

Un soldato-poeta tra poeti-soldati: Giulio Camber Barni scrive in trincea le poesie di La Buffa

A soldier-poet among poets-soldiers: Giulio Camber Barni writes the poems of La Buffa in the trench

Giorgio Taffon
Università Roma Tre, Italia
giorgiotaffon@yahoo.it

Artículo recibido el 30/11/2017, aceptado el 22/12/2017 y publicado el 30/01/2018



Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License

RIASSUNTO: Giulio Camber Barni fu autore di sole due raccolte poetiche, di cui la prima, *La Buffa* (soprannome della Fanteria), è la più importante. Le sue poesie costituiscono un documento esemplare e una testimonianza di altissimo valore di come un ufficiale italiano irredentista, nato a Trieste (1891), militare nell'esercito italiano, ha condiviso coi suoi soldati la terribile esperienza della vita in trincea, coi suoi dolori, le paure, le speranze, le prove di coraggio, il rischio di morire, le brevi pause di serenità e comunanza affettuosa.

Parole chiave: Giulio Camber Barni; Prima Guerra Mondiale; Irredentismo; Poesie; Vita in trincea

}

ABSTRACT: *Giulio Camber Barni had been author of two collections of poems, the more important La Buffa (nickname of the Italian Infantry). Nowadays his poems are still an exemplary document and a very efficient witness of his wartime life. Born in Trieste (1891), in that time part of Austro-Hungarian Empire, conscript in Italian Army willingly, irredentist, he shared the terrible experience of life in the trench with his subordinate soldiers, a life made of sorrows, scares, hope, boldness, risks of losing life, moments of calmness and affectionate community.*

Keywords: *Giulio Camber Barni; World War One; Irredentism; Poems; Trench warfare*

1. Giulio Camber Barni (1891-1941), avvocato triestino, pregevole scrittore giuliano e una delle figure carismatiche della cultura triestina della prima metà del Novecento, amico di poeti e scrittori come Umberto Saba, Virgilio Giotti, Biagio Marin, Giani Stuparich, fu coscritto a inizio della Grande Guerra nell'esercito austroungarico, come tanti altri giovani in territorio ancora pienamente asburgico. E, come tanti irredentisti, decise di disertare fuggendo tra le file italiane, ed arruolandosi volontario nella fanteria, ricevendo varie onorificenze per i suoi comportamenti da ufficiale, coraggiosi e generosi, anche nei riguardi dei suoi compagni di grado inferiore. Giulio Camber Barni, pur non essendo e non considerandosi un vero letterato, e tanto meno un poeta, scrisse per la rivista *L'emancipazione*, a puntate, circa 40 componimenti concepiti durante i terribili giorni di guerra, raccogliendoli col titolo di *La Buffa*, che era il soprannome dato alla Fanteria, e poi pubblicandoli per intero nel 1920. La silloge ebbe poi due edizioni ampliate in volume nel 1935 e nel 1950, rispettivamente a cura di Virgilio Giotti e Umberto Saba. Tale raccolta, tutt'ora, costituisce senza dubbio un *unicum* nella letteratura di guerra italiana, e credo che, specie in questi anni di ricorrenza del centenario della Prima Guerra Mondiale, sia giustificato e opportuno evidenziare le ragioni di un rinnovato interesse nella rilettura di *La Buffa* (Camber Barni, 1969).

Camber Barni fu soldato-poeta fra quei poeti-soldati (un nome fra e per tutti, Giuseppe Ungaretti) che affidarono ai loro versi l'espressione del dolore, della partecipazione, del rifiuto, dell'alienazione, dell'azzeramento dell'umanità causato dalla Grande Guerra (e "guerra grande"). Se un Ungaretti, appunto, ha tratto dalla insondabile esperienza esistenziale della guerra materia per una sua intensa, straordinaria, personale e interiore vocazione alla poesia, Camber Barni ha voluto invece affidare alla scrittura una funzione di testimonianza sincera, umanamente profonda, della vita di trincea e di tanti "poveri" soldati di fanteria coi quali il soldato-poeta Giulio aveva condiviso giornate di coraggio e paura, illusione e disillusione, scoramento e rilancio dell'energia psicofisica. Solo molti anni dopo le due guerre mondiali, nel 1966, per le edizioni milanesi di *All'Insegna del Pesce d'Oro*, venne alla luce la seconda opera letteraria, sempre di poesie maturate grazie all'esperienza bellica, *Anima di frontiera*.

