



# Triste meraviglia

---

*La fine delle illusioni nel primo Novecento*

Giovanni Busetti | 5<sup>a</sup> E | Anno scolastico 2017/2018

## Il contesto storico

Un generale benessere ha accompagnato la società occidentale dal tardo Ottocento fino all'avvento della prima guerra mondiale: è la cosiddetta *Belle Époque*, un periodo di progresso scientifico ed industriale che portò anche importanti innovazioni tecnologiche, quali la lampadina, il telefono e la radio.

La battaglia di Waterloo del 1815 rimase, per lungo tempo, l'ultimo conflitto che vide la partecipazione di una coalizione multinazionale. Malgrado ciò, la scena europea non fu risparmiata da una serie di scontri locali fra gli stati che, pur non sfociando in modifiche territoriali, finirono per ledere e progressivamente inasprire i rapporti diplomatici fra le nazioni, portando così alla formazione di quei blocchi di alleanze che si contrapposero nella Grande Guerra. Verso la fine del diciannovesimo secolo, la Germania si assestava come potenza economica ed industriale in Europa, mentre l'imperatore tedesco Guglielmo II avviava un riarmo della flotta navale per adeguarla ad una competizione con quella inglese.

Negli stessi anni, la pratica imperialistica dei maggiori stati europei contribuiva ad accrescere le tensioni nel teatro internazionale: due crisi marocchine e due guerre balcaniche costituiscono validi esempi. In merito a quest'ultima regione, già il lungimirante Bismarck aveva evidenziato la pericolosità di questi territori, contesi, a causa della molteplicità delle etnie coinvolte, fra i maggiori imperi del tempo: nel giro di due anni, la Serbia aveva notevolmente espanso i propri confini, suscitando, anche per la sua vicinanza alla Russia, il timore degli austriaci; al contrario, la Bulgaria, vedendo perduti molti dei suoi territori, considerò opportuno un avvicinamento agli imperi centrali, al fianco dei quali scenderà poi in guerra.

Il 28 giugno del 1914, Francesco Ferdinando arciduca d'Austria, futuro erede al trono imperiale, era in visita a Sarajevo: era, quello, un giorno di festa nazionale per la Serbia, che commemorava una vittoria contro la Turchia. In città era scarsa la presenza delle forze armate ed avvenne anche un altro, innocuo, attentato ai danni del corteo imperiale, che venne accompagnato dall'arciduca con un commento pieno di indignazione rivolto al sindaco della città: "Vengo qui in visita e sono accolto con un lancio di bombe, è oltraggioso!". [1]

Anche a causa di problemi nell'organizzazione del corteo, il giovane nazionalista serbo Gavrilo Princip ebbe l'opportunità di sparare a bruciapelo due colpi di pistola contro l'automobile imperiale, ferendo a morte Francesco Ferdinando e sua moglie.

Di lì a breve, Guglielmo II e Francesco Giuseppe si incontrarono per discutere sulle conseguenze dell'attentato: si decise che la Serbia (benché estranea all'attentato, che fu invece perpetrato da un'organizzazione indipendente e rivoluzionaria denominata "Mano Nera" [2]) non potesse restare impunita ed andava invece eliminata come fattore politico dai Balcani [1]. L'imperatore assicurò il suo completo appoggio all'alleato austriaco, in una guerra che avrebbe dovuto ridimensionare i territori e l'importanza della Serbia, evitandone però la conquista. Nonostante già Bismarck avesse avvertito la Germania della pericolosità di una guerra su due fronti, stringendo a questo proposito alleanze come quella dei Tre Imperatori, il Kaiser, ignorando la possibilità di un intervento inglese, era fiducioso del teatro che si prospettava: ad ovest, la Russia poteva mobilitare sì un gran numero di uomini, ma l'esercito russo era anche il più arretrato in Europa, in termini di armamenti ed infrastrutture; ad est, contro la Francia ci si auspicava una sorta di seconda guerra franco-prussiana, occasione nella quale le truppe tedesche avevano rapidamente fatto breccia nel fronte, dirette verso Parigi. Queste erano le direttive riassunte nel cosiddetto Piano Schlieffen, il progetto di invasione della Francia, che però non ebbe l'esito

sperato: la resistenza belga, pur riportando diverse perdite, rallentò l'avanzata tedesca quel tanto che bastò alle forze inglesi, le meglio preparate, per intervenire; inoltre, nei primi anni di guerra, il comando tedesco giudicò opportuno spostare alcune divisioni sul fronte orientale, e ciò contribuì al fallimento del progetto.

La prima guerra mondiale fu, per via di molti fattori, un evento senza precedenti, destinato a riempire pagine di storia fra le più drammatiche. La guerra, la prima ad essere combattuta su una scala così larga, fin dal principio assunse il carattere di una guerra di trincea, di posizione: si conta in totale una perdita di circa 41 milioni di vite umane, fra morti e feriti, vittime, fra l'altro, di nuovi gas tossici e di disastrose cariche alla baionetta, respinte da filo spinato ed artiglieria leggera. Il conflitto, il primo nel ventesimo secolo a potersi definire "totale", ebbe ripercussioni considerevoli anche sulla popolazione civile che, già in ginocchio a causa della storica inflazione e dei costi ingenti della guerra, richiedenti una completa riconversione dell'economia nazionale, dovette ulteriormente patire il diffondersi dell'influenza spagnola: morirono in 50-100 milioni, corrispondente al 5 percento della popolazione dell'epoca. Un altro milione di cittadini perì per carestie e carenze di genere alimentari, soprattutto fra la popolazione degli imperi centrali, vittime del blocco navale inglese. Molteplici furono i crimini di guerra da ogni parte, ma tra i più ricordati si citano quelli tedeschi ai danni della popolazione belga o il genocidio armeno in Turchia. Fra i superstiti vennero diagnosticate, inoltre, nuove forme di trauma, come quello post-traumatico da stress, che contribuirono a formare la cosiddetta "generazione perduta". [3] L'eredità lasciata dalla guerra non escluse la scena politica: il periodo fra il 1919 e il 1921 è detto il "biennio rosso", a causa dell'aumento dei consensi che, in tutta Europa, si registrò fra le file di sinistra. Tuttavia, la crescente minaccia di una rivoluzione comunista in Italia, sul modello bolscevico, seppur un'idea solo lontanamente progettabile, contribuì ad un parallelo spostamento a destra di buona parte dell'opinione pubblica e del ceto medio, che iniziava a vedere in nuovi movimenti come quello dei Fasci di Combattimento (1919) l'unica possibilità di tutelare i propri interessi.

