

Comparatismi 7 2022

ISSN 2531-7547

<http://dx.doi.org/10.14672/20222034>

Prima del trauma

Quel che resta sui campi di battaglia di Austerlitz ed Eylau nelle pagine di Tolstoj, Balzac e nei *Mémoires* di Marcelin Marbot

Giuseppe Episcopo

Abstract • «Se queste pagine grondano morte,» recita una famosissima citazione di Susan Griffin «pensate al campo di battaglia. Cadaveri in vari stadi di decomposizione, lenta agonia, momenti di morte tutto intorno. E tu? Tu sei tra i vivi, ma che certezza ne hai?». Dal momento che le chiavi interpretative che appartengono al paradigma del trauma si sono sviluppate nel mondo occidentale alle soglie del XX secolo, concetti come “Trauma paradigm”, “post-traumatic age” ci dicono qualcosa anche dell’epoca che, secondo il filosofo Foucault e lo storico Koselleck, ha condotto alla modernità. L’epoca delle guerre napoleoniche mostra allora qui il volto ancipite della nascente epoca moderna rivelando un’altra dimensione di accesso al trauma: è il trauma della sospensione della vita, il trauma del *revenant*, del moribondo sulle soglie dell’atro abisso delle ombre.

Parole chiave • Tolstoj; Balzac; Marcelin Marbot; Austerlitz; Eylau.

Abstract • «If these pages are thick with death,» a very famous Susan Griffin’s quote reads, «think of the battlefield. Corpses in different stages of decay, the slowly dying, moments of death exist around you everywhere. Who are you? You are among the living, but can you be certain?». Since the interpretative notions that belong to the trauma paradigm, developed in the Western world on the threshold of the 20th century, concepts such as “Trauma paradigm”, “post-traumatic age” reveals also something about the world that, according to Foucault and Koselleck, just to name a few, created the modern age. Napoleonic wars prove the modernity to be Janus-faced by showing another dimension of access to trauma: it is the trauma of the suspension of life, the trauma of the revenant, of the dying person suspended on the thresholds of the dark abyss of death.

Keywords • Tolstoy; Balzac; Marcelin Marbot; Austerlitz; Eylau.

Ledizioni 

Prima del trauma

Quel che resta sui campi di battaglia di Austerlitz ed Eylau nelle pagine di Tolstoj, Balzac e nei *Mémoires* di Marcelin Marbot

Giuseppe Episcopo

I. La rivoluzione dell'esercito di massa

Si dice che la grande rivoluzione moderna nelle strategie belliche (preferisco questa locuzione alla più sclerotizzata immagine dell'arte della guerra che utilizzerò come citazione, qualora necessario) sia avvenuta sul finire del XVIII secolo con la nascita degli eserciti di massa. Sebbene costituiscano una delle più distintive caratteristiche dell'esercito napoleonico, gli eserciti di massa non sono un'invenzione napoleonica: nascono durante il periodo della Rivoluzione, sono promosse nel 1793 dal Comitato per iniziativa di Lenzare Carnot, politico e condottiero, ma anche ingegnere e scienziato. Gli eserciti dei "fratelli d'arme", poi, hanno anche un valore simbolico perché rappresentano un effetto sul piano militare delle nuove prospettive di un accentuato e crescente dinamismo sociale: di conseguenza sono uno strumento necessariamente chiamato ad accompagnare l'avventura napoleonica.

Oltre ai rapporti con la nuova società civile francese, fra i tratti distintivi dell'esercito di massa va preso in considerazione anche quello più specificamente bellico che risiede nella capacità, nuova, di spezzare la geometrica struttura delle regole d'ingaggio delle guerre settecentesche in virtù di un inedito abbandono di schemi tradizionali di attacco e difesa, di disposizione degli uomini sul terreno, di occupazione degli spazi, di regole militari, e della rinnovata importanza assegnata all'intuizione (o alla fortuna). *On s'engage et puis... on voit*, secondo uno dei motti più famosi di Napoleone. Ancor più di tutto questo, a esprimere un carattere rivoluzionario è la forza d'identificazione che l'esercito di massa mostra di possedere. A una ventina d'anni di distanza dai fatti, lo storico francese Adolphe Thiers descrive le caratteristiche di tale identificazione nel racconto della Campagna d'Italia del 1796:

