura gergale. Il primo è "quolibet", dal latino "quodlibet", che ha il significato di "ciò che piace". Nel parlato ha poi assunto il significato di "Propos moqueurs ou injurieux lancés à quelqu'un"<sup>27</sup>. Il secondo è "caoua", dall'arabo "qahwa", che significa "caffè". Questa parola, per quanto abbia un'origine antica e particolare, è però utilizzata in ambito popolare.

---

<sup>27</sup> Cit. dal *Trésor de la langue française*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

Ciò che, a mio avviso, è molto importante, è la descrizione dell'umore dei soldati, variabile in base a fattori primari. Essi cambiano il proprio atteggiamento a causa della mancanza o della presenza di ciò che rappresenta il loro sostentamento. Il filo conduttore di questa variabilità è però il livello linguistico degli uomini. Essi raramente utilizzano termini alti. Ciò che li identifica e li unisce è il gergo, la parlata popolare, l'oscenità, utilizzate sia per esprimere la propria rabbia, sia la propria felicità.

Per quello che riguarda le condizioni atmosferiche e le armi, fra i molti passaggi cito il seguente:

Je gagne la route et vais au-devant des hommes de la dix-huitième qui dévalent. Les uniformes de ces rescapés sont uniformément jaunis par la terre; on dirait qu'ils sont habillés de kaki. Le drap est tout raidi par la boue ocreuse qui a séché dessus; les pans des capotes sont comme des bouts de planche qui ballottent sur l'écorce jaune recouvrant les genoux. Les têtes sont hâves, charbonneuses, les yeux grandis et fiévreux. La poussière et la saleté ajoutent des rides aux figures.  
Au milieu de ces soldats qui reviennent des bas-fonds épouvantables, c'est un vacarme assourdissant. Ils parlent tous à la fois, très fort, en gesticulant, rient et chantent.  
Et l'on croirait, à les voir, que c'est une foule en fête qui se répand sur la route! (*LF*, p. 71)

La scena si focalizza su un avvenimento banale: uno squadrone rientra da giorni intensi di trincea. Barbusse ci descrive l'aspetto dei soldati in modo magistrale; essi sono come impressi in fotografia, i colori delle divise, i cappotti ed i visi induriti dal fango, dalla pioggia, dal terrore, risaltano nell'andirivieni stanco degli altri gruppi. Ciò che sembra paradossale è l'allegria che trasuda da questi personaggi all'apparenza tanto desolati. Essa non è altro che la vita che rientra nei loro corpi e nella loro anima. Dopo giorni impegnati a combattere con la morte essi rivedono finalmente la possibilità momentanea della salvezza. E nessuna gioia è più grande di quella di sentirsi vivi.

A livello stilistico, pongo l'accento sull'espressione dalla forma ricercata quale " Les uniformes de ces rescapés sont uniformément jaunis par la terre", dove l'autore utilizza per due volte la parola "uniforme" quasi in senso ironico. Infatti la divisa è uniformemente ingiallita dalla terra. Ciò che rappresenta il termine di riconoscimento di ogni soldato, il suo valore, sembra quasi essere sbeffeggiato dalla natura. Una natura che ignora i diverbi umani e che ha un proprio ciclo; un ciclo che va al di là di ogni evento umano, meraviglioso o terribile che sia. Questa

verità è resa ancor più cruda dalla frequente presenza di rotacismi, che contribuiscono a rendere la durezza e l'asprezza di un evento terribile e di un destino ineluttabile.

A conclusione di questa analisi credo sia importante sottolineare alcuni aspetti. Alla scrittura di Barbusse, piuttosto lineare nella maggioranza dei casi, corrisponde una limpidezza nel significato. L'autore non scrive per creare esclusivamente un esempio di bello stile, ma, soprattutto, per sottolineare le condizioni dei soldati al fronte. Ecco che la bellezza dello stile si fa limpida, e non lascia spazio ad orpelli che complicherebbero il testo e falserebbero il senso e la veridicità della sua testimonianza. In tal modo, il lettore è messo nelle condizioni di capire al meglio ogni passaggio narrativo del romanzo.

Nelle poche righe che ho messo in evidenza, ciò che risalta è la presenza costante del gruppo dei compagni, anche quando è il narratore a parlare. La frequenza con cui il termine "nous" è ripetuto rende l'idea che a parlare sia un'intera squadra, unita dalla solidarietà e dalla fratellanza in un momento dove la tragedia della guerra uccide e brutalizza tutto ciò che la circonda. In trincea permangono ma non sono più così forti le differenze fra strati sociali, paesi d'origine, mestieri, aspetto fisico: tutti combattono uniti per adempiere ad un dovere considerato ben più alto. Questo è l'amore per il proprio popolo ed il proprio Paese. La fisicità ben rientra in questi termini, in quanto essa è abbruttita dalla guerra, ma l'esteriorità non corrisponde direttamente all'aspetto interiore e morale. Gli uomini conservano infatti un'integrità ed un senso del dovere che va oltre ogni ruga, ogni cappotto sdrucito, ogni bruttura che il conflitto arreca sulla pelle dei soldati.

### **2. 3. 2. L'aspetto morale del soldato.**

Nel romanzo di Barbusse la moralità del soldato è il punto di partenza per un'analisi importante, in quanto, al contrario di quanto vedremo in Céline, essa non è necessariamente degradata come l'aspetto fisico. In *Le Feu* si ha l'impressione che gli uomini del reggimento, abbruttiti dalla trincea, dall'orrore e dalla morte, siano sopraffatti da una decadenza interiore, ma che conservino

ancora quel poco di umanità che li conferma uomini, dotati di un cuore per sentire ed un cervello per ragionare. Credo che l'autore voglia trasmettere, tra le righe, un messaggio di speranza nel genere umano: l'uomo, anche se sottoposto alle più infime prove, può mantenere un'umanità che, anche se repressa o stordita durante la guerra, rappresenterà la speranza per creare un mondo migliore dopo il conflitto.

Analizzerò alcuni aspetti del comportamento del soldato che, a mio avviso, sono importanti per descriverne la personalità. Il primo è quello che riguarda l'attesa:

On attend. On se fatigue d'être assis: on se lève. Les articulations s'étirent avec des crissements de bois qui joue et de vieux gonds: l'humidité rouille les hommes comme les fusils, plus lentement mais plus à fond. Et on recommence, autrement, à attendre. On attend toujours, dans l'état de guerre. On est devenus des machines à attendre. (*LF*, p. 40)

L'attesa, resa nella narrazione anche dalle frasi spezzate che l'autore sapientemente utilizza, si alternano a suoni duri e secchi, dati dal rotacismo delle parole "crissements" e "rouille", quasi a voler esprimere una condizione umana di stasi che non rappresenta mai uno stato di pace e serenità, ma piuttosto di logoramento. Gli uomini sono paragonati al legno che scricchiola o a dei gangheri vecchi; essi sono simili a fucili arrugginiti dal tempo che passa.

Nella guerra, non a caso detta di logoramento, i soldati attaccavano le trincee nemiche, e spesso si trovavano a scontrarsi con il nemico in un mortale corpo a corpo a suon di baionetta, o a schivare colpi di mortaio o bombe. Nel frattempo, essi vivevano anche per intere giornate barricati nelle trincee ad attendere, sottoposti a ordini superiori senza alcuna possibilità di replica o ribellione.

Credo sia importante sottolineare anche la ripetizione del termine "on", ancora una volta utilizzato con lo scopo di creare un'omogeneità fra tutti gli uomini del battaglione, senza distinzione alcuna di classe, quasi ad indicare che il dovere ed il dolore erano equamente suddivisi fra tutti.

Rilevante è poi l'ultima considerazione che Barbusse fa. In guerra si aspetta sempre, ed ogni uomo è divenuto una macchina adibita all'attesa di un evento, di una catastrofe, di un'avventura. Questa specifica condizione che riduce

il soldato ad un oggetto, lo rende altresì meno colpevole degli eventi che si verificano intorno a lui. Egli attende e non deve fare altro. Ogni cosa, dal combattimento all'arrivo di una lettera, può esser gestita e controllata dagli uomini solo in parte. Per il resto, essi sono sottomessi ad una volontà ineluttabile. L'unico segno di autonomia rispetto a ciò è dato dal gesto dell'alzarsi, della stanchezza che l'attesa causa e dell'impazienza. Questi piccoli cenni di vitalità sono il segnale di uno spirito che ancora vive negli uomini, non completamente rassegnati alla condizione terribile che altri hanno imposto.

Di seguito tratterò invece due sentimenti tanto differenti quanto concomitanti nella sequenza che riporterò: la rabbia e la rassegnazione. Nella scena Volpatte fa ritorno nella trincea dopo un periodo di degenza. Egli è in collera. I compagni allora cercano di scoprirne le cause.

«C'est-i' des embusqués qu'tu veux causer?»

«Tu parles!»

Il avait lancé par-dessus le talus le restant de son bœuf, et ce cri, ce soupir, sortit violemment de sa bouche comme d'une soupape.

«T'en fais pas pour les embusqués, vieille colique, conseilla Barque, goguenard, mais non sans quelque amertume. A quoi ça sert?» [...]

«J'suis pas maboul tout à fait, et j'sais bien qu'des mecs de l'arrière, l'en faut. Qu'on aye besoin d'traîne-pattes, j'veux bien... Mais y en a trop, et ces trop-là, c'est toujours les mêmes, et pas les bons, voilà!» [...]

«Ah! mon vieux, ruminait notre camarade, tous ces mecs qui baguenaudent et qui papelardent là-dedans, astiqués, avec des kébrocs et des paletots d'officiers, des bottines-qui marquent mal, quoi- et qui mangent du fin, s'mettent, quand ça veut, un centième de casse-pattes dans l'cornet, s'lavent plutôt deux fois qu'une, vont à la messe, n'défument pas et l'soir s'empaillent dans la plume en lisant sur le journal. Et ça dira, après: «J'suis t'été à la guerre». [...] Le voisin de Volpatte secoua la tête sous les cataractes qui tombaient du ciel et dit: «Tant mieux pour eux». «J'suis pas maboul...» recommença à dire Volpatte. «P'tet; mais t'es pas conséquent». Volpatte se sentit injurié par ce terme; il sursauta, leva furieusement la tête, et la pluie qui le guettait s'appliqua en paquet sur sa figure. «Non, mais des fois! Pas conséquent! C'purin-là!» «Parfaitement, monsieur», reprit le voisin. «J'dis qu'tu rousses et qu'pourtant tu voudrais bien être à leur place, à ces Jean-Foutre». (LF, pp. 132-134)

La prima cosa da notare è sicuramente lo sforzo dello scrittore di riprodurre il parlato nei dialoghi fra i soldati. Essi sono uomini semplici, con un grado di cultura non troppo elevato ed, inoltre, hanno sviluppato un gergo militare specifico. Barbusse ben riproduce questo modo di parlare, in particolare con l'utilizzo degli apostrofi, che indicano le abbreviazioni che frequentemente si fanno nel linguaggio parlato.

Secondariamente, credo sia importante soffermarmi sulle parole che sono utilizzate in questo dialogo, in parte provenienti dal gergo familiare: "vieille colique" e "maboul", appellativi usati per offendere, ma sempre in tono familiare e mai cattivo; "traine-pattes", parola che allude al passo lento dei soldati; "papelarder", neologismo verbale che deriva dal sostantivo di origine familiare "papelard", e che significa "scartoffia". Anche l'espressione "manger du fin" è, a mio avviso, ricollocabile al gergo popolare, con il significato di "mangiare bene, raffinato"; così come "casse-pattes" e "cornet" sono entrambe parole utilizzate in gergo per indicare qualcosa che sconvolge lo stomaco nel primo caso, e lo stomaco nel secondo. Anche "défumer" è verbo di origine colloquiale che, grazie al prefisso privativo "de", significa "non fumare". Lo stesso vale per "s'empailler", che, nella lingua comune, ha il significato di "impagliare", ma qui assume la valenza di "starsene coricato". "Purin" è ancora un'offesa presa da un termine che indica gli escrementi, mentre "Jean-Foutre" ha qui lo scopo di indicare tutti coloro che, attraverso svariati stratagemmi, cercano di evitare la guerra, o che provano a tirarsi fuori dai pericoli che da essa possono giungere; è un termine anch'esso di origine familiare.

Ciò che risulta da queste poche righe è l'uso comune di termini di tipo familiare, spesso volgari e provenienti anche da campi di significato differenti. Credo sia importante però evidenziare che, per quanto detti termini sembrano utilizzati con lo scopo di offendere, nella realtà essi sono di uso comune nell'ambito popolare. La sfumatura negativa che essi contengono non ha qui una forte valenza, ma essa prende una coloritura affettiva. Nel gruppo dei soldati, accomunati dal senso dell'orrore e della comune tragedia, si cerca di dissacrare la paura ed il pericolo anche tramite l'offesa, in un circolo che ha lo scopo di rendere tutti quegli uomini uguali e accomunati dallo stesso destino. A tal proposito, riporto una piccola parte del capitolo XIII, dal titolo "Les gros mots", in cui Barque, uno dei compagni del protagonista, esplica quanto appena esposto. Egli si rivolge al protagonista così:

«Dis donc, sans t'commander... Y a quéqu'chose que j'voudrais te d'mander. Voilà la chose: si tu fais parler les troufions dans ton livre, est-ce que tu les f'ras parler comme ils parlent, ou bien est-ce que tu arrangeras ça, en lousdoc? C'est rapport aux gros mots qu'on dit. Car, enfin, pas, on a beau être très camarades et sans qu'on s'engueule pour ça,

tu n'entendras jamais deux poilus l'ouvrir pendant une minute sans qu'i's disent et qu'i's répètent des choses que les imprimeurs n'aiment pas beseif imprimer. Alors, quoi? Si tu ne le dis pas, ton portrait ne sera pas r'ssemblant: c'est comme qui dirait que tu voudrais les peindre et que tu n'mettes pas une des couleurs les plus voyantes partout où elle est. Mais pourtant ça s'fait pas». (LF, p. 192)

Come terzo punto, è importante evidenziare lo scambio di battute fra i soldati. La rabbia di Volpatte, prima trattenuta per la troppa indignazione, scoppia come il temporale che sferza i visi dei soldati e svela la sua origine: il soldato è in collera con gli imboscati, ovvero coloro che trovano ogni tipo di pretesto per non andare a combattere. È importante osservare come alla reazione forte, quasi violenta, del singolo, corrisponde una risposta collettiva dei compagni, ma questa è paradossalmente calma e rassegnata se non, come nell'ultima parte, ironica nei confronti di questo. Ciò che trapela da queste righe è la mancanza di stupore da parte della massa degli uomini. Non c'è più spazio per lo stupore; tutto scivola sui corpi e le menti come la pioggia e la guerra. Niente si può fare perché l'inerzia e l'impotenza sono ormai troppo radicate nell'animo del gruppo, che essi accettano senza ribellarsi la loro condizione. Lo stesso risentimento di Volpatte va piano piano assopendosi mano a mano che la narrazione continua. Solo alla fine i soldati riavranno coscienza di sé, ma lo vedremo in seguito. Per dare una conferma a quanto detto, cito un secondo passaggio in cui la rassegnazione è il sentimento preponderante. È importante sottolineare che anche lo stralcio narrativo che segue è un semplice dialogo fra soldati; si capisce allora come sia diffusa e comune questa sensazione.

«C'est vrai, quand on y pense, qu'un soldat -ou même plusieurs soldats- ce n'est rien, c'est moins que rien dans la multitude, et alors on se trouve tout perdu, noyé, comme quelques gouttes de sang qu'on est, parmi ce déluge d'hommes et de choses» [...] «On s'embête», dit Volpatte. «On tient!» ronchonne Barque. «Faut bien», dit Paradis. «Pourquoi?» interroge Martherau, sans conviction. «Y a pas besoin d'raison, pis qu'il le faut» «Y a pas d'raison», affirme Lamuse. «Si, y en a», dit Cocon. «C'est... Y en a plusieurs, plutôt» «La ferme! C'est bien mieux qu'y en aye pas, pis qu'i'faut t'nir». (LF, p. 49)

Altra caratteristica morale di un certo rilievo è l'indifferenza, qualità legata alla rassegnazione sopra descritta, ma dal tono fortemente peggiorativo:

Poterloo marche depuis un mois dans des bottes de fantassin allemand, de belles bottes quasi neuves avec leurs fers à cheval aux talons. Caron les lui a confiées lorsqu'il a été évacué pour son bras. Caron les avait prises lui-même à un mitrailleur bavarois abattu



près de la route des Pylônes. J'entends encore Caron raconter l'affaire: «Mon vieux, le frère Miroton, il était là, le derrière dans un trou, plié: i'zyeutait l'ciel, les jambes en l'air. L'm'présentait ses pompes d'un air de dire qu'elles valaient le coup. -Ça colloche-, que j'm'ai dit. Mais tu parles d'un business pour lui reprendre ses ribouis: j'ai travaillé dessus, à tirer, à tourner, à secouer, pendant une demi-heure, j'attige pas: avec ses pattes toutes raides, il ne m'aidait pas, le client. Puis, finalement, à force d'être tirées, les jambes du macchab se sont décollées aux genoux, son froc s'est déchiré, et le tout est venu, v'lan! J'm'ai vu, tout d'un coup, avec une botte pleine dans chaque grappin. Il a fallu vider les jambes et les pieds de d'dans». (*LF*, p. 36)

La scena drammatica è raccontata dal soldato Caron in un modo che nega ogni tipo di pietà o tristezza. La descrizione è ricca di particolari, quasi al pari di una rappresentazione cinematografica; ogni singolo gesto è arricchito dal gusto del dettaglio, che serve a valorizzare l'azione e ad incrementare il senso del disgusto. Il tono che il soldato usa, per quanto carico di enfasi, non differenzia molto questa narrazione da altre presenti nel romanzo, che hanno come oggetto una tematica totalmente differente. Egli racconta l'impresa come se ne potrebbero raccontare molte altre, senza il minimo senso di orrore o pietà. È per questo motivo che faccio rientrare questo brano nella rappresentazione dell'indifferenza. Tante sono le atrocità e la violenza con cui si combatte, che non è più concepibile lo stupore o l'orrore, nemmeno di fronte ad un cadavere in stato di putrefazione. La norma è questa.

Ancora una volta, lo stile ricalca perfettamente il linguaggio parlato, con la sua punteggiatura frequente ed i suoi apostrofi che designano altrettante abbreviazioni. Lo stesso vale per la presenza di alcune parole tipiche del linguaggio familiare: "frère Miroton", espressione popolare con cui viene designato il nemico. Il termine "miroton" indica letteralmente il brasato di manzo; in questo caso indica il soldato tedesco morto, ormai ridotto a carneficina al pari di un animale. L'accostamento mette anche in evidenza l'impotenza e la mancanza di lucidità dell'uomo che si è fatto uccidere. "Pompes" è termine familiare per indicare le scarpe; il verbo "attiger", anch'esso di uso familiare, significa "esagerare". Lo stesso può esser detto di "pattes", ad indicare i piedi. L'utilizzo della parola "client" per indicare il nemico, è qui usata in chiave ironica, ma sottolinea ancora di più il distacco e l'indifferenza dei soldati nei confronti della morte. Ancora familiare è il termine "macchab", abbreviazione di "macchabée",

ad indicare il cadavere, così come "froc", che significa braghe, e "grappin", che ha il significato di rampino, ma qui indica i piedi striminziti del soldato tedesco.

Ultimo particolare da prendere in considerazione è l'onomatopea "v'lan", spesso usata anche in italiano, che ha lo scopo di velocizzare il racconto e renderlo più interessante e accattivante.

Dopo aver parlato ed analizzato degli esempi di moralità negativa, vorrei concentrarmi sul loro opposto. È importante ricordare come i personaggi del romanzo di Barbusse conservino anche degli aspetti positivi; essi non sono ridotti totalmente allo stato primitivo ed animale, ma, anche nella drasticità della loro condizione, conservano un'umanità che nemmeno la guerra potrà annientare fino in fondo. Come ci riescono? In primo luogo, conservando un legame con il passato, con il mondo civile del quale facevano parte prima dell'arruolamento. Eccone alcuni esempi:

Ils regagnent leur coin, quelques-uns par-ci par-là ont le fardeau léger et important d'une lettre. [...] D'aucuns se sont déjà installés pour la correspondance. [...] Le moment des lettres est celui où l'on est le plus et le mieux ce que l'on fut. Plusieurs hommes s'abandonnent au passé et reparlent d'abord de mangeaille. Sous l'écorce des formes grossières et obscurcies, d'autres cœurs laissent murmurer tout haut un souvenir et évoquent des clartés antiques: le matin d'été, quand le vert frais du jardin déteint dans toute la blancheur de la chambre campagnarde, ou quand, dans les plaines, le vent donne au champ de blé des remuements lents et forts, et, à côté, agite le carré d'avoine de petits frissons vifs et féminins. Ou bien, le soir d'hiver, la table autour de laquelle sont les femmes et leur douceur et où se tient debout la lampe caressante, avec le tendre éclat de sa vie et la robe de son abat-jour. (*LF*, pp. 62-63)

Il primo mezzo attraverso il quale essi riescono a mantenere un contatto con la civiltà sono le lettere, oggetti tangibili che li riportano indietro nel mondo di cui hanno fatto parte fino a poco tempo prima. La corrispondenza permette a questi uomini di non perdere i loro ricordi, le immagini del paese, della terra, della famiglia. Barbusse descrive questa parentesi del ricordo, dal sapore ameno e colorato, con uno stile limpido e scandito da periodi più lunghi; uno stile che rilassa l'animo e fa immedesimare anche il lettore nella situazione del soldato. Infatti, si passa dalla brutalità e il grigiore della trincea ad uno sprazzo di luminosità che calma l'ansia ed assopisce la paura.

Ecco allora che, come in un dipinto, le "formes grossières et obscurcies" dei soldati, si mescolano alle "clartés antiques": il mattino d'estate, il campo di grano, il focolare domestico.

Oltre alle lettere, gli uomini hanno la possibilità di preservare un legame con ciò che hanno di più caro attraverso il ricordo ed il sogno. Queste uniche cose consentono loro di mantenere vive la propria umanità e la propria coscienza di essere uomini. Per il ricordo, cito un brano in cui il protagonista accompagna l'amico Poterloo a rivedere il paese natò e la sua casa, dopo che questi sono stati riconquistati dalle truppe francesi.

Le plus grave est à faire. Sa maison... Il hésite, s'oriente, va... «C'est là... Non, j'ai dépassé. C'est pas là. J'sais pas où c'est — où c'que c'était. Ah! malheur, misère!». Il se tord les mains, en proie au désespoir, se tient difficilement debout au milieu des plâtras et des madriers. A un moment, perdu dans cette plaine encombrée, sans repères, il regarde en l'air pour chercher, comme un enfant inconscient, comme un fou. Il cherche l'intimité de ces chambres éparpillées dans l'espace infini, la forme et le demi-jour intérieurs jetés au vent! «C'était là. Y a pas d'erreur. Vois-tu: c'est c'te pierre-là qui m'a fait reconnaître. Il y avait un soupirail. On voit la trace d'une barre de fer du soupirail avant qu'i'se soit envolé». Il renifle, pense, hochant lentement la tête sans pouvoir s'arrêter. «C'est quand y a plus rien qu'on comprend bien qu'on était heureux. Ah! était-on heureux!». (LF, p. 176)

I punti di sospensione ben rendono l'idea dell'esitazione e dell'incertezza nella ricerca disperata di un legame con il passato. Ed in questo, niente è più significativo della propria casa. È nella propria abitazione che si passa buona parte del tempo; qua si consumano molte gioie e molti dolori. La casa è il simbolo della famiglia, del calore e della protezione dai pericoli e dalle tristezze quotidiane. Risulta allora chiaro che il soldato ricerchi il posto nel quale ha vissuto, perché troppo forte è la volontà di preservare il ricordo del proprio passato e mantenervi un legame che troppi mesi di guerra hanno sfibrato.

In un primo momento egli non ha coscienza, non riesce a reperire una qualche traccia che lo riconduca al posto in cui un tempo sorgeva la sua casa. Poi, finalmente, rinviene una pietra che gli è familiare. Il primo senso di spaesamento che egli prova è importante perché non riconosce più niente di ciò che un tempo gli era tanto noto. Se volessi dare una spiegazione simbolica a ciò, potrei dire che egli si è distaccato totalmente dal mondo civile nel quale aveva vissuto fino a poco tempo prima e che, per questo, non si ambienta più e non ritrova più niente di ciò che prima lo identificava.

È solo dopo un po' di tempo che l'uomo ritrova qualcosa che gli è familiare: una pietra sulla quale riedifica con la propria immaginazione l'antica

casa con le belle stanze. Non è lecito sapere se tutto ciò sia solo frutto dell'immaginazione del soldato e di una convinzione interiore che lo spinge a trovare delle risposte positive alla sua incerta ricerca. Egli necessita di risposte concrete per fare in modo di non distruggere almeno il ricordo di un tempo passato in cui — e solo adesso lo realizza concretamente! — era veramente felice.

Infine, è necessario parlare dell'importanza del sogno come sorgente di ricordi e legame con il passato amato e perduto. In questo caso, è Fouillade che sogna del proprio paese e questo gli appare in una cornice di nostalgia e bellezza.

*Il songe, les yeux clos sous ses paupières bleutées. Il revoit. C'est un de ces moments où le pays dont on est séparé prend, dans le lointain, des douceurs de créature. L'Hérault parfumé et coloré, les rues de Cette. Il voit si bien, de si près, qu'il entend le bruit des péniches du canal du Midi et des déchargements des docks, et que ces bruits familiers l'appellent distinctement. En haut du chemin qui sent le thym et l'immortelle si fort que cette odeur vient dans la bouche et est presque un goût, au milieu du soleil, dans une bonne brise toute toute parfumée et chauffée, qui n'est que le coup d'aile des rayons, sur le mont Saint-Clair, fleurit et verdoie la barquette des siens. De là, on voit en même temps, se rejoignant, l'étang de Thau, qui est vert bouteille, et la mer Méditerranée, qui est bleu ciel, et on aperçoit aussi quelquefois, au fond du ciel indigo, le fantôme découpé des Pyrénées. C'est là qu'il est né, qu'il a grandi, heureux, libre. [...] Il ouvre les yeux, regarde autour de lui, hoche la tête, et s'adonne au regret du temps où il avait un sentiment pur, exalté, ensoleillé de la guerre et de la gloire. (LF, pp. 159-160)*

Il sogno di Fouillade si apre sull'ampio scenario del suo paese, contornato dai monti e dal mare, per poi restringersi sulla casa dei genitori e la quotidianità di quando ancora era un ragazzo spensierato. Ciò che colpisce di questa descrizione è la cura dei dettagli, talmente precisa da far apparire nell'immaginazione del lettore il villaggio, le case, la natura e, perfino, i suoi abitanti. Barbusse si focalizza essenzialmente su tre sensi: la vista, l'odorato ed il gusto. Gli occhi giocano il ruolo principale, in quanto in essi si concentrano le immagini dai colori vivaci, e questi sono il canale attraverso il quale il soldato può sognare. È con questo organo di senso che il sogno comincia, ma è ancora con esso che questo termina; non è un caso, infatti, che la parola "yeux" apra e chiuda questo intermezzo onirico. Le sfumature cromatiche vanno ad assommarsi alle sensazioni proprie dell'olfatto e del gusto, risvegliate dalla presenza delle piante aromatiche che si stagliano fra il cielo azzurro ed il mare blu.

Fouillade vive un sogno forte, in cui è coinvolto anima e corpo; un sogno quasi violento per la portata che ha. Il soldato è trasportato, anche se per pochi

istanti, in un mondo che ormai non esiste più, alla sua giovinezza piena di fantasticherie, alla casa natale. Egli impone al sogno di manifestarsi con tutta la sua forza, di ricondurlo nel tempo dove era felice, dove tutto sembrava più facile. Nella sequenza successiva a questa appena citata, egli continua a sognare, pretende di farlo, per non interrompere la pace e la bellezza che solo in quello spazio fuori dal tempo è riuscito a ricreare.

La realtà, alle volte, è più forte di ogni fantasia, anche quando quest'ultima è voluta intensamente. Ecco allora che basta un niente per interrompere la tranquillità raggiunta a fatica: gli occhi si riaprono su un mondo completamente differente, triste, grigio, violento. L'uomo riprende consapevolezza, sa di aver sognato e scuote la testa perché rassegnato. Il sogno è fuggito ed egli lo ricerca con forza, con prepotenza, perché è tutto ciò che gli rimane di un tempo passato in cui era felice.

Ecco, infine, le caratteristiche positive che rendono i personaggi di questo romanzo ancora umani e degni di esser considerati dei valorosi. La prima è sicuramente l'amore; un amore da considerarsi in senso ampio, sia nei confronti della propria famiglia, che verso i compagni. A questo proposito, cito un brano che ingloba entrambe le tematiche. Esso narra del soldato Eudore che, in licenza, riesce a vedere la moglie solo l'ultimo giorno di permesso. Per giungere a casa, è accompagnato da altri soldati, anch'essi diretti verso mète non distanti dalla sua. Il Nostro riesce ad arrivare dall'amata, ma, date le condizioni metereologiche pessime, in accordo con la moglie, non ha il cuore di spedire fuori i compagni.

«...Au galop, je me précipite, mais pourtant, j'pense à faire signe aux camaros d'm'suivre. On s'engouffre dans la maison. Mariette riait un peu et avait la larme à l'œil d'm'e voir, et elle attendait qu'on soit tout seuls ensemble pour rire et pleurer tout à fait. J'dis aux gars de se r'poser et de s'asseoir les uns sur les chaises, les autre sur la table». [...] «Au bout d'un p'tit moment, i's'lève: "Bonsoir, mon vieux", qu'i'm'dit. "On les met". "Quoi, vous partez par un temps pareil, les copains?" "Tu penses", dit c'type, "qu'on va t'empêcher de rester avec ta femme!" "Mais, mon pauv'vieux..." "Y a pas d'mais. Il est neuf heures du soir, et t'es obligé de ficher le camp avant l'jour. Allons, bonsoir. Vous v'nez, vous autres?" "Pardine!" que disent les gars. "Bonne nuit, messieurs-dames". Les v'là qui gagnent la porte, l'ouvrent. Mariette et moi, on s'est regardé tous les deux. On n'a pas bougé. Puis on s'est regardés encore, et on s'est élançés sur eux.» (*LF*, pp. 126-128)

In questo brano risalta la forza dell'amore; un amore che va oltre il bene personale e che si apre alla giusta causa del bene per l'altro, anche quando quest'ultimo è

pressoché sconosciuto. L'amore è un sentimento tanto forte quanto irruento, ben espresso qui dalla foga con la quale Eudore si precipita verso l'amata. Lo stesso sentimento esplode sulla bocca di Mariette, che ride e piange per la gioia di rivedere, dopo tanto tempo, il marito.

L'elemento che colpisce è la solidarietà che ogni personaggio ha per gli altri, l'attenzione con cui pensa al bene altrui prima ancora che al suo. Ecco allora che si viene a creare uno scambio che coinvolge tutti: l'amore della coppia, rafforzato dalla lontananza, è volontariamente sacrificato per fratellanza nei confronti dei soldati che si trovano in una situazione di disagio. Al contempo, anche i compagni di viaggio di Eudore sono disposti a sacrificare il loro benessere temporaneo pur di lasciare soli i due amanti. Barbusse riesce a riprodurre in modo magistrale ogni singolo atteggiamento di tutti i personaggi. Grande osservatore e scrittore attento all'introspezione umana, egli trasmette in poche frasi la foga dei due amanti, la fretta dei compagni di lasciarli soli e, infine, l'esitazione di questi due, divisi nell'animo tra il desiderio di amarsi ed il senso di umanità che, alla fine, li spinge a far rimanere i soldati e condividere con loro la misera stanza.

Da ultimo, la rinascita degli uomini da un punto di vista morale si ha alla fine del romanzo, quando essi prendono coscienza della loro forza in quanto insieme di persone, e della possibilità di combattere insieme, senza più alcuna distinzione di razza o cultura, per creare una società migliore.

Siamo nell'ultimo capitolo, la pioggia insistente ha sprofondato nella terra uomini e cose ed ogni sogno di vittoria ha ceduto il passo alla fatica e alla rassegnazione.

«Après tout, qu'est-ce qui fait la grandeur et l'horreur de la guerre?» «C'est la grandeur des peuples». «Mais les peuples, c'est nous!» Celui qui avait dit cela me regardait, m'interrogeait. «Oui», lui dis-je, «mon vieux frère, c'est vrai! C'est avec nous seulement qu'on fait des batailles. C'est nous, la matière de la guerre. La guerre n'est composée que de la chair et des âmes des simples soldats. C'est nous qui formons les plaines des morts et les fleuves de sang, nous tous — dont chacun est invisible et silencieux à cause de l'immensité de notre nombre. Les villes vidées, les villages détruits, c'est le désert de nous. Oui, c'est nous tous et c'est nous tout entiers». «Oui, c'est vrai. C'est les peuples qui sont la guerre; sans eux, il n'y aurait rien, rien que quelques criaileries, de loin. Mais c'est pas eux qui la décident. C'est les maîtres qui les dirigent». «Les peuples luttent aujourd'hui pour n'avoir plus de maîtres qui les dirigent. Cette guerre, c'est comme la Révolution française qui continue». [...] «On se demandera», dit l'un: «Après tout, pourquoi faire la guerre?» «Pourquoi, on n'en sait rien; mais pour qui, on peut le dire. On sera bien forcé de voir que si chaque nation apporte à l'idole de la guerre la chair fraîche de quinze cents jeunes gens à déchirer chaque jour, c'est pour le plaisir de quelques meneurs qu'on pourrait compter; que les peuples entiers vont à la boucherie, rangés en troupeaux d'armées, pour qu'une caste galonnée d'or écrive ses noms de

princes dans l'histoire; pour que des gens dorés aussi, qui font partie de la même gradaille, brassent plus d'affaires — pour des questions de personnes et des questions de boutiques. Et on verra, dès qu'on ouvrira les yeux, que les séparations qui sont entre les hommes ne sont pas celles qu'on croit, et que celles qu'on croit ne sont pas». (*LF*, pp. 365-369)

È con questa presa di coscienza che l'opera va concludendosi. I soldati continueranno ancora per un poco a discutere della loro condizione, ma essi hanno ormai compreso il peso della loro presenza nel conflitto. La guerra non serve che a rimpinguare le casse di coloro che, senza scrupoli, fanno affari con questa, o ne traggono onori ed importanza. Essi obbligano o convincono gli uomini semplici tramite i falsi ideali della patria e del nemico, ma lo fanno per il solo scopo di sottometerli al proprio volere. Il chiasmo presente alla fine del brano citato è interpretabile in questo modo: le divisioni fra gli uomini non sono le differenze di lingua, cultura, nazione. Esse sono piuttosto quelle fra uomini di potere e gente semplice, fra coloro che hanno la forza e il denaro, e coloro che, invece, sono costretti a sottostare a questi dettami, non potendo contrapporvisi.

Solo con questa presa di coscienza, si potrà concepire l'idea di una società più giusta, in cui tutti possano trovare il proprio posto e la propria felicità. In questo passaggio è evidente il pensiero di Barbusse. Formatosi secondo il pensiero socialista e pacifista, egli ravvisa nella disuguaglianza fra gli uomini il germe di ogni conflitto. La guerra non vi sarebbe se ci fossero parità di diritti e di doveri. Ne possiamo quindi dedurre che lo scrittore, attraverso la sua opera, mandi un messaggio di pace e di coraggio ad ognuno, a chi fa la guerra, a chi la vuole, a chi la subisce. L'ingiustizia del conflitto può ancora avere un senso, se da questa nascerà un'umanità cosciente della sua forza e del suo valore che propaghi un messaggio di giustizia ed amore.

