

“Scrivi sempre e stai contenta”. Canti e memorie della Grande Guerra

(Gioachino Lanotte)

I primi italiani a combattere e a cantare le loro canzoni “contro” sono i ragazzi trentini e triestini arruolati nel '14 sotto la bandiera austriaca. I comandi austro-ungarici non si fidano di questi soldati reclutati all'interno dei territori italiani quindi li mandano a combattere il più lontano possibile; in pratica contro la Russia, oltre i Carpazi e in Galizia.

Lo sradicamento forzato e la totale estraneità alle motivazioni belliche portano questi coscritti ad irridere l'imperatore, l'esercito per cui combattono e i propri compagni d'arme con motteggi ideati sull'aria di filastrocche popolari delle loro terre. La triestina *Soldai porta i ferai*, ad esempio, deride la banda del presidio austriaco di scorta ai soldati nel cambio della guardia. *Quel porco de quel medico*, invece, è indirizzata contro il dottore che ha fatto abile il giovane soldato.

Un elemento ricorrente in queste canzoncine è la tendenza dei reclutati italiani a deformare la lingua dei “commilitoni” per mettere in risalto il loro distacco dall'esercito per cui combattono. Nel brano appena citato si usano in una dizione scorretta i termini “taublich” e “ghevera” (ovvero *tauglich* > tauclisc, “abile” e *gewehr* > ghevea, fucile in dotazione ai soldati austriaci); la canzonetta *E' mort el Gèghero* (da *jäger* iega, cacciatore), invece, deride il *kaiser-jäger* (càisa iega) ovvero il soldato cacciatore che fa parte delle truppe di montagna.

In altri casi, la distorsione del nome serve a dichiarare l'ostilità nei confronti dei luoghi del nemico; un sentimento presente anche tra le donne degli arruolati sotto l'Impero asburgico. È quanto indica *Sui Monti Scarpazi*, un brano che i fratelli Pedrotti hanno ascoltato dopo la guerra da una famiglia trentina, con ogni probabilità costretta dal governo austriaco ad espatriare in Romania nel '15 come molti altri nuclei familiari approdati in Boemia e Moravia.

SUI MONTI SCARPAZI

Interventismo

In Italia il 1914 è l'anno di un acceso dibattito politico-sociale accompagnato da canti che sostengono le ragioni pro o contro l'intervento.

Dal punto di vista della “propaganda cantata”, interventismo e neutralismo possono contare, oltre che sui fogli volanti, su una solida cassa di risonanza come il *tabarin*. Già all'epoca del conflitto italo-turco, in quei caffè-concerto, insieme alle canzoni in dialetto e ai primi brani in italiano (*Cirbiribin*, 1898 e *La spagnola*, 1906) si è formato un repertorio di canzonette piene di doppi sensi (*Non mi toccare il Bosforo*¹, ecc.) che ora trova la sua naturale evoluzione nei motivetti tracotanti e ironici a favore della neutralità o dell'intervento.

Il composito coro degli interventisti è nutrito dai canti irredentisti, dal recupero di motivi appartenenti all'innodia risorgimentale e da molte canzoni tracotanti. Nei primi mesi della guerra gli interventisti, si sentono euforici, baldanzosi ed invincibili. Non c'è, d'altra parte, nessuno che possa ancora immaginare la catastrofe mondiale che si compirà per altri tre anni.

GUGLIELMONE, CECCO BEPPE E MAOMETTO

È interessante notare come sia la politica di potenza tedesca più che l'Impero asburgico – da cui parte il conflitto – ad essere avvertita come aggressiva nel percorso dell'Europa verso la guerra. Nei quindici anni precedenti lo scoppio della guerra la Germania del kaiser Guglielmo II, infatti, aveva condotto una politica nettamente ostile sia nei confronti dell'impero inglese che della Francia. Il principale motivo d'attrito tra Germania e Inghilterra era stato la grande flotta di navi da guerra di cui il kaiser aveva cominciato a dotarsi sin dal 1898. Inoltre già dalla metà degli anni '90, nel caso

¹ Edoardo ed Emilio Firpo, *Non mi toccare il Bosforo (Volantino malizioso)*, Editore Izzo, Napoli, 1912.

in cui il conflitto con la Francia fosse ripreso, la Germania si era trovata nella prospettiva di una guerra su due fronti dal momento che l'impero tedesco sarebbe stato attaccato anche ad oriente dall'esercito russo. Così già dal 1905 era stato elaborato il piano "Schlieffen", dal nome del generale che l'aveva concepito.