Giulio Camber (Barni è il secondo cognome *italiano* da lui voluto una volta abbracciato l'Irredentismo), si formò nel contesto primonovecentesco triestino, aperto a varie influenze, sia centrifughe (la cultura asburgica mitteleuropea), che centripete (la tradizione italica, in particolare fiorentina). In estrema sintesi il giovanissimo futuro avvocato Camber trasse linfa vitale per la costruzione dei suoi ideali etici, politici, sociali, dall'ambiente vociano e fiorentino; e dall'amicizia di una personalità di spicco della Trieste anni Dieci, Enrico Elia, suo amico stretto, e coetaneo, e che da irredento incontrò la morte in battaglia: fu lui a fare da tramite con la cultura fiorentina, avendo vissuto un periodo da studente nella città medicea. Tale amicizia allargò di certo gli orizzonti dell'amico Camber verso forti ideali etici, intrapresi alla luce sia delle riflessioni di grande respiro dei vociani, sia di tematiche anche d'impostazione fantastica originate dalla temperie culturale d'impronta germanica. E anche verso una frequente ambivalenza di origini religiose, tra ebraismo e cattolicesimo.

Agì molto in Camber Barni anche la frequentazione con Scipio Slataper, col più anziano Virgilio Giotti, con lo stesso Umberto Saba, che poi si sarebbe occupato molto delle sue due opere poetiche, con Biagio Marin, coi fratelli Carlo e Giani Stuparich. Di certo il giovane Giulio era ben dentro quella *couche* triestino-giuliana

in cui si elaborò l'ideale irredentista italiano, anche sulla scorta della lezione del Mazzini, e che interiorizzò profondamente, senza timore neanche della morte, la profonda, devastante contraddizione di essere dalla parte austroungarica dovendo sparare, sul campo di battaglia, contro propri compatrioti! Contro altri considerati italiani! E contro truppe che già le vicende politiche e sociali avevano condotto alla povertà, all'ignoranza incolpevole, all'inconsapevolezza di una guerra forse da moltissimi non accettata.

Non sono stati in molti ad occuparsi di *La Buffa*: certamente lo fecero gli amici di Camber Barni, in particolare Umberto Saba, e Biagio Marin, e lo Slataper; poi, via via, lo studioso Carlo Muscetta, il grande Giacomo Debenedetti, Roberto Damiani, Manlio Cecovini, Anita Pittoni, curatrice dell'edizione del 1969, per i tipi delle Edizioni dello Zibaldone di Trieste (a cui faccio riferimento più avanti per le citazioni testuali delle poesie, in corsivo come tipo di carattere scelto nell'edizione del '69), e, in anni più recenti, Andrea Cortellessa e Giuseppina Giacomazzi.

2. Sulla struttura di *La Buffa*, su aspetti specifici di forma di genere, e su certe caratteristiche di stile, lingua, metro e ritmo, son già state svolte sottolineature significative e precise. Di epopea, fin dalla prima uscita della raccolta, ha scritto il Marin: "Egli narrava come un antico aedo e ti incantava l'anima nella mirabile epopea! [...] Le poesie sono il commento musicale delle sue gesta di guerra. [...] Espressione di vita popolare [...] hanno la forza rappresentativa degli antichi cantori". E inoltre il Marin riconosce, giustamente, a mio parere, che "il canto si fa dolce: [...] una divina tristezza [...] che a volte s'attenua in melanconia, è distesa su ogni parola di Camber, anche sulle sue risate" (Marin, 1966, p. 8).

Umberto Saba, nella sua prefazione all'edizione di *La Buffa* del 1950, afferma che è "il solo libro di poesia epica e popolare, del quale, nel petrarcheggiante paese, si conoscano le origini, e il nome di chi l'ha fatto. [...] ed il suo "giornale" ha l'inconfondibile accento della verità" (Saba, 1950, p. 30). E che il poeta triestino del *Canzoniere* usi la parola "giornale" non ci stupisce se pensiamo al titolo che Gadda volle dare (anche se pubblicati molti anni dopo, postumi) ai suoi diari: *Giornale di guerra e di prigionia*. Lo stesso Camber Barni nel componimento *Oslavia*, tra i più densi e significativi, usa la definizione di "giornale di guerra" o anche "foglio", ricordando quindi la volontà dei comandi militari di diffondere fra le truppe dei "fogli", in genere propagandistici.

In anni meno lontani si occuparono dell'opera del soldato-poeta Anita Pittoni, anche in qualità di prefatrice dell'edizione 1969, e il fine studioso di letteratura giuliana e triestina Roberto Damiani. La prima così scrive nella sua *Notizia* introduttiva al volume:

E proprio quei suoi scritti – alcuni in versi, altri messi giù in 'prosa', una prosa già cantata in fresco ritmo di versi – proprio quei suoi scritti, *urgenti*, di sapienza popolare, di popolare pudico patimento, potevano parlare al cuore di tutti; tutti vi ritrovavano la propria vicenda: l'avventura intima, segreta, e l'altra, esplicita, quella dei fatti, delle azioni, dei rapporti umani: il dramma di ognuno che, quella guerra, l'aveva vissuta, da volontario (Pittoni, 1969, p. 10).