Quando la guerra è un fatto puramente meccanico consistente nell'investire e uccidere il nemico che si ha di fronte, essa è poco degna della storia; ma quando si presenta uno dei grandi scontri in cui si vede una massa d'uomini mossa da un solo e vasto pensiero, che si sviluppa tra il fragore dell'uragano con la stessa nitidezza di quello di un Newton o di un Cartesio nel silenzio del loro studio, allora lo spettacolo è degno tanto del filosofo quanto dell'uomo politico e del militare: e se questa identificazione della moltitudine con un solo individuo, che porta l'energia al più alto livello, serve a difendere una nobile causa – quella della libertà – allora la scena acquista un valore morale che ne eguaglia la grandiosità.¹

Le parole di Thiers da un lato celebrano il condottiero, dall'altro mettono a fuoco un aspetto preciso della figura di Napoleone, l'eroe capace (come Newton, come Cartesio) di rivoluzionare il proprio tempo. È una riflessione di cui dobbiamo specificare la portata ricordando le pagine dello storico tedesco Reinhard Koselleck, che attribuisce alla

¹ Adolphe Thiers, *Storia della Rivoluzione francese* [1823-1827], Milano, Dall'Oglio, 1963, vol. VIII, pp. 333-334. Le traduzioni, laddove non diversamente indicato, sono da ritenersi mie.

Rivoluzione francese il merito di aver immesso nella Storia una nuova dimensione temporale, il futuro.

È contro di esso che si alza il fuoco di sbarramento dell'Ancien Régime: la Rivoluzione francese privando d'autorità qualunque vincolo sia naturale che divino sfonda le mura di cinta a difesa del corso della storia e della coscienza del tempo che, ora, anziché essere collettivamente subito è collettivamente agito. Elemento comune ai concetti fondamentali di "storia", "progresso" e "rivoluzione", e denominatore complessivo del loro carattere isomorfo, nella definizione di Koselleck, di "collettivi singolari" è l'avere nel futuro il proprio orizzonte privilegiato. Le vecchie storie al plurale, i progressi premoderni al plurale sono quindi compresi in un concetto al singolare, il "tempo storico", disposto nella stessa direzione, progressiva e lineare, su cui si dispone la freccia del tempo, e quindi orientata al futuro e disposta secondo i "criteri di movimento" che, a loro volta, investono i processi di "temporalizzazione", "democratizzazione", "politicizzazione" e "ideologizzazione". La comparsa di un orizzonte di aspettativa aperto, non determinato e non riconducibile alle esperienze preesistenti, connette progresso e storia, accordando i ritmi accelerati del primo anche alla seconda. È così che nel volgere di un secolo, tra il 1750 e il 1850 circa, i concetti di "storia in generale" (*Geschichte überhaupt*), "storia in sé e per sé" (*Geschichte an und für sich*), e "storia tout court" (*Geschichte schlechthin*) compaiono all'interno di una struttura il cui coefficiente temporale di cambiamento li rende autonomi dalle tradizionali storie declinate al plurale.²

Non è un percorso che appartiene solo agli storici. Come Reinhard Koselleck anche Michel Foucault sottolinea come la modernità storica, che emerge a partire dal 1789, si ponga in termini incomparabili con la precedente logica della rappresentazione, diventando un'acquisizione irreversibile attorno al 1825. Al centro di questa rottura Foucault identifica "Un evento fondamentale" che il filosofo francese qualifica "tra i più radicali della cultura occidentale" e «che ancora ci sfugge in gran parte perché siamo ancora inseriti nella sua apertura; un evento dall'ampiezza tale che poté sconvolgere e ricomporre, in non più di qualche anno, tutto lo spazio della nostra cultura, cosicché i suoi effetti potrebbero essere misurati solo al termine di un'indagine quasi infinita concernente né più né meno che l'essere stesso della nostra modernità».³ Lo dirà Isaiah Berlin una trentina d'anni dopo con grande forza icastica e poetica nel *Legno storto dell'umanità*, quando nel coacervo e nella congerie degli eventi e delle figure che attraversano la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento (nomina insieme, ricordiamolo, Goethe con Herder, Schleiermacher con Friedrich Schlegel, Fichte e Schiller, Benjamin Constant e Chateaubriand, Saint-Simon, Stendhal, lo zar Alessandro I e, naturalmente, Napoleone) vedrà il modello del nuovo, di una forza segreta del destino, «di uno spirito nuovo e irrequieto che cerca di aprirsi violentemente un varco in mezzo a forme vecchie e paralizzanti, percorso da una preoccupazione nevrotica per i sempre mutevoli stati interiori della coscienza, da una brama dello sconfinato e dell'indefinibile, del movimento e del cambiamento ininterrotti».⁴

Anche György Lukács insiste nell'attribuire all'esercito di massa una rilevanza che mi torna utile riprendere qui. Il percorso di storia militare in cui si addentra Lukács è una sorta di esercizio di microstoria applicato all'epoca napoleonica. «La Rivoluzione francese, le guerre della Rivoluzione, l'ascesa e la caduta di Napoleone hanno fatto della Storia un'esperienza vissuta dalle masse, e su scala europea»:⁵ pur ragionando sul romanzo

² Si veda Reinhardt Koselleck, *Futuro passato, Per una semantica dei tempi storici* [1979], trad. di Anna Marietti Solmi, Genova, Marietti, 1986, pp. 225-226.

