

**“E il ritorno per molti non fu”
La narrazione della morte nel canto popolare
sulla Grande Guerra**

**“And the return for many was not”:
The narration of death in folk song about the Great War**

Francesco Benozzo

Università di Bologna. francesco.benozzo@unibo.it
Received: 23.06.2019. Accepted: 02.08.2019

Riassunto: Le centinaia di canti popolari italiani composti durante la Prima Guerra Mondiale offrono un punto di vista particolare e non scontato sulla morte e sui morti. Lontani dalla retorica patriottica delle canzoni di coscritti, alcuni di questi canti restituiscono oggi nell'immagine agghiacciante di esseri umani che vivono in un territorio di frontiera nel quale i propri compagni sono i morti stessi, accanto a loro, prima di loro e dopo di loro: un vero e proprio paesaggio della morte, di cui i cadaveri costituiscono la macabra ossatura

Parole chiave: canto popolare; Grande Guerra; percezione dei morti; paesaggio di morte; etnofilologia.

Abstract: The hundreds of Italian traditional songs composed during the First World War offer a peculiar and unpredicted point of view on death and on the dead. Far from the patriotic rhetoric of the conscripts' songs, a few of them give us the frightful image of human beings who live on a frontier where the dead are their comrades in arms, killed behind them, before them and after them: a real landscape of death of which corpses represent the macabre outline.

Keywords: traditional song; First World War; perception of the dead; landscape of death; ethnophilology.

» Benozzo, Francesco. 2019. “E il ritorno per molti non fu”. La narrazione della morte nel canto popolare sulla Grande Guerra”. *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris* XXIV: 169-182. doi: 10.7203/qdfed.24.16338

Il filone di canti tradizionali contro la guerra creati e diffusi in Italia contemporaneamente agli eventi del 1915-1918 è certamente più ricco e fervido di quello di canti ufficiali attraverso i quali i soldati erano indottrinati e mandati baldanzosamente al fronte – il caso più noto, ma non certo isolato, è quello rappresentato dai canti degli alpini¹. Il tema della morte e dei morti è naturalmente quello dominante.

A differenza del canto di coscritti, dove ogni azione viene rinarrata secondo le modalità della retorica patriottica², la spietata verità della morte è descritta qui nella sua forma più cruda e crudele. Il contesto ideologico in cui molti di questi etnotesti si collocano è chiaramente quello dell’antimilitarismo, sentimento molto diffuso fino alla fine dei due conflitti mondiali, non soltanto come esito di un istinto primario e – diciamo – di buon senso, ma anche in virtù delle concezioni anarchico-libertarie che per buona parte della prima metà del Novecento animarono le coscienze delle donne e degli uomini appartenenti alle cosiddette “classi subalterne” (su questo aspetto cfr. Manfredi 2011; 2017).

Va sottolineato, a questo proposito, che dopo l’agosto del 1914 all’interno del movimento anarchico il fronte antimilitarista era stato messo pesantemente in discussione da parte di un personaggio del calibro di Pëtr Kropotkin, il quale, in un articolo sul mensile «Freedom» firmato con lo pseudonimo di Rudolf Rocker, sostenne che un’eventuale vittoria della Germania avrebbe potuto significare un grave colpo per ogni movimento libertario in Europa, nonché un ostacolo concreto «per lo sviluppo intellettuale di tutti i popoli, compreso quello tedesco» (Varengo, 2015: 69). Per Kropotkin, cioè, la vocazione degli antimilitaristi anarchici cessava di essere quella di provare a fermare ad ogni costo la guerra tramite scioperi, azioni di sabotaggio e diffusione capillare delle idee libertarie, e si doveva trasformare in un supporto attivo, con la necessità di imbracciare le armi in prima persona per difendere il proprio

¹ Per il canto tradizionale e la Grande Guerra, cfr. Castelli *et al.* (2018); utilissimi materiali in Catanuto - Schirone (2001); ancora utile Vettori (1976).