## **Il contesto culturale**

L'uomo di cultura del primo '900 vive una profonda crisi d'identità, avvertendo chiaramente la fine di un'epoca: in molti casi nasce da ciò una situazione di disagio, sconforto esistenziale e malcontento.

Precedentemente, il periodo compreso tra la fine dell'Ottocento e gli anni precedenti la prima guerra mondiale era stato caratterizzato da una decisa reazione al Positivismo: questo aveva celebrato la fede nella scienza, nel progresso sociale, nella pacifica collaborazione fra i popoli, nonostante la realtà dei fatti, con numerose guerre, imperialismi coloniali e continue lotte di classe, si dimostrò ben diversa da quanto ci si era scientificamente prefigurato. La coscienza di questo disagio esistenziale, del "male di vivere" che addolora l'uomo contemporaneo è presente in gran parte della poesia e della narrativa dei primi del '900.

Tale situazione determinò nuovi atteggiamenti intellettuali: la realtà, non conoscibile attraverso le teorie scientifiche, vide subentrare disillusione, angoscia, smarrimento. La risposta degli uomini di cultura alla profonda crisi esistenziale, morale e culturale che affligge l'uomo in questo periodo si traduce in soluzioni diverse. Fra i primi che avvertirono questa crisi, i poeti maledetti

si abbandonarono all'irrazionalità, sia nella poesia, sia in una vita di dissolutezze mondane. Le correnti filosofiche antipositivistiche, spesso di impronta spiritualistica ed irrazionalistica, si moltiplicarono: si ricordano il misticismo di Arthur Schopenhauer o il vitalismo di Friedrich Nietzsche, mentre la psicoanalisi di Sigmund Freud può essere interpretata come una base scientifica del decadentismo, in quanto mirava a spiegare i vari impulsi e riflessi inconsci che erano, fra l'altro, alla base della creazione poetica e letteraria di molti fra gli artisti di questo periodo. Le nuove teorie del neurologo austriaco, infatti, contribuirono enormemente a minare radicalmente ogni certezza, in ambito psicologico ed intellettuale, che fino ad allora si era osservata dogmaticamente. Freud ha paragonato la sua scoperta ad altre due grandi "ferite narcisistiche" che il pensiero moderno ha inferto agli uomini: la rivoluzione copernicana e le teorie darwiniane sull'evoluzione delle specie. [4] Per l'ennesima volta l'uomo è costretto a riconoscere e a rapportarsi con i suoi limiti: con sentimenti di disagio, sconforto e smarrimento, di fronte al cedimento delle verità tradizionali, si può, quindi, parlare di fine di quelle illusioni che avevano caratterizzato i secoli precedenti. La graduale accettazione di ciò porta a soluzioni spesso diverse e variegate nei diversi ambiti artistici.

Le nuove dottrine artistiche, prevalentemente in ambito letterario, fecero capo al movimento del Decadentismo. Lo stesso filone decadentista, però, si coniugò in ramificazioni diverse, differenti anche a seconda del contesto geografico e biografico degli autori. In Italia si è soliti individuare due fasi distinte: un primo periodo, ancora caratterizzato dalla necessità di costruire punti di riferimento, può essere definito quello degli opposti, seppur contemporanei, D'Annunzio e Pascoli, che per tutto il Novecento costituirono, secondo Montale, inevitabili modelli con i quali confrontarsi. Al contrario nel secondo periodo, di cui occorre ricordare in particolare Pirandello e Svevo, la coscienza della crisi è ormai acquisita e la realtà viene sottoposta ad una critica piuttosto diretta e mirata, se si analizza, ad esempio, il capitolo conclusivo de "La Coscienza di Zeno".

Proprio la stessa dottrina psicanalitica, unita anche ad un nuovo clima scientifico, introdotto da scoperte rivoluzionarie quali la relatività di Einstein o la fisica dei quanti di Planck, fu il modello alla base di un nuovo tipo di letteratura: il romanzo novecentesco, che in tutta Europa trova i suoi massimi esponenti in scrittori del calibro di Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, oltre ai già citati Italo Svevo e Luigi Pirandello. Accanto all'abbandono del "bildungsroman", il romanzo di formazione, scompare anche la figura dell'eroe tradizionale, sostituito invece da nuovi "antieroi", caratterizzati da frustrazione, perdita della propria identità, mancanza di unità psichica ed inettitudine. I protagonisti di questi romanzi sono, infatti, inetti: uomini privati di ogni volontà e capacità di agire, ammalati fisici e, soprattutto, psichici, dei quali spesso si mette in scena l'inutilità delle azioni e della parola. Funzionale e parimenti al radicale cambiamento di protagonisti, gli scrittori novecenteschi impiegano una focalizzazione tipicamente interna, restringendo quindi il campo visivo rispetto alla tradizione manzoniana, accompagnando ciò a strumenti altrettanto nuovi, quali il discorso indiretto libero, il monologo interiore, il flusso di coscienza, l'interiorizzazione del tempo.