Pacifismo

Le canzoni d'opposizione al conflitto, invece, hanno un'eco più debole, sia per la scarsa efficacia di canali di comunicazione di classe ancora poco strutturati sia per la loro provenienza eterogenea.

Gli oppositori più convinti – non perché pacifisti ma contrari alla guerra in quanto arma del capitalismo – non vanno oltre alla ripresa dei vecchi inni rivoluzionari di fine Ottocento adattati, in alcuni versi, al nuovo scontro politico-sociale (*Canto dei lavoratori, Addio Lugano, L'Internazionale*, ecc.). Ben pochi sono i brani composti ex-novo; in un canzoniere rivoluzionario pubblicato nel '14 accanto ai classici canti della rivolta figurano solo due inediti sul tema della "guerra al regno della guerra": *Canto di guerra* e *Marcia dei lavoratori*.

Certo, sono presenti altre voci dell'antibellismo in Italia:

- anarchismo,
- parte del mondo socialista,
- pacifismo femminista suffragista,
- obiezione nonviolenta di ispirazione tolstoiana,
- proletariato che non si riconosce nelle organizzazioni sindacali favorevoli all'irredentismo.

Ma, dal punto di vista quantitativo, questa opposizione *tout-court* alla guerra non è di ampio respiro e finisce per essere soverchiata da chi è contro per ragioni di opportunità politica.

È invece dall'ambiente letterario che proviene la voce più convincente in senso pacifista. È la celebre *Ninna Nanna della guerra*, una canzone lontana da precise impostazioni ideologiche e oltretutto in vernacolo, composta da Trilussa nell'ottobre del '14 quando il conflitto già infiamma buona parte dell'Europa.

NINNA NANNA DELLA GUERRA

Neutralismo

In campo liberale si aveva una cospicua maggioranza che grazie alla neutralità mirava a ottenere il massimo delle concessioni possibili dall'Austria.

I *tabarin*, come s'è detto, sono frequentati da un medesimo pubblico benestante dove il confine tra le due posizioni è piuttosto labile. Non a caso *A Tripoli!*, brano a suo tempo interventista rispetto alla Libia, e *La ragazza neutrale* – il motivo che meglio di tutti illumina i rapporti politici del governo italiano con gli altri paesi europei - sono scritte dalla stessa coppia di autori (Colombino e Arona) evidentemente più sensibili alle oscillazioni della maggioranza liberale che a un dissidio etico tra guerra e pace.

LA RAGAZZA NEUTRALE

I canti di trincea

Con l'ingresso in guerra, i canti politicamente schierati lasciano il posto a quelli che il giovane francescano Agostino Gemelli, in servizio al fronte come capitano medico e sacerdote, ha chiamato i "canti del nostro soldato" in un saggio pubblicato per «Vita e Pensiero» già nel 1917. È lì che si trova per certi aspetti il volto più vero del conflitto. Attraverso l'esame di un altissimo numero di strofette ascoltate in trincea, padre Gemelli si occupa di chiarire il significato e l'importanza del canto per la vita del fante. Ma anche quei canti, pur se scaturiti da una comune e profonda fonte d'ispirazione e legati da un corale riverbero umano, si sviluppano come un «grande poema popolare contraddittorio e discontinuo nelle sue diverse parti»². Con un'obiettività che negli anni a venire sarebbe stato difficile riscontrare in altri studiosi improntati da impostazioni più ideologicamente marcate, padre Gemelli rileva in quei canti una guerra nascosta, le piccole e grandi sventure della vita di trincea: -il giudizio severo sugli "imboscati" delle retrovie o delle zone di pace;

-i sacrifici della vita di trincea dove, nel fango, si attenua anche lo spirito combattivo;

-i minuscoli tormenti come quello dei "pidocchi";

-le ristrettezze del vitto;

-il tema dell'"ospedale" come temporaneo riparo dai pericoli della trincea; -il rumore del cannone e dei colpi dei cecchini che turbano il sonno del soldato.

