

ALESSANDRA CARBONE, SIMONE ZACCHINI
«LA GUERRA DI PIERO»: UNIVERSI LETTERARI
ED INTERPRETAZIONI FILOSOFICHE
INTORNO AD UNA CANZONE DI FABRIZIO DE ANDRÉ¹

Abstract

Gli autori di questo articolo presentano una interpretazione della celebre canzone di Fabrizio De André, *La guerra di Piero*, come un testo che riesce ad intrecciare significati filosofici e letterari molto importanti. In particolare, il contributo di Simone Zacchini (§ 2) cerca di mettere in evidenza l'importanza del rapporto tra De André e la natura, legando la canzone ad un'estetica che si origina a fine Settecento con Goethe. Centrale è infatti il ritmo delle stagioni che diventa lo sfondo del tema antimilitarista. Nella seconda parte, Alessandra Carbone (§ 3) si propone di analizzare comparativamente il tema dell'«esitare in guerra» all'interno del testo della canzone *La guerra di Piero* e il famoso episodio del romanzo *Guerra e pace* di Lev Tolstoj (Libro I, Parte III, Capitolo XVI, la battaglia di Austerlitz), procedendo ad una lettura ravvicinata dei due testi.

The authors of this article present an interpretation of the famous song by Fabrizio De André, *La Guerra di Piero (Piero's war)*, as a text that manages to intertwine deep philosophical and literary meanings. In particular, in the first part, Simone Zacchini's contribution (§ 2) tries to highlight the importance of the relationship between De André and nature, linking the song to an aesthetic that originates at the end of the Eighteenth century with Goethe. In fact, the rhythm of the seasons is central and becomes the background of the anti-militarist theme in the song's text. In the second part Alessandra Carbone (§ 3) aims to comparatively analyze the theme of «hesitation in war» within the text of the song *La Guerra di Piero* and of a famous episode of the novel *War and Peace* by Leo Tolstoy (Book I, part III, chapter XVI, the Battle of Austerlitz), proceeding with a *close reading* of the two texts.

¹ Questo saggio è stato discusso dai due autori, in una proficua e vitale dialettica tra letteratura e filosofia. Tuttavia, per una corretta attribuzione di responsabilità, il paragrafo 2 è stato scritto da Simone Zacchini, il paragrafo 3 da Alessandra Carbone. I siti citati sono stati verificati il 16 ottobre 2023.

ALESSANDRA CARBONE, SIMONE ZACCHINI
«LA GUERRA DI PIERO»: UNIVERSI LETTERARI
ED INTERPRETAZIONI FILOSOFICHE
INTORNO AD UNA CANZONE DI FABRIZIO DE ANDRÉ

1. *Introduzione*

La bibliografia su Fabrizio De André è estremamente ampia, articolata e ricca di approfondimenti in molti settori disciplinari. Dalla ricerca filologica e archivistica sui testi² alla ricostruzione più ampia della sua poetica, De André offre molti spunti non solo ai suoi ascoltatori, ma anche agli studiosi che si cimentano con la sua opera.

Questo articolo è dedicato ad un'unica canzone di De André, apparentemente semplice ed estremamente conosciuta: *La guerra di Piero*. Da questa canzone verranno delineati due universi di indagine che fanno capo a due parole chiave, la “natura” e la “guerra”. Chiarire il senso di queste parole, ampliarne la dimensione semantica e filosofica, arricchire di esplorazioni letterarie il già vasto campo deandreiano è l'obiettivo che ci poniamo. *La guerra di Piero* non solo affascina da decenni per le vicende del soldato, per la sua morte così ingiusta, per il forte contenuto antimilitarista, ma pone anche quesiti importanti ed attuali, come il rapporto con la natura, con la vita e con la morte. “Piero”, in fondo, è un simbolo di tutti noi, una cifra senza tempo delle infinite possibilità esistenziali e un fondamentale modello politico, nel senso più ampio di questo termine.

² Si segnala solo, per profondità di analisi e ricerca documentaria, il recente A. BIOTTI, *Viaggio nell'officina del Faber. Analisi degli avantesti e commento a La domenica delle salme di Fabrizio de André*, Bologna, Patron, 2020.

2. *Paesaggi, emozioni, natura: da Goethe a De André*

Nel 1774 Johann Wolfgang Goethe pubblica una delle opere più interessanti del suo periodo giovanile e sicuramente una delle più influenti della cultura del suo tempo: *I dolori del giovane Werther*. I temi di questo romanzo epistolare sono tanti e complessi. Mi riferisco a quest'opera, tuttavia, per un unico motivo: sottolineare la corrispondenza che viene instaurata, durante tutto il racconto, tra i mutamenti del mondo interiore del giovane protagonista e la natura, il mondo circostante fatto di piante, fiori, terra e cielo. L'interiorità dolorosa del giovane Werther, cioè, sembra vivere in una perfetta simbiosi, nel bene e nel male, con il cosmo intero³.

Come è noto, le vicende di Werther non si risolvono felicemente. Tutta l'evoluzione del suo sfortunato destino, verso il quale frana fin dalle prime pagine, ha una precisa e puntuale relazione con il cambiare delle stagioni, lento e graduale ma inesorabile come il tragico finale. Dalla piena primavera che inaugura la prima lettera (4 maggio 1771) all'epilogo che giunge nel cuore dell'ora più buia e priva di luce del solstizio d'inverno (22 dicembre 1772), *natura e uomo* si corrispondono puntualmente. Nel mezzo – quasi due anni – ci sono i venti mesi in cui il protagonista racconta le più intime sfumature della sua interiorità a cui si accompagnano i più impercettibili cambiamenti delle stagioni, della luce, della temperatura cromatica del mondo naturale⁴.

In modo molto schematico, si può dire che il lettore assiste ad un crescendo di intensità che ha la sua aurora a partire dalla sua prima euforica stagione a Wahlheim. A questa fa immediatamente da controcanto il riempirsi di profumi della primavera e l'accendersi di luce dell'aria che culminerà nel mezzo dell'estate. La prima lette-

³ Il tema della natura e del paesaggio a fine Settecento, a partire da Rousseau e appunto Goethe, inizia ad imporsi come tema autonomo di una visione sentimentale e non più esclusivamente matematica del mondo esterno. Il motivo del *vedere* e del *sentire* si affianca a quello del piano ideale normativo scientifico. Proprio Goethe, tra l'altro, metterà al centro del suo lavoro l'aspetto *contemplativo* e filosofico dell'uomo di fronte alla natura; cfr. R. MILANI, *L'arte del paesaggio*, Bologna, il Mulino, 2001. Di Goethe, cfr. *La teoria della natura*, Torino, Boringhieri, 1958.

