



Soldati inglesi in trincea (con maschere antigas) durante la 1^a Guerra mondiale

Ne hanno parlato strateghi, politici, romanzieri. Ma, secondo Paul Fussel, per chi l'ha vissuto quel dramma è sempre rimasto un «solitario mistero»

E la guerra restò senza parole

CREDO di non essere il solo a osservare con incredulità e dispetto il linguaggio che viene comunemente usato quando entra nel discorso l'ultimo scenario possibile del mondo: il giorno del grande bagliore della distruzione atomica. Escludo naturalmente da questa considerazione il modo di parlare degli strateghi delle due parti che, nel caso migliore, arriva da qualche livello stilistico della teoria dei giochi, quando non addirittura da antichi gerghi minacciosi dell'ardimento muscolare. Ma anche se si considera il linguaggio di coloro che desiderano dire, spiegare, gridare con tutta la forza del loro corpo il rischio senza ritorno che, in tutti questi anni, ha consentito la nostra pace, si ha l'impressione di povertà e inadeguatezza, come se le parole involontariamente giocassero una parte minimizzatrice. Probabilmente il patrimonio del linguaggio, che è un lungo sedimentare della memoria, non è in grado di voler oltre certe zavorre e traccia disegni sottili nello spazio di una immaginazione piena di terre e tuttavia vuota. Questa difficoltà del dire ha ovviamente le sue conseguenze quotidiane nel modo in cui si vive la forma tragica della nostra pace.

Naturalmente è sempre esistito nelle civiltà e nelle culture il problema del dire esperienze nuove e inattese e, a cose fatte, di indicare nel repertorio del linguaggio i segni di quelle che, nel flusso del tempo, sono ormai diventate «viste sepolte». Un bel libro che esplora questa questione nell'Inghilterra travolta dal primo conflitto mondiale è stato scritto da Paul Fussel, «La grande guerra e la memoria moderna» (editore Il Mulino). Il conflitto mondiale arrivò nell'isola, come nel continente, dopo il periodo della «lunga pace», e in quel primo decennio del nostro secolo vi è un prolungamento dei rituali dell'Ottocento: stili politici, modelli di comportamento, valori sociali, mentalità collettive, buone maniere e sistemi di legittimazione dei poteri. Un mondo che, per quanto riguarda l'Europa continentale, fu detto «l'età della sicurezza». Lo sviluppo tecnologico era sempre stato considerato attraverso la rassicurante persuasione del progresso e sulla sua possibilità di essere impiegato per scopi distruttivi, vi era una diffusa incredulità. Persino il vecchio Engels negli ultimi anni della sua vita condivise questo sentimento, e gli sembra che la straordinaria capacità distruttiva delle nuove armi a confronto dei fucili ad avvanzi della sua giovinezza, sarebbe stata una garanzia sull'impossibilità del loro impiego.

In qualche giorno di quella famosa estate, al contrario, fu organizzata la macchina del massacro totale, e in qualche settimana anche i rituali estetici della tradizione militare inglese (non si è arruolati al di sotto del metro e ottanta) furono, anch'essi, travolti dall'esigenza di rifornire alla svelta soldati per la conduzione di una guerra che il concorso delle circostanze tecniche e le abitudini della strategia militare collaboravano a istituire come lo scontro dello sterminio reciproco.

Per quanto riguarda il solo tratto di linea della Francia al belgio, tenuto dagli ottocento battaglioni inglesi, l'ordinaria amministrazione della guerra segna un media di settanta morti o feriti al giorno. L'offensiva sul fronte della Somme dal primo luglio 1916 costa in un solo giorno sessantamila morti o feriti su circa centodiecimila attaccanti. Dieci mesi dopo nell'offensiva frontale ad Arras le perdite arrivano a centosessantamila tra morti e feriti. La vita quotidiana dei soldati sprofonda in un labirinto di chilometri di trincee umide e maledoranti, territorio obbrobrato per topi e pidocchi, riparo della speranza della vita, ambiente che ristruttura gesti, sguardi, desideri, e luogo di partenza di assalti forsenati attraverso la terra di nessuno che conducono gli uomini a morire sulle reti di filo spinato. È