In merito alla rottura, in ambito letterario e filosofico, con il pensiero della tradizione, degne di nota sono le innovazioni pirandelliane, introdotte soprattutto nella raccolta "Novelle per un anno": fra queste, colpisce il relativismo gnoseologico, morale alla base di molti racconti, che appieno esemplifica il nuovo clima culturale della fine delle illusioni. La realtà può essere osservata da diverse prospettive, che non pregiudicano, per questo, la veridicità delle differenti opinioni. Da qui deriva, nelle opere pirandelliane, l'avanzamento della tesi secondo la quale sia

labile e sottile il confine fra normalità e follia, condizione, se si considera la moglie malata, con la quale Pirandello dovette confrontarsi in prima persona.

La Grande Guerra, infine, ebbe una profonda influenza sul mondo della letteratura e delle arti figurative. Il conflitto ispirò una copiosa produzione letteraria, sia di poesia che di narrativa: un gran numero di poesie e raccolte di poesie composte dagli stessi militari al fronte furono pubblicate già durante la guerra (tra le altre, quelle dei britannici Wilfred Owen e Isaac Rosenberg e dell'italiano Giuseppe Ungaretti), spesso critiche nei confronti della propaganda e concentrate sulle sofferenze dei soldati in trincea.

## Eugenio Montale: “Meriggiare pallido e assorto”

*Meriggiare pallido e assorto  
presso un rovente muro d'orto,  
ascoltare tra i pruni e gli sterpi  
schiocchi di merli, frusci di serpi.*

*Nelle crepe del suolo o su la vecchia  
spiar le file di rosse formiche  
ch'ora si rompono ed ora s'intrecciano  
a sommo di minuscole biche.*

*Osservare tra frondi il palpitare  
lontano di scaglie di mare  
mentre si levano tremuli scricchi  
di cicale dai calvi picchi.*

*E andando nel sole che abbaglia  
sentire con triste meraviglia  
com'è tutta la vita e il suo travaglio  
in questo seguitare una muraglia  
che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia. [5]*

“Meriggiare pallido e assorto” è uno dei primi componimenti di Eugenio Montale. Fu composto nel 1916, quando era ventenne, ed è compreso nella prima raccolta, “Ossi di seppia”, pubblicata nel 1925, in particolare nella sezione dei cosiddetti “Ossi brevi”.

La Liguria dell'infanzia e della giovinezza, offre alla sua prima poesia il costitutivo teatro di un paesaggio intenso, di grandi luci estive e di inquieti orizzonti marini. Pienamente immerso nel paesaggio ligure, in gran parte all'aria aperta, il suo libro iniziale, “Ossi di seppia”, è già un vero e proprio manifesto poetico che sin dal titolo sottolinea l'essenzialità povera e scabra, costituendo a tutti gli effetti una delle raccolte chiave del novecento poetico.

Vi compaiono i motivi predominanti della raccolta, quello del paesaggio arido e assolato della Liguria, terra natale del poeta, e della contemplazione dello stesso, portando il poeta ad abbandonarsi a riflessioni esistenziali. Le prime tre strofe contengono sequenze descrittive, mentre nella quarta sopraggiungono riflessioni sulla vita e sulla sua natura. Il poeta concentra l'attenzione sul proprio stato d'animo e, in questa ottica, la situazione fisica ed i vari aspetti del paesaggio, descritti nella prima parte della poesia, acquisiscono un valore metaforico, come

spesso avviene nella produzione di Montale. In un assolato meriggio estivo, di fronte ad un paesaggio arido e scabro, analizzato con dati uditivi e visivi, l'io lirico giunge, meditando sul significato della vita umana, a percepire il vero carattere della vita e alla consapevolezza di una desolata solitudine, dove il vivere non è altro che un insensato procedere lungo un muro invalicabile, con in cima cocci aguzzi di bottiglia. Aridità del paesaggio, dell'esistenza ed anche della parola e del messaggio poetico, affidato al tono dimesso e pacato, prosastico. Quest'ultima immagine è simbolo della tragica condizione esistenziale dell'uomo, condannato ad ignorare ciò che sta al di là dell'apparenza delle cose e della sua esistenza.

L'orto, elemento quasi pascoliano ricorrente nella produzione montaliana, si pensi al pomario di "In limine", è qui oppresso dal sole nelle ore più calde del giorno, un meriggio, fissato però in un istante, che lo assolutizza. Il tempo sembra, infatti, essersi fermato, racchiuso in un momento di sospensione quasi assoluta, in cui la vita sembra essersi arrestata nelle proprie forme e parvenze, in un colloquio muto fra l'uomo e le cose. Il poeta stesso, assorto in questo spazio chiuso e gravato dalla calura, quasi scompare in esso diventando un'entità impersonale, tanto indeterminata quanto le circostanze in cui si ritrova, senza spazio e senza tempo, cosa tra le cose, come suggerisce l'uso dell'infinito ripetuto nelle quattro strofe in posizione enfatica di inizio verso («merigiare», «ascoltare», «spiar», «osservare», «sentire»).

Viene così a mancare quel «tu» montaliano di molte altre liriche, a sottolineare il carattere universale ed assoluto, esemplare della situazione vissuta, che tende a porsi al di là di riferimenti biografici e storici (la storia personale del poeta prevale invece nelle raccolte successive).

Ad una prima lettura si avvertono echi del panismo di D'Annunzio (già dal titolo, che richiama Meriggio di Alcyone) e dell'orchestrazione fonica della poesia pascoliana, ma subito ci si accorge che la natura ha perso la sensuale, dolce musicalità dannunziana e il simbolismo allusivo pascoliano. Si è persa quella inebriante, vitalistica identificazione con la natura: non più «il mio nome è Meriggio/in tutto io vivo» [6], ma il «merigiare», ovvero un'esistenza disseccata come quella dell'orto. Non c'è traccia, in questi versi, del panismo dannunziano, inteso come immedesimazione, e quasi fusione reciproca del poeta in una mitica natura. Il distacco è tanto dal poeta vate quanto dal modello pascoliano: nemmeno lo sguardo del poeta è più quello innocente, puro del fanciullino. Sembra preclusa ogni possibilità di contatto, di comunicazione, di apertura tra l'uomo e il paesaggio, che non è interiorizzato, come la nebbia o l'assiuolo, ma pienamente esteriorizzato e oggettivato nelle sue concrete apparenze.