I personaggi del romanzo presentano, dunque, molteplici sfaccettature che, anche negli episodi in cui risalta il lato più negativo, non hanno il solo scopo di presentare l'abbruttimento dell'uomo nel conflitto, bensì di evidenziare l'oscillazione dell'animo umano tra il bene e il male. Ciò che è importante, è che non esistono personaggi che appartengono pienamente ad una parte o all'altra, perché l'interiorità dell'uomo è talmente complessa che, nella realtà, essa non può raggiungere una purezza positiva o negativa. Inoltre, anche in un periodo storico terribile come quello della guerra, è possibile mantenere una propria umanità;

un'umanità che vive nella fratellanza fra gli uomini e nella presa di coscienza che solo con l'unione fra i popoli si potrà sconfiggere il vero nemico: la disuguaglianza creata dal potere, dal denaro e dalle differenze fra tutti gli esseri umani.

### **2. 3. 3. La gerarchia militare.**

In ogni genere di conflitto esiste una gerarchia a cui gli uomini rispondono e che rispettano. Nel caso della guerra, la gerarchia militare ha un ruolo preponderante. I soldati sono organizzati secondo un ordine preciso: in alto si trovano i superiori; sotto di loro, in ordine decrescente, tutti i soldati che hanno ruoli di minor responsabilità, fino ai soldati semplici.

Questa è la norma. È però interessante analizzare alcuni momenti in cui si vengono a creare delle disparità fra i soldati, sia perché essi provano un sentimento di superiorità rispetto ad altri compagni, sia perché amano dissacrare la loro situazione precaria, trattando ironicamente alcuni fra di loro. Eccone alcuni esempi. Il brano che segue concerne uno squadrone di soldati, il 129, che attraversa il campo dove si trovano gli uomini e che portano via quanto trovano. I compagni di Barbusse dicono di loro:

«Tu parles d'une installation à la noix, constate-il en hochant sa rude petite tête pierreuse qui a l'air pas finie, j'ai presque point roupillé: j'étais parti pour, mais j'ai été réveillé par la relève du 129<sup>e</sup> qui a passé par là. Pas par le bruit, par l'odeur. [...]» «Et c'est heureux», poursuivit Biquet, «qu'ils m'ont réveillé en m'emboucanant. Comme je l'racontais tout à l'heure à c'gros presse-papier, j'ai ouvert les carreaux juste à temps pour me cramponner à ma toile de tente qui fermait mon trou et qu'un de ces fumiers-là parlait de m'grouper». «C'est des crapules dans c'129-là». (LF, p. 30)

E ancora, riferendosi ai soldati africani che combattono nell'esercito francese:

Dans le crépuscule, un piétinement roule; une rumeur; puis une autre troupe se fraye un passage. «Des tabors». Ils défilent avec leurs faces bises, jaunes ou marron, leurs barbes rares, ou drues et frisées, leurs capotes vert-jaune, leurs casques frottés de boue qui présentent un croissant à la place de notre grenade. Dans les figures épatées ou, au contraire, anguleuses et affûtées, luisantes comme des sous, on dirait que les yeux sont des billes d'ivoire et d'onyx. [...] On le regarde et on se tait. On ne les interpelle pas, ceux-là. Ils imposent, et même font un peu peur. Pourtant, ces Africains paraissent gais et en train. Ils vont, naturellement, en première ligne. C'est leur place et leur passage est l'indice d'une attaque très prochaine. Ils sont faits pour l'assaut. [...] Des ces diables de bois blond, de bronze et d'ébène, les uns sont graves; leurs faces sont inquiétantes,



muettes, comme des pièges qu'on voit. Les autres rient; leur rire tinte, tel le son de bizarres instruments de musique exotique, et montre les dents. Et on rapporte des traits de Bicots: leur acharnement à l'assaut, leur ivresse d'aller à la fourchette, leur goût de ne pas faire quartier. On répète les histoires qu'ils racontent eux-mêmes volontiers, et tous un peu dans les mêmes termes et avec les mêmes gestes: ils lèvent les bras: «Kam'rad, kam'rad!» «Non, pas kam'rad!» et ils exécutent la mimique de la baïonnette qu'on lance devant soi, à hauteur du ventre, puis qu'on retire, d'en bas, en s'aidant du pied. [...] «Au fond, ce sont de vrais soldats». «Nous ne sommes pas des soldats, nous, nous sommes des hommes», dit le gros Lamuse. (*LF*, pp. 67-68)

Infine, parlando dei veterani volontari incaricati di fare lavori di sterro:

Ce sont de petits vieux rabougris, aux joues poudrées de cendre, ou de gros poussifs encerclés à l'étroit dans leurs capotes passées et tachées, auxquelles manquent des boutons et dont l'étoffe bâille, édentée... Tirette et Barque, les deux loustics, adossés et serrés sur la paroi, les dévisagent d'abord en silence. Puis ils se mettent à sourire. «Le défilé des balayeurs», dit Tirette. «On va rigoler trois minutes», annonce Barque. (*LF*, p. 65)

In questi tre brani non si parla del nemico tedesco, né di uomini appartenenti alla società civile, contro i quali, in entrambi i casi, si potrebbe giudicare scontata o normale l'antipatia dei soldati, sia perché è forte l'odio contro chi ha attaccato la propria Patria, sia perché non sopportano chi si culla nell'accidia, senza prendere parte attiva al conflitto. Al contrario, i soggetti del loro risentimento e del loro sarcasmo sono dei soldati francesi che combattono, proprio come loro, per la stessa identica causa. Che cosa li spinge, allora, a considerarli con disprezzo o ironia?

Nel primo caso, nei confronti dello squadrone del 129, i compagni di Barbusse hanno un risentimento dettato da azioni scorrette da parte di quegli uomini verso di loro. Non è un caso che essi pongano l'accento non solo sull'azione deplorabile, ovvero un furto, che i nuovi arrivati avrebbero voluto compiere, ma anche sull'odore nauseante che essi emanano. Accentuarne i tratti negativi, significa creare un mito spregevole contro il quale è possibile scagliarsi in tutta libertà, senza alcun motivo di ripensamento. Non era un fatto raro che si verificassero razzie nei campi, anche fra compagni appartenenti allo stesso schieramento. La fame, la sete, il freddo e l'abbruttimento della guerra in generale, avevano ridotto i soldati in una condizione di miseria tale, non soltanto materiale, in cui la sopravvivenza ed il benessere potevano esser decretati anche dalle

piccole cose. Se queste mancavano, si faceva di tutto pur di ottenerle, anche a costo di sottrarle ad un membro dello stesso schieramento.

Per quello che riguarda la squadra di soldati africani provenienti dalle colonie, noto che, al contrario dei precedenti, gli uomini provano verso questi un timore misto a rispetto. Come nel caso precedente, la descrizione particolareggiata dell'abbigliamento e della ferocia con cui essi uccidono il nemico, contribuiscono a creare un'immagine significativa di questi soldati. In questo caso, attorno a loro si forma un alone di timoroso rispetto che dà loro degli attributi quasi disumani. Non è un caso che essi non siano definiti come uomini, ma solo come soldati. Come per le divinità, benigne o maligne che esse siano, non si utilizzano aggettivi che le possano paragonare agli esseri umani, così per questa squadra non si usano appellativi che li confondano con il resto dei soldati. Essi sono un gruppo a parte, potente e feroce. Soldati, e non uomini, da trattare con timoroso rispetto. Non è senza una punta di orgoglio, però, che Lamuse afferma che loro sono degli uomini. Forse non possono compararsi agli altri in valore e impavidità, ma portano dentro di loro un'umanità che gli altri non hanno più, un dettaglio forse infinitesimo, che contribuisce però a valorizzarli rispetto a chi uccide senza scrupoli.

Nell'ultimo brano, invece, emerge l'ironia dei soldati giovani verso i più anziani. In realtà, non c'è cattiveria nelle offese che i compagni del protagonista arrecano al gruppo di veterani. Anche in questo caso, la descrizione contribuisce a creare dei personaggi goffi che, proprio a causa del loro aspetto, suscitano il sarcasmo negli altri soldati. Il loro atteggiamento è però attribuibile alla situazione in cui essi si trovano. Non bisogna dimenticare che tutto si svolge in trincea, tra il grigiore e la depressione. L'unico modo per non perdersi nella desolazione e nell'abbruttimento è quello di ricercare il riso anche negli elementi più impensabili. Ed ecco che nasce una sorta di ribaltamento delle regole della morale. Se, nella società civile, il rispetto per gli anziani è da considerarsi sacrosanto, in guerra il sarcasmo verso questi ultimi è da considerarsi routine e motivo di divertimento. Non c'è mai un'esagerazione, ma solo dell'ironia che contribuisce a rendere meno grigie le giornate tristi della trincea. Inoltre, credo che, attraverso lo scherno bonario, i soldati vogliano anche dissacrare una condizione precaria nella quale

non vorrebbero ritrovarsi. L'età avanzata non è certo un elemento di vantaggio in guerra.

Non mancano però nemmeno dei casi in cui il sarcasmo dei compagni va a colpire un membro della squadra. Parlando con Blaire, il cuiniere del gruppo, i compagni lo prendono in giro per la sua sporcizia, fino a farlo innervosire. Lui si allontana per la rabbia. Il pensiero finale degli uomini è così riassunto:

Quand sa silhouette trop obscure eut disparu, les autres ressassèrent une fois de plus cette vérité qu'ici-bas les cuisiniers sont les plus sales des hommes. «Si tu vois un bonhomme barbouillé et taché de la peau et des frusques, à ne le toucher qu'avec des outils, tu peux t'dire: c'est un cuistot, probab'! Et tant plus il est sale, tant plus il est cuistot». (LF, pp. 31-32)

Il sarcasmo è presente anche nel gruppo più ristretto dei soldati. Come nel caso precedente, non c'è cattiveria nelle loro affermazioni, ma piuttosto una maniera differente di dire la verità, ricercando nel gruppo degli uomini la forza per esprimersi contro il singolo. Inoltre, non dimentichiamo che, essendo tutti compagni, come in una qualsiasi altra situazione essi approfittano del momento di calma per svagarsi, e niente è più appetitoso del punto debole di uno di loro, sul quale scherzare.

La vera e propria gerarchia militare si ravvisa nel brano seguente, quando il caporale Bertrand, stimato da tutta la squadra, viene trovato morto dopo un terribile assalto alla trincea nemica. Al contrario di quanto noterò in Céline, in *Le Feu* il rispetto nei confronti di qualche superiore viene mantenuto, e questo è il caso del caporale. Ciò è spiegabile in quanto questo personaggio partecipa attivamente alla vita di trincea degli altri uomini; egli non ha privilegi, non pretende un trattamento differente rispetto ai suoi soldati e, inoltre, nella gerarchia militare il grado di caporale è uno dei più vicini a quello dei soldati semplici. Per questi motivi, essi lo identificano come un loro simile, ancora più rispettabile perché, nonostante uno *status* superiore, egli non si sottrae a nessuna difficoltà, ma condivide con i suoi uomini il loro stato di precarietà.

Tout à coup, il pousse un cri de détresse. Il nous appelle de la main et s'agenouille devant un mort. «Bertrand!» Une émotion aiguë, tenace, nous empoigne. Ah! il a été tué, lui aussi, comme les autres, celui qui nous dominait le plus par son énergie et sa lucidité! Il s'est fait tuer, il s'est enfin tuer, à force de faire toujours don devoir. Il a enfin trouvé la mort là où elle était! [...] «Celui-là, c'était vraiment un bonhomme, mon vieux.

Quand i' disait quéqu'chose, c'ui-là, c'était la preuve que c'était vrai. Ah! on avait pourtant bien besoin d'lui!» «Oui», dis-je, «on aurait eu besoin de lui, toujours». (*LF*, pp. 293-294)

Il capo, colui che ha guidato fino a quel momento i soldati, la certezza nei momenti di sconforto, adesso è morto. I suoi uomini lo piangono perché egli è stato una buona guida e non gli rimproverano niente. La gerarchia non viene pertanto ribaltata nei confronti dei superiori o, al massimo, riguarda lamentele temporanee ma mai violente. Il punto di riferimento che sempre li aveva accompagnati adesso non c'è più ed essi si sentono smarriti, quasi inabili a compiere una qualsiasi azione. Essi gli rendono gli ultimi onori sistemando il corpo nel modo migliore possibile e lasciandosi trasportare, per un momento, dalla commozione.

Esiste però un esempio opposto, dove il potere dei superiori non viene ribaltato, ma i soldati manifestano la loro rassegnazione ed il loro disappunto per il potere eccessivo di questi. L'episodio narra di una fucilazione di un soldato, considerato un traditore perché, nel momento della battaglia, si è dato alla fuga.

«On a planté le poteau dans la nuit. On a amené le bonhomme à l'aube, et ce sont les types de son escouade qui l'ont tué. Il avait voulu couper aux tranchées; pendant la relève, il était resté en arrière, puis était rentré en douce au cantonnement. Il n'a rien fait autre chose; on a voulu, sans doute, faire un exemple». [...] Sur le poteau, il y avait, gribouillées par les soldats, des inscriptions et des protestations. (*LF*, pp. 152-153)

In cosa è visibile il risentimento dei soldati? È solo con l'imposizione che essi fucilano il proprio compagno. Inoltre, essi scrivono delle proteste sul paletto dove il compagno è stato fucilato. Essi sono costretti a sottostare alla volontà dei propri superiori, ma è nell'assenza di questi che gli uomini affermano la loro contrarietà. È nelle deboli proteste, come nella loro incredulità, che essi affermano la loro esistenza, il loro essere uomini.

Da ultimo, vorrei riportare un caso in cui i soldati si confrontano con i loro nemici. Poterloo confessa al protagonista di esser riuscito a vedere la moglie e la figlia, rifugiate in un paese in mano al nemico, grazie ad alcuni soldati alsaziani che, pur combattendo sotto la bandiera teutonica, si sentono francesi, e per questo lo aiutano.

Voilà-t-il pas qu'on voit un Boche, deux Boches, dix Boches, qui sortent de terre — ces diables gris-là! — et nous font des signes en criant: «Kamarad! Nous sommes des Alsaciens», qu'i' disent en continuant de sortir de leur Boyau International. «On vous tirera pas dessus», qu'i's disent. «Ayez pas peur, les amis. Laissez-nous seulement enterrer nos morts». Et v'là qu'on travaille chacun de son côté, et même qu'on parle ensemble, parce que s'étaient des Alsaciens. En réalité, i'disaient du mal de la guerre et de leurs officiers. (LF, p. 178)

Ogni barriera è superata. Il confine tracciato dalla trincea è superato quanto quello, metaforico, delle differenze fra i popoli. E tutto sotto gli occhi consenzienti dei superiori. I soldati riescono ad andare oltre i confini delimitati dalla guerra e dalla razza perché si riconoscono nella lingua e nella patria. Inoltre, essi si sentono uomini prima ancora che combattenti. Infatti, non è un caso che gli alsaziani chiamino i francesi "amici". Tutti, dai maggiori ai soldati semplici, prendono coscienza della spietatezza della guerra e decidono di non combattere, almeno per un tempo piccolo che permetta ad ognuno di portare a compimento il proprio lavoro. Gli uomini manifestano, attraverso il disprezzo del conflitto e della volontà dei superiori, un ribaltamento di ogni imposizione. Si ha come la sensazione che la scala gerarchica sia, allora, messa in discussione. Questo è evidente dall'atto stesso di non sparare contro il nemico e dal dialogo che essi instaurano. In quella piccola parentesi temporale non esistono più ordini o poteri minacciosi; esiste solo il piacere di sentirsi di nuovo uomini.

Tirando le somme, che cosa si può dire relativamente alla gerarchia militare nell'opera di Barbusse? In linea di massima essa è rispettata: il potere dei superiori è raramente messo in discussione, in quanto, sia essi sono rappresentati da personaggi positivi come il caporale Bertrand, sia sono rari i momenti in cui gli uomini osano scalfire il potere a cui sono sottoposti. Un esempio di questa remissività è evidente, ad esempio, in un altro brano in cui i soldati in trincea sono visitati da un gruppo di giornalisti, incaricati di parlare delle condizioni degli uomini che fanno la guerra. I *poilus* osservano straniti il gruppo che si avvicina, alla cui testa sta uno dei loro superiori. I giornalisti guardano, ammirano il campo di battaglia ed il valore dei soldati, ma quasi li ignorano, o li scrutano stupiti, come fossero fenomeni da baraccone. Nessuno fra gli uomini in trincea osa dire niente; nessuno si azzarda ad accennare alle condizioni di vita in cui versa assieme ai compagni. La miseria della loro condizione di vita è taciuta, ed il loro silenzio

evidenza una remissività di fronte al volere dei superiori e alla propaganda probellicista.

Quando si aprono alcune piccole parentesi di ribellione, ciò avviene per una ferma volontà dei soldati, che affermano, anche se in un lasso di tempo ristretto, la loro presenza e la loro capacità di scelta. Queste sensazioni sono effettivamente limitate, quanto lo è la capacità decisionale di questi uomini semplici, costretti a eseguire gli ordini dei potenti. Credo però che sia importante riscontrare nel testo questi piccoli intervalli di autonomia, in quanto è proprio in quei momenti che i personaggi divengono completi: essi sono esseri umani dotati di sentimenti, di una fisicità e di una testa che permette loro di prendere coscienza della loro identità e del loro valore.

### **2. 3. 4. I nomi.**

Che importanza può avere il nome nella stesura di un romanzo? Esso è uno degli elementi basilari che indicano l'identità di un personaggio. Come vedremo nel capitolo dedicato a Céline, quando un soldato si presenta mettendo ben in evidenza il suo nome, lo fa per affermare la sua esistenza, la sua personalità, il suo essere uomo nel bene e nel male.

In Barbusse non si assiste a questo. Egli, nel secondo capitolo, presenta gli uomini della squadra, elencandone anche i nomi. In questo elenco si possono distinguere le varie provenienze dei soldati, ad esempio per quello che riguarda coloro che provengono dalla Bretagna. In Céline, lo vedremo, questa origine dà adito ad una sorta di disprezzo nei confronti di chi proviene da questa zona di Francia. In *Le Feu* ciò non accade.

L'unico dettaglio di rilievo è dato dal fatto che l'autore riprende dei personaggi e dei nomi provenienti direttamente dall'entourage del campo di battaglia nel quale ha combattuto<sup>28</sup>. Eccone alcuni esempi: Paradis, Mondain, l'infermiere Plaisance, il caporale Salavert, il sergente Henriot, il sergente Suilhard. Della sua esperienza egli ha conservato elementi tangibili che possano

---

<sup>28</sup> J. Relinger, *Ibid.*, p. 72.

permanere anche nelle memoria dei posteri; fra questi, vi sono i nomi, dettagli che contribuiscono a creare un legame veritiero fra ciò che l'autore scrive e ciò che realmente ha vissuto.

## **2. 4. L'ambientazione.**

Concludo la mia analisi sul romanzo di Barbusse con la presentazione dell'ambiente che circonda i personaggi. In particolare, mi soffermerò sulla descrizione del paesaggio e delle condizioni atmosferiche. Per quello che riguarda gli animali, riporterò una parte del capitolo XI, dal titolo "Le chien", dove il cane Labri svolge un ruolo abbastanza importante.

In entrambi i casi, cercherò di porre in evidenza l'importanza che la natura ha sui comportamenti degli uomini, in particolare analizzando i momenti in cui essa rispecchia le condizioni umane, ed altri in cui essa funge da ostacolo alle azioni, già difficoltose, dei soldati.

### **2. 4. 1. Gli ambienti e le condizioni climatiche.**

Ensuite, le calme immense au soleil des somptueuses prairies où luisent doucement les vaches vernissées, et les bois noirs, et les champs verts, et les distances bleues, submergent cette vision, éteignent le reflet du feu dont s'embrase et se fracasse le vieux monde. [...] Ces grands blessés que creuse une plaie intérieure embrassent des yeux ce bouleversement des éléments: ils regardent sur la montagne éclater les coups de tonnerre qui soulèvent les nuages horizontaux comme une mer, et dont chacun jette à la fois dans le crépuscule une colonne de feu et une colonne de nuée, et bougent leurs faces blêmes aux joues écorchées pour suivre les aigles qui font des cercles dans le ciel et qui regardent la terre d'en haut, à travers les cirques de brume. [...] Voilà que dans les lueurs sinistres de l'orage, au-dessous des nuages noirs échevelés, étirés et déployés sur la terre comme de mauvais anges, il leur semble voir s'étendre une grande plaine livide. Dans leur vision, des formes sortent de la plaine, qui est faite de boue et d'eau, et se cramponnent à la surface du sol, aveuglées et écrasées de fange, comme des naufragés monstrueux. Et il leur semble que ce sont des soldats. La plaine, qui ruisselle, striée de longs canaux parallèles, creusée de trous d'eau, est immense, et ces naufragés qui cherchent à se déterrés d'elle sont une multitude... (*LF*, pp. 25-26)

Questa narrazione, posta nel primo capitolo del romanzo, apre il sipario sulla guerra, in particolare sugli elementi che la contraddistinguono: le condizioni disastrose in cui malversano i soldati, rappresentate qui dal fango e dalla pioggia, e il forte senso di disagio che questi uomini provano, simboleggiato dai gesti di

fatica e disperazione che li accompagnano. La visione dei vecchi saggi, cullati dal tepore del sole e dei loro comodi giacigli, lontani da ogni tipo di pericolo, è terribile, e scaraventa questi misteriosi personaggi in un mondo freddo, ostile, violento. Netto è il contrasto fra la prima situazione e la seconda, ma niente riporterà la narrazione allo stato di pace in cui si trovano queste vecchie figure. Dalla visione in poi, la guerra sarà la padrona indiscussa del romanzo.

Nel brano che ho scelto, la natura riveste un ruolo importante: essa ricalca la condizione fisica e morale dei personaggi. Nel caso dei saggi, essa è benevola, mentre per i soldati è impietosa. Si noti il contrasto fra le parole "soleil", "sompueuses prairies", "vaches vernissées", "champs verts", "distances bleues", "vision", parole che servono a contraddistinguere la condizione positiva dei saggi, e "coups de tonnerre", "nuages horizontaux", "crépuscule", "colonne de feu", "colonne de nuée", "lueurs sinistres de l'orage", "nuages noirs", "plaine livide", "boue", "trous d'eau", termini in netta maggioranza, che designano il mondo reale dove la guerra domina gli uomini.

Che funzione ricopre la natura? Essa contribuisce a rendere la scena impietosa del conflitto in modo eccellente; i soldati sono come naufraghi aggrappati al relitto del vecchio mondo in cui regnava la pace, e che adesso è ridotto ad un ammasso di macerie. Gli elementi naturali non hanno qui una funzione salvifica. Uno per tutti, l'acqua. Questo elemento, spesso associato al rito di purificazione e della rinascita — si veda il sacramento del battesimo — è qui una delle cause dell'affondamento fisico e morale degli eserciti. Inoltre, lo stesso contrasto di colori, fra la luminosità della visione dei saggi ed il buio in cui brancolano i battaglioni, è il segno della disfatta del genere umano.

Anche il titolo del capitolo contribuisce a creare l'ambientazione bellica: il termine "visione" suggerisce l'idea di un evento che accadrà in un futuro prossimo o lontano. In questo caso, un evento di grande ampiezza e dall'esito catastrofico.

Barbusse entra poi nel vivo della vicenda e continua la sua narrazione in questo modo:

Le grand ciel pâle se peuple de coups de tonnerre: chaque explosion montre à la fois, tombant d'un éclair roux, une colonne de feu dans le reste de nuit et une colonne de nuée dans ce qu'il y a déjà de jour. Là-haut, très haut, très loin, un vol d'oiseaux terribles à l'haleine puissante et saccadée, qu'on entend sans les voir, monte en cercle pour



regarder la terre. La terre! Le désert commence à apparaître, immense et plein d'eau, sous la longue désolation de l'aube. Des mares, des entonnoirs, dont la bise aiguë de l'extrême matin pince et fait frissonner l'eau; des pistes tracées par les troupes et les convois nocturnes dans ces champs de stérilité et qui sont striées d'ornières luisant des rails d'acier dans la clarté pauvre; des amas de boue où se dressent ça et là quelques piquets cassés, des chevalets en *x*, disloqués, des paquets de fil de fer roulés, tortillés, en buissons. Avec ses bancs de vase et ses flaques, on dirait une toile grise démesurée qui flotte sur la mer, immergée par endroits. Il ne pleur pas, mais tout est mouillé, suintant, lavé, naufragé, et la lumière blafarde a l'air de couler. On distingue de longs fossés en lacis où le résidu de nuit s'accumule. C'est la tranchée. Le fond en est tapissé d'une couche visqueuse d'où le pied se décolle à chaque pas avec bruit, et qui sent mauvais autour de chaque abri, à cause de l'urine de la nuit. Les trous eux-mêmes, si on s'y penche en passant, puent aussi, comme des bouches. (*LF*, pp. 27-28)

La scena che si apre sotto gli occhi del lettore, all'inizio del capitolo successivo, ha le caratteristiche descrittive di una bolgia infernale. Il colore di tutto l'insieme è composto da tinte fosche, in cui il cielo pallido si mischia a colpi di tuono che, non a caso, è qui metafora del cannone. Non è l'unico caso in cui un elemento naturale indica un disastro bellico provocato dall'uomo. Subito dopo, l'autore parla di un "éclair roux", la scia lasciata dall'esplosione del cannone, così come di una "colonne de feu" e una "colonne de nuée", dove il fuoco e i nuvoli non sono che il simbolo del conflitto. E questi lampi di luce non hanno una funzione purificatrice o benevola. Al contrario, essi marcano visibilmente l'atmosfera di terrore bellico sullo sfondo della notte. Anche gli uccelli, che compiono ampi voli circolari in alto, ricordano gli avvoltoi, simbolo di morte.

Il focus si sposta infine sulla terra. Essa non ha sembianze più rincuoranti del cielo; è infatti identificata come un "désert" ricoperto, però, d'acqua. Lo stravolgimento degli elementi è completo. Lo stesso cielo che la illumina è quello fosco dell'alba, da cui non filtra una luce calda e ristoratrice, ma solo quella che ricopre di desolazione il campo di battaglia già devastato. Tutto è bagnato, ma non piove. La pioggia potrebbe avere la funzione di purificare l'aria mortifera che i soldati respirano. Al contrario, tutto è umido, grigio, uggioso, e l'aria, data la sua pesantezza, sembra colare come da un condotto mal chiuso.

Infine, la terra è tracciata da strani solchi: ecco la trincea. Un fossato fatto di fango, le cui "bouches" infernali emanano puzzo di urina e di stantio. In questa bolgia non esiste via di scampo; la natura ricalca perfettamente l'atmosfera di orrore e morte portata dalla guerra.

Questa ambientazione tornerà spesso nel corso della narrazione. I soldati saranno accompagnati quasi sempre da queste condizioni atmosferiche. Ecco, però, due esempi in cui gli elementi naturali concorrono al benessere degli uomini.

Nous poursuivons la promenade... On tourne dans un sentier dont les hauts buissons sont poivrés de poussière. Les bruits s'apaisent. La lumière éclate partout, chauffe et cuit le creux du chemin, y étale d'aveuglantes et brûlantes blancheurs çà et là, et vibre dans le ciel parfaitement bleu. (*LF*, p. 103)

E ancora:

Au centre, demeura, strié de pluie, le sujet du rassemblement: Fouillade, le torse nu, qui se lavait à grande eau. Maigre comme un insecte, agitant de longs bras minces, frénétique et tumultueux, il se savonnait et s'aspergeait la tête, le cou et la poitrine jusqu'au grillage proéminent de ses côtes. Sur sa joue creusée en entonnoir l'énergique opération avait étalé une floconneuse barbe de neige, et elle accumulait sur le sommet de son crâne une visqueuse toison que la pluie perforait de petits trous. (*LF*, p. 154)

Nel primo brano, gli uomini sono a riposo dopo estenuanti giorni passati nella trincea. La loro condizione è ben riprodotta dall'amenità del luogo. Ciò che risalta grandemente, è la luce che filtra dagli alti cespugli, luce che riscalda gli elementi e gli animi. Ed il biancore accecante delle cose, si staglia sull'azzurro intenso del cielo, che fa da cornice a questo quadro felice. I soldati vivono una condizione di pace, e ciò si riproduce anche nella natura che, benevola, spande sui personaggi il suo calore rigenerante.

Più particolare è il secondo brano. In questo passo, il soldato Fouillade decide di fare una doccia sotto la pioggia incessante, provocando stupore nei compagni. L'ambiente, all'apparenza ostile nei confronti degli uomini, è invece un mezzo per raggiungere il benessere. L'acqua, contrariamente a quanto ho fatto notare precedentemente, svolge qui una funzione rigeneratrice e purificante. L'uomo, abbruttito nell'aspetto, e, metaforicamente, anche nell'animo, si denuda delle sue spoglie bestiali, le lava via, per rivestirsi di un'umanità andata perduta durante il conflitto. Fouillade ritorna alla civiltà tramite questo gesto simbolico che, anche se per lo spazio di un breve capitolo, lo rende diverso. Non è un caso che i compagni rimangano stupiti da questa sua azione. Essi notano un

cambiamento, quasi un divario fra loro, rimasti allo stato ferino, ed il compagno, rigenerato totalmente anche grazie al contributo della natura.

Da ultimo, vorrei prendere in considerazione il paragrafo finale del romanzo. I soldati, francesi e tedeschi, hanno subito incredibili perdite durante l'ultima notte. Un terribile nubifragio si è abbattuto sulle trincee portando con sé uomini e cose. È forse questo un segnale? Sembra quasi che la natura abbia qui agito per porre un termine all'immensa carneficina di uomini.

Tutti i superstiti sono stremati ma, nonostante il momento di precarietà, hanno la forza per rendersi conto dell'ingiustizia nella quale sono stati trascinati: un'ingiustizia chiamata guerra, voluta solo da chi, senza scrupoli, ha messo davanti l'interesse economico e politico, a discapito di tante vite umane. Ecco la conclusione della narrazione:

Et tandis que nous nous apprêtons à rejoindre les autres, pour recommencer la guerre, le ciel noir, bouché d'orage, s'ouvre doucement au-dessus de nos têtes. Entre deux masses de nuées ténébreuses, un éclair tranquille en sort, et cette ligne de lumière, si resserrée, si endeillée, si pauvre, qu'elle a l'air pensante, apporte tout de même la preuve que le soleil existe. (*LF*, p. 376)

Lo sconvolgimento degli elementi non è servito a porre fine al conflitto, ma, sicuramente, esso ha avuto lo scopo di far prendere coscienza a tutti gli uomini sulla loro precarietà e sul valore della vita. Questa consapevolezza è qui messa in rilievo dalla luce. Le nere nubi che coprono il cielo sono squarciate da un raggio di sole, dall'alba che, simbolicamente, arriva per rinfrancare i cuori e le menti dei soldati. La luce di un nuovo giorno è il segnale che qualcosa è cambiato. Infatti, pur avendo la consapevolezza che il conflitto continuerà, i personaggi del romanzo tornano a combattere con la volontà di porre fine all'ingiustizia che ha scatenato la guerra. La complicità della natura è il simbolo di questo messaggio: che si faccia la guerra, sì, ma per ucciderla definitivamente!

Credo che in questa breve analisi siano emersi, di fatto, due generi di natura. Il primo è quello che la identifica come maligna. In questo caso, essa si prende gioco degli uomini e incide sul loro disagio, infierendo, attraverso le intemperie, sulle condizioni già disastrose dei soldati. Inoltre, essa rispecchia la precarietà degli esseri viventi attraverso la volubilità degli agenti atmosferici, di certo poco benevoli verso i personaggi. Il secondo genere è, invece, quello di una

natura benigna, che protegge e dà pace agli uomini affaticati, oltre ad infondere in loro la speranza in un domani migliore.

#### **2. 4. 2. Gli animali.**

Quest'ultima analisi mi servirà per porre l'accento sugli altri esseri viventi della narrazione che, di fatto, si riducono ad uno solo: il cane. Per quanto nel romanzo si faccia riferimento anche ad altri animali, essi sono solo nominati, fanno parte, per così dire, del decoro descrittivo della scena. Non è, però, il caso del cane Labri, al quale è dedicato un capitolo del romanzo dal titolo "Le chien".

Credo sia importante parlare anche di altre forme di vita, in quanto esse possono contribuire ad arricchire la narrazione, nonché a favorire un'analisi più approfondita sulle interazioni fra tutti gli attori della storia.

Mi soffermerò sulla descrizione che Barbusse fa del cane, e sul legame che si viene ad instaurare fra questo ed il soldato Fouillade. Dopo che quest'ultimo ha fatto la faticosa doccia che ho analizzato poco prima, torna nel rifugio:

Mais Fouillade se désintéresse de ce qu'on dit. [...] Quelque chose est là, par terre, qui l'attire. C'est Labri, le chien de l'autre escouade. Labri, vague berger mâtiné à queue coupée, est couché en rond sur une toute petite litière de poussière de paille. Il le regarde et Labri le regarde. [...] Labri n'est pas heureux. Le soldat à qui il est confié est dur pour lui et le malmène volontiers et, par ailleurs, ne s'en préoccupe guère. L'animal est attaché toute la journée. Il a froid, il est mal, il est abandonné. Il ne vit pas sa vie. Il a, de temps en temps, des espoirs de sortie en voyant qu'on s'agite autour de lui, il se lève en s'étirant et ébauche un frétillement de queue. Mais c'est une illusion, et il se recouche, en regardant exprès à côté de sa gamelle presque pleine. Il s'ennuie, il se dégoûte de l'existence. Même s'il évite la balle ou l'éclat auquel il est tout aussi exposé que nous, il finira par mourir ici. Fouillade étend sa maigre main sur la tête du chien; celui-ci le dévisage à nouveau. Leurs deux regards sont pareils, avec cette différence que l'un vient d'en haut et l'autre d'en bas. (*LF*, pp. 158-159)

Il cane, considerato per antonomasia l'animale più vicino all'uomo, risponde, anche in questo brano, alle aspettative. Tra il soldato e Labri si instaura un legame. Essi si capiscono tramite lo sguardo, tramite quegli occhi che, costantemente, si fissano in un muto scambio di solidarietà e comprensione.

Da cosa nasce questa relazione fra i due personaggi? Entrambi vivono una situazione di disagio. Il cane, così dettagliatamente descritto da Barbusse, è maltrattato dal soldato che dovrebbe occuparsene; inoltre, soffre per la mancanza

di cure e di affetto. Esso è un essere che vive nell'attesa di un miglioramento della sua situazione. Lo stesso vale per l'uomo. La guerra lo ha abbruttito e ferito nella sua interiorità; egli risente della mancanza della propria famiglia e del paese natìo che, poche righe dopo, rammenterà in sogno. Essi hanno, inoltre, coscienza della caducità della propria vita: Fouillade, in quanto pedina di un conflitto di cui teme la lunghezza e la gravità, Labri, perché rassegnato ad una sorte che lo rende passivo di fronte alla vita. È proprio in questa assenza che i due esseri viventi cercheranno, l'uno nell'altro, una pienezza che si risolverà nell'intensità dei loro sguardi, l'unico scambio, assieme alle carezze, che avverrà fra loro.

In questo episodio la natura è in stretto contatto con l'uomo. Essa, nella forma dell'animale, funge da elemento compensatore nei confronti della mancanza dell'uomo. E l'uomo, dal canto suo, trasmette il suo affetto al cane, in un interscambio completo.

## **2. 5. Conclusioni.**

La Grande Guerra ha segnato la fine della vecchia società ottocentesca, una società essenzialmente dominata da conflitti di relativa breve durata, aperta allo sviluppo della cultura e dell'economia, e ricca di belle speranze verso il futuro. Il 1914 rappresenta una cesura di enorme portata: i grandi sogni di sviluppo vengono distrutti dal bisogno di rivalsa di molti stati europei, le tecnologie avanzate in campo economico sono indirizzate verso la costruzione di bombe e nuove armi, l'uomo non è più considerato il fulcro dell'umanità e della sapienza, ma un obiettivo da distruggere. Al termine del conflitto, l'Europa non sarà più il centro del mondo sviluppato, la culla dei saperi e delle innovazioni; il vecchio continente, ridotto ad un cumulo di macerie, devastato fisicamente e moralmente, sarà costretto a rendersi conto che la sua centralità è ormai andata perduta. Nuove potenze, dagli Stati Uniti al Giappone, dalle quali ha fortemente dipeso, si fanno ora strada e pretendono un posto decisionale di rilievo sullo scacchiere mondiale.