² Cfr. Girola (1915), Gui - Jahier (1919), Caravaglios (1930). L’importanza attribuita al canto per la propagazione del sentimento patriottico è dimostrata dal fatto che nel settembre del 1915 venne bandito a Firenze un concorso per canti che si potessero “paragonare per sincerità e freschezza a molti di quelli che i nostri padri cantavamo movendo impetuosi e ribelli dalle case di tutta Italia per le guerre dell’indipendenza”: Dei - De Simonis (2012: 419).

paese dall'invasore. Come è noto, questa posizione fu duramente contestata, proprio sulle pagine di «Freedom» da Errico Malatesta, con uno scritto, intitolato *Anarchists Have Forgotten their Principles*, che rimane ancora oggi un caposaldo della propaganda antimilitarista (Malatesta, 1914). Nel giro di due anni uscirono i due “manifesti” dei rispettivi schieramenti: il primo, nel marzo del 1915, dal titolo *International Anarchist Manifesto on the War*, nel quale venne sottoscritta la posizione malatestiana che individuava nell'esistenza stessa della struttura statale la causa principale della guerra; il secondo, sul giornale francese «La Bataille» del 16 marzo 1916, dal titolo *Manifeste des Seizes*, nel quale si ribadì la posizione interventista di Kropotkin come dolorosa ma necessaria.

È fuor di dubbio che la visione di Malatesta fu quella che maggiormente influenzò le concezioni delle classi subalterne, e che di questo antimilitarismo strenuo siano permeati anche i canti oggetto di questo studio (sulla capillare penetrazione delle idee di Malatesta nelle comunità italiane, cfr. soprattutto Berti, 2002). Proprio alla cruenta repressione da parte della polizia (tre morti e quindici feriti) di una manifestazione tenutasi ad Ancona per l'abolizione delle “Compagnie di Disciplina nell'Esercito”, indetta per protestare contro il militarismo e contro la guerra e durante la quale Malatesta in persona tenne un comizio, è dedicato il canto *L'eccidio di Ancona*:

Il fatale sette giugno,
proprio il dì dello Statuto,
degli onesti avean voluto
seriamente protestar
contro i capi e le feroci
compagnie di disciplina;
ma il prefetto alla mattina
Malatesta fé arrestà.

Il comizio fu inibito
ed allora a Villa Rossa
quella gente, alquanto scossa
dal rifiuto, si adunò.
Tutti quanti gli oratori,
già d'accordo nel parlare,
stabiliron di iniziare
una seria agitazion.

Nell'uscire i comizianti
dal local tranquilli e buoni,
fur purtroppo testimoni
di una scena di terror.
Spinti, oppressi e circondati,
assaliti qual canaglia,
dello stato la sbirraglia
contro il popolo sparò.

Fu per l'orrida tragedia,
che nel mondo non v'è uguali,
tra compagni a noi più cari
morti caddero nel suol.
Maledetta la sbirraglia
che ci ha immersi nel dolore!
Lì per lì, colpita al cuore,
tutta Italia protestò.

Ma non basta la protesta,
non è nulla il nostro pianto,
per color che soffron tanto,
che hanno perso i lor figliol.

Nei canti tradizionali contro la guerra viene spesso descritto lo spazio della trincea, nel quale i corpi degli amici giacciono accanto a quelli di chi attende il prossimo assalto. L'azione del morire è quasi percepita come una necessità, come un dato scontato al quale, nell'assuefazione dei lunghi mesi e anni al fronte, non si fa nemmeno più caso. Si pensi al caso di una delle più note canzoni del repertorio antimilitarista e anarchico italiano, vale a dire *Gorizia* (o *La mattina del cinque d'agosto*), una narrazione “dall'interno” della battaglia di Gorizia (9-10 agosto 1916) che costò la vita a 1.759 ufficiali e circa 50.000 soldati di parte italiana e a 862 ufficiali e circa 40.000 soldati di parte austriaca.

La mattina del cinque d'agosto
si muovevan le truppe italiane
per Gorizia, le terre lontane
e dolente ognun si partì

Sotto l'acqua che cadeva al rovescio
grandinavan le palle nemiche

su quei monti, colline e gran valli
 si moriva dicendo così:

“O Gorizia tu sei maledetta
 per ogni cuore che sente coscienza
 dolorosa ci fu la partenza
 e il ritorno per molti non fu”.