L'orto assume la fisionomia di un paesaggio tanto desertico («rovente muro», «sole che abbaglia») quanto ostile, dove tuttavia sopravvivono umili forme di vita: i pruni, gli sterpi, i merli, i serpi, le formiche, le cicale.

Il poeta è teso ad ascoltarne i secchi rumori, a spiare la natura e i rapidi, improvvisi movimenti e voci, che non turbano il silenzio e l'immobilità in cui sono immersi. Accompagna ciò con precise ed efficaci scelte fonetiche che ne riproducono i suoni: allitterazioni e suoni aspri accompagnano buona parte della poesia, tanto che Montale stesso, in un'intervista, ha scherzosamente commentato: "la prima delle poesie che poi sono state pubblicate, cioè quella sui muri e sui cocci di bottiglia sul muro, è entrata nelle antologie; purtroppo, perché dicono che è cacofonica, che i ragazzi non la capiscono." [7] Egli contempla e registra, quasi in una sorta di elenco, queste dimesse presenze con un linguaggio preciso, tecnico, di probabile derivazione decadente e di forte suggestione fonosimbolica. Il poeta riporta le percezioni visive e uditive che percepisce attraverso immagini sinestetiche («ascoltare frusci di serpi», «il palpitare lontano di scaglie di

mare»), attraverso la fitta trama musicale che percorre tutto il componimento, affidata alle allitterazioni, all'iterazione delle consonanti liquide e sibilanti.

Ma è la strofa finale, risalente al 1922 quindi posteriore alla composizione della lirica, a contenere il messaggio ultimo della poesia. Il paesaggio di Montale non si apre all'uomo, vivendo in se stesso, chiuso nella propria realtà incomunicabile. Di questo si fa riassunto il «sole che abbaglia» nell'ultima strofa: luce che non lascia vedere, ma al contrario stordisce, indebolendo le facoltà dei sensi, compare quindi l'incomunicabilità della situazione di solitudine angosciata. Ad una lettura a ritroso gli oggetti si caricano di un nuovo senso, trasformandosi in proiezioni delle intuizioni del poeta. Così le formiche rosse diventano immagine della paradossale condizione umana, con il loro instancabile e caotico lavoro, in condizioni così sfavorevoli come quelle proposte, che pare tradurre il monotono andirivieni quotidiano, il vano affaccendarsi dell'uomo nella società contemporanea.

Giungendo, infine, ai versi conclusivi, l'emblematico ossimoro «triste meraviglia» può essere considerato come la vera sintesi della poesia: dolente stupore nel tentativo di ascoltare, comprendere e decifrare il «travaglio» della vita, che resta tuttavia misterioso ed indecifrabile. È questa la generale reazione dell'uomo di cultura, nel primo novecento, alla caduta di ogni certezza considerata, precedentemente, come assoluta. È altrettanto evidente, infine, la distanza dalla «serena meraviglia» con cui il fanciullino pascoliano contemplava le cose. Scriveva, infatti, il poeta romagnolo: «quindi noi cresciamo, ed egli resta piccolo; noi accendiamo negli occhi un nuovo desiderare, ed egli vi tiene fissa la sua antica serena meraviglia». [8] Ora, però, anche il fanciullo sembra essere maturato, e la sua meravigliosa sensazione è divenuta triste; si traduce ancora in immagini di oggetti concreti e comuni, in un tono quasi prosastico, ma il poeta non esprime più, unicamente, la sua interiorità: la «muraglia» è l'emblema della prigionia della vita umana, i «cocchi aguzzi di bottiglia» delle sue sofferenze e difficoltà.

Sembra, questa rivelazione, una vera e propria epifania: risiede in questo potente ossimoro tutta l'originalità degli «Ossi di Seppia» e del poeta genovese. La poesia, in questa cupa e pessimistica visione del mondo, non può indicare la strada per uscire dalla crudele morsa del mondo, poiché è venuto meno il suo potere conoscitivo ed interpretativo del reale, a causa della perdita, da parte del soggetto, della fiducia nella possibilità di una corrispondenza logica ed analogica tra l'io e il mondo: come affermato in «Non chiederci la parola», il poeta può solo offrire «qualche storta sillaba e secca come un ramo».

La realtà, non più analizzabile attraverso il metodo scientifico, è anche sorda ad ogni tentativo decadentista di perscrutazione simbolica. L'indagine metafisica è fallimentare, ora conscia dei limiti umani. L'universo si mostra, quindi, nella sua vera e dolorosa natura, in una scoperta tanto meravigliosa quanto amara. Si constata, parimenti, la vera e propria fine di ogni disillusione e di ogni inganno: i due versi conclusivi esprimono con straordinaria intensità, anche grazie al loro andamento dismesso e quasi prosastico, la condizione di desolazione esistenziale che il poeta, tanto quanto il lettore, è giunto a scoprire.

Molto interessante è l'originalità di questo componimento all'interno della produzione montaliana: nonostante siano presenti tematiche condivisi e comuni (l'aridità del paesaggio genovese, che si riflette nella concezione della vita umana), «Meriggiare pallido e assorto» mantiene una propria linea distintiva. Nello specifico, sembra essere lontana ogni forma di possibile salvezza, che ha invece accompagnato il poeta in altre poesie o in altre raccolte. Lontane solo, infatti, le salvifiche figure femminili, che, pur nella loro diversità e pluralità, rappresentano generalmente dei poli positivi. Altrettanto distante è, inoltre, la tematica del varco, questa non



più estranea agli “Ossi di Seppia” (è infatti presente in “In Limine”), ma che qui pare essere assente, ad ulteriore conferma della volontà di Montale di analizzare una realtà che finalmente appare nella sua vera e triste natura.