Significativo, in questo senso è il recupero di *Ta-pum* che come molti altri canti venne adattato alle vicende dei combattenti. L'originale risale all'epoca del traforo del Gottardo, e porta appunto il titolo "I minatori del Gottardo". L'aggiunta "Tapum" che fa da ritornello alle strofe si riferisce al secco colpo del "cecchino" austriaco.

TA-PUM

Lo shock sonoro, per quei ragazzi provenienti principalmente dalle campagne e abituati alla "voce antica del silenzio" (per usare il verso di una bella canzone di Paolo Conte), infatti è il primo dei problemi psichici. Il rumore della battaglia ma anche il rumore continuo dell'artiglieria costituiscono uno dei più diffusi motivi di instabilità emotiva tra i soldati.

La Grande Guerra costituisce così anche una sorta di spartiacque nella percezione del rumore che, tra prima e dopo il conflitto, modifica sensibilmente la sua soglia di tollerabilità. Il canto e l'utilizzo della musica in trincea diventano perciò anche una sorta di "bene rifugio".

Ritornando ai canti di trincea, padre Gemelli rileva come la preferenza del soldato per un canto dipende più dall'armonia che dal contenuto del testo, che molte volte è sciocco o incomprensibile, o guidato solo dall'assonanza delle parole. A volte sembra a chi ascolta di afferrare un senso, ma subito un'assonanza o il desiderio di una rima fa perdere la strada al "poeta" e la poesia smarrisce il suo senso in parole che non hanno alcun costrutto.

O BARCAROL DEL BRENTA

Di frequente il soldato esalta nei suoi canti lo spirito di corpo, il valore dell'arma o della classe alla quale appartiene. Egli non trova modo migliore per far questo che di mettere crudelmente a nudo i difetti degli altri. E questo sentimento è ripetuto in mille e mille strofe, che vengono variate solo di quanto è necessario per introdurre il numero della propria classe di leva o il numero del proprio reggimento (es. Il general Cadorna sull'aria del "bombacè")

Altro tema molto frequente nel canzoniere raccolto da Gemelli son i riflessi della vita militare. Il soldato ama il proprio ufficiale anche se la disciplina gli torna dura (es.: Il testamento del capitano).

Molti altri motivi si rivolgono alla fidanzata con ricchezza d'espressione affettuosa. Tra i più celebri motivi d'amore e di nostalgia c'è sicuramente O surdato innamorato composta nel 1917 e

² Virgilio A. Savona e Michele L. Straniero, *Canti della Grande Guerra*, Milano, Garzanti, 1981, p. 5.

quindi intercettata da Gemelli in tempo reale e registrata dopo un passa parola che ci consegna il testo in modo leggermente differente dall'originale

O SURDATO INNAMORATO

Rimangono invece sullo sfondo alcuni filoni che nei decenni successivi sarebbero diventati i commenti sonori più saldamente legati alle “rappresentazioni” della guerra perché più adatti a comporre quadri sociali della memoria ideologicamente più definiti e perciò più facilmente rappresentabili: i canti “sovversivi”, i canti degli alpini e le canzoni composte dai professionisti sul tema del conflitto.

Nel caso dei canti sovversivi, ad esempio, Padre Gemelli sembra letteralmente “non credere alle sue orecchie” quando, a proposito di alcune strofette che vanno al di là del semplice motteggio, scrive nel suo saggio: «Noi tutti udimmo poco tempo fa diffondersi di bocca in bocca nel nostro popolo dei couplets che erano forse stati suggeriti da qualche agente austriaco in servizio di spionaggio».