questo mondo atroce con le sue regole che deve essere supportato, detto, e, se possibile, ricordato. All'inizio della strage domina il linguaggio dell'onore, della gloria, dell'autocontrollo e della abnegazione secondo una retorica alta che trasforma il massacro in un esercizio di virtù nazionali e aiuta non poco le trombe della propaganda. Sono racconti di vicende irreali ed edificanti. Accanto alla trincea nasce una guerra oleografica che sfiora quella vera, e, in qualche caso, riesce persino a comunicargli alcune suggestioni, come quella sportiva, per cui alcuni reparti uscirono con le baionette innestate dai loro rifugi di talpe lanciando contro il nemico un pallone. Ma, per lo più, la miscredenza della trincea fu senza eccezioni nei confronti della carta stampata, oggetto estraneo e avverso come lo stato maggiore o il fronte interno, poteri e spazio irrimediabilmente lontani dal cielo della prima linea.

Ma come accettare la necessità del coraggio e l'abitudine alla morte e come dire a se stessi quello che si crede di essere diventati? Le forme del linguaggio offrono risorse, e le vie che si prendono possono essere numerose. C'è, per esempio, la soluzione del teatro: considerare la guerra come una recita straordinaria è quasi una economia psichica. Anche se è inevitabile il confronto tra il primo della guerra e la vita presente: e qui gli stereotipi derivano dalla poetica contrapposizione tra la vita di campagna, pastorale dolcezza ricca di rose, segno dell'Inghilterra di primavera, e l'orrore delle città trasformate in macerie. L'origine dello stereotipo, dicevo, è dalla poesia e in prima linea, tra leggende spaventose sulla crudeltà teutone e miti sui segni della fine del supplizio, correva il celebre Oxford Book of English Verse, dove tutta la tradizione era a disposizione del «poter dire». Devo dire che stupisce lo spreco di tanta misura e di così grande dignità.

Ma l'abisso tra il dire delle trincee e il credere del fronte interno non sarà mai colmato. Chi è stato ripensato alla guerra con lo stile di chi si interroga su un solitario mistero. Per il pubblico sarà la stereotipo basso dei libri per ragazzi a tradurre le esperienze con una falsificazione senza limite per la sopportabilità e la gloria boriosa della gente rimasta a casa. Anche le autentiche memorie di guerra consigureranno un successo di pubblico tanto più generoso quanto più saranno costruite a freddo secondo ingredienti letterari ben dosati secondo le ricette del gusto corrente. Questa sarà certamente la strada attraverso cui la grande guerra costruirà anche il suo mito permanente. E tuttavia sono certo che, rispetto al dolore vissuto, all'umiliazione della sofferenza e della morte, alle parole trovate e ai silenzi sbroggiati, vi è proprio un tradimento della scrittura e della memoria.

Un aviatore inglese della seconda guerra mondiale che aveva tenuto diari molto diligenti delle sue avventure di guerra, ci regala questa riflessione: «Nonostante gli abbondanti dettagli contenuti nelle registrazioni di questi diari non riuscì a comporre un quadro davvero coerente dell'esperienza vissuta... Quando si cerca di scrivere un adeguato racconto storico di quel tempo, il materiale contenuto nei diari non serve a nulla. Non c'è da stupirsi se i veri storici si vedono sgusciare via la materia come mercurio. Non c'è da stupirsi che siano costretti a ricorrere a costruzioni artificiali di questo o quel genere, neppure dobbiamo meravigliarci se gli artisti che ricercano la vita, anziché cercare di ricatturarla, sono proprio coloro che, in un certo modo, dimostrano di essere i veri storici. Mi pare sicuro che se la memoria vuol portare con sé anche una certa giustizia e una certa pietà per gli uomini e le parole che il tempo inghiotte nel suo nero profondo, debba provare il linguaggio dell'arte».