La «muraglia» rappresenta suddetta condizione, riprendendo il «rovente muro d’orto» del secondo verso, con «cocci aguzzi» che la sovrastano, rappresentando la chiusura in questa prigione esistenziale, oltre all’impossibilità di attingere ad una verità e pienezza, che, tematica ricorrente, si collocano al di là dell’ostacolo, irraggiungibili.

Sono, questi ultimi esempi, efficaci dimostrazioni di quel “correlativo oggettivo” di cui Montale fece largo impiego, soprattutto in questa prima raccolta poetica. Tutta la produzione del poeta genovese osserva un largo impiego di riferimenti a cose concrete, reali: qui, oggetti semplici, comuni, come gli stessi ossi di seppia, vicini alle tamerici pascoliane, diventano portatori di significati metafisici ed esistenziali. Emozioni ed idee, anche fra le più astratte, vengono trasmessi mediante precise “cose” concrete e diverse, ricca di esempi in merito è “Spesso il male di vivere ho incontrato”. Questo avveniva anche nelle allegorie medievali, ricorrenti nello stilnovo di Dante, ma queste, prevalentemente inerenti all’ambito etico o religioso, facevano riferimento ad un largo repertorio già noto e facilmente ed immediatamente interpretabile. In questa mancanza di punti di riferimento sicuri, che diventerà ancora più evidente ne “Le Occasioni”, le poesie di Montale si avvicinano alla corrente ermetica.

Oltre ad i riferimenti danteschi, Montale sembra accostarsi alla coraggiosa, lucida volontà conoscitiva dell’“arido vero” di Giacomo Leopardi, giungendo inoltre a conclusioni simili a quelle del poeta e filosofo recanatese: il «muro d’orto» ricorda la siepe dell’Infinito (l’orto richiama anche il giardino del male descritto nello Zibaldone), pur essendo qui è un ostacolo che impedisce anche il piacere dell’immaginazione, che preclude lo “sguardo” verso ogni possibilità di salvezza, ogni speranza. Rispetto a Leopardi, il tono è più dimesso, lontano dalla protesta e dalla denuncia mossa, ad esempio, dall’Islandese contro la Natura: Montale rimane in una condizione di dimessa perplessità, disorientamento e impotenza. Questo si riflette anche nello stile adottato dai due grandi della letteratura italiana. In relazione ai versi schivi, introverti di Montale, appaiono contrastanti i toni coraggiosi e declamatori spesso rintracciabili nella produzione, specialmente prosastica, del Leopardi. Sarebbe sbagliato, tuttavia, non imputare ciò al diverso periodo storico in cui i due vissero: il Romanticismo si manifesta, nei versi del poeta recanatese, nella sua massima espressione, anche nella produzione più tarda, come testimonia l’assenza completa di ogni minimo accenno ad una condizione di sottomissione o rassegnazione, termini estranei e sconosciuti al genio marchigiano.

La poetica montaliana del male di vivere trova, inoltre, un chiaro collegamento alla sofferenza declamata, in particolare nella produzione più tarda, dal pastore errante: “degli eterni giri / dell’esser mio frale, / qualche bene o contento / avrà fors’altri; a me la vita è male.” [9]

Ne “La ginestra o il fiore del deserto”, uno dei componimenti conclusivi della produzione leopardiana, il diciannovesimo secolo viene definito «superbo e sciocco»: il poeta, osservando la potenza distruttiva del Vesuvio, invita «colui che d’esaltar con lode / il nostro stato ha in uso» [10] a confrontarsi con il paesaggio desolato alle sponde del vulcano, dove, sola, la ginestra emana profumo. La critica del Leopardi ai propri contemporanei denuncia la continua ed esasperata esaltazione, con un ottimismo che non ha fondate ragioni di sussistere, il destino ed il progresso dell’umanità, «le magnifiche sorti e progressive» [10]. La fine delle illusioni che caratterizza la prima parte del novecento, può essere già rintracciata nella produzione ottocentesca del Leopardi, a dimostrazione della modernità del pensiero del genio recanatese, spesso incompreso dai suoi



contemporanei e lodato da pochi, fra cui Pietro Giordani, unico ne anticipò la fama, acquisita solo poi, nei secoli a venire.

## Friedrich Nietzsche: “Dio è morto”

*Dio è morto! Dio resta morto! E noi l'abbiamo ucciso! Come potremmo sentirci a posto, noi assassini di tutti gli assassini? Nulla esisteva di più sacro e grande in tutto il mondo, ed ora è sanguinante sotto le nostre ginocchia: chi ci ripulirà dal sangue? Che acqua useremo per lavarci? Che festività di perdono, che sacro gioco dovremo inventarci? Non è forse la grandezza di questa morte troppo grande per noi? Non dovremmo forse diventare divinità semplicemente per esserne degni? [11]*

Molti sono gli annunci che, nel corso della storia, hanno rivoluzionato le fondamenta del pensiero umano: oltre ai già citati Copernico, Darwin e Freud non si dimentichi il Vangelo cristiano (etimologicamente, una “lieta notizia”) e l’“Annunciatore Celeste” di Galileo (1610), per citarne alcuni. In questa nuova epoca, di realizzazione e disillusione rispetto ai miti del passato, altrettanta portata rivoluzionaria è da attribuire all’annuncio del demone riportato ne “La gaia scienza”: un avvenimento simbolico che vuole rappresentare ermeticamente la realtà della decadenza del mondo occidentale nell’ultimo squarcio di millennio. L’assalto di Nietzsche alla metafisica vuole smontare la convinzione che esista una realtà altra, un mondo “vero” socratico e platonico oltre e al di fuori del nostro mondo fenomenico (e da cui dipenderebbe anche la morale, smascherata come ipocrita illusione). Il “Freigeist” (lo “spirito libero”) è allora colui che non si lascia trarre in inganno da questi tranelli della ragione.