Biennio rosso

Anzi, nella temperie del “biennio rosso” è proprio il recupero di queste strofe a produrre, in molte osterie e nelle sezioni socialiste, una prima tornata di contromemoria di guerra. Perché, contrariamente a quanto pensa Gemelli, i canti “sovversivi” ci sono, eccome; la loro presenza è attestata dalle numerose sentenze dei Tribunali militari. (Del resto è difficile pensare che strofette quali «Tu piglia nu fetiente / eccoti fatto lu sergente» siano opera dell'intelligence austro-ungarica).

QUATTRO SIGNORI A PARIGI VANNO (Audio)

Persino la seconda importante raccolta, *Canti di soldati*, comparsa nel 1919 a cura di un diarista populisticamente ispirato come il tenente alpino Piero Jahier, annovera canti dal taglio contestatore (*Il disertore*, *La licenza*, *E Cadorna manda a dire*) insieme ad antiche villotte popolari friulane e ad altri canti militari (*Il testamento del Maresciallo*, versione originale del *Testamento del Capitano*, *Dove sei stato mio bell'alpino*, ecc.).

L'eterogeneità delle scelte fornisce lo spunto agli studiosi successivi per muovere critiche all'indirizzo di Jahier. A cominciare da Giulio Fara che già nel 1921 biasima la scelta dei canti perché «dai versi talvolta osceni, e dalle melodie sempre volgari esala un tanfo di caserma che ammorba ed appesta un miglio lontano» .

Fascismo e canti di trincea

Le critiche più aspre, però, arrivano dai compilatori che si muovono in un più marcato contesto nazional-fascista: Cesare Caravaglios, Raffaele Corso, Giuseppe Cocchiara e Giulio Mele fra i più importanti. Caravaglios rivolge critiche anche a Padre Gemelli, il quale viene redarguito per aver messo in luce gli egoismi, piccole rivalità, gelosie sorde, odii malcelati fra soldati e soldati. Caravaglios, generale dell'esercito ed esteta di stampo dannunziano, ribatte con protervia: «Il nostro cuore di combattente si ribella a queste ingiuste affermazioni. Tutti sanno che il soldato in trincea è generoso e talvolta muore di freddo per coprire il suo compagno ammalato» .

In età fascista inizia a prendere piede anche il mito dei canti degli Alpini da cui emana con maggior forza l'elemento epico della guerra. Nate in reparti riuniti secondo un criterio regionale che ne favorisce il senso corale, le canzoni degli Alpini sono concentrate sulla “sacralità della montagna” – tema socialmente presentabile nelle diverse Italie politiche che andranno a sovrapporsi a quella liberale – e caratterizzate da una intensità che consente loro di diventare per antonomasia il “suono” della Prima Guerra Mondiale, anche se spesso sbrigativamente associato alle generiche

canzoni di montagna. E, nell'intrecciare i due repertori, una parte importantissima è svolta fra le due guerre dal coro della SAT (Società Alpinisti Tridentini) e dal CAI (Club Alpino Italiano). Canti come Ta-pum, Monte Canino, Monte Nero, Bombardano Cortina, Monti Scarpazi (sdegnosa storpiatura dei Carpazi dove sono finiti i giovani trentini arruolati nei reparti austriaci), Monte Cauriol, Monte Pasubio, e poi Bassano, Valsugana, Gorizia disegnano una vera e propria, drammatica "mappa di guerra". Monte Canino ha qualcosa di epico che lo isola dagli altri per la sua potenza evocativa:

MONTE CANINO

Resistenza

Durante la Seconda Guerra Mondiale la memoria dei canti degli Alpini transiterà all'interno delle canzoni della Resistenza. La montagna, culla del partigiano, è in quella fase di gran lunga preferita alla pianura in quanto è meno rischiosa, facilita al meglio l'informazione e le discussioni e rappresenta (come ha fatto notare Giorgio Bocca in un suo lavoro del 1966 sulla Storia dell'Italia partigiana) un taglio netto rispetto al paese reale e alla vischiosità dei suoi infiniti problemi irrisolti. Non meraviglia, perciò, il cospicuo ricorso del repertorio resistenziale a canti del '15-'18, sia come riadattamento alla nuova dimensione militare sia come parodia. Emblematica in questo senso è La leggenda del Piave, che conosce numerose contraffazioni (*La leggenda della Neva, La leggenda di Moscatelli*, ecc.).