L'ambito culturale risente particolarmente di questo cambiamento. Gli artisti e gli intellettuali, nel corso dei secoli, hanno sempre risposto all'evoluzione

del mondo dando vita alle più svariate correnti culturali, innovative o reazionarie che fossero, ma tutte vòlte ad esprimere una rivoluzione della società.

Durante il primo conflitto mondiale, la necessità di far sentire la propria voce, e di comunicare l'enorme cambiamento in atto, diviene fondamentale, al punto che, come ho fatto notare nel primo capitolo, molti uomini e donne trascrivono su carta gli eventi che stanno vivendo, fossero essi destinati ad essere pubblicati o a rimanere per sempre in un cassetto, rispondendo ad un'esigenza interiore dettata dallo stupore e dall'angoscia. Henri Barbusse, intellettuale già noto in ambito letterario e giornalistico, sente lo stesso identico bisogno. Spinto da alcuni giornali, che già a partire dal 1915 gli domandano impressioni ed articoli sul conflitto, decide di scrivere un romanzo. Come molti altri, egli trascrive sul diario episodi, modi di dire, sensazioni; incamera nella memoria e sulla pagina tutto ciò che gli sarà utile per trasmettere, attraverso la sua opera, un resoconto della guerra veritiero ed umano al tempo stesso. Solo a partire dal 1916, egli comincerà la stesura della sua opera. *Le Feu* mantiene la forma del diario di guerra, essendo suddiviso per temi di chiaro richiamo al campo di battaglia e alla vita di trincea, ma presenta un'originalità, in quanto viene suddiviso per argomenti, piuttosto che per date e luoghi. Il lettore, sia esso un soldato o un civile, può riconoscersi nei semplici episodi narrati, o sentirsi vicino al quotidiano dei molti uomini che stanno facendo la guerra.

Questo romanzo è una testimonianza nata durante il conflitto; non è una teoria a priori o una riflessione fatta a posteriori: esso rappresenta l'evento bellico per quello che è, nel suo lento svolgersi e nella sua crudezza. Chiaramente, la capacità dell'autore permette la creazione di un prodotto che vada al di là del semplice diario. Ogni capitolo risulta ben studiato; le copiose descrizioni dei paesaggi, della vita dei soldati e del loro stato d'animo, così come della morte, denotano una cura particolare nella composizione del testo. Egli pone un'estrema attenzione nella presentazione della vita degli uomini nelle trincee, dei loro bisogni quotidiani, del loro scoraggiamento, come dei pochi momenti di felicità. L'autore, nella stesura dei dialoghi, adotta un linguaggio che rispecchia la parlata dei soldati; una parlata particolare, creatasi nell'ambiente della caserma, dalle tinte vivaci. Tramite il suo diario e le lettere inviate alla moglie, ci è possibile ritornare

al momento preciso in cui egli, per amore della veridicità, annota con costanza ed attenzione tutti i modi di dire utilizzati dai propri compagni. Ciò gli permetterà di creare delle situazioni corrispondenti alla realtà da lui vissuta.

Barbusse vuole redigere una testimonianza che non sia falsata, ma che al tempo stesso, colpisca e resti impressa negli animi di coloro che la leggono: egli riuscirà nel suo intento. Molti, dagli intellettuali ai semplici cittadini, si riconosceranno nelle situazioni e nelle angosce dei personaggi descritti. Inoltre, il romanziere persegue anche un secondo scopo: attraverso la rappresentazione della guerra e delle sue atrocità – e ciò risalta nell'ultimo capitolo –, il genere umano deve comprendere l'inutilità di una guerra imbastita col solo scopo di ingrassare gli interessi di quei pochi uomini che dirigono l'economia e la politica dei paesi belligeranti. Questa ristretta cerchia di potenti, coltiva i propri interessi speculando su milioni di vite umane, e nascondendosi dietro i falsi ideali della giustizia e della libertà, contro il nemico bruto ed infedele. Per quanto l'ideologia socialista, a cui Barbusse aderisce, si possa intravedere già nei primi capitoli, è soprattutto nell'ultima parte, quella più introspettiva, che essa si conclama in tutta la sua potenza. Il suo pensiero si risolve nelle ultime righe dell'opera, quando i soldati, senza più alcuna distinzione di schieramento, comprendono il loro scopo: essi si trovano lì per distruggere definitivamente la guerra. Se questo implicherà il prolungamento del conflitto, gli uomini sono disposti ad accettarlo, a patto che, dopo di questo, non ve ne siano altri. La guerra serve per aprire gli occhi sulla realtà dei fatti, e per rendere ogni soldato più consapevole del suo peso all'interno della comunità. Non è un caso che lo stesso io narrante del romanzo non abbia un nome proprio con il quale si può identificare. Egli è un tutt'uno con i compagni, e condivide con loro ogni esperienza del fronte. Spesso, nella narrazione, l'autore utilizza un "noi" generico come soggetto. Non esiste un eroe o un individuo singolo che compia gesta eroiche o nefandezze; è la comunità degli uomini che fa la guerra. Solo attraverso la consapevolezza della forza data dall'unione e dalla fratellanza fra i popoli, a discapito degli interessi di pochi speculatori, la guerra potrà essere debellata completamente, ed un mondo di pace potrà nascere.

## Capitolo 3. *Casse-pipe* di Louis-Ferdinand Céline.

### 3. 1. Introduzione.

L'opera *Casse-pipe* è difficile a definirsi. Non può essere considerata un vero e proprio romanzo, essendo costituita da frammenti di testo più o meno lunghi. Essa è rimasta incompiuta per volontà dell'autore stesso e per le incurie del tempo e della storia, così come non può essere inserita all'interno di un vero e proprio genere. Ciò che ne risulta sembra essere un vero e proprio abbozzo, per quanto elaborato e più volte rivisitato, di una trama ben più ampia, una sorta di episodio che descrive solo uno stralcio dell'esperienza del protagonista nel contesto della Prima Guerra Mondiale: il suo arrivo come recluta nel reggimento di corazzieri di Rambouillet. Vedremo nel paragrafo successivo che diverse sono invece le ipotesi relative alla completezza o meno dell'opera.

Per quanto la sua stesura sia stata iniziata, secondo le supposizioni degli studiosi e le lettere dell'autore stesso, attorno alla seconda metà degli anni '30, la tematica trattata è quella della Grande Guerra. Il lettore si trova proiettato con violenza in un contesto completamente stravolto, oscuro, allucinatorio, paradossale e burlesco; egli non ha possibilità di sottrarsi a ciò che i personaggi e l'ambientazione gli comunicano con prepotenza. L'unica cosa da fare è lasciarsi condurre nell'avventura del protagonista Ferdinand.

#### 3. 1. 1. La genesi e la datazione<sup>29</sup>.

*Casse-pipe* viene pensato come il seguito di *Mort à crédit*, in particolare per il fatto che quest'ultimo romanzo termina con il progetto di arruolamento da parte del protagonista: ecco allora che *Casse-pipe* ne sarebbe risultato il prosieguito perfetto. Un lettore sprovveduto è portato a identificare questo romanzo incompiuto con l'unica narrazione della sequenza pervenuta; nella realtà questa non costituiva che la parte iniziale.

---

<sup>29</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in L.-F. Céline, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, a cura di G. Celati, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, pp. 706-710 e 722-724.



Il resto avrebbe dovuto narrare alcuni mesi di vita del giovane Ferdinand come recluta ed alcuni avvenimenti importanti che avevano scandito questo suo percorso militare: la nomina a brigadiere, la parata militare del 14 luglio, la missione in provincia, per concludersi con una fine drammatica dell'intero reparto, il massacro al fronte. Secondo quanto afferma Henri Godard nel suo commento all'opera, Céline aveva l'abitudine di numerare le parti del romanzo sulla base del suo ordine definitivo<sup>30</sup>. I frammenti pervenuti che narrano questi episodi hanno una sequenza corrispondente ai numeri 128, 129, 131. Tutto lascia allora presupporre che l'idea originale comprendesse una vasta gamma di eventi andati perduti o mai portati a conclusione. Inoltre, gli appunti relativi alle cinque sequenze iniziali note, e quelli dei pochi frammenti successivi, hanno subito rivisitazioni e perfezionamenti secondo il ben noto stile di Céline. Ciò fa pensare che il lento lavoro di cesellatura costituisca un discrimine per poter affermare che il testo qui proposto non rappresenti solo una serie di appunti e abbozzi, bensì un'opera già piuttosto studiata.

Soffermandoci ancora un poco sulle circostanze reali di composizione di *Casse-pipe*, l'evento della Seconda Guerra Mondiale non è da considerarsi di poco conto. Lo scrittore a più riprese parla dei manoscritti abbandonati nel giugno 1944 nell'appartamento di Rue Girardon, in seguito occupato. Di questi manoscritti egli sembra non sapere nulla, se non che risultano esser scomparsi o distrutti. Altre affermazioni fatte ad amici lascerebbero pensare che negli anni '50 il romanzo avesse raggiunto una forma ben più completa di quella pervenuta ai giorni nostri.

Per quello che riguarda la stesura, essa potrebbe collocarsi tra l'autunno del 1936 e l'estate del 1937. Ad attestarne l'inizio contribuisce una lettera dell'autore a Karen Marie Jensen, la ballerina danese che Céline aveva pensato come la protagonista della sua pièce *L'Église*, del 15 ottobre 1936:

[...] Je n'ai pas eu de chance avec Mort à crédit. Ce livre me coûte encore de l'argent ! Les élections, les grèves, les révolutions, la guerre, une véritable insurrection de la critique ! Enfin Denoël mon éditeur pratiquement en faillite. Il me doit 50.000 fr ! Il n'a plus un sou ! Tous les maquereaux se valent ! Voilà les derniers potins ! Nous parlons

---

<sup>30</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in *Ibid.*, p. 707.

souvent de vous ! Avec Gen Paul et les autres. On vous embrasse. Je vois parfois Antoine c[he]z O'dett où Mahé travaille. Enfin tout ceci est loin. Bien affectu[eusemen]t. J'ai fait une chanson, un ballet. «L'Église» se joue à Lyon au mois de décembre (le 2). Je commence bientôt un autre livre (hélas !)  
Je vous embrasse bien  
Louis<sup>31</sup>

Nel mese di maggio dell'anno successivo la stesura del romanzo era già sicuramente progredita, considerato che egli fece dono al console di Francia a Jersey, Monsieur Delalande, delle sequenze 128 e 129. È inoltre noto che a partire da luglio dello stesso anno egli cominciò a dedicarsi interamente alla scrittura dei pamphlets, tralasciando la stesura di questa opera. Ciò viene confermato anche da una lettera databile tra la fine del 1937 e l'inizio del 1938: «Casse-pipe purtroppo non è finito! Ben lungi dall'esserlo!»<sup>32</sup>. Dubbie inoltre risultano le testimonianze successive relative ad una sua ripresa dell'opera; queste infatti non sono rafforzate da alcun ritrovamento di frammenti che possa attestare la loro veridicità. L'unica certezza è data da un dattiloscritto delle cinque sequenze iniziali che le data all'inverno del 1937.

Per quello che riguarda le parti rimanenti e ciò che non è stato più ritrovato, è possibile esclusivamente affermare che non esiste alcuna certezza sullo stato di composizione e sulla datazione, se non che nel 1943, in una lettera alla sua segretaria Marie Canavaggia, Céline afferma di aver lasciato in sospeso *Casse-pipe*.

### 3. 1. 2. Le fonti culturali.

Direi che un'analisi di questo testo di Céline potrebbe apparire incompleta se non facessi un accenno al clima letterario dal quale prese avvio e sostanza, per quanto poi lo abbia espresso in modo del tutto particolare e personale<sup>33</sup>.

Questo romanzo sembra richiamare i romanzi antimilitaristici degli anni '80 del XIX secolo. In quel periodo si sviluppò un vero e proprio genere, i cui autori di maggior rilievo furono Courteline con l'opera *Train de 8 h 47* del 1888,

---

<sup>31</sup> L.-F. Céline, Lettera a Karen Marie Jensen, cit. in *Cahiers Céline*, n. 5, Paris, Gallimard, 1979, p. 239.

<sup>32</sup> L.-F. Céline, Lettera a John Marks, cit. in L.-F. Céline, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996, p. 709.

<sup>33</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in op. cit., pp. 712-716.

Abel Hermant con *Le Cavalier Miserey. 21<sup>e</sup> chasseur. Mœurs militaires contemporaines* dello stesso anno, Lucien Descaves con *Les Sous-off* del 1889, Georges Darien con *Biribi* del 1890<sup>34</sup>. La principale caratteristica di queste opere era quella di descrivere l'arruolamento del soldato ed il suo entusiasmo iniziale, seguiti poco tempo dopo dalla disillusione creata dalla dura realtà della caserma e dal comportamento di compagni e superiori. Inoltre si ricostruivano anche momenti della vita militare che in *Casse-pipe*, lo abbiamo visto dai frammenti, sarebbero stati presenti.

Non è possibile escludere che Céline abbia letto alcuni di questi romanzi e che ne sia stato in qualche modo influenzato. Rimangono però dei punti fermi relativamente alla sua produzione. Non è certo che egli abbia conosciuto queste opere e ne abbia utilizzato delle parti, ma ciò non toglie che egli parta comunque da un'esperienza personale, vissuta in prima linea, che trasuda dalle pagine e dalle parole dei suoi personaggi e si evidenzia nella lingua che utilizza. Gli autori che ho citato infatti prediligevano un linguaggio classico, ricercato, in forza del quale il narratore assume una posizione sopraelevata rispetto agli avvenimenti di cui narra<sup>35</sup>. Céline, al contrario, fa descrivere ogni episodio dal protagonista, colui che vive in prima persona gli eventi, ed il linguaggio utilizzato è quello delle persone comuni e della caserma: l'argot civile e militare.

Lo scrittore non si erge a giudice o osservatore di fatti esterni, bensì è come proiettato all'interno della vicenda, è un tutt'uno con il suo personaggio, sia per il linguaggio che adopera, sia perché scopre in divenire ciò che accadrà. Niente è stabilito a priori, ma tutto nasce come conseguenza dei fatti che vengono vissuti nel momento stesso in cui accadono.

### **3. 1. 3. Le pubblicazioni.**

La prima sequenza di *Casse-pipe* viene pubblicata per la prima volta da Jean Paulhan nei *Cahiers de la Pléiade* nell'ottobre del 1948. L'intenzione di pubblicare un testo di Céline risale già al 1947.

---

<sup>34</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in *Ibid.*, p. 720.

<sup>35</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in *Ibid.*, p. 721.

Dopo una serie di proposte fatte dallo scrittore in esilio in Danimarca, tutte rifiutate da Paulhan, la segretaria Marie Canavaglia, che aveva conservato il dattiloscritto di *Casse-pipe*, propone quello come opera da dare alla stampa.

Nel periodo compreso fra il febbraio e l'aprile 1948, il testo viene sottoposto ad un accurato controllo da parte del suo autore e della donna. Ecco un esempio di questa cura relativo al titolo: «È CASSE-PIPE senza "s". Ci tengo. Non so perché ma ci tengo- così sia. Che quei menefreghisti rispettino i miei testi e 'ffanculo il resto!»<sup>36</sup>

A seguito delle correzioni, il testo verrà pubblicato solo nell'autunno dello stesso anno, cosa che susciterà l'irritazione di Céline, che avrebbe voluto una pubblicazione più veloce. Al tempo stesso egli rifiuterà ogni tentativo da parte di Paulhan di giustificarlo o controbattere alle aspre critiche relative alla sua condotta di vita e letteraria, tramite una nota introduttiva all'opera pubblicata: «Lo diffido nel modo più assoluto dal pubblicare qualsiasi cosa in mia difesa. Lo pubblichino così com'è. Superfluo ogni commento. Lo tolgo da un bell'impiccio!»<sup>37</sup> Lo stesso giorno egli scriverà proprio a Paulhan:

[...] En résumé mon cher Paulhan je crois que le mieux est de s'en foutre... Je suis las, je dégueule d'être obligé de [me] défendre... Depuis 4 ans que dure cette imbécile persécution je suis à bout, j'en baille... "Ils m'embêtent"... Je vois une bande de rabacheurs déconneurs haineux à mes trousses... Sartre et la clique... Je n'ai rien de commun avec ces chiens, mon tort est de [ne] m'être jamais occupé de leur sort. Quand s'ouvrira la prochaine boucherie je vous assure qu'on me trouvera dans le camp des bouchers... plus jamais du côté des veaux... plus jamais... C'est tout. Donc je trouve toute polémique inutile, lassante, inepte. [...] Mais laissons Sartre, laissez-le. Point de lances en ma faveur. Sans avoir rien commis de crime je ne survis que par miracle. J'en suis parfaitement conscient. Donc juste faire paraître Casse pipe. Sans un mot. Et qu' "ils" en disent ce qu'ils veulent.

Les outrages, menaces, insultes ne sont plus maintenant pour moi qu'aboyages de chiens... Chiens d'enfer c'est vrai mais j'y suis fait à l'enfer.

Votre bien amical.

LF Céline<sup>38</sup>

Circa un anno dopo, Pierre Monnier decide di ripubblicare Céline e, per farlo, parte proprio da *Casse-pipe*. L'autore avrebbe preferito una riedizione di *Mort à*

---

<sup>36</sup> L.-F. Céline, Lettera a Marie Canavaglia del 27 marzo 1948, cit. in L.-F. Céline, *Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996., p. 722.

<sup>37</sup> L.-F. Céline, Lettera a Marie Canavaglia del 18 febbraio 1948, cit. in L.-F. Céline, *Ibid.*, p. 723.

<sup>38</sup> L.-F. Céline, Lettera a Jean Paulhan del 18 febbraio 1948, cit. in L. F. Céline, *Lettres à la N. R. F. Choix 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991, pp. 52-53.

*crédit* e trova la tiratura dell'opera troppo limitata, ma, nonostante questo, appare soddisfatto. Dopo la prima tiratura completamente esaurita, Monnier decide di ristampare ed aumentare il numero di copie a 10.500. Quelle invendute verranno rilevate nel 1951 da Gallimard che, nel maggio del 1952, ristamperà il romanzo.

Quando Céline farà ritorno in Francia, la segretaria gli restituirà il dattiloscritto, il quale sarà affidato dallo stesso autore a Robert Poulet, al fine di farlo pubblicare in appendice alle interviste che gli ha rilasciato. Nel gennaio 1958 uscirà per i tipi di Plon col titolo *Chapitre inédit de Casse-pipe*. Inoltre sarà pubblicato nel volume *Entretiens familiers avec L.- F. Céline* nel 1958 e, nel 1971, sempre per Plon, con il titolo *Mon ami Bardamu*.

### **3. 2. L'analisi del testo.**

L'analisi del testo sarà suddivisa in sottosezioni, ognuna delle quali tratterà un argomento differente, ma fondamentale per l'approfondimento dell'opera. La scelta verte su questi temi: il titolo; la figura del soldato, sia dal punto di vista fisico, che morale e psicologico; la descrizione dell'ambiente circostante, sia per quanto riguarda la distruzione causata dalla guerra, che le reazioni della natura e l'uso del colore. Ritengo che tutto ciò debba esser preceduto dal riassunto della trama, che permetta al lettore di inoltrarsi al meglio nell'atmosfera creata dalla narrazione. Inoltre è mia intenzione concentrarmi sullo stile di Céline, in quanto ritengo che questo rappresenti un discrimine fondamentale per la realizzazione dell'opera. È soprattutto grazie alla sua scrittura realistica, violenta, irriverente, che il lettore può godere appieno dell'atmosfera brutale che un contesto come quello della Prima Guerra Mondiale ha offerto. Egli, senza sconti di pietà o pena, è costretto a sbattere contro la dura realtà e, nel contempo, è trascinato e affascinato dalla voglia di addentrarsi negli anditi più lugubri dell'essere umano. Lo stile di Céline gioca, a tale scopo, un ruolo fondamentale. A chiusura del capitolo vorrei cercare di analizzare le motivazioni che hanno spinto a scrivere *Casse-pipe*, ovvero se, oltre alla volontà di proseguire le vicende del protagonista Ferdinand, ci sia stata l'esigenza dell'autore di testimoniare un'esperienza da lui vissuta in prima linea: quella della guerra.

### 3. 2. 1. Riassunto di *Casse-pipe*.

La narrazione di *Casse-pipe* viene svolta in prima persona dal protagonista Ferdinand, tra l'altro, omonimo dello scrittore. Egli, arruolatosi volontariamente nel reparto di corazzieri di Rambouillet, giunge alla caserma. In questo modo si apre la storia, e proprio a partire dalla caserma si snodano le vicende dello squadrone; vicende che sono destinate a durare per l'arco di una notte e non oltre a causa dell'incompiutezza del romanzo.

Il protagonista arriva a destinazione di notte, e la scena che gli si apre davanti agli occhi ha un certo non so che di surreale: la ferrea vita militare, immagine tanto comune nell'immaginario collettivo, è qui totalmente sconvolta. Ad attenderlo il brigadiere Le Meheu, responsabile del reggimento. A fargli da cornice una ventina di soldati semplici, tutti sul punto di dormire e, ad eccezione del primo, avvolti nella paglia come animali. L'unico particolare che li distingue in questa ambientazione infernale, tra l'odore mortifero e le condizioni precarie, è la divisa militare, che ogni soldato porta per ogni evenienza e per riconoscimento. L'accoglienza riservata alla recluta Ferdinand non è delle migliori in quanto, essendo appena giunto ed essendo volontario, diventa subito bersaglio dei peggiori impropri.

Il climax è raggiunto nel momento in cui compare il maresciallo Rancotte, uomo di indole violenta e pronto a scagliarsi su chiunque pur di dimostrare il proprio potere. Il protagonista risulta essere la vittima perfetta per la sua eloquenza tagliente e malvagia, anche nel momento in cui è necessario trascrivere il nome di Ferdinand. Non riuscendo a capire ciò che è scritto sulla lettera, il maresciallo approfitta del mutismo gelido di quest'ultimo per offenderlo e promettergli le peggiori sofferenze. Dopo uno scambio di battute virulente, la truppa esce dalla caserma per andare a "rilevare la polveriera", ovvero prelevare il soldato presente in quel luogo.

Se l'ambiente interno è stato dipinto a tinte fosche e putride, l'esterno è ben peggiore. Il reggimento si trova nel bel mezzo di una tempesta, sotto una pioggia insistente e sotto un cielo cupo; potremmo quasi definirla un'ambientazione determinata da una natura maligna. Gli uomini procedono in

marcia ed il loro passo è cadenzato dal continuo cadere della pioggia e dalle grida di Rancotte che li sprona, minacciandoli da lontano.

Dopo esser scomparsi alla vista di quest'ultimo, Le Meheu interroga un suo soldato, Kerdoncuf, su quale sia la parola d'ordine da dire al momento in cui la polveriera deve essere rilevata e per evitare che coloro che si trovano di guardia, non sentendola, facciano fuoco. L'uomo non se la ricorda ma, cosa ancora più grave e sorprendente, nemmeno il brigadiere. Di fatto nessuno, all'interno del gruppo, ricorda minimamente quale sia la parola, e l'agitazione cresce. Dopo alcuni momenti di confusione, che non portano ad un esito proficuo, Le Meheu, in quanto responsabile del reparto, decide di tornare indietro e farsela dire dai commilitoni rimasti in caserma, con le buone o con le cattive. Nel frattempo, ordina agli altri di recarsi alle scuderie e di nascondersi lì in attesa del suo ritorno e per schivare un possibile giro di ricognizione del Rancotte: a Keriben, il soldato più anziano, affida il comando.

L'arrivo alla scuderia, e il caos che ne conseguirà, sono lasciati presagire da due cavalli che, come presi da una furia ed in piena sintonia con l'atmosfera tempestosa della scena, sfrecciano intorno al gruppo di soldati. Poco dopo, appena giunti alla scuderia, essi verranno informati dalla guardia di questa, l'Arcille, che i due animali sono proprio scappati da lì. Chiesto rifugio, gli uomini entrano nell'ambiente tutt'altro che ospitale: per quanto siano finalmente all'asciutto, l'odore e la presenza in gran quantità degli escrementi dei cavalli, che l'Arcille ha il compito di ammassare su un grande cumulo, non contribuiscono a creare un ambiente accogliente. Dopo una serie di scambi di battute dell'Arcille, che consentono di individuarlo come un vecchio soldato classe '90, la sua attenzione si focalizza proprio su Ferdinand e sulla sua condizione di recluta volontaria. Infine, dopo una serie di improperi sul Rancotte, risuona in lontananza proprio la voce di quest'ultimo. I soldati allora, presi dallo spavento, si rifugiano fra il muro ed il cassone adibito alla raccolta del letame.

Si apre qui una lunga sequenza in cui, scampato il pericolo del maresciallo, che per il momento rimane esclusivamente come una voce sullo sfondo, i soldati rimarranno nascosti per un lungo periodo proprio nello spazio, quasi claustrofobico, fra il muro ed il cassone di raccoglimento, sommersi dagli

escrementi nauseanti ed asfissati dal caldo e dai corpi maleodoranti ed umidi dei compagni, stremati dal sonno e dall'arsura. Dopo essersi dissetati con del vino che l'Arcille ha procurato, pagato da Ferdinand, i soldati stanchi continuano ad attendere il proprio brigadiere e, per ingannare il tempo, ubriachi e stretti in una morsa soffocante, chiedono altro vino. L'Arcille si reca allora a cercarlo. Torna finalmente, ubriaco anch'egli, Le Meheu. Farfugliando discorsi sconnessi, capitombola sui suoi uomini fino a schiacciarli ancora di più. Durante l'assenza dell'Arcille, i cavalli cominciano a scalciare e a creare confusione all'interno della scuderia, poi, tornato il custode di questa, riescono a fuggire. Nel marasma generale, ecco apparire il Rancotte, alterato per la fuga dei cavalli.

Dopo uno scambio di battute con l'Arcille e dopo aver scovato Le Meheu, che, ancora ubriaco, lo fa capitombolare proprio sul nascondiglio dei soldati, il Rancotte li scova tutti. In una scena tragicomica, scandita dalle grida del maresciallo, dai tentativi di scusa del brigadiere e dalla paura degli altri uomini, tutti tornano verso la caserma, sotto la minaccia di punizioni terribili.

A partire da questa sequenza, le vicende si snodano con una maggiore velocità: all'appello manca il soldato Le Coster, il quale si trova ancora alla polveriera. Rancotte scopre allora che questa non è stata rilevata perché la parola d'ordine è stata dimenticata. Dopo varie disquisizioni, Le Meheu trova due possibili soluzioni per risolvere l'enigma: "Giunchiglia" o "Margherita". Per quanto esse possano apparire bislacche, perché normalmente le parole d'ordine sono legate a eventi bellici, il Rancotte invia il brigadiere ed altri due soldati di scorta a rilevare la polveriera, con il rischio che essi possano essere uccisi.

La sequenza si chiude sul maresciallo e gli altri uomini intenti ad ascoltare uno di loro, nel cortile, suonare la tromba dietro ordine del Rancotte.

### **3. 2. 2. Frammenti di *Casse-pipe*.**

Oltre alla sequenza iniziale, sono state rinvenute altre parti che, con molta probabilità, avrebbero potuto comporre il seguito del romanzo.



Alcuni episodi sono stati pubblicati da Robert Poulet nei citati *Entretiens familiers avec L.-F. Céline* nel 1958 e, successivamente in *Mon ami Bardamu* nel 1971<sup>39</sup>. Queste parti devono però essere considerate come testi autonomi, utilizzati dall'autore per ricordare il periodo del suo servizio militare.

Inoltre esistono alcuni frammenti del seguito dell'opera appartenenti ad una versione precedente. Questi sono suddivisibili in base alla tematica affrontata: la vita quotidiana in caserma; le incertezze di fine servizio; l'episodio della cantiniera; la scorta al presidente della Repubblica durante il suo soggiorno al castello di Rambouillet; il 14 luglio 1913; l'esperienza di Ferdinand come brigadiere; la missione a Nancy, che vede Ferdinand in rappresentanza del reggimento alle esequie di un colonnello. L'episodio del 14 luglio e quello successivo non erano però inediti. Essi erano stati pubblicati nel primo dei *Cahiers de l'Herne* dedicati allo scrittore, il numero 3 del 1963<sup>40</sup>.

### **3. 2. 3. *Carnet du cuirassier Destouches.***

Esiste inoltre lo scritto *Carnet du cuirassier Destouches*, un vero e proprio diario di guerra. Il testo originale è in realtà andato perduto. Esso ci è noto grazie ad una trascrizione del dottor Gobled, la quale fu realizzata prima della restituzione a Céline. Il testo venne pubblicato per la prima volta nei *Cahiers de l'Herne* dedicati a Céline del 1965<sup>41</sup>. Successivamente esso fu riprodotto in un'edizione di *Casse-pipe* pubblicata da Gallimard nel 1970.

Relativamente a questo testo, su cui ritornerò al momento di inoltrarmi nell'analisi vera e propria delle tematiche, posso fin da ora dire che esso è di grande importanza, proprio perché da qui emergono i caratteri principali della condizione del soldato. In questo scritto non è l'autore Céline che parla, ma l'uomo Destouches; qui non ci sono finzioni letterarie o invenzioni rocambolesche, ma solo impressioni realistiche e reali sulla guerra. Qui è la vita reale, con le sue problematiche, che viene a bussare alle porte della mente e della creatività

---

<sup>39</sup> R. Poulet, *Mon ami Bardamu. Entretiens familiers avec L.-F. Céline*, Paris, Plon, 1971, pp. 169-186.

<sup>40</sup> *Cahiers de l'Herne*, n. 3, Paris, L'Herne, 1963, pp. 167-168.

<sup>41</sup> *Cahiers de l'Herne*, n. 5, Paris, L'Herne, 1965, pp. 9-11.

dell'artista, ed egli utilizza questi pochi fogli per esprimere ciò che sente nell'attimo stesso in cui avviene.

### 3. 2. 4. Il progetto di Céline.

Credo infine che sia importante citare una spiegazione di quello che *Casse-pipe* sarebbe dovuto essere, fornita dall'autore stesso nel 1957 e successivamente inserita da Robert Poulet nelle opere succitate.

Après avoir achevé ce roman, j'en avais commencé un autre qui, à la Libération, était fini, corrigé, copié, mis au net. C'était l'histoire d'un échelon régimentaire, commandé par un adjudant, en 1914. Une centaine d'hommes, avec un charroi, des bagages, un matériel hétéroclite, qui errent sur les routes, suivant vaille que vaille les mouvements de l'unité dont ils dépendent. Le détachement perd bientôt ses liaisons. Est mêlé à l'énorme désordre d'une armée qui se tourne et se retourne pour faire face aux surprises de la bataille. Désorientés, épuisés, privés d'ordres, de ravitaillement et de renseignements, ces soldats toujours en marche deviennent immoraux; boivent, jouent, maraudent; finissent par fracturer la caisse qui leur est confiée. L'adjudant, qui n'a pas eu la force de résister à cette dépravation collective, et qui même s'y est abandonné comme les autres, se réveille à la fin. Il s'aperçoit trop tard du mauvais cas où il s'est mis, responsable qu'il est de tous ces crimes contre la discipline et contre les lois militaires. Perdu d'honneur, l'adjudant!... Bon pour tous les affronts et pour tous les châtements, si jamais il doit rendre compte de leur équipée à quelque autorité supérieure. Affolé, désespéré, il conduit son monde vers le point le plus scabreux du front de combat; et il fonce tête baissée, hommes, chevaux, fourgons, dans la mêlée, qui les écrase...<sup>42</sup>

Quanto emerge dal racconto di Céline appare emblematico. Ciò che egli descrive rispecchia un'idea di fondo già compiuta. La trama di *Casse-pipe* era evidentemente piuttosto definita, per quanto essa non sia mai stata portata a compimento o sia andata perduta. Ne restano solo la lunga sequenza iniziale e pochi frammenti mal ricollocabili. Se a questi si aggiunge però la descrizione fatta dall'autore appena riportata, ne emerge un quadro più limpido e definito.

Questo romanzo si distacca da un discreto numero di opere, il cui compito era quello di trovare un senso alla guerra e, in un certo modo, glorificarla, evidenziando in particolare l'onore ed il valore dei soldati disposti al sacrificio di sé. Non voglio commettere un azzardo sostenendo che Céline sia unico nel suo genere, ma credo di non sbagliarmi nell'affermare che la sua formula sia originale, satirica ed ironica per quanto riguarda la narrazione della guerra.

---

<sup>42</sup>L. -F. Céline, in R. Poulet, op. cit. , pp. 105-106.

L'ambientazione è quanto mai alienante; i soldati, ridotti al pari delle bestie, grotteschi ed impotenti. Al contrario di quanto proclamava la propaganda patriottica, essi non hanno l'intenzione di combattere con onore, bensì di ingannare e disertare. Solo sul finale potrà giungere il loro riscatto morale. La loro espiazione coinciderà con la morte.

Nonostante la chiusura drammatica dell'opera, credo che Céline abbia volutamente creato una tragicommedia: non per trasmettere un messaggio educativo, ma per testimoniare gli orrori e l'abbruttimento che la guerra ha portato, per promuovere un'idea pacifista contro ogni tipo di violenza. Per conseguire questo scopo ha adoperato ciò che meglio lo contraddistingue da altri scrittori e che può sembrare in contrasto con il messaggio appena espresso: lo stile pungente, ironico, volgare, che contribuisce a creare un'ambientazione e dei personaggi fuori dalla concezione comune, e a trasmettere al lettore quella perenne sensazione di inquietudine e disagio.

### **3. 2. 5. Il titolo.**

Il titolo assume dei toni fortemente evocativi, sia per quanto riguarda lo stile di Céline, sia per quello che concerne il suo pensiero. Letteralmente, il verbo “casser” ha il significato di “spaccare”, “rompere”; “pipe”, quello di “pipa”. Se il titolo venisse tradotto in questo modo, esso non assumerebbe alcun tipo di significato specifico, inoltre sembrerebbe completamente avulso dal contesto bellico a cui il romanzo rimanda.

“Casse-pipe” in argot è il tiro a segno. Il *Trésor de la langue française* dà questa definizione: “Tir forain dans lequel les cibles sont des pipes en terre”<sup>43</sup>. Per estensione potremmo dire che Céline voglia indicare la guerra di trincea, il fronte, il luogo per eccellenza in cui i soldati sono esposti al continuo attacco dei nemici, come bersagli in un gioco mortale, ineluttabile e crudele. Pedine, il cui ruolo è esclusivamente obbedire, sottostare alla volontà di poteri superiori, senza alcuna possibilità di ribellione. Del resto, nella lingua comune “casser sa pipe” significa “tirare le cuoia”.

---

<sup>43</sup> Cit. dal *Trésor de la langue française*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

Ho detto poc'anzi che questo titolo contiene significati evocativi. Dal punto di vista dello stile di Céline, esso rimanda sicuramente a tutto il sistema di segni e simboli che lo scrittore adopera in ogni opera. Egli utilizza costantemente l'argot, sia per riprodurre il parlato della gente comune, dando così un'impressione realistica della scena in cui si svolgono i fatti, sia per creare frammentarietà all'interno del testo, rendendolo così più complesso, veloce e vivace. In *Casse-pipe* egli raggiunge livelli notevoli di vicinanza al parlato e di spezzettamento della linea del discorso.

Per iniziare, essendo il testo in gran parte dialogato, egli non dà ampio spazio alle descrizioni, bensì si concentra su ciò che i soldati del reggimento vedono e sentono. Questo gli permette di utilizzare una lingua comune e non aulica, che riprende in gran parte dall'argot militare. Inoltre, la velocità ed il movimento sono effetto proprio di questo modo di espressione, in quanto tutto è reso dalle parole dei soldati, ed il lettore ha la possibilità di vedere attraverso i loro occhi le immagini che essi riproducono. Per questi motivi sostengo che il titolo corrisponde appieno alle intenzioni dello scrittore.