³ Michel Foucault, *Le parole e le cose* [1966], trad. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, p. 239.

⁴ Isaiah Berlin, *Il legno storto dell'umanità. Capitoli di storia delle idee* [1990], a cura di Henry Hardy, trad. di Giovanni Ferrara degli Uberti e Gilberto Forti, Milano, Adelphi, 1994, p. 142.

⁵ György Lukács, *Il romanzo storico* [1955], trad. a cura di Eraldo Arnaud, Torino, Einaudi, 1964, p. 14.

storico, per il critico ungherese in questione è la forza di fluidificazione della storia che, sin dalla loro prima costituzione, gli eserciti napoleonici esprimono. Nell'esercito napoleonico, infatti, Lukács vede la creazione di quelle condizioni che permettono agli uomini sia di concepire «la loro esistenza come qualcosa di condizionato storicamente», sia di vedere nella storia «qualcosa che esercita un'influenza profonda sulla loro giornaliera esistenza e che li riguarda direttamente».⁶

2. *Formez vos bataillons*: gli eserciti di massa, i canti popolari e gli inni patriottici

L'analisi delle caratteristiche dell'esercito di massa ha permesso di ripercorrere il decisivo passaggio di orizzonti segnato dall'epoca rivoluzionaria e napoleonica e di accertare, con Foucault, Koselleck, Lukács, la presenza di un cambio di dominanti all'interno del contenuto storico. Ora, se con la Rivoluzione gli eventi storici acquistano la dimensione del futuro, il rapporto col passato, inteso come qualità temporale, era già stato oggetto di un processo di trasformazione iniziato qualche decennio prima. Così, infatti, è appunto a partire dalla seconda metà del Settecento e fino a tutta la prima dell'Ottocento che in molte regioni d'Europa comincia una grande corsa ad appropriarsi del passato, a fissarlo. Non si tratta del passato storico ma delle tradizioni orali che garantivano la memoria collettiva. È un passato popolare conservato oralmente – nenie, ballate, ninnenanne, canti – che inizia a essere oggetto di catalogazione.

Analizzando questo fenomeno Paolo Giovannetti ricorda che «Nel mondo di lingua inglese, si oscilla tra le *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy, del 1765, e gli *Ossian Poems* di James MacPherson (il cui primo libro è del 1761): si oscilla, a ben vedere, tra un minimo di rigore documentario e un massimo di falsificazione».⁷ Proseguendo su questa linea si potrebbe aggiungere che si oscilla anche verso un massimo di conservazione della memoria considerando – ancora per l'ambito britannico – la prima raccolta di *nursery rhymes* (*Tommy Thumb's Pretty Song Book* del 1744), che attingeva a un repertorio già familiare ai tempi di Shakespeare dal momento che include, ad esempio, la *Song of Sixpence* a cui Sir Toby Belch fa allusione nella *Twelfth Night* quando dice a un giullare: «Come on; there is sixpence for you: let's have a song» (atto II, scena 3).

Queste raccolte, che sembrano certificare il passaggio verso la trasmissione cartacea delle tradizioni popolari, ci portano a un periodo che precede di una cinquantina d'anni al massimo l'epoca napoleonica: cosa accade quindi in Francia?

Qui siamo già più vicini a ciò che ci concerne, dal momento che sarebbe interessante osservare se nelle canzoni si conserva un rapporto tra cultura popolare ed esercito di massa. Partiamo da quel che scrive David Hopkin sulle canzoni popolari francesi:

Patrice Coirault (1875–1959), the leading twentieth-century scholar of French folk song, undertook the vast project of cataloguing French song types. His *Répertoire des chansons françaises de tradition orale* has been revised and expanded by other song scholars since his death. It contains just one song type that refers to Napoleon Bonaparte by name, to which Coirault gave the generic title 'Le bombardement de Mantoue'.⁸

⁶ Ivi, p. 17.

⁷ Paolo Giovannetti, «*The Lunatic Is in My Head*». *L'ascolto come istanza letteraria e mediale*, Milano, Biblion, 2021, p. 85.

⁸ David Hopkin, «My gunners will burn your houses, my soldiers will pillage them»: *What French People Were Singing about When They Sang about Napoleon*, «French History», 36, 1, 2022, pp. 100-101.