Fulvio Papi

Se volete farvi conquistare da questo film dimenticate tutto quello che sapete su Mozart. Altrimenti rischiate di arrabbiarvi. È solo una parte di lui che troverete in quelle splendide immagini. «Opera di fantasia su fatti rigidamente reali», l'ha definita il suo regista. Anche i fatti, invece, sono ampiamente manipolati, in funzione di questa tragedia «del genio e della mediocrità» che ha affascinato Milos Forman. Non c'è però da scandalizzarsi se di Mozart ci viene restituito solo l'aspetto più immediatamente in contrasto con la grandezza delle sue opere: quell'ingenuità infantile e sbocciata, che compare nelle lettere alla cugina e alla sorella. E che ha alimentato la leggenda di un Mozart incolto, greve, baciato inopinatamente dalla grazia musicale. È del genio (e del film) il fin la meraviglia, direbbe il poeta. È della grande arte sbroggiare gli uomini normali. Non è sempre così del resto? Su Omero ancora si fanno supposizioni a non finire; di Shakespeare si è detto tutto e il contrario di tutto. Perché negare proprio a Mozart il suo posto nella leggenda e nel mito?

Shaffer e Forman si riallacciano allora alla romantica e romantica tesi, diffusasi qualche tempo dopo la morte di Mozart e portata a dignità letteraria da Puskin in «Mozart e Salieri». La pièce teatrale di Shaffer seguiva il modello dello scrittore russo (che fu messo in musica da Rimski Korsakov); la tragedia di Salieri, che si chiede perché mal Dio abbia concesso il genio immortale... a un ozioso, un vagabondo, un folle, ci viene riproposta ora anche nel film di Shaffer-Forman. Con una variante, però, ispirata alla moda attuale: Salieri non ucciderà Mozart di veleno, abitudine storicamente legata al Settecento, ma di sevizie psicologiche. In questo film, infatti, non c'è solo la contrapposizione tra l'uomo mediocre, lacerato dall'impossibilità di essere grande, e il genio al quale Dio stesso sembra dettare la musica; ma anche l'anelito alla libertà dalle convenzioni, tipico della giovinezza, e la repressione del mondo adulto. Ecco allora la scelta di un Mozart perenne fanciullo che affoga nell'acqua le sue difficoltà: ecco l'accentuazione dei tratti giocosi del carattere, l'eliminazione di qualsiasi elemento che possa ricondurre il «genio» nei margini di un'esistenza segnata soprattutto dallo studio, dal lavoro, dall'impegno come, per gran parte fu.

Lo sgradevole ruolo di richiamare Mozart ai suoi doveri tocca, allora, al padre padrone incombente, figura amata e odiata. E trasportata nel film nel «Don Giovanni», ormai mente, detta a un Salieri convinto di Pietra che, come un messaggero del cielo, trascina il trasgressore Don Giovanni all'Inferno. L'idea portante del film gioca infatti, con la psicoanalisi sul presunto senso di colpa di Mozart nei confronti del padre. Una volta scoperto il tallone d'Achille del suo rivale, Salieri avrà la strada spianata per iniettare quella tela di persecuzione psicologica che condurrà Mozart alla morte.

Ora una tale sottigliezza psicologica in un uomo tanto lontano dallo spirito romantico, come fu Salieri, è difficile da immaginare. Né un uomo di successo come fu Salieri in vita avrebbe avuto qualche interesse a eliminare un avversario così poco temibile come era Mozart. Ma a Salieri tutti hanno prestato, più o meno, le proprie furberie e i propri sensi di colpa. Lo fece Puskin, lo hanno fatto Shaffer-Forman. Lo fecero anche coloro che gli vissero accanto senza cogliere l'immensità del genio del grande musicista.

La struggente scena finale del film, dove l'eterno ragazzo, ormai morente, detta a un Salieri sbroggiato da tanta modernità e bellezza le pagine del «Requiem», è pura fantasia. Splendida fantasia, ma fantasia. Mozart morì circondato da quella sventata di Costanza, moglie superficiale e incostante, dalla fedele cognata Sophie, da qualche amico e allievo. Nessuno dei quali, probabilmente, si rese conto che stava assistendo alla fine di un uomo unico. E quando la fama di colui che Haydn definì il più



Qui a destra, Tom Hulce alla spinnata dei panni di Mozart. In basso, F. Murray Abraham, che nel film interpreta il ruolo di Antonio Salieri