Dal canto suo, molto opportunamente, a mio parere, il Damiani sottolinea che lo stile del Camber si evolve "con efficacia immediata e popolarisca" e "s'avvale d'un concerto plurilinguistico" in cui spicca anche un linguaggio di registro comico e non letterario, ma del tutto spontaneo, vero. E giustamente lo studioso pensa che il

poeta lasci “trasparire un’angoscia non certo sublimata dall’eccellente valore degli ultimi versi”, da cui deriva “Un che di lontanamente pascoliano” il quale “percorre molta parte dell’ispirazione ‘lirica’ di Barni” (Damiani, 1974, p. 27). Secondo il Damiani, inoltre, si accompagnano, in Barni, moduli da *chanson de geste* a una certa vena intimistica, segnata da una religiosità non metafisica; e anche a una nascosta incapacità di essere del tutto coerente, nella lettura ideologica e politica dei grandi eventi, con la sua volontà, originata anche dalla giovane età, di essere umile e di amare i suoi poveri ragazzi militari, quasi “giocando” sulle e con le loro angosce.

Nel 1998 con *Le notti chiare erano tutte un’alba. Antologia di poeti italiani nella Prima guerra mondiale*, Andrea Cortellessa tenta, riuscendoci in gran parte, una coerente e filologicamente dimostrabile sistemazione storico-critica all’apporto, dal punto di vista della scrittura lirica, offerto dai poeti italiani (naturalmente va ricordato che diversi furono anche i prosatori: da Lussu a De Roberto a G. Stuparich, per citare almeno una triade). In tal quadro la figura di Giulio Camber Barni appare inserita in un gruppo di autori che, consapevolmente o meno, concepirono la guerra anche come una “Festa”. Per cui le forme della poesia del Nostro possono risultare

ingenue e cantilenanti, da sagra di paese [...] È una festa popolare, quella della “Buffa” [...] che, infatti, non teme di servirsi del dialetto, anzi dei dialetti (dal veneto al napoletano): cercando insomma di riprodurre naturalisticamente il “paesaggio sonoro” della vita quotidiana di trincea [...] in una sorta di allegro contrappunto alle battute popolaresche e rassicuranti che si scambiano i membri della “Buffa” [...] Egli si esprime con semplicità disadorna, aderendo con assoluta fedeltà di rapsodo al mondo che vuol rappresentare. [...] Si ritrovano in Barni certi umori del primo Palazzeschi e di altri scrittori fiorentini di avanguardia. Ma anche e soprattutto rivive in lui una tradizione ottocentesca: talvolta dall’Ongaro, più spesso Nievo e i canti slavi (quelli tradotti dal Tommaseo) (Cortellessa, 1998, p. 116).

Infine ricordo un intervento relativamente recente di Giuseppina Giacomazzi, in cui la studiosa così afferma:

La Buffa non guarda alla guerra alla quale l’autore pur partecipò come volontario, come momento di esaltazione patriottica ed eroica. La vita in trincea viene raccontata in versi, attraverso l’alternarsi dell’uso del dialetto, da un punto di vista profondamente umano, con quell’afflato amoroso che sa riconoscere l’uomo e il suo valore di persona nello stesso nemico. Barni a tratti avverte un senso di colpevolezza nel suo arruolamento volontario: “Volontario della mia morte / che non volevo la loro” (Giacomazzi, 2009, p. 211).

3. A mio parere i non molti interventi critici e di analisi formale succedutisi negli anni, seppur nei primi interpreti un poco condizionati dai rapporti d’amicizia intercorsi, ci danno, oggi come oggi, un quadro sufficientemente ampio e ben dettagliato della raccolta di Giulio Camber Barni. Il mio tentativo, qui, in queste mie note, è di allargare lo sguardo oltre i valori letterari e formali, e collocare *La Buffa* in un contesto culturale e storico che possa tracciare costanti e divaricazioni sul tema della guerra nel confronto fra l’inizio del Novecento e la nostra attualità (contemporaneità): io credo che si possano tracciare degli ambivalenti nodi difficili da sciogliere relativi ad ossessioni psicologiche, a condizionamenti etnoantropologici, nonché ad aspetti legati alla tecnologia bellica. E credo che *La Buffa* risulti essere un valido testo che ci conduce direttamente in significativi

contesti di riflessione culturale, e dei coerenti, non del tutto disgiunti, pretesti di notevole interesse.

3.1. Inizio così a sottolineare quello che possiamo definire rapporto *quantità-qualità*, partendo per l'aspetto quantitativo dalle pur approssimative cifre dei caduti e feriti registrati in tutto il conflitto: 8 milioni di soldati deceduti, e 20 milioni di feriti (in molti casi con permanenti danni fisici e psichici, al punto che negli anni immediatamente successivi alla fine del conflitto si svilupparono nuove tecniche chirurgiche nel tentativo di alleviare orribili invalidità!). Il Camber Barni evita in gran parte di delineare, nei suoi componimenti, un clima ed una situazione di gran sofferenza globale; i suoi versi si riferiscono spesso a singoli commilitoni, a individualizzate con nome e cognome figure umili di compagni di una sventura che però può portare alla realizzazione di un grandissimo assoluto ideale. Ciò che conta è non cadere nell'*astrazione* di cifre sbalordenti e inafferrabili, perdere l'orientamento esistenziale e mentale, nel considerare le enormi cifre delle vittime. Negli episodi riferiti agli scontri e agli assalti per Gorizia e Oslavia, sua frazione (da cui l'omonimo lungo e centrale componimento di tutta la raccolta), in proporzione si poteva per così dire annegare in cifre sempre spaventose. C'è una considerazione generale quantitativa della morte che resta di fatto sottointesa, e, in *La Buffa*, registriamo soprattutto una visione per così dire *qualitativa* delle modalità del probabile morire, quando appare esplicitamente negli episodi della raccolta, con delle sue specifiche proprietà. Da parte del soldato-poeta c'è quindi "un amore costante alla vita e alla sorte del singolo uomo-soldato, seguito come fratello in un eguale destino. Per cui la parola vuol star-nel-mondo", come ha scritto Roberto Roversi (Roversi, 1998).