Rispetto alle raccolte citate in precedenza, il repertorio di canzoni francesi a cui fa riferimento Hopkin è contemporaneo, certo, ma è anche il risultato di un progetto condotto con maggiore estensione. Ed è proprio dalla prospettiva del presente che lo storico inglese è in grado di osservare e mettere in luce una strana sproporzione: fatta eccezione per il “bombardamento di Mantova” nel repertorio delle canzoni francesi della tradizione orale raccolto su carta mancano canzoni che parlino di Napoleone o che lo nominino. Un’assenza, questa della figura di Napoleone, che è tanto più sorprendente se il catalogo francese viene confrontato con le raccolte britanniche, nelle quali il nome del condottiero francese compare centinaia di volte. Come ogni buon storico – e David Hopkin è un eccellente studioso di storia sociale e culturale – l’autore sposta l’attenzione interamente sul perché, e i motivi storici e filologici che Hopkin prende in esame sono ricchi di indicazioni che aiutano a illuminare i rapporti tra memoria, cultura popolare e storia. Allo stesso tempo ci inducono a cercare altrove una saldatura tra canti popolari e canti militari nella Francia napoleonica.

Forse i soldati di Napoleone non cantavano *Le bombardement de Mantoue*,⁹ ma le arie alla moda, le canzoni civili, i motivi della “Marsigliese”, della “Carmagnola”, del “Veillons au salut de l’Empire”, alcuni canti popolari come “C’est ce que nous console” e “Lisette est faite pour Colin” si prestavano particolarmente ad essere rielaborate al fine di educare i cittadini e i soldati ai valori della libertà.¹⁰ Lo storico Jean-Paul Bertaud in alcune pagine del suo *La Révolution armée* ricostruisce con precisi dettagli, anche contabili, i passaggi che portarono Pierre Gaspard Chaumette (funzionario della Comune di Parigi dopo l’insurrezione del 10 agosto 1792, fautore e vittima del Terrore due anni dopo) alla realizzazione di un opuscolo di inni patriottici. «Siamo francesi e ben conosciamo il valore delle strofe», avrebbe detto Chaumette nel ricordare l’importanza del libretto di canzoni rivoluzionarie da distribuire a ogni volontario alla partenza per l’esercito: il valore delle strofe, come chiosa Bertaud, è che una volta ben fissate nella memoria è più facile far risuonare le parole ispirate ai modelli sans-culotte dell’uomo libero che combatte contro le falangi mercenarie, del cittadino-soldato *aux armes* a cui chiedere: *formez vos bataillons*.¹¹

⁹ Per una veloce contestualizzazione del ruolo chiave della battaglia di Mantova nella Campagna d’Italia mi affido alle parole di Mascilli Migliorini, che arricchiscono il significato della stessa di ulteriori dettagli: «La resa di Mantova, avvenuta con particolari cavallereschi che accrescono la suggestione della circostanza (al vecchio e valoroso generale Würmser vengono resi gli onori militari ed è Sérurier, il suo avversario sotto le mura della città e non Bonaparte, che con gesto assai elegante ha voluto rimanere assente, a tributarglieli) e dopo di essa *l’expédition comique*, che vince le deboli resistenze delle truppe papaline inducendo il pontefice alla pace di Tolentino, assicurano a Napoleone il sostanziale controllo della penisola. «L’armata d’Italia non era mai stata così bella, né così numerosa e in migliore condizione» ricorderà egli stesso, ed in effetti con i successi del gennaio e febbraio 1797 poteva ben dirsi che lo spirito – e la sostanza insieme – del piano della campagna, immaginato l’anno precedente, si fosse realizzato. Il fronte italiano da secondario terreno di operazioni era divenuto il boulevard attraverso il quale si poteva raggiungere il cuore dell’Impero: Vienna». Luigi Mascilli Migliorini, *Napoleone*, Roma, Salerno Editrice, 2001, p. 109.

¹⁰ Uno spaccato della vita in epoca napoleonica è offerto dallo storico Jean Tulard: «Il borghese è affezionato al *vaudeville*, che offre spettacoli teatrali brevi, misti a canzoni su arie conosciute; assapora le battute salaci del repertorio dei varietà, ma lascia al pubblico popolare il melodramma, in piena ascesa grazie a Pixérécourt. È poco amante della musica, a giudicare dall’accoglienza riservata a Mozart: la rappresentazione, all’Opéra, del *Flauto Magico* e del *Don Giovanni* sono un fiasco completo». Jean Tulard, *La vita quotidiana in Francia ai tempi di Napoleone* [1978], Milano, Mondadori, 2018, p. 228.