Per quello che riguarda il suo pensiero, non credo di allontanarmi troppo dalla realtà se sostengo che egli voglia trasmettere un messaggio esplicito. Come buona parte dei soldati, egli esce colpito e, in parte, cambiato dall'esperienza del fronte. Non credo sia un azzardo dire che le idee che già in *Voyage au bout de la nuit* aveva espresso, relativamente all'insensatezza della guerra e all'orrore che essa gli aveva provocato, unite a momenti in cui il suo pacifismo sovrasta ogni altra ideologia, qua si fanno ancora più evidenti. In questo testo la tematica principale, la superficie e lo sfondo dell'opera, è la guerra. La guerra atroce, la guerra che abbrutisce e che snatura, la guerra che non può essere scissa dalla morte e dalle immagini di orrore e putrescenza. Ferdinand è il primo ad esser preso di mira, un vero e proprio bersaglio per le ingiurie ed i maltrattamenti dei compagni e dei superiori. Gli altri uomini lo sono a loro volta, presi tutti in un vortice di degradazione da cui non possono uscire. I personaggi del testo, resi volutamente grotteschi e snaturati, non sono altro che burattini in un gioco ben più grande di loro; bersagli di un nemico mai nominato ma presente; animali senza più una coscienza. È a partire da questa premessa che il titolo assume un

significato più profondo di quello che a prima vista può sembrare, e che l'argot, senza alcun dubbio, contribuisce a rendere e ad enfatizzare.

### **3. 3. La figura del soldato.**

Uno degli aspetti che colpiscono maggiormente in *Casse-pipe* è quello relativo alla descrizione del soldato. Il lettore è portato a pensare che Céline voglia ricostruire uno stralcio di guerra e che, per farlo, voglia riprodurre nel modo più realistico possibile ogni situazione o figura della vita reale. In verità egli inventa un'ambientazione da caserma che sicuramente rimanda ad un'esperienza autobiografica, ma nel contempo sviluppa situazioni e personaggi al limite dell'umanità, oscillanti fra il grottesco e l'animale, quasi in contrasto con le figure altisonanti e rigide a cui si potrebbe pensare. La vita di caserma è dura, ferina, ma al contempo comica ed irrazionale.

Sono gli occhi del protagonista Ferdinand che ci conducono in questo mondo parallelo e fuori dagli schemi. Il suo racconto in prima persona ed il suo punto di vista permetteranno al lettore di immedesimarsi in lui e di vivere con lui le peripezie a cui andrà incontro.

#### **3. 3. 1. L'aspetto fisico del soldato.**

Il romanzo ha un inizio in medias res: il protagonista giunge alla caserma dei corazzieri dopo essersi arruolato volontariamente. Il primo quadro che ci viene dipinto da Céline è l'interno di questo stabile, in cui risalta sullo sfondo la figura di un graduato: il brigadiere Le Meheu. Raggomitolati e sparsi sul pavimento si trovano invece tutti gli altri soldati. Per quanto l'autore non esprima, né come suo pensiero, né per bocca di Ferdinand, un'impressione stupita o almeno estraniata sugli uomini che si trova di fronte, la scena viene raffigurata con toni tanto grotteschi che non è possibile non leggersi una volontà di renderla surreale. Cito alcune parti dell'inizio del testo:

C'était le brigadier Le Meheu qui tenait le fond du corps de garde, les coudes sur la table, contre l'abat-jour. Il ronflait. Je lui voyais de loin les petites moustaches aux

reflets de la veilleuse. Son casque lui cachait les yeux. Le poids lui faisait crouler la tête... Il relevait encore... Il se défendait du roupillon... L'heure venait juste de sonner... (CP<sup>44</sup>, p. 9)

E poche righe più sotto:

Ils étaient bien une vingtaine vautrés dans la paille du bat-flanc. Ils se sont secoués. Ils ont grogné. Le factionnaire il émergeait juste à peine le bout des oreilles de son engonçage de manteaux... ébouriffé de pèlerines comme un nuageux artichaut... et puis jusqu'aux pavés encore plein de volants... une crinoline de godets. J'ai bien remarqué les pavés plus gros que les têtes... presque à marcher entre...

On est entré dans la tanière, ça cognait à défailir les hommes de garde, ça vous fonçait comme odeur dans le fond des narines à vous renverser l'esprit... Ça vous faisait flairer tout de travers tellement c'était fort et âcre... La viande, la pisse et la chique et la vessie que ça cognait, à toute violence, et puis le café triste refroidi, et puis un goût de crottin et puis encore quelque chose de fade comme du rat crevé plein les coins... Ça vous tournait sur les poumons à pas terminer son souffle. (CP, p. 9-10)

Ecco come si presentano gli uomini del reggimento. In questa sequenza ciò che emerge è la condizione brutale nella quale si trovano i soldati, quasi in una rappresentazione parodistica della vita di caserma. Céline evidenzia subito alcuni particolari, come la posizione in cui si collocano gli uomini per riposarsi, gli odori, le sensazioni, che colpiscono ed estraniano il lettore ed il protagonista stesso. Nella caserma e, più generalmente, in guerra, non ci sono più esseri umani, ma fantocci ormai ridotti a bestie. Non per niente, gli uomini dormono tra la paglia sulla terra, emettono versi simili a grugniti, e Ferdinand descrive l'edificio come una "tana" piuttosto che come una caserma.

Non è un caso che l'immagine pittoresca sia ancor più rafforzata da un utilizzo costante di ripetizioni e da una punteggiatura frequente, che contribuiscono a dare l'idea di un ammasso informe di persone senza volto e di un ritmo narrativo serrato, scandito da periodi brevi, ma ricchi di contenuto. L'impressione che se ne ricava fa pensare che Ferdinand, appena entrato nella stanza, focalizzi a più riprese immagini differenti, come tanti flash che si presentano alla sua mente. Egli per il momento non è parte del gruppo; infatti i soldati sono spesso indicati con il termine "ça", ad indicare qualcosa di diverso da

---

<sup>44</sup> A partire da questo brano, ed in tutte le citazioni successive, utilizzerò la sigla *CP* per indicare il titolo dell'opera *Casse-pipe*, seguita dalle pagine da cui ho estrapolato il testo. Il riferimento completo all'edizione da me utilizzata è reperibile nella bibliografia.

lui e quasi di non umano. Questa parola è utilizzata ripetutamente, e ciò contribuisce a creare un ritmo frenetico.

Tendenzialmente è ancora forte il divario fra il narratore e gli altri; questo è ravvisabile nell'utilizzo di "ils", ad indicare gli altri uomini, ed il "je" di lui, in netta opposizione. Solo in un caso il protagonista usa il termine "on": nel momento in cui entra nella stanza. Considerato questo, si ha l'impressione che a partire dal giorno in cui egli si arruola, il suo destino di uomo sia segnato: non sarà più un individuo peculiare, non potrà più mantenere la mondanità e l'umanità tipici del mondo esterno. Egli diverrà come i suoi compagni. In effetti, subito dopo inizia un elenco di elementi descrittivi disgustosi e truci: gli odori degli escrementi, dei corpi, del cibo e delle bevande vecchi di giorni. Nello stupore che queste immagini recano al protagonista, si può leggere anche un cambiamento di linguaggio: egli passa da uno stile sobrio ad uno più volgare, da una condizione di vita diversa dai suoi commilitoni, ad una uguale.

Inoltre, l'utilizzo frequente delle virgole e dei punti di sospensione aumenta il ritmo della descrizione, ma lascia anche la scena in sospeso. Infatti, mano a mano che si procede nella lettura, viene aggiunto un tassello alla creazione dell'ambiente e dell'atmosfera, e questo crea disperazione e sorpresa in chi legge. L'imbarazzo e l'impressione del protagonista sono posti in luce in questi passaggi:

Je voulais bien me rapprocher de la table mais y avait tous les pieds des autres en travers du chemin... toutes les bottes éperonnées... fumantes... de tous les vautrés dans la paille. Ils ronflaient tout empaquetés dans le roupillon... Roulés dans leurs nippes, ça faisait un rempart compact. J'ai enjambé tout le paquet. (CP, p. 10-11)

E ancora: «Comme j'ai buté dans un sabre toute la portée de viande a ralé... Ça fit des hoquets de ronflement. J'avais dérangé tout le sommeil.» (CP, p. 11)

Persiste anche in queste citazioni l'idea del soldato inteso come un animale o un oggetto. C'è la ripetizione costante del termine "tout", nelle sue varie declinazioni, che contribuisce a ricreare l'idea del groviglio di corpi addormentati. Se a ciò aggiungiamo l'utilizzo del termine "viande", usato non nella sua accezione comune, ma per intendere il corpo dei soldati, ecco che si delinea ancora di più il messaggio che Céline vuol trasmettere: il soldato è un animale, poco più importante di un oggetto, in quanto pur sempre dotato di una propria autonomia.

Gli uomini della caserma non sono altro che un ammasso ingarbugliato ed informe, carne da macello senza alcuna importanza. Non a caso il loro aspetto rispecchia direttamente questa situazione:

Ils se sont soulevés, les gisants, un par un, pour voire ma poire, mon demi-saison, celui de l'oncle Édouard par le fait<sup>45</sup> ... Ils avaient tous eux des tronches rouges, cramoisies, sauf un qui était plutôt verdâtre. Ils bâillaient tous des fours énormes. À la lumière, par les grimaces, ils montraient toutes leurs dents gâtées, brèches, travioles. Des pas belles dentures de vieux chevaux... Des faces carrées... Ils ricanaient ces affreux de me voir comme ça devant le brigadier un peu perdu forcément. Ils se parlaient râpeux ensemble, ils se faisaient des réflexions. Comprendais pas ce qu'ils me demandaient... des meuglements. (CP, p. 11)

L'eroe epico, splendente nell'aspetto fisico e morale, qui è completamente dissacrato. Il soldato di trincea è brutto, raggomitolato nella paglia come una bestia. L'aspetto esteriore è il simbolo del suo degrado; la bruttezza senza alcun appello contribuisce a rafforzare il concetto di un abbruttimento interiore.

Inoltre la parola del soldato esce sottoforma di un grugnito, soprattutto nel momento in cui si presenta qualcuno che non fa parte del mondo chiuso della caserma, come Ferdinand. La comunicazione è interrotta. Solo nei momenti in cui il dialogo avverrà all'interno del gruppo ristretto della comunità militare, ci sarà uno scambio di battute fra soldati. Anche in quel caso però, lo vedremo nei paragrafi successivi, gli uomini parleranno tramite offese o battute. Questo è forse l'unico modo che hanno per mantenere un legame vivo fra di loro, in un ambiente dove la durezza e la volgarità sono all'ordine del giorno.

Ancora una volta, c'è la ripetizione costante del pronome "ils"; ancora una volta il protagonista osserva i suoi compagni da una posizione distaccata e non si sente parte di quel mondo di caserma che presto lo ingloberà. Alla bruttezza fisica e morale dei commilitoni, Ferdinand contrappone ancora lo stupore fanciullesco di chi viene dalla città, di chi ancora indossa abiti civili, cittadini. Da qui il chiaro richiamo al soprabito che suo zio Édouard gli ha dato e che lui ancora indossa. Egli, rispetto agli altri, non è ancora snaturato, conserva un legame diretto con la società.

---

<sup>45</sup>Riferimento al personaggio di *Mort à crédit*, il romanzo che doveva essere il primo della trilogia.



Credo sia interessante mettere in evidenza anche la presentazione dell'ufficiale comandante: il maresciallo d'alloggio Rancotte, ordinato nell'aspetto, ma brutale e sadico nei modi:

Sûrement que c'était une tête de lard, j'en avais vu déjà beaucoup, moi, des figures rébarbatives, mais celui-là il était fadé comme impression de la pire vacherie. Ses joues étaient comme injectées de petites veines en vermicelles, absolument cramoisies, des pommettes à éclater. Les petites moustaches, toutes luisantes, pointues et collées des bouts... Ils se mâchonnait un mégot dans le coin de la lèvre... Je l'énervais évidemment... (CP, p. 15)

Alla presentazione fisica si unisce il degrado morale, fatto di urla, minacce, atteggiamenti bestiali, che la penna di Céline contribuisce a rendere estremamente realistici:

Je savais déjà pour les talons, j'avais regardé... J'avais saisi... Il faut que ça claque... Il a avalé sa fumée... Il a glavioté un grand jet et puis un autre sur le poêle pas allumé. Ça a fait tout de suite des bouquets... des craches à dégouliner. Il s'est passé après le revers comme ça sur la bouche... (CP, p. 20)

Ritengo che in questi passaggi sia evidente il divario che intercorre fra il protagonista ed il suo superiore. Egli non solo descrive ogni movimento di quest'ultimo con dei termini volutamente osceni e disgustosi, ma mette in evidenza la netta differenza fra sé ed il maresciallo Rancotte anche con la ripetizione dei pronomi "il" e "je". Solo un particolare va notato: nonostante la consapevolezza della diversità, Ferdinand comincia ad utilizzare un gergo più scurrile e volgare, come se si adattasse, con il passare dei minuti, alla mentalità dei suoi compagni.

Nel momento in cui il reggimento riceve l'ordine di andare a rilevare la polveriera, l'autore si sbizzarrisce ancora nella descrizione delle condizioni degli uomini, costretti a marciare sotto una pioggia incessante, insonnoliti ed esposti alle intemperie ed agli insulti degli ufficiali. In queste citazioni mi concentrerò principalmente sulle condizioni fisiche dei soldati. All'ordine di mettersi in marcia per compiere la missione, essi sono descritti in questo modo: «Les hommes du poste ils s'expurgent un par un de la litière chaude, ils vont s'attrouper le long du mur, juste sous la gouttière, l'arme au pied.» (CP, p. 21)

Usciti da una "mangiatoia calda", chiaro richiamo alla vita ferina dei soldati, questi uomini ricevono l'ordine di marciare fino alla polveriera, sotto la guida del brigadiere Le Meheu:

Notre petite troupe au pas de cadence «Uun! deux! Eun! deux!...» le long des bâtisses elle se démenait affreux, transie contre la flotte. Ça déversait maintenant de partout en cataractes, des gouttières, des toits, même des murs... On était noyés, emportés, rebondis furieusement dans les pierres, raminés debout par les bourrasques... Ça allait pas mieux... (CP, p. 27)

La condizione di Ferdinand non è migliore di quella dei compagni:

Dans mon raglan j'étais humide, il faisait vraiment affreux pour mes débuts militaires. Un déambulation très ingrat de pierres en gadouille, dans le noir, sous des torrents de flotte. On a longé encore de murs, mes grolles étaient bien trop minces pour lutter avec les pavés... proéminents comme des bornes, chevauchés, terribles... Je me prenais entre, je butais, je suis tombé deux fois... Je me forçais tout de même à suivre, à la cadence: Eunn! deux! Eun! deux!... (CP, p. 28)

L'identificazione del protagonista con gli altri inizia ad essere evidente dall'uso che viene fatto del pronome "on" e dell'aggettivo "notre". Per quanto egli parli del gruppo e poi di se stesso, è evidente come la condizione di entrambi sia la medesima; non esistono più vere e proprie distinzioni. Interessante qui è anche il ritmo, effetto dei punti di sospensione e delle parole che scandiscono la marcia unite ai punti esclamativi. L'idea che viene resa è quella della cadenza dei passi dei soldati: netti, duri, forti. Questa marcia snervante, quasi sadica, termina nel momento in cui la truppa giunge alle scuderie. L'unica presenza umana che incontrano è proprio la guardia di scuderia, l'Arcille. Céline lo presenta in questo modo:

Du fond des ténèbres ça répond... Un gnière qui s'amène... banquillant par la traverse... Clopin... clopant... Le voilà tout armé d'une fourche... Il nous dévisage au falot... Il est pas du tout content... «Quoi y a? Que voulez-vous?» C'est un énorme tas de guenilles de près, les unes dans les autres... Il est au fond de tout ça, l'homme empaqueté, râleux, mauvais... Il avance comme enseveli sous ses houpelandes. On lui voit pas du tout la tête, tellement que son calot enfonce, les cols lui remontent dans les yeux... Il lui reste plus qu'un petit passage pour la buée et les réflexions... Ça fume quand il cause... Y a eu tout de suite des injures plein les échos. (CP, pp. 43-44)

In questo passo la punteggiatura è utilizzata in modo allusivo. I punti di sospensione comunicano l'idea del passo dell'Arcille: egli zoppica, e questo, è

caratteristica ben resa dalle frasi tronche. Inoltre, come per la descrizione dei commilitoni, anche in questo caso sembra che ogni particolare salti agli occhi del protagonista, e del lettore, mano a mano che la scena viene descritta nella sua totalità. Qui la figura dell'Arcille si compone di ulteriori particolari quando si avvicina; dapprima il suono del suo passo zoppicante, poi la voce, infine la figura tutta.

Quando finalmente, convinto l'uomo, i soldati riescono ad entrare, ecco il rischio che essi vengano scoperti dal maresciallo Rancotte. Decidono allora di nascondersi fra il muro ed il cassone usato per raccogliere gli escrementi dei cavalli. A questo punto si apre una pagina fra le più ironiche e realistiche del romanzo:

Entre le coffre et le mur on était pas tellement mal. On se réchauffait d'humidité, toute la draperie trempée à tordre. Avec mon raglan, je me tenais mince, dissimulé entre deux autres, des Bretons, Le Keromer et Bonzellec, des colosses... Ils ronflaient avec beaucoup de bruit, le casque et la tête basculante, tout empanachée... [...] Je butais dans le fond de l'entonnoir, sous l'amas des viandes entravées, boudinées, malades, souquées dans les épaisseurs, les manteaux humides fumants, tenaillé entre les pourreaux, les crosses, les objets inconnus. Une grosse coquille à cinq branches me raclait le revers de la tête, me faisait loucher de douleur. Ça devenait tocard comme gîte... Ils pétaient à tire-boyaux les ratatinés, en plein dans le tas, tant que ça pouvait, des vraies rafales bombardières à plus entendre même l'écurie. (CP, pp. 57 e 59-60)

Il racconto crudo e disgustoso è scandito da una punteggiatura serrata. L'uso delle virgole contribuisce a ritmare e velocizzare i passaggi, come se l'occhio del protagonista immagazzinasse numerosi particolari che si ammassano continuamente nella sua mente. Una scena di fatto statica come questa, è resa quindi confusa e soffocante dall'elenco di dettagli che Ferdinand presenta con minuzia. Di fatto, l'idea che ne deriva è quella di un movimento continuo di immagini e pensieri.

Mano a mano che il tempo passa e Le Meheu non torna con la parola d'ordine, i soldati cominciano a soffrire della loro condizione. L'attesa diviene quasi insostenibile:

Il nous arrivait un petit froid, une grelotterie d'avant l'aube... qu'était à s'en casser les dents. Ils l'avaient amer dans le trou... [...] C'est pas du vin que j'aurais voulu, ni de la gniole, mais du café, chaud, bouillant. [...] On n'osait pas encore bouger, enfouis dans le pétrin, figés par les crampes, entravés dans les panoplies, repliés en quatre, en huit dans le fond de la mouscaille... (CP, pp. 69-70)

Con l'utilizzo del "nous" e dell' "on" il protagonista ribadisce ancora una volta la propria vicinanza al gruppo dei compagni. Egli vive la loro stessa condizione; come loro si adatta allo spazio angusto in cui sono nascosti; come loro trema per il freddo e stenta a resistere alla dura situazione.

Per quanto in principio sembrasse quasi subire l'arruolamento tanto desiderato, adesso dà invece l'impressione di sentirsi parte del gruppo dei commilitoni. Ferdinand ha come superato un rito di passaggio; ora è parte integrante della squadra. Di nuovo l'utilizzo della punteggiatura suggerisce un'ulteriore immagine: le frasi spezzate da un uso spasmodico dei punti di sospensione e delle virgole, sembrano rimandare al tremito, alla sensazione di freddo che gli uomini provano col sopraggiungere dell'alba.

Infine, quando lo squadrone è stato scoperto e fa ritorno alla caserma, ogni cosa sembra ripetersi secondo un ciclo prestabilito. Niente appare cambiato; la vita della caserma torna con durezza ed amarezza. Adesso i soldati sono solo un po' più stanchi e sporchi:

Ils se filaient des torgnioles terribles, les hommes dans le réduit, c'était le moment de se remettre d'attaque, de chasser le sommeil. Mon veston il était à tordre de flotte et de purin, tellement rétréci qu'il tenait plus fermé. (CP, p. 97)

In questo breve passo la punteggiatura punta quasi ad una conclusione: è sobria, lapidaria, simbolica. La situazione finale presenta una chiusura ad anello che richiama la scena iniziale.

A conclusione di questa analisi, credo sia importante ribadire alcune riflessioni che le parti citate suggeriscono. Céline presenta una visione del soldato dissacrante rispetto alla tradizione. Infatti, sia la propaganda militare e patriottica, che una buona parte della letteratura di guerra, suggeriscono un'idea del combattente quasi idilliaca per l'aspetto ed il valore. Qua, al contrario, gli uomini del reggimento sono brutti, sporchi, quasi deformati. Il loro valore, lo vedremo meglio nel paragrafo successivo, varia a seconda delle situazioni e dell'utilità. È un ribaltamento del messaggio bellico quello che Céline produce. I soldati sono quasi ridotti ad animali ed hanno un contatto viscerale con tutto ciò che richiama la terra: essi se ne stanno ammucchiati e sdraiati, hanno uniformi sporche e grugniscono al pari dei maiali. Il loro è un mondo chiuso, al punto che riescono a

stabilire rapporti di comunicazione solo con i membri dello squadrone, mentre con Ferdinand, soprattutto nella parte iniziale, non scambiano battute se non per insultarlo. Direi quasi che la bruttezza esteriore corrisponde in modo direttamente proporzionale all'abbruttimento interiore. I soldati sono personaggi grotteschi, oscuri; sono burattini nelle mani di superiori malvagi. La guerra e la vita di caserma hanno eclissato ogni tipo di sensibilità.

Il protagonista, per sua volontà, comincerà a sentirsi parte della squadra solo nel momento in cui avrà affrontato la prima esperienza assieme al gruppo. Ciò è evidente dall'utilizzo di pronomi personali o aggettivi possessivi della prima persona plurale, simbolo di comunità fra tutti i personaggi, in contrasto con quelli relativi alla prima persona singolare che, soprattutto nella prima parte, sono i più numerosi. Sul finale questa scissione sembra essere completamente rimarginata, sia nelle parole, che nelle sensazioni e nei pensieri del protagonista, ormai simile ai compagni. Inutile dire che lo stile di Céline, la sua violenza verbale e la sua punteggiatura spezzata, contribuiscono a creare scene di disagio, di durezza e di follia quasi sadica, che sbigottiscono il lettore, ma lo rendono anche sensibile a ciò che sta leggendo.

Da ultimo, è importante evidenziare come la condizione iniziale dei soldati sia riproposta in modo simile alla fine della sequenza: partiti dalla caserma, essi vi faranno ritorno al termine dell'episodio. Negli atteggiamenti essi riproducono quanto già facevano prima, ma nell'aspetto sono ancora più abbruttiti. Che Céline voglia sottintendere qualcosa? Che egli voglia rimarcare un aspetto perdurativo e peggiorativo della condizione del soldato causata dalla guerra? Non mi sento di esprimere un'opinione azzardata in merito, ma la narrazione sembra suggerire ciò.

### **3. 3. 2. L'aspetto morale del soldato.**

In questo paragrafo vorrei concentrarmi sul profilo morale dei soldati, sui loro comportamenti dentro e fuori la caserma, e sulle motivazioni che li spingono a comportarsi secondo determinati schemi, in base ai quali il gruppo prevale sul singolo individuo.

Il primo caso fondamentale per questa analisi è ravvisabile subito all'inizio della sequenza, quando la sentinella di garitta annuncia l'arrivo di Ferdinand al brigadiere Le Meheu:

L'ordre de route je l'avais dans la main... L'heure était dessus, écrite. Le factionnaire de guérite il avait poussé lui-même le portillon avec sa crosse. Il avait prévenu l'intérieur: «Brigadier! C'est l'engagé!» «Qu'il entre ce con-là!» (CP, p. 9)

In questo breve passo sembra già preannunciarsi la situazione che il protagonista vivrà dal momento in cui varcherà le porte della caserma. Egli non sarà annunciato ufficialmente, secondo un protocollo specifico, ma verrà semplicemente introdotto in una stanza male illuminata ed affollata, dove la condizione umana è pietosa e ridotta ai minimi termini. L'attesa del momento e l'aspettativa del futuro soldato, sono ben scandite dai punti di sospensione. Egli sembra quasi fremere di fronte alla soglia dell'edificio, in attesa che il mistero del suo avvenire finalmente sia svelato. Non appena la sentinella apre la porta con il calcio del fucile e lo introduce nella stanza del brigadiere, la punteggiatura cambia repentinamente: ogni frase è troncata dal punto, diviene secca, dura; l'ansia è smorzata ed ogni attesa è disillusa. Inoltre, anche le due battute scambiate, rappresentate dai punti esclamativi, fanno pensare a frasi urlate fra due interlocutori di pari grado. Lo stesso Le Meheu appella il protagonista con il termine "con", uno dei primi termini volgari utilizzati nel testo per definire una persona fessa, stupida. Considerato che egli non conosce Ferdinand, si coglie allora l'intenzione dell'autore di presentare un mondo impietoso, in cui tutto sembra essere fuori dagli schemi e stravolto.

Proseguendo nella lettura del testo, credo che siano da notare il comportamento del gruppo dei soldati e le reazioni che questi hanno di fronte ad ogni tipo di vicenda. Parlo di gruppo, in quanto c'è una netta separazione fra l'individuo nella sua singolarità ed il comportamento della massa. La comunità militare, nella sua globalità, fronteggia ogni tipo di evento con la massima solidarietà e schiettezza: si ride, si ironizza, si soffre insieme. Anche nel momento in cui vi sono scambi di offese, queste hanno la funzione di creare una socialità ed un linguaggio in cui tutti possono riconoscersi; l'unico mezzo per sentirsi vitali ed ancora uomini. Ecco un episodio in cui un distaccamento di soldati, di ritorno dal turno di ronda, entra nella stanza già sovraffollata:

Ils ont arrimé leurs mousquets dans une crédence après le mur... Dans le petit espace entre la table et la porte, avec les nouveaux arrivants, on se trouvait maintenant si coincés qu'on pouvait plus bouger du tout. Y avait de quoi étouffer tout le monde, dans la compression des pèlerines, à plus pouvoir remuer un doigt des ricanants ours mouillés. Ils ont lampé un coup quand même, comme ça, debout, deux litres à la régalaide et puis un bidon. Ils se parlaient d'avatars, des chevaux, qu'étaient échappés de l'écurie. C'était le grand tintouin, semblait-il. «Merde! Il faut que je pisse!» qu'il a gueulé celui devant moi. Je le voyais pas bien dans ses frusques, dans ses épaisseurs. Il était trop dissimulé dans ses volants, dans la compression, entre son casque et le fond de l'ombre. «Va chier, hé, poireau!...» Ce fut là unanime. Il a voulu passer quand même. Il a poussé à force dans le tas. Il s'est filtré jusqu'à la porte. Alors un terrible ramponneau l'a soulevé, envoyé au diable... Il a rebondi sur les pavés... avec sa quincaillerie, son sabre, son armure. Il a fait un terrible boucan. (CP, p. 13)

In questa descrizione i soldati appena giunti sfogano la stanchezza nell'alcool. Ciò che più colpisce però è il modo in cui essi parlano fra di loro. La comunicazione, per quanto rara, e se non è rimpiazzata da grugniti, scorre fluida nel momento in cui essi esplicitano le loro esigenze fisiologiche o si offendono reciprocamente. All'interno della caserma, queste sembrano le uniche espressioni ammesse; le altre sono solo parentesi, ma non rispecchiano la quotidianità. Lo scambio di battute, correlato dai punti esclamativi che fanno pensare a frasi urlate, quasi fossero ingiurie, è fatto di imprecazioni, di parole scurrili e del gergo quotidiano e basso. Inoltre, queste proposizioni vengono poste all'interno della descrizione stessa, con il fine di spezzarla e renderla più movimentata. Indicativa è la frase "Ce fut là unanime": tutti gli uomini concordano nel momento in cui si schierano contro il singolo. Ciò non deve essere visto come una presa di posizione discriminatoria contro una sola persona, ma piuttosto come la riscoperta della socialità e della comunanza fraterna nel momento in cui le condizioni personali sono precarie. In questa parte della narrazione si ha come l'impressione che non esista più una volontà singola, l'affermarsi di una personalità individuale, ma che le condizioni di vita degradanti spingano alla riscoperta di una solidarietà comune. Inoltre, data la scarsità dei discorsi dei personaggi, emerge un messaggio ancora più chiaro. Tramite le parole, i gesti anche volgari, le offese, gli uomini esprimono se stessi. Per loro l'unica maniera per dichiarare la propria esistenza, la propria presenza all'interno di un contesto fatiscente e bestiale, è quella di comunicare, anche se i modi per farlo sembrano più simili a quelli degli animali. Se notiamo che in principio i soldati non emettono che grugniti, e che solo in un secondo

momento si esprimono, ciò sembra un'affermazione dell'uomo; l'uomo in quanto essere più progredito dell'animale, proprio grazie anche al dono della parola.

Il protagonista continua a distinguersi dal branco, e tale caratteristica si protrarrà per tutta la narrazione, grazie ai suoi pensieri. Per quanto essi si riconducano alle esigenze di base, ai bisogni fisiologici perlopiù, contribuiscono a farlo emergere dalla massa informe degli altri, che invero nella maggioranza dei casi perpetuano la loro esistenza limitandosi ad eseguire gli ordini dei superiori.

Altre due parti interessanti sono quelle relative all'atteggiamento degli uomini nel momento in cui arriva il maresciallo Rancotte, quando egli si presenta di fronte alla recluta Ferdinand. Inizia ad interrogarlo sulle motivazioni che lo hanno spinto ad arruolarsi ponendogli delle domande che lo spiazzano e lo ammutoliscono. Gli altri uomini reagiscono così:

Ils se désolèrent les autres de la façon que je me trouvais cul devant les questions. Ils s'en tortillaient dans leur paille, ils s'en convulsaient de rigolade. (CP, p. 17)

E ancora:

«Buah!» Il lui montre un renvoi d'attention. Tout le monde se tait dans la carrée, sauf le pied qui bougonne, sacre, sa viscope elle miroite si fort tout près dans la lampe, son gros galon d'argent surtout... que j'en suis ébloui... Les hommes tout autour ils reniflent... Ils sont là, en tas, comme des bêtes... Ils attendent l'orage... (CP, p. 19)

Nel primo passo si conferma quanto ho affermato sopra. Nel momento in cui i soldati si trovano di fronte ad una situazione pressante, ma che non coinvolge loro in prima persona, essi formano un gruppo. Ridono della sventura altrui, sembrano quasi goderne. Il loro riso, in quanto esagerato, non sembra essere però veritiero. Gli uomini non ridono per una situazione di per sé comica, ma quasi per dissacrare un momento di forte tensione, per sentirsi, lo ribadisco, una volta in più vivi, presenti. Il protagonista è nuovamente collocato in una posizione centrale. Egli appare ancora una volta come l'elemento discordante, colui che, giunto dall'esterno e da un mondo ormai a tutti i presenti ignoto perché troppo distante, deve essere trattato con disparità. Ferdinand deve affrontare un rito di passaggio.

Nella seconda parte, invece, la comunità militare è ancora unita, ma stavolta per fronteggiare la tempesta che da un momento all'altro il maresciallo può scatenare. Qui la coesione fra i soldati non è più espressa tramite la voce, ma



con l'aggregazione: essi sono uniti, formano un unico corpo. Di fronte al potere del graduato, l'unica reazione possibile sono il silenzio e l'unione. Nuovamente essi vengono paragonati alle bestie; nuovamente tornano i punti di sospensione. Questi sembrano quasi suggerire l'attesa, l'ansia che scaturisce dalla tensione e dal non sapere quale sarà la reazione di Rancotte; svolgono la funzione di tenere in sospenso tutti, a partire dai personaggi, per giungere al lettore stesso, che non sa quale sarà l'esito dell' "uragano" annunciato.

L'aspetto morale dei soldati assume un'ulteriore caratteristica nel momento in cui nessuno di essi si rammenta della parola d'ordine. Questi uomini subiscono ciò che sta accadendo e, per un attimo, non fanno niente per trovare una soluzione. Sono rassegnati alla fatalità degli eventi.

Sous les telles trombes de la flotte, rincées, fondues dissolues, c'étaient des paroles en bouillie qui retombaient dans le noir, mornes, flasques, ça réagissait pas du tout... (CP, p. 33)

Dall'indifferenza, si passa poi alla rabbia e alla preoccupazione:

Il rengueulait Kerdoncuf, ça servait pas à grand-chose. Il se connaissait plus de colère. Il a beau eu enlever son casque pour que la flotte lui trempe la tête, il bouillait de rage... il en rejetait des vapeurs avec des tonnerres de jurons. [...] Ils hochaient tous de la visière, confondus, prostrés sous la flotte... (CP, p. 43)

Nel primo passo, sebbene i soldati subiscano le offese del brigadiere Le Meheu e, al tempo stesso, siano esposti alla pioggia violenta, essi sono come dissolti. Del periodo, colpisce l'apertura originale. Qui non sono gli uomini i protagonisti della scena, ma le parole del brigadiere, le sue imprecazioni, che escono come sferzate, alla pari dei violenti scrosci d'acqua. Le parole escono, violente, sui soldati sfiniti e derelitti, fino ad essere un tutt'uno con loro, ridotte ad una poltiglia senza nessun valore. Tutto si perde nel buio della notte.

Nel secondo esempio, quando Le Meheu prende di mira Kerdoncuf, usandolo come capro espiatorio per la sua stessa negligenza, sono presenti tre stati d'animo differenti. Il primo è proprio quello del maggiore, ben evidenziato dall'incessante ripetersi del pronome personale "il", quasi ad imitare la foga insistente e repressa con cui egli cerca la parola andata perduta. La ripetizione di questo pronome ricalca una richiesta minacciosa ed incessante che l'uomo fa a se

stesso ed ai suoi soldati, la quale, però, sarà senza esito. Il secondo riguarda gli altri, preoccupati stavolta, ma di nuovo confusi con la pioggia incessante. Essi sono impotenti; sono solo un mezzo che serve al brigadiere per sfogare la sua rabbia. Di fatto rappresentano nuovamente le vittime di un contesto alienante e ben più grande di loro.

Come terzo stato d'animo c'è quello che riguarda Ferdinand, il quale, in quanto narratore, sembra osservare gli eventi quasi dall'esterno, come se il fatto non lo riguardasse più di tanto. Egli è il pittore della scena.

In seguito, quando Le Meheu deciderà di rischiare andando a domandare la parola d'ordine, per un momento imiterà con ironia Rancotte, presagendo una probabile sfuriata qualora venga scoperto. Solo nel momento della pantomima gli uomini rideranno e sembreranno prendere poco sul serio il fatto drammatico. In quel frangente essi si riaffermeranno come persone dotate di un animo proprio e di una ragione. La loro forza consisterà nell'essere uniti in un momento in cui ogni cosa è andata allo sbando.