Si parla per la prima volta di morte di “Morte di Dio”: tematica che, per il suo significato ampio, unito allo stile aforismatico caratteristico del filosofo tedesco, si presta a diverse interpretazioni. Essa si configura attorno ad una vera e propria realtà di fatto: “Dio è morto” non da intendersi letteralmente, piuttosto è la maniera usata da Nietzsche, per altro ateo, per denunciare la fine di tutte le illusioni dell’essere umano, alla quale gli uomini cercano di far fronte creandosi dei sostituti, quali idoli e miti di varia natura e di varia specie, che diano un senso alla vita ma anche alla morte. Esso è conseguenza diretta ed approdo finale della civiltà cristiana che, con il suo sistema di valori e la sua metafisica di derivazione platonica, ha causato la perdita di senso e di significato del suo valore supremo.

In questa ottica è probabilmente da interpretare il concetto di “Dio”, ovvero in senso lato ed estremamente ampio: questa è l’opinione di molti filosofi fra cui Heidegger e Severino.

L’annuncio assume inoltre la portata di un evento epocale e caratterizzante che, oltre ad aver influito su buona parte del pensiero del filosofo, coincide anche con la perdita di tutte quelle certezze, che, con la loro crisi, hanno fatto cadere l’umanità stessa nel dubbio e nell’incertezza. Infatti è il mondo stesso, col suo caos, il suo disordine e la progressiva mancanza di punti fissi a giustificare il fatto che Dio non esiste più, e che, oggettivamente, non può più esistere, una volta presa coscienza della natura caotica dell’esistenza: di qui la presa di coscienza di Nietzsche

Ne “La gaia scienza”, nell’aforisma sopra citato, la morte di Dio viene annunciata da un uomo folle, che giunge tra gli uomini ad avvisarli di questo avvenimento così importante: essi, infatti, hanno ucciso Dio, che rappresenta le certezze assolute che finora avevano scongiurato ed allontanato l’incertezza propria dell’età moderna. Il folle si rivolge non solo ai credenti, ma agli atei, infatti il problema è ritenere valido un qualunque sistema di valori in assenza di un ordine divino per cui egli esclama: «Cerco Dio! Cerco Dio!»

La morte di Dio significa che l'uomo non sarà più capace di credere in qualunque ordine cosmico quando riterrà che non ne esiste uno. Essa condurrà al rifiuto dei valori assoluti stessi, al rifiuto di credere in un'oggettiva ed universale legge che leghi tutti gli individui. La pungente critica è rivolta alla cultura occidentale intera: questa è storicamente caratterizzata da un errore, una menzogna, quasi un peccato originale. Per colpa di Socrate e Platone, teorici realistici di un dualismo fra il mondo vero e quello fenomenico, si indirizzò la filosofia occidentale in una precisa direzione, criticata da Nietzsche trasversalmente in tutta la sua produzione. L'errore viene continuato dal Cristianesimo, seppur con lievi differenze: il mondo delle idee non è più esclusivamente riservato ai filosofi, bensì è esteso a chiunque accetti la dottrina cristiana. Inoltre, non è una dimensione raggiunta nel tempo della vita terrena, quanto più una promessa per la vita ultraterrena: "platonismo per il popolo".

Anche, e soprattutto, Kant cadde vittima della menzogna, in quanto dualista, distinguendo fenomeni e noumeni, teorizzava una morale fondata sulla "ragion pura", astratta, fondata su postulati pratici che avevano valenza etica. Fin da Socrate, infatti, il dualismo metafisico fra due mondi si tradusse in un dualismo etico fra due dimensioni separate, del bene e del male. Molti altri filosofi possono, sulla stessa linea, essere accusati di continuare l'errore platonico: ebbero la colpa di sostituire a "Dio" altri ideali, quali ad esempio la fiducia nella scienza, o il comunismo. Udito l'annuncio epocale dell'uomo folle, si pone ora il problema di come reagire a tale rivelazione. Plausibilmente, l'umanità tradizionale è quindi afflitta da sconforto, spaurimento, nichilismo (passivo), smarrimento, sgomento. Il folle, infatti, si accorge però di essere giunto in anticipo, la notizia non era ancora arrivata in quei luoghi. Nietzsche credeva che la maggioranza delle persone non riconoscesse la morte di Dio a causa di paure e ansietà ormai radicate e riconosce la crisi che questa notizia rappresenta per le considerazioni morali esistenti: "Vengo troppo presto – proseguì - non è ancora il mio tempo. Questo enorme avvenimento è ancora per strada e sta facendo il suo cammino." [11] L'umanità esprime nostalgia di sicurezza, ventate di pessimismo, perdita di orientamento.

Al contrario, però, è possibile un'altra disposizione d'animo in reazione all'annuncio, diametralmente opposta, che invece lo accoglie positivamente. Il concetto di morte di Dio è quindi profondamente connesso a quello di nichilismo. La presa di coscienza della uccisione di Dio deve portare a ciò che Nietzsche chiama nichilismo attivo, segno della cresciuta potenza dello spirito: "non è troppo grande, per noi, la grandezza di questa azione? Non dobbiamo noi stessi diventare dèi, per apparire almeno degni di essa?" [11]

Nell'annuncio della morte di Dio, poi, viene esposto già il concetto di "oltreuomo", che deve creare delle leggi proprie e dei valori per sostituire quelli del Dio oramai morto. La "morte di Dio" è funzionale a quella "Trasvalutazione dei valori" che Nietzsche proponeva, al fine di superare quelli attuali, ora obsoleti, che, nascondendo un'origine umana, "troppo umana", dietro apparenze nobili, erano funzionali ad esigenze di controllo sociale.