Si leggano, esemplari in tal senso, i seguenti versi di *Fermi Tranquillo*, della sezione "Istantanee della Buffa":

Fermi Tranquillo / cuoco dei barnabiti, / col sorriso dolce, / le mandibole larghe, / come di gelatina, / ti ho accolto coscritto; [...] Fermi Tranquillo, / della classe '89, / di Massa Carrara, / a volte le granate... / tremava perfino il furiere, / chi perdeva l'appetito, / chi lasciava il tascapane, / tu no! Lasciavi il fucile, / dimenticavi il rosario, / [...] e mangiavi – la bocca larga – / per la paura, / tutto il pane che restava, / [...] / Certo di passare / cuciniere in paradiso, / come in terra, / avevi un unico dubbio; / per questo, a volte temevi / di morire: / "Chissà, chissà, se i Santi / mangiano pasta al sugo rosso / di pomodoro? / Chissà?" (pp. 168-169).

E si legga la lirica *Il mio funerale* dove il ricordo del caduto è cosa per pochissimi, è evento minimale, privo di qualsiasi filtro interpretativo che lenisca ritualmente la morte, anzi, resta come minimo e ultimo segno di servizio festoso alla Patria:

Quattro fucili lucenti / oppure arrugginiti, / quattro fucili incrociati / mi trasporteranno / dai reticolati. // Quattro fucilieri / taciturni, / quattro fucilieri / sbrandellati, / quattro fantaccini: / ecco i miei becchini. // Senza il canto triste / di qualche deprofundis, / senza batter cigli, / in mezzo alle granate, / come una quadriglia / che sfila alle parate; // Senza lamentele, / senza ipocrisia, / quattro fantaccini / mi porteranno via (pp. 127-128).

3.2. Altre due categorie in opposizione si presentano esplicitamente alla lettura dei componimenti di *La Buffa: verità – non verità*, e strettamente e inevitabilmente collegate, in epoca moderna e contemporanea, *informazione – disinformazione*. Sulla scorta degli studi di Mario Isnenghi (2014), che per primo ha messo a fuoco le dinamiche con le quali la propaganda scritta governativa, fino a quella propriamente letteraria (un nome per tutti d'Annunzio) si è dispiegata negli anni di guerra, possiamo senza dubbio pensare che Camber Barni abbia tenuto presente, nell'intitolare la sua raccolta, uno dei fogli informativi per le truppe dal nome risalente alla fanteria, appunto *La Buffa*; non solo, perché se prendiamo in considerazione ancora il poemetto *Oslavia* (ricordo qui che la battaglia per Gorizia iniziò nell'ottobre del 1915) possiamo verificare come esso venga anche consapevolmente denominato “giornale” dall'autore: “si era rassegnati / a fare quattro salti, / e si aspettava la morte, / o meglio, non si aspettava / neanche più di morire, / proprio così come te, / che leggi questo **giornale**” (pp. 144-145, grassetto mio).

Nel 1920-21, dunque, pubblicando su *L'Emancipazione*, seppur a guerra finita, come, ad esempio, De Roberto nel pubblicare il suo racconto *La paura*, Camber Barni scrive come le cose stavano veramente, se viste dalla prospettiva degli umili soldati, tra toni epici e da epopea (la quale risalta nel componimento di memoria garibaldina *La canzone di Lavezzari*), dove s'impongono alcuni *tópoi* della leggenda e della storia di Garibaldi.

Anche il registro del sarcasmo viene espresso dal soldato-poeta triestino, come in *La propaganda*, una poesia presente nell'edizione base del 1935, poi espunta nella successiva del '50, ma presente perché recuperata dalla curatrice Anita Pittoni nell'edizione qui di riferimento del 1969: “Dentro la trincea / arrivavano i giornali / – così detti di ‘propaganda’ / e poiché non c'era carta / i soldati li prendevano / e si pulivano il culo” (p. 32).

Come pure si veda in *Il Cappellano*: “Il cappellano militare / disse: che Gesù Cristo / amava tanto la guerra. / Concluse: ‘Viva l'Italia! / Evviva S. Antonio!’” (p. 200).