Una volta giunti alle scuderie, i soldati vivono sensazioni contrastanti. Il luogo in cui si trovano li conforta perché essi hanno modo di ritrovare il calore ed il riparo dalle intemperie e dalla furia del Rancotte. Al tempo stesso, però, gli uomini vivono nella paura costante di essere scoperti. Per questo si nascondono. In alcuni momenti lo stato emozionale e morale di questi degrada fin quasi ad annientarsi:

Mon voisin dans l'entonnoir ça l'a réveillé en sursaut ces mots malhonnêtes. « Qu'est-ce que tu ramènes, bouche d'enfant? Mais on a le droit comme tout le monde! Écoutez-moi le prétentieux! Tu le fais pas le perlot des fois? Non? T'es pas le roi des hirondelles, non, ma saloperie? » Il en a pas dit davantage l'intellocuteur, il avait encore trop sommeil, il est retombé tout d'une masse dans le tréfonds du trou. Il a repris son ronflement. (CP, p. 58)

In altri invece sembra essere eccitato dall'ansia:

Mon voisin le ronfleur, Lambelluch, il s'est réveillé en sursaut atroce, sa carabine lui tordait le cou, il se trouvait net étranglé. Il a bondi hors du trou, il hurlait au secours: « Tant pis les gars! J'en peux plus, je descends au poste! Je vais y dire qu'on a perdu le mot. » « Malheur, maudit cave, si tu bouges! Ça sera une bouillie! De la compote! Tu vas voir un peu la musique! » Il s'est incliné sous la menace, il s'est renfourné dans le purin, peinard, maté. (CP, p. 59)

Credo che nel primo brano citato sia rilevante il discorso diretto. Qua Céline ha voluto rendere l'oralità, il parlare comune. I soldati, ancora una volta, si distinguono per l'utilizzo di un gergo popolare e scurrile. Oltre ai modi di dire, lo stesso termine "saloperie", rivolto all'Arcille, assume il significato di "cosa malsana", di offesa. Per quanto questi termini non abbiano sempre lo scopo reale di infamare l'altro, ma piuttosto di creare socialità fra individui simili, la finalità della parola, in questo caso, è proprio quella di ingiuriare. Le altre proposizioni contribuiscono a ciò, ma danno anche l'idea del parlato: un parlato basso, volgare, violento, da cui tutti gli uomini del reggimento sono caratterizzati. Inoltre, la punteggiatura, con i suoi abbondanti punti esclamativi, dà l'idea di frasi urlate, dette alla rinfusa, tipiche di chi, come l'autore stesso dice, si sveglia di soprassalto. Il gran baccano si spegne però poco dopo. Troppo forte è la tentazione di dormire, di riposare ed annientarsi, nascosti ed al caldo, lontano da tutto ciò che può portare danno.

Lo stesso interlocutore del passo suddetto è citato poco dopo, nel momento in cui, sempre svegliandosi di soprassalto, stanco di trovarsi lì, vorrebbe uscire e liberarsi dall'oppressione psicologica che il nascondiglio gli provoca. È interessante notare come entrambi gli atteggiamenti siano attribuiti a Lambelluch: in un unico personaggio si concentrano due attitudini differenti e contrastanti. Il soldato vive completamente spaesato, protrae la sua esistenza combattuto fra mille emozioni, come una pedina in un gioco più grande. Vi è un attimo in cui può affermare tutto se stesso, tutta la sua personalità: il momento in cui grida che vorrebbe scappare, ma, repentinamente, è messo a tacere e, come trascinato da una volontà superiore, si sottomette all'utilità comune.

In entrambi i passaggi i soldati si offendono reciprocamente, urlano contro gli altri compagni. Anche in questo caso le offese non devono però essere interpretate come attacchi violenti rivolti al resto del gruppo, ma come un mezzo di comunicazione: il solo che sono in grado di utilizzare, che conoscono al meglio e che connette ogni individuo con tutto il gruppo. I toni dei dialoghi sono estremi proprio perché il contesto in cui si inseriscono è altrettanto crudo e violento, e chi vi partecipa non ha fatto altro che adattarsi ad esso.

Qual è la condizione del protagonista? Riuscirà finalmente ad integrarsi nel contesto morale dei compagni, o ne rimarrà ancora al di fuori, come uno spettatore narrante?

C'est le sommeil qui me gênait le plus. J'avais beau me défendre en clignant. Je cétais à force. Le souci me réveillait encore... Je voulais retrouver le "mot" perdu... Il me rongeaient maintenant, le mot de l'escouade... Peu à peu, ils ronflaient les autres... Ils s'en foutaient qu'on retrouve plus le mot. Ils pesaient de plus en plus lourd... Ils m'empêchaient de venir à l'air... Je suffoquais! J'étais le têtard. (CP, p. 60)

E di seguito, quando, immersi nel letame, gli uomini cominciano a chiedere del vino per dissetarsi a causa dell'arsura, Ferdinand, in quanto recluta, è costretto a cedere i suoi risparmi per placare le voglie dei compagni:

« On te le rendra tout samedi! Une rincette, L'Arcille! Un gorgeon! Tu laisses périr les malheureux? Maquereau maudit! Foutu chien! » [...] « Alors votre bleu vous le piquez pas? Il est pas bon pour seize sous lui, la caille! [...] C'est le moment d'arroser les hommes!» [...] Enfin le litre est venu tout de même. On se l'est passé à la ronde. Personne m'a remercié, au contraire. [...] Ils ont rebu... encore un autre litre. Ils devenaient de plus en plus mauvais. Ils m'en promettaient des terribles, des épreuves, dans tous les genres. (CP, pp. 61-63)

La situazione del protagonista rimane critica. L'ambiente in cui si trova, la fatica, l'arsura, lo rendono la vittima designata dai compagni sulla quale sfogare la rabbia e la stanchezza repressa. Se nella prima parte egli sembra quasi sforzarsi per ritrovare la parola d'ordine, quasi a voler instaurare un legame con gli altri e sentirsi utile alla causa comune, nel secondo passaggio della narrazione Ferdinand rappresenta la convenienza. Egli, in quanto recluta, ha il dovere di pagare a tutti da bere; deve esser sfruttato, secondo una delle regole del nonnismo militare. Nel primo caso è molto frequente l'uso dei punti di sospensione. Sembra che Céline abbia voluto rendere graficamente l'intermittenza del pensiero, la sua fragilità e la sua caducità. Il protagonista compie uno sforzo mentale per ricordare, ma questo è inutile, sia perché non ha sentito la parola, sia perché le condizioni disagiate in cui si trova opprimono mente e corpo.

Colpisce anche il modo di esprimersi di Ferdinand, in contrasto con quello degli altri soldati, ma simbolo di una parziale integrazione nel gruppo, in quanto egli si sottometterà alla volontà dei compagni. Nella seconda parte, gli scambi di

battute dei militari risaltano per un gergo volgare e offensivo. Oltre agli appellativi scurrili rivolti all'Arcille, ritroviamo anche nelle parole di quest'ultimo un certo retaggio popolare. La parola "bleu", ad esempio, nell'argot significa "principiante", e, per esteso, "recluta". Inoltre, "arroser les hommes" è anch'essa un'espressione popolare che ha il significato di "avvinazzare", e quindi, di "rinvigorire" gli uomini. Da notare è anche un'informazione sulla vita militare. Quando i soldati promettono all'Arcille che al sabato gli ridaranno i soldi del vino, essi offrono al lettore un dato in più. Il sabato infatti era il giorno di paga dell'esercito.

In queste due parti credo che l'aspetto morale sia evidente. Le condizioni disastrose in cui versano gli uomini sotto le armi, abbrutiscono ulteriormente la loro umanità già profondamente minata alla base. Il culmine viene raggiunto con l'uso dell'alcool, ma già il luogo ed il nascondiglio in cui si trovano contribuiscono ad elevare la tensione e la brutalità, ad abbassare ad una soglia minima questi esseri umani, a renderli quasi degli animali.

Nemmeno i ranghi superiori sembrano esser risparmiati dai segni della decadenza. Ecco come si presenta il brigadiere Le Meheu quando torna dalla ricerca della parola d'ordine. Parola che, com'era prevedibile, non è riuscito a trovare.

Quand même on entend hurler: « Garde d'écurie!» Ça se rapproche, c'est Le Meheu. C'est sa voix. Il titube avec sa lanterne. Il redescend de chez son pote. « Pas d'erreur, enfants! J'ai tout bu! C'était bien du rouge! » Il tangué, il vacille, il verse... Il veut escalader le coffre pour dormir maintenant! Il se raccroche, il dérape, il s'étale... Il nous insulte, il nous défie... [...] Exactement il dégueulait à gros glouglous, plein la litière, par râles et saccades [...] Il protestait, il s'était recampé debout, tout regorgeant plein sa houpelande. Il voulait nous pisser dessus. (CP, pp. 71-74)

Oltre alla descrizione dettagliata delle reazioni fisiche che l'ubriacatura gli provoca, tipiche del realismo céliniano e volte a rendere la scena ancora più abominevole, è costante la ripetizione del pronome "il". Tutto si concentra sulla figura del maggiore; egli non è lontano dai suoi soldati, il suo comportamento è simile al loro. Inoltre, proprio grazie a questa ripetizione, si ha la sensazione di un

ritmo della scena più veloce; i movimenti meccanici ed alterati dell'uomo sono riprodotti da queste frasi brevi e dalla loro struttura pressoché simile.

Il morale degli uomini continuerà ad oscillare fra la stanchezza, la paura di esser scoperti, la ricerca del conforto altrui. Nel momento in cui saranno scoperti, crescerà la tensione, ma di fatto la situazione sembrerà non cambiare molto rispetto all'incipit. Rimangono ancora due osservazioni da fare. La prima è relativa al momento in cui Le Meheu crederà di aver ritrovato la faticosa parola:

Voilà qu'à ce moment précis Le Meheu qu'était si prostré il lui passe un soubresaut. Il se requinque, il braille: « Maréchaogi! Maréchaogi! Ça y est! J'y suis! C'est une fleur! » « Une fleur? » Il a du succès, ils se retiennent plus dans la litière tellement qu'ils trouvent ça marrant, ils s'en convulsent, ils s'en broyent... [...] Meheu sur le rebord des planches, peinarde à présent, accroupi, il se farfouillait le coin des paupières, il s'extirpait les petites mites. Ça paraissait plus le concerner l'accablante déveine, il était trop occupé avec ses trouvailles, à se grignoter le dedans des ongles. (CP, pp. 87-89)

In questo passo non ci sono grandi novità da un punto di vista stilistico, a parte la forte coordinazione delle proposizioni, che contribuisce, anche in questo caso, a rendere l'eccitazione del brigadiere e dei compagni al ritrovamento della parola. È interessante però notare tutti gli atteggiamenti corporei degli uomini, che, urlando, esaltandosi, muovendosi, o, come nella seconda parte, standosene in disparte senza preoccupazioni, sembrano essere rinati ed aver ritrovato per un momento la felicità. Queste reazioni li rendono di nuovo umani; essi possono godere di quel calore interiore che l'abbruttimento della caserma gli ha negato per molto tempo. Nel fare gruppo e rallegrarsi, fanno intravedere al lettore una possibilità di riscatto dalla bestialità nella quale fino a questo momento hanno vissuto.

Da ultimo, cito un altro passaggio della narrazione, che tratta di un ulteriore effetto causato dall'alcool. La vittima stavolta è un soldato semplice e l'episodio potrebbe di per sé apparire banale, ma credo sia interessante per il ritorno ad un'identità perduta:

Il nous regardait... Nous voyait pas... Il s'est remis à déconner: « Do... donne... moi... gli... glisse... » Il faisait l'enfant, le petit conneau, c'est ça qu'il demandait: du gliglisse! « Maman... Man... Man... du gli... glisse... » « Je vais t'en foutre, moi, du gliglisse! [...] » Une potée alors en pleine poire! Avec violence... Ça éclabousse tout!... (CP, p. 93)

Questo soldato, durante un attacco causato dall'alcool e dal cosiddetto "mal caduco", sembra fare un salto nel passato. Egli guarda gli altri, ma non li vede, chiama la madre, ma l'unica risposta che riceve è quella dell'infuriato Rancotte. Questo episodio sembra una parentesi umana all'interno del contesto devastante della vita militare. Ciò è evidente perché il personaggio sembra regredire all'età infantile, in un'epoca felice, in cui era ancora possibile chiedere alla propria madre la soddisfazione di un capriccio da bambino. Le parole dure ed aggressive del maresciallo, unite all'acqua che gli getterà addosso, vorrebbero richiamarlo alla realtà; una realtà differente, dove non esiste più alcun tipo di dolcezza. L'uso dei punti di sospensione e di suoni dolci, come la ripetizione delle sillabe "man", sembrano porre in risalto una parentesi sospesa, umanizzante, dove la serenità è l'unico sentimento contemplato. I punti esclamativi, richiamano invece al mondo reale ed alla sua durezza, con un contrasto questa volta molto netto.

Concludo questo paragrafo con una sola considerazione. Ho fatto notare come in questi passaggi l'aspetto morale dei soldati sia variegato: passa dalla brutalità, soprattutto nei confronti della recluta Ferdinand, alla continua ricerca di solidarietà con gli altri. Anche nei momenti in cui la volgarità e la bassezza sembrano prendere il sopravvento, ho ricordato come queste siano il sintomo della necessità di rafforzare il legame fra i vari elementi del gruppo. L'unico dettaglio che vorrei di nuovo precisare consiste nel fatto che, per quanto gli uomini del reggimento abbiano degli sprazzi di umanità, che vanno al di là delle semplici parole, questa non è trasmessa al lettore in una forma differente da quella propria del contesto, ma è resa da Céline, come già era accaduto per l'aspetto fisico, nel modo più brutale possibile. I soldati risultano brutti sia nella loro esteriorità, che nella loro interiorità. È solo scavando più a fondo nell'analisi, ed inoltrandosi nell'ambiente della caserma, che si può arrivare ad intuire una realtà ben più profonda di quella che l'apparenza vorrebbe farci credere.

### **3. 3. 3 La gerarchia militare.**

Il romanzo, in quanto narrazione della guerra, presenta una serie di personaggi che integrano una vera e propria gerarchia militare. Di fatto, tutti

rispondono a colui che si trova al gradino più alto della scala e così via. Fin qui non si nota niente di anomalo, se non fosse che in alcuni episodi questo andamento viene completamente ribaltato, perché appare una sorta di scambio delle parti e dei poteri. Sostanzialmente ho ravvisato due momenti di questo genere, in cui l'assenza del superiore e l'estasi etilica sono le cause scatenanti di sentimenti repressi fino a quel momento. I personaggi di *Le Meheu* e dell'*Arcille* ne sono i protagonisti, ed essi sembrano schierarsi contro un clima ed un ambiente in cui il sadismo e la violenza sono all'ordine del giorno, quasi a voler proporsi come esseri esistenti e pensanti.

La scala gerarchica è così costituita:

- Maresciallo d'alloggio Rancotte.
- Brigadiere Le Meheu.
- Soldati semplici e guardia di scuderia L'Arcille.
- Recluta Ferdinand.

Secondo questo ordine, che procede dall'alto verso il basso, Ferdinand è colui al quale è possibile dire e fare ogni cosa, perché di fatto non può reagire. Solo nei due momenti suddetti accadrà un ribaltamento: il maresciallo Rancotte verrà schernito dal brigadiere Le Meheu e dall'*Arcille*. Gli stessi soldati semplici e, tra le righe, Ferdinand, rideranno della pantomima. Quindi, la scala potrebbe essere così invertita:

- Brigadiere Le Meheu e guardia di scuderia L'Arcille.
- Soldati semplici e recluta Ferdinand.
- Maresciallo Rancotte.

Il contesto in cui ciò avviene non corrisponde chiaramente alla realtà; di fatto si tratta di un'ambientazione surreale.

Ecco di seguito alcuni esempi che rispecchiano sia l'una che l'altra scala gerarchica.

Il primo a far assaggiare il potere che l'uniforme procura è il brigadiere Le Meheu, nel momento in cui Ferdinand arriva e deve farsi registrare:

J'ai enjambé tout le paquet. Le brigadier il me faisait honte. « Visez-moi ça l'empoté! Une demoiselle! Jamais vu un civil si gourde! Merde! On nous l'a fadé spécial! Arrive, bijou!» [...] J'avais dérangé tout le sommeil. « Vos gueules, brutes!» qu'a hurlé le cabot. (*CP*, p. 11)



L'oppressione consentita dal grado dell'uniforme è qui resa dalle frasi urlate a Ferdinand e, successivamente, agli altri soldati. I punti esclamativi contribuiscono a rendere questa situazione. La pessima considerazione del brigadiere per la recluta è suggerita dalle parole "empoté", "imbranato"; "demoiselle", appellativo dato ad un uomo per indicare la sua mollezza; "gourde", sempre con il significato di "stupido"; "merde", riferibile direttamente al protagonista o alla sua scarsa agilità; "bijou", termine ancora dalla connotazione negativa, in quanto simbolo di femminilità.

Lo stesso atteggiamento di disprezzo, esito della differenza di grado, viene usato da Le Meheu nei confronti degli altri soldati. Essi, svegliati da Ferdinand, grugniscono e brontolano. Con l'espressione "Vos gueules, brutes!", il brigadiere fa riferimento all'elemento che gli arreca maggior disturbo, ovvero le voci dei soldati. Il termine "vos gueules", traducibile con "chiudete il becco", è parola usata nel linguaggio popolare e volgare, e contribuisce a rendere il basso livello culturale e la brutalità dei modi del graduato. "Brutes" mette in rilievo il disprezzo che, stavolta, fa appello alla brutalità ed alla bestialità dei soldati semplici. Da ultimo, porrei l'accento sul termine "cabot", che, per quanto pronunciato dal protagonista, rende l'idea di un ambiente basso e popolare, volgare. Questa parola è infatti tratta dal gergo militare ed ha l'accezione di "caporale". Se invece si estraesse dal contesto, è termine dispregiativo ed ha il significato di "cagnaccio". Credo che questa analisi confermi l'interpretazione che ho esposto all'inizio. In questo caso la gerarchia militare è perfettamente rispettata; qui, colui che ha maggior potere e grado, ha la facoltà di maltrattare e disprezzare coloro sui quali comanda. Questi, dal canto loro, non hanno alcuna possibilità di controbattere.

Pochi istanti dopo, ecco apparire il maresciallo d'alloggio Rancotte. È importante mettere l'accento non solo sul suo atteggiamento, ma anche sul modo in cui viene presentato da Céline, in quanto il suo aspetto lascia presagire un carattere dispotico e sadico.

« C'est l'engagé, celui-là? » Une voix bien pointue qui posait comme ça la question d'en haut, d'un étage. « Fixe! » qu'il braille alors Le Meheu. Je lui ai aperçu la figure, au questionneur... un képi... une trace d'argent... Il sortait de l'ombre, un sous-off, d'un escalier le long du mur. Il descendait marche à marche, pas pressé. Ceux qu'étaient

debout restaient transis, figés en bloc, au garde-à-vous. Y en avait encore dans la paille, ronflant affalés, leurs pieds dépassaient le bat-flanc. Il est rentré dedans à coups de bottes, à droite, à gauche. Bang! Vlang!... Ils étaient en travers du chemin. Il voulait me regarder de plus près. En pleine face maintenant qu'il me hurle: « Fixe! Fixe! » Il me rote dans le nez pour finir. « Là! » qu'il me fait. Il est content. Je bouge pas. « Maréchal des logis Rancotte ». Il s'annonce. Je remue toujours pas. Les autres, tout autour, ils se marrent. « Meheu, c'est un bordel votre poste! Le désordre et l'anarchie! » Et tout de suite une rafale d'injures, de menaces avec forts rotements. [...] « Au réveil quand ça sonnera vous le conduirez à l'habillement, brigadier! Compris, n'est-ce pas?... Il a pas l'air manche... non!... non!... non!... C'est un petit rêve! Ah, mais alors mordez le profil! Il a plus de couleurs, ma parole! Il est déjà dans l'hôpital! Qu'est-ce que ça va être, mon oiseau, quand on va vous faire envoler! Ah! pardon alors la voltige! Ah! le joli colibri! Vous allez en voir du pays! Attendez, ma superbe recrue, que je vais vous remettre du rouge dans le tronc! Que t'en baveras des chambrières! » Avec sa toute mince cravache il se tapotait les basanes. Il se promettait bien du plaisir, il me soufflait toujours dans le nez. (CP, pp. 13-17)

La figura di Rancotte si delinea pian piano. Il primo segnale della sua presenza, e simbolo premonitore del suo carattere, è dato dalla voce. Questa è acuta, autoritaria; basta che sia avvertita, che tutti gli astanti restano immobili, e coloro che non si uniformano, ne subiscono di seguito le conseguenze. Egli giunge nella stanza dall'alto, passando da una scala. Questo sembra richiamare la sua posizione, posta in alto rispetto agli altri che si trovano nel piano inferiore, in piedi o, fatto ancora più simbolico, sdraiati a terra. Nello scendere, il suo passo è lento; di fatto crea aspettativa ed ansia negli animi dei soldati e dello stesso brigadiere. Tutti sono in attesa in un silenzio carico di timore. I primi dettagli che Ferdinand nota sono parti dell'abbigliamento, che non sono affatto casuali. Infatti, il chepì, per quanto usato da tutto l'esercito, è comunque un segno distintivo, di appartenenza ad esso; la striscia d'argento fa pensare ad una fascia che rimanda al grado e contribuisce a distinguere l'ufficiale dalla massa dei soldati. In questo passo i punti di sospensione suggeriscono l'idea di una figura che va formandosi lentamente agli occhi del protagonista, di un uomo ancora ignoto, ma misterioso ed inquietante.

Giunto davanti alla recluta, Rancotte ribadisce subito la propria superiorità ed il disprezzo nei confronti del nuovo arrivato ruttandogli in faccia, quasi a voler rimarcare i gradi della sua uniforme e il potere che essi gli conferiscono. Poi, si presenta. È interessante notare come Ferdinand cerchi di adempiere al protocollo militare non muovendosi ed evitando espressioni di disgusto. I commilitoni, al contrario, vedendo negli atteggiamenti del maresciallo un'umiliazione della

recluta, ridono di gusto. È la prevaricazione del più forte e del più esperto sul più debole. Il primo segmento di narrazione si conclude con gli urli rivolti al brigadiere per il disordine della stanza. Per quanto stavolta le imprecazioni siano destinate ad un altro graduato, Le Meheu ha comunque un grado inferiore: niente vieta al Rancotte di dare sfogo ad una violenta invettiva anche contro di lui.

Nella seconda parte, riscontro nuove intimidazioni e minacce nei confronti del protagonista. Queste sono di nuovo graficamente scandite dall'uso frequente di punti esclamativi, sempre con la funzione di riprodurre ordini ed frasi urlate, ma anche dall'utilizzo dei punti di sospensione, quasi a voler rendere una scansione di tempo tutta particolare, in cui le frasi abbiano il sapore dell'imposizione e della chiarezza. Il primo ordine è quello di far vestire Ferdinand secondo le regole della caserma e della vita militare. Ho ritenuto di dover inserire anche questa parte, in quanto qui viene esplicitato un principio di sottomissione da parte dell'esercito ed una disumanizzazione della personalità e della singolarità dell'individuo. Nessuno, varcate le soglie dell'edificio, conserva più il diritto di esprimere se stesso; dal momento in cui l'uomo abbandona la società civile, entra di conseguenza in un'altra comunità in cui vige la legge del più forte e in cui ogni cosa è svolta secondo la logica del gruppo e dell'interesse comune. Anche nel discorso del Rancotte ravviso delle coloriture del parlato: "manche", ad esempio, sta per "imbecille", "ebete"; il verbo "baver", per "avere dei propositi pregiudizievoli per qualcosa o qualcuno", ma in questo caso, accostato al termine "chambrière", prende il senso di "vederne di tutti i colori". Gli stessi accostamenti che lui fa al mondo dei volatili, qui non hanno alcun valore positivo, ma piuttosto sembrano richiamare all'abitudine degli uccelli di volare senza posa; cosa che di fatto il maresciallo vorrebbe annientare in Ferdinand. Da ultimo, credo che anche il modo con cui maneggia il frustino gli conferisca un aspetto terribile e minaccioso. Egli vuole incutere timore e con quell'arma fa presagire le terribili violenze e punizioni che potrebbero giungere qualora un suo ordine non fosse rispettato.

Altrettanto interessanti sono altri frammenti di discorsi che il maresciallo rivolge al nuovo arrivato nel giubilo generale. Queste parti sono importanti perché, oltre a ribadire l'atteggiamento sadico del superiore, danno anche delle informazioni sui modi di dire e sulla vita di caserma.

Ils se désopilaient les autres de la façon que je me trouvais cul devant les questions. Ils s'en tortillaient dans leur paille, ils s'en convulsaient de rigolade. « Alors qu'est-ce que tu viens foutre au 17<sup>e</sup> cavalerie lourde? Hein? Tu sais pas toi-même. Merveilleux! Y a plus rien à manger chez toi? Le four a chu? » Je voyais qu'il fallait rien répondre. [...] « [...] Le 17<sup>e</sup> cuirassiers! Cavalerie lourde! Corps cavalier! Parfaitement! Lourde! Ma grosse branche! Lourde, Parisien! Mais bondissante! Encule la légère tous les jours! Au manège comme en campagne! Oui! Dans le train! Oui! N'est-ce pas, lourde! N'est-ce pas compris? Moi Rancotte! Compris ». Et il me rote encore en pleine face une puissante bouffée. Je tenais frissonnant dans mon froc resserré, mouillé à tordre. « Oui ». « Oui qui? Oui quoi! Oui, mon chien? » « Oui Maréchaogi!... » « C'est mieux!... C'est mieux!... C'est déjà mieux, bosco!... Tiens-toi droit!... Les yeux!... Le regard au lointain... [...] » (CP, pp. 17-25)

La narrazione di Ferdinand adotta delle pieghe gergali, quasi si adattasse alla situazione e al modo di parlare degli altri. Il verbo "se désopiler", se pronominale, è usato in ambito familiare col significato di "sbellicarsi"; l'espressione "se trouver cul", ad esempio, è di stampo familiare ed assume il significato di "sentirsi imbecille" o "trovarsi nei pasticci". Con il suo linguaggio, Rancotte rincara la dose: "foutre" assume qui il senso di "fare". Al tempo stesso, egli ricorre ad espressioni intese ad umiliare, sia moralmente che economicamente, il protagonista. Una di queste è utilizzata nel momento in cui gli chiede se a casa non abbia più niente da mangiare. È interessante la domanda "le four a chu?". Questa era un'espressione comunemente usata fra i soldati, quindi, non è una creazione di Céline. Il suo significato era semplicemente chiedere al nuovo arrivato se la famiglia non potesse più mantenerlo. Da lì la metafora relativa alla rottura del forno, elemento primario per la preparazione dei pasti<sup>46</sup>.

Nella seconda parte i toni usati dal maresciallo sono sempre più incalzanti; i punti esclamativi aumentano. Degna di attenzione è l'espressione in cui si nota l'orgoglio militare di appartenere alla cavalleria pesante disdegnando quella leggera. Anche questa, se vogliamo, è una nota di colore che richiama a effettivi modi di dire utilizzati dai soldati. Nella cavalleria pesante rientravano i corazzieri e i dragoni; in quella leggera gli ussari ed i cacciatori. Era un'abitudine piuttosto diffusa quella di denigrare altre squadre che non appartenessero al proprio corpo militare<sup>47</sup>. Sembra quasi che in questo brano il graduato voglia inculcare nella testa della recluta la sua appartenenza alla cavalleria pesante: da qui la ripetizione

<sup>46</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in op. cit., pp. 730-731.

<sup>47</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in Ibid., pp. 731-732.

di termini come "lourde". Ferdinand affronta più riti di passaggio: egli è accolto dapprima da soldati del suo stesso rango, in seguito dal brigadiere e, da ultimo, dal maresciallo. Egli è invitato a spogliarsi dei vestiti civili per indossare l'uniforme, divenendo così un tutt'uno con i compagni. Da ultimo, anche la mentalità dell'uomo di mondo viene intaccata. Adesso deve prendere coscienza di trovarsi in guerra e di appartenere ad un corpo dell'esercito che esige da lui fedeltà e onore. Questa specie di addestramento continua nell'ultima parte, quando il protagonista deve rispondere al maggiore chiamandolo, secondo la consuetudine militare, con l'appellativo di maresciallo. Interessante infine è la conclusione del discorso di Rancotte, ancora inquisitoria e tirannica. Da notare la parola "bosco" che, secondo il dizionario italiano-francese Boch<sup>48</sup>, avrebbe il significato di "nostromo", al contrario di "boscot" che, per quanto parola ormai desueta, significherebbe "gobbo". Data la continuazione della frase, tutto fa supporre che Céline volesse intendere il secondo significato e, di conseguenza, la seconda parola. Ferdinand è dunque sottoposto alle peggiori requisitorie proprio perché recluta. Egli si trova in una posizione di inferiorità rispetto ai compagni e ai superiori. Per questo deve esser messo alla prova. Altri due modi di dire interessanti nelle parole di Le Meheu si collocano sempre nell'ambito gerarchico, in quanto utilizzati per spronare il nuovo arrivato e gli altri, e per sottometterli alla dura disciplina.

Le Meheu nous stimulait, il nous escortait au falot, à grands balancements, tout le long du rang... et puis avec plein de commentaires, de facéties impayables. « Dis donc, la bleusaille, c'est pas bon ça, le tour du chat noir? Chat mouillé! Chat crevé! Tu jouis pas des pompes? Tu l'aimes pas le quartier la Trémouille? C'est pas du graveton sur mesure? Hein, la risette? Non? Des cafards? Tu remarques rien, la qualité? T'as pas le pot en glaise, dis des fois? Tu fuis pas encore? Tu vas tout casser ta figure. Attends! Attends! En cadence! Droite! droite! Tu verras au jour! Ton cul pour les miettes! Oh! oh! oh! » Et tout le monde se marre. [...] « T'as pas fini la polka!... Tu vas couronner, galvaudeux!... Comment que tu feras au manège!... A eunn! deux!... Ça tient pas déjà en l'air... Ça va chier partout! Pitié, misérable! C'est ça qu'on envoie de Paris?... Eunn! deux! Il les piffe pas les vendus! Qu'il a bien raison! Merde! Ça cogne infect! Oech! Oech! Des chances alors que ça cascade! En avant les Russes! pour le dressage pine de mouche! Tous étrières sur l'encolure! tout au feu dans son cul! Au feu! au feu! le cul en rilette! Il a péri par son derrière! Le pauvre fi d'engagé! Les miches en avant! Maudit chiure! Au pommeau je veux voir! Voussez! Le qui qui se monte sur les couilles je le passe au falot! C'est saisi? Eun! deux! Eun! deux! jusqu'à la crève! En l'air les cuisses!

---

<sup>48</sup> R. Boch, *Il Boch dizionario Francese – Italiano · Italiano - Francese*, Bologna, Zanichelli, 1991.

en l'air! ils me bouillent! ils me tuent les canaques! Assis! Plus de fesses au peloton!  
C'est gagné! » (CP, pp. 28-29)

In entrambe le parti riscontro un ritmo serrato, scandito dalla frequenza dei punti interrogativi nel primo passaggio, e da quella dei punti esclamativi, nel secondo. Il brigadiere si distingue per un modo di esprimersi popolare e volgare, evidenziato ad esempio da proposizioni negative non complete, tipiche del parlato, o da termini gergali, come ad esempio "bleusaille", diminutivo di "bleu", "recluta". Altre parole di stampo familiare sono: "pompes", che sta per "scarpe"; "risette", "sorrisino" e, per esteso, "musetto"; modi di dire come "avoir le pot en glaise", "avere il culo d'argilla", e quindi, "non aver l'ardore, la forza", così come "ton cul pour les miettes". È importante spiegare due modi di dire che l'autore ha ripreso dal mondo civile e militare reale ed ha messo in bocca ai suoi personaggi. Il primo riguarda il "tour du chat noir". Sembra che Céline abbia preso spunto da un ritornello di Aristide Bruant, composto nel 1885 in occasione della festa per il trasferimento del celebre cabaret, lo Chat Noir per l'appunto, situato nel quartiere di Montmartre. Il ritornello era:

*Je cherche fortune*

*Autour du Chat Noir*

*Au clair de la lune*

*À Montmartre le soir*<sup>49</sup>.

Le Meheu, considerando la recluta ancora troppo avvezza ai piaceri mondani, lo sprona ricordandogli di non essere più nella Parigi dei locali e della vita notturna. Per farlo, ironizza però sugli ambienti militari, paragonandoli con un paradosso ai bei cabaret parigini. La ripetizione del termine "chat", seguito da aggettivi affatto positivi, credo contribuisca a rimuovere in Ferdinand ogni tipo di aspettativa o fiducia in tempi migliori.

Il secondo è invece relativo alle espressioni "les miches en avant", "le qui qui se monte sur les couilles je le passe au falot" e "en l'air les cuisses". Tutte queste indicazioni erano di fatto prescrizioni realmente impartite ai soldati di cavalleria dal sottufficiale istruttore durante l'addestramento. Esse riguardavano le posizioni corrette che dovevano essere assunte nel momento in cui si montava a

---

<sup>49</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in op. cit., p. 732.

cavallo<sup>50</sup>. Credo che Céline le utilizzi sia perché, essendo reminescenze del periodo bellico, completano realisticamente il parlato dei suoi personaggi, sia perché esse contengono note scurrili e realistiche e conferiscono un tocco di volgarità, in consonanza con l'ambientazione ed il gusto dello scrittore.

Un'altra espressione del brigadiere che colpisce è "ils les piffe pas les vendus", che ricorre anche successivamente quando, nascosti nella scuderia ed assetati, i soldati pretendono che Ferdinand, in quanto recluta, paghi il vino per tutti:

Personne m'a remercié, au contraire. « Les vendus ils devraient tous périr! » qu'ils ont déclaré bien d'accord. (CP, p. 62)

Il protagonista è una recluta e, cosa ancor più riprovevole agli occhi dei commilitoni, è volontario e viene da Parigi. Tutti questi particolari lo rendono invisibile agli altri, perlopiù provenienti dai posti più disparati della Francia, per la maggior parte dotati di poca cultura, divisi in base alle regioni di provenienza. Non è un caso, infatti, che anche i bretoni del romanzo siano trattati con pregiudizio perché considerati diversi. Ferdinand rappresenta agli occhi degli altri l'uomo di cultura e di mondo. Al tempo stesso è anche colui che si è arruolato volontariamente, forse ignorando, secondo chi è stato inviato al fronte contro la sua volontà, gli orrori e l'abbruttimento che l'ambiente bellico inevitabilmente implica. Da qui nasce negli altri il pregiudizio verso Ferdinand, che li porta a definirlo venduto. Forse essi dubitano del suo reale valore, pensando che egli si trovi lì esclusivamente per un interesse a loro ignoto.

A queste constatazioni sulle condizioni della recluta, si aggiunge un secondo fattore rilevante: la superstizione. In due momenti particolari in cui le condizioni del gruppo sono critiche, il brigadiere copre di ingiurie Ferdinand, considerandolo, in quanto nuovo arrivato, la causa delle sventure che gravano su di loro.

« [...] La mort des gardes d'écuries... L'odeur au bleu qui les débecte! Ils se taillent, les gages! Ils sont pas fous! Pourriture pareille! Tu m'entends, toi, la godille? » Je voyais que j'étais considéré. (CP, p. 31)

---

<sup>50</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in *Ibid.*, pp. 732-733.

Il gruppo, tartassato dalla pioggia violenta e dalla fatica, trova dei cavalli liberi che galoppo a tutta velocità e lo sorpassano. Gli uomini, sorpresi nel buio, sono spaventati da questi animali imbizzarriti. Da qui nasce l'imprecazione di Le Meheu, che non perde mai l'occasione per denigrare ed umiliare Ferdinand.

Questa occasione si ripresenta nel momento in cui nessuno degli uomini ricorda la parola d'ordine. È ancora il brigadiere a prendersela con tutti e con il protagonista in particolare:

« [...] Ça pouvait pas être Navarre? Non? Garce! Tonnerre! Que je l'ai croqué moi ce mot d'affreux! Moi que jamais j'oublie rien! C'est le bleu aussi qui fout la crise! » Y avait pas que le cheval en cause... Je devais contribuer pour beaucoup dans les malheurs de la soirée. (CP, p. 35)

Per l'ennesima volta è la recluta che viene presa come capro espiatorio per la rabbia e l'angoscia.

La sua situazione di disagio non va migliorando nel corso della missione, anzi, assentatosi Le Meheu, e giunti presso le scuderie, i soldati ne approfittano per sfogare la loro superiorità, di numero e di esperienza, su Ferdinand. Ecco come la gerarchia si sviluppa anche fra i più deboli. In assenza di una guida, chi riveste un ruolo di maggiore importanza cerca di rifarsela sul più debole, come rivalsa per i maltrattamenti subiti in precedenza.