¹¹ Jean-Paul Bertaud, *La Révolution armée. Les soldate-citoyens et la Révolution française*, Paris, Editions Robert Laffont, 1979. Cfr. Cap. VI, “Les sans-culottes et l’armée”.

Sottratte ai temi dell'intrattenimento, le melodie più note entrano nella memoria culturale come dimostra Stendhal in *Le Rouge et le Noir*, nei capitoli sul 1830 che raccontano il timore dei conservatori per l'avvicinarsi della fine della seconda restaurazione. Il marchese de La Mole, figura influente del faubourg Saint-Germain, ministro del Re, arringa i suoi sodali, nemici della libertà di stampa e nemici della Rivoluzione, ricorrendo alla formula rivoluzionaria per eccellenza: *formez vos bataillons*. Formare i battaglioni è un richiamo, quasi un automatismo, per compattare le fila anche se in questo caso non già per difendere i valori della rivoluzione ma a vantaggio dei restauratori e degli stati pronti a sostenerli, l'Inghilterra e gli imperi di Austria, Russia e Prussia.

Formez vos bataillons, vi dirò con la canzone dei giacobini; allora si troverà qualche nobile Gustave-Adolphe che, commosso dal pericolo imminente del principio monarchico, si slancerà a trecento leghe dal suo paese, e farà per voi ciò che Gustave fece per i principi protestanti. Volete continuare a parlare senza operare? Tra cinquant'anni non vi saranno più in Europa che presidenti di repubbliche, non un re. E con queste due lettere, R, E, se ne vanno i preti e i nobili. Non vedo più se non dei candidati che fanno la corte a delle maggioranze infangate.

Avete un bel dire che in questo momento la Francia non ha un generale accreditato, conosciuto e amato da tutti, che l'armata non è organizzata se non nell'interesse del trono e dell'altare, che le han tolto i vecchi soldati, mentre ognuno dei reggimenti prussiani e austriaci conta cinquanta sottufficiali che hanno visto il fuoco.

Duecentomila giovani appartenenti alla piccola borghesia sono innamorati della guerra...¹²

3. La ferita di guerra e la sospensione della vita

Forse ho indugiato troppo nel seguire le implicazioni che la nascita dell'esercito di massa ha avuto anche nella storia delle idee. Fatto sta che l'esercito napoleonico marcando il passaggio da un esercito composto da sudditi a un esercito democratico segna anche l'inizio di una crescita progressiva della popolazione attiva in guerra che, per dimensione e numero, avrebbe raggiunto il punto più alto in quel Novecento descritto da più parti come il secolo della violenza di massa. Eppure, senza che questo voglia oscurare la faccia orrorifica, distruttiva, feroce delle guerre novecentesche, le guerre napoleoniche, in un arco di tempo inferiore al decennio, hanno mostrato con 6 milioni di vittime l'atroce forza distruttiva delle armi a basso grado di tecnicizzazione. È l'«arcaico dio della guerra», direbbe James Hillman, che si palesa e tiene stretti nella stessa epoca Napoleone, Ulysses Grant, Dwight Eisenhower e George Smith Patton. Si potrebbe anche dire così: tre secoli, un imperatore, due presidenti degli Stati Uniti che vengono dall'esercito, un generale che in stile Western

¹² Stendhal, *Le Rouge et le Noir: Chronique Du XIX Siècle*, Paris, Levasseur, 1831, v. II, p. 129. (trad. di Massimo Bontempelli, in Stendhal, *Il rosso e il nero e La certosa di Parma*, Roma, Newton Compton, 2011, posizione Kindle 325-316): «*Formez vos bataillons*, vous dirai-je avec la chanson des jacobins; alors il se trouvera quelque noble Gustave-Adolphe, qui, touché du péril imminent du principe monarchique, s'élancera à trois cents lieues de son pays, et fera pour vous ce que Gustave fit pour les princes protestants. Voulez-vous continuer à parler sans agir ? Dans cinquante ans il n'y aura plus en Europe que des présidents de république, et pas un roi. Et avec ces trois lettres R, O, I s'en vont les prêtres et les gentilshommes. Je ne vois plus que des candidats faisant la cour à des majorités crottées. Vous avez beau dire que la France n'a pas en ce moment un général accrédité, connu et aimé de tous, que l'armée n'est organisée que dans l'intérêt du trône et de l'autel, qu'on lui a ôté tous les vieux troupiers, tandis que chacun des régiments prussiens et autrichiens compte cinquante sous-officiers qui ont vu le feu. Deux cent mille jeunes gens appartenant à la petite bourgeoisie sont amoureux de la guerre...».

portava una pistola nel cinturone da cowboy proprio come il nonno, omonimo, morto nella Guerra di secessione.