3.3. *Integrazione e appartenenza versus emarginazione* rappresenta un'altra contraddizione che soprattutto un militare come Camber Barni ha inevitabilmente scontato. Qui dovrei aprire una lunga e impegnativa parentesi sul capitolo storico dell'Irredentismo di tutta quella zona dell'Italia che nel 1915 era territorio ancora appartenente all'Impero austroungarico. Mi limito a sottolineare come fu decisivo il rapporto con l'amico Enrico Elia che, con un senso etico della sua vera Patria spinto, se necessario, fino al sacrificio personale, lo portò davvero alla morte sul campo di battaglia. L'amico riveste per Giulio, dopo la sua scomparsa, un esemplare eroico modello a cui conformarsi per coerenza e convinzione assolute. In questa sede credo opportuno almeno mettere in rilievo quello *status* psicologico e interiore che tutti gli irredentisti e volontari di guerra non potevano evitare: l'aver scelto l'azione di guerra per una volontà di riscatto e liberazione li poneva in una particolare veste nei confronti di tutti gli altri commilitoni, specie se graduati dell'esercito. Un ufficiale irredentista e interventista non poteva avere momenti di debolezza, di incertezza, di distacco dalle direttive superiori, anzi, doveva sempre esortare i suoi sottoposti, incoraggiarli, sostenerli: un compito estremo, difficile, delicato.

Si leggano i seguenti versi tratti dal davvero centrale componimento *Oslavia*:

Che dire a quei soldati?... / “Adunata... per l’assalto!” / Stentavano a levarsi,
 / i sergenti mormoravano, / i soldati mi guardavano, / come il loro carnefice.
 / Io non dicevo nulla! / Cosa, poteva dire, / **volontario della mia morte** / che
 non volevo la loro? / Ma vidi allora tra i ranghi / il mio attendente Marchese;
 / gli chiesi, tanto per dire; / “Dimmi, patatone! / dove sei stato da ieri // che
 non t’ho visto un momento / durante tutta l’azione?” / Mi rispose il soldato
 Marchese, / [...] / “Spirante, songo state / tutto ’o tiempo appriesso a te, / e
 quando hai detto ai soldati: / ‘Avanti, avanti ragazzi... / ancora trenta passi!’
 / Spirante, me si sembrato / proprio ’nu capitano!” / Io risi, e quell’uscita /
 mi mise in allegria (pp. 142-143, grassetto mio).

La battuta del soldato Marchese assume il segno di una sia pur minima umile traccia e indicazione di integrazione nel corpo militare “italiano”. Un simbolico e concreto segnale di accettazione da parte degli altri. Ancor più evidente in quanto espresso da un soldato napoletano che sa esprimersi in un dialetto così lontano dalla parlata triestina.

E va anche detto, a mio parere, che vi è, a livello anche psicologico personale, intimo, espressione di un passaggio alla maturità, la necessità di una sorta di riscatto rispetto alla figura paterna, come ha intuito in anni molto più recenti un altro triestino, Giorgio Voghera, nel suo *Gli anni della psicanalisi* (Voghera, 1995). Si doveva essere all’altezza dei padri, i quali per ovvi motivi di età non potevano partecipare alle operazioni militari. Ricorda il Damiani come Camber andasse ripetendo che i motivi della sua partecipazione alla guerra erano stati tanti e che ci sono dei momenti in cui un uomo vuole poter dimostrare a se stesso di essere uomo, di saper affrontare la sofferenza, il pericolo, la morte. E che quando la lotta si è ormai scatenata, bisogna saper sposare senza riserva la causa del partito, della nazione, della civiltà a cui si appartiene; Damiani ha visto in queste scelte la “conquista della dignità attraverso l’umiltà” (Damiani, 1974, p. 34).

Si veda quindi il componimento dal significativo titolo *Il passato* (nella sezione Canzoni, secondo gruppo), in cui appare nella memoria la figura paterna: “Ed io non vorrei lasciare / la sua mano melanconiosa, / ma la notte l’afferra / ed io brancolando la cerco, / e non la trovo più. / E allora mi par di sentire, / nel vento, una voce che piange, / come di mio padre, / e non capisco se sia / la sua oppure la mia” (pp. 253-254).

I versi appaiono come la ricerca di un suggello di affetto, di pacificazione, conseguenziale al senso di riscatto che la partecipazione alla guerra e il coraggio conseguente, sembrano aver assicurato al soldato-poeta. Un padre segnato anche dalla malinconia e dal pianto, visto qui nelle sue debolezze, in una diminuita forza e *auctoritas*, secondo anche la lezione, fra gli altri, dello Sbarbaro di *Pianissimo*.

Nel sentirsi accettato, nel dimostrare attenzione e affetto verso i suoi “fantocchini”, si esplica il senso di partecipazione a quella che è un’avventura decisiva, un evento storico e destinante le sorti di più Nazioni. Ma è inevitabile che aleggi il sentimento della *paura* e che il poeta, voce narrante di straordinarie vicende, ne prenda le distanze e la esorcizzi con *ironia* e con la *pietas*. E ancora una volta va sottolineata la forza dei suoi ideali irredentistici che non devono sopportare una *deminutio*. E che occorre anche andar oltre alibi, ipocrisie, mettendo una distanza fra i suoi ideali e la intrinseca negatività oggettiva e soggettiva della guerra. Accanto a una concezione del morire che si risolve nella dimensione umanamente puntualizzata, come più sopra scritto, si può registrare un clima di distacco ironico, di semplicità rituale priva di ipocrita cerimonialità, e che “abbassa” la memoria letteraria “alta” e classica, come all’inizio del già citato *Il mio funerale*: “Quattro

fucili lucenti / oppure arrugginiti, / quattro fucili incrociati / mi trasporteranno / dai reticolati. // Quattro fucilieri / taciturni, / quattro fucilieri / sbrandellati, / quattro fantaccini: / ecco i miei becchini” (p. 127).

Il soldato-poeta Giulio Camber Barni non manca di esercitare anche la *pietas*, come partecipazione attenta al dolore degli altri, e dei suoi fantaccini; come in più componimenti si può leggere: e ancora in particolare in *Oslavia*:

La notte restammo pochi, / sul Monte Sabotino, / la notte stemmo fermi. / Udivo il brusio delle voci: / “Dov’è la mia compagnia?” / chiedevano i dispersi. / “Mamma, mamma mia... / Mamma! Portaferiiti!..” / Il mio portaferiti / voleva curare i suoi, / quelli del suo plotone. / Gli dissi: / “Cura anche gli altri!” / Mi disse: / “Non ho più cotone”. / Gli detti la mia camicia. / La notte ancora... “feriiti” / “Mamma, mamma mia!”. / Lo scoppio delle granate! / La voce del Sabotino! / Udii ancora un’ultima volta: / “Chi va là?” – con voce maschia. / Poi più nulla: mi prese il sonno (140-141).

La *pietas* consiste anche nell’attenzione agli umili soldati, all’empatia che l’ufficiale Camber prova, ad esempio, nei riguardi del fante Pellegrini, in *Il soldato Pellegrini*: “Ad un tratto levò il capo / il soldato Pellegrini / e trasse dalla tasca / una fotografia. / Era la sua ragazza / un bel pezzo di bruna, / e lui, quasi piangendo, / baciava quel pezzo di carta. / Mi scossi, lo guardai / e gli dissi: ‘Patatone, / perché sei così zambrusco?’” (p. 175).

Di certo la presenza di due vezzeggiativi, “patatone” e il dialettalismo “zambrusco” (in triestino “scioccherello” in senso, appunto, vezzeggiativo), denotano un rapporto di condivisione che va al di là anche, forse, dello stesso substrato mentale di paternalismo, di interclassismo, di umanitarismo, fra ufficiale e soldato semplice. D’altra parte *La Buffa*, vista nella sua interezza, composta di brevi componimenti e di quasi poemetti, oltre che costituire un documento di guerra, è espressione di una personale voce poetica non immune da contraddizioni tali da rivelare in alcuni passaggi testuali anche dei tentativi di nascondimento e di censura delle stesse contraddizioni. In particolare a supporto del poetare la materia della guerra viene esaltato il senso di *coralità* dell’esperienza bellica, dove il “direttore” del coro (maschera del poeta ufficiale) sa che è un tutt’uno coi suoi coristi e deve nascondere la sua autorità e superiorità di cultura e di censo sociale. L’inevitabile sottofondo di popolarismo, frutto dell’assoluta ideologia della guerra giusta e santa, è compensato dall’azzeramento, nella narrazione dei versi, dell’autoritarismo della gerarchia militaresca, e dall’assenza di superiorità sociale e culturale. Al contempo l’ideale della guerra giusta non impedisce al soldato-poeta di superare l’astrazione ideologica con l’attenzione pietosa e sincera verso il nemico come persona concreta, reale. Si leggano i versi presenti, ancora una volta, in *Oslavia*:

E tosto anche l’austriaco / si curvò come una quercia / dal tronco forte, nodoso, / schiantato dalla bufera! / Gli volli fermare il sangue, / ed egli mi disse: “brate” – voleva dire fratello – / non disse altra parola. // Io lessi il suo piastrino: / si chiamava di nome Marko, / il casato era sbiadito, / pastore di Banieluka. / Aveva nella tasca / un ritratto con la moglie, / tre figliole e quattro figli / alti, forti e ben piantati. / Chissà quanto l’avranno atteso / nel lontano suo paese, / la sua moglie, i suoi figlioli, / le sue capre, le bestie bianche (pp. 158-159).

Non credo che si possa individuare in molti dei versi di Camber un’artificiosa retorica dei sentimenti: basta leggere il bel volume di Antonio Gibelli, *La guerra*

grande. Storie di gente comune 1914-1919 (Laterza, Bari-Roma, 2014): in quelle che l'autore definisce "scritture di guerra", in particolare le lettere dal fronte di tanti soldati, dai toni, dal lessico usato, dalla sintassi a volte anche sgangherata, ritroviamo la stessa veridicità dei versi di *La Buffa*.