Nietzsche riteneva che ci potessero essere possibilità positive per l'uomo senza Dio: l'abbandono della fede apre la strada per sviluppare completamente le abilità creative dell'uomo. Dalla "morte di Dio" nasce infatti un nuovo modo di concepirlo, quale ideale umano: "ora siamo noi stessi Dio [...] dobbiamo conferire a noi stessi gli attributi che Gli assegnavamo" [12]. È questo un passaggio che, seppur con significato molto più ampio, da vicino ricorda il pensiero di Feuerbach, che, in risposta alla fede religiosa, considerata alienazione ed antropologia capovolta, suggeriva l'ateismo: una sorta di moderno "vindica te tibi", che incoraggiava l'uomo a riappropriarsi degli attributi che venivano precedentemente alienati nella divinità.

Si nota, quindi, una certa differenza col pensiero del precedente Arthur Schopenhauer. Il pensatore di Danzica, che Nietzsche apprezzerà come un eccellente “educatore”, era, parallelamente al Leopardi, cosciente dell’inattualità del proprio pensiero, contraddistinto da un pessimismo ed anti-idealismo estraneo all’epoca, quando la Prussia attraversava una prorompente ascesa verso un ruolo di rilievo nella geopolitica europea: “io penso e scrivo per i posteri e non per i miei contemporanei”. Lo stesso si riflettè, a suo discapito, nella mancata, tarda, fortuna riscontrata dalle proprie opere. Anche Nietzsche, osserva Umberto Galimberti, sarebbe stato cosciente del carattere precursore del suo pensiero [13]: uno dei pochi punti di contatto fra i due pensatori, che invece giungono a soluzioni piuttosto contrastanti in relazione al pessimismo, al significato da dare ad un tempo presente, in una concezione del mondo priva da scenari e certezze di tipo metafisico-religioso, condizione resa eccellentemente dalla metafora col “velo di Maya” e legata alla “morte di Dio”. Sono quindi possibili due risposte: una, sul modello “orientale”, vede nel presente l’irrazionale e il fondo illusorio dell’esistenza; l’altra, una risposta più “greca” dava valore al presente proprio in quanto irrazionale e spontaneo, istintivo.

I filosofi giungono quindi a conclusioni opposte nei confronti della vita. Schopenhauer preferisce una negazione totale: è l’ascetismo, la conclusione ultima della sua filosofia. Nietzsche propone, invece, una adesione alla stessa senza riserve, in piena concordanza con lo spirito dionisiaco e con la teorizzazione dell’oltreuomo.

## **The English war poets**

As said before, the First World War has surely brought a whole different cultural atmosphere across all Europe. During the first decades of the 20th Century, British literature reflected what was the widespread opinion of many regarding a possible, soon-to-come, conflict: many pointed out the benefits of a war against the totalitarianism of the Central Empires, Germany and Austria-Hungary, and the war was generally very welcomed as a mean to “end all wars”. When, eventually, the First World War broke out, thousands of young British men volunteered for military service and joined the British and French Army on the so called “western front” the battle front that separated France and Germany.

The morale was high during the first stages of the war, though the conflict soon revealed its true nature and turned out to be a tremendous slaughter of soldiers in the trenches. After the thousands of casualties reported in early battles, like those in Verdun or on the Somme, the enthusiasm and pride of many was quickly replaced by doubt and disillusionment. Living conditions in the trenches were almost unbearable for the soldiers, soaked in rain and mud, forced to live, sleep and fight in extremely narrow spaces, all of this under constant enemy fire and bombings and, at times, even poisonous gas attacks.

As was the case among armies of every country, soldiers started a prolific correspondence with their dear ones left at home. Many common soldiers, almost from the beginning of the war, improvised verses, though only a few are remembered: a small group of critically acclaimed poets, which experienced the conflict first-hand, and in most cases, never returned home, losing their lives in the conflict. These are known as the “war poets”. By representing the new type of modern warfare in an extremely realistic way, they were able to convey the true and harsh nature of the war more effectively than other contemporary authors, not involved in the conflict. They also

aimed to awaken the conscience of the readers at home about the actual horrors of the war, often mitigated by propaganda.

Thus, as many changed their opinions regarding the war, we have yet another example of the coming to an end of every illusion, of every positive mentality, that characterised the culture of earlier centuries. Concerning the world war, two different stages in English war literature can be seen, especially if comparing the works of Rupert Brooke and Wilfred Owen: the first perfectly resembles the early reactions to the newborn global war, expressing also the initial patriotic enthusiasm that led many to enlist; the latter aims, instead, to convey the anger many felt realising the lie of war rhetoric, condemning the loss of young lives in the trenches.

Rupert Brooke (1887-1915) was born into a wealthy family, and actually saw little combat during the war, since he contracted blood-poisoning and died in April 1915. Especially popular for his looks, his reputation as a War Poet is due to five “war sonnets” composed in 1914, in which he supported the idea of war as clean and cleansing. He tried to testify to the virtue of war and saw death in it as a reward. With traditional form and metrics, his sentimental works can be considered influenced by the recent Romanticism: he has been admired as a new symbol of the “young romantic hero”, a soldier fighting for his homeland without fear of dying, who inspired patriotism in the early stages of the conflict.