A parte l'ultimo verso relativo ai compagni che mai fecero ritorno, si può sottolineare come il verbo *morire* descriva qui un'azione tra le altre (*si muovevan, si partì, si moriva*). È forse anche a causa di questa schietta descrizione del macello di quei due giorni d'agosto che, nel prosieguo del conflitto, chi venne sorpreso a cantare questa canzone fu accusato di disfattismo e venne addirittura fucilato: cfr. Bermani (2003: 311).

Non dissimile ci appare la descrizione della morte e dei morti nel canto di protesta raccolto dall'etnomusicologo Roberto Leydi ad Alfonsine, in provincia di Ravenna, e noto col titolo di *Fuoco e mitragliatrici*. Il tema dominante del canto è la contrapposizione, anche quantitativa, tra i tanti compagni morti e i pochi metri di terra da conquistare o conquistati pagando quel pegno. Questo canto fu composto probabilmente tra il 16 dicembre del 2015 (data del citato episodio della “Trincea dei raggi”, conquistata dai fanti della Brigata Sassari con un assalto alla baionetta) e il 29 marzo del 1916 (quinta battaglia dell'Isonzo).

Non ne parliamo di questa guerra
 che sarà lunga un'eternità;
 per conquistare un palmo di terra
 quanti fratelli son morti di già!

Fuoco e mitragliatrici,
 si sente il cannone che spara;
 per conquistar la trincea:
 Savoia! si va.

Trincea di raggi, maledizioni,
 quanti fratelli son morti lassù!
 Finirà dunque 'sta flagellazione?
 di questa guerra non se ne parli più.

Da monte Nero a monte Cappuccio
fino all'altura di Doberdò,
un reggimento più volte distrutto:
alfine indietro nessuno tornò.

Si noti appunto – oltre alla formula già vista in *Gorizia*: qui *indietro nessuno tornò*, là *il ritorno per molti non fu* – l'opposizione tra i pochi metri di terra per cui si è al fronte (*per conquistare un palmo di terra*) e i tanti fratelli caduti (*quanti fratelli son morti di già, quanti fratelli son morti lassù*).

In questo allucinato paesaggio di morte, ogni luogo e ogni nome di luogo diventa un cimitero. Si potrebbe parlare di una cartografia dei morti, che arriva quasi a creare un'inversione simbolica e cosmologica dei miti di creazione del mondo dal corpo dei demiurghi: come in diverse cosmogonie euroasiatiche e orientali i corpi degli antenati plasmano il paesaggio al loro passaggio, qui le decine di migliaia di corpi dei soldati ne diventano un'ossatura raccapricciante e concreta, di cui i toponimi sono la macabra traccia che ne perdura l'orrore.

Si pensi a due canti simili, come *La tradotta che parte da Torino* e *La tradotta che parte da Novara*, nei quali i convogli ferroviari che trasportano i reparti militari (appunto le *tradotte*) conducono direttamente i corpi vivi ai luoghi in cui saranno presto uccisi, e che sono definiti, attraverso i rispettivi toponimi, come *cimiteri della gioventù*:

La tradotta che parte da Torino

La tradotta che parte da Torino
a Milano non si ferma più
ma la va diretta al Piave,
ma la va diretta al Piave.

La tradotta che parte da Torino
a Milano non si ferma più
ma la va diretta al Piave,
cimitero della gioventù.

Siam partiti, siam partiti in ventisette,
solo in cinque siam tornati qua,
e gli altri ventidue?
E gli altri ventidue?

Siam partiti, siam partiti in ventisette,
 solo in cinque siam tornati qua,
 e gli altri ventidue
 sono morti tutti a San Donà.

La tradotta che parte da Novara

La tradotta che parte da Novara
 e va diretta al Montesanto,
 e va diretta al Montesanto,
 il cimitero della gioventù.

La stessa percezione si riscontra in un canto di trincea del 1916 (*Tapum*: titolo ispirato al rumore degli spari della fucileria austro-ungarica) che appartiene al repertorio degli alpini ma la cui ispirazione è palesemente antimilitarista:

Venti giorni sull'Ortigara
 senza cambio per dismantà
 Tapum, tapum
 Con la testa pien de peoci
 senza rancio da consumà
 Tapum, tapum

Quando noi siam scesi al piano
 battaglione non ha più soldà
 Tapum, tapum
 Battaglione di tutti morti
 a Milano quanti imboscà!
 Tapum, tapum

Dietro il ponte c'è un cimitero
 cimitero di noi soldà
 Tapum, tapum
 Quando sei dietro quel muretto
 soldatino non puoi più parlà
 Tapum, tapum

Cimitero di noi soldati
 forse un giorno ti vengo a trovà
 Tapum, tapum

Di nuovo, dopo un accenno ai compagni morti (*Quando noi siam scesi al piano / battaglia non ha più soldà; Battaglione di tutti morti*), si ci si imbatte nell’immagine di un paesaggio-cimitero (*Dietro il ponte c’è un cimitero / cimitero di noi soldà; Cimitero di noi soldati / forse un giorno ti vengo a trovà*).

Il paesaggio dei morti viene dettagliatamente descritto nell’anonima ballata veneta *Ponte de Priula*, databile al 1917:

Ponte de Priula l’è un Piave stretto
i ferma chi vien da Caporeto

Ponte de Priula l’è un Piave stretto
i copa chi che no ga ‘l moscheto.

Ponte de Priula l’è un Piave nero
tuta la grava l’è un simitero.

Ponte de Priula l’è un Piave amaro
i fusilai butai in un maro.

Ponte de Priula l’è un Piave mosso
el sangue italiàn l’ha fatto rosso.

Ponte de Priula sopra le porta
i taca ‘l cartèl co su la morte.

Il paesaggio fluviale è in realtà un cimitero di corpi ammassati (*Ponte de Priula l’è un Piave nero / tuta la grava [cioè il “greto” del fiume] l’è un simitero*), di corpi fucilati e accatastati in una fossa (*i fusilai butai in un maro*), dove non scorre l’acqua ma il sangue dei soldati (*un Piave mosso / el sangue italiàn l’ha fatto rosso*).

La canzone *Addio padre e madre addio*, che ricorda le migliaia di lettere di addio con le quali i soldati salutavano i famigliari prima dell’ultimo assalto³, per descrivere lo sterminio che plasma il nuovo paesaggio di morti parla, consapevolmente, di un *macello*:

Addio padre e madre addio,
che per la guerra mi tocca di partir,

³ Cfr. specialmente, tra i tanti contributi, Maggio (2017) e Antonelli (2019).

ma che fu triste il mio destino,
che per l'Italia mi tocca morir.

Quando fui stato in terra austriaca
subito l'ordine a me l'arrivò,
si dà l'assalto la baionetta in canna,
addirittura un macello diventò.

La stessa consapevolezza, ben lontana dal canto ufficiale *La canzone del Piave* (un autentico capolavoro della retorica patriottica del tempo, composto nel 1918 dal maestro Ermete Giovanni Gaeta, noto con lo pseudonimo di E. A. Mario, e che divenne inno nazionale italiano fino al 1944)⁴, ma riferita allo stesso fatidico giorno (il 24 maggio 1915, quando l'Italia dichiarò guerra all'Impero austro-ungarico e sferrò il primo attacco contro marciando da Forte Verena, sull'Altopiano di Asiago, verso le frontiere orientali), affiora nel canto di ispirazione anarchica *Il 24 maggio*, dove gli ufficiali diventano *vigliacchi assassini* e traditori che sbudellano gli *affamati* del popolo:

E il 24 maggio
quando l'Italia dichiarò guerra
commise un delitto
che non può esistere in terra.
E vigliacchi assassini
sbudellate gli affamati
voi siete i traditori
di noialtri richiamati.

In questa prospettiva, va citato soprattutto *Il governo italiano prepotente come un cane*, un canto “che coniuga, in una sintesi di rara forza evocativa: la denuncia della prepotenza del potere; il senso di appartenenza alla nazione; il giudizio critico che accomuna preti, imboscati e signori; il divario sociale che la guerra ha esaltato esponendo alle atrocità dei combattimenti solo i poveretti, mandati a morire in mezzo a quei reticolati”: Castelli *et al.* (2018: 132):

Il governo italiano
prepotente come un cane

⁴ Cfr. Catalano Gaeta (2006).

nelle altre terre lui vuole andare
ma i tedeschi sono i padron.

E laggiù in quelle case
c'è il chiaro tutta la notte
da per tutti ci son dei morti
poveretti fanno pietà.

Loro sí sono imboscati
tutti i preti negli ospedaletti
e noi altri poveretti
in trincea ci tocca morir.

I vigliacchi di quei signori
che han voluto questa guerra
noi poveretti tutti a terra
loro a spasso per le città.

[...] Se vedessi che disastri
tutti i soldati insanguinati
tutte case rovinate
poveretti fanno pietà.

[...] Cari fratelli tutti quanti
e noialtri andiamo avanti
ed i tedeschi ce ne son tanti
ai suoi monti non si può andar.

Or tralascio di cantare
per vedere gl'Italiani
in mezzo a quei reticolati
poveretti fanno pietà.

Nell'ottica qui proposta del paesaggio di morti, interessa soprattutto rilevare come nell'ultima strofa gli stessi vivi siano le funebri emanazioni della morte, come corpi “in scadenza”, che attendono soltanto di morire tra i reticolati.

In questa percezione di se stessi nello spazio della morte, l'assalto verso il fuoco nemico può rivelarsi addirittura una risorsa, un antidoto contro la sedentarietà putrebonda della trincea, la quale, tra gli strati di corpi accatastati e il senso di impotente immobilità rispetto a ogni cosa,

diventa un luogo in cui fatalmente viene rovesciata e negata ogni idea di protezione e rifugio. Una traccia di questa disperata presa di coscienza, vicina a un anelito di suicidio, si trova nel canto *E domani finalmente*, raccolto in provincia di Alessandria nei primi anni '50 e risalente secondo gli informatori al 1917:

E domani finalmente
 cambierà la verità
 che l'assalto è la speranza
 per noi tutti che stiam qua
 che stiam qua, morti tra i morti,
 in attesa e senza pan.

È lo stesso atteggiamento di disperazione che troviamo nelle memorie di guerra di Alberto Ghisalberti, che cito da Melograni (1981: 79):

“fuga” in avanti, è la paura che ti prende e ti fa dire: “piuttosto che star qui [in trincea], mi faccio ammazzare”. È star qui che è duro, perché star qui vuol dire non muoversi, sentirsi rovesciare addosso i colpi dei nemici, quelli dell'artiglieria leggera e delle mitragliatrici senza potersi muovere né avanti né indietro ad aspettare. Ad aspettare che cosa? Quella che noi chiamavamo la “pallottola liberatrice”. Anch'io ho mancato di coraggio, ho desiderato anch'io di essere ferito per sottrarmi a quell'angoscia. Io ero un uomo comune, non un eroe, uno dei cinque milioni di uomini comuni che hanno fatto la guerra con dovere fino all'ultimo, ma che non desideravano di morire. Non sognavo di diventare un eroe, non volevo che una strada o un busto di marmo portassero il mio nome. Volevo solo riportare intatto il mio busto a casa. E con me gli altri cinque milioni.

Nei canti popolari, infine, è presente quel fenomeno di “ambivalenza del cadavere per i superstiti” che è stato messo in luce negli studi di antropologia della morte di Alfonso M. di Nola, secondo il quale insorge sempre, accanto a una manifestazione di resistente affettuosità, “l'esigenza di allontanare il più presto possibile il corpo morto, quasi ad esiliare lo spettro medesimo della morte, in una atmosfera di terrore e paura che divengono una vera e propria negatività della presenza cadaverica” (Di Nola, 2006: 583). È evidentemente questo il senso del seguente passaggio, tratto dal canto *Se tornerò, mia bella* (del 1916):

[...]
E tutti i morti qui vicino a noi
li dovremo portare in altro luogo
li porterem lontano, ad altra sorte
per non dormire il sonno della morte.
[...].