⁴ È estremamente nota l'attenzione scientifica e filosofica di Goethe per i colori, ai quali ha dedicato un saggio fondamentale per l'epoca (J.W. GOETHE, *La teoria dei colori*, Milano, Il Saggiatore, 1989). Non è possibile in questa sede, tuttavia, discutere e riportare l'ampia bibliografia in proposito. Del resto, il riferimento allo scrittore tedesco è qui funzionale ad una riflessione semplicemente introduttiva.

ra, quella del 4 maggio, già ci fornisce una interessante chiave di lettura. La sua serenità, la sua solitudine abitata da Omero e dalla pittura sono come un'alba, un *dolce mattino*, una primavera, una giovinezza tranquilla che guarda al sole nel suo momento aurorale ed ha tutto il futuro davanti⁵. Tutto maggio è costellato da un senso di vita che nasce con riferimenti sia alla natura che torna di nuovo ad inverdire la terra, sia all'infanzia come periodo di autentica e pura felicità. Si tratta di «una primavera non mai vista né prima né dopo, dolce e quasi terribile nel suo gioioso, prepotente, inesausto fiorire»⁶. La natura, tra l'altro, è vista anche come qualcosa di opposto e contrario al sapere dei libri, quasi si trattasse di una contrapposizione tra vita attiva all'aria aperta e vita al chiuso di una biblioteca. Allo stesso modo la natura è anche fonte di libertà che non conosce le regole borghesi e le convenzioni sociali. Da qui il proposito di Werther di attenersi «soltanto alla natura»⁷.

Il punto culminante di questo percorso, ovviamente, cade nel pieno dell'estate, da metà giugno a metà luglio. La luce, le giornate più lunghe dell'anno, il clima mite dell'estate nordica coincidono con l'apparizione di Charlotte nella vita di Werther. Vestita di bianco, circondata da otto piccoli fratellini ai quali fa da madre, Lotte è l'incarnazione stessa della vita, di una luminosità quasi sacrale che tramortisce il povero Werther. Sono giorni di un idillio assoluto, leggero, colorato come il mondo circostante che porta il protagonista a idealizzare la stessa vita di campagna dei contadini: «quanto mi rallegra scoprirmi un cuore capace di provare il semplice, innocente piacere dell'uomo che porta sulla sua mensa un cavolo coltivato da lui stesso»⁸. Proprio nel punto più alto del sole, Werther si accorge di essere corrisposto ma, fatalmente, proprio come il sole, inizia il suo lento e inesorabile cammino verso l'inverno. La comparsa di Albert nella scena, che pure il protagonista sapeva esistere, sferza alla storia il suo decisivo declino drammatico. Se Lotte è la primavera biancovestita, Albert arriva freddo e razionale come un inverno. E infatti segue, a questa caduta esistenziale, il volgere dei colori

⁵ Cfr. J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther*, a cura di P. Capriolo, Milano, Feltrinelli, 2015, pp. 18-19.

⁶ L. MITTNER, *Storia della letteratura tedesca*, II: *Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*, tomo II, Torino, Einaudi, 2002, p. 369.

⁷ J.W. GOETHE, *I dolori del giovane Werther* cit., p. 26.

⁸ Ivi, p. 42.

verso il grigio di un tempo che sta perdendo il suo sole. Così come prima il «cuore si rivolgeva alla natura vivente» dove era tutto un *germogliare* e uno *sgorgare*, adesso si scopre della natura anche il suo lato terribile, una «lenta potenza distruttiva»⁹. Quell'idillio di fiori e profumi diventa, sotto un velo sempre più freddo, «una selva impraticabile, attraverso gli arbusti che mi feriscono, attraverso le spine che mi graffiano»¹⁰.

Come noto, il punto più cupo di tutta la storia è il suicidio di Werther. In un gioco di rimandi simbolici tra la presa della decisione, in un umido mezzogiorno di novembre quando il protagonista scopre la follia d'amore e le sue conseguenze, e la sua realizzazione, alla mezzanotte del solstizio d'inverno, la natura circostante sembra precipitare con il giovane suicida. Nell'ora che precede il gesto estremo, «turbinava una neve mista a pioggia»¹¹, una neve sporca e fangosa – Dostoevskij ne farà largo uso nell'indicare una disarmonia fondamentale tra lo spessore etico di un personaggio e mondo esterno in cui vive – che si contrappone al bianco aurorale dell'abito di Lotte: «Vestiti dunque a lutto, Natura!»¹² è il suo ultimo grido. Non resta poi che lo sparo con le fatali pistole, allo scoccare della mezzanotte («Sono cariche... Battono le dodici: così sia, dunque! Lotte, Lotte! Addio! Addio!»¹³). Il colpo ferisce Werther e lo lascia in agonia fino al mezzogiorno del giorno successivo, quando spirerà sotto lo sguardo impietrito di Albert.

Questa visione romantica della natura ha naturalmente avuto una lunga metamorfosi e sviluppo per tutto l'Ottocento. Una storia che passa da Schelling e arriva a Nietzsche, e che qui non è possibile riassumere. Vorrei però, anziché rafforzare la serie di esempi possibili e congruenti con questo ideale, riportare alcune osservazioni perfettamente contrarie alla visione goethiana; descrizioni della natura e dell'uomo che nascono in tutt'altro clima storico e culturale e che ci aiutano a comprendere meglio la complessità e la sostanziale *costruzione culturale* di questo particolare binomio. Si tratta di una concezione della natura e del mondo contadino che esce dalla penna di Levi. Nel 1945 Carlo Levi pubblica *Cristo si è fermato*

⁹ Ivi, pp. 67 e 69.

¹⁰ Ivi, p. 72.

¹¹ Ivi, p. 142.

¹² Ivi, p. 143.

¹³ Ivi, p. 151.

a *Eboli*, racconto fedele degli anni di confino patiti tra il 1935 e il 1936. L'incontro di un giovane medico e intellettuale torinese con una Lucania selvaggia, ancestrale e contadina è pieno di sorprese e urti, contrasti e insanabili alterità. Da una parte la cultura, la Storia, lo Stato borghese, dall'altra un mondo il cui rapporto simbiotico con la terra è faticoso, ostile, duro e decisamente poco romantico. Gli uomini, le donne, gli animali, una terra bruciata dal sole e martoriata dalla malaria incorniciano un'esistenza che Levi non comprende e dalla quale si sente escluso. Le meravigliose corrispondenze armoniche di Werther qui non ci sono: «i contadini non cantano»¹⁴.

Così come non ci sono i bambini di Lotte, giocosi, ridenti, educati e delicati. A Gagliano i bambini sono «tutti pallidi, magri, con due grandi occhi neri e tristi nei visi cerei, con le pance gonfie e tese come tamburi sulle gambette storte e sottili. La malaria, che qui non risparmia nessuno, si era già insediata nei loro corpi denutriti e rachitici»¹⁵. È, questo, un «mondo senza speranza»¹⁶, devastato dal sole dell'estate che spande il suo «ardore funesto» nella terra riarsa, dove le argille si spaccano per l'arsura: «nelle fessure della terra assestata si annidavano le serpi, le vipere corte e tozze di qui, che i contadini chiamavano cortopassi, dal veleno mortale»¹⁷. In questo quadro, la natura non ha alcuna ideale e metafisica ascendenza sull'uomo, né riflette le turbinose avventure della sua interiorità. Gli uomini vivono in questo ambiente senza una distanza intellettuale che ne caratterizza la narrazione e la temporalità. Uomo e natura non si corrispondono, si appartengono per essenza: dove «l'uomo non si distingue dal suo sole, dalla sua bestia, dalla sua malaria: dove non possono esistere la felicità vagheggiata dai letterati paganeggianti, né la speranza, che sono pur sempre dei sentimenti individuali, ma la cupa passività di una natura dolorosa»¹⁸.