Tout à fait en haut de l'avenue y avait ce qu'on cherchait, la grande porte, la monumentale avec les deux écuries... On a vu un peu l'intérieur... les poutres... des lueurs au plafond... des travées tout à la chaux... On s'est faufilé... On a longé au plus près le mur. Il tombait tout d'en haut de l'urine... mais pas de la pluie... de la cascade, de la pisse de tous les étages... Ça arrivait en drôles d'averses. Pour que je triche pas à la douche, ils m'ont bousculé plusieurs fois, les affreux, sous les arrosages... Ils voulaient que j'en sois bien trempé, que ça me baptise sérieusement. (CP, pp. 42-43)

È di notevole importanza il fatto che in questo passaggio della narrazione si utilizzi il verbo "baptiser", "battezzare". Ferdinand è messo alla prova; deve affrontare una sorta di rito di passaggio per essere integrato nel gruppo. In assenza dei maggiori, i soldati prendono una rivincita sulla recluta, lo obbligano ad entrare nel loro mondo, e per farlo, egli deve provare il loro stesso disagio ed abbruttimento. Il protagonista, ai loro occhi, giunge da un mondo civile, opulento e sfarzoso; egli è all'oscuro di ciò che significa veramente vivere in una caserma e



partecipare in prima linea alla guerra. L'unica soluzione è farlo sentire al loro stesso livello, in una condizione di cui la bestialità e la bassezza sono gli elementi principali. Non è un caso che il "battesimo" della recluta sia impartito con l'urina, piuttosto che con l'acqua. Quest'ultima è, secondo i dettami della religione cristiana, simbolo di purezza e di remissione del peccato originale. L'urina, al contrario, per quanto liquida come l'acqua, è un elemento simbolicamente impuro, espulso dall'uomo stesso perchè inutile.

Credo sia interessante notare anche l'atteggiamento con cui Ferdinand descrive questa angheria. Egli sembra subire l'evento; non si ribella, ma accetta la volontà dei compagni perché conscio della loro superiorità fisica e numerica e perché rassegnato alla necessità di doversi fare accettare. Anche la punteggiatura è funzionale a questo cambiamento. Se la scena è introdotta da ripetuti punti di sospensione, che simboleggiano la curiosità e l'avvicinamento ad un luogo del tutto sconosciuto al nuovo arrivato, l'episodio del battesimo è invece scandito dal punto fisso, come se il protagonista stesso accettasse la sua condizione e, di conseguenza, le angherie dei commilitoni.

Il comportamento dei soldati, in assenza del loro capo, non si risolve sempre in violenza; talvolta sfocia in un'ironia sagace. Un esempio di questa possibilità si ha nel momento in cui essi prendono in giro L'Arcille. Il motivo sono le sue lamentele perché gli sono sfuggiti dei cavalli che ha l'ordine di accudire.

Puis il retournait à ses soucis: « La "Zéphirine" et le "Petit Four"... Futés comme des pets, mon ami! Vlouf! Pas le temps de me retourner! Youf dehors! Va courir, ma vache! Ça fera combien pour mon pot? "Trente dont huit" que c'est raide comme balle. Qui me la cassera, zigotos?... Personne! grâce de Dieu! Personne! Tout pour ma poire! Dur comme fer! Personne qui court après mes biques! Personne! Alors que vous venez foutre ici? M'emmerder extra! » « T'es pas très gracieux, L'Arcille, qu'a répondu l'un des nôtres qui s'appelait Keriben... T'es pas très gracieux... mais je vais te faire faire une autre grimace... Tes gayes ils sont sortis tantôt... Ils sont partis à la campagne... On les a vus passer la grille... » « Vous êtes des marrants, je vois ça... Si vous aviez vu la séance vous auriez peut-être pas trop ri... [...] » (CP, p. 45)

Allo sgomento della guardia di scuderia, messo in evidenza nella narrazione anche dai punti di sospensione, dai punti esclamativi e da un linguaggio basso e popolare, fa da contrapposto la risposta di Keriben, che gli annuncia, non senza il gusto della battuta, di aver appena visto assieme ai compagni i cavalli fuggiti.

Essa è anche un compendio rispetto a ciò che L'Arcille dice, in quanto le parole del soldato semplice riassumono perfettamente il pensiero suo e di tutti i compagni.

Nel caso del soldato la punteggiatura assume un ruolo differente. I punti di sospensione preannunciano ciò che sta per essere detto, tenendo sul filo del rasoio lo sventurato L'Arcille.

Prima di parlare dei brani del testo in cui avviene un ribaltamento totale della scala gerarchica, vorrei mettere in evidenza un ultimo particolare atteggiamento dei soldati, che costituisce già un assaggio della ribellione degli uomini agli schemi predefiniti, anche se ha un impatto molto più lieve degli episodi che esporrò dopo.

L'Arcille, da principio, non vuole ospitare i soldati nella scuderia per paura che il Rancotte li scopra. Essi non esitano a scaricare la colpa della loro sventura sul brigadiere Le Meheu:

« Dis donc, où elle est ta cagna qu'on se bivouaque tous? Que le Rancotte il nous gaule pas? » « Pourquoi ici? Pourquoi donc! Vous êtes tous en bordée alors? Vous avez t'y cassé vos chaînes? Ça c'est du propre! Du joli! Bande de poivrés! Comme la Zéphirine? Venez me faire chier? Alors? Quel droit?... » « Non! Non! Salut! Gros andouille! C'est Le Meheu qu'a perdu le mot!... Peut plus relever la poudrière... L'a peur que Coster il fasse mouche... Comme ça sans mot... Qu'il nous étende... Qu'il nous prenne pour des rigolos... mauvais au carton... »  
(CP, p. 49)

Per prima cosa, è interessante notare la metafora che L'Arcille utilizza per paragonare i soldati alla cavalla fuggita: "vous avez t'y cassé vos chaînes?". Questo paragone del soldato ha una forte connotazione religiosa: ricorda un passo della Bibbia tratto dal libro di Isaia<sup>51</sup> o, più esplicitamente, l'episodio di Sansone. Qui si allude alla ribellione ed alla liberazione dei soldati dalle gerarchie che li opprimono. L'incipit della risposta che l'altro dà all'Arcille ha un non so che di ironico, ravvisabile nel saluto che gli rivolge e nel termine "andouille", "salame", "imbecille" secondo l'uso familiare. L'ironia sembra però sfumare subito dopo, per lasciare il posto a toni ben più concitati e, all'apparenza, a urla. Ciò si deduce dai punti esclamativi e da quelli di sospensione. Il nome di Le Meheu appare all'inizio della frase che serve a spiegare il motivo per cui si trovano lì. Questo è un

---

<sup>51</sup> Isaia, 58: «Il digiuno di cui mi compiaccio non è forse questo: spezzare le catene della malvagità, sciogliere i legami del giogo rimandare liberi gli oppressi, spezzare ogni giogo?»

particolare rilevante perché fa capire come subito si trovi un capro espiatorio a cui dare la colpa per la perdita della parola d'ordine. Sono interessanti anche i termini familiari che vengono usati per descrivere, e drammatizzare ancor più, il pericolo che correrebbero alla polveriera: "l'a peur que Coster il fasse mouche", ovvero "faccia centro", "rigolos", "furboni", "mauvais au carton", "delinquenti da prendere a bersaglio". Oltre all'impronta familiare di queste parole, tipica di uno scambio di battute fra persone dello stesso rango sociale, questi termini hanno anche la funzione di vivacizzare e rendere ancor più realistico il racconto, di drammatizzarlo e, di conseguenza, di impietosire la guardia di scuderia.

Questo è solo un assaggio dei ribaltamenti che seguiranno. Le caratteristiche che li accomunano consistono nel fatto che tutti questi discorsi vengono pronunciati in assenza dei superiori e in un clima di ebrezza causata dall'alcool e dalle risate degli altri, che contribuiscono ad alleggerire le tonalità cupe dello scenario in cui questi uomini sono immersi.

Il primo stralcio di narrazione riguarda L'Arcille:

« Le Rancotte! Mais, rouste vaseux, mais je le double par toutes les allures! petit trot! galop! la charge! Vous étiez encore au tétin que je l'arnaquais Rancotte! Que j'y faisais dans les doigts! Alors je m'y connais plus! J'y ferais une tirelire de mon oigne au maréchaog Rancotte! Officiel! moi qu'a été à l'Opéra! Qu'a vu tout *Carmen* et *Manon*! Qu'arrive pas du bourg Saint-Mange-Fouasse! L'Arcille d'Asnières, classe 8! Officiel! Cinq ans au réveil! Parfaitement! Taratata! 115 de rabiote pas volé! Rapport de la division! Fermez le ban! Cassé premier jus! A la onzième indépendante! Règlement! 40 au ballon spécial! 27 fois le motif! Choléra nobis! L'Arsouille aux locaux! Bien, mon Général! Rassis! Poigne d'acier! Jamais un petit sou pour les filles! L'amour est enfant de bohème... » [...] Il avait encore d'autres conseils, mais quelqu'un dehors a hurlé: « Le Meheu! Le Meheu! » « Le pied! le pied! » qu'ils hoquèrent tous en terreur... Et hop la précipitation, la ruée panique vers la planque, entre la muraille et le coffre, la géante boîte aux avoines, un monument!... (CP, pp. 54-56)

L'arroganza e l'orgoglio con cui la guardia di scuderia parla di sé e delle sue imprese sono messi in evidenza dalla ripetizione costante dei punti esclamativi alla fine di ogni frase. Il contesto in cui ciò avviene è importante. Tutto inizia con l'intento di far ridere i soldati e, vedendo che sta riscuotendo successo, L'Arcille continua nella sua pantomima. La scena citata parte dal momento in cui Guerandec, un altro soldato, gli dice che di fronte al Rancotte egli non avrebbe il coraggio di ribellarsi alla sua arroganza. È interessante vedere come poco dopo, nell'udire la voce del maresciallo che chiama Le Meheu, tutti i soldati si

nascondano repentinamente dietro il cassone. La farsa ed il momento del divertimento sono terminati. La dura realtà torna a bussare alla mente degli uomini che, temendo per se stessi, non vogliono farsi trovare.

Nel discorso dell'Arcille si ravvisano due particolari importanti. Il primo è quello culturale. Il soldato cita due opere liriche, *Manon Lescaut* di Puccini e *Carmen* di Bizet, con l'intento di dimostrare la sua cultura. In questo modo egli si equipara al maresciallo, da tutti gli uomini considerato implicitamente più intellettualmente dotato dei soldati semplici. Al tempo stesso, si pone su un gradino più alto rispetto ai compagni, da lui ritenuti di scarsa intelligenza ed incolti. A rincarare questo divario contribuisce la citazione che egli pone in fondo al suo discorso, dopo aver sostenuto di aver sempre avuto un comportamento ligio e rispettoso e di non aver mai speso un soldo per le donne. La frase "l'amour est enfant de bohème" è un esplicito richiamo alla *Carmen*, ma al tempo stesso si lega perfettamente a quanto egli ha appena detto. L'Arcille mette in evidenza la sua cultura, pur essendo consapevole che nessuno potrà capire il riferimento all'opera.

Il secondo dettaglio importante è il nome. Nel suo delirio innescato dal Rancotte, egli compie una vera e propria presentazione di sé: "L'Arcille d'Asnières, classe 8". Il personaggio raggiunge una consapevolezza piena di chi è e di che cosa rappresenta in quel momento agli occhi dei compagni, e si assume la responsabilità di tutto ciò che dice proprio pronunciando il suo nome. Non è un caso che egli parli anche della classe d'età a cui appartiene. A più riprese dichiarerà di essere più anziano rispetto agli altri; e l'anzianità, lo si sa, è spesso simbolo di saggezza e di maggior consapevolezza. D'altro canto, il nome è il primo termine che dichiara l'esistenza, la coscienza e la ragione di chi lo porta.

Il suo discorso è intessuto anche da molti passaggi critici, in cui il linguaggio sfiora livelli bassi e popolari, che paradossalmente hanno la funzione di accrescere l'importanza di ciò che dice, quasi in un climax in cui l'attenzione degli uomini è tutta concentrata su di un unico personaggio. L'atmosfera subisce però un brusco cambiamento nel momento in cui si ode la voce del superiore. Lo slancio rivoluzionario e consapevole contro il "padrone" si sgonfia, e la dura realtà ritorna a dominare l'animo dei soldati.

Sulla scia del discorso della guardia di scuderia, che non ha esitato a parlare male del brigadiere Le Meheu, gli uomini sembrano raggiungere una consapevolezza, per quanto di breve durata, della loro condizione disagiata ed ingiusta:

Ils l'avaient amer dans le trou... « Ah! Le Meheu! Dis donc, l'ordure!... Taillé comme un pet! C'est pas du flan! Une vraie loufe! L'Arcille qu'a raison! Y reviendra jamais! Trissé aussi le fin marlou! Pendant qu'on périt nous, ça se saoule! Un brigadier qui perd le mot ça devrait se casser comme du verre ». (CP, p. 69)

È importante sottolineare come le parole dell'Arcille abbiano fatto effetto sui soldati e come li abbiano di fatto influenzati.

Di maggior interesse è il discorso del brigadiere di ritorno dalla spedizione, coronata, come tutti prevedevano, da un buco nell'acqua e da una consistente ebrezza etilica.

Quand même il poursuit sa harangue, abattu, il déconne toujours. « Brigadier! qu'il me répond, je vous vois cassant les cailloux dans un grans désert!... » « Comme j'ai soif, mon capitaine, j'aurai pas plus soif qu'en ce moment dans le troufignon de votre troufigneux désert, dans le moment que je vous cause! Comme ma grand-mère a toujours dit: "Reste jamais à rien faire, Meheu!" Fixe! mon capitaine! Avec votre respect sommes d'accord! Rompez! » On pouvait plus du tout le retenir dans la gaudriole: « Rapport de la Brigade! Salut! Je vous parle du saucisson! Oui, parfaitement, mon général... La soif qu'est le cœur du saucisson! [...] » « Vous êtes noir, mon général! Par la foi de Meheu Jules-Ernest-Charles-François... Je vous dégrade militaire! Qu'est-ce que vous avez à dire? Mon général! Jules-Ernest Le Meheu pour vous servir, de Kerdavonen, Finistère, Le Meheu l'est beau comme une bite! Tout bien tout honneur! Respect au grand saint Roman! La décision du rapport! Les bleus ont plus une goutte de sang! C'est la fin de la cavalerie! Mon général, tout est perdu! Plus une goutte de crache dans le bec! L'ennemi est vainqueur! Tous qu'on va périr par la soif! C'est notre foutue punition! Vous ferai casser les cailloux jusqu'à la fin de la Saint-Glinglin! La mort des vos putains de jours! Tenez les hommes! Écoutez-les! Ça me soulève le cœur! » (CP, pp. 73-74)

Poco dopo arriverà il Rancotte. Anche questa pantomima sarà finita al pari, del resto, dell'avventura dei soldati, costretti a tornare alla caserma. Come nel discorso dell'Arcille abbondano periodi concitati, in cui la punteggiatura, fatta di punti fermi e punti esclamativi, ha il sopravvento. Il linguaggio richiama di nuovo il gergo popolare e basso, direi scurrile in determinati passaggi. In entrambi i casi i personaggi, tramite il meccanismo dell'offesa e della rivendicazione della propria personalità, vogliono prevalere sulla gerarchia e sull'imposizione. Per questo prendono di mira essenzialmente la figura del maresciallo. Anche Le Meheu

pronuncia il proprio nome per intero e la propria provenienza, oltre a dichiarare "Le Meheu l'est beau comme une bite", frase che, nonostante la volgarità, ha lo scopo di rafforzare la consapevolezza del personaggio. Salta agli occhi il suo bisogno di proclamare chi è, senza subire alcuna prevaricazione, senza dover rispondere a nessun superiore. Perché egli riesca in questo, il tono dell'intero suo discorso non può che essere gonfio di rabbia e astio nei confronti di un sistema, come quello militare durante una guerra, che reprime ed uniforma ogni essere umano, che sia vittima o carnefice. I conflitti non risparmiano nessuno; tutti i soldati sono incanalati all'interno di uno schema in cui la personalità individuale è annullata. Solo in momenti come questo, in assenza dei superiori e con il contributo dell'alcool, ogni uomo può esprimere ciò che sente e maledire ciò che lo reprime. Non è un caso che nell'ultima parte del discorso il brigadiere faccia una sorta di predizione, dichiarando che il nemico vincerà, dopo aver dichiarato che l'esercito ha sete. Nell'ottica di una ribellione individuale, è possibile che qui egli denunci il sopruso a cui giornalmente gli uomini sono sottoposti, sostenendo che, qualora questa situazione permanga, il nemico vincerà su un esercito di uomini ormai ridotti, moralmente e fisicamente, a condizioni penose.

Nel momento in cui il Rancotte apparirà, sarà ristabilita la consueta gerarchia ed ogni protesta finirà in fumo.

Credo sia giusto, a conclusione di questo paragrafo, evidenziare determinati passaggi in cui l'ordine gerarchico è ristabilito, per considerare come vi sia una circolarità in questa narrazione. Al pari dell'aspetto fisico del soldato, anche l'ordine gerarchico presenta una chiusura ad anello evidente. Che Céline abbia trasmesso, in tal modo, un suo messaggio personale? Di fatto i soldati tradizionalmente non sono dei ribelli o dei rivoluzionari, non scardinano alcuna istituzione né lottano contro l'ingiustizia. Soffermandosi su di loro, l'autore pone l'accento sull'impossibilità per l'uomo di sopraffare ciò che lo sovrasta, in particolare nel momento in cui l'abbruttimento e la bestialità hanno il sopravvento nella mente e nel corpo.

Questo ritorno all'ordine è impersonato dal Rancotte, che così si rivolge a Ferdinand:

Il arpentait à côté de moi Rancotte. Il m'engueulait tout spécialement. « Et le bleu qu'était dans le coup aussi! Évidemment! C'est un vrai beurre! C'est magnifique! Il est fadé, le ouistiti! » Il me relevait exprès son falot en plein dans la face, tout en pouloquant. Je voyais plus rien. (CP, p. 81)

Ancora una volta sulla recluta si scarica una rabbia improvvisa e violenta. Di nuovo si dubita del valore di Ferdinand: il Rancotte dà per scontato che il ragazzo abbia partecipato volontariamente alle trovate dei compagni, ma il lettore sa che in realtà il protagonista si è trovato scaraventato nella vicenda e, al limite, vi è stato coinvolto. Ciò che importa è come tutto torni a coincidere con le regole iniziali, in base alle quali il superiore ha il potere assoluto su tutti i suoi uomini.

A confermare questa realtà, è un brano in cui sono coinvolti tutti, dai soldati semplici al brigadiere Le Meheu:

« Rentrez! Nom de Dieu! Rentrez tous! Que j'en repousse un à la traîne, je le descends aux fers! Il remontera jamais! Recta! » Toute la cohorte d'un seul élan s'est enfouinée dans la porte, tout le bacchanal, ferraille, lattes, crosses à la clinquette, plein les murs... Ça sonnait. Meheu, il ramait en dernier, cahin-caha, il bredouillait des pauvres excuses. (CP, p. 83)

Nessun soldato osa più dire niente; lo stesso brigadiere sembra aver smaltito di colpo la sbornia; l'unico mezzo che ha per scusarsi sono le richieste di perdono pronunciate a voce bassa, in sottofondo, per non urtare troppo l'animo già incandescente del maresciallo. Il momento di libertà è finito.

### **3. 3. 4. I nomi.**

A conclusione di questa analisi della figura del soldato e, più in generale, della vita militare, vorrei affrontare l'argomento relativo ai nomi. Credo che ciò sia importante per la funzione che il nome assume all'interno della trama. Infatti esso mette in risalto la personalità dell'individuo; serve ad affermare la sua esistenza e la sua unicità, come del resto contribuisce a depersonalizzarlo e ad annullarlo nel momento in cui viene dimenticato. Al tempo stesso, tutta la trama si sviluppa intorno ad un evento particolare: la dimenticanza e la ricerca della parola d'ordine andata perduta. Nient'altro che un nome. Scordatisi di quella, i soldati sono completamente allo sbando; la loro missione perde di senso e la paura prende il sopravvento.

Il primo personaggio da considerare è proprio il protagonista, il cui nome viene a più riprese frainteso e, nel corso della storia, omesso completamente. Questo è un classico esempio di annientamento della persona e della sua unicità. Nella scena iniziale si trova una prova di ciò, quando Ferdinand deve presentare le sue credenziali al brigadiere Le Meheu:

« Dis donc, l'enflure, tu veux mes pompes pour te faire bouger?... Passe-moi ton nom, ta nature!... Tu veux pas t'inscrire tout seul? Veux-tu que je t'envoie une berouette... » [...] Le brigadier il avait du mal à ouvrir ma feuille... Elle lui collait entre les doigts... puis à lire mon nom. Fallait qu'il recopie sur un registre... Tout ça c'était très ardu... Il s'appliquait scrupuleusement. (CP, pp. 10-11)

E poco più sotto, quando il Rancotte entra in scena e vuol prendere in mano le redini della situazione:

Il s'est retourné pour prendre ma feuille... Il a lu mon nom... Ça l'a fait grogner aussi [...] La plume s'arrête... Il réfléchit le sous-off... il se tripote, il se malaxe... il se maltraite la bouche, il se lèche, il se mange un peu la moustache. Il est perplexe devant mon nom... Il s'y remet en calligraphie... Ils bougent encore la tête ensemble tous... en même temps que la plume monte... descend, mon nom d'abord, le prénom de mon père... « Malheur! » qu'il s'exclame... « Fernand? Ferdinand?... fils d'Auguste... né Auguste... mon canard! Maréchal des logis Rancotte... fils de Rancotte, adjudant-trompette, 12<sup>e</sup> dragons. Ça te la coupe, hein, fayot? Enfant de troupe... Oui parfaitement. Enfant de troupe. C'est clair... C'est clair... C'est net! ça! merde! Auguste... assurances... employé... Voyez-vous ça? l'Assurance?... Qui c'est l'Assurance? Connais pas l'Assurance moi! Ah! Hein! Qu'est-ce que ça branle l'Assurance? Vous êtes prétentieux! mon ami! Prétentieux! Audacieux! Oui! Hein! Moi Rancotte! Vous avez compris? Fixe! [...] » (CP, pp. 14-20)

In entrambi i brani il nome di Ferdinand costituisce un motivo di incomprensione e di difficoltà per i suoi superiori. Avere un nome è il simbolo primario dell'identità dell'uomo, il suo segnale di riconoscimento. Nel corso del racconto, la recluta non sarà più chiamata per nome, quasi a voler significare la sua spersonalizzazione e la sua omologazione con i compagni. È interessante notare, nella citazione relativa al brigadiere Le Meheu, il suo risentimento verso il protagonista; risentimento che sfocia nel chiedergli se vuole scrivere da solo il suo nome sul registro. Questa domanda, quasi retorica oserei dire, rappresenta l'inizio della sottomissione di Ferdinand alle regole della caserma e del suo annullamento come individuo ed essere pensante.



Il discorso del Rancotte contribuisce ad amplificare il problema. Egli non solo se la prende con la recluta, ma anche con Auguste, il padre di Ferdinand, e con il suo lavoro di impiegato. Evidentemente questo non sembra apprezzabile al maggiore, ma al contrario, lo reputa il simbolo di una società mondana e civilizzata troppo distante dalla durezza della guerra. Non è un caso che il maresciallo citi, a termine di paragone, l'esempio di suo padre e di sé stesso, definendo nettamente il divario fra lui ed il protagonista. Il processo di umiliazione che il Rancotte innesca non ha, quindi, la mera funzione di offendere, bensì quella di annientare la personalità del protagonista, partendo proprio dalle origini: il progenitore ed il nome.

Per quanto riguarda il maresciallo, in un momento specifico della narrazione egli sfoggia il suo soprannome. In contrasto con quanto detto finora di Ferdinand, il Rancotte parla di sé e del nomignolo attribuitogli per intimorire la recluta e i suoi compagni. Se per il protagonista l'entrata nella caserma corrisponde ad un annientamento, simboleggiato anche dalla scomparsa del nome, per il maggiore il nome stesso ha la funzione di sottolineare ed esaltare l'importanza del suo ruolo e del suo potere.

« Regarde, bleusaille! Regarde ça, fleur d'insolence! Maréchal des logis Rancotte! Tâche de te rappeler un petit peu! Rancotte! Rancotte! dit Biribi! Oui! Parfaitement! Biribi! Deux à la bascule! 1908! Et des durs! Trois à la bascule! 1910! Comme ça oui! Trois têtes de lard! Ouph! Biribi! Pas d'histoire! Comme ça Rancotte! Vous dresse les insubordonnés! Les natures de vice! Oui, c'est beau Biribi! Connais pas Biribi? Parfaitement bien dressés! Connaîtras! Pine de mouche! Baguette! Oui! Parfaitement! Carabine! Baguette! » (CP, pp. 22-23)

Ciò che più colpisce in questo discorso del Rancotte è la ripetizione smisurata del suo nome, quasi a volerlo imprimere nella testa di Ferdinand. Inoltre, Céline fa un'allusione militare significativa chiamando questo personaggio Biribi. Esso potrebbe richiamare l'opera di Darien del 1890 dal titolo *Biribi*. Essendo questo un romanzo antimilitarista, si potrebbe intravedere una presa di posizione dell'autore rispetto al personaggio negativo del Rancotte. Da un punto di vista esclusivamente militare, però, l'appellativo in questione era il soprannome attribuito alle compagnie di disciplina stanziate in Africa del Nord fino al momento della loro soppressione, avvenuta nel 1928. Questi squadroni si distinguevano per una

disciplina disumana e costituivano, nell'immaginario dei soldati, la punizione più severa a cui avrebbero potuto esser sottoposti<sup>52</sup>. Non è quindi un caso che il Rancotte si faccia chiamare in tal modo. Egli rafforza la sua immagine ed il suo ruolo grazie alla paura ed alla minaccia di una punizione. Ecco quindi che il nome assume un significato in termini di potere: in questo caso afferma l'individualità ed il predominio di un singolo sulla massa resa anonima.

Per quanto riguarda i soldati, ricordo quanto già detto a proposito del brigadiere Le Meheu e dell'Arcille nel momento in cui ho parlato della gerarchia militare. Nel momento del ribaltamento della scala gerarchica, dovuto all'ebbrezza etilica, entrambi pronunciano il loro nome per intero. Questo è un simbolo di riconoscimento, di affermazione di sé. Essi, costretti a sottostare costantemente agli ordini dei superiori, in assenza di questi liberano la propria personalità. Pronunciando il proprio nome, affermano la propria esistenza come esseri pensanti e viventi.

È interessante osservare un ulteriore dettaglio relativo ai nomi, non tanto a quelli propri, ma piuttosto a quelli che identificano un gruppo specifico di soldati: i bretoni. In questo caso il nome di una popolazione è assunto come elemento discriminatore dagli altri soldati per indicarne l'inferiorità. Cito solo il momento in cui L'Arcille canticchia una canzone popolare tipica dei reggimenti:

L'Arcille il chantait de l'autre bord, dans l'autre aile de l'écurie: « Les pommes de terre pour les cochons! Toutes les ordures pour les Bretons! A la nigousse! gousse! gousse! »  
(CP, p.62)

In questo brano si nota di quale denigrazione fosse oggetto questa popolazione. Per quanto non si possa non tenere conto del contesto ironico e paradossale nel quale i soldati si trovano, la canzone della guardia di scuderia è ripresa da Céline, in forma quasi identica, dal *Sous-off* di Lucien Descaves. Non è chiaro se questa fosse un'aria nota fra i soldati. Rimane il fatto che c'è un chiaro accostamento fra i maiali, "cochons", ed i bretoni, ai quali è destinata addirittura l'immondizia, "les ordures". Inoltre la "nigousse" è un'aria popolare bretone, associata, con un gioco

---

<sup>52</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in op. cit., p. 731.

di parole, al termine "gousse", che in argot ha il significato di "prostituta"<sup>53</sup>. Parlare dei bretoni, in questo contesto ed in questo modo, ha la funzione specifica di svalutare ed offendere tutta una popolazione. Anche qui il nome assume dunque un significato importante e ben più profondo di quello che a prima vista potrebbe apparire.

È arrivato il momento di citare i passaggi relativi alla parola d'ordine perduta o, almeno all'apparenza, ritrovata. Come sostiene Henri Godard nella notizia storico-critica a chiusura del testo: « Questo rischio di perenne dimenticanza sottolinea la relazione tra il proprio nome e un altro nome, che assume nella vicenda un posto ancor più rilevante: la parola d'ordine. In questo caso non si tratta più di identità individuale, ma di effettiva appartenenza all'istituzione, ancor più necessaria: checché ne pensi il maresciallo d'alloggio, non servirebbe a nulla, andando a rilevare una sentinella, dire ad alta voce il proprio nome per evitare la morte; conta solo la parola »<sup>54</sup>. Perdere la parola significa dunque non appartenere più all'istituzione; significa esser smarriti ed estraniati dal contesto militare e dalla sua familiarità. Ecco perché diventa di vitale importanza ritrovarla: non solo perché così impone la disciplina militare, ma anche perché senza di essa i soldati non si identificano più in niente, la loro personalità è come annullata.

Credo che alcune citazioni rendano efficacemente il senso di smarrimento che dapprima coglie i soldati e, successivamente, la gioia effimera per aver ritrovato quella che potrebbe essere la parola dimenticata. Quest'ultima fase, però, non è spensierata, bensì angosciata, in quanto ancora persiste il timore che il nome in questione non sia di fatto quello reale.

Alors y a eu conciliabule entre les anciens... dispute encore...puis décision: « Toi, Kerdoncuf! Arme sur l'épaule! Direction la poudrière! T'iras relever l'homme! T'as compris? Qui va là? Tu le connais le mot? » Juste Kerdoncuf le connaissait pas. « Comment? Comment? tu le connais pas? Ça alors c'était un monde... Il en suffoquait, Le Meheu. Il en trouvait plus ses insultes... Il avait beau lui agiter la lanterne en pleine figure pour lui faire revenir le mot... Ça l'a pas fait retrouver quand même... Il ruminait farouchement, il grognassait Kerdoncuf, dans les profondeurs de son col, mais il retrouvait rien du tout... (CP. pp. 31-32)

---

<sup>53</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in *Ibid.*, p. 734.

<sup>54</sup> H. Godard, *Notizia storico-critica*, in *Ibid.*, p. 701.

E ancora:

« Tu sais t'y comment que tu t'appelles au moins? toi, malheur de la vie? Tu l'as oublié ton nom? C'est-y bien toi le Kerdoncuf? C'est-y pas un autre? Que tu sais, sale con? Ça va! Tais ta gueule! C'est infestant pire qu'un bleu, un ancien pareil! Je vais te le dire, moi, le mot! » [...] « Le putain de bourdon! La merdure! Il me passe au vent! Ça me le souffle, pardi! à l'allure! Je l'avais sur le bord le mot! Vlouff! Je l'ai senti sauter de ma tête! Ça me fit ça l'autre fois à la forge! La berlue ça file d'un coup de vent! Je me connais! Et que je l'avais officiel! C'est pas "Navarre", hé, la malice? Hein! Pas Navarre? » La malice a répondu non. (CP, pp. 33-34)

Questi primi passaggi citati rendono il senso di smarrimento, che tutti i militari, da quelli semplici ai graduati, provano nel momento in cui non riescono a ricordare la parola d'ordine. Esso è messo in evidenza anche dalla prima domanda che il brigadiere rivolge a Kerdoncuf, nome tra l'altro bretone, nel secondo brano: egli chiede al soldato se almeno ricorda il suo nome. Con questa domanda, all'apparenza funzionale solo a ribadire ancora una volta l'ambiente rude della caserma, in realtà Céline evoca il senso di totale smarrimento che i soldati provano, rischiando di dimenticare perfino il loro nome.

È noto che dimenticare la parola d'ordine significa rischiare la propria vita e quella della propria squadra, in quanto non esiste più un segnale, ovvero la parola stessa, che permetta a coloro che stanno di guardia di identificare i compagni come appartenenti allo stesso esercito. Una volta dimenticato il nome contenuto nella parola d'ordine essi potrebbero essere considerati nemici dalle sentinelle. Ecco allora che quel nome assume un significato molto importante: esso è il simbolo distintivo di un gruppo; è ciò che fa sentire questi uomini appartenenti ad una categoria specifica caratterizzata da una socialità propria.

È interessante anche uno spunto che richiama di nuovo la vita militare reale: tendenzialmente le parole d'ordine alludevano ad eventi bellici passati o, in ogni caso, a termini di ambito militare. In questo caso, come in buona parte del testo in cui si parla della parola d'ordine, ci si attiene a questa norma. "Navarra" potrebbe indicare la provincia o Enrico di Navarra, ma in altre parti c'è un richiamo a nomi propri di grandi personaggi o a località in cui l'esercito francese ha riportato delle vittorie importanti. Ecco allora perché, sul finire della vicenda, la parola che il brigadiere Le Meheu sembra ricordare non convince il maresciallo e i compagni, perché non ha nessuna attinenza con il contesto militare. Così,

nonostante l'entusiasmo iniziale, il termine di Le Meheu contribuisce ad aumentare il senso di smarrimento ed angoscia di tutti:

Voilà qu'à ce moment précis Le Meheu qu'était si prostré il lui passe un soubresaut. Il se requinque, il braille: « Maréchaogi! Maréchaogi! Ça y est! J'y suis! C'est une fleur! » « Une fleur? » [...] « Une fleur! Une fleur! Il est noir! Ça peut pas être! C'est pas un mot! » « Si! Si! » qu'il rebiffe alors Le Meheu, « parfaitement! Si! C'est un fleur! Ça y est! J'y est! » « T'y est quoi? » « Une fleur de jonquière! Je suis tranquille! C'est jonquière! » « Jonquière? Jonquière? Ça veut rien dire... » « Mais si que ça veut dire très bien! Jonquière! Jonquille!... »  
« C'est pas une bataille, hé, jonquille! » (CP, pp. 87-88)

Poco dopo, a seguito del malore di un soldato, che nel delirio pronuncia il nome della madre, il brigadiere ha un'altra illuminazione:

« Maman!... Ma... ma... » qu'il hurle alors... « Ma... man... Mar... gue... rite... » Ça alors c'est du nouveau. Meheu il sursaute, il se tient plus, il exulte de joie subitement, il trépigne autour, il est forcené. « Le mot! » qu'il s'excite!  
« Le mot! » « Le mot de quoi? » « Le mot! » « C'est ça? » « Le mot, le mot! C'est celui-là! » « Le mot? » Rancotte il était pas d'accord, ça lui disait rien "Marguerite". [...] Les hommes ça les faisait discuter si c'était vraiment Marguerite le mot? « C'était celui-là... C'était autre chose... » Ils pouvaient pas décider... Rancotte il était positif... Marguerite ça n'existait pas... C'était comme Jonquille... C'était encore une autre salade, un déconnage de poivrot... [...] Rancotte il était excédé par toute cette pagaye, cette jacasserie de haut mal...  
« Merde! Allez houp! Meheu! En l'air! On liquide! Marguerite! Jonquille! Je m'en fous! Vous m'entendez, je m'en torche! Merde! c'est marre! Ça suffit! Si il tire ça sera pour votre pot! [...] » Le Meheu il hésitait. Il partait plus de bon pied... (CP, pp. 93-96)

La parola tanto cercata appare in entrambi i passaggi come un'epifania nella mente del brigadiere. Dopo uno stato di smarrimento ed ansia, dovuto alla dimenticanza, ecco giungere finalmente una possibile soluzione al grande dilemma ed un'incerta possibilità di salvezza. Nel primo brano, la felicità causata dal ricordo è ben resa da Céline tramite l'eccitazione di Le Meheu; eccitazione resa da una punteggiatura secca e da frasi concitate e brevi. Per quanto il Rancotte esprima dei dubbi sulla possibilità che realmente questo termine possa esser stato utilizzato come parola d'ordine, dato che non ha niente a che vedere con una battaglia o con l'ambito bellico, è significativo notare quanto esso sia rilevante per l'umore del brigadiere e dei soldati tutti. Non è infatti un caso che Le Meheu esprima la sua felicità dicendo « Je suis tranquille »: chiaro segnale di un'angoscia liberata e di una serenità recuperata.