Esce in Italia il film di Milos Forman candidato ad undici Oscar. Ecco come il rapporto dell'amico e rivale Antonio Salieri con il musicista diventa una tragedia della mediocrità. Attenzione, però: non cercate in queste splendide immagini il «vero» Mozart

Amadeus, povero genio

AMADEUS — Regia: Milos Forman. Sceneggiatura: Milos Forman dal testo teatrale omonimo di Peter Shaffer. Direzione e supervisione musicale: Neville Marriner. Fotografia: Miroslav Ondricek. Scenografia: Josef Svoboda. Interpreti: F. Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge, Simon Callow, Roy Dotrice, Christine Ebersole, Jeffrey Jones, Charles Kay. USA. 1984.

«La mia è un'opera di fantasia basata su elementi reali. Più che una biografia di Mozart, è un omaggio alla sua musica». Così Peter Shaffer, autore di fortunatissime pièce teatrali come *Equis* e *Black Comedy*, definisce la struttura portante della sua altrettanto felice commedia *Amadeus* ora trasposta sullo schermo dal cineasta ceco-americano Milos Forman cui si devono già *Taking off*, *Hair*,

Qualcuno volò sul nido del cuculo, *Ragtime*. Impresa insieme di sottili suggestioni spettacolari e di imponente impianto drammaturgico, *Amadeus* ci sembra senz'altro il film più compiuto, più originalmente risolto tra quelli pur pregevoli realizzati fino ad ora da Forman nella sua stagione americana. Senza precipitare, infatti, alcuna valutazione appoditica, va prioritariamente riconosciuto che la circolazione, l'equilibrio, l'eleganza con cui il cineasta ha operato la sua trascrizione per lo schermo riescono a determinare un ordine narrativo ed una cifra stilistica di singolare pienezza espressiva.

Un altro elemento fondamentale del riuscito impasto drammatico di questo *Amadeus* è costituito, prevedibilmente, dal sapientissimo dosaggio delle musiche del grande compositore riproposte

come componente integrante delle movimentate vicende che vedono, appunto, protagonisti un irruento, travolgente Mozart e il suo tormentato rivale, l'infido, invidioso musicista-cortigiano Antonio Salieri. E, anzi, in questo contrasto, in questa inimicizia inconciliabile, pure camuffata da parte dell'«esasperato Salieri con l'ipocrisia di formali adiezioni di stima, di considerazione verso il più giovane, genialissimo musicista, che si accenta sostanzialmente il ribollente crogiuolo di una tragedia spesso anche percorsa da sarcasmi, ironici bagliori anticongiunzionistici e libertari».

Senza alcun problema di reverenze e di rispetti schematizzati per biografie ed agiografie, Milos Forman e i suoi preziosi collaboratori (dal bravissimo scenografo compatriota Josef Svoboda all'assiduo amico e direttore della fotografia Miroslav Ondricek) sulla traccia dell'originaria indicazione di Peter Shaffer, articolano un racconto così intenzionalmente emozionante. Tutto ciò ricorrendo alla convenzionale figura di Salieri, ormai decrepito e sulla soglia della demenza ossessiva che, nel corso di prolungati ricordi-*flash-back* rivissuti di fronte ad un Salieri inenarrabile prete cui sta cupendo il vecchio proposito di spietata rivalsa su Mozart e su Dio, è costretto, invece, ad ammettere la sua totale disfatta in forza dell'inguaribile mediocrità, dell'irrimediabile oblio cui si sente, malgrado tutto, destinato. Anzi, condannato alla stesestezza.

Film allestito con adeguato dispendio di mezzi (circa 18 milioni di dollari e risultato il costo complessivo), interamente girato in ambienti e luoghi pertinenti reperiti in Cecoslovacchia, *Amadeus* è insomma una di quelle realizzazioni destinate a fare epoca, anche per il recente formalmente la piena riuscita di quest'opera. Forse ci si poteva risparmiare tanto battage e tale disturbo — per se stesso. Da solo.