Sia chiaro che mettere vicino i *Dolori del giovane Werther* di Goethe con il romanzo di Levi non ha qui un significato storiografico né pretende di avanzare proposte di critica letteraria. Troppo distanti, alieni l'uno all'altro i mondi descritti dai due narratori. Le riflessioni

¹⁴ C. LEVI, *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1990, p. 33.

¹⁵ Ivi, p. 34.

¹⁶ Ivi, p. 54.

¹⁷ Ivi, p. 56.

¹⁸ Ivi, p. 69.

precedenti, tuttavia, hanno avuto un obiettivo: sottolineare come il rapporto tra uomo e natura non sia mai dato una volta per tutte, ma sia sempre il frutto di una educazione e una formazione culturale, personale e collettiva, del proprio tempo. Così, anche nel momento in cui ci avviciniamo ad una canzone che del rapporto tra uomo e natura ha fatto il suo centro, non possiamo dar nulla per scontato. Fabrizio De André, quando scrive *La guerra di Piero*, più o meno consapevolmente, si porta dietro vissuti che affondano nella sua vita in campagna e traggono da questa la prospettiva generale entro la quale tutto il racconto del soldato Piero, della guerra e del rapporto con l'ambiente esterno si mescolano in un incredibile fulcro filosofico.

Per comprendere questa lettura occorre fare dunque un passo indietro nella vita di De André, per sottolineare quanto importante sia stata la sua infanzia, passata non a Genova di fronte al mare, ma tra le langhe astigiane, in una fattoria. La vita di campagna, infatti, scandisce i suoi primi anni di vita. Un mondo fatto di animali, campi, boschi, contadini e vigne. Qui la famiglia De André trascorre gli anni tormentosi della guerra, lontano da una città così esposta come Genova. E tra queste colline cresce il piccolo Bicio, come veniva chiamato familiarmente. L'incontro con Emilio, il fattore della cascina, sarà decisivo e cruciale. Emilio Fassio è l'uomo che lo porta sempre con sé in ogni lavoro, lo educa alla vita di campagna e all'amore per la terra; ed è lui che segue continuamente nelle attività della cascina e nell'allevamento degli animali. Fabrizio respira a pieni polmoni i suoni, i sapori e gli odori della terra e li tratterrà dentro di sé per tutta la vita.

«Nelle canzoni che ho scritto – racconterò più tardi De André – ci sono dei ricordi affioranti, quando emerge qualche riferimento alla natura [...]; sono riferimenti che nascono da lì, da quei tempi e da quei luoghi, è un tutt'uno; un'emersione della memoria»¹⁹. Così, a Revignano d'Asti, il piccolo De André dorme nella stalla, gioca con i vitelli, corre tra i boschi e ricercherà per sempre «l'erba, il fieno, la terra, quel certo tipo di luna molto meno diafano, molto più carnale di quella che ci appare in città»²⁰. Dei contadini ricorda anche la

¹⁹ L. VINA, *Non per un dio ma nemmeno per gioco. Vita di Fabrizio De André*, Milano, Feltrinelli, 2016, p. 16.

²⁰ *Una goccia di splendore. Fabrizio De André un'autobiografia per parole e immagini*, a cura di G. Harari, Milano, Rizzoli, 2007, p. 31.

fatica e il sudore di lavorare la terra, ed alcune immagini poco idilliache come quella degli «stronzi di vacca che diventano legno, sotto il sole. E il dialetto, che rende più saporite anche le bestemmie»²¹.

Come detto, gli anni di Revignano d'Asti sono anche gli anni della guerra e dei momenti più critici della presenza tedesca in Italia. Sono gli anni dei bombardamenti degli alleati sulle città del nord Italia; del pericolo e della paura dei rastrellamenti di ebrei e di persone ritenute non allineate ai regimi. Famiglie intere si smembrano per non ritrovarsi più. Tra i ricercati, il padre di Fabrizio, Giuseppe De André, ostile al fascismo per aver aiutato alcuni studenti ebrei. O lo zio Francesco Amerio, deportato in un campo di concentramento a Mannheim e sopravvissuto miracolosamente: «tornò dalla Germania come stralunato, e quei piccoli ricordi che mio fratello ed io riuscivamo a strappargli dalla bocca, erano evocativi di scene oggi inimmaginabili [...]. Nel 1962 avrei scritto *La guerra di Piero* ripensando ai suoi racconti»²².

Rispetto ai due estremi sopra evidenziati, quello dell'idillio romantico alla Goethe e quello invece della dura e oscura vita contadina dei contadini di Gagliano di Levi, De André occupa una dimensione intermedia. Non perché tenda a costruire romanticamente il mondo esterno, tutt'altro, ma perché il suo rapporto con la campagna è certamente più gioioso, sebbene provato dalle stesse asperità e asprezze descritte da Levi. Forse per la giovanissima età in cui lo ha vissuto, forse perché ci è cresciuto dentro, il rapporto di De André con la campagna e la natura assorbe tutto il lato poetico di una vita dettata dai cicli delle stagioni senza la buia fatica del lavorare la terra per sopravvivere. A differenza di Levi, cittadino torinese che si trova catapultato dentro un mondo completamente *alieno*, De André vive fin dai suoi primi passi il senso profondo di una vita la cui dimensione esistenziale è scandita dal cielo e dalle stagioni.

La guerra di Piero è una canzone che vive di questa dimensione cosmica della natura e segue un ritmo vitale e ciclico proprio della vita contadina²³. La natura è vista come una complessa strut-

²¹ *Ibidem*.

²² Ivi, p. 24.

²³ Per un approfondimento di questo tema, critico e bibliografico, mi permetto di rimandare al mio *La filosofia di Fabrizio De André*, Genova, il melangolo, 2022. Cfr. anche D. FASOLI *Passaggi di tempo*, Roma, Coniglio editore, 2009; W. PISTARINI, *Fabrizio*

tura circolare e reale dentro la quale ogni cosa trova il suo posto e il suo senso, dove vita e morte, bene e male non si oppongono ma si integrano e si richiamano continuamente. Se ascoltiamo *La guerra di Piero* solo per la morte del soldato, la barbarie della guerra e il palese antimilitarismo non riusciamo a cogliere questo sottile e complesso gioco con il ciclo della vita e della morte, con l'esaltante primavera della rinascita e il cupo inverno della stasi, con la complementarità e necessaria presenza di ogni aspetto dell'esistere e del morire. *La guerra di Piero* parla certamente della morte, ma non di una morte qualsiasi, di una morte come evento ineluttabile di una legge di natura. *La guerra di Piero* parla della morte in guerra, cioè di qualcosa il cui significato ultimo dipende da rapporti di potere tra gli uomini e non da leggi di natura. Vediamo di approfondire questo nodo filosofico, che è cruciale per gran parte della poetica deandreaiana, soprattutto degli anni Sessanta.