I dubbi, in ogni caso, non abbandonano mai totalmente l'animo dei soldati, al punto che poco dopo è la parola "margherita" ad esser vista come l'alternativa alla prima opzione. Anche questa si presenta come un'epifania; anche questa è respinta e smentita dal maresciallo: in entrambi i casi questi nomi non hanno alcuna rilevanza nel gergo e nelle abitudini militari. Inoltre, questa volta, il nome richiama l'ambito femminile, un nome proprio di donna: quanto di più lontano dal mondo della caserma e della guerra. Di fatto esso è anche il simbolo di tutto ciò a cui i soldati hanno dovuto rinunciare e, per questo, è rifiutato con maggior forza proprio dal Rancotte che, per il grado ed il ruolo nella squadra, ha il dovere di mantenere una disciplina ferrea, senza alcuna possibilità di soluzioni alternative. La vicenda si chiude con l'ordine del maresciallo di inviare il brigadiere a suo rischio e pericolo, ed alcuni uomini, alla polveriera, con l'ordine di pronunciare proprio quel nome. Ecco allora che l'eccitazione e la gioia di Le Meheu vengono meno repentinamente. La certezza di essere a conoscenza del nome reale si rivela effimera. Il soldato ricade nel dubbio. Ormai, comunque, deve obbedire al superiore, rischiare la propria vita ed andare incontro al suo destino.

Sfortunatamente non è dato conoscere la conclusione dell'episodio, che rimane come una sequenza spezzata della storia. Credo però che il finale non avrebbe tolto niente all'importanza che lo scrittore ha voluto dare al nome. Esso, l'ho ribadito in tutto questo paragrafo, ha il compito di far identificare i soldati, di dar loro una personalità e di farli affermare in quanto esseri singoli e pensanti. Nel momento in cui il nome è perso, la situazione mentale degli uomini subisce come uno smottamento: essi non hanno più un punto di riferimento, si sentono smarriti. Credo che per certi versi questa perdita di sé sia progressiva per ogni singolo personaggio. Mano a mano che si procede nella narrazione, i nomi tendono a sbiadire e a perdere peso e valenza. A niente, lo si è visto, servono le varie illuminazioni che i soldati hanno e le soluzioni che trovano. Tutte si rivelano effimere e prive di un'effettiva importanza. Gli uomini sembrano destinati a perdere sempre di più la coscienza di chi sono e del loro valore come esseri umani.

### **3. 4. L'ambientazione.**

Lo scopo di questo paragrafo è descrivere l'ambiente che circonda i soldati e mettere in evidenza i contrasti e le analogie fra il mondo umano e quello naturale. Credo che questa analisi sia importante, in quanto in molti brani l'ambientazione rispecchia direttamente lo stato d'animo che fino a questo momento ha caratterizzato i personaggi della vicenda e il clima duro nel quale essi si sono trovati immersi.

In un primo momento mi soffermerò sulla descrizione dei luoghi e sulle condizioni atmosferiche; in un secondo momento prenderò invece in considerazione gli altri esseri viventi presenti nella narrazione: i cavalli delle scuderie. Anche il loro comportamento infatti ribadisce l'andamento oscuro e frenetico dell'intera vicenda.

#### **3. 4. 1. Gli ambienti e le condizioni climatiche.**

La vicenda si apre, come già ho fatto notare precedentemente, sul personaggio del brigadiere Le Meheu, la cui figura risalta sopra l'ammasso degli altri uomini raggomitolati sui pagliericci perché appoggiata ad un tavolo vicino ad una lampada. Questa immagine di interno, almeno inizialmente, suscita nel lettore una sensazione di calore ed umanità, che contrasta fortemente con la condizione in cui si trova Ferdinand, in attesa davanti al cancello della caserma.

J'avais attendu devant la grille longtemps. Une grille qui faisait réfléchir, une de ces fontes vraiment géantes, une treille terrible de lances dressées comme ça en plein noir.  
(CP, p. 9)

Tramite un significativo contrasto di luce ed ombra, Céline sembra già introdurre il lettore all'interno del mondo della guerra e dell'ambiente militare. Questo contrasto è rafforzato ulteriormente da altri due elementi divergenti: l'interno e l'esterno. Il primo, caratterizzato dalla luce, dovrebbe essere portatore di un significato positivo; il secondo, buio, di uno negativo. Di fatto, nessuno di questi elementi ha un'accezione positiva. Gli interni, e quindi gli spazi luminosi, per quanto simboli di protezione, non contribuiscono in realtà a migliorare le

condizioni disagiate dei soldati, anzi, per molti versi, sono i luoghi dove si consumano le peggiori violenze psicologiche e i numerosi maltrattamenti. Gli esterni hanno invece il ruolo di presagire ciò che accadrà. Anche in questo piccolo passaggio c'è un evidente uso di suoni aspri, coniugato allo stato d'animo angosciato del protagonista ed all'accostamento dell'immagine dell'inferriata ad una schiera di "lance rizzate" nel "buio pesto". Tutti questi elementi uniti hanno una forza tale da lasciare la recluta senza parole e come impotente rispetto al suo destino.

La stessa sensazione di asprezza e violenza vale per tutti gli altri soldati. Un esempio di tale clima è evidente nel momento in cui essi si trovano fuori dall'ambiente caldo della caserma, sull'attenti e sotto una pioggia sempre più incalzante. La presenza del Rancotte ed il clima gelido li terrorizzano:

Il s'est mis à fouiner, renifler, autour des hommes au garde-à-vous, il examinait leurs dégaines... Ils bougeaient absolument plus, comme raidis par le frigo, par le vent de glace. (CP, p. 22)

E ancora, nel momento in cui viene loro ordinato di mettersi in marcia per la polveriera:

Tout le monde s'est recampé sous l'averse, ça dégringolait maintenant par furies, bourrasques. Ça faisait un vrai bruit de récif, la flotte qui brisait contre les casques. [...] Ça déversait maintenant de partout en cataractes, des gouttières, des toits, même des murs... On était noyés, emportés, rebondis furieusement dans les pierres, rambinés debout par les bourrasques... Ça allait pas mieux... [...] L'écho s'enlevait jusqu'aux arbres... par-dessus les bâtiments... jusqu'aux ombres, aux énormes décors qu'étaient dressés au-dessus de tout... en avant du ciel... là tout noirs, bruissants, tout gonflés, monstres à chuchoter formidable... c'est les peurs qui viennent des feuilles... de la nuit qui bouge... (CP, pp. 24-27)

In particolare nel secondo brano, la punteggiatura contribuisce a rafforzare la percezione del disagio dei soldati. I punti di sospensione suggeriscono la fatica, lo sforzo che essi compiono durante la marcia sotto le intemperie. Credo sia superfluo commentare i singoli termini di questa narrazione, essendo ogni parola ben chiara e portatrice di un significato palese: anche la natura accentua le disavventure di questi uomini. Essa grava col suo peso sulle condizioni già disastrose dei soldati. Mi piace pensare ad un'immagine forte come quella dell'eco



della voce del Rancotte, già di per sé minacciosa, che si eleva fino agli alberi, quasi a volersi mescolare con loro; quasi a conferir loro il compito di intimorire la squadra in marcia. Tutto spaventa i soldati: lo stesso rumore delle foglie e questo buio che sommerge pian piano ogni cosa creano nel loro animo un forte senso di terrore e di abbandono.

Giunti nei pressi delle scuderie, unico rifugio possibile dalla furia del maresciallo e dalla tempesta, i soldati, per quanto rincuorati, non trovano un ambiente accogliente. Ci sono dei segnali che lasciano presagire ciò:

On a repris l'allée du milieu, pavée en forts moellons, terribles avec les tinettes en bordures, des futailles énormes, mousseuses, enribambelles, dégoulinantes... (CP, p. 42)

Per di più, una volta giunti all'interno della scuderia, questo è lo spettacolo a cui devono assistere:

Et il a repiqué vers le fond, dare-dare avec son falot à pouloper d'une case à l'autre à la cueillette des crottins. Une véritable après les croupions. Il fonçait juste au moment pile... les rondins giclaient, tout chauds dans un jet de vapeur... Ça chutait juste dans sa vannette... C'était une virtuosité... [...] L'Arcille monologuait toujours, il hurlait pour qu'on l'entende à travers le tonnante barouf, tous les clinquants échos, la casse!... Il rapportait du purin, des pleines hottes de dessous les chevaux. Ça devenait un grand monticule sur les civières autour de nous. On disparaissait peu à peu, on était recouverts, ensevelis. [...] Le crottin autour de nous, de plus en plus culminait. Ça se collait bien avec l'urine, ça faisait des remblais solides, des épaisses croûtes bien compactes. Ça déboulinaient seulement quand L'Arcille en rapportait. Ça croulait alors sur nous, dans l'intérieur, dans les fissures, ça comblait tout peu à peu. (CP, pp. 51-59)

Nel primo brano si avverte di nuovo una sensazione di disagio nell'animo del protagonista, che lascia presagire una situazione negativa. Entrambe le citazioni qui riportate sono contraddistinte dal ricorrere puntuale di un elemento: gli escrementi. Questi sono onnipresenti sia all'esterno che all'interno della scuderia e, come descritto nella seconda parte, coinvolgono direttamente gli uomini del reggimento. Essi ne sono addirittura sommersi, nel momento in cui cercano disperatamente un rifugio dall'ira del Rancotte. Paradossalmente, l'unica situazione in cui questi personaggi si trovano a loro agio è proprio quella che all'apparenza sembra la più deprecabile: quando appunto sono sommersi dagli escrementi che L'Arcille scaraventa sulle loro teste, nel cassone dietro il quale sono nascosti. Tra le righe di questo episodio si nasconde, a mio avviso, un chiaro

messaggio dell'autore. L'escremento è metafora delle condizioni in cui versano i soldati, ma al tempo stesso, essi, assuefatti ad una vita dura e bestiale, trovano l'unico conforto proprio in uno stato apparentemente, e agli occhi di un lettore estraneo ai fatti, deprecabile. Questi uomini si crogiolano all'interno della propria condizione, non reagiscono ma sperano in una salvezza che può giungere solo dall'esterno.

Credo anche che sia importante ribadire quanto già detto a proposito degli ambienti interni. Anche in questo episodio delle scuderie, nessuno spazio ha un'accezione positiva. In un primo momento la scuderia è l'unica forma di salvezza per i soldati. Proseguendo nella lettura, però, non è difficile rendersi conto che questa non farà che prolungare la lenta agonia nella quale essi versano. Attenderanno un aiuto che non arriverà mai e, ben presto, saranno scoperti e puniti dal maresciallo d'alloggio. L'escamotage del rifugio non ha quindi migliorato le condizioni della squadra, ma ha esclusivamente avuto la funzione di lenire un disagio che, una volta scoperto, si è conclamato in tutta la sua pienezza.

C'è solo uno stralcio di narrazione non consono a quanto ho detto fino ad ora, la descrizione del lavoro dell'Arcille. È Ferdinand che narra, in modo alquanto poetico, ciò che il vecchio soldato compie assieme ad un compagno della squadra:

*Le Moël, un des nôtres et L'Arcille, il sont repartis tourbillonner au fond de l'écurie, au revers des bat-flanc, à la chasse aux crottes. Tout au bout là-bas des ténèbres, dans la buée, ils s'agitaient. Ils piquaient la nuit avec leurs falots, on aurait dit des papillons. Ils avaient des ailes de lumière. Ils revenaient de-ci, de-là. C'était féérique, leurs ébats... comme des passages de feux follets à trembloter d'une ombre à l'autre. (CP, p. 64)*

Per un attimo sembra quasi che tutta la durezza della situazione sia come dissolta: d'un tratto non esistono più gli escrementi in quanto tali, non ci sono più il gelo o l'odore pestilenziale, i compagni non brontolano e non imprecano più. Credo sia significativo che questo brano, nella sua unicità, sia descritto proprio dalla giovane recluta. Ferdinand è ancora legato ad un mondo che ormai i compagni hanno dimenticato, tanto che egli percepisce ancora ciò che gli altri non riescono più a capire. La sua mente così può divenire un rifugio da tutto ciò che di sgradevole e violento egli è costretto a vivere nella realtà. Di conseguenza, anche

una scena come questa, razionalmente sgradevole, è trasformata dalla sua mente in un'immagine che sfiora la poesia.

Ancora una volta compaiono i contrasti di luce ed ombra, ma qui essi sono omogenei, come in un quadro. In questo caso l'immagine che si presenta alla mente del lettore è come dipinta, con pennellate dense e confuse, e la luce rappresenta l'unico sprazzo di comprensione; l'unico elemento visibile ed immaginabile, in cui ognuno può proiettarsi ed identificare ciò che sente.

Nella narrazione esistono dei brevi spunti in cui la natura sembra svolgere un ruolo differente dal solito: quello di complice ed amica dei soldati. Uno ha luogo nel momento in cui il Rancotte entra nella scuderia alla ricerca degli uomini:

Ça a pas traîné davantage, il a surgi par la porte, gueule tonnante, avec sa patrouille au cul. Il arrive en plein, il fonce dans le noir, dans les ténèbres. Il passe juste à côté de notre planque. Il voit personne. Il va rugir un peu plus loin. (*CP*, p. 75)

La cortina di tenebre ha qui una funzione protettiva per i soldati; essi non sono visti dal maresciallo e, di fatto, la scoperta del loro nascondiglio non avverrà a causa di un fattore ambientale, bensì a causa di un comportamento umano: l'ubriachezza di Le Meheu. La natura, che fino a questo punto è stata la cornice delle vicende disastrose dei soldati, assume qui il ruolo di complice delle loro azioni.

Anche il fatto stesso che i termini "noir" e "ténèbres" siano riportati consecutivamente, rende l'idea di una presenza ingombrante dell'elemento notturno, che avvolge i personaggi e li protegge dalla violenza verbale e fisica incarnata dal Rancotte.

La narrazione termina con un'ambientazione uguale a quella iniziale: la pioggia continua a sferzare i corpi inermi degli uomini, ed il gelo continua a tormentarli. Si potrebbe desumere che niente è cambiato e che i soldati sono condannati ad un eterno ritorno nella medesima condizione brutale in cui sono apparsi all'inizio del romanzo. Per quanto la vicenda venga troncata, e per questo non sia dato conoscerne il prosieguo, nelle ultime righe sembra apparire un barlume di cambiamento, almeno da un punto di vista naturale. La snervante vicenda dello squadrone è arrivata al termine, e con essa anche la notte. Forse che

qualcosa sarebbe cambiato nelle vicende successive? È impossibile saperlo, ma è bello immaginarlo.

Alors tout autour de nous il a sorti comme des yeux... des choses dans la brume... des milles fenêtres à vous regarder... des reflets, je crois... des reflets... Il faisait presque jour à présent... ça pâissait d'en haut... des toits... et tout le quartier... les murs... la chaux... Karvic a rallié en vitesse, il secouait sa musique en courant, pour la bave, les gouttes. (CP, p. 101)

### 3. 4. 2. Gli animali.

Nell'intera narrazione appare esclusivamente un tipo di animale: il cavallo. Senza volermi perdere in congetture sterili, credo che esso sia l'unico animale ad esser menzionato in quanto elemento utile alla storia. Non dimentichiamo che durante il primo conflitto mondiale, il cavallo era un importante mezzo di trasporto, oltre a ricoprire un ruolo strategico per la cavalleria, che faceva di questo animale il suo punto di forza negli assalti. Inoltre, la scena della scuderia svolge un ruolo importante nella vicenda, e, nel momento in cui i soldati vengono in contatto con L'Arcille, egli si lamenta a lungo della fuga di alcuni cavalli. Questi hanno quindi un ruolo di collante fra le varie vicissitudini a cui la squadra va incontro.

Rientrando però nell'ambito naturale, i cavalli sono anche agenti fondamentali, al pari del clima e degli ambienti, perché, con la loro presenza, contribuiscono a creare l'atmosfera di violenza e brutalità nella quale tutta la narrazione è immersa. Secondo il *Dictionnaire des symboles*, la figura del cavallo ha anche un importante valore simbolico:

Une croyance, qui paraît ancrée dans la mémoire de tous les peuples, associe originellement le cheval aux ténèbres du monde chthonien, qu'il surgisse, galopant comme le sang dans les veines, des entrailles de la terre ou des abysses de la mer. Fils de la nuit et du mystère, ce cheval archétypal est porteur à la fois de mort et de vie, lié au feu, destructeur et triomphateur, et à l'eau, nourricière et asphyxiante<sup>55</sup>.

La tradizione popolare dunque annette questo animale alle tenebre, a tutto ciò che può essere associato ad esse ed alle viscere della terra. Esso è quindi l'emblema di una potenza oscura, che appare per presagire un futuro prossimo a cui l'uomo è

---

<sup>55</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982, p. 222.

legato e a cui deve uniformarsi. Il suo status si modifica nel momento in cui avviene il passaggio dalla notte al giorno: le sue peculiarità negative divengono positive, e l'animale assume a emblema di una magia e di presagi benefici. Essendo però legato ai cambiamenti temporali, il ruolo del cavallo si viene a modificare di nuovo nel momento in cui si avvicina il crepuscolo e, nel corso della notte, esso riassume appieno i suoi poteri malefici. Le variazioni dell'indole equina sembrano rispecchiare quelle degli uomini, i cui umori e le cui azioni variano a seconda del tempo e del luogo. Non è un caso infatti che questo animale sia profondamente legato all'essere umano e, in particolare, al suo cavaliere. In un altro passo del dizionario si afferma:

Car le cheval n'est pas un animal comme les autres. Il est la monture, le véhicule, le vaisseau, et son destin est donc inséparable de celui de l'homme. [...] En plein midi, entraîné par la puissance de sa course, le cheval galope à l'aveugle, et le cavalier, les yeux grands ouverts, prévient ses paniques, et le dirige vers le but qu'il s'est assigné; mais la nuit, quand le cavalier à son tour devient aveugle, le cheval peut se faire voyant et guide; c'est lui alors qui commande, car lui seul peut franchir impunément les portes du mystère inaccessible à la raison<sup>56</sup>.

Ecco quindi che si sancisce il rapporto profondo fra l'uomo e la sua cavalcatura. Essi vivono in dipendenza l'uno dall'altro fintanto che si necessitano, e sono caratterizzati da un rapporto di forza tale per cui a vincere è sempre l'essere umano. Nel momento in cui questo legame si spezza, come nel caso del romanzo in questione, la forza animale, fino a quel momento soggiogata, riacquista le sue caratteristiche originarie ed il potere uraniano e mortifero che la contraddistingue.

Qualche elemento è ristabilito soltanto alla fine della vicenda, nel momento in cui comincia ad albeggiare ed i giochi di forza abituali sono ristabiliti.

Di seguito riporto alcuni brani nei quali compaiono i cavalli. La mia scelta verte su dei passi in cui essi sono agenti attivi della storia. Ho deciso invece di scartare i discorsi nei quali vengono semplicemente menzionati, in quanto, a mio avviso, questi non riproducono l'effetto che la natura ha sugli uomini.

---

<sup>56</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Ibid*, p. 223.

Voilà une trombe qui débouline... Vlop!... Po! Dop!... Vlop! Po! Dop!... en plein dans notre tas... Une charge... On reste planté... Il nous traverse, je le vois au falot... un éclair... Il volait... C'était plus un cheval... il tenait plus au sol... En vertige qu'il nous a sciés... Yop! Po! Dop!... Tagadam! Tagadam! il était loin... [...] On est reparti dans la cadence, trébuchant les uns dans les autres! Après les toits, après l'horloge on apercevait bien maintenant les arbres tout en haut, des géants. Le ciel ramenait dessus les nuages, tout en morceaux déchirés, gris. Les bourrasques arrivaient en rage, pleines de feuilles tourbillonnaient dans nos pieds, balayaient toute l'esplanade, toute l'étendue, toutes les ombres... Peu à peu, on s'habitue, on écarquille pour voir plus loin, encore des plus grands bâtiments... des vasistas... des écuries... encore des murs et des casernes... tout autour d'une immense flaque, toute noire, toute en nuit, tombée là comme ça... tapie dans un fond, traître, entre les choses. C'était un énorme espace au moins grand, j'aurais parié, comme toute place de la Concorde. Encore un cheval qui débouche au triple galop... Il fonce... il nous double ventre à terre... Un bolide... Tagadam!... Tagadam!... Tout blanc qu'il était celui-ci... à folle cadence pouloquant... la queue toute raide en comète, toute solide à la vitesse... Il a presque emporté le falot... soufflé au passage... Tagadam!... Tagadam!... Et que je te redouble... (CP, pp. 30-31)

In un secondo momento i soldati vengono di nuovo a contatto con i cavalli, ed un passaggio narrativo interessante descrive l'arrivo degli uomini nei pressi delle scuderie:

On a retrouvé d'autres bâtiments, toute une ribambelle de petits murs... un vrai labyrinthe... Et puis il est encore surgi toute une charge de chevaux des ténèbres... Ils sont venus buter pile sur nous... Après ils nous ont entourés... Ils ont circulé en tornades... puis ils sont repartis dans la nuit... Ils ont renfoncé en plein noir... Tag! a! pam! Tag! a! pam! rageusement, comme ça de plus en plus pris en grêle, en castagnettes... de plus en plus loin... minuscules... des tambourins d'ongles... rien du tout... (CP, p. 42)

In entrambi i brani citati, colpisce innanzitutto la forza con la quale i cavalli entrano in contatto con i soldati. Questi ultimi, in marcia verso la polveriera e, successivamente, verso la scuderia, si scontrano quasi con altri esseri viventi ugualmente in marcia, ma la cui forza è superiore perché li coglie di sorpresa e non lascia loro il tempo di comprendere e reagire. Entrambe le scene sembrano estratte da un film, sia per la sensazione di movimento che esse riproducono, sia per l'evocazione ripetuta del suono degli zoccoli dei cavalli. La velocità di questi segmenti narrativi è un'altra costante, ribadita da una sequenza di frasi spezzate, in cui i punti di sospensione contribuiscono a creare l'attesa di ciò che subito dopo, repentinamente, si verifica.

Della prima sequenza, inoltre, ho preferito riprodurre tutta la parte descrittiva dell'ambiente che fa da sfondo al passaggio dello squadrone, in quanto esso contribuisce a calare il lettore in uno scenario notturno di per sé inquietante,

dove il minimo rumore o fruscio sono motivo di paura e scoraggiamento. Qui i cavalli hanno un impatto violento sul gruppo dei soldati; essi creano scompiglio, sventrano il nucleo compatto di uomini e, di fatto, li rendono più vulnerabili.

Nella seconda parte, addirittura, questi animali li accerchiano. Essi arrivano dalle tenebre, ambientazione già di per sé misteriosa e indecifrabile, e contribuiscono ad introdurre il gruppo in un ambiente ancora differente dalla caserma, ma altrettanto alienante e violento. Simbolico è il ritorno di questi animali nelle tenebre, quasi portassero con sé il mistero che attende i soldati sulle soglie della scuderia. Inoltre, è interessante notare come, nell'ultima parte, Céline voglia riprodurre la ritirata dei cavalli dando ampio spazio ai suoni piuttosto che alla vista: sono le percezioni uditive che hanno il predominio sulla scena. Questo tipo di descrizione permette al lettore di calarsi a fondo nella situazione, come se visse direttamente ciò che sta accadendo ai personaggi, come se si trovasse sullo stesso acciottolato dei soldati.

Lo stesso impatto si ha nel momento in cui i soldati entrano nella scuderia, presentata come una bolgia dantesca, dove sembra quasi di avere la percezione degli odori e dei rumori tipici di una stalla. Come ultima sequenza, però, vorrei riportare il momento in cui i cavalli rimasti all'Arcille imbizzarriscono di nuovo provocando un gran subbuglio fra gli uomini:

L'Arcille revenait toujours pas... Ça devenait affreux. Le Moël il était au naufrage, il avait pas la fermeté. Toute son écurie sens dessus dessous. Les bourdons se bagarraient horrible. Y en avait trois culbutés sur le dos tout en bataille, sous le pylône du milieu. Tout le bacchanal, poutres, haubans, chaînes, leur déboulinait sur la panse. Les autres carcans, ils ruiaient dans le vide, si haut, si ardents, enragés, que ça piaulait plein les ténèbres. Un vrai sabbat des cavales... Deux biques qui se décrochent, renardent, foncent, dépècent la mangeoire, dévalent, fauchent tout au galop... Juste sur nous, elles butent, bronchent, s'affalent... On est défoncés dans notre trou, noyés, écabouillés sous l'avalanche... On rampe sous la catastrophe, on sort de là comme des mulots par l'étroit tunnel en pleine chiasse... Dehors on voit comment ça se passe, que l'écurie est en décombres... Qu'ils se filent des pâtées atroces, que ça gicle et sonne le tonnerre... Ils se croquent les crinières, les bourdons, ils s'arrachent des vifs morceaux de viande. Ça saigne, éclabousse. (CP, p. 70)

La sensazione che ricorre è ancora quella della velocità e del frastuono, stavolta non effetto di suoni onomatopeici, ma esclusivamente della punteggiatura che, come sopra, origina frasi tronche e brevi. Al tempo stesso, i punti di sospensione innalzano il grado di attesa e tensione comune a tutti i personaggi fino a quando non escono dal nascondiglio dietro il cassone. Sino a quel momento essi potevano

solo presagire ciò che stava accadendo dall'altra parte. Successivamente ne prendono coscienza. Anche in questo brano i cavalli non hanno altra funzione se non quella di accentuare lo stato di degrado e confusione che attornia i soldati. L'ultima scena, in particolare, porta la situazione al più basso grado di umanità: gli animali arrivano a dilaniarsi fra di loro, a provocarsi dolore e ferite. Metaforicamente, sembra quasi che la loro condizione riproduca quella dei soldati, costretti a vivere in condizioni disastrose, in un contesto bellico dove non vige altra legge se non quella del più forte. Gli uomini, usciti ad osservare lo spettacolo, si trovano come di fronte ad uno specchio, inermi spettatori di una tragedia a cui non possono porre alcun rimedio: la tragedia umana.

In sintesi, gli animali in questa narrazione hanno varie funzioni. Essi fungono da collante all'interno di determinate scene, o possono essere personaggi secondari utilizzati come mezzi di locomozione da parte dei soldati. Il secondo ruolo che essi svolgono, a mio avviso il più importante, è contribuire alla cornice della narrazione, apportando, come tutti gli altri fattori ambientali, un elemento tale da rendere la situazione maggiormente drammatica e violenta. In questo modo Céline riesce a coinvolgere i personaggi ed il lettore stesso in un vortice carico di mistero, pesante alle volte, ma appassionante e mai deludente.

### **3.5. Un paragone con *Voyage au bout de la nuit*.**

A conclusione di questo capitolo vorrei mettere in comparazione *Casse-pipe* ed i primi capitoli del *Voyage au bout de la nuit*, che trattano dell'arruolamento e della vita militare del protagonista Bardamu. Mio scopo è constatare differenze e somiglianze tra le due opere scritte, tra l'altro, a pochi anni di distanza l'una dall'altra. Il *Voyage*, infatti, è la prima opera di Céline: esso venne pubblicato nel 1932. Per quanto l'altro romanzo non sia mai stato edito, è noto che esso fu composto qualche anno dopo.

Nella prima opera compare un lungo spezzone in cui la guerra è il tema principale. Essa non è solo un aneddoto, bensì il motore della storia e l'evento originario da cui nasceranno tutte le avventure del protagonista. *Casse-pipe* invece, lo abbiamo



visto, ha come argomenti il periodo bellico, l'arruolamento e le vicende della giovane recluta Ferdinand.

I due romanzi potrebbero esser trattati singolarmente, in quanto hanno una trama differente e dei personaggi diversi. Io credo però che essi possano esser l'oggetto di un paragone, perché da entrambi trapela un chiaro messaggio dell'autore: il rifiuto dell'ideologia bellica, a seguito dell'esperienza sul campo e degli orrori che essa propone. In *Casse-pipe* l'oggetto di tutta la narrazione, sia quella giunta sino a noi, sia quella che era nelle intenzioni di Céline, è la guerra: non ci sono altri argomenti o, per il protagonista, altre avventure. Il testo doveva essere il prosieguo di *Mort à crédit*, che termina con l'intenzione di Ferdinand di arruolarsi nell'esercito. Nel *Voyage*, invece, l'esperienza bellica sembra iniziare quasi per gioco, nel momento in cui Bardamu, seduto al tavolo di un bar con l'amico Arthur Ganate, preso dalla discussione intrapresa e in un moto di orgoglio, si arruola repentinamente nell'esercito in marcia per le strade di Parigi. La situazione, in questo ultimo caso, è quasi paradossale, ma in entrambi i testi subentra quasi subito nei due protagonisti la consapevolezza di aver fatto una scelta affrettata ed errata.

Partendo sempre da *Casse-pipe*, ritengo che il lettore possa notare gli effetti del conflitto e l'abbruttimento umano che ne deriva solo leggendo per intero la sequenza. Nessun personaggio afferma, nemmeno nelle riflessioni personali, di trovarsi a disagio nel contesto della caserma o di non esser d'accordo con il trattamento riservato a lui o ai compagni. Tutti subiscono, o infliggono a loro volta, le peggiori sofferenze. La coscienza individuale è, mano a mano che la narrazione si snoda, ridotta ad uno stato primitivo e ferino.

In *Voyage au bout de la nuit*, invece, la guerra è vissuta dal protagonista. Egli decide di arruolarsi per una sorta di scommessa con il compagno Ganate e perché mosso dall'orgoglio di dimostrare di esser qualcuno. Appena giunto nella caserma, però, si rende conto di non voler affatto questo: ormai non può più tornare indietro e questi sentimenti di stizza, paura e risentimento lo accompagneranno per tutto il periodo in cui rimarrà sotto le armi. La sua personalità non è affatto annientata, ma viene sempre ben esplicitata non appena ve ne sia l'occasione. Bardamu è un personaggio vivo, dotato di intelligenza e di una propria individualità. Ferdinand,

al contrario, è soggetto agli eventi e alle persone. La sua coscienza nel racconto si riduce col passare del tempo.

In entrambi i casi, però, il lettore ha la sensazione che la scelta compiuta dai due personaggi non possa portare a niente di buono. In *Casse-pipe* sono l'ambiente della caserma e l'atmosfera che la sovrasta ad attivare un senso di disagio e di angoscia; presagi inequivocabili di fatti funesti. Nel secondo caso, invece, è Bardamu stesso che si rende conto dell'irrevocabilità della sua scelta e dell'errore che egli stesso ha commesso; nel primo caso sembrerebbe che il messaggio sia sottinteso e che spetti al lettore il compito di percepirlo mano a mano che la storia procede.

Credo sia importante fornire degli esempi che dimostrino la vivacità del protagonista del primo romanzo.

Mais voilà-t-y pas que juste devant le café où nous étions attablés un régiment se met à passer, et avec le colonel par-devant sur son cheval, et même qu'il avait l'air bien gentil et richement gaillard, le colonel! Moi, je ne fis qu'un bond d'enthousiasme. « J'vais voir si c'est ainsi! » que je crie à Arthur, et me voici partir m'engager, et au pas de course encore. [...] Alors on a marché longtemps. Y en avait plus qu'il y en avait encore des rues, et puis dedans des civils et leurs femmes qui nous poussaient des encouragements, et qui lançaient des fleurs, des terrasses, devant les gares, des pleines églises. Il y en avait des patriotes! Et puis il s'est mis à y en avoir moins des patriotes... La pluie est tombée, et puis encore de moins en moins et puis plus du tout d'encouragements, plus un seul, sur la route. Nous n'étions donc plus rien qu'entre nous? Les uns derrière les autres? La musique s'est arrêtée. « En résumé », que je me suis dit alors quand j'ai vu comment ça tournait « c'est plus drôle! C'est tout à recommencer! » J'allais m'en aller. Mais trop tard! Ils avaient refermé la porte en douce derrière nous les civils. On était faits, comme des rats. ( *VbN*<sup>57</sup>, pp. 15-16 )

Come nel romanzo da me analizzato in precedenza, anche nel *Voyage* il protagonista è proiettato repentinamente nella guerra. Una chiara ironia trapela da queste righe, al punto che egli non sembra credere profondamente nei valori della patria, ma piuttosto giocare con una situazione che lo trascinerà verso una vicenda che lui stesso non si sarebbe mai aspettato. L'ironia dello scrittore sugli ideali patriottici e sul valore del conflitto, trasmessa principalmente attraverso il suo personaggio, è evidente anche nel contesto: la folla, sovraeccitata dal passaggio

---

<sup>57</sup> A partire da questo brano, ed in tutte le citazioni successive, utilizzerò la sigla *VbN* per indicare il titolo dell'opera *Voyage au bout de la nuit*, seguita dalle pagine da cui ho estrapolato il testo. Il riferimento completo all'edizione da me utilizzata è reperibile nella bibliografia.

delle truppe, partecipa della gioia altrui, ma senza prendervi parte attiva. Infatti non è un caso che subito dopo la marcia maestosa, i soldati si ritrovino soli e "intrappolati come topi", avviati verso un destino che a nessuno ormai interessa più. Ciò che differenzia Bardamu da Ferdinand è la consapevolezza dell'inutilità della guerra. Egli è ben lucido e capace di discernere la giustizia dall'ingiustizia, il valore dalla mera apparenza. Bardamu si lascia trascinare, ma non perderà mai la sua coscienza; Ferdinand, invece, vivrà la vita di caserma passivamente, soggetto ai peggiori impropri e alle più vili offese.

*Casse-pipe* è un'opera a cui è sotteso un messaggio: quello della ferocia della guerra; nel *Voyage*, invece, lo stesso messaggio è esplicito. Una volta giunto nel pieno della battaglia, Bardamu continua a riflettere sull'insensatezza del conflitto e sulla sua condizione di uomo:

Lui, notre colonel, savait peut-être pourquoi ces deux gens-là tiraient, les Allemands aussi peut-être qu'ils savaient, mais moi, vraiment, je savais pas. Aussi loin que je cherchais dans ma mémoire, je ne leur avais rien fait aux Allemands. [...] La guerre en somme c'était tout ce qu'on ne comprenait pas. Ça ne pouvait pas continuer. [...] J'avais comme envie malgré tout d'essayer de comprendre leur brutalité, mais plus encore j'avais envie de m'en aller, énormément, absolument, tellement tout cela m'apparaissait soudain comme l'effet d'une formidable erreur. « Dans une histoire pareille, il n'y a rien à faire, il n'y a qu'à foutre le camp », que je me disais après tout... [...] Ces soldats inconnus nous rataient sans cesse, mais tout en nous entourant de mille morts, on s'en trouvait comme habillés. Je n'osais plus remuer. Ce colonel, c'était donc un monstre! A présent, j'en étais assuré, pire qu'un chien, il n'imaginait pas son trépas! Je conçus en même temps qu'il devait y en avoir beaucoup des comme lui dans notre armée, des braves, et puis tout autant sans doute dans l'armée d'en face. [...] Dès lors ma frousse devint panique. Avec des êtres semblables, cette imbécillité infernale pouvait continuer indéfiniment... [...] Serais-je donc le seul lâche sur la terre? pensais-je. Et avec quel effroi!... Perdu parmi deux millions de fous héroïques et déchaînés et armés jusqu'aux cheveux? Avec casques, sans casques, sans chevaux, sur motos, hurlants, en autos, sifflants, tirailleurs, comploteurs, volants, à genoux, creusant, se défilant, caracolant dans les sentiers, pétaradant, enfermés sur la terre comme dans un cabanon, pour y tout détruire, Allemagne, France et Continents, tout ce qui respire, détruire, plus enragés que les chiens, adorant leur rage (ce que les chiens ne font pas), cent, mille fois plus enragés que mille chiens et tellement plus vicieux! Nous étions jolis! Décidément, je le concevais, je m'étais embarqué dans une croisade apocalyptique. On est puceau de l'Horreur comme on l'est de la volupté. Comment aurais-je pu me douter moi de cette horreur en quittant la place Clichy? Qui aurait pu prévoir, avant d'entrer vraiment dans la guerre, tout ce que contenait la sale âme héroïque et fainéante des hommes? A présent, j'étais pris dans cette fuite en masse, vers le meurtre en commun, vers le feu... Ça venait des profondeurs et c'était arrivé. ( *VbN*, pp. 18-20 )

Nelle parole del protagonista si ravvisa il desiderio di comprendere ciò che spinge il genere umano a combattere. Notevole è vedere come, anche con una punta di ironia, non si facciano distinzioni di razza, bensì tutti i soldati vengano considerati

alla pari, fino al punto in cui Bardamu definisce il suo stesso comandante come un mostro per il suo perseverare nella guerra. La franchezza e la limpidezza di questo personaggio lo spingono a sentirsi unico nel suo genere: egli è il solo a fuggire lo scontro e a non giustificarlo. Bardamu non riesce ad omologarsi, rimane essere pensante nonostante il diverso atteggiamento del suo gruppo e le condizioni precarie in cui i due eserciti si trovano.

Da queste poche righe già emerge un messaggio forte, un'idea di ingiustizia che va ben oltre il colore delle bandiere e la forza degli stati: il conflitto bellico è ingiusto di per sé, e da perseguire non è dunque lo scontro, bensì la pace. Ecco allora che non esistono più divari gerarchici nemmeno fra i superiori ed i soldati semplici: tutti, secondo il protagonista, si crogiolano all'interno della propria guerra personale e nessuno veramente vorrebbe porvi fine. Il messaggio pacifista assume delle sfumature ulteriori: l'anarchia si fa spazio fra i pensieri di Bardamu. Non esistono più poteri buoni o giusti, ma solo poteri dettati da interessi economici e personali. Risulta infatti significativo ciò che accadrà poco dopo. In una scena volutamente paradossale, il protagonista si deciderà a parlare con il proprio comandante per porre fine alla carneficina che la guerra sta provocando: lui si presenta come l'unico eroe pronto a dichiarare con coraggio l'ingiustizia a cui tutti sono sottoposti. I suoi sforzi però risulteranno inutili; il comandante viene ucciso e Bardamu rimarrà solo in mezzo a decine di cadaveri. Ma non è un caso che la morte colpisca tutti, dai soldati semplici ai maggiori: prima o poi tutti, senza più distinzione di grado, subiranno il verdetto divino.

Di seguito cito il brano che ho appena ricordato, al quale farò seguire la descrizione delle vivande che il Bardamu troverà all'accampamento.

Quant au colonel, lui, je ne lui voulais pas de mal. Lui pourtant aussi il était mort. Je ne le vis plus, tout d'abord. C'est qu'il avait été déporté sur le talus, allongé sur le flanc par l'explosion et projeté jusque dans les bras du cavalier à pied, le messenger, fini lui aussi. Ils s'embrassaient tous les deux pour le moment et pour toujours, mais le cavalier n'avait plus sa tête, rien qu'une ouverture au-dessus du cou, avec du sang dedans qui mijotait en glouglous comme de la confiture dans la marmite. Le colonel avait son ventre ouvert, il en faisait une sale grimace. Ça avait dû lui faire du mal ce coup-là au moment où c'était arrivé. Tant pis pour lui! S'il était parti dès les premières balles, ça ne lui serait pas arrivé. Toutes ces viandes saignaient énormément ensemble. ( *VbN*, p. 23 )

Giunto poi all'accampamento, questo è lo scenario che Bardamu ha sotto gli occhi:

C'était donc dans une prairie d'août qu'on distribuait toute la viande pour le régiment, - ombrée de cerisiers et brûlée déjà par la fin de l'été. Sur des sacs et des toiles de tentes largement étendues et sur l'herbe même, il y en avait pour des kilos et des kilos de tripes étalées, de gras en flocons jaunes et pâles, des moutons éventrés avec leurs organes en pagaïe, suintant en ruisselets ingénieux dans la verdure d'alentour, un bœuf entier sectionné en deux, pendu à l'arbre, et sur lequel s'escrimaient encore en jurant les quatre bouchers du régiment pour lui tirer des morceaux d'abattis. On s'engueulait ferme entre escouades à propos de graisses, et de rognons surtout, au milieu des mouches comme on en voit que dans ces moments-là, importantes et musicales comme des petits oiseaux. Et puis du sang encore et partout, à travers l'herbe, en flaques molles et confluentes qui cherchaient la bonne pente. On tuait le dernier cochon quelques pas plus loin. Déjà quatre hommes et un boucher se disputaient certaines tripes à venir. « C'est toi eh vendu! qui l'as étouffé hier l'aloiau!... » J'ai eu le temps encore de jeter deux ou trois regards sur ce différend alimentaire, tout en m'appuyant contre un arbre et j'ai dû céder à une immense envie de vomir, et pas qu'un peu, jusqu'à l'évanouissement. ( *VbN*, p. 26 )

In questi due brani narrativi ciò che emerge nettamente rispetto a tutta la narrazione è senza dubbio l'aspetto drammatico e truculento della descrizione dei cadaveri umani ed animali compiuta da Céline. Non credo sia un caso che egli si soffermi con tanta dovizia di particolari sugli effetti terribili della morte. A mio avviso suo scopo è quello di suscitare orrore e disgusto nel lettore mediante immagini truci e impietose, che non erano distanti dalla realtà quotidiana della guerra vera. Di fatto, sia la morte dei soldati che la scena della distribuzione delle vivande, erano momenti che rispecchiavano la normalità all'interno del contesto bellico. Rilevante è comunque l'insistenza su alcuni termini come "sangue" e "carne"; che accentuano l'aspetto cruento e irrimediabile della guerra, tanto più che la seconda parola, in francese "viande", è utilizzata anche per la scena dei cadaveri. Normalmente essa designa la carne utilizzata per nutrirsi, ma qui indica anche quella umana, come se la morte degli uomini non avesse più importanza di quella degli animali. Si assiste ad un processo di disumanizzazione: il valore della persona è sminuito, ed essa appare priva di importanza. La guerra è stata creata dall'uomo ed egli ne può morire. Credo che lo scrittore trasmetta nuovamente un messaggio chiaro: in guerra, per quanto esistano le gerarchie militari, tutti gli uomini hanno lo stesso valore e tutti possono morire da un momento all'altro. La guerra non ha pietà e la morte falciava qualunque essere vivente, sia esso animale o uomo.

Tirando le somme di questo breve excursus sull'opera prima di Céline, credo di poter affermare con certezza che il *Voyage*, per quanto solo in parte tratti del periodo bellico, esplicita maggiormente il pensiero dello scrittore; un pensiero anarchico e pacifista. Esso si incarna alla perfezione nel suo protagonista, Bardamu, personaggio sino alla fine del racconto vivo e autonomo, dotato di intelligenza e vivacità intellettuale. Egli è in grado di distinguersi da Ferdinand perché mai viene represso e mai si annienta nella volontà altrui, ma cerca fino in fondo di esprimere le proprie idee.

In *Casse-pipe*, per quanto l'argomento sia esclusivamente la guerra, non appare esplicitamente il pensiero dell'autore, ma egli lascia che esso trapeli dalla narrazione e dall'atteggiamento dei suoi personaggi, dall'orrore dei luoghi e della natura, dalle violenze fisiche e verbali. Penso di poter affermare che in entrambi i romanzi si legge una denuncia violenta contro una gerarchia militare portatrice di terrore e contro tutti i conflitti originati dall'uomo; conflitti inutili e folli.

### **3.6. Conclusioni.**

Louis-Ferdinand Céline partecipa al primo conflitto mondiale e, come tutta la generazione che ne ha preso parte attiva, ne rimane segnato. Contrariamente all'opera di Henri Barbusse, *Casse-pipe*, pur avendo come tematica principale la Grande Guerra, non appare durante il periodo bellico, ma viene scritta attorno al 1936, a venti anni da *Le Feu*. Céline annota impressioni e fatti sul suo diario di guerra, ma lascia che il tempo passi prima di prendere in mano la penna per narrare ciò che ha vissuto. È necessario partire da questo scarto temporale per meglio comprendere l'opera che ho analizzato.

Come ho affermato precedentemente, l'autore di *Casse-pipe* non è uno scrittore di professione, e solo per passione e per tentativi, si avvicina al mondo della scrittura. Da alcune interviste fattegli, egli non esita a dire che ha iniziato a scrivere quasi per caso, non credendo molto nel suo talento, ma piuttosto spinto da una necessità economica. Al contrario di Barbusse, dunque, Céline non ricopre un ruolo di primo piano nella cerchia intellettuale francese del periodo bellico. Nessuno si aspetta da lui un contributo in termini letterari. Un secondo elemento

che lo differenzia dall'autore di *Le Feu*, è il suo disimpegno politico. Egli non si assume una responsabilità ideologica e morale di fronte ad un pubblico interessato di possibili elettori. Il suo pensiero non si inquadra in nessuno schema prefissato; Céline non può definirsi, almeno nei primi tre decenni del '900, un uomo impegnato in campo politico. Piuttosto – e questo l'ho mostrato in particolare nel *Voyage* – lo scrittore ha uno spirito pacifista ed anarchico, libero da qualunque ideologia, sensibile alle condizioni precarie dell'essere umano, e acutamente schierato contro i rigurgiti di potere dei potenti. Nel *Voyage*, scritto quattro anni prima, ed in *Casse-pipe*, egli si direbbe più vicino al pensiero di Barbusse di quanto non si possa immaginare. Solo in seguito aderirà, almeno in termini ideologici, ad alcuni principi del nazionalsocialismo, cosa che gli costerà l'esilio ed un'eterna onta sulla sua persona e le sue opere. Negli ultimi anni la sua figura ed il suo pensiero sono, però, stati rivalutati. Per quanto alcune sue opere siano ancora messe all'indice, lo scrittore Céline è considerato un grande maestro di stile ed un innovatore per il modo in cui trasmette sensazioni e pensieri.

*Casse-pipe* è, quindi, un'opera a sé stante rispetto a tutte quelle che fioriscono durante la Grande Guerra. Ciò che la lega a queste ultime è la tematica, ma essa non si confa alla tendenza dominante che caratterizza le altre. Essendo stata scritta svariati anni dopo il termine del conflitto, essa risente di un lungo periodo di incubazione, in cui il pensiero, il ricordo, l'elaborazione del dramma e del lutto di guerra, hanno contribuito a renderla differente da tutte le altre nate a ridosso, o durante, il periodo bellico. Per prima cosa, questa opera non ha la forma del diario, particolare che caratterizzava buona parte degli scritti del periodo '14-'18, come ho ravvisato in Barbusse. Il diario è una forma letteraria che ben si addice ad un conflitto: al fronte i soldati scrivono impressioni e ricordi in questa forma. Lo stesso schema è, inoltre, ricalcato nella struttura delle lettere, nelle quali è uso comune trascrivere il luogo e la data, se non addirittura l'ora in cui la composizione prende forma. Scrivere un diario è quasi un'esigenza durante la guerra, e le opere composte in questo periodo, e che hanno per tematica la guerra stessa, si richiamano a questa forma perché è la più vicina alla sensibilità di tutti, soldati e civili. Céline non ha bisogno di riprenderla. Il periodo in questione è terminato, egli ha già pubblicato una prima opera, ed il suo successo è grande.

Un secondo elemento che lo differenzia da Barbusse, è il modo con cui egli narra l'evento bellico. *Casse-pipe* non è un diario di guerra, non vi si avvicina nemmeno, non è un'opera realistica. Esso è un racconto breve a portata simbolica. Il suo autore parte da un evento reale che lo ha sicuramente segnato, visto che, anche ad anni di distanza, egli sente la necessità di parlarne. Ma il modo in cui lo fa, non è comparabile ad altre opere nate nel periodo bellico. Al contrario di Barbusse, Céline estremizza, potrei dire, ogni aspetto della sua narrazione. La sua opera presenta un contesto quasi surreale, i suoi personaggi non vivono nella trincea, non prendono parte attiva al combattimento, almeno nella parte di romanzo sopravvissuta al tempo, e che ho analizzato. Il nemico è solo nominato, in particolare negli eccessi di ira a cui i soldati dell'opera sono soggetti. Non vi sono più gli eroi di *Le Feu*. Qui gli uomini presentano caratteristiche spesso esagerate, vitali nel momento in cui esprimono in modo totalizzante la loro personalità, o quando si trovano ad affrontare le peripezie a cui l'autore li sottopone. Quest'ultimo marca fortemente il legame che si instaura fra i maggiori ed i loro sottoposti, traccia con tratti ironici, sadici, sarcastici, l'aspetto dei soldati e le situazioni. La sua è un'aperta denuncia all'ambiente della caserma, agli orrori della guerra, alla bestialità in cui gli uomini versano e si abbrutiscono, spesso incapaci di reagire, e di porre fine all'ecatombe che sono costretti a subire per la volontà di pochi potenti senza scrupoli. Il linguaggio stesso che Céline utilizza, preso in parte dall'*argot* militare e popolare, più di tutti caratterizza il suo stile, e contribuisce a rendere la ferocia dell'evento bellico, mettendo in evidenza l'efferatezza della guerra, la sua violenza, e la brutalità degli uomini che, volontariamente o no, la fanno. La sua scrittura è un altro elemento differente da Barbusse: lo stile forte, violento, quasi schizofrenico di Céline, fa da contraltare all'impostazione classica e realistica dell'autore di *Le Feu*, la cui cultura ottocentesca ben risalta nel romanzo.

Il messaggio dell'autore di *Casse-pipe* è dunque chiaro: anche ad anni di distanza, la Prima Guerra Mondiale continua a rimanere un ricordo fervido nella mente di chi vi ha partecipato. Essa ha ferito nel corpo, nel morale e nella mente, milioni di uomini, costretti a sottostare ad una volontà umana impregnata di avidità, potere, denaro, conquista, totalmente indifferente alla tragedia umana ed



ai suoi risvolti. Céline, attraverso queste pagine meno note, ma alquanto scioccanti, delinea con tinte forti la misera condizione dell'uomo, e denuncia questa guerra, la cui malignità ha attaccato come un morbo quanto l'essere umano avesse di più bello: l'amore per la vita, l'umanità, il coraggio, la speranza in un domani migliore.

## Conclusione.

Il 28 giugno 1914 è una data destinata a rimanere per sempre nella mente dell'uomo. Essa ha segnato la fine di un'intera società, il suo tracollo economico, politico, sociale, ed ha aperto infiniti spazi e possibilità, in cui i vecchi codici d'onore in battaglia, l'antica società industriale, le differenze fra i sessi, l'idea di morte, sono stati annientati, per lasciare spazio ad una lenta ricostruzione e ad un vago senso di incertezza. Il confine fra il bene ed il male, fra il morale e l'immorale, fra il lecito e l'illecito, è divenuto sfocato, incerto.

Quattro anni di conflitto hanno mostrato il sottile limite fra la bontà e la brutalità dell'animo umano: milioni di vittime, in molti casi mai rientrate in patria, sono il simbolo di questo confine morale, perpetrato dall'avidità di governi senza scrupoli che, per orgoglio ed interesse, hanno preferito mandare al macello uomini comuni, piuttosto che trovare un accordo. La maggiore testimonianza di questo periodo è data dall'arte. Essa, sotto le più svariate forme, è dall'inizio dei tempi il principale simbolo del cambiamento: gli artisti riescono sempre ad anticipare i tempi, a lasciare una traccia duratura di ciò che è successo. Anche per il primo conflitto mondiale è avvenuto questo; tutte le possibili forme artistiche, hanno testimoniato l'impatto che la guerra ha avuto nei cuori e nelle menti delle popolazioni. Dalla pittura, alla letteratura, passando attraverso il cinema e la scultura, si è sentito il bisogno di lasciare una testimonianza del '14-'18, ad indicare la portata immensa di quanto è accaduto.

La mia tesi si è focalizzata sulla Francia e la sua letteratura, in particolare su due romanzi che narrano del conflitto: *Le Feu* di Henri Barbusse e *Casse-pipe* di Louis-Ferdinand Céline. I due autori in questione, scrivono in un contesto particolarmente interessante; come ho mostrato nel primo capitolo, la Francia ha vissuto in modo drammatico e drastico lo scoppio della guerra ed il suo svolgimento, essendo stata uno dei maggiori teatri del conflitto. Al suo termine, la realizzazione e l'accettazione del lutto hanno, a loro volta, richiesto un tempo immenso per essere comprese. La Francia ha avuto parte attiva nei conflitti economici e politici che hanno portato allo scoppio della guerra; i suoi soldati

hanno subito un destino difficile e drammatico, ma, alla fine, essa ne è uscita da vincitrice.

I due scrittori da me analizzati mostrano le due facce di questa realtà. La mia scelta è ricaduta su di loro, in parte perché la loro fama li ha preceduti, ed il loro talento letterario è difficilmente contestabile, ma soprattutto perché essi, per le loro opere e la loro vita, hanno fra loro delle grandi differenze e delle notevoli somiglianze funzionali alla mia analisi. Le loro personalità attraggono il lettore, lo trascinano nel mondo che descrivono, lo trasportano nei misteriosi meandri dell'essere umano. Inoltre, essi scrivono, a distanza di vent'anni l'uno dall'altro, due romanzi di guerra. Queste due narrazioni possono sembrare, a primo impatto, molto diverse fra loro, ma conservano dei punti in comune che hanno il fine ultimo di fungere da testimonianza dell'orrore della guerra, di ricordarla ai posteri, e di non far spegnere l'attenzione sull'immensa tragedia che ha colpito l'uomo novecentesco. Per tutti questi motivi, i loro romanzi sono stati per me un notevole punto di interesse ed una fonte incredibile di scoperta: essi hanno mostrato, anche se distanti nel tempo, questa forte ambivalenza fra una vittoria infine ottenuta a discapito di tante vite umane. Essi testimoniano, attraverso i loro personaggi, il cambiamento subito dall'uomo, e la sua rassegnazione di fronte alla fatalità ed alla cattiveria umana. Barbusse e Céline narrano storie differenti partendo dallo stesso contesto; scrivono una testimonianza affinché la storia sia ricordata e mai più ripetuta.

Il primo punto su cui è necessario fare una riflessione è la distanza di tempo. Barbusse compone il suo romanzo nel 1916; Céline nel 1936, a vent'anni di differenza. Il primo, crea la sua opera quando la guerra è ancora in corso; il secondo, quando essa è terminata ed un secondo conflitto è nell'aria. In quell'anno, Barbusse è già deceduto. Essi attraversano la guerra nello stesso modo: entrambi si arruolano come volontari per servire la propria patria, ma l'autore di *Le Feu*, lo si è visto, è mosso anche da un forte sentimento ideologico. Cresciuto secondo il pensiero socialista, di cui Jaurès è stato il massimo punto di riferimento, Barbusse entra in guerra spinto dalla convinzione che essa sia terribile, ma che sia anche necessaria per porre definitivamente un freno all'ingiustizia, e per creare un mondo di pace. Céline non ha questo tipo di fervore. Il suo è un credo individuale,

dalle tinte pacifiste ed anarchiche, mosso probabilmente più da un'infanzia passata nei sobborghi di una Parigi povera e malsana, e dal suo lavoro di medico delle classi meno abbienti. Il primo scrive anche perché spinto dal suo peso intellettuale all'interno della società borghese parigina, il secondo lo fa principalmente per mettere alla prova le sue doti artistiche, spinto più dalla necessità economica, che non dal sostegno di qualche casa editrice o di qualche conoscente.

Personalità tanto differenti, quindi, ma, al contempo, simili. In entrambe le opere in questione, spicca il senso del terrore che la guerra ha portato; un sentore che non si è estinto nemmeno con il passare del tempo. Partendo da una comune esperienza, i due autori si assumono il compito di testimoniare l'essenza della guerra e ciò che essa ha prodotto. Dalle loro narrazioni, è possibile ravvisare la terribile condizione umana, il suo assoggettamento alla legge del più forte, il suo abbruttimento. In entrambi i casi, i soldati sono le pedine nelle mani di un destino crudele e di superiori senza scrupoli o arresi alla fatalità. In Céline non si intravede uno spiraglio di speranza; i personaggi ritorneranno alla caserma senza aver trovato una risoluzione alla propria esistenza. Barbusse trasmette invece un messaggio differente. Se la guerra ha provocato tante disgrazie, esse non devono essere considerate vane, perché hanno creato negli uomini la consapevolezza che l'odio e la lotta non servono a niente, se non ad acuire le differenze ed i rancori fra i popoli. È proprio a partire da questa presa di coscienza, che i soldati rientreranno nel campo per continuare a combattere e porre definitivamente fine al conflitto. Essi, ormai, sono consapevoli che l'odio che li ha spinti contro il nemico deve ora essere canalizzato verso la guerra stessa: si deve combattere per annientare definitivamente la guerra. I due autori sono dunque accomunati dal pensiero pacifista che si delinea nelle loro opere; un pensiero più esplicitato in Barbusse, più velato in Céline, ma comunque esistente.

Un secondo punto da prendere in considerazione è quello della resa del messaggio e dell'opera. Barbusse, come ho già notato, dà vita ad una cronaca che richiama il romanzo ed il diario di guerra. In particolare, egli utilizza questo secondo genere rifacendosi anche alle tendenze del tempo. Gli anni del conflitto videro la nascita di numerosi diari, dettati dal bisogno di porre nero su bianco le esperienze e le sensazioni causate da una guerra scioccante e drammatica. Ma nel

1936 questa esigenza è scomparsa. La società ha dato i primi segnali di ripresa, l'economia, nonostante la dura crisi degli anni venti, sembra pian piano risollevarsi, si ritorna a vivere, anche se a fatica. *Casse-pipe* è figlio di questo cambiamento. Nel romanzo il punto focale continua ad essere la guerra, ma, per quanto vi sia la certezza che il soggetto sia il primo conflitto mondiale, esso non viene mai nominato apertamente. Del resto, non vi sono date che lo possano identificare, o nomi di luoghi che lo richiamino. I personaggi sono estremizzati, resi grotteschi ed eccessivamente violenti o remissivi. Dei soldati di Barbusse, pronti a fare squadra, ad aiutarsi reciprocamente, a combattere secondo un senso comune dell'onore, non resta nemmeno l'ombra. Nell'opera di Céline il sarcasmo, la violenza e l'interesse personale prendono il sopravvento. Non si combatte per gli ideali della patria e dell'onore, ma anzi, sembra che nemmeno i personaggi sappiano il motivo per cui si trovano lì. Questa opera è nettamente differente da quella di Barbusse. Essa è un ricordo di un tempo terribile ed una rivisitazione di un periodo vissuto in prima persona, volutamente esagerato perché non venga dimenticato, attraverso un forte senso di disgusto e di orrore. *Casse-pipe* è una testimonianza di un'epoca che ha per sempre cambiato le sorti dell'umanità. Come trasmettere questo stato d'animo? Non è più il tempo adatto al diario di guerra, genere nato da e per il contesto del conflitto, quando era necessario parlare in una forma familiare ai più, che accomunasse civili e soldati. Troppo si è detto e troppo si è pianto; ciò che resta da fare, se ancora di guerra si vuole parlare, è trasmettere al lettore il ricordo di un conflitto terribile, ma senza alcun tipo di ideologia o moralismo: l'orrore, il disagio e il disgusto parleranno da soli. Questo ermetismo ha lo scopo di comunicare con l'animo del lettore. La guerra è rivisitata perché il suo ricordo non muoia, ma è ormai passato il tempo in cui si richiedeva una precisione storica: ciò che conta adesso è il messaggio.

Barbusse e Céline danno origine a due opere differenti per forma e stile, ma accomunate da un denominatore uguale: il rifiuto della guerra. Entrambi, attraverso forme espressive differenti, hanno testimoniato la propria repulsione ad un conflitto che ha logorato intere generazioni, ed ha per sempre cambiato il modo di affrontare la vita di milioni di persone. Ecco che la letteratura ha raggiunto il suo punto più alto: essa è divenuta l'espressione di un pensiero comune che lega

uomini di ogni provenienza; è la testimonianza di un episodio che non deve essere dimenticato, è la spinta al cambiamento ed al miglioramento della società.

## **Bibliografia.**

### **TESTI.**

#### **Opere di Henri Barbusse.**

*L'enfer*, Paris, Albin Michel, 1908.

*Le Feu. Journal d'une escouade*, Paris, Flammarion, 1916.

*Il fuoco*, trad. it. G. Bisi, Milano, Sonzogno, 1918.

*La lueur dans l'abîme*, Paris, Clarté, 1920.

*Paroles d'un combattant*, Paris, Flammarion, 1920.

*Lettres d'Henri Barbusse à sa femme 1914-1917*, Paris, Flammarion, 1937.

*Le Feu. Journal d'une escouade. Suivi du Carnet de guerre*, Paris, Flammarion, 1965.

#### **Opere di Louis-Ferdinand Céline.**

*Voyage au bout de la nuit*, Paris, Denoël, 1932.

*Viaggio al termine della notte*, trad. it. Alex Alexis, Milano, Dall'Oglio, 1933.

*Casse-pipe suivi du Carnet du cuirassier Destouches*, Paris, Gallimard, 1970.

*Il Dottor Semmelweis*, trad. it. O. Fatica, E. Czerkl, Milano, Adelphi, 1975.

*Lettres à la N. R. F. Choix 1931-1961*, Paris, Gallimard, 1991.

*Mea culpa*, trad. it. G. Raboni, Parma, Guanda, 1994.

*Guignol's band I-II* preceduti da *Casse-pipe*, G. Celati (a cura di), trad. it. G. Celati, E. Ferrero, Torino, Einaudi-Gallimard, 1996.

*Morte a credito*, trad. it. G. Caproni, Milano, TEA, 1997-1999.

## **SAGGI E STUDI.**

### **Dizionari.**

*Trésor de la langue française*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 1967.

J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Laffont, 1982.

Larousse, *Dictionnaire Français – Italien · Italien – Français*, Paris, Larousse, 1987.

R. Boch, *Il Boch dizionario Francese – Italiano · Italiano - Francese*, Bologna, Zanichelli, 2008.

### **Studi di carattere generale, saggi, articoli, romanzi.**

G. Darien, *Biribi*, Paris, Albert Savine, 1890.

J. Galtier-Boissière, *Un hiver à Souchez 1915-1916*, Paris, éd. Berget Levrault, 1917.

R. Dorgelès, *Les croix de bois*, Paris, Albin Michel, 1919.

E. M. Remarque, *Im Westen nichts Neues*, Berlin, Propylaen-Verlag, 1929.

G. Chevalier, *La peur*, Paris, éd. Stock, 1930.

E. M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, trad. it. S. Jacini, Milano, Mondadori, 1931.



- P. Drieu La Rochelle, *La comédie de Charleroi*, Paris, Gallimard, 1934.
- M. Bloch, *L'étrange défaite*, Paris, Franc-Tireur, 1946.
- G. Bachelard, *Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1949.
- P. Matvejević, *Sur la «littérature engagée» et l'engagement*, dans «Studia Romanica et Anglica», Zagrabiensia, 38, Décembre 1974, pp.85-103.
- M. Rieuneau, *Guerre et Révolution dans le Roman Français. 1919-1939*, Paris, Klincksieck, 1974.
- R. Cobb, *The politics of intransigence*, dans «The Times», Literary Supplement, London, LXXV, 1976.
- C. Roy, *Que lisait-on en 36 ? Il y avait Gide, Céline, Mauriac, Bernanos, Michaux, Guilloux, Nizan. Et aussi Hitler...*, dans «Le Nouvel Observateur», 607, 28 juin 1976, pp. 52-55.
- G. Spiteri, *Lignes arrières du souvenir. Propos recueillis*, dans «Les Nouvelles littéraires», Paris, 2879, 22 mars 1979, 4.
- R. Sims, *War and Myth in the twentieth century...*, dans «Neophilologues», LXVIII, 1984, pp. 179-191.
- E. J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914/1991*, Milano, Rizzoli, 1995.
- J. Winter, *Sites of memory, sites of mourning*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.
- A. Casadei, *La guerra*, Roma-Bari, Laterza, 1999.
- War and Remembrance in the Twentieth Century*, Edited by J. Winter and E. Sivan, Cambridge, Cambridge University Press, 1999.
- M. Frédéric, *Palingénésie de la stylistique. Intergénéricité et récit de guerre*, dans «Le français moderne», LXVII, 1999, pp.15-33.
- S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, Torino, Einaudi, 2002.

A. Bravo, A. Foa, L. Scaraffia, *I nuovi fili della memoria*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

F. Rousseau, *Le procès des témoins de la Grande Guerre. L'affaire Norton Cru*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

C. Trévisan, *Lettres de guerre*, dans «Revue d'histoire littéraire de la France», Paris, CIII, 2003, pp. 331-341.

A.A.V.V., *La Storia. L'età dell'imperialismo e la Prima Guerra Mondiale*, in «La Biblioteca di Repubblica» vol. 12, Novara, De Agostini Editore, 2004.

E. J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 2004.

H. Baty- Delalande, *De l' « engagement » chez les écrivains avant Sartre : essai de généalogie lexicale*, dans «Les Temps Modernes», Paris, LXI, 635-636, 2005-2006, pp. 207-248.

A. Roche, *Une crainte qui les rassemblait : Paris 1935. Pour la défense de la culture. Les textes du congrès international des écrivains*, Paris, Juin 1935, dans «Les Temps Modernes», Paris, LXI, 635-636, 2005-2006, pp. 249- 261.

N. Beaupré, *Écrire en guerre, écrire la guerre. France, Allemagne 1914-1920*. Éd. CNRS, Paris, 2006.

*La prima guerra mondiale*, a cura di Stéphane Audoin- Rouzeau e Jean- Jacques Becker, Tomi I-II, Torino, Einaudi, 2007.

*Il romanzo francese del Novecento*, a cura di Sandra Teroni, Roma-Bari, Laterza, 2008.

M. Touret, *Ce que la guerre a changé*, dans «Revue des sciences humaines», Lille, 298, avril-juin 2010, pp. 93-108.

J. Y. Le Naour, *Les soldats de la honte*, Paris, Perrin, 2011.

*Paroles de poilus. Lettres et carnets du front (1914-1918)*, Sous la direction de J. P. Guéno, Paris, Libro, 2012.

J. Echenoz, *14*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.

A.A.V.V., *Jean Jaurès. Un prophète socialiste*, Hors-série dans «Le Monde», Paris, 2014.

A.A.V.V., *La Grande Guerra. Raccontarla cent'anni dopo per capire l'Europa di oggi*, Roma, Gruppo Editoriale L'Espresso, 2014.

### **Saggi ed articoli su Louis-Ferdinand Céline.**

*Cahiers de l'Herne*, n. 3, Paris, L'Herne, 1963.

*Cahiers de l'Herne*, n. 5, Paris, L'Herne, 1965.

R. Poulet, *Mon ami Bardamu. Entretiens familiaux avec L. F. Céline*, Paris, Plon, 1971.

J. Morand, *Les idées politiques de Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Librairie générale de droit et de jurisprudence R. Pichon et R. Durand- Auzias, 1972.

M. Rago, *Louis-Ferdinand Céline*, Bologna, Il Castoro, 1973.

L. F. Céline, *Cahiers Céline 1*, Paris, Gallimard, 1976.

L. F. Céline, *Ce que Céline écrivait à Doriot*, dans «Les Nouvelles littéraires», Paris, 2660, 9 novembre 1978, 4.

E. Losfeld, *Faut-il «les collaborateurs» publier ? «Ni Rebotet, ni Céline»*. Propos recueillis par Gilles Pudlowski, dans «Les Nouvelles littéraires», Paris, 2660, 9 novembre 1978, 4.

L. F. Céline, *Cahiers Céline 5*, Paris, Gallimard, 1979.

I. Blondiaux, *Une écriture psychotique : Louis- Ferdinand Céline*, Paris, Nizet, 1985.

H. Godard, *Poétique de Céline*, Paris, Gallimard, 1985.

H. Godard, *Les manuscrits de Céline et leurs leçons*, Tusson, Du Lérot, 1988.

F. Vitoux, *La vie de Céline*, Paris, Grasset, 1988.

H. Godard, *Céline scandale*, Paris, Gallimard, 1994.

Y. Pagès, *Les fictions du politique chez Louis-Ferdinand Céline*, Paris, Éditions du Seuil, 1994.

C. Rouayrenc, *L'injure dans la représentation de la vie militaire: rythme d'un monde, rythme d'une écriture*, dans «Études littéraires», vol. 39, n° 2, 2008.

*Louis Ferdinand Céline*, dans «Le Magazine Littéraire», Paris, Sophia Publications, 2012.

### **Saggi ed articoli su Henri Barbusse.**

*Henri Barbusse, Asnières 1874-Moscou 1935*, Moscou-Leningrad, Cooperative d'Éditions Des Ouvriers Étrangers En U.R.S.S., 1935.

*Henri Barbusse écrivain et révolutionnaire*, Paris, Éditions Sociales Internationales, 1935.

J. Duclos, J. Fréville, *Henri Barbusse*, Paris, Éditions Sociales, 1946.

A. Vidal, *Henri Barbusse soldat de la paix*, Paris, Les Éditeurs Français Réunis, 1953.

G. P. Sozzi, *Henri Barbusse tra letteratura e politica*, in «Il ponte», n° 4-5, lug.-ott. 1988.

J. Relinger, *Henri Barbusse, Écrivain combattant*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

**Indice.**

**Introduzione.**

p. 1

<b>Capitolo 1. La Francia nel contesto della Grande Guerra.</b>	p. 5
<b>1. 1. Le cause economiche e politiche della Prima Guerra Mondiale.</b>	p. 5
<b>1. 2. I fatti principali della Prima Guerra Mondiale.</b>	p. 8
<b>1. 3. La Francia: vittima e vincitrice.</b>	p. 11
1. 3. 1. La Francia sconfitta: la violenza.	p. 12
1. 3. 2. La Francia sconfitta: il lutto.	p. 16
1. 3. 3. La Francia vincitrice.	p. 21
<b>1. 4. Conclusioni.</b>	p. 25
<b>Capitolo 2. <i>Le Feu</i> di Henri Barbusse.</b>	p. 28
<b>2. 1. Introduzione.</b>	p. 28
2. 1. 1. La genesi e la datazione.	p. 29
2. 1. 2. Le fonti culturali.	p. 30
2. 1. 3. Le pubblicazioni.	p. 32
<b>2. 2. L'analisi del testo.</b>	p. 35
2. 2. 1. Riassunto di <i>Le Feu</i> .	p. 35
2. 2. 2. <i>Carnet de guerre</i> .	p. 44
2. 2. 3. Il titolo.	p. 45
<b>2. 3. La figura del soldato.</b>	p. 48
2. 3. 1. L'aspetto fisico del soldato.	p. 49
2. 3. 2. L'aspetto morale del soldato.	p. 59
2. 3. 3. La gerarchia militare.	p. 71
2. 3. 4. I nomi.	p. 77
<b>2. 4. L'ambientazione.</b>	p. 78
2. 4. 1. Gli ambienti e le condizioni climatiche.	p. 78
2. 4. 2. Gli animali.	p. 83
<b>2. 5. Conclusioni.</b>	p. 84
<b>Capitolo 3. <i>Casse-pipe</i> di Louis-Ferdinand Céline.</b>	p.87

<b>3. 1. Introduzione.</b>	p. 87
3. 1. 1. La genesi e la datazione.	p. 87
3. 1. 2. Le fonti culturali.	p. 89
3. 1. 3. Le pubblicazioni.	p. 90
<b>3. 2. L'analisi del testo.</b>	p. 92
3. 2. 1. Riassunto di <i>Casse-pipe</i> .	p. 93
3. 2. 2. Frammenti di <i>Casse-pipe</i> .	p. 95
3. 2. 3. <i>Carnet du cuirassier Destouches</i> .	p. 96
3. 2. 4. Il progetto di Céline.	p. 97
3. 2. 5. Il titolo.	p. 98
<b>3. 3. La figura del soldato.</b>	p. 100
3. 3. 1. L'aspetto fisico del soldato.	p. 100
3. 3. 2. L'aspetto morale del soldato.	p. 108
3. 3. 3. La gerarchia militare.	p. 118
3. 3. 4. I nomi.	p. 134
<b>3. 4. L'ambientazione.</b>	p. 142
3. 4. 1. Gli ambienti e le condizioni climatiche.	p. 142
3. 4. 2. Gli animali.	p. 147
<b>3. 5. Un paragone con <i>Voyage au bout de la nuit</i>.</b>	p. 151
<b>3. 6. Conclusioni.</b>	p. 157
 <b>Conclusione.</b>	 p. 161
 <b>Bibliografia.</b>	 p. 166