Ora, però, è proprio alla rappresentazione cinematografica di quest'ultima figura a cui va prestata attenzione. Torniamo a Hillman:

C'è una battuta in una scena del film *Patton, generale d'acciaio*, che da sola riassume ciò che questo libro si propone di capire. Il generale Patton ispeziona il campo dopo una battaglia. Terra sconvolta, carri armati distrutti dal fuoco, cadaveri. Il generale solleva tra le braccia un ufficiale morente, lo bacia e, volgendo lo sguardo su quella devastazione, esclama: «Come amo tutto questo. Che Dio mi aiuti, lo amo più della mia vita».¹³

Nelle parole di apertura di *Un terribile amore per la guerra*, James Hillman si sofferma su una scena ad alto tasso di figuralità. Non intendo dire che qui si prefiguri un disegno quanto che esso venga rinnovato, reiterato. Nella frase pronunciata da Patton riecheggia la passione di quei duecentomila giovani della piccola borghesia «innamorati della guerra» ricordati da Stendhal. Ripetizione da un lato, quindi, ma reiterazione dall'altro perché prima di osservarlo nel film di Franklin Schaffner abbiamo già visto – posata la polvere dello scontro – qualcun altro attraversare la “terra sconvolta” e assumere su di sé il ruolo di psicopompo. Accade in *Guerra e pace*, alla conclusione della battaglia di Austerlitz. È Napoleone.

Tolstoj racconta con precisione tutti i momenti che precedono lo scontro, descrive le scelte di tattica militare, l'incapacità di trasferire ai soldati dello zar gli ordini sulle azioni da compiere, la difficoltà dei militari di comprendere i settori loro assegnati, con le truppe russe che s'intralciano con quelle austriache finendo poi pure per spararsi addosso a vicenda. In questo crescendo di caos un senso di disorientamento e scoramento s'impossessa dell'esercito, che arriva al momento della battaglia sfiduciato, disilluso, già sconfitto; e la sconfitta, puntuale, arriva. Alla fine della battaglia Napoleone percorre il campo insieme ad alcuni suoi aiutanti. Qui potremmo realmente, in una sorta di effetto di sovrapposizione mediale, leggere le pagine di Tolstoj lasciando scorrere le immagini del film *Patton*. Napoleone e il generale della Seconda guerra mondiale sembrano stretti nella stessa epoca, accomunati dalla medesima prossemica. L'imperatore scruta a terra, alza gli occhi, osserva i vivi che ricambiano il suo sguardo: «*De beaux hommes!*» disse Napoleone, guardando un granatiere russo ucciso, che giaceva sul ventre, il volto premuto sul terreno e la nuca annerita, protendendo lontano un braccio già rigido». Osserva i corpi stesi a terra che non possono ricambiare lo sguardo, i morti e i non-morti. A terra, tra i non-morti, c'è il principe Andrej Bolkonskij

che giaceva supino con l'asta della bandiera accanto (la bandiera era già stata presa dai francesi come trofeo).

«*Voilà une belle mort,*» disse Napoleone, guardando Bolkonskij.

Il principe Andrej comprese che si parlava di lui e colui che parlava era Napoleone. Aveva udito chiamare sire l'uomo che pronunciava queste parole. Ma le aveva udite come si ode il ronzio di una mosca: non soltanto non lo interessavano, ma nemmeno vi prestò attenzione e le dimenticò subito. La testa gli scoppiava; sentiva di perdere sangue e vedeva sopra di sé il cielo, lontano, alto ed eterno. Sapeva che quell'uomo era Napoleone, il suo eroe, ma in quel momento Napoleone gli sembrava un uomo meschino e insignificante in confronto a ciò che accadeva fra la sua anima e quell'alto cielo sconfinato sparso di nuvole fuggenti. In quel momento gli era del tutto indifferente chi gli stava dinanzi, chi parlava di lui; ma era contento che davanti a lui si fossero fermati degli uomini e desiderava soltanto che quegli uomini lo aiutassero e lo restituissero alla vita, che gli sembrava così bella, perché adesso la comprendeva in modo così diverso. Raccolse tutte le sue forze per muoversi ed emettere qualche

¹³ James Hillman, *Un terribile amore per la guerra*, trad. di Adriana Bottini, Milano, Adelphi, 2005, p. 11.

suono. Fece un debole movimento con una gamba ed emise un gemito fioco e doloroso che impietosì lui per primo.

«Ah! è vivo,» disse Napoleone. «Sollevate questo giovane, *ce jeune homme*, e trasportatelo al posto di medicazione!»