Secondo dopoguerra

Proprio *La leggenda del Piave* costituisce peraltro un capitolo a parte. Punta di diamante di un repertorio commerciale molto nutrito (La canzone del Grappa, La campana di San Giusto, ecc.), grazie alla creatività di autori professionisti sempre attenti a cogliere ispirazione dai momenti più epici della guerra per trasformarsi in laboriosi organizzatori di consenso, rappresenta per molto tempo il presidio ufficiale della memoria della Prima Guerra Mondiale. Composta da E. A. Mario (pseudonimo del maestro napoletano Ermete Giovanni Gaeta tra il giugno e il novembre 1918, a forza di essere eseguita ad ogni cerimonia (a cominciare dalla tumulazione della salma del Milite Ignoto al Vittoriano il 4 novembre 1921), ne diventa infatti una vera e propria colonna sonora plebiscitaria, non priva (come tutte le colonne sonore) di toni forzati. Ma è curioso notare che la fortuna nazional-popolare del Piave si estenderà anche al travagliato periodo della "transizione" (1943-1945) quando la canzone diventerà una sorta di inno nazionale supplente. In quei mesi di delicato passaggio da sudditi a cittadini, infatti, per gli italiani che ripudiano la monarchia (di cui la Marcia Reale è ancora inno ufficiale a tutti gli effetti) e il passato fascista (che aveva imposto Giovinezza nel ruolo di canto nazionale), il recupero di quella canzone assumerà un significato del tutto particolare. Avrà infatti la capacità di ricollegare gli italiani, sia quelli delle terre liberate sia i partigiani dell'Alta Italia, ad un momento politico-sociale molto alto nella storia del nostro Paese, quello del passaggio verso la democrazia.

VIDEO DON CAMILLO E PEPPONE

Con gli anni del secondo dopoguerra si eclissano le forzature nazional-fasciste e torna plausibile la visione democratico-liberale. Il mito della Grande Guerra, tuttavia, anche dalla Repubblica continua ad essere alimentato attraverso appesantite liturgie e celebrazioni nazionali. Non si arriva ancora ad uno sguardo d'insieme sulla complessità del conflitto. Anzi, dal punto di vista della memoria "cantata", continua a prevalere l'appiattimento su un "quindicidiciotto" tutto alpino. Ma i canti degli Alpini, combinati ai più neutri canti di montagna, stemperano la loro destinazione d'uso sociale fino a diventare forme minime di espressività e appartenenza collettiva

durante le gite del turismo patriottico nei luoghi della Grande Guerra e delle comitive nei rifugi alpini, in un recupero affettuoso ma inerte dal punto di vista di costruzione della memoria (“Quando saremo fora, fora de la Valsugana...”, “Il capitan della compagni-i-iaaaa...”).

Contromemoria sovversiva

È verso la metà degli anni '50 che inizia a maturare un deciso ribaltamento della memoria di quella guerra. Grande impulso in questa direzione viene dallo sviluppo di una nuova consapevolezza ideologica nel campo della musica popolare, con la formulazione, da parte di Ernesto De Martino, del concetto di “folklore progressivo”. Su queste basi prende vita nel 1957 il progetto dei Cantacronache, l'attenzione dei quali va inizialmente ad appuntarsi sul recupero dei valori della Resistenza ma presto si spinge alla valorizzazione di altri grandi patrimoni canori, compreso, naturalmente, il consistente repertorio della Grande Guerra.