*If I should die, think only this of me:  
That there's some corner of a foreign field  
That is for ever England. There shall be  
In that rich earth a richer dust concealed;  
A dust whom England bore, shaped, made aware,  
Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,  
A body of England's, breathing English air,  
Washed by the rivers, blest by suns of home.*

*And think, this heart, all evil shed away,  
A pulse in the eternal mind, no less  
Gives somewhere back the thoughts by England given;  
Her sights and sounds; dreams happy as her day;  
And laughter, learnt of friends; and gentleness,  
In hearts at peace, under an English heaven.*

This is “The Soldier”, the most notorious of of Brooke’s sonnets. The poem deals with the theme of death and accomplishments of a soldier, adopting the point of view of what looks like to be a deceasing, or about to de cease, soldier. He declares his patriotism to England, happily offering his sacrifice to the country: with his heart at peace, he dies «under an English heaven». It’s easy to note the peculiar lyricism, with Italian influences, that made Brooke very popular and different from the other English poets, who, on the contrary, made use of different metric choices. The firm patriotism of the dying soldier does not translate, as seen in other occasions, to a fierce and aggressive exaltation of the war: Brooke, a soldier himself, is well aware of the pain and sufferences the soldiers had to bear with, and, although offering the reader a rather pleasant image of the battle front, does not ignore its darker sides. This is not the case often found in other compositions of the time: the Italian poets of Futurism, F.T. Marinetti for one, shared the same, positive, opinion of the war, but presented it exaggerating its violence, its velocity, its aggressive

and cleansing power. This, in Marinetti's works, translated to experimenting new solutions, both visual and phonetic, in order to create a new type of poetry that should have distanced itself from the past for as much as possible. This is clearly the opposite to what Brooke chose to convey: having experienced the war in first person, his best and only argument against the suffering is that it only concerns the body, and that the individual's sacrifice is sometimes needed for the good of the country. Death is, therefore, seen as a reward: not only on a spiritual level, but most likely also as a mean to cease the terrible pain the soldiers had to endure while fighting in the trenches, away from home.

Wilfred Owen (1893 -1918), formerly an English teacher in France, one year after the war broke out, decided to return to his homeland and enlisted as a volunteer. He was injured on the western front two years later and, while on recovery in a Scottish hospital, he met Siegfried Sassoon, a fellow war poet. He then returned to the front, only to be unfortunately killed by German gunfire just seven days before the Armistice.

*If you could hear, at every jolt, the blood  
Come gargling from the froth-corrupted lungs,  
Obscene as cancer, bitter as the cud  
Of vile, incurable sores on innocent tongues,  
My friend, you would not tell with such high zest  
To children ardent for some desperate glory,  
The old Lie: Dulce et decorum est  
Pro patria mori.*

His poems offer, if compared to Brooke's, a whole different image of the Great War: his choice to tell the horrors of trenches and particularly gas warfare, heavily influenced by his mentor S.Sassoon, stood in stark contrast both to the public perception of war at the time and to the confidently patriotic verses of other poets. The early enthusiasm of the first stages of the conflict is now gone, and Owen's works are filled with disillusion and realisation of the atrocities of his time. More often than not, he chooses to write painful and accurate descriptions of dying soldiers, gas casualties and war slaughters. Such horrendous images, usually told with skilful and extensive use of devices such as assonance and alliteration, are aimed directly at disproving and refuting many's positive opinions about the war, truly a bloodshed. In the passage above, the last lines of the last stanza of "Dulce et decorum est", this is well-exemplified. The whole poem is about the suffering of soldiers, the narration of the war is often in first person, with peculiar attention to those who couldn't make it alive: particularly haunting, for the reader as well as for the author himself, is the description of an unfortunate soldier who failed to wear his gas mask in time, thus appearing to «drown under a green sea». The closing lines very effectively quote Horace, with the intent of proving the opposite: he refuses to believe the "old lie" that governments and propaganda, together with a favourable public opinion, wanted to spread, and urges the reader to do the same.

Though critical about the war, Owen can be seen as a very original poet for his time: Sassoon and Hemingway shared the same ideas, but their works were only released years later following the publication of Owen's. Together with the American poet, he presented the unique theme of "doomed youth", referring to those men and women who reached adulthood during the years of the war. As for authors who wrote poems in the same years as Owen did, the Italian Giuseppe

Ungaretti is often compared to the English brother in arms, due to his first person criticism of the warfare, but the two had an all around different style. Ungaretti's poems never reach Owen's incredibly descriptive levels of gore and atrocities as he usually maintained an interior point of view, also due to his hermetic style, and focussing primarily on his emotions and feelings.

## Bibliografia

[1]	L. Albertini, Le origini della guerra del 1914, Libreria Editrice Goriziana, 2011.
[2]	D. Fromkin, L'ultima estate dell'Europa, Milano: Garzanti, 2005.
[3]	H. P. Willmott, La prima guerra mondiale, Milano: Mondadori, 2006.
[4]	U. Galimberti, Freud, Jung e la psicoanalisi, Il caffè filosofico - La filosofia raccontata dai filosofi: La Repubblica.
[5]	E. Montale, Ossi di Seppia, Torino: Pietro Gobetti, 1925.
[6]	G. D'Annunzio, Meriggio, da Alcyone, 1903.
[7]	E. Montale, Intervista per Rai Edu reperibile presso l'indirizzo <a href="https://youtu.be/wfaYh1oSgrE">https://youtu.be/wfaYh1oSgrE</a> .
[8]	G. Pascoli, Il fanciullino, Firenze: Marzocco, 1897.
[9]	G. Leopardi, Canto notturno di un pastore errante dell'asia - da "I Canti", Napoli: Alfonso Ranieri, 1845.
[10]	G. Leopardi, La Ginestra - da "I Canti", Napoli: Alfonso Ranieri, 1845.
[11]	F. Nietzsche, La Gaia Scienza - aforisma 125, Tautenber: Ernst Schmeitzner, 1882.
[12]	F. Nietzsche, Frammenti postumi 1887-1888, Adelphi, 1971.
[13]	U. Galimberti, Intervista reperibile presso l'indirizzo <a href="https://youtu.be/C4URF3dVUUg">https://youtu.be/C4URF3dVUUg</a> .