Detto questo, Napoleone spinse avanti il cavallo per andare incontro al maresciallo Lannes, il quale si era tolto il cappello e si avvicinava all'imperatore congratulandosi sorridente per la vittoria.

Il principe Andrej non intese più nulla; perse conoscenza per il dolore lancinante che gli provocarono il sollevamento sulla barella, le scosse durante il trasporto e il sondaggio della ferita al posto di medicazione.¹⁴

Davanti all'assemblea dei vivi Napoleone rievoca l'immagine greca della "bella morte", distribuisce gli onori ai soldati che, combattendo, non si sono sottratti al destino di morte che incombeva su di loro. Il *kalos thanatos* è nell'ordine guerresco, gli appartiene e nell'appartenergli strappa la morte al trauma della perdita, la sussume in un respiro epico. Per Andrej è diverso. Al principe sono stati sì offerti i tributi di onore ma il destino non gli ha riservato il passaggio dal campo di battaglia al camposanto, lo ha rivoltato in vita. Per Andrej è diverso allora perché la sua condizione di non morto, di *revenant* lo fa portatore di un *ethos* diverso. Rigetta così la bella morte e i valori espressi dalla figura che gliel'ha offerta: snobilita Napoleone, lo fa decadere dal suo statuto mitico, ne limita la portata epica, lo riduce alla sola funzione di soccorritore.

I reduci delle guerre del secondo Novecento hanno rivelato il disturbo post-traumatico da stress, quelli della Prima guerra mondiale le nevrosi scatenate dai traumi. Ma se i morti sono morti e i reduci ammutoliti,¹⁵ le guerre napoleoniche mostrano un'altra dimensione di accesso al trauma ed è quello presente in *Guerra e pace*: è il trauma della sospensione della vita, il trauma del quasi trapassato, del moribondo che non scende nell'atro abisso delle ombre. Vorrei portare qui un breve gruppo di esempi che s'inseriscono in questa traccia, tutti provenienti dalle guerre combattute dall'Impero di Francia, tutti incentrati sul campo di battaglia, tutti fondati sull'incertezza di essere fra i vivi e i morti. La caduta di Andrej ad Austerlitz, che precede di alcuni capitoli il risveglio sul campo di battaglia che abbiamo osservato, la pagina delle memorie del generale Marcellin Marbot, ferito nella battaglia di Eylun, e la scena della morte ancora a Eylun e della riapparizione a Parigi, una decina d'anni dopo, del colonnello Chabert nell'omonimo racconto di Balzac.

4. Corpi, carri, cavalli, armi e bandiere: Austerlitz ed Eylau

Ripartiamo dal principe Andrej. Siamo al cap. XVI, Tolstoj ha appena finito di passare in rassegna lo stato maggiore dell'esercito russo alle prese con le strategie militari e ritorna

¹⁴ Lev Tolstoj, *Guerra e pace* [1865-1869], trad. di Emanuela Guercetti, Torino, Einaudi, 2019, cap. XIX, posizione Kindle 659-660.

¹⁵ «Questi morti mostrano un supremo disinteresse per i vivi: per quelli che hanno tolto loro la vita, per i testimoni – e per noi». Susan Sontag, *Davanti al dolore degli altri*, trad. di Paolo Dilonardo, Milano, Mondadori, 2003, p. 108. Così Walter Benjamin nelle famose pagine sull'esperienza dei reduci della Prima guerra mondiale: «Una cosa è chiara: le quotazioni dell'esperienza sono cadute e questo in una generazione che, nel 1914-18, aveva fatto una delle più mostruose esperienze della storia mondiale. Forse questo non è così strano come sembra. Non si poteva già allora constatare che la gente se ne tornava muta dai campi di battaglia? Non più ricca, ma più povera di esperienza comunicabile». *Esperienza e povertà* [1933], in *Opere complete*, ed. it. a cura di Enrico Ganni, Einaudi, Torino 2000-2014, vol. V, Scritti 1932-1933, pp. 539-540.

alla figura del principe Andrej Bolkonskij nel momento di maggiore confusione. Tra soldati che rompono le fila, e altri che fuggono, il principe è colto da un moto di rabbia e di vergogna; grida, ma con voce stridula e infantile, prende la bandiera e avanza con essa, era questo l'atto d'eroismo che aveva immaginato di fare già prima dell'inizio dello scontro, corre in avanti, viene seguito e poi sopravanzato da un suo battaglione. Davanti a lui ci sono gli artiglieri: alcuni scappano, altri si battono. La scena a questo punto perde ogni altro riferimento spaziale che non sia quello che accade nello spettro visivo che pertiene al principe Andrej. Il lettore è nell'occhio di Andrej che, annullata la visione periferica, registra una porzione ristretta del campo di battaglia: solo le cose che accadono nello spazio di fronte a lui, a venti passi. La focale si restringe ulteriormente e tra tutte ritaglia una singola scena, quella di due soldati che, seppure armati, si contendono uno scovolo tirandoselo a mani nude ognuno dalla sua parte. Sembra quasi poco più di un litigio infantile intorno a un oggetto privo di una qualunque utilità pratica.