La ricerca “sul campo”, continuata poi – a partire dal 1962 - dal Nuovo Canzoniere Italiano, conduce ad operazioni di scavo più profondo nella memoria del '15-'18. Dalla suggestione poetica e dalla carica eversiva (in senso soprattutto morale, ma anche politico) dei canti popolari, che per le loro caratteristiche rientrano perfettamente nell'orizzonte del folklore progressivo, scaturisce l'interesse per il recupero dei quei canti “sovversivi” che erano stati rimossi attraverso una l'opera di censura messa in atto dallo Stato Maggiore dell'Esercito prima e dal regime fascista poi. Nell'ambito di quel recupero critico si inquadrano anche pubblicazioni come quella di Forcella e Monticone che prende in esame e pubblica 166 Sentenze dei Tribunali Militari italiani durante la I guerra mondiale inquadrate storicamente. (Documenti dell'Archivio Centrale dello Stato). Si tratta di una pubblicazione centrale anche dal punto di vista cronologico, infatti il libro esce nel '68. Nel volume sono pubblicate diverse sentenze che riguardano il canto con condanne a soldati rei di avere intonato motivi sediziosi oltre che scandalosi e pericolosi: Prendi il fucile e gettalo giù per terra (parodia di larghissima diffusione popolare del canto O Dio del ciel, se fossi una rondinella...) o Canzonetta (“Il generale Cadorna faceva il carrettiere / e per asinello aveva Vittorio Emanuele, ecc. / Vigliacchi quei signori che hanno fatto il prestito nazionale / e in fin di guerra saranno massacrati”)

PRENDI IL FUCILE E GETTALO GIÙ PER TERRA (audio)

Molti altri canti vengono alla luce grazie a queste ricerche, soprattutto quelli che inneggiano alla diserzione come Prima della guerra c'era da dubitare (raccolto da Gianni Bosio ad Acquanegra del Chiese, Mantova, 1965), In principio della guerra, Regazzine vi prego ascoltare, Ascoltate o popolo ignorante, ecc..

Il valore documentario di quelle canzoni “contro” consente ai nuovi compilatori di andare oltre una memoria “celebrativa” e di confezionare viceversa un racconto della Grande Guerra più ampio, all'interno del quale compaiono nuovi elementi: inammissibilità psicologica, arroganza politica, prepotenza economica, inconcepibilità storiografica, intollerabilità umana, idiozia culturale, ottusità nazionalista, inadeguatezza diplomatica e persino impreparazione militare.

Ovvio che questa chiave di lettura risulti ostica per larghi strati della classe dominante, finché memoria “celebrativa” e memoria “sovversiva” entrano in rotta di collisione. Accade in occasione dello spettacolo “Bella Ciao”, la cui prima nazionale ha luogo nel giugno 1964 al VII Festival dei Due Mondi di Spoleto, per iniziativa di Nanni Ricordi. Durante lo spettacolo, Michele Straniero canta nell'esecuzione di O Gorizia tu sei maledetta una strofa non prevista che suscita la reazione di un ufficiale e l'ira dei benpensanti presenti in sala. Nelle serate successive lo spettacolo viene costantemente disturbato da gruppetti di destra che cercano di impedire la rappresentazione mentre artisti e curatori vengono denunciati per vilipendio delle forze armate. Dopo quell'episodio le cose cambiano; le letture trionfistiche di Vittorio Veneto lasciano il posto ad una storiografia dei

vinti di Caporetto che trova in Gorizia tu sei maledetta il leit-motiv di una vera e propria inversione dei valori.

GORIZIA

Anni '70

Nel contesto socio-politico degli anni '70 – dove sfociano la protesta civile e la presa di coscienza popolare germogliate durante le mobilitazioni di massa del secondo dopoguerra (1947-48), la politicizzazione delle energie giovanili di inizio '60 (fatti di Genova e Reggio Emilia) e le istanze sollevate dal Sessantotto – alcuni temi già presenti nei canti “sovversivi” della Prima Guerra vengono riconosciuti come elementi di ascendenza culturale. L'antimilitarismo ravvivato dalla guerra in Vietnam rispolvera le vecchie strofette pacifiste del '15-'18 (come Addio padre e madre addio o Son tre anni che faccio il soldato), l'emancipazione femminile si rispecchia in diversi canti di spose, fidanzate e madri di soldati mandati in trincea (E anche al mì marito, Regazzine vi prego ascoltare...) e persino la visione marxista della storia ripensata all'interno dei rapporti di classe trova riferimenti (Maledetto sia Cadorna, Maledetta la guerra e i ministri, Quattro signori a Parigi vanno).

Negli anni '70 questo tipo di approccio transita anche nei materiali dell'intrattenimento culturale. Film come Uomini contro di Francesco Rosi (1970) e canzoni come La ballata del milite ignoto dei Gufi (Valdi e Patruno, 1968) e Al milite ignoto di Claudio Lolli (1975) convergono, infatti, nella rivisitazione in chiave polemica del mito della Grande Guerra.

AL MILITE IGNOTO

Alla fine di quel decennio, molto intenso dal punto di vista dell'impegno sociale ma anche appesantito da austerità, disoccupazione, lotte sindacali, alte temperature ideologiche e soprattutto dal terrorismo, l'impatto con la tragicità di quell'evento esercita scarso *appeal* presso una società desiderosa di voltare pagina. Sono i cosiddetti “anni del riflusso” ma, dal punto di vista storiografico, sono anche gli anni di una evoluzione nella direzione della “storia sociale” e di una riflessione profonda proprio sul tema della memoria.

Proprio nel '81, ad esempio, esce l'opera in due volumi di Savona e Straniero a tutt'oggi sicuramente il lavoro più approfondito e documentato su quell'ingente patrimonio. Da lì in avanti altri ottimi contributi inseriscono i canti dei soldati nel quadro di un cantiere nel frattempo aperto sui processi di formazione e sulle vicissitudini nella costruzione dell'identità nazionale.

A questi studi critici si legano anche alcune produzioni discografiche che dimostrano di tenere in gran conto l'importanza delle canzoni della Grande Guerra come patrimonio culturale, ricollegandosi a quella pagina di storia con composizioni originali o rivisitando quel repertorio con nuove soluzioni stilistiche. Un approccio, questo, che nel '96 annette alla canzone d'autore il toccante brano corale *Stelutis Alpinis* grazie all'adattamento di De Gregori, seguito negli anni successivi da altri artisti in questa interessante formula creativa che combina passato e presente.

STELUTIS ALPINIS

Recentemente, insieme a discografia, cinema e teatro, sempre più orientati nel proporre al mercato dei consumi culturali anche tematiche di particolare rilevanza storica, le principali istituzioni sembrano determinate ad assumere il ruolo di imprenditrici sociali di memoria facendo sì che le iniziative per il Centenario non si riducano a celebrazioni rituali. A ciò si affiancano le proposte provenienti da innumerevoli realtà (università, scuole, biblioteche, istituti e archivi storici, associazioni, comuni, ecc.) che tengono conto di tutti i materiali utili a stabilire una continuità

temporale che vada oltre la memoria a breve termine degli individui. La dialettica fra le varie memorie sovrapposte in questi cento anni, quindi, sembra essersi avviata verso un costruttivo percorso di sintesi.

Ma si tratta di un cantiere ancora aperto. Infatti, nonostante la storiografia degli ultimi decenni abbia saputo offrire interessanti e specifiche prospettive sul tema della Grande Guerra (le donne, i prigionieri, gli operai, i canti come in questo caso, la stampa, e così via), una ricostruzione a tutto tondo ancora manca. Letture così frammentate per compartimenti stagni, se non addirittura per feudi interpretativi, devono necessariamente poter confluire in una grande, pervasiva narrazione che abbia come intento la coesione dei diversi piani implicati nel discorso.

Manca, in ultima analisi, un punto d'osservazione ancora nuovo; una memoria che da "contro" diventi "incontro" e, dal punto di vista dell'uso della canzone in sede storiografica, un accostamento a tutto tondo che consenta di percepire in ognuno di quei canti – anche in quelli *non* programmaticamente sovversivi – tutti gli armonici di quella che fu una tragedia corale.

-*Stelutis Alpinis* con quel toccante messaggio ideale di un soldato morto alla sua sposa, rievoca il colossale costo di vite umane di una guerra dove l'aspettativa di vita media era di circa sei settimane...

-*Era una notte che pioveva*, col suo interminabile elenco di stenti e sopportazioni, ci ricollegge alle dinamiche del presente dove sembra essersi definitivamente compiuta la traiettoria dal "sacrificio comune" alla "soddisfazione individuale" > *Il Testamento del capitano*

ERA UNA NOTTE CHE PIOVEVA