La morte è l'esperienza totalizzante che costringe il soldato sopravvissuto a un mutamento antropologico, a una visione biologica di se stesso come semplice parte di un'umanità invisibile e anonima, viva accanto ai morti, già morta quando ancora in vita. I canti popolari, che in tutto questo avranno rappresentato forse una risorsa, una possibilità diversa, sono l'espressione schietta di questa condizione, il *soundtrack* senza filtri in grado di farci intuire qualcosa di quello che fu, e in molti casi continua ad essere, questo paesaggio di morte.

Bibliografia

- Antonelli, Quinto. 2019. *Storia intima della Grande guerra. Lettere, diari e memorie dei soldati dal fronte*. Milano: Donzelli.
- Bermani, Cesare. 2003. *Guerra guerra ai palazzi e alle chiese. Saggi sul canto sociale*. Roma: Odradek.
- Berti, Giampetro. 2002. *Errico Malatesta e il movimento anarchico italiano e internazionale (1872-1932)*. Milano: Franco Angeli.
- Caravaglios, Cesare. 1930. *I canti delle trincee. Contributo al folklore di guerra*. Roma: Leonardo da Vinci.
- Castelli, Franco; Jona, Emilio & Lovatto, Alberto. 2018. *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare*. Vicenza: Neri Pozza.
- Catalano Gaeta, Bruna. 2006. *E. A. Mario: leggenda e storia*. Napoli: Liguori.
- Catanuto, Santo & Schirone, Franco. 2009. *Il canto anarchico in Italia nell'Ottocento e nel Novecento*. Milano: Zero in Condotta.
- Dei, Fabio & De Simonis, Paolo. 2012. Folklore di guerra: l'antropologia italiana e il primo conflitto mondiale. *Lares* LXVIII/3: 401-432.
- Di Nola, Alfonso M. 2006². *La nera signora. Antropologia della morte e del lutto*. Milano: Newton Compton.
- Girola, S. G. 1915. *Il Canzoniere del soldato. Rime d'amore e canti guerreschi*. Como: Ist. Tip. A. Volta di Caccia e Corti.
- Gui, Vittorio & Jahier, Piero. 1919. *Canti di soldati, raccolti da Piero Jahier tenente degli Alpini, armonizzati da Vittorio Gui, tenente del Genio*. Milano: Sonzogno.

- Maggio, Federico. 2017. *Un popolo al fronte. Diari e lettere dal fronte italiano nella Prima guerra mondiale*. Roma: Albatros.
- Malatesta, Errico. 1914. Anarchists Have Forgotten their Principles. *Freedom* XXVIII: 28-30.
- Manfredi, Marco. 2011. Una cultura politica fortemente emotiva. L'anarchismo italiano agli inizi del Novecento. In Morris, Penelope; Ricatti, Francesco & Seymour, Mark. (eds.) *Politica ed emozioni nella storia d'Italia dal 1848 a oggi*. Roma: Viella: 91-111.
- Manfredi, Marco. 2017. Italian Anarchism and Popular Culture: History of a Close Relationship. In Favretto Ilaria & Itçaina Xabier. (eds.) *Protest, Popular Culture and Tradition in Modern and Contemporary Western Europe*. London: MacMillan: 103-123.
- Melograni, Piero. 1981. *Storia politica della Grande Guerra*. Milano: Mondadori.
- Varengo, Selva. 2015. *Pagine anarchiche. Pëtr Kropotkin e il mensile «Freedom» (1886-1914)*. Milano: Biblion.
- Vettori, Giuseppe. 1976. *Canzoni italiane di protesta (1794-1974). Dalla Rivoluzione Francese alla Repressione Cilena*. Roma: Newton Compton.