La natura, le stagioni hanno un loro ritmo interno, indipendente dall'uomo e dal suo sapere, dalle sue paure e dalle sue attese, dai suoi conflitti e dalle sue lotte. Il transito continuo della vita e della morte sembra un eterno gioco della natura con il mondo; De André, per così dire, lo accetta, non vi si oppone, né mostra di averne timore. *Questa* morte, infatti, è parte della vita, è senso e significato che muove il mondo. *La guerra di Piero*, tuttavia, non parla di questa morte, ma di quella più barbara, "artificiale" se così ci si può esprimere per sottolinearne l'innaturalità: una morte violenta, brutale, senza senso perché imposta dalle dinamiche del potere e da leggi (in)umane ed insulse. È la morte in guerra. Vediamone nel dettaglio l'andamento.

La canzone ci narra di un soldato, senza volto e senza bandiera, che nel pieno dell'inverno inizia a marciare verso il fronte. Già questo ha qualcosa di sinistro: la vita contadina, stanziale per millenaria tradizione, vive nel chiuso del tepore delle stalle il lungo riposo invernale. Piero, invece, marcia verso il suo inferno, incurante, nel pieno delle sue forze, del vento e della neve che gli urlano in faccia di fermarsi. Queste forze della natura sono un presagio di morte, come lo è l'inverno nelle campagne bruciate dalla brina e dal gelo. Il vento è gelido e tagliente, la neve e ogni altro agente atmo-

De André Il libro del mondo. Le storie dietro le canzoni, Firenze, Giunti 2010; C. Così, F. IVALDI, *Fabrizio De André. Cantastorie tra parole e musica*, Roma, Carocci, 2011.

sferico di questa marcia è pieno di attese funeste. La natura intera sembra impietosa con lui ostacolando il suo cammino in ogni modo, ma in realtà ha la forma e la forza di un benevolo consiglio, una sorta di visione del futuro. Il soldato, nel pieno della sua gioventù, si ritrova suo malgrado dentro un “inverno-inferno” ed è circondato da paesaggi di fine della vita. Se ascoltasse la voce della natura, si fermerebbe e tornerebbe indietro:

fermati Piero, fermati adesso
lascia che il vento ti passi un po' addosso
dei morti in battaglia ti porti la voce
“Chi diede la vita ebbe in cambio una croce”.

Ma Piero non ascolta. Va dritto verso il fronte, trasportato più dal dovere («triste come chi deve») e da una distorta morale della patria che non dai benevoli, anche se rudi, suggerimenti della natura. Il passo di giava, che cadenza il ritmo della sua marcia, scandisce un tempo contrario alla vita; questo ritmo monotono e regolare è al servizio di giochi di potere che non comprende e a cui si sottomette passivamente. Nella sua regolarità implacabile, musicalmente sottolineata da accordi militareschi, il passo di Piero segna un doppio percorso che sembra ben rappresentare la differenza tra la natura e la guerra. Da una parte l'inverno che, nell'atmosfera della canzone, lentamente diventa primavera, dall'altra l'uomo che si avvicina al momento della morte. Più la stagione torna verso la rinascita della vita, più il soldato che non ha voluto accordarsi ad essa si avvicina alla sua fine. Al contrario di Goethe, dove la natura asseconda l'intimo tormento del giovane Werther, qui la natura è del tutto indipendente, come in Levi, dall'uomo. Tuttavia, se l'uomo vivesse in accordo con essa, si accorgerebbe dello scarto insanabile tra lui e il cosmo e abbandonerebbe la via della battaglia, che è borghese, artificiale e innaturale, per tornare in seno alla vita dei campi.

Dal punto di vista musicale, questi versi sono sorretti da due chitarre che sembrano voler simboleggiare questo percorso. Non suonano mai all'unisono e spesso, una accanto all'altra, svolgono due linee melodiche indipendenti e in controcanto, come se natura e guerra avessero strumenti simili ma suoni diversi. La prima ha la marzialità del passo, l'altra la libertà di fraseggio. Quest'ultimo, infine, si libera leggero in un lungo trillo che sembra il suono del maggio e della vita, quel maggio durante il quale, invece, il soldato morirà. Il

percorso verso la frontiera, infatti, verso l'incontro con lo sparo fatale del nemico avviene a primavera, dopo un'intera stagione di avvicinamento. Qui il contrasto tra vita e morte è evidente nel paesaggio inverno-primavera cantato nel testo. Un giovane soldato avanza in inverno verso un limite che è la frontiera stessa tra vita e morte e ci arriva a primavera, quando tutta la natura rinasce e scoppia di vita. Proprio in questo culmine astronomico si pone la questione etica del soldato, la scelta di non uccidere. Sebbene sia il fulcro dell'etica di Piero, questa scelta risulta del tutto avulsa dal contesto bellico entro il quale è immerso. Più che una consapevole decisione morale, sembra piuttosto un'intermittenza della coscienza. Al meccanismo automatico del gesto immediato del soldato, in una piccola crepa di umanità, si sovrappone un'indecisione, un pensiero che risulterà fatale.

Piero è un figlio della natura, piegato a dinamiche non sue. Lo sfasamento tra azione e pensiero, tra asservimento al potere e libertà, gli costerà la vita. Il nemico, che solo la divisa permette di riconoscere come tale, non ha invece esitazioni e lo uccide. Non è più crudele o cattivo, è semplicemente un automa che risponde ai gesti che ha imparato. Vedere un nemico equivale a far fuoco. Questo è mancato a Piero, che ha lasciato entrare tra la consequenzialità delle azioni un lampo di natura e libertà.

Incurante di questo dramma, la natura tutta intorno esplode nel suo maggio fiorito, nell'affermazione quasi indecente della vita, nel controcanto essenziale alla scena di morte e di insensatezza di due disperati figli di eventi più grandi di loro. L'affresco ha una forza tale da far dimenticare il conflitto stesso entro il quale la vicenda è inserita, rendendo la sua connotazione storica del tutto superflua: nessuno sa di che guerra si parli. Due uomini soli si sparano, mentre intorno a loro tutto riparte nel suo arcano ciclo di primavera e ritorno della vita. La dimensione filosofica innalza la prospettiva su questi due uomini e mostra come sia assurdo morire di maggio, che in quest'ottica stride terribilmente:

Ninetta mia crepare di maggio
 ci vuole tanto troppo coraggio
 Ninetta bella dritto all'inferno
 avrei preferito andarci in inverno.

Non si può, dunque, morire di maggio, quando gli alberi sono in fiore, quando i campi iniziano a verdeggiare, quando le giornate

promettono molte ore di luce in più. Il richiamo a Ninetta, poi, è duplice²⁴. Da una parte, ancora, la canzone torna a Revignano e allo zio Francesco, al momento in cui i ragazzi (Mauro, Fabrizio e Nina) sembrano come rapiti attorno a questo “morto ambulante” che è stato all’inferno ed è tornato a raccontare la sua storia. Dall’altra la bambina, Nina, che, come la primavera, è una promessa di vita, un maggio fiorito, un simbolo di quanto lontano possa essere la natura dalla guerra degli uomini. Un’ultima immagine suggella il contrasto stridente che anima tutta la canzone: le parole troppo gelate di Piero ormai morente che neppure il sole di maggio riesce a sciogliere. Come se un ultimo mucchietto di neve avesse resistito alla primavera.