3.4. Altre due categorie si contrappongono, cioè quella della *fiesta* con quella della *feralità* della guerra, con i suoi inevitabili lutti, le malinconie, le disperazioni. Che la *fiesta*, come sostiene Cortellessa, sia nelle corde del poeta non ne sono del tutto convinto; piuttosto è spesso un velo di malinconia, di tristezza che incombe; forse, più che una "fiesta popolare", quella ritratta nella *Buffa* è la semplice, umana, aspettativa illusoria, a volte ricattatoria, delle speranze del ritorno: amori, famiglia, pace... in una sorta di ottimismo forzato dalla situazione, non però frutto diretto della visione del poeta rapsodo, magari sodale di certe esperienze d'invenzione futurista e marinettiana, il quale non evita di ritrarre anche la *paura* e di essa anche il suo dominio¹.

Paura, paura della morte, morte, lutto: questo è quanto non poco Camber Barni registra nel suo privato e assieme comunitario vademecum poetico sulla Guerra Grande. Leggiamo, al proposito, dalla Sezione Canzoni (primo gruppo), *S. Floriano*:

S. Floriano troneggiava / sopra una collina: / la sua corona di vigne / brillava nella mattina; // S. Floriano aveva le case / fatte per le spose / e le sposine belle / più di tutte le rose. // S. Floriano aveva una chiesa / più bianca d'ogni colore / e le sue campane / chiamavano all'amore. // Ora non c'è più chiesa, / non cantan le campane, / nelle buche di granata / gracidano le rane. // Le case sono nere, / le vigne rovinare, / le spose son raminghe / o piangono internate. // C'è mille croci di legno / intorno a S. Floriano, / a notte s'ode l'Isonzo / lamentarsi da lontano (pp. 123-124).

Un componimento in cui ben oltre ragionamenti o astrazioni mentali è la desolata e desolante realtà del dopo battaglia a incidersi nella memoria dei lettori. Son versi, questi, che rinviano senza tema di sfigurare a certe brevi icastiche poesie dell'Ungaretti del *Porto sepolto*, al quale, come al poeta triestino, si ataglia sicuramente la riflessione del romanziere e giornalista Roland Dorgelès: "Odio la guerra, ma amo coloro che la fanno".

Certamente Giulio Camber vive anche una forte contraddizione interiore tra il senso del dovere, dell'etica, l'assillo morale tipico dei giuliani ispirati dall'ambiente de *La Voce*, e la visione del dolore dei fantaccini che lui deve comandare: in alcuni componimenti l'umanitarismo di Camber Barni si autolimita con l'emergere, nei versi, di una relazionalità che "gioca" un po' fanciullescamente con l'angoscia esistenziale dei militari, quasi a voler imporre il coraggio, il senso assoluto del sacrificio! Ed è in *Un caporale senza nome*, lungo componimento di circa 160 versi, che il soldato-poeta sembra senz'altro prendere davvero coscienza di simile limite. È uno spaccato di vita di TRINCEA: si mangia quando arrivano le vettovaglie, si chiacchera, si spera di non dover iniziare l'azione; l'uso di efficaci ipotiposi, e di sinestesie audio-visive, ci porta davvero dentro la trincea: protagonisti sono il soldato-poeta che narra, dichiarando da subito che: "Non mi ricordo più, / caporal maggiore lombardo, / come ti chiamavi, / non mi ricordo più...".

¹ La paura è il tema centrale del bellissimo omonimo racconto sopra citato di De Roberto; venendo all'oggi merita senz'altro almeno la citazione il film di Ermanno Olmi *Torneranno i prati* del 2014.

Il caporale gli si era offerto volontario di pattuglia, una scelta rischiosissima, a cui il tenente Barni non dà seguito, fino a prendere in giro quel “patatone di un caporale”. Arriva l’attacco austriaco, insistente, col solito fragore altissimo, impaurente:

Non sapevo cosa dire, / e pensavo sul da fare, / quando vidi il caporale: / “Tu volevi andar di pattuglia?”... / io sorrisi, contro voglia... / [...] mi guardò con gli occhi neri, / scalcinato come sempre, / disarmato, senza elmetto / quasi a dirmi: “Proprio io! / Vedi un poco se io sono / caporale o cuciniere!2 [...] E di un balzo risoluto, / si levò sulla trincea, / se ne stette ritto, in piedi, / con le braccia incrociate. [...] Mi dissero: “Il tuo caporale / è giù, a Boneti; / l’altro giorno l’abbiamo portato, / Martone gli ha fatto la croce” (pp. 192-193).