Sauro Borelli



ca di belle musiche da spacciare come farina del suo sacco. Ancora una metamorfosi: ecco che nelle mani di Forman, il committente diventa il perfido Salieri che si presenta a Mozart come fosse il fantasma del padre. Non sono queste le uniche licenze poetiche che il film si concede ma sarebbe da pedanti elencarle tutte. Del resto, non c'è la pretesa di raccontare una storia vera. Anche se molti la prenderanno per tale. La forza di persuasione del mass media è quella che è. In questo film, invece, si assiste a un'operazione simile a quella che si faceva proprio ai tempi di Mozart nel melodramma: i personaggi storici sono puri pretesti per alimentare le fantasie dei compositori. Allora gli spettatori sapevano bene che le Cleopatra, i Giulio Cesare, i Tito erano solo un riflesso, spesso distorto, degli eroi dai quali prendevano le mosse. Oggi, epoca di indagini storiche e di filologia è più arduo accettare simili operazioni. Ma di fronte a questo «Amadeus» si richiede lo stesso distacco ironico con i pretesti per alimentare le fantasie dei compositori. Allora gli spettatori sapevano bene che le Cleopatra, i Giulio Cesare, i Tito erano solo un riflesso, spesso distorto, degli eroi dai quali prendevano le mosse. Oggi, epoca di indagini storiche e di filologia è più arduo accettare simili operazioni.

grande compositore cominciò a correre per il mondo, quella morte così banalmente triste divenne intollerabile. E nacque il «giugno».

Si trovò una giustificazione meteorologica persino al fatto che nessuno avesse seguito la bara fino al cimitero, tanto che non si seppe mai dove venne collocata. Si disse, allora, che una eccezionale nevicata aveva costretto tutti a fermarsi, mentre il carretto con la bara proseguiva da solo. Invece quel giorno a Vienna era una fredda, ma normalissima, giornata invernale.

Ma soprattutto si cominciò a favoleggiare sulle cause della morte. Gli spunti non mancavano. C'erano i cupi presentimenti di Wolfgang, che a 38 anni non ancora

compiuti sentiva avvicinarsi la fine. La sua non era stata una vita facile né allegra: aveva cominciato a combattere nella primissima infanzia e il suo corpo era sfinito. C'era l'amarezza per non esser riuscito ad avere un incarico fisso; e lui accusava gli altri (tra i quali Salieri) di mettergli i bastoni fra le ruote. Divenne preda di una sorta di mania di persecuzione: ripeteva che qualcuno lo stava avvelenando lentamente con «acqua tofana». Ma quanto era frutto della sua mente sovraeccitata? Non aveva individuato nel misterioso committente del «Requiem» un messaggero delle forze infernali? Quello che era invece, molto prosaicamente, il conte Franz von Walsegg zu Stuppach, in cer-

COMUNE DI MILANO ASSESSORATO alla CULTURA
18 febbraio - 17 marzo 1985
ROTONDA della BESANA MILANO
ENNIO CALABRIA
MOSTRA ANTOLOGICA
OPERE 1959/1984
MONOGRAFIA edita da Vangelista ed
TESTI di: M. de MICHELI, G. CARANDENTE G. PROIETTI
IN COLLABORAZIONE CON
ARTERAMA DIFFUSIONE ARTE e C.B.L. SUD

ISTITUTO GRAMSCI SICILIANO
Premio «Pio La Torre» per un libro didattico «La scuola contro la mafia»
Sono messi in palio tre premi di 10, 5 e 3 milioni per opere inedite atte a fornire un quadro di informazioni e di itinerari didattici sul fenomeno mafioso.
La Giuria è composta da: prof. Nando Dalla Chiesa, prof. Tullio De Mauro, dott. Michele Figurelli, prof. Giuseppe Giarrizzo, padre Ennio Pintacuda, prof. Francesco Renda, prof. Filippo Rotolo.
Al concorso possono partecipare cittadini italiani e stranieri. I dattiloscritti in triplice copia vanno inviati alla segreteria dell'Istituto Gramsci siciliano (corso Calatafimi n. 633, 90129 Palermo) entro e non oltre il 28 febbraio 1986.
Copia del bando di concorso potrà essere richiesta alla Segreteria dell'Istituto

Matilde Passa