Già a partire da questa canzone si riesce a intravedere una poetica e un intero modo di pensare che tornerà spesso in De André: da una parte un universo entro il quale l’esistenza ha il suo posto naturale; dall’altra un luogo dove la vita è un inferno. “Natura” è dunque un termine che si stratifica su tanti significati, così come “guerra”. Natura è vita vissuta nella sua complessità e totalità; guerra è violenza, morte innaturale, forma di dominio e potere. Con parole diverse ma simili negli intenti, nel 1944 anche Pier Paolo Pasolini traccerà una linea di demarcazione tra natura e guerra, tra i campi vuoti punteggiati di primule ed erba e l’aria satura di guerra che invece «puzza di spari». E allora verrebbe da dire alla natura perché «continua a mettere fuori erbusce verdi e fiori gialli e celesti e gemme sugli alni»²⁵.

Così tutti i vissuti dell’uomo possono assumere la forma dell’amore, della vita e della libertà se riesce a vivere secondo i dettami della natura, oppure è soggetto all’ordine, agli obblighi, ai doveri e alla sopraffazione dell’uomo sull’uomo se invece scende nell’agone del potere e del denaro. Intendiamoci, anche la natura è una forma di potere, ma abbraccia e accoglie: è un potere che ci sovrasta proteggendoci; dall’altra la guerra è al contrario un potere che divide e domina distruggendo l’uomo o emarginandolo, creando gerarchie tra chi comanda e tra chi è comandato, tra chi impone la legge e chi obbedisce, tra chi possiede denaro e gli “ultimi”. Scrive

²⁴ Ho sostenuto che Ninetta non sia la moglie o la compagna di Piero, ma la piccola Nina di Revignano d’Asti, che pur doveva aver visto Francesco Amerio di ritorno dalla guerra in *La filosofia di Fabrizio De André* cit.

²⁵ P.P. PASOLINI, *Le lettere*, Milano, Garzanti, 2021, p. 463.

De André: «la campagna, se la ami, ha benedizioni e anche insidie, ma incolpevoli»²⁶.

3. *Sull'esitare in guerra. Echi letterari di Tolstoj in Fabrizio De André*

Sulle possibili fonti letterarie che ispirarono Fabrizio De André per i testi delle sue canzoni più celebri vi è una letteratura ancora tutto sommato esigua e l'argomento meriterebbe certamente maggiori approfondimenti e studi²⁷. In ogni caso tutti coloro che hanno approcciato il tema ricordano spesso la vivacità degli interessi letterari di Faber, il quale riusciva a spaziare dai classici ai contemporanei, alla letteratura *pop*. Nell'indagare echi letterari, citazioni volontarie e involontarie, o ancora sistematici riferimenti a questo o a quel testo "fonte" spesso si rammenta l'importanza della tradizione francese (derivatagli dalle letture consigliate dall'erudito padre²⁸, e di cui poteva godere in lingua originale), che andava dalle ballate medievali, ai testi di François Villon, sino a Stendhal, Flaubert, alle

²⁶ *Una goccia di splendore*, cit., p. 31.

²⁷ Si vedano: D. FASOLI *Passaggi di tempo* cit.; S. SANNA, *Fabrizio De André. Storie, memorie ed echi letterari*, Roma, Effepi, 2009; F. IOVINE, *Fabrizio De André. L'ultimo trovatore*, Genova, Frilli, 2009; W. PISTARINI *Fabrizio De André* cit.; C. COSI, F. IVALDI, *Fabrizio De André* cit.; G. MICHELONE, *Fabrizio De André. La storia dietro ogni canzone* Theoria, 2018; A. BIOTTI, *Un viaggio nell'officina del Faber* cit. Molte delle fonti letterarie di De André sono citate nelle interviste del cantautore raccolte in *De André talk. Tutte le interviste e gli articoli della stampa*, a cura di C. Sassi e W. Pistarini, Roma, Coniglio editore, 2008. Una fonte imprescindibile è poi l'archivio personale di De André conservato presso l'Università di Siena, sul quale v. S. MOSCADELLI, «Volta la carta». *Suggerimenti dall'archivio Fabrizio De André*, in *Scrivere agli idoli*, a cura di A. Iuso e Q. Antonelli, Trento, Museo storico, 2007 pp. 369-411, e *Archivio d'autore. Le carte di Fabrizio De André*, inventario a cura di M. Fabbri e S. Moscadelli, introduzione di S. Moscadelli. Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 2012 (consultabile al link <http://2.42.228.123/dgagaeta/dga/uploads/documents/Strumenti/53881d5a1616a.pdf>). Sulla «biblioteca di Fabrizio De André» v. D. BENOCCI, *I libri di Fabrizio de André: lettura «funzionale» e scrittura. Proposta per un catalogo ragionato di una biblioteca d'autore*, corso di laurea specialistica in «Documentazione e ricerca storica», tesi in Archivistica, relatore prof. Stefano Moscadelli, Università degli studi di Siena, anno accademico 2008-2009, p. 51. L'autrice è profondamente grata a Stefano Moscadelli e Duccio Benocci per aver condiviso preziose informazioni e materiali, ivi compresa una copia della tesi e alla dott.ssa Eleonora Bassi per le informazioni sul materiale librario dell'Archivio Fabrizio De André dell'Università di Siena (si v. <http://www.sba.unisi.it/baums/fondi-archivistici/archivio-fabrizio-de-andre>).

²⁸ Ricordiamo *en passant* che il padre di De André, Giuseppe De André, intellettuale laureatosi in Lettere e Filosofia a Torino, fu prima insegnante, poi direttore e proprietario di scuole private in Liguria, dove, trasferitosi con la famiglia, poteva disporre di una discreta biblioteca.

poesie di Beaudelaire, per arrivare ai testi del cantautore George Brassens. De André poteva poi spaziare con disinvoltura dai versi del Pascoli all'Antologia di *Spoon River*²⁹, passando per i Vangeli apocrifi e per i fumetti di Asterix, coniugando spesso rimandi aulici a storie quotidiane e contemporanee; non mancavano poi incursioni nella roboante poesia russa del Novecento, con i versi del celebre poeta sovietico Evgenij Evtušenko, che ispirarono *Nella mia ora di libertà*, con rimandi a *La centrale idroelettrica di Bratsk*³⁰.

Uno studio sistematico e approfondito delle letture di André, condotto con la metodologia della disamina d'archivio, è quello di Duccio Benocci, che per la sua tesi di laurea specialistica ha redatto una proposta per un catalogo ragionato della biblioteca di Fabrizio de André (biblioteca affidata in deposito da Dori Ghezzi all'Università di Siena, ma che risulta molto parziale e il cui contenuto è in continuo aggiornamento). Nel suo lavoro Benocci ha evidenziato che tra i circa quattrocento libri della "biblioteca" di De André, il cantautore poteva disporre di alcuni testi riconducibili ai grandi classici della letteratura russa, come *l'Idiota* di Dostoevskij³¹ e alcuni racconti di Čechov (una raccolta del 1956³²). Sui "russi" Benocci cita anche un'interessante dichiarazione di De André:

²⁹ All'Antologia di *Spoon river* nell'opera deandreaiana è stato dedicato anche il convegno di studi «Fabrizio De André e il mito di *Spoon river*», 13 dicembre 2004, organizzato dall'ateneo senese e dal Centro Studi Fabrizio De André dell'Università di Siena; si contano anche diverse pubblicazioni sull'argomento.

³⁰ Si veda in proposito l'anteprima della puntata della trasmissione «Che tempo che fa», 21 febbraio 2010 (dedicata ai settant'anni di De André), contenente la rubrica «Book Story» a cura di Giovanna Zucconi. La giornalista, come ricorda Duccio Benocci nella sua tesi sopra citata, vi ricostruì la storia dell'esemplare, un tempo appartenuto a De André, de *La centrale idroelettrica di Bratsk* (traduzione di Pietro Zveteremich, Milano, Rizzoli, 1965), poema scritto dal poeta sovietico e da considerarsi molto importante per la genesi dell'album *Storia di un impiegato*. Si veda il contributo di M. MARASCO, *Saper leggere il libro del mondo: riferimenti letterari nelle canzoni di De André* <https://www.illibraio.it/news/dautore/riferimenti-letterari-canzoni-de-andre-719356/>.

³¹ Scrive Benocci: «Nel fondo l'esemplare recente è più tardo, però, rispetto agli anni di formazione del giovane De André: si tratta di una edizione del 1973: *L'Idiota*, Fëdor Dostoevskij, traduzione integrale dal russo di Rinaldo Küfferle, vol. II, Milano, Garzanti, 1973, pp. 407-835, (I Garzanti - I Grandi Libri)». La passione della letteratura russa sarebbe poi stata condivisa con la prima moglie, Enrica Rignon, detta «Puny», discendente da una facoltosa famiglia genovese. Addirittura De André alla domanda di un giornalista («Sogno», 26 dicembre 1965) relativa agli hobby afferma candidamente: «mi piace molto leggere, specialmente i classici, ma siccome non ho mai il tempo io li comincio e Puny li finisce e me li racconta». Cfr. anche *De André talk* cit., p. 20.

³² A. ČECHOV, *Tutte le novelle: i contadini*, traduzione e nota introduttiva di Alfredo Polledro, Milano, Rizzoli, 1956.

Ho cominciato quand'ero piuttosto giovane coi romanzi e già in casa mia l'impronta era abbastanza francese come tipo di letture: Maupassant, Balzac, Flaubert, Proust. Poi i russi che erano necessari, altrimenti a scuola con gli amici di che cosa parlarvi? Visto che tutti quanti si leggevano Dostoevskij diventava allora un passaggio obbligato, d'altra parte piacevolissimo³³.

Un altro celebre russo dell'Ottocento compare poi, nella stessa intervista, in un momento in cui il cantautore spiegava il proprio approccio alla lettura:

Talvolta mi è capitato di leggere insieme *Asterix* e *Oblomov* di Gončarov. Leggere inoltre è un ottimo riempitivo delle notti tante volte insonni ed è tipico d'una persona un po' nervosa con la pressione che di solito aumenta verso le ore tarde della sera. Insomma sì, i libri mi hanno accompagnato fin da piccolo. In famiglia c'era questa abitudine che fortunatamente s'incastava bene con il mio temperamento, perché sono curioso, facilmente impressionabile e tuttora posso dire di leggere quasi un libro al giorno³⁴.

Tale nostra breve ricostruzione (veloce e sicuramente imperfetta) delle possibili letture di Fabrizio De André, è necessaria ai fini della nostra disamina critica, che suppone una vicinanza tra il testo della celebre ballata «La guerra di Piero» (1963) con un particolare brano di *Guerra e Pace* di Lev Tolstoj, e che riguarda un episodio del celebre romanzo tolstoiano a proposito della Battaglia di Austerlitz. Supponendo dunque che da giovane o molto giovane De André avesse letto la grande epopea tolstoiana (o avesse anche solo cominciato a leggere *GeP*, visto che l'episodio in questione si trova nella prima metà del primo volume, così come di solito venivano pubblicati e venduti sul mercato librario italiano), chi scrive ha voluto postulare, tra quelle che si citano di solito come probabili

³³ Si veda D. FASOLI, *Passaggi di tempo* cit., pp. 50-51.

³⁴ *Ibidem*.

fonti per la *Guerra di Piero*³⁵, una possibile eco letteraria proprio nell'episodio che riguarda il "giovane artigliere rossiccio" e la sua disavventura durante la Battaglia sul campo di Austerlitz, così come la osserva il principe Andrej Bolkonskij³⁶.

In particolare in questa analisi contrastiva con il testo di De André intendiamo sottolineare il ruolo di chi per un momento, in mezzo alla battaglia, si pone come "fuori" dalla mischia, astraendosi in un'esitazione che, sentimento del tutto umano e comprensibile, decostruisce nel suo vivido realismo tutta la retorica di *Kalos thanatos* e dell'estetizzazione di una pomposa *grandeur* militare ma, al contempo, è anche riconducibile a uno degli esempi della tecnica dello *ostranenie* (straniamento) tipicamente tolstoiana. Si tratta di analizzare dunque la descrizione dell'esitazione in guerra, di fronte al nemico, interpretata qui come un precipuo esempio di straniamento³⁷; un'esitazione di chi, dimentico per un momento dell'arma

³⁵ Come è noto sulla Guerra di Piero sono stati trovati negli anni rimandi letterari in Brassens e in Rimbaud, in particolare in *Le dormeur du val* (1870), il cui testo racconta di un giovane soldato che giace al bordo di un fiume "che canta": «C'est un trou de verdure où chante une rivière». Il giovane soldato è morto, e il legame con la natura, meravigliosa e profumata intorno a lui, si è spezzato, il suo giacere inerte costituisce una strana dissonanza nell'ambiente vivo che lo circonda: «Il dort dans le soleil / la main sur sa poitrine Tranquille / Il a deux trous rouges au côté droit». Chi legge però non sa nulla di come è avvenuta la sua morte, né può sapere quale sia la storia di questa tragedia; può solo contemprarne la silenziosa, triste tranquillità.

³⁶ Di seguito citiamo alcune possibili versioni di *Guerra e pace* che De André avrebbe potuto leggere in italiano entro il 1962-63: L.N. Tolstoj, *Guerra e pace*, prima versione integrale e fedele della Duchessa D'Andria, 6 voll. Slavia, Torino, 1928; a seguire, il testo einaudiano "canonico", che riprende la traduzione della Duchessa D'Andria, ma la sottopone alla cura e alla revisione di Leone Ginzburg (*Guerra e pace*, traduzione integrale di Enrichetta Carafa Capecelatro, duchessa d'Andria, rivista da Leone Ginzburg, con una sua prefazione, Torino, Einaudi, 1942 e sue numerose ristampe). Sull'argomento v. G. MARCUCCI, *Traduzioni Einaudi di Guerra e Pace*, «Allegoria», 87 (2023), pp. 223-235; ancora: *Guerra e pace*, traduzione di Itala Pia Sbriziolo, 4 voll., Torino, UTET, 1958; *Guerra e pace*, traduzione di Alfredo Polledro, 3 voll., Roma, Casini, 1960; *Guerra e pace*, a cura di Leone Pacini Savoj e Maria Bianca Luporini, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1961.

³⁷ Sul concetto di straniamento e sull'utilizzo da parte di L. Tolstoj di questa tecnica vi è una ricca letteratura. Rimandiamo qui per brevità solo alla definizione di Viktor Šklovskij (in russo o in italiano): V. ŠKLOVSKIJ *Iskusstvo kak priëm*, prima pubblicazione in «Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka» vyp. II, PG. 1917 pp. 3-14, poi ripubblicato in V. ŠKLOVSKIJ, *O teorii prozy*, Moskva, Krug, 1925 e sue successive riedizioni; in lingua italiana: V. ŠKLOVSKIJ, *L'arte come procedimento*, in Id., *Teoria della prosa*, Torino, Einaudi, 1964; anche in *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, a cura di Tz. Todorov, Torino, Einaudi, Torino 1968, pp. 74-94. Ricordiamo poi i fondamentali studi sull'argomento di A.A. HANSEN-LÖVE *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Wien, Verlag der Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1978; in italiano si veda anche il saggio

che porta in mano, smarrito nella crudele assurdit  che la quotidiana prassi bellica impone al soldato, vorrebbe rimanere umano, ma, inevitabilmente, soccombe se l'altro, o altri, nel frangente del corpo a corpo,   pi  svelto o pi  cinico di lui. Rileggiamo innanzitutto le parole di De Andr  nella parte centrale della canzone:

Vedesti un uomo in fondo alla valle
Che aveva il tuo stesso identico umore
Ma la divisa di un altro colore
Sparagli Piero, sparagli ora
E dopo un colpo sparagli ancora
Fino a che tu non lo vedrai esangue
Cadere in terra a coprire il suo sangue
E se gli sparo in fronte o nel cuore
Soltanto il tempo avr  per morire
Ma il tempo a me rester  per vedere
Vedere gli occhi di un uomo che muore
E mentre gli usi questa premura
Quello si volta, ti vede e ha paura
Ed imbracciata l'artiglieria
Non ti ricambia la cortesia

Quello che possiamo isolare in questo brano, dal punto di vista strutturale,   la presenza di una voce narrante extradiegetica – che, pur partecipando delle vicende del soldato (gli sembra affezionata, quasi ne conosce i sentimenti, lo spingerebbe a sparare, ma Piero non lo pu  sentire), si alterna alla voce interna di Piero, al suo monologo interiore:

«e se gli sparo in fronte o nel cuore / soltanto il
tempo avr  per morire / ma il tempo a me rester 
per vedere / vedere gli occhi di un uomo che
muore»

Chi ascolta il brano viene a conoscenza di questi sentimenti, la foca-

di C. GINZBURG, *Straniamento. Preistoria di un procedimento letterario*, in *Occhiacci di legno. Nove riflessioni sulla distanza*, Milano, Feltrinelli, 1998. Pi  recenti studi sull'argomento, e riscoperte di saggi di autori sovietici meno conosciuti, relativi anche all'*ostrenenie*, sono poi confluiti in una recente raccolta a cura di *Ph nomenologische und empirische Kunstwissenschaften in der fr hen Sowjetunion*brsg, hrsg. von A.A. Hansen-L ve e B. Obermayr, Leiden, Brill, 2022.

lizzazione interna ai pensieri di Piero ci rivela, dunque, l'esitazione del soldato. Questi non è solo un fante che va alla guerra (di controvolgia, in un momento in cui tutto, soprattutto il mondo che sboccia attorno a lui nel mese di maggio, sembra ricordargli quanto contronatura e quanto assurdo sia quello che sta facendo³⁸), ma è soprattutto un individuo pensante, pieno di dubbi, colto nel pieno di una intima controversia morale, la cui durata (pochi secondi, nella realtà?) lo condanna a morte.

Una situazione analoga, in cui ritroviamo una esitazione molto simile, anche se con qualche sfumatura diversa (del resto De André pur avrebbe rielaborato l'episodio) si trova, come anticipato, in un brano che racconta l'andamento della Battaglia di Austerlitz, nel quale il lettore trova un curioso "duello" fra un soldato russo (definito «un artigliere rossiccio») e un soldato francese – di cui spesso si rammenta il colore turchino, differente, di uniforme; tale brano segue di poco il celeberrimo episodio del romanzo in cui leggiamo della profonda ambizione e vocazione alla gloria militare del principe Andrej Bolkonskij, uno dei protagonisti del grande romanzo tolstojano. Facciamo dunque un piccolo passo indietro nel capitolto: è l'alba del 2 dicembre 1805, data poi entrata nella storia come una delle grandi vittorie di Napoleone. Bolkonskij, come molti altri giovani ufficiali dell'Impero russo, brama la gloria nella guerra contro l'imperatore francese, vi cerca un ruolo chiave per dimostrare il proprio eroismo. Quando finalmente il generale Kutuzov e i suoi scorgono i nemici in fondo alla valle, e la battaglia si avvicina, Andrej sente che:

Eccolo, il momento decisivo è arrivato! Ora tocca a me³⁹

Ma quando, poche ore dopo, il fronte sembra distrutto, i francesi imperversano, e i soldati dello zar si danno ad una fuga disordinata, Bolkonskij dovrà cercare di rimediare come può:

³⁸ Sul ruolo della natura e del "mondo al contrario" ne *La guerra di Piero* v. il capitolo dedicato nella monografia di S. ZACCHINI, *La filosofia di Fabrizio De André* cit.

³⁹ L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, traduzione a cura di Emanuela Guercetti, 2 voll., Torino, Einaudi, 2018, p. 360. Le citazioni che seguono fanno riferimento a questa edizione.

«sentendo lacrime di vergogna e di rabbia salirgli in gola, era già saltato giù da cavallo e correva verso la bandiera. “Ragazzi, avanti!” gridava con voce fanciullesca ed acuta» [...]. «Eccolo! Pensava il principe Andrej, afferrando l’asta della bandiera e sentendo con voluttà il fischio delle pallottole, evidentemente indirizzate contro di lui. Alcuni soldati caddero»⁴⁰.

Due sentimenti possiamo notare qui nella psicologia del principe Andrej: la voluttà per l’ebbrezza per la battaglia, e la completa indifferenza per la morte dei suoi compagni, di cui il suo cervello sembra solo registrare, laconicamente, la perdita; ma poco più avanti il suo comportamento cambia repentinamente e profondamente: lo sguardo di Bolkonskij incrocia infatti un episodio *concreto* nella battaglia dal quale è completamente rapito, e per il quale, in mezzo alla confusione, alla polvere, alla carneficina, non riesce più a vedere o a pensare ad altro:

Vedeva già chiaramente la figura di un artigliere dai capelli rossi, con lo sciaccò scivolato su un lato, che tirava uno scovolo da una parte, mentre un soldato francese lo tirava verso di sé dall’altra. Il principe Andrej vedeva già chiaramente l’espressione smarrita e nello stesso tempo furiosa delle facce dei due uomini, che evidentemente non capivano quello che stavano facendo. *«Che stanno facendo? – pensava il principe Andrej guardandoli. – Perché l’artigliere rosso non fugge, visto che è disarmato? Perché il francese non lo trafigge? Prima che riesca a mettersi in salvo, il francese si ricorderà della sua baionetta e lo trafiggerà»*⁴¹.

La scena prosegue poi, sino al ferimento di Bolkonskij:

E infatti un altro francese accorse dai due contendenti con il fucile spianato, *e la sorte dell’artigliere rosso, che ancora non capiva ciò che l’aspettava e*

⁴⁰ Ivi, pp. 361-362.

⁴¹ Ivi. I corsivi, qui e di seguito, sono miei.

aveva trionfalmente strappato via lo scovolo, stava per decidersi. Ma il principe Andrej non vide come andò a finire. Ebbe come l'impressione che qualcuno dei soldati vicini lo avesse colpito di slancio alla testa con un robusto bastone. Fu un po' doloroso, ma soprattutto sgradevole, perché quel dolore lo distraeva e gli impediva di vedere ciò che stava guardando. [...] Cadde sul dorso, aprì gli occhi, sperando di vedere come era finita la lotta dei francesi con gli artiglieri e desideroso di sapere se l'artigliere rossiccio era stato ucciso oppure no, se i cannoni fossero stati salvati oppure no. Ma non vedeva nulla. Sopra di lui non c'era più nient'altro che il cielo – un cielo alto, non limpido e tuttavia incommensurabilmente alto, con nuvole grigie che vi scorrevano piano⁴²

E dunque, se all'inizio del capitolo il principe Andrej desidera solo la gloria, da giovane e ambizioso ufficiale dello zar qual è, poi la sua priorità, in mezzo alla battaglia, subirà un profondo cambiamento: per lui diventerà centrale il destino del giovane artigliere dai capelli rossi che si dibatte con il francese poco lontano da lui e che sicuramente soccomberà «non appena l'altro si ricorderà di avere con sé un'arma, e lo colpirà». Andrej in questi ultimi attimi scorda la retorica della guerra, e la sua estetizzazione, e si preoccupa sinceramente per il destino del suo compagno dai capelli rossicci. C'è una sospensione dell'azione “vera” e “guerresca”, in questo passo, e che presenta caratteri tipici dell'*ostranenie* tolstoiana: i due (l'artigliere russo e il soldato francese), si litigano uno scovolo da cannone ma non stanno *effettivamente* combattendo e, soprattutto, nessuno dei due sembra davvero voler uccidere l'altro. I due esitano in questi momenti terribili, «con espressione smarrita e insieme furiosa» in una strana e apparentemente assurda tenzone. Per ciò che riguarda Andrej, che osserva tutta la scena da fuori, come rallentata, questa sua distrazione sul campo di battaglia, e, soprattutto, questa “esitazione” (*ancora* un'esitazione) è un problema e un impedimento: gli impedisce, a lui che è ufficiale dello zar, aiutante di campo di Kutuzov, con il vessillo in mano e pronto a guidare l'attacco, di

⁴² Ivi, p. 363.

proseguire nella sua azione eroica. Questi lunghi attimi di confusione e astrazione, mentre fuori imperversa la mischia e l'orrore, portano (o contribuiscono a provocare), inoltre, la sua ferita di guerra. Andrej cade sul campo di battaglia senza sapere cosa ne è stato del giovane soldato artigliere russo (e questa, sottolinea ancora il narratore-Tolstoj è l'unica cosa che in quel momento interessava davvero a Bolkonskij) e, svenuto sul terreno, giace supino imbracciando il vessillo.

Sia ne «La guerra di Piero» che in questo micro-episodio riguardante la battaglia di Austerlitz nella grande epopea tolstoiana, troviamo dunque una terza voce (il narratore nella ballata, il principe Andrej nel romanzo) che sono unici, silenziosi testimoni di un momento drammatico nella vita di due soldati posti l'uno contro l'altro. Per un momento l'attenzione è distolta dalle grandi masse militari che si muovono nei campi devastati dalle battaglie, e si concentra sul dramma del singolo: un lungo momento di esitazione che è anche dramma morale (quello di Piero, esplicitamente esternato dal monologo interiore «e se gli sparo in fronte o nel cuore /soltanto il tempo avrà per morire /ma a me il tempo resterà per vedere /vedere gli occhi di un uomo che muore»), e quello dell'artigliere rossiccio e del soldato francese, che per lunghi attimi preferiscono litigarsi lo scovolo del cannone, come due bambini con un giocattolo, in una schermaglia apparentemente assurda, quasi comica (che per loro è meccanismo di auto-difesa psicologica: meglio provare a strapparsi rabbiosamente l'un l'altro un innocuo "accessorio" di guerra⁴³, che fare *davvero* la guerra, infilzando la baionetta nel ventre⁴⁴ dell'altro); questa scena agli occhi di Andrej può apparire pur quasi ridicola, ma l'ombra del riso, se c'è, dura un secondo visto che chi legge la scena con lo sguardo angosciato del principe Andrej, sa che basterà

⁴³ Poco prima, all'inizio dello stesso capitolo XVI, sono due alti ufficiali russi che, sconvolti per l'avvicinarsi improvviso e inaspettato dei francesi in fondo alla collina, *si rubano l'un l'altro* un binocolo militare. Tale simmetria comica è dunque peculiare e significativa. Ivi, p. 359.

⁴⁴ Nell'originale russo Tolstoj è molto preciso e parla proprio di "infilzare" con la baionetta, ripetendo il verbo nelle forme *kolet / zakolet* due volte: «Зачем не бежит рыжий артиллерист, когда у него нет оружия? Зачем не колет его француз? Не успеет добежать, как француз вспомнит о ружье и заколет его» per cui la recente traduzione di Emanuela Guercetti, rispetto anche ad altre versioni italiane, è molto precisa e rispettosa dell'immagine voluta dall'autore. Si veda anche L. TOLSTOJ, *Vojna i mir. Polnoe sobranie sočinenij v 90 tomach*. «Akademija nauk», SSSR, M. 1956-1976, p. 342.

che uno di loro si ricordi effettivamente dell'arma che porta con sé, e, che in un rapido momento di lucidità la smetta di tergiversare e si decida, per sopravvivere, di attraversare quel crudele rito di passaggio nella guerra che è l'effettiva uccisione dell'altro⁴⁵. L'esitazione dell'uno (Piero, e i due soldati ad Austerlitz), però, non corrisponde sempre a quella della controparte. Nel verso della ballata di De André è con ironia raffinata e gelida che ogni pensiero di umanità nel quale si arrovela il soldato Piero è spento dalla voce narrante: l'"altro" uguale a lui, ma con la divisa diversa, non gli «ricambia la cortesia». La sua esitazione, se c'è stata, è durata molto meno, e il cantautore ci regala per la conclusione di questa scena un esempio di "reticenza" tra le più incisive e commoventi in letteratura. Se il Principe Andrej chiude gli occhi, svenuto, con un dubbio, o una speranza per l'artigliere rossiccio, per Piero non ci sarà niente da fare, e i versi conclusivi della ballata ci rimandano malinconici all'incipit, per cui sappiamo già che il soldato «dorme sepolto in un campo di grano».

⁴⁵ Dal canto suo anche un altro dei protagonisti del romanzo di Tolstoj, Nikolaj Rostov, è preso di sorpresa e, attaccato da un soldato francese, fugge via, non prima di aver tirato fuori la sua pistola e di...averla *lanciata* addosso al nemico, pur di non sparare. L'uso "improprio" delle armi o di loro sostituti, in questi singoli episodi del romanzo, è certamente peculiare e meriterebbe un'ulteriore analisi. Si veda L. TOLSTOJ, *Guerra e pace*, cit. p. 366.