La guerra ha una sua propria cronologia: i tempi degli uomini non possono essere sincronizzati e il caso è sovrano: il caporale lombardo, con la sua scelta suicida, sembra voler dettare lui il tempo della morte! Ma la nuda e cruda e tragica realtà della guerra e del morire esplose in *La canzone di Lavezzari* (secondo componimento di *L’episodio di Podgora*) che riporta anche e soprattutto alla morte dell’amico Enrico Elia, il 19 luglio del 1915:

Barcolammo, oltre trincere, / oltre reticolati, / finché ci fermammo un istante: [...] Enrico Elia sparava... / Ad un tratto udii la sua voce: / “Amico, amico mio!” / Lo presi fra le mie braccia: / egli era pallido tanto / **come un bambino malato**, / e sorrideva per dire: / “**Vero che sono bravo?**” / Anche la **sua camicia era rossa**. / Ancora con gli occhi mi disse: / “Amico, amico mio!” // In mezzo ai reticolati, / **mi sono strappato le carni**, / per portarlo via. / Gli versai la borraccia d’acqua, / la sola cosa preziosa che avevo, [...] Caenazzo, l’amico Cirillo, / m’avevano aiutato / a portarlo via, / mi dissero: / “Non c’è più niente da fare!”. / Io non sapevo decidermi; / **restai solo**. / La sera e le sue ombre / avvolgevano nel silenzio / **le sublimi miserie umane**. // [...] Lo baciai un’ultima volta... // [...] “amico, ti devo lasciare, / cosa dirò alla tua mamma? / Amico, camerata, amico, amico mio” (pp. 220-222, grassetto mio).

Versi che non indegnamente ci riportano alle grandi coppie di amici della letteratura epica: da Patroclo e Achille in Omero, a Medoro e Cloridano nell’Ariosto. Siamo in uno dei brani più riusciti di *La Buffa*, dove il poeta fa parlare i fatti nella loro nuda realtà, e, assieme, è supinamente impotente di fronte alla morte dell’amico, e iconicamente ci restituisce un’immagine da Pietà michelangiotesca, dove il rapporto amicale non è meno coinvolgente del rapporto Madre-Figlio (Elia viene definito “bambino”, difatti).

Concludendo: per molti, compreso il nostro soldato-poeta, la guerra è “un rito di passaggio”: tra regressioni (il soldato-bambino) e sacrificio di se stessi (il soldato vittima sacrificale, e/o eroe). È l’antica virtù della *tlemosyne*, della *sopportazione* (oggi diremmo *resilienza*) che secondo Camber Barni dovrebbe guidare lui e chiunque voglia conquistarsi una patria. Tant’è che per lui la pace stessa più che un fine è uno strumento irrinunciabile su cui costruire e completare un Paese, una Patria, un territorio, una lingua. Ed in *La Buffa* appare sempre come una conquista dettata dal coraggio, estrema, eroica se serve, a volte scandalosamente esercitata con una violenza dal carattere nascostamente sadico.

Certamente, poi, va detto che l'esperienza di guerra si struttura antropologicamente secondo un ritmo ternario di separazione / stato liminare / aggregazione, e l'esperienza di Giulio Camber Barni lo sta a dimostrare anche negli aspetti fondamentali della scrittura. Da ciò senz'altro possiamo dire che la sua visione poetica della Grande Guerra risulta così frutto di una singolare e interessante combinazione di MODERNITÀ e TRADIZIONE, nelle scelte di strutturazione versale: tra forme tradizionalmente antiche (rapsodia, epopea, epica, anche quella ottocentesca-risorgimentale-mazziniana) e forme moderne e più interiorizzate: prosa-verso; venature di lirismo; memoria poetica moderna, da Pascoli a Palazzeschi, a Carducci; plurilinguismo, verso libero.

Riferimenti bibliografici:

- Cortellessa, A. (1998). *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima guerra mondiale*. Milano: Bruno Mondadori.
- Damiani, R. (1974). Una voce nel vento. In Id., *La miccia verde. Saggi di critica letteraria* (pp. 24-41). Trieste: LINT.
- Dorgelès, R. (1919). *Les croix de bois*. Parigi: Éditions Albin Michel.
- Giacomazzi, G. (2009). Trieste e la memoria della Prima Guerra Mondiale in alcuni scrittori di area triestino-giuliana. In AA.VV., *Tempo e memoria nella lingua e nella letteratura italiana. Atti del XVII Congresso A.I.P.I. Ascoli Piceno, 22-26 agosto 2006. Vol. IV: Poesia, autobiografia, cultura* (pp. 201-216). Roma: Associazione Internazionale Professori d'Italiano.
- Marin, B. (1966). Giulio Barni l'ultimo poeta del nostro Risorgimento, Ricordo. In G. Camber Barni, *Anima di frontiera* (pp. 11-23). Milano: All'Insegna del Pesce d'Oro.
- Pittoni, A. (1969). Notizia. Prefazione a G. Camber Barni, *La Buffa* (pp. 9-15). Trieste: Edizioni dello Zibaldone.
- Roversi, R. (1998, 11 luglio). Il poeta di guerra Giulio Camber Barni. *Il Manifesto*.
- Saba, U. (1950). Di questo libro e di un altro mondo. Prefazione a G. Camber Barni, *La Buffa* (pp. 12-53). Milano: Mondadori.