Vide chiaramente una figura d'artigliere rosso di capelli, col chepì gettato su un orecchio, che tirava verso di sé uno scovolo mentre un soldato francese tentava di strapparglielo. Il principe Andrej riusciva già a scorgere chiaramente l'espressione smarrita e insieme rabbiosa di quei due uomini che evidentemente non capivano quello che facevano.

«Ma che cosa fanno?» pensava il principe Andrej, guardandoli. «Perché l'artigliere rosso non scappa, dal momento che è disarmato? E perché il francese non lo infilza? Non farà in tempo a scappare, che il francese si ricorderà di avere un fucile e lo infilzerà.»

In effetti c'era un altro francese che correva col fucile a bilanciarsi verso i due contendenti, e il destino dell'artigliere rossiccio che non capiva ancora ciò che stava accadendo ed era riuscito a strappare con aria trionfante lo scovolo, dovette esser deciso. Ma il principe Andrej non poté vedere come andò a finire la cosa. Fu come se uno dei soldati li vicini, o almeno così gli parve, lo colpisse a tutta forza sul capo con un robusto randello. Una cosa abbastanza dolorosa, ma soprattutto spiacevole, perché quel dolore lo distrasse impedendogli di vedere quello che stava guardando.

«Che cos'è? Sto cadendo? Le mie gambe si piegano...» pensò; e cadde supino. Spalancò gli occhi per cercar di vedere come si fosse conclusa la lotta dei francesi con gli artiglieri, e sapere se l'artigliere dai capelli rossi era stato ucciso o no, e se i cannoni erano stati catturati o messi in salvo. Ma non vide nulla. Sopra di lui non c'era già più nulla se non il cielo: un cielo alto, non limpido e tuttavia di un'altezza incommensurabile, con grigie nuvole che vi fluttuavano silenziose. «Che silenzio, che calma, che solennità! Com'è tutto diverso da quando correvo,» pensò il principe Andrej; «com'è diverso da quando noi correavamo, gridavamo e ci battevamo; com'è diverso dalla scena del francese e dell'artigliere che si strappavano lo scovolo con le facce stravolte e furibonde. Come sono diverse queste nuvole che corrono nel cielo alto e sconfinato. Come mai prima non lo vedevo questo cielo sublime? E come sono felice d'averlo finalmente conosciuto. Sì! tutto è vano, tutto è inganno al di fuori di questo cielo infinito. Nulla, nulla esiste all'infuori di questo cielo infinito. Nulla, nulla esiste all'infuori di esso. Ma neppure esso esiste, non esiste nulla tranne il silenzio, tranne la quiete. E che Dio sia lodato!¹⁶

È un racconto in cui il narratore aderisce completamente alla prospettiva del principe Andrej, quasi fosse in prima persona: l'occhio registra, la mente processa, comprende, prevede e cerca di anticipare. Allo stesso tempo, e quasi paradossalmente, il resoconto con focalizzazione interna si trasforma in una sorta di visione oggettivata, in un'inquadratura: Andrej è una macchina da presa, i suoi occhi sono i nostri occhi che osservano uno spettacolo il cui movimento è la profondità di scena perché tutto è teso in avanti. Il principe Andrej procede in avanti, l'occhio guarda solo in avanti, il pensiero cerca di capire cosa

¹⁶ Tolstoj, *op. cit.*, cap. XVI, posizione Kindle 633-635.

succederà: è un moto rettilineo costante interrotto, quindi, di colpo, arrestato sul posto da una forza che segue un movimento perpendicolare rispetto al moto di Andrej e che lo investe. Noi lettori, immersi nel piano percettivo del principe, non vediamo arrivare la forza che colpirà il principe, a sua volta interessato a osservare la scena che si svolge lì avanti, a venti passi. Eppure, la scena che si svolge davanti a lui è già prefigurazione di ciò che sta per succedere: l'artigliere rossiccio, come il principe Andrej, sarà colpito senza essere in grado di capire ciò che sta per accadergli. Qui, dopo la sensazione della caduta, si registra un salto percettivo a cui Andrej non è preparato: con gli occhi cerca di recuperare il frammento d'informazione mancante, cioