

Tra le *Tempeste* e la *Rivolta*: Ernst Jünger e Curzio Malaparte nel primo dopoguerra

Paolo Pizzimento

Università degli Studi di Messina

(paolo.pizzimento@unime.it)

Abstract

Questo articolo esamina e confronta *In Stahlgewittern* (1920) di Ernst Jünger e *Viva Caporetto!* (1921) di Curzio Malaparte, due opere che, da punti di vista e con risultati differenti, offrono un resoconto della Grande Guerra e tentano di aggirarne l'irredimibile irrepresentabilità attraverso la *mise-en-intrigue* letteraria. Le due opere sono inserite in uno schema euristico che traccia un *continuum* tra la *rappresentazione* diretta e immediata del conflitto e la sua *interpretazione*, mediata dal pensiero e dall'ideologia dell'autore.

Parole chiave

Ernst Jünger, Curzio Malaparte, Prima guerra mondiale

DOI

<https://doi.org/10.58015/2036-2293/649>

Diritto d'autore

Questo lavoro è fornito con la licenza *Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Condividi allo stesso modo 4.0 Internazionale*: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>.

Gli autori mantengono il diritto d'autore sui propri articoli e materiali supplementari e mantengono il diritto di pubblicazione senza restrizioni.

Wenn Gott nämlich an das „schwere Geschütz“ gedacht hätte, er würde die
Welt nicht geschaffen haben.

F. Nietzsche, *Unzeitgemäße Betrachtungen II*

1. La Grande guerra, «madre» e «tradizione»

Le biografie di Ernst Jünger (1895-1998) e Curzio Malaparte (1898-1957), almeno fino alla fine degli anni Venti, esprimono alcune consonanze stringenti: nati in famiglie borghesi, trascorrono entrambi un'infanzia segnata dal senso di estraneità rispetto all'ambiente sociale di appartenenza, che si concretizza ben presto in una fuga nella Legione straniera – in Africa per il primo, in Francia, a supporto della Legione garibaldina, per il secondo – e nell'arruolamento volontario nella Grande Guerra. Al termine del conflitto, forti dello *status* di veterani pluridecorati, suscitano un immediato scalpore con due opere clamorose come *Nelle tempeste d'acciaio* [*In Stahlgewittern*] (1920) e *Viva Caporetto!* (1921, in seguito *La rivolta dei santi maledetti*), dalle quali prenderà avvio il loro tentativo di affermarsi non solo come autori letterari ma soprattutto come propugnatori di una "rivoluzione conservatrice" che, portando a compimento il rovesciamento del fatiscente assetto liberale-borghese iniziato con il conflitto mondiale, fonda un nuovo ordine nel presente postbellico¹.

I due autori, con le loro parabole esistenziali, mostrano icasticamente come la Grande Guerra si sia imposta su un'intera generazione europea la quale, nella misura in cui ne è stata travolta, ne è stata anche irrimediabilmente forgiata. Jünger la definirà «madre»², «tradizione personale»³ Malaparte: come a mostrare che, tra tanto orrore, essa abbia costituito un incomparabile *Erlebnis*, creatore di identità personale e nazionale. Proprio perciò l'esperienza bellica si imprime sugli esordi autoriali di Jünger e Malaparte e rimarrà, almeno per tutti gli anni Venti, il nucleo della riflessione e della produzione letteraria e saggistica dei due.

Scopo di queste pagine è analizzare le due opere accostando ai metodi tradizionali della critica letteraria gli strumenti dei Performance Studies teorizzati dallo statunitense Richard Schechner. Su questi ultimi è bene spendere qualche parola. Sebbene siano nati da e per l'indagine dei fenomeni propriamente artistici consumati nella dimensione della *liveness*, essi hanno prodotto un paradigma interdisciplinare e inclusivo che può efficacemente applicarsi ai più vari oggetti mettendo a frutto quel modo d'osservazione

¹ Sulla biografia di Jünger, si vedano Wolfgang Kaempfer, *Ernst Jünger* [1981], trad. di Mario Piccinini, Bologna, Il Mulino, 1991 e Heimo Schwilk, *Ernst Jünger. Una vita lunga un secolo* [2007], trad. di Domenico Carosso, Cantalupa (TO), Effata', 2013. Sulla biografia di Malaparte, Giordano Bruno Guerri, *L'arcitaliano. Vita di Curzio Malaparte* [1980], Milano, Bompiani, 2008 e Maurizio Serra, *Malaparte. Vite e leggende*, Venezia, Marsilio, 2012. Sulla "rivoluzione conservatrice", Armin Mohler, *La rivoluzione conservatrice in Germania 1918-1932: una guida* [1949], trad. di Luciano Arcella, Napoli, La Roccia di Erec, 1990; Stefan Breuer, *La Rivoluzione Conservatrice. Il pensiero di destra nella Germania di Weimar* [1995], trad. di Camilla Miglio, Roma, Donzelli, 1995; Stefano G. Azzarà, *Pensare la Rivoluzione Conservatrice. Critica alla democrazia e "grande politica" nella Repubblica di Weimar*, Napoli, La città del Sole, 2000; Benedetti A., *Rivoluzione conservatrice e fascino ambiguo della tecnica. Ernst Jünger nella Germania weimariana (1920-1932)*, Bologna, Pendragon 2008.

² Ernst Jünger, *La battaglia come esperienza interiore* [1922], trad. di Simone Buttazzi, Piano B, Prato, 2014, p. 14.

³ Curzio Malaparte, *Memoriale* [1946], in Edda Ronchi Suckert (a cura di), *Malaparte*, vol. I, 1905-1926, Città di Castello, Ponte alle Grazie, 1991, p. 282.

definito *as performance*⁴, dal quale si può trarre che i comportamenti, le attività e i prodotti materiali e immateriali dell'uomo si prestano ad essere interrogati in una sorta di "dimensione amplificata" della performance stessa⁵. Da qui, l'indagine prende diverse strade che possono chiamare in causa la letteratura. Poiché, infatti, «la performance non avviene mai *in* qualcosa, ma *attraverso* qualcosa»⁶, un'opera letteraria può essere studiata, anzitutto, come il prodotto e il veicolo di una performance: l'atto della scrittura da parte dell'autore, cui va associata la performance del lettore, compartecipe della costruzione del significato dell'opera stessa⁷. Schechner parla di «una relazione dinamica» tra autore, testo e lettore «che è *come* una performance»⁸: questa indicazione, a dispetto della sua estemporaneità, offre notevoli spunti. L'approccio performativo, infatti, suggerisce che l'opera letteraria non sia semplicemente un *medium* – di cui eventualmente appurare la neutralità – in una sorta di interlocuzione tra autore e lettore⁹ ma che debba essere considerata già in sé quale *agente di una performance*. Con ciò non si vuol intendere che essa palesi una qualche «disponibilità alla 'concretizzazione' in una performance»¹⁰; la performatività dell'opera letteraria tende piuttosto a coincidere con la sua *agentività*. Già Ricœur si è soffermato sul carattere processuale soggiacente alla nozione di "opera" – che richiama «le categorie della produzione e del lavoro; impone una forma alla materia [del linguaggio], sottomettere la produzione a dei generi, infine produrre una individualità»¹¹ – e l'ha definita come «il luogo dell'accadimento dell'autore»¹². L'opera, in ogni caso, acquista una distanziamento dall'autore stesso e dal contesto storico-sociale in cui è stata prodotta per trasferirsi nel bachtiniano "tempo

⁴ Richard Schechner, *Introduzione ai Performance Studies* [2013], trad. di Dario Tomasello, Imola, Cue Press, 2018, p. 85 ss.

⁵ Non manca chi ha sollevato dubbi sulla legittima appartenenza della letteratura e degli studi letterari all'area della performance. Si vedano, ad esempio, Fabrizio Deriu, *Performático. Teoria delle arti dinamiche*, Roma, Bulzoni, 2012 e *Mediologia della performance. Arti performáticas nell'epoca della riproducibilità digitale*, Firenze, Le Lettere, 2013.

⁶ Schechner, *op. cit.*, p. 73.

⁷ Cfr. Dario Tomasello 2015, *Della Performatività. Come il cognitive turn ha cambiato la prospettiva degli studi letterari*, «Testi e linguaggi», 9, 2015, pp. 57-65: 58: «di carattere eminentemente performativo sono [...] i due ambiti essenziali della questione poetico-cognitiva: l'ispirazione e la ricezione collaborativa del lettore alla caratura di un testo». Sul primo ambito si veda Alberto Casadei, *Poesia e ispirazione*, Roma, Luca Sossella, 2009 e *Poetiche della creatività*, Milano, Mondadori, 2011; sul secondo ambito Paolo Giovannetti, *Il racconto. Letteratura, cinema, televisione*, Roma, Carocci, 2012, *Spettatori del romanzo. Saggi per una narratologia del lettore*, Milano, Ledizioni, 2016 e *Lettore*, Roma, Luca Sossella, 2019.

⁸ Schechner, *op. cit.*, p. 29.

⁹ Cfr. Paul Ricœur, *Dal testo all'azione. Saggi di ermeneutica* [1986], trad. di Giuseppe Grampa, Milano, Jaca Book, 1989 [2016], p. 135: «Non basta dire che la lettura è un dialogo con l'autore attraverso la sua opera; [...] piuttosto va detto che il libro separa in due versanti i due atti incomunicanti dello scrivere e del leggere; il lettore è assente nella scrittura e lo scrittore è assente nella lettura. Il testo produce così un doppio occultamento del lettore e dello scrittore; ed è in questo modo che esso si sostituisce alla relazione dialogica che lega immediatamente la voce dell'uno all'udito dell'altro».

¹⁰ Fabrizia Vita, *Sul romanzo di per-formazione. Silvio d'Arzo, Penny e Gec, «Mantichora»*, 12, 2022, pp. 129-137: 130. Cfr. Deriu, *Performático*, p. 99.

¹¹ Ricœur, *op.cit.*, p. 103.

¹² Ivi, p. 138.

grande” della ricezione estetica e dell’interpretazione¹³. Quanto al lettore, non a caso Ricœur propone il paragone tra la sua azione sul testo e la performance artistica («la lettura è come l’esecuzione di una partitura musicale; segna la realizzazione, la messa in atto delle possibilità semantiche del testo»¹⁴). Si aggiunga che il portato auto-conoscitivo e auto-realizzativo intrinseco alla performance è reso evidente nell’atto ermeneutico, dacché l’interpretazione del testo e l’interpretazione di sé (come essere-nel-mondo) tendono a coincidere.

Tanto nelle dinamiche della composizione quanto in quelle della ricezione, perciò, l’opera letteraria non è *mai* un oggetto finito, chiuso in se stesso. I Performance Studies, pur mettendo al centro l’opera in sé, non fanno concessioni al “dogma dell’autoreferenzialità” del testo¹⁵ ma favoriscono una sua considerazione come processo sempre *in fieri*, contrassegnato dallo statuto ontologico della *densità semantica*, ovvero della *non-coincidenza del senso*: l’opera semanticamente “densa”, come l’essere-nel-mondo, è un ente che non coincide con se stesso perché viene trasformato dalle sue interpretazioni¹⁶.

Ricorrendo alle molteplici possibilità dell’indagine performativa sulla letteratura, in queste pagine si tenterà di indagare il modo in cui le opere in esame siano capaci di *introiettare* elementi del mondo segnato dalla catastrofe della Grande Guerra. Non si tratterà beninteso di valutare come esse esercitino una referenza ostensiva verso il reale ma di appurare come esse occultino e al contempo ricreino il “mondo primario” nel “mondo secondario”, nel «quasi-mondo»¹⁷ della creazione letteraria.

Trattando del rapporto tra *l’evento* e *i testi* in riferimento alla Grande guerra, andrà naturalmente tenuto conto di come essa abbia sancito la crisi abissale dell’esperienza per l’uomo contemporaneo. L’immane sproporzione del conflitto rispetto alla dimensione umana, il sempre più conclamato strapotere della tecnica finalizzata alla distruzione su scala industriale, la riduzione del soldato a uomo-massa, ad «elemento standardizzato di un meccanismo»¹⁸, la sua impotenza di fronte a una catastrofe che sembra vieppiù acquisire un’insondabile volontà sovraperonale¹⁹: tutto questo si risolve in una vera e propria *impossibilità della percezione e dell’esperienza* che ha per effetto una *crisi della*

¹³ Si veda Michail Bachtin, *Estetica e romanzo* [1965], trad. di Clara Strada Janovič, Torino, Einaudi, 1979.

¹⁴ Ricœur, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵ Cfr. Antoine Compagnon, *Il demone della teoria. Letteratura e senso comune* [1998], trad. di Monica Guerra, Torino, Einaudi, 2000, p. 106.

¹⁶ Cfr. Giovanni Bottirolì, *La ragione flessibile. Modi d’essere e stili di pensiero*, Torino, Bollati Boringhieri, 2013, p. 240.

¹⁷ Ricœur, *op. cit.*, p. 137. L’A. aggiunge: «Potremmo chiamarlo un mondo immaginario, nel senso che viene *presentificato* [*présentifié*] dallo scritto proprio come il mondo era *presentato* [*présenté*] dalla parola». Sulla letteratura come creazione di mondi si vedano Thomas Pavel, *Mondi di invenzione. Realtà e immaginario narrativo* [1988], trad. di Andrea Carosso, Torino, Einaudi, 1992 e Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction e mondi possibili* [1998], trad. di Margherita Botto, Milano, Bompiani, 1999.

¹⁸ Antonio Gibelli, *L’officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991, p. 91.

¹⁹ Cfr. Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima guerra mondiale* [1979], trad. di Rinaldo Faccioni, Il Mulino, Bologna, 1985 [2022], p. 44.

*rappresentazione*²⁰. Paradossalmente, però, pur sottraendosi all'esperibilità e alla comprensione, il conflitto mondiale ha imposto in chi ne è stato testimone il bisogno di "rappresentare l'irrappresentabile", di cristallizzare nella scrittura l'esperienza pur dimidiata e compromessa. È stato ampiamente documentato che tra i soldati della Prima guerra mondiale si diffondeva, con «un'intensità decisamente sproporzionata alle abitudini e alle attitudini dei protagonisti»²¹, l'urgenza di scrivere lettere o tenere diari: se il *récit de vie* costituiva il mezzo del recupero e dell'attraversamento del trauma²², l'atto della scrittura si configurava come il *locus* della costituzione e della salvaguardia della personalità «nel contesto di un'esperienza altamente spersonalizzante»²³.

Occorre notare che Schechner riferisce il concetto di performance a vari ambiti, tra i quali il "fare" (*doing*), consistente nell'attività di tutto ciò che esiste, e il "mostrare" (*showing doing*), consistente nell'indicare, illuminare e articolare la sfera del "fare" attraverso l'esecuzione di una performance²⁴. I rapporti tra *doing* e *showing doing* possono essere efficacemente utilizzati nel caso in esame, dal momento che il primo si presta ad essere esteso dal complesso delle azioni umane all'*evenire* del mondo e il secondo dall'agire artisticamente motivato del performer all'introiezione del mondo dell'opera letteraria. Dunque, performativo – nel senso dello *showing doing* – è il rapporto tra l'evento della Grande guerra e i testi che perseguono la sua paradossale riproduzione. In questo senso, proporrei una distinzione euristica tra *rappresentazione* e *interpretazione*.

Per *rappresentazione* intendo un rapporto *per quanto possibile* diretto e immediato tra l'evento-guerra e i testi. Si può dire che, in questo caso, si assista a un'*immersione del testo nell'evento*: la distanza cronologica tra gli avvenimenti e la loro messa per iscritto è minima e lo scrivente, ridotto a «strumento di registrazione dell'evento, al di là delle sue intenzioni e delle sue stesse capacità»²⁵, si limita a una labilissima *mise-en-intrigue* che organizza narrativamente l'inarticolato susseguirsi dei fatti, mediando tra l'opaca *Dummheit* di questi ultimi e l'intelligibilità del racconto²⁶. Nella rappresentazione si dà, insomma, un rapporto conoscitivo tra un soggetto ontologicamente e storicamente

²⁰ Su questo tema si vedano almeno Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna* [1975], trad. di Giuseppina Panzieri, Bologna, Il Mulino, 1984 [2000]; Leed, *op. cit.*; Gibelli, *op. cit.*; Pierandrea Amato, *La filosofia e la Grande Guerra* Milano, Mimesis, 2015; Pierandrea Amato, Sandro Gorgone, Gianluca Miglino G. (a cura di), *Rappresentare l'irrappresentabile. La Grande Guerra e la crisi dell'esperienza*, Venezia, Marsilio 2017.

²¹ Gibelli, *op. cit.*, p. 55.

²² Cfr. Corinne Chaput-Le Bars, *De la guerre aux traumatismes, des traumatismes au «raccomodement» par le récit de vie*, in *Traumatismes et Histoire: des enjeux aux pratiques*, a cura di Nicole Lucas e Vincent Marie, Paris, Le Manuscrit, 2013, pp. 175-190.

²³ Gibelli, *op. cit.*, p. 62. Cfr. Maria Pia De Paulis, *Curzio Malaparte. Il trauma infinito della Grande Guerra*, Firenze, Franco Cesati, 2019, p. 42: «Non potendo interiorizzare il trauma, le lettere operano un evitamento di esso risolvendolo in azione, per mezzo di uno stile paratattico, sincopato, espresso al presente. Le forme e i contenuti delle lettere attestano in realtà una "parola ostacolata" (*parole empêchée*) dal trauma, malgrado l'apparente abbondanza diegetica».

²⁴ Schechner, *op. cit.*, p. 71.

²⁵ Gibelli, *op. cit.*, p. 6.

²⁶ Cfr. Ricœur, *op. cit.*, p. 13. Riprendendo la riflessione aristotelica sul μύθος quale «principio strutturale organizzativo della forma letteraria» (Northrop Frye, *Anatomia della critica: quattro saggi* [1957], trad. di Paola Rosa-Clot e Sandro Stratta, Torino, Einaudi, 1969, p. 460), la μίμησις sembra virare dalla riproduzione del reale alla *mise-en-intrigue* dei fatti del mondo, altrimenti aleatori e inintelligibili.

situato e la realtà nella quale è immerso, complessa fino all'irrappresentabilità. Questo rapporto paradossale non frapponne tra *res e verba* alcun tentativo di *Sinngebung*, di conferimento di senso. Le istanze oggettivistiche acquistano pertanto, in questo modello, una dignità teoretica fondamentale e lo scrivente si esprime essenzialmente attraverso una situazione enunciazionale "debole" come il *punto di vista*.

Scopo della rappresentazione è, etimologicamente, *re-praesentare*, rendere nuovamente presente la Grande Guerra: il suo carattere è, si potrebbe dire, *retrospettivo* in quanto essa si incarica di rendere disponibile alla memoria futura l'evento inaggrabile, insuperabile, irredimibile.

L'*interpretazione*, al contrario, misura il distanziamento del testo dall'evento-guerra o, per dir meglio, l'acquisizione da parte del primo di una "distanza interpretante" nei confronti del secondo. Ai bisogni cronologicamente e psicologicamente immediati della rappresentazione subentra la necessità di conferire un senso al conflitto che, altrimenti, resterebbe condannato all'inesplicabilità. Ed è chiaro che, se nel caso della rappresentazione la scrittura agisce come una forma di resistenza e di riconquista di sé di fronte all'orrore bellico e alla massificazione, nel caso dell'interpretazione l'intermediazione di una *Weltanschauung*, di un'ideologia o di un'intenzione polemica potrebbe essere intesa anche come una strategia di compensazione²⁷. Le necessità della *Sinngebung*, del resto, rigiocano il ruolo dello scrivente, il quale non esprime più solo un punto di vista ma imprime sull'evento una visione autoriale forte sicché, in questo caso, sono le istanze soggettivistiche ad acquistare dignità teoretica.

L'interpretazione acquisisce, così, un carattere *prospettico* in quanto non riflette solo vedute differenti sulla Guerra ma anche e soprattutto diverse concezioni dell'ordine sociale postbellico. E d'altronde, se «il fatto è sempre stupido» e, al limite, «proprio i fatti non ci sono, bensì solo interpretazioni»²⁸, proprio a queste ultime spetta il compito di *edificare* la realtà.

Rappresentazione e interpretazione non vanno intese come opposti antinomici ma come estremi di un *continuum*. Appare evidente, infatti, che non può darsi una rappresentazione "pura" poiché il punto di vista dello scrivente costituisce un grado minimo, prossimo ma mai coincidente allo zero, di interpretazione; per converso, l'interpretazione offre pur sempre una certa forma di rappresentazione dell'evento-guerra. Si danno perciò numerose *formazioni di compromesso* tra rappresentazione e interpretazione, che saranno indagate nei casi di studio delle prossime pagine.

2. Jünger: dal Diario di Guerra alle Tempeste d'acciaio

Per meglio comprendere le variazioni nel *continuum* tra rappresentazione e interpretazione, occorrerà soffermarsi anzitutto sul *Diario di guerra* [*Kriegstagebuch*] tenuto da Jünger durante il primo conflitto mondiale²⁹. Occorre subito notare che la

²⁷ Cfr. Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens: pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München, Hanser, 1978.

²⁸ Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia – Considerazioni inattuali I-III*, trad. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1972, p. 329 e *Frammenti postumi 1885-1887*, trad. di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, Milano, Adelphi, 1975, p. 299. Cfr. Bottioli, *op. cit.*, p. 213 ss.

²⁹ I 16 taccuini del *Kriegstagebuch*, a differenza di altri diari jüngeriani, non sono mai stati pubblicati vivente l'autore. Ulrich Böhme li consultò almeno in parte (*Fassungen bei Ernst Jünger*, Meisenheim

forma-diario implica l'immersione performativa della scrittura nello svolgersi dell'evento ed elicitava una logica della presenza dello scrivente, in quanto *corpo*, entro uno *spazio* e un *tempo* di cui diventa trascrittore, sicché l'evento appare nel suo carattere più originario³⁰. Donde la «precisione fenomenologica»³¹ con cui il *Kriegstagebuch* registra gli avvenimenti bellici esperiti dall'autore, ergendosi a «specchio»³² che riflette «il volto della guerra»³³.

Alla base del diario jüngeriano possono certo collocarsi la volontà o il bisogno dell'autore di elaborare gli eventi traumatici del conflitto *in fieri* e, al contempo, di distanziarsene attraverso l'esercizio della scrittura³⁴ ma è probabile che sin dall'inizio della stesura del suo diario Jünger coltivi l'idea di una sua futura trasposizione letteraria. Al bisogno di una testimonianza immediata e oggettiva consegue che ogni evento sia registrato "a caldo", affinché tra l'esperienza e la sua messa per iscritto le impressioni non sfumino³⁵ e soprattutto che sia annotato senza che lo scrivente frapponga alcuna mediazione letteraria o ideologica: nessuna ricomposizione del confuso susseguirsi degli avvenimenti, nessuna stilizzazione eroica di sé, nessuna idealizzazione della guerra e, soprattutto, nessuna traccia di retorica bellicistica e nazionalistica, ma solo la ferma, fredda volontà di registrare con obiettività la brutta fattualità della guerra.

Non stupisce, perciò, che il *Diario di guerra* non esprima in alcun modo la "vita intima" dell'autore. Jünger è consapevole che i diari e le lettere dal fronte possono descrivere e rendere comunicabile solo l'*aufseres Erlebnis*, l'esperienza esteriore della guerra (la cui "anima" non sarebbe comprensibile a chi non vi ha partecipato)³⁶. Certo,

am Glan, Verlag Anton Hain, 1972) ma un'analisi completa fu possibile solo nel 1995, allorché l'autore li donò al Deutsches Literaturarchiv di Marbach. L'opera fu perciò studiata da John King (*„Wann hat dieser Schleißkrieg ein Ende?“ Writing and Rewriting in the First World War*, Schnellroda, Antaios, 2003) e José Antonio C. Santos (*Vivência biográfica, escrita diarística e representação estética. A Grande Guerra e o processo de literarização da obra In Stahlgewittern de Ernst Jünger*, Lisboa, Universidade Nova, 2008) ma il testo integrale fu dato alle stampe solo un decennio dopo la morte di Jünger, prima nella traduzione francese (Ernst Jünger, *Journaux de guerre I: 1914-1918*, trad. di Julien Hervier, Paris, Gallimard, 2008), poi nell'originale tedesco curato da Helmuth Kiesel (Ernst Jünger, *Kriegstagebuch 1914-1918*, a cura di Helmuth Kiesel, Stuttgart, Cotta'sche Buchhandlung, 2010). Su quest'ultima edizione è condotta la traduzione italiana (Ernst Jünger, *Diario di guerra 1914-1918* [2010], trad. di Francesca Sassi, LEG, Gorizia, 2021).

³⁰ Cfr. Gianluca Alfano, *Esserci stato. Esperienza, testimonianza, racconto nella guerra del Novecento*, in Amato, Miglino, Gorgone, op. cit., pp. 299-316: 310.

³¹ Helmuth Kiesel, Ernst Jünger nella Prima guerra mondiale, in Jünger, *Diario di guerra*, pp. 17-60: 59.

³² Jünger, *Diario di guerra*, p. 554.

³³ Ivi, p. 145, 366.

³⁴ Cfr. King, op. cit., p. 129 ss.

³⁵ Cfr. Jünger, *Diario di guerra*, 587: «È curioso come le impressioni sfumino in fretta, come già dopo alcuni giorni assumano facilmente una sfumatura diversa. Paura, debolezza e pusillanimità si dimenticano già nella prima sera tranquilla, quando si raccontano le proprie avventure ai camerati davanti a un bicchiere. Impercettibilmente ci si stampa addosso il marchio dell'eroe».

³⁶ Cfr. Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, p. 62: «Se spedivamo lettere a casa, stavamo sempre sul generico oppure descrivevamo l'aspetto esteriore della guerra, non la sua anima. I pochi tra noi che avevano le idee chiare in merito sapevano molto probabilmente che quelli là dietro, lontani dal fronte, non li avrebbero mai compresi». Che questo atteggiamento fosse comune fra i soldati è documentato da Gibell, op. cit., p. 51. L'esperienza esteriore (*aufseres Erlebnis*) della guerra risulta in qualche modo comunicabile perché «parla da sé» (Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, p. 10);

di fronte alla scrittura diaristica di Jünger «più che di “irrappresentabilità”, si dovrebbe forse [...] parlare di un “eccesso di rappresentazione” del conflitto»³⁷. Jünger, in effetti, non parrebbe patire alcuna crisi dell’esperienza né mettere in dubbio la parola quale strumento efficace di rappresentazione del reale, tant’è che solo raramente quanto fuggevolmente egli prende coscienza che «è impossibile spiegar[e] in poche parole»³⁸ certi eventi.

Detto questo, occorre soffermarsi brevemente sulla molteplicità di temi che il *Kriegstagebuch* jüngeriano affronta. Il principale riguarda, naturalmente, l’*Erlebnis* della guerra e il suo effetto sul protagonista. Jünger registra con algida obiettività eroismi e azioni riprovevoli e per quanto non si esima dal descrivere gli aspetti più orribili della guerra vi contrappone – senza compiacimenti ma anche senza ritrosie – la propria fibra esteriore e interiore e presenta il conflitto come la più grande delle avventure, da cogliere in termini di “divertimento” o di “prova sportiva”:

Ora la vita di guerra mi diverte davvero; quando la condotta generale è piuttosto favorevole, questo mettere continuamente in gioco la propria vita ha di per sé un grande fascino. Io punto a resistere ancora un altro annetto, se sarà possibile. Dovesse esserci un combattimento, tanto meglio. Si vive, si fanno esperienze, si ottengono fama e onori, il tutto solo per impiegare una miserabile esistenza. Come all’inizio della guerra, continuo a vedere Me stesso in testa al plotone per andare incontro al nemico³⁹.

Questo lessico, che può apparire persino sconcertante, è sintomatico di una personalità che coniuga una severa vocazione militare alla consapevolezza che la guerra costituisca pur sempre un antidoto all’esistenza borghese. Certo: il diario jüngeriano non nasconde i momenti di sconforto («La guerra ha risvegliato in me la nostalgia per i benefici della pace»⁴⁰) o persino di depressione («Se questa porcata, come probabile, durerà a lungo, alla fine non resterà vivo nessuno», «quando finirà questa guerra di merda?»⁴¹), ma li registra come cedimenti sporadici. In ogni caso, il conseguimento dell’agognato ruolo da comandante infonde in lui una nuova padronanza di sé e un ferreo senso di responsabilità derivante dalla sua *Führerschaft*, che evidentemente galvanizza la sua squadra («Lavorare con un materiale del genere è divertente»⁴²).

Jünger, d’altro canto, si mostra perfettamente consapevole dell’«abbrutimento causato dalla guerra»⁴³ nei soldati. Le sue numerose annotazioni sull’indifferenza

ma a contare è soprattutto l’esperienza interiore (*inneres Erlebnis*), rispetto alla quale «l’aspetto esteriore non ha alcuna importanza» (Ivi, p. 20).

³⁷ Giuliana Gregorio, Irrappresentabilità o iper-rappresentazione? Ernst Jünger e la (ri)scrittura della Grande Guerra, in *Sismografie. Ernst Jünger e la Grande guerra*, a cura di Giuliana Gregorio e Sandro Gorgone, Milano, Mimesis, 2019, pp. 57-79: 63.

³⁸ Jünger, *Diario di guerra*, p. 527.

³⁹ Ivi, p. 182.

⁴⁰ Ivi, p. 135.

⁴¹ Ivi, p. 234, 384.

⁴² Ivi, p. 216. Sulla dinamica *Führerschaft*/Gefolgschaft nei diari jungeriani cfr. Gabriele Guerra, La comunità delle trincee? Forme collettive e soggettività nel Diario di guerra di Ernst Jünger, in Gregorio, Gorgone, op. cit., pp. 41-55: 46 ss.

⁴³ Jünger, *Diario di guerra*, p. 400.

generale verso i caduti, sul *Galgenhumor* nichilistico, sul morboso rapporto coi cadaveri⁴⁴ o sui gravi gesti di vilipendio e spoliazione dei corpi perpetrati dai soldati⁴⁵ additano tutti gli schermi innalzati dagli uomini per resistere alla violenza e alla morte che li circonda. Il conflitto modifica la percezione del mondo e le emozioni a tal punto che, in una delle rarissime riflessioni sulla vita postbellica, Jünger afferma che «sarà difficile disabituarsi a lanciare esplosivi»⁴⁶.

Di fronte a tanto abbruttimento, tuttavia, i rapporti col nemico sono caratterizzati dall'assenza di un vero e proprio odio; sembra anzi che Jünger lo giustifichi («non è giusto criticare gli uomini su cui si è sparato fino a 5 m di distanza, se a loro volta smaniano per annientare gli avversari»⁴⁷). Si danno persino sporadici casi di solidarietà tra gli schieramenti nemici, sebbene non si vada mai oltre lo scambio di cortesie formali⁴⁸. Un ulteriore elemento che parrebbe contrastare con l'abbruttimento sono le pose da *dandy* che Jünger è solito tenere tanto nelle ore di riposo in retrovia quanto e soprattutto in battaglia, ove tali atteggiamenti misurano qualcosa a metà tra il cinismo estenuato dell'esteta decadente e il furore implacabile di un moderno *berserker*:

3 minuti prima di schierarci, mi sono fatto dare da Vinke una bottiglia e ho bevuto un lungo sorso di acquavite. Poi mi sono messo in posizione e ho acceso il sigaro delle offensive. [...] Mi era venuto un caldo incredibile. Mi sono strappato via il pastrano, alcuni uomini mi hanno aiutato a riallacciare la cintura. Ricordo ancora di aver urlato più volte con vigore: "Ora il sottotenente Jünger si toglie il pastrano", mentre gli uomini ridevano. Col mio bastone da passeggio da piccolo borghese nella mia mano destra e la pistola nella sinistra sono andato avanti e mi sono lasciato la linea di fucilieri della 5a comp., senza neanche accorgermene, in parte dietro e in parte a fianco, sulla destra⁴⁹.

D'altro canto, la condotta ardimentosa ma sempre sopra le righe di Jünger crea non pochi problemi con le norme e i regolamenti militari, sicché il *Diario di guerra* menziona i numerosi "cicchetti" [*Cigarren*] che il giovane riceve dai superiori e, ancor più sovente, la sua insofferenza verso lo stato maggiore e gli ufficiali di retrovia⁵⁰.

⁴⁴ Cfr. Ivi, p. 125: «Questo pomeriggio [...] ho trovato due metacarpi con le falangi ancora attaccate. Li ho sollevati con la precisa intenzione di usarli per costruirmi un bocchino per sigaro».

⁴⁵ Cfr. Ivi, p. 391: «L'abitudine di svestire e derubare i cadaveri mi ha sempre messo a disagio, ma non la vieto, perché è meglio privare i morti degli oggetti di valore piuttosto che deteriorino e perché [du, *cancellato*] in guerra i riguardi di tipo morale non devono operare il proprio operato».

⁴⁶ Ivi, p. 195.

⁴⁷ Ivi, p. 522.

⁴⁸ Cfr. Ernst Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio* [1960], trad. di Giorgio Zampaglione, Parma, Guanda, 1990 [2014], p. 65 ss.: «Mi sforzai sempre, durante tutta la guerra, di guardare l'avversario senza odio, anzi di stimarlo per il suo coraggio virile. Cercai, certo, di incontrarlo in combattimento per ammazzarlo senza naturalmente aspettarmi altro da parte sua. Mai, però, ne ho pensato male. Quando, più tardi, ebbi prigionieri nelle mie mani, mi sentii sempre responsabile della loro sicurezza e cercai di fare per loro tutto quello che era nelle mie possibilità».

⁴⁹ Jünger, *Diario di guerra*, p. 518 ss., 582.

⁵⁰ Cfr. Ivi, p. 560: «Per mancanza di tempo tralascio per ora una critica spregiativa sulle modalità di impartizione degli ordini e sulla comprensione della situazione [...] Insomma, in questa guerra le

La guerra di posizione offre, in ogni caso, momenti di stasi e pause lontano dal fronte. Jünger si dedica alle sue passioni, la lettura e l'entomologia, e ne tiene nota nel *Diario di guerra*. Pratica – e registra puntualmente – anche altri piaceri, come le estenuanti gozzoviglie delle mense ufficiali e le imprese erotiche, alle quali è connesso il timore delle malattie veneree⁵¹.

Un'ultima, fondamentale voce tra i temi del *Kriegstagebuch* riguarda le riflessioni sulla guerra meccanizzata e massificata. Jünger, a dire il vero, non mostra troppe nostalgie nei confronti della guerra "romantica" di un tempo, spazzata via dal conflitto meccanizzato, ed anzi tra le pagine del diario inizia a tratteggiare un'*estetica della macchina* bifronte, di natura mitica e moderna⁵². Il regno della tecnica si è imposto trionfale: più che opporvisi occorre tutt'al più trovare un equilibrio tra l'uomo e i mezzi tecnologici. Non a caso, le osservazioni più importanti del *Diario di guerra* riguardano la figura del fante moderno («sterratore, minatore, carpentiere, in poche parole un uomo che s'intende di tutto»⁵³) e il lavoro di organizzazione che sta dietro al funzionamento della macchina militare⁵⁴, preludio alla riflessione sulla mobilitazione totale.

Se si può concludere che i diari jüngeriani appaiono «consegnati all'irredimibile immanenza del *factum brutum*, cioè alla sua inesplicabilità»⁵⁵ e misurano certamente, tra i testi in esame, il massimo grado possibile di rappresentazione della Grande Guerra. Ne consegue peraltro che «il quadro della personalità che emerge dagli appunti non rielaborati di Jünger è molto più ricco di sfumature e un po' meno "militaresco" rispetto a quello che traspare dal rimaneggiamento eroicizzante delle *Tempeste d'acciaio* e dagli altri libri di guerra»⁵⁶. In effetti, la rielaborazione postbellica del *Kriegstagebuch*, che ha come esito *In Stahlgewittern*, coincide con l'avvio da parte di Jünger di una «scrittura militante»⁵⁷ che intende imporsi nella convulsa situazione sociale, politica e culturale della Germania weimariana. Se in quegli anni Henri Barbusse suscita scalpore con un'opera ferocemente antinazionalista e antimilitarista come *Le Feu* (1916), Jünger non è disposto a cancellare il ricordo traumatico della Grande Guerra né di liquidarla come un'"inutile strage"; ne cerca invece, e con una tragica determinazione, il senso. Donde la fondamentale esigenza di una *Sinngebung*, che spinge l'autore verso una duplice dicotomia che condiziona tutta la produzione letteraria e pubblicistica degli anni

retrovie la sanno sempre più lunga dei soldati del fronte, che possono ben pagare le conseguenze di certe porcherie, tanto a raccogliere gli allori saranno di sicuro altri. Fine!»

⁵¹ Cfr. Ivi, p. 399: «In questi giorni mi è capitata una piccola tragicommedia. Facendomi visitare per l'infiammazione alla bocca, ho scoperto di avere delle macchie rosse sul palato. Le ho mostrate all'ass. medico Koeppen e ho notato subito che le riteneva un sintomo della "grande S". [Son, *cancellato*] Sono stato interrogato su eventuali peccati di gioventù sottaciuti, o risultati positivi al test di Wassermann e via discorrendo, in ogni caso vedevo che la mia passata patologia sessuale non contentava il dottore. Io stesso, che non avevo la coscienza pulita, ho cominciato ad agitarmi».

⁵² Cfr. Benedetti, *op. cit.*, p. 149.

⁵³ Jünger, *Diario di guerra*, p. 128.

⁵⁴ Ivi, p. 192.

⁵⁵ Guerra, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁶ Kiesel, Ernst Jünger nella Prima guerra mondiale, p. 49.

⁵⁷ Caterina Resta, *De bello maximo. Come si diventa ciò che si è*, in Gregorio, Gorgone, *op. cit.*, pp. 103-152: 116.

Venti: tra rappresentazione e interpretazione del conflitto e «tra *Erwartungsbild* e *Wirklichkeit*, tra l'immagine auspicata del mondo [...] e la "prosaica" realtà»⁵⁸.

Le *Tempeste d'acciaio* si propongono di restituire con oggettività l'esperienza della Grande Guerra ma proprio attraverso tale oggettività intendono assolvere a un triplice intento: commemorare i soldati caduti, presentare in maniera esemplare (ovvero eroica) l'autore e le sue imprese, interrogarsi sul senso – *ma non sulle cause o gli effetti storico-politici* – della disfatta tedesca e del conflitto mondiale. Le istanze della rappresentazione, prevalenti nel *Kriegstagebuch*, appaiono almeno in parte mitigate dal crescente bisogno di interpretare, bisogno che si renderà vieppiù manifesto nelle numerose revisioni dell'opera (1922, 1924, 1934, 1935, 1961 e 1978). Kunicki ha efficacemente messo in luce le sensibili differenze tra la versione del 1920, quella del 1924 che si colora dei toni del *neuer Nationalismus*, quella del 1934 che, contro l'ormai inarrestabile ascesa nazionalsocialista, rinuncia drasticamente a gran parte dell'impianto ideologico e quelle del 1961 e del 1978 che, infine, esprimono la visione "cosmica" di Jünger dopo il disastro del secondo conflitto mondiale⁵⁹. Fiorentino individua in queste continue revisioni i sintomi di una mancata soluzione del rapporto traumatico tra Jünger e la guerra⁶⁰, mentre King sostiene che l'autore avrebbe ossessivamente riadattato il testo al mutare delle circostanze politiche. Ma guardando alla già menzionata dinamica performativa tra testo ed evento, mi sembra che possano applicarsi a *In Stahlgewittern* le medesime considerazioni espresse da Martellini intorno alle diverse stesure di *Viva Caporetto! Se, come sembra, il Kriegstagebuch* costituisce l'«ideale Vorlage suscettibile di infinite variazioni»⁶¹ della scrittura jüngeriana, la sua rielaborazione nelle *Tempeste d'acciaio* e le revisioni di quest'ultima opera testimoniano non un atto di correzione o di produzione di un nuovo pensiero, bensì un "atto riproduttivo" col quale l'autore ha "restaurato" il pensiero già manifestato. Non si è dato, dunque, un repentino e inusitato *animus dictandi* ma solo una *voluntas restituendi* dell'opera, poiché Jünger «ha definito meglio la materia trasferendola dalla memoria del passato ad una più recente»⁶². Questa considerazione potrebbe valere non solo per le diverse versioni delle *Tempeste d'acciaio* ma per tutte le opere jüngeriane degli anni Venti che, coerentemente col carattere retrospettivo dell'interpretazione, costituiscono riscritture *a posteriori* dell'*Erlebnis* del conflitto cristallizzata nel *Kriegstagebuch*, certamente stimulate dagli eventi storici ma soprattutto

⁵⁸ Benedetti, *op. cit.*, p. 50. Cfr. Hans-Harald Müller, *Der Krieg und der Schriftsteller. Der Kriegsroman der Weimarer Republik*, Stuttgart, Metzler, 1986, pp. 212-218.

⁵⁹ Cfr. Wojciech Kunicki, *Projektionen des Geschichtlichen: Ernst Jüngers Arbeit an den Fassungen von „In Stahlgewittern“*, Frankfurt a.M., Peter Lang, 1993. Per i lettori, saggiare l'entità delle modifiche apportate da Jünger alla sua opera prima non è stato agevole fino alla pubblicazione dell'edizione critica del testo in due volumi (Ernst Jünger, *In Stahlgewittern. Historisch-kritische Ausgabe*, a cura di Helmuth Kiesel, Stuttgart, Klett-Cotta, 2013) che accosta il testo del 1920 e quello del 1978 dando contezza di ogni variante testuale occorsa nelle edizioni intermedie.

⁶⁰ Francesco Fiorentino, *La sentinella perduta. Ernst Jünger e la Grande guerra*, Firenze, Akropolis, 1993, p. 41.

⁶¹ Benedetti, *op. cit.*, p. 65.

⁶² Cfr. Luigi Martellini, *Curzio Malaparte: La rivolta dei santi maledetti*, «Cuadernos de Filología Italiana», 22, 2015, pp. 150-180, <<https://revistas.ucm.es/index.php/CFIT/article/view/50956/47293>> (Consultato: 24 giugno 2023): 174. Cfr. Luigi Firpo, *Correzioni d'autore coatte*, in *Studi e problemi di critica testuale*. Convegno di studi di filologia italiana nel Centenario della Commissione per i Testi di Lingua, Bologna, 7-8 aprile 1960, Bologna, Commissione per i Testi di lingua, 1961, pp. 143-157.

volte a «raggiungere una nuova “perfetta” concordanza tra il testo e la posizione dell’autore sullo stesso»⁶³. Sotto questo profilo, il “rischio” di «applicare una posizione estetico-politica nuova ad un’opera che ne era originariamente priva»⁶⁴ va forse inteso nei termini di un disvelamento progressivo del senso dell’opera nel quadro delle mutazioni che i tempi – e l’autore stesso – subiscono negli anni catastrofici tra il primo e il secondo dopoguerra.

Poiché non è qui possibile analizzare sistematicamente le differenze tra le varie versioni delle *Tempeste d’acciaio*, mi limiterò ad evidenziare la diversità di intenti che emerge dalle prefazioni delle tre edizioni pubblicate negli anni Venti. Nella prima, Jünger palesa la consapevolezza dell’impossibilità di dominare l’evento-limite della Guerra, ancora troppo vicino nel tempo:

*La più violenta delle guerre ci è ancora troppo vicina perché possiamo dominarla con lo sguardo, o addirittura cristallizzarne lo spirito per renderla visibile. Una cosa tuttavia si innalza sempre più chiaramente dal flutto dei fenomeni: il significato soverchiante della materia*⁶⁵.

A questa considerazione segue la dichiarazione d’intenti del libro: anzitutto, «raffigurare concretamente al lettore quel che ha vissuto un soldato di fanteria [...] durante la Grande Guerra»⁶⁶ e, di conseguenza, commemorare i caduti:

Possa questo libro contribuire a fornire un presagio di quel che avete compiuto. Abbiamo perso molto, tutto forse. Ci resta il ricordo onorato di voi, del più grandioso degli eserciti e della battaglia più violenta che sia mai stata combattuta. Tenerli in alto in questi tempi di deboli piagnucolii, di morale intristita e di rinnegamenti è fiero dovere di ciascuno di coloro che hanno combattuto per la grandezza della Germania non solo con fucili e bombe, ma con cuore pulsante⁶⁷.

Il nazionalismo – peraltro ancora concettualizzato in termini tradizionali – appare per adesso subordinato alla commemorazione dei caduti. Contrapponendo il loro «ricordo onorato» ai «tempi di deboli piagnucolii», Jünger sembra imprimere alla sua opera i tratti della nietzschiana *monumentalische Historie*, che guarda al passato per rintracciarvi modelli irreperibili nel degradato orizzonte del presente⁶⁸. Occorre considerare, in proposito, che Jünger, partecipe come molte giovani europei della *Kriegseuphorie* dell’agosto 1914, si arruola inseguendo un’immagine romantica della guerra come “secondo universo”⁶⁹ vitale, libero, avventuroso, contrapposto ai consunti schemi del vivere borghese; ma non appena il conflitto spazza via l’illusione dei «vivaci

⁶³ Benedetti, *op. cit.*, p. 65 ss.

⁶⁴ Ivi, p. 66.

⁶⁵ Ernst Jünger, *Scritti politici e di guerra*, trad. di Alessandra Iadicicco, Gorizia, LEG, 2001-2005, vol. I, p. 15.

⁶⁶ Ivi, p. 17.

⁶⁷ Ivi, p. 19.

⁶⁸ Cfr. Nietzsche, *Considerazioni inattuali*, passim.

⁶⁹ Cfr. Leed, *op. cit.*, p. 51.

combattimenti a colpi di fucile su prati fioriti»⁷⁰, egli sembra esperire con straordinaria precocità – e allarmante sollievo – l’«“estraneazione” fra fronte e patria» e l’«identificazione con il “fronte” da parte del soldato» di cui parla Leed⁷¹. Non stupisce, perciò, che dopo il conflitto egli sia ormai abituato, come gran parte dei veterani, «a rapportarsi a ogni cosa nei termini della [sua] esperienza di guerra»⁷². Da qui l’intento monumentale delle *Tempeste d’acciaio*: trasportare l’*Erlebnis* della guerra nel presente postbellico. La posta in gioco, a ben vedere, non è solo la commemorazione dei caduti ma – per ora solo virtualmente – anche la questione del ruolo e delle intenzioni politiche dei veterani. Le diverse posizioni che si scontrano nella giovane Repubblica di Weimar a tal riguardo non rispecchiano soltanto vedute differenti della Guerra ma anche diverse concezioni dell’ordine sociale postbellico⁷³. Una parte dell’opinione pubblica ammira nei veterani l’“uomo nuovo” forgiato dal conflitto, l’altra li guarda con paura e sospetto come uomini traumatizzati, imbarbariti, regrediti allo stato animale. Ben conscio del problema, nella prefazione alla seconda edizione di *In Stahlgewittern* Jünger riprende e, per certi versi, radicalizza le istanze della commemorazione per saldarle con forza al tempo presente:

Il popolo intero non vuole affatto rinnegare ciò per cui innumerevoli sono caduti. La guerra è un affare che coinvolge tutti quanti. Se pure al momento i nervi sono ancora scossi dall’orrore della sua immagine esteriore, alle generazioni future essa apparirà forse come le raffigurazioni della crocifissione di antichi maestri: un glorioso ricorso, che irradia la sua luce oltre la notte e il sangue⁷⁴.

A segnare una drastica rottura è la quinta edizione dell’opera, in cui le istanze nazionalistiche prendono a prevalere su quelle della commemorazione:

Non abbiamo la volontà di cancellare questa guerra dalla nostra memoria, ne siamo anzi fieri. Siamo indissolubilmente legati dal sangue e dal ricordo. E nel vuoto che abbiamo lasciato aperto, già cresce una nuova e più audace gioventù. Per i tempi a venire abbiamo bisogno di una stirpe ferrea e senza scrupoli. Ancora sostituiremo la spada alla penna, il sangue all’inchiostro, l’azione alla parola, il sacrificio alla sensibilità. Dovremo farlo, o verranno altri a spingerci nel fango. La rivoluzione ci ha insegnato che qualsiasi movimento non sorretto da un’idea grande e disinteressata, possiede una forza persuasiva tanto esigua da non trovare un solo sostenitore disposto per esso a lanciarsi nel fuoco. Noi abbiamo, invece, al di là di tutte le meschinità, un’idea grandiosa, chiara, e vincolante a guidarci: la patria, intesa nel senso più lato. Per questo siamo tutti quanti disposti a morire. È quello che ci

⁷⁰ Jünger, *Nelle tempeste d’acciaio*, p. 5.

⁷¹ Leed, *op. cit.*, p. 270.

⁷² Ivi, p. 107.

⁷³ Cfr. Ivi, p. 259.

⁷⁴ Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. I, p. 30.

proponiamo, prima ancora che l'epoca arrivi, come ora fa, a realizzarlo: consentiamo al sacrificio⁷⁵.

Un simile cambiamento di rotta può spiegarsi considerando che, nel 1924, Jünger avvia la carriera da pubblicitista politico e si afferma come uno dei principali pensatori del *neuer Nationalismus*. Nella sua concezione, il nazionalismo non può né deve trarre linfa vitale da dottrine politiche od economiche di stampo materialista – che egli ritiene incompatibili con lo “spirito” tedesco – ma proprio dalla memoria della Grande Guerra. La questione del ruolo e delle intenzioni politiche dei veterani, a questo punto, diventa centrale: questi ultimi, per l'autore, sono i depositari di un *Erlebnis* creatore di identità e comunità. Ne consegue che il progetto di *monumentalische Historie* si sposti in direzione di un'interpretazione del conflitto mondiale come evento che ha spazzato via le esauste spoglie del “mondo di ieri” e non ha ancora esaurito la propria spinta rivoluzionaria. Lo stesso Jünger aspira adesso a rappresentarsi come un autore investito «di una certa storica responsabilità»⁷⁶: la sua scrittura è ormai “sdoppiata” «sia come documento contemporaneo di una memoria *passata* sia come opera data in consegna alle *future* generazioni, “a coloro che verranno”, affinché essi possano, anzi debbano, *continuamente* porre mano al *sensu* dell’“unità interiore” della guerra»⁷⁷.

Detto questo, è possibile indagare i rapporti tra il *Kriegstagebuch* e *In Stahlgewittern*. La riscrittura del diario jüngeriano persegue tre strategie principali: una ristrutturazione del racconto che, da registrazione del disorganico verificarsi degli eventi, è trasformato in una narrazione coerente; un'espansione del testo attraverso l'inserimento di dialoghi e commenti⁷⁸; una selezione che comporta la riscrittura o la soppressione dei passaggi non pertinenti, marginali o tematicamente troppo esposti. Naturalmente muta l'aspetto formale: alla scrittura spoglia e incerta – anche dal punto di vista ortografico e grammaticale – dei diari subentra uno stile grave e solenne, modellato sul *De bello gallico* di Cesare⁷⁹; si assiste inoltre a una vera e propria esplosione di metafore che «non solo rende più chiaro e intensifica l'orrore, ma spesso conferisce a esso anche una nota affascinante»⁸⁰. Ciò comporta «una trasfigurazione dionisiaca delle atrocità della

⁷⁵ Ivi, p. 52.

⁷⁶ Ivi, p. 51.

⁷⁷ Benedetti, *op. cit.*, p. 127.

⁷⁸ Già in un appunto del *Kriegstagebuch* Jünger tracciava alcune linee programmatiche: «Spesso il linguaggio è ancora troppo asciutto, deve essere rinfrescato attraverso i dialoghi. [...] Il diario nella sua prima forma è solo una cornice in cui devono essere inserite descrizione del paesaggio, dell'umore della truppa, del vettovagliamento, degli esercizi preparatori tattici e via discorrendo. [...] Ogni capitolo deve essere progettato prima con precisione. Prima le circostanze generali, poi l'esecuzione. Scrivere sempre in modo che il lettore capisca chiaramente le relazioni, non indicare nomi sconosciuti, isolati» (Jünger, *Diario di guerra*, p. 588). Cfr. King, *op. cit.*, p. 161 ss.

⁷⁹ Cfr. Ernst Jünger, *Foglie e pietre* [1934], trad. di Flavio Cuniberto, Milano, Adelphi, 1997 [2012], p. 168 ss.

⁸⁰ Helmuth Kiesel, *I diari di guerra di Ernst Jünger*, in Gregorio, Gorgone, *op. cit.*, pp. 17-39: 28. Cfr. Santos, *op. cit.* Sulla metafora nella scrittura di guerra jüngeriana si vedano Oliver Lubrich, *Das Schwinden der Differenz: postkoloniale Poetiken. Alexander von Humboldt – Bram Stoker – Ernst Jünger – Jean Genet*, Bielefeld, Aisthesis, 2004 e Hans Verboven, *Die Metapher als Ideologie: eine kognitiv-semantische Analyse der Kriegsmetaphorik im Frühwerk Ernst Jüngers*, Heidelberg, Winter Verlag, 2003.

guerra»⁸¹ e un innalzamento dell'orrore a «veicolo estetico di accesso a una sfera superiore che trascende quella della immediata quotidianità della trincea»⁸². L'esatto contrario di quanto avviene, ad esempio, in *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, ove parrebbe la sola possibilità di esorcizzare l'orrore sia rimuoverlo⁸³.

Infine, alla scansione strettamente cronologica del diario si sovrappone una suddivisione in capitoli che tematizzano il crescendo di distruzione delle varie fasi del conflitto «in una sorta di *Bildungsroman* alla rovescia, al cui termine sta appunto un inedito quanto spietato combattente»⁸⁴.

Come il *Diario di guerra*, anche le *Tempeste d'acciaio* concentrano l'attenzione narrativa sul protagonista, ma ne rigiocano il punto di vista nel ruolo più ampio esercitato adesso dalla voce autoriale. Non offrono, perciò, un quadro globale del conflitto né tantomeno un ragionamento strategico o critico sul suo svolgimento generale ma descrivono le azioni di portata ridotta di cui l'autore ha avuto diretta esperienza. Secondo Fiorentino,

la riduzione del punto di vista all'ottica parziale e settoriale del protagonista non porta [...] all'ammissione dell'impossibilità di una descrizione totalizzante e autentica della guerra; ma alla totalizzazione della propria ottica: alla trasformazione della visione soggettiva della guerra in una rappresentazione "autentica" dell'evento la quale in realtà obbedisce [...] alla precisa e ferrea volontà di interpretare la guerra dal punto di vista patriottico-eroico⁸⁵.

In *Stahlgewittern* esibisce senza dubbio i due piani narrativi cui allude Fiorentino, quello *generale* che espone l'*escalation* del conflitto e quello *personale* che racconta l'ascesa di Jünger da semplice soldato ad eroe di guerra. Non mi sembra, però, che il primo costituisca semplicemente lo «sfondo, sempre più drammatico e grandioso»⁸⁶ del secondo. Semmai, la prospettiva generale della narrazione articola «una visione retrospettiva d'insieme che tende a presentare l'esperienza jüngeriana della guerra come una sorta di "iniziazione", generalizzandola e tipizzandola quale l'esperienza dell'intera generazione del fronte»⁸⁷. La composizione delle *Tempeste d'acciaio* tende, perciò, a

⁸¹ Gorgone, *op. cit.*, p. 96.

⁸² Fiorentino, *op. cit.*, p. 66.

⁸³ Cfr. Erich M. Remarque, *Niente di nuovo sul fronte occidentale* [1929], trad. di Stefano Jacini, Vicenza, Neri Pozza, 2016 [2022], p. 121: «Mi rendo conto che non sa quanto sia impossibile raccontare certe cose; ovviamente mi farebbe piacere, ma è pericoloso tradurre quegli eventi in parole, temo che diventerebbero enormi, gigantesche, e che non le saprei più dominare. Che ne sarebbe di noi, se avessimo chiara la visione di ciò che avviene laggiù!». Si potrebbe affermare che sia l'estetizzazione di Jünger sia la rimozione di Remarque sono strategie di difesa di fronte all'orrore che non può essere fatto oggetto di riflessione.

⁸⁴ Benedetti, *op. cit.*, p. 58 ss. Cfr. Alexander Rubel, *Wer nennt die Namen? Ernst Jüngers In Stahlgewittern als Erinnerungsbuch und Nekrolog*, «Études Germaniques», 60, 2005, pp. 491-512.

⁸⁵ Fiorentino, *op. cit.*, p. 58.

⁸⁶ Ivi, p. 59.

⁸⁷ Gregorio, *op. cit.*, p. 70. Cfr. Leed, *op. cit.*, p. 104: «L'esperienza d'apprendimento in guerra, al pari di quella d'iniziazione, fornisce all'individuo un tipo di conoscenza che potrebbe essere definito "disgiuntivo", piuttosto che integrativo. Vale a dire che ciò che gli uomini apprendono in guerra li separa in maniera irrevocabile da tutti coloro che ne rimangono fuori».

fondere il piano generale e quello personale per dimostrare come anche la moderna guerra governata dai materiali e dalla tecnica abbia offerto occasioni di eroismo. Provare questo assunto è un bisogno tanto urgente da diventare, secondo critici come Kaempfer e Fiorentino, una tesi aprioristica che Jünger confermerebbe ritraendo solo gli aspetti della realtà più consoni allo scopo⁸⁸, da cui deriverebbe un “mondo secondario” la cui coerenza «è soggettiva, non oggettiva»⁸⁹. Ma se è indubbio che la *Sachlichkeit* dell’opera soggiaccia a una soggettività interpretante, pare assai più discutibile che Jünger aderisca ai modelli tradizionali di eroismo e patria per «dare un senso a una realtà riconosciuta nella sua orrenda assurdità»⁹⁰. Appare evidente, infatti, che le *Tempeste d’acciaio* facciano convivere dialetticamente oggettività ed eroismo e che, dunque, rimangano in bilico tra la *Sachlichkeit* della rappresentazione e la *Monumentalität* dell’interpretazione; ma una dicotomia come quella individuata da Fiorentino tra lo Jünger teorico militare che sancisce il predominio della tecnica nella guerra moderna («laddove compare la *macchina*, la gara che l’uomo intraprende con essa è senza speranze»⁹¹) e lo Jünger scrittore (ovvero, secondo lo studioso, “ideologo”) che invece «si ostina a interpretare la prima guerra mondiale secondo un tradizionale ideale eroico, cercando però di adattarlo alle nuove forme della guerra»⁹², non tiene in debito conto di come l’ideale eroico che emerge dall’opera sia tutt’altro che tradizionale. Come e ancor più che nel *Diario di guerra*, nelle *Tempeste d’acciaio* Jünger non fa concessioni nostalgiche alla guerra di un tempo. Ad esempio, si mostra estremamente freddo verso il ricordo del conflitto franco-prussiano del 1870-71, innalzato dalla «generazione dei [...] padri»⁹³ a fondamento quasi mitico dell’identità nazionale tedesca e dell’armamentario retorico nel conflitto mondiale. Tant’è che, raccontando di un assalto violento ma infruttuoso a Regniéville, egli commenta con glaciale ironia: «Soltanto per il mio fallito colpo di mano erano state sprecate tante munizioni che nel 1870 sarebbero bastate per un’intera battaglia»⁹⁴. Jünger, insomma, si rende perfettamente conto dell’immane sproporzione tra il primo conflitto mondiale e le guerre che l’hanno preceduto: al confronto con la battaglia di materiali, quella del 1870 non può che apparire «una guerra piccola piccola»⁹⁵. Fiorentino cita ancora la passività e dei soldati sotto il *Trommelfeuer*, il martellamento dell’artiglieria nemica: un’esperienza che annienterebbe ogni possibilità eroica per un individuo ridotto a semplice bersaglio umano ma che nel dopoguerra sarà esaltata dai veterani come vero e proprio “battesimo del fuoco” – con Junger, *ça va sans dire*, a esercitare «un ruolo centrale nella mitologizzazione di tale esperienza»⁹⁶ –. La condizione del soldato sotto il *Trommelfeuer* apparirebbe incompatibile con ogni idea di

⁸⁸ Fiorentino, *op. cit.*, p. 61 ss.

⁸⁹ Wolfgang Kaempfer, La letteratura come alibi. Il prospettivismo negli scritti di Ernst Jünger, in Ernst Jünger. Un convegno internazionale, a cura di Paolo Chiarini, Napoli, Shakespeare & Company, 1987, pp. 9-23: 16.

⁹⁰ Fiorentino, *op. cit.*, p. 74.

⁹¹ Jünger, Scritti politici e di guerra, vol. I, p. 31.

⁹² Fiorentino, *op. cit.*, p. 79.

⁹³ Antonio Gnoli, Franco Volpi, *I prossimi titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Milano, Adelphi, 1997, p. 1997: 13.

⁹⁴ Jünger, *Nelle tempeste d’acciaio*, p. 216.

⁹⁵ Gnoli, Volpi, *op. cit.*, p. 13.

⁹⁶ Fiorentino, *op. cit.*, p. 80.

eroismo e rivelerebbe «tutta l'insostenibilità dell'interpretazione eroica della guerra di materiali»⁹⁷. Ma Jünger, lo si è detto, «accetta la guerra di materiali»⁹⁸ e il ruolo che la tecnica impone all'individuo; perciò, dalle *Tempeste d'acciaio* non può che emergere un inedito ideale eroico che coniuga l'agire e il patire, il coraggio e l'autocontrollo (dove, ad esempio, la dimensione eroica della passività sotto il *Trommelfeuer*), la bestialità impetuosa e la gelida intelligenza asservita alla tecnica, il cui strabordante potere, se attraversato, consente il proprio superamento. Solo che tale superamento non consiste nel "recupero" dell'individuo in una cifra eroica tradizionale bensì nel suo innalzamento al "tipo" sovrapersonale del *Krieger*, dell'"operaio della guerra" che già prefigura l'*Arbeiter*. Questi «può attraversare illeso la vampa del conflitto solo se sa far propria una visione della battaglia moderna intesa come un "mestiere" inteso alla distruzione»⁹⁹. L'eroe forgiato dalle tempeste d'acciaio non può più essere il guerriero che in preda al *furor* si lancia sul nemico; occorre che egli sia piuttosto «l'uomo capace di dominare la materia come è capace di dominare se stesso»¹⁰⁰.

Queste riflessioni saranno approfondite da Jünger nelle opere e nella pubblicistica nazionalistica degli anni Venti; per ora, le *Tempeste d'acciaio* impongono un'idea della guerra come «assunzione di responsabilità – *Verantwortung* d'ispirazione nietzschiana [...] – innanzi a un evento che appartiene al tempo dell'esserci»¹⁰¹. Il soldato ha accolto il conflitto con un'«incondizionata volontà di sacrificio»¹⁰² emergendone come un nuovo tipo umano che «consente di accostare, fino quasi a fonderle, le figure del Guerriero [*Krieger*], dell'Eroe [*Held*] e del Santo [*Heilige*]]»¹⁰³. Come afferma Caterina Resta:

mettersi al servizio della tecnica, parlare il suo linguaggio *univoco*, *obbedire* ai suoi imperativi è l'unico modo per padroneggiarla, sicché, nella figura di questo nuovo *Krieger*, padrone della tecnica, prussianamente libertà e necessità finiscono col coincidere¹⁰⁴.

Non per caso, Jünger individuerà nel nuovo "tipo" umano «in cui il coraggio incandescente si fonde a una fredda intelligenza»¹⁰⁵ delle "varianti" esemplari in cui si è realizzata una splendida unità tra uomo e macchina: l'aviatore (*Flieger*), il conducente di mezzi corazzati (*Mann im Tank*) e il comandante delle truppe d'assalto (*Stoßtruppführer*).

Si può dire, perciò, che *In Stahlgewittern* costituisca una tappa intermedia tra la rappresentazione realizzata dal *Kriegstagebuch* e l'interpretazione che sarà pienamente sviluppata nelle successive opere degli anni Venti, come il già citato *La battaglia come esperienza interiore*, *Il tenente Sturm* [*Sturm*] (1923), *Boschetto 125* [*Das Wäldchen 125*] (1925),

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Marco Iacona, *Nel furor delle tempeste*, in *Ernst Jünger*, a cura di Luigi Iannone, Chieti, Solfanelli, 2015, pp. 37-36: 29.

⁹⁹ Benedetti, *op. cit.*, p. 78.

¹⁰⁰ Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. I, p. 123.

¹⁰¹ Iacona, *op. cit.*, p. 29.

¹⁰² Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. II, p. 101.

¹⁰³ Resta, *op. cit.*, p. 125. Cfr. Jünger, *Scritti politici e di guerra*, vol. II, p. 262.

¹⁰⁴ Resta, *op. cit.*, p. 137. Cfr. Domenico Conte, *Albe e tramonti d'Europa. Ernst Jünger e Oswald Spengler*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2009, pp. 3-21.

¹⁰⁵ Jünger, *La battaglia come esperienza interiore*, p. 50.

Fuoco e sangue [*Feuer und Blut*] (1925) e *Il cuore avventuroso* [*Das abenteuerliche Herz*] (1929). Se queste ultime approfondiranno una *metafisica* della guerra e persino una *psicologia del profondo* del combattente – da cui sarà eventualmente possibile «desumere una cornice politica [...] in cui inquadrare il conflitto»¹⁰⁶ – *In Stahlgewittern* offre al proprio tempo l'*außeres Erlebnis* del conflitto, configurandosi esattamente come una *fenomenologia della guerra*.

3. Malaparte: *La rivolta dei santi maledetti* e la “legghenda” di Caporetto

Come per Jünger, anche per Malaparte il primo conflitto mondiale è un'esperienza terribile e vitale su cui tornare ossessivamente attraverso la scrittura. Se le opere degli anni Venti ne sono segnate in maniera più evidente, la memoria di quella guerra amata e odiata – «la “sua” guerra»¹⁰⁷ – perseguiterà l'autore fino alla prematura scomparsa nel 1957, come dimostrano alcuni tra i passaggi più lirici della sua ultima opera, pubblicata postuma, *Mamma marcia*¹⁰⁸.

Differentemente da Jünger, però, il soldato Kurt Erich Suckert non stende un diario di guerra ma dissemina la sua testimonianza tra vari documenti: rapporti militari, lettere alla famiglia, un tema della maturità in cui descrive il suo “battesimo del fuoco” sul fronte alpino ed ancora corrispondenze per «La Patria», poesie di guerra per «Il Resto del Carlino», «La perseveranza» e «La Nazione», testi per il giornale del fronte «Sempre avanti...». Restano, inoltre, alcuni brani retrospettivi come le rievocazioni della battaglia di Bligny, le prove di un'autobiografia e le già menzionate pagine di *Mamma marcia*. Di fronte a questi esperimenti notevoli ma frammentari desta a maggior ragione scalpore la pubblicazione, a pochissimi mesi dall'armistizio, di un volume clamoroso come *Viva Caporetto!*, importante non solo per aver segnato l'esordio letterario dello scrittore pratese o per le polemiche che ancor oggi solleva¹⁰⁹ ma soprattutto perché costituisce «l'insuperata cifra personale dell'opera di Curzio Malaparte»¹¹⁰.

Come *In Stahlgewittern*, anche l'opera prima di Malaparte conta più edizioni: la prima, autoprodotta, vede la luce nel 1921 a Prato; la seconda, sotto il nuovo titolo *La rivolta dei santi maledetti*, esce per «Oceanica» nello stesso anno; la terza, infine, è pubblicata da Rassegna Internazionale nel 1923¹¹¹. Tra la seconda e la terza edizione, in

¹⁰⁶ Resta, *op. cit.*, p. 119.

¹⁰⁷ Umberto Cecchi, *Un europeo, scrittore contro*, «Prato Storia e Arte», 122, 2018, pp. 52-59, <http://www.fondazionecrprato.it/attachments/article/339/Fond_Prato122_08.pdf> (Consultato: 24 giugno 2023): 57.

¹⁰⁸ Curzio Malaparte, *Mamma marcia*, a cura di E. Falqui, Firenze, Vallecchi, 1959, pp. 17-19, 130-131.

¹⁰⁹ Si veda ad esempio Paolo Pasqualucci, *Caporetto mito perverso dell'antinazione*, «Magisterium», 1, 2022, pp. 179-191, <<https://doi.org/10.13129/2785-7301/1.2022.179-192>> (Consultato: 24 giugno 2023).

¹¹⁰ Maria Stella Barberi, *Caporetto proibita. Fanti e santi nell'opera di Curzio Malaparte*, in Maria Stella Barberi, Giuseppe Fornari, *Il riscatto dei fanti. Caporetto tra letteratura, storia e memorialistica*, Roma, Gangemi, 2018, pp. 23-70: 65. Cfr. Renato Barilli, *La narrativa dei “capitani coraggiosi” Conrad, Malraux, Saint-Exupéry, Hemingway, Silone, Malaparte*, Milano, Mursia, 2015, pp. 257-315.

¹¹¹ Sulla storia testuale del volume si vedano Vittoria Baroncelli, *Bibliografia generale delle opere di Malaparte*, in *Malaparte scrittore d'Europa*. Atti del convegno (Prato 1987) e altri contributi, a cura di Gianni Grana, Settimo Milanese, Marzorati, 1991, pp. 265-373; Marino Biondi, *Storia editoriale del testo*, in Curzio Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti secondo il testo della prima edizione 1921*, a cura di Marino Biondi, Firenze, Vallecchi, 1995, pp. 219-224; Luigi Martellini, *Notizie sui testi. La rivolta dei santi maledetti*, in Curzio Malaparte, *Opere scelte*, Milano, Mondadori, 1997, pp. 1489-1518;

particolare, il testo subisce una revisione cospicua e viene implementato – fino a raddoppiare in lunghezza – di un'introduzione a firma dell'editore su *L'autore e la guerra*, di un *Ritratto delle cose d'Italia* dello stesso Malaparte e di una sezione conclusiva di *Resultati* che tratta dell'invasione russa della Polonia. E ancora come nel caso di *In Stahlgewittern*, restano assai discordanti i pareri sulla natura degli interventi. Secondo Pozzetta, Malaparte procederebbe a «una vera e propria revisione testuale, finalizzata ad agganciare la rivoluzione proletaria di Caporetto alla rivoluzione in camicia nera»¹¹², mentre Martellini, come si è detto, vede negli interventi un atto di “restaurazione” del pensiero già manifestato dall'autore. Quanto alle dichiarazioni dello stesso Malaparte sui vari sequestri del libro da parte dei governi di Giolitti, Bonomi e Mussolini, occorre usare estrema cautela, soprattutto se si considera che «non si ha traccia presso l'Archivio Centrale di Stato di schedature o provvedimenti di sequestro nei confronti di Suckert negli anni 1921-1923»¹¹³. Vere o no che siano le dichiarazioni dell'autore, tra la seconda edizione del *pamphlet* e la terza si pongono alcuni fatti di considerevole importanza: la collaborazione di Malaparte con «La Rivoluzione liberale» di Piero Gobetti, la composizione del saggio sul sindacalismo rivoluzionario *L'Europa vivente* (1923) e l'adesione al fascismo, sebbene l'autore si collochi sin da subito nell'«ala più radicale e sinistrorsa del movimento mussoliniano»¹¹⁴ e tenti di imprimere alla prassi sindacale fascista una decisa svolta soreliana. A ben vedere, Malaparte sembra per certi versi ancor più di Jünger assimilabile alla teorizzazione di una “rivoluzione conservatrice”: egli vorrebbe che nel fascismo si concretizzasse una “Controriforma antimoderna”¹¹⁵ che, recuperando le antiche tradizioni sociali e politiche italiane, forgi una rinnovata “civiltà latina e cattolica” capace di fare da modello per l'Europa intera¹¹⁶. Il suo progetto («fondamenta antiche e architettura nuova»¹¹⁷) delinea una prassi politica che sembra attingere più dall'*Erwartungsbild* dell'artista che non dall'intransigenza dell'ideologo o della *Wirklichkeit* dei fatti, e resta troppo teorica e persino sterile nei termini concreti della *Realpolitik*.

Guardando a questi fatti, mette conto rilevare che Malaparte non sconfessa la *Rivolta* nemmeno dopo aver aderito al fascismo, sebbene il *pamphlet* riceva proprio dalle camicie nere le più mordaci accuse di disfattismo, antinazionalismo e pacifismo; inoltre, se da un lato egli si afferma – per dirla con Gobetti – come “la più forte penna del

Matteo Noja, *Per una bibliografia di Curzio Malaparte I*, «La biblioteca di via Senato», 4, 2010, pp. 20-23, <<https://bibliotecadiviasenato.it/mensile/aprile-2010/>> (Consultato: 24 giugno 2022); Andrea Pozzetta, «Ci sono veramente delle canaglie fra i soldati!». Curzio Malaparte: da Viva Caporetto! a La rivolta dei santi maledetti, in *Inchiostro proibito. Libri censurati nell'Italia contemporanea*, a cura di Roberto Cicala, Pavia, Santa Caterina, 2012, pp. 44-61.

¹¹² Pozzetta, *op. cit.*, p. 58.

¹¹³ Ivi, p. 60.

¹¹⁴ Serra, *op. cit.*, 86.

¹¹⁵ Cfr. Curzio Malaparte, *L'Europa vivente. Teoria storica del sindacalismo nazionale* [1923], in Id., *L'Europa vivente e altri saggi politici (1921-1931)*, a cura di Enrico Falqui, Firenze, Vallecchi, 1961, pp. 315-477: 341 ss.

¹¹⁶ Non è un caso che Malaparte teorizzi un modello di “fascismo integrale”, espressione delle province e del proletariato in opposizione al fascismo di governo. Cfr. Giuseppe Pardini, *Il fascismo integrale nella concezione di Curzio Suckert (Malaparte)*, «Nuova Antologia», 2191, 1994, pp. 185-225.

¹¹⁷ Curzio Malaparte, *Le basi del sindacalismo fascista*, «La Nazione», 19 ottobre 1922.

fascismo”, la terza edizione dell’opera vede la luce presso un editore legato alla *Union of Democratic Control* britannica e, dunque, a uno scenario tutt’altro che consentaneo al movimento mussoliniano. Tutto questo la dice lunga su quanto Malaparte rimanga fedele alla sua opera nonostante l’adesione al fascismo o, per dir meglio, palesa come la *Rivolta* sia coerente, per l’autore, con la *sua propria idea* – radicale, rivoluzionaria, giacobina – del fascismo.

Per comprendere meglio quest’opera, occorre anzitutto considerare la specificità italiana nella Grande Guerra. Le nazioni d’Europa, ebbre della *Kriegseuphorie* dell’agosto 1914, avevano potuto giustificare la mobilitazione con il pericolo dell’invasione, facendo appello «all’unico tipo di guerra che l’Europa civile potesse ancora tollerare: la guerra di difesa»¹¹⁸. L’Italia, invece, entra nel conflitto in ritardo e, non potendo più invocare la difesa della patria, cerca una motivazione altrettanto forte e presenta la guerra come “l’ultima campagna del Risorgimento”. Senonché, l’utilizzo dell’unificazione nazionale «come mito, più che come giustificazione politica»¹¹⁹ si scontra ben presto con la realtà: il fatto che il conflitto si collochi solo nel Nord-Est del paese fa sì che venga avvertito sempre meno come un’esperienza nazionale condivisa; le brutali strategie e le violente repressioni degli stati maggiori, così come la gestione della guerra – e soprattutto, della smobilitazione e del reintegro dei combattenti – da parte della classe dirigente, creano scontento nell’opinione pubblica; infine, il mancato soddisfacimento delle rivendicazioni italiane alla conferenza di Versailles genera una diffusa frustrazione. Il paradosso di una “vittoria mutilata”, percepita fin troppo simile a una sconfitta, consegna l’Italia postbellica all’instabilità politica di cui saprà approfittare il fascismo, che non per caso propalerà un’idea eroica dell’evento bellico e della nazione.

In questo stato di cose, è soprattutto l’episodio di Caporetto ad essere investito di una *Sinnggebung* che lo presenta come una disfatta epocale¹²⁰. Sebbene si tratti di «una rotta indubbiamente grave ma non disastrosa, anzi in prospettiva paradossalmente benefica per il Regio Esercito»¹²¹, la coscienza nazionale resta incagliata nella *vulgata* di un tracollo senza eguali e su di essa costruisce una rappresentazione collettiva, poi uno psicodramma e infine una “leggenda nera”. In effetti, più che l’evento militare in sé, a edificare la “leggenda” di Caporetto è anzitutto il famigerato Bollettino Porro del 28 ottobre 1917, sottoscritto da Cadorna in persona, che attribuisce la rotta alla viltà e al tradimento delle armate italiane¹²². Il generalissimo, poi, punterà il dito contro il “nemico interno”, chiamando in causa le deficienze morali e politiche dell’intera nazione. «È

¹¹⁸ Francesca Canale Cama, *Evento «versus» rappresentazione. Lo strano caso dell’Italia in guerra*, in Amato, Gorgone, Miglino, op. cit., pp. 163-185: 175.

¹¹⁹ Ivi, p. 179.

¹²⁰ Cause, dimensioni e conseguenze della rotta di Caporetto sono ormai ampiamente ricostruite. Si vedano Paolo Gaspari, *La verità su Caporetto*, Udine, Gaspari, 2012 e *Le bugie di Caporetto. La fine della memoria dannata*, Udine, Gaspari, 2017 e, per una disamina generale della questione, Giuseppe Fornari, *Caporetto e il significato filosofico della Grande Guerra: le testimonianze di don Pietro Sartor e Fritz Weber*, in Barberi, Fornari, op. cit., pp. 71-159.

¹²¹ Giuseppe Fornari, *Caporetto e l’esistenza dell’oggetto-Italia*, «Magisterium», 1, 2022, pp. 151-158, <<https://doi.org/10.13129/2785-7301/1.2022.151-158>> (Consultato: 24 giugno 2023): 153.

¹²² Cfr. Angelo Gatti, *Caporetto. Diario di guerra [1964]*, Bologna, Il Mulino, 1997e Fornari, *Caporetto e il significato filosofico della Grande Guerra*, p. 92 ss.

questa la vera “disfatta” di Caporetto, un colpo mortale inferto, più che al nostro fronte, a una mitologia identitaria tanto più fragorosa e arrogante quanto meno sicura di sé»¹²³.

Proprio l’insorgere della “leggenda nera” di Caporetto motiva la *Rivolta dei santi maledetti* e spiega perché essa non sia, né voglia essere, «un libro di guerra», «una raccolta d’impressioni di guerra» o «un diario»¹²⁴. Anzitutto, Suckert non è presente a Caporetto, sebbene partecipi con la sua brigata alle operazioni di tamponamento e difesa della ritirata italiana dopo la rotta. È perciò un testimone solo indiretto dei fatti. Si potrebbe sostenere che, ammettendo l’origine non diaristica del suo racconto, egli si premunisca contro eventuali obiezioni sulla sua veridicità; oppure che, «incapace di assumere una soggettività ancora sconvolta, [risolva] il problema fondendosi nella collettività afona dei fanti»¹²⁵. Ma se pare indubbio che nella *Rivolta* la matrice autobiografica retroceda «a favore del suo statuto collettivo di cui l’autore-narratore detiene l’enunciazione»¹²⁶, occorre notare che la presentazione di sé dell’autore come «un uomo qualunque, che è andato in trincea, fante tra fanti»¹²⁷ non implica una piena fusione – o confusione – con questi ultimi. Una distanza sociale e soprattutto intellettuale separa il Malaparte *would be everyman* dal «popolo dei soldati, [...] sudicio e lacerato»¹²⁸. Egli non nasconde il proprio «sforzo di abbassamento e di adattamento» verso i suoi “santi maledetti” ma è consapevole che proprio questo *gap* gli consente di «trova[re] le parole adatte a esprimere le loro sensazioni e i loro pensieri, a dar corpo a ciò che essi confusamente sentivano»¹²⁹ e, in definitiva, di farsene portavoce contro le accuse di viltà e tradimento lanciate dallo stato maggiore e acriticamente accettate dall’opinione pubblica nazionale.

La questione è lucidamente denunciata:

Si è sempre parlato di Caporetto con preoccupazioni di parte. [...] Si è venuta creando, intorno all’episodio di Caporetto, tutta una ridda di leggende astruse che ne hanno diminuita o esagerata l’importanza [...]. Dopo l’armistizio, l’uso che è stato fatto di questo episodio [...] ha disgustato e irritato quanti hanno “sofferto” a Caporetto»¹³⁰.

Se «quanti hanno “sofferto” a Caporetto» sono tornati dal fronte «ammutoliti» – ma, secondo Malaparte, in quanto proletari essi sono stati sempre “muti”, cioè inascoltati, di fronte alla Storia – è allora l’autore ad assumersi in loro vece il compito di sfatare la «ridda di leggende astruse». La sua interpretazione, fortemente declinata in senso ideologico, interviene sulla “leggenda nera” della nazione ma non mira a decostruirla a vantaggio della *Wirklichkeit*; vi oppone, invece, un’altra leggenda, quella dei “santi

¹²³ Fornari, Caporetto e l’esistenza dell’oggetto-Italia, p. 152.

¹²⁴ Curzio Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, in Id., *L’Europa vivente e altri saggi politici*, pp. 7-136: 9, 44.

¹²⁵ De Paulis, *op. cit.*, p. 51.

¹²⁶ Ivi, p. 50 n. 32. Ma l’autrice afferma anche che Malaparte «fa convergere verso Caporetto il doppio vissuto traumatico, quello del fronte italiano e quello della battaglia di Bligny, sublimandolo in un racconto globale» (Ivi, p. 52).

¹²⁷ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 9.

¹²⁸ Ivi, p. 43.

¹²⁹ Ivi, p. 42.

¹³⁰ Ivi, p. 10 ss.

fanti". Malaparte promuove, perciò, una «conversione alla verità romanzesca»¹³¹ dell'evenemenzialità di Caporetto.

L'interpretazione malapartiana si sviluppa lungo due direttrici principali: una *sociopolitica* che interpreta la Grande Guerra come «fenomeno schiettamente sociale»¹³² e un'altra *filosofica* che medita sul conflitto mondiale in prospettiva spirituale. Quanto alla prima direttrice, per Malaparte la Prima guerra mondiale costituisce un evento a tal punto penetrato dalla moderna cultura industriale da averne riprodotto i caratteri e, soprattutto, le contraddizioni. La sua analisi, però, non tende tanto a mettere in luce il carattere tecnico del conflitto – centrale per Jünger – quanto a riflettere sulla sua inedita estensione di massa. Il conflitto, in effetti, ha segnato l'inserimento del proletariato nella vita politica italiana; non, tuttavia, perché con la sua mobilitazione si sia realizzata quella coesione nazionale tanto celebrata dai teorici dell'interventismo, bensì per il motivo opposto:

Mai fino ad allora, il popolo, in quanto popolo, si era battuto. Le guerre erano state combattute, fin-no ad allora, dagli eserciti regolari, sotto la guida di pochi uomini esperti nell'arte. Le nazioni avevano continuato a vivere in pace, sul margine della guerra, attendendone l'esito. Questa volta, invece, tutto il popolo fu chiamato in aiuto della società costituita, nemica, economicamente e socialmente, del popolo¹³³.

Come Jünger, anche Malaparte sperimenta (e documenta) il crollo dell'illusione romantica della guerra come "secondo universo". Egli registra come la società civile si riversi in quella militare con tutte le sue divisioni di classe; la fanteria non è che «il proletariato dell'esercito»¹³⁴, gli ufficiali di collegamento rappresentano la piccola borghesia «spregevole e ammirevole» e lo stato maggiore rispecchia l'aristocrazia «accaparratrice di croci e di onori»¹³⁵, una gerarchia lontana, goffa e inefficiente, capace solo di propugnare la «cocciuta teoria cadorniana dell'attacco frontale»¹³⁶ alla rassegnata e disprezzatissima truppa dietro la minaccia dell'estrema punizione per chi indietreggia («bisogna andare avanti: le mitragliatrici uccidono tanto chi avanza quanto chi retrocede»¹³⁷). Il «proletariato armato» si configura, pertanto, come «il grande paradosso del 1914»¹³⁸: voluto dalla società borghese, liberale e capitalista a difesa dei propri interessi, ha costituito nondimeno un elemento potenzialmente sovversivo del quale proprio la rotta di Caporetto ha comportato la fatale deflagrazione. Collegando sintomaticamente l'episodio al "mito del Risorgimento", l'autore afferma che esso non è stato che

¹³¹ Barberi, *op. cit.*, p. 70. Il riferimento è, naturalmente, a René Girard, *Verità romanzesca e menzogna romantica* [1961], trad. di Leonardo Verdi-Vighetti, Milano, Bompiani, 2021.

¹³² Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 93.

¹³³ Ivi, p. 28.

¹³⁴ Ivi, p. 54.

¹³⁵ Ivi, p. 77.

¹³⁶ Ivi, p. 56.

¹³⁷ Ivi, p. 61.

¹³⁸ Ivi, p. 28.

un aspetto orrendo e sanguinoso, sommamente rappresentativo di quella rivoluzione nazionale che, iniziata nel 1821 e soffocata nel Settanta, è stata ripresa nel 1914 da noi interventisti, sindacalisti e repubblicani, volontari garibaldini sempre, nelle Argonne e sul Carso¹³⁹.

Una rivoluzione nazionale che egli, ormai, giudica non semplicemente “mancata” bensì “tradita” dopo l’Unità dai ceti dirigenti della nazione, ma che continua a scorrere carsicamente nel popolo. Appare evidente che Malaparte, lungi dall’interpretare il popolo solo come forza bestialmente, ciecamente sovversiva, erediti dalla tradizione mazziniana l’idea che ad esso spetti il ruolo di «forza essenziale e insostituibile dello sviluppo nazionale»¹⁴⁰. Nondimeno, egli ritiene che tale sviluppo non possa che avvenire attraverso la sofferenza¹⁴¹. Inconsapevoli detentori di un ruolo nazionale, i fanti malapartiani sono espressione dell’Italia rurale, “barbara”, vera: la loro ignoranza, da un lato, li rende tetragoni all’indottrinamento militare e alle ideologie nazionaliste («la patria era una concezione estranea alle loro facoltà di raziocinio»¹⁴²) e, dall’altro, li consegna all’oscura consapevolezza della necessità della guerra e della sofferenza («che importava ai soldati di sapere per quale ragione si faceva la guerra? L’essenziale era questo: bisognava farla, se no...»¹⁴³). È evidente, perciò, che questa ignoranza costituisca qualcosa di primigenio, puro, simile alla mansuetudine degli «animali *naturaliter* cristiani»¹⁴⁴ di Malaparte. L’autore ostenta polemicamente la propria distanza da ogni esaltazione vitalistica dei combattenti: i suoi fanti che incedono col passo lento e grave verso le montagne e la morte sono già *koppârôth*, vittime pure e innocenti come le tante che popoleranno il capolavoro malapartiano.

Fin qui, dunque, un’interpretazione di ordine sociopolitico, se non addirittura politico-rituale, di Caporetto: la rotta dei fanti sarebbe «il disordine necessario all’istituzione di un nuovo ordine»¹⁴⁵. Sotto questo profilo, parrebbe inevitabile il paragone tra la *Rivolta* e *Le Feu*¹⁴⁶. Ma se in Barbusse la presa di coscienza del proletariato armato è un punto d’arrivo che ha per logica conseguenza l’opzione antinazionalista e antimilitarista, in Malaparte è solo il punto di partenza per un approfondimento capace di rivalutare, senza rigettarli, il ricordo della guerra e il concetto di nazione. La fanteria non è solo una classe sociale oppressa che tende all’autocoscienza ma l’unica forza in grado di sobbarcarsi la «tragica necessità rivoluzionaria della sofferenza»¹⁴⁷. *Oportet ut unus moriatur* perché venga una civiltà nuova: e proprio il fante, attraverso la guerra, la

¹³⁹ Ivi, p. 12.

¹⁴⁰ Cfr. Asor Rosa, *Scrittori e popolo* (1965). *Scrittori e massa* (2015), Torino, Einaudi, 2015, p. 32.

¹⁴¹ Cfr. il capitolo su Il dovere nazionale e sociale della sofferenza in Malaparte, *L’Europa vivente*, pp. 396-415.

¹⁴² Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 48.

¹⁴³ Ivi, p. 49.

¹⁴⁴ Barberi, *op. cit.*, p. 48. L’animalità, si ricordi, per Malaparte non è mai un indice di regressione dall’umano ma un innalzamento simbolico e chiarificatore dell’umano.

¹⁴⁵ Ivi, p. 25.

¹⁴⁶ È proprio Malaparte a spingere su questo paragone: pubblicizzando l’uscita del volume nell’ultimo numero della sua (effimera) rivista «Oceanica», lo dichiara opera di un autore «giustamente [...] chiamato il Barbusse italiano». Cfr. Giulio Ungarelli, *Scaffale Malaparte*, «Belfagor», 62, 4, 2007, pp. 405-417: 407 ss.

¹⁴⁷ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 11.

rivolta e il sacrificio, offrirà il germe di un'umanità umanata - «né *homo homini deus*, né *homo homini lupus*, l'uomo umanato è *homo homini homo*»¹⁴⁸ -. È una *via crucis* moderna che Malaparte scandisce in stazioni o quadri narrativi del tutto slegati da questioni di esattezza cronachistica o di analisi tattica. Assegnare responsabilità o individuare cause ed effetti che spieghino – ovvero, che *giustificino* – il disastro è, in fin dei conti, poco rilevante per lo scrittore. La sua idea è, semmai, “mitopoietica”¹⁴⁹, e si fa strada sin dalle prime pagine del *pamphlet*, che descrivono i misteriosi effetti che la guerra sortisce sui fanti:

L'uomo che per la prima volta entra nel cerchio della guerra, deve ricominciare, da capo, a conoscere il mondo: egli scopre, a un tratto, da un giorno all'altro, che le parole non si appropriano alle cose e che la vita della natura è diversa da quella che i vocaboli indicano e la consuetudine giornaliera gli ha dato a credere¹⁵⁰.

La vita in trincea, i pericoli, l'esperienza della morte, gli ordini assurdi dello stato maggiore, la fatica e la passività nei confronti di una natura finalmente riscoperta nella sua cruda autenticità: tutto ciò scardina l'ordine consueto del tempo e ne insinua uno enigmaticamente *out of joint* nel quale i fanti prendono a sentire «confusamente, quasi animalmente, il mistero dell'essere e della sofferenza»¹⁵¹. In ciò sta l'intima contraddittorietà della Grande guerra: da un lato essa celebra il sanguinoso trionfo della modernità, dall'altro «si presenta [...] come l'irruzione di un 'passato', racchiuso nel “mistero” che circonda i fanti in prima linea, estraneo al tempo e alla storia»¹⁵². E nel mistero traluce già l'epifania dell'umanità che «cominciò così a diventare *umana*»¹⁵³. La guerra, insomma, impone una «radicale trasfigurazione dell'esistente»¹⁵⁴ che riavvicina l'uomo alla sua più intima natura. Il discorso dello scrittore pratese si muove, persino in anticipo rispetto a Jünger, in direzione di una riflessione sull'*inneres Erlebnis* della Grande Guerra. Con la differenza che, per Malaparte, il conflitto non dischiude la ferinità sopita nell'uomo che, una volta risvegliata, gli permette di trascendere se stesso. L'esperienza profonda della guerra, per Malaparte, è piuttosto cristomimetica, poiché dalla dolorosa *via crucis* del proletariato «lacerato e sporco come Cristo, sanguinante come Cristo, buono, eroico e sbeffeggiato come il figliuolo dell'Uomo»¹⁵⁵ potrà risorgere l'umanità rinnovata:

L'esatto senso della vita, della morte, dell'infinito, del dolore, li fece guardare oltre i limiti delle cose, li umanò, fece loro sentire il sapore della carne e del

¹⁴⁸ Barberi, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴⁹ Cfr. Federico Montanari, *Ripensare la Grande Guerra: ancora a proposito di Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti di Curzio Malaparte*, «Between», 10, 2015, pp. 1-20, <<https://doi.org/10.13125/2039-6597/2019>> (Consultato: 24 giugno 2023): 10.

¹⁵⁰ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 36.

¹⁵¹ Ivi, p. 38.

¹⁵² Andrea Orsucci, *Il «giocoliere d'idee». Malaparte e la filosofia*, Pisa, Edizioni della Normale, 2015, p. 58.

¹⁵³ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 39.

¹⁵⁴ Orsucci, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵⁵ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 112.

sangue, della miseria umana e dell'eternità: gli uomini così divennero *umani*¹⁵⁶.

Sotto questa luce, gli atti d'insubordinazione, l'abbandono delle trincee, le sommarie ritorsioni contro gli ufficiali e l'"invasione" del Veneto non sono che effetti della rabbiosa presa di coscienza della fanteria come classe sociale «con una mentalità propria, nettamente antiborghese e antiretorica»¹⁵⁷. Ne consegue che, per Malaparte, l'eccesso, l'orgia di sangue e di saccheggio, la sfrenatezza, il grottesco corteo trionfale della «"santa canaglia" delle trincee»¹⁵⁸ non siano violenze scaturite da odio o malvagità bensì la vendetta terribile degli "ultimi" «contro la nazione, contro la legge, contro tutto ciò che era borghese, intellettuale e imboscato, contro tutto ciò che era "réclame della guerra", contro tutto ciò che non era fante»¹⁵⁹.

Se nella gran parte dei diaristi della ritirata – si pensi a Bracci, Muccini, Frescura, Bacchelli o D'Annunzio – emerge l'immagine di delinquenti e ribelli in rivolta, Malaparte dipinge figure a un tempo sacre e sacrileghe, sovvertitrici e instauratrici di un ordine nuovo, furiosamente pantoclastiche e creatrici. Caporetto giunge come «un sommovimento dei rapporti sociali, una contraddizione inattesa degli schemi esplicativi della realtà»¹⁶⁰ e gli ammutinati gridano il pressante richiamo di un vero ormai irrefutabile che giunge a demistificare le ideologie che hanno preceduto e accompagnato la Grande Guerra. Né Malaparte – a differenza di Bacchelli o Comisso – considera la rivolta come una sospensione dell'ordine solo momentanea, un'ebbrezza da saturnale che compensi le tensioni dell'istituzione sociale per ristabilirne l'ordine. Caporetto è un momento assoluto, senza ritorno, che *dovrà* proseguire anche dopo la fine del conflitto. È per questo motivo, probabilmente, che nelle ultime pagine del *pamphlet* gli esiti storici della rivolta finiscono per contar poco a fronte del valore simbolico della stessa: l'esaurirsi dell'insurrezione, l'arrestarsi della «magnifica belva»¹⁶¹ e la dura reazione del vecchio Cadorna sono descritti sommariamente e preludono all'ultima tappa della *via crucis* dei "santi maledetti" sulle petraie del Grappa («se il grido era di rivolta, l'atto era di sacrificio»)¹⁶². È precisamente l'immolazione finale, e non la rivolta che la precede, a detenere il valore umanante che Malaparte intende rilevare. Gli uomini riacquistano la propria umanità non tanto nella ribellione quanto nel finale abbandono alla Storia, nell'accettazione della sofferenza, accolta con la docile remissività della vittima sacrificale.

4. Conclusioni: guerra e pace?

Ritengo che lo schema del *continuum* tra rappresentazione e interpretazione della Grande Guerra proposto in queste pagine abbia permesso di porre efficacemente in prospettiva le opere prese in esame. Se, in questo schema, il *Kriegstagebuch* jüngeriano

¹⁵⁶ Ivi, p. 123.

¹⁵⁷ Ivi, p. 96.

¹⁵⁸ Ivi, p. 116.

¹⁵⁹ Ivi, p. 102.

¹⁶⁰ Mario Isnenghi, *Il mito della Grande guerra* [1970], Bologna, Il Mulino, 2014, p. 332.

¹⁶¹ Malaparte, *La rivolta dei santi maledetti*, p. 121.

¹⁶² Ivi, p. 122.

realizza al massimo grado la rappresentazione immediata e diretta del conflitto, già la prima stesura di *In Stahlgewittern*, col suo intento monumentale, ne ha fornito una prima interpretazione che si è vieppiù radicalizzata fino a diventare predominante nelle successive versioni dell'opera. Infine, la *Rivolta dei santi maledetti* appare come l'opera che, tra quelle in esame, realizza il maggior grado di interpretazione, intervenendo sulla "leggenda nera" di Caporetto per ribaltarla in senso mitopoietico.

Nel panorama delle opere ispirate dall'*Erlebnis* della Grande Guerra, il passaggio dalla rappresentazione all'interpretazione del conflitto condiziona peraltro anche il significato politico dell'opera letteraria: da un lato, *In Stahlgewittern* diventa col tempo un testo fondante del *neuer Nationalismus* tedesco, dall'altro, la *Rivolta* vorrebbe affermare il pensiero del Malaparte teorico della "rivoluzione conservatrice" negli anni convulsi del dopoguerra e dell'avvento del fascismo.

Un'ultima questione riguarda la prospettiva della pace che emerge dalle opere in esame: una prospettiva virtualmente assente poiché esse, tentando di trasferire l'*Erlebnis* della Guerra nel presente post-bellico, preconizzano un'epoca terribile in cui la spinta rivoluzionaria del conflitto dovrà riversarsi sul tempo di pace e l'ordine sociale andrà scardinato, anche con la violenza, affinché ne sorga uno nuovo e migliore ma ferreo e severo, tutt'altro che pacifico. Tanto le *Tempeste d'acciaio* quanto la *Rivolta* paiono perciò preludere a un inopinato capovolgimento dell'assunto clausewitziano: la politica dovrà essere una prosecuzione della guerra con altri mezzi.

Siamo ancora ben lontani dallo Jünger del grande discorso *Sulla pace* che, ormai disilluso nei confronti della guerra come strumento politico, predica una pacificazione che, sì, dovrà essere generata dall'ecpirosi totale che deciderà del secondo conflitto mondiale ma nella quale «non possono riversarsi le regole e le leggi della guerra, non vi si possono eternare»¹⁶³. Altrettanto lontano è il Malaparte del *Cristo proibito*, che farà affermare a un magistrale Gino Cervi che «agli uomini è proibito ripetere il sacrificio del Cristo», quasi a proporre un *correctorium* della cristomimesi dei fanti nella *Rivolta*.

A conclusione di queste pagine, riecheggia la domanda finale del film di Malaparte: «Perché il mondo per salvarsi ha bisogno degli innocenti? [...] Perché, perché, perché?».

¹⁶³ Ernst Jünger, *La pace: una parola ai giovani d'Europa e ai giovani del mondo* [1943], trad. di Adriana Apa, Parma, Guanda, 1993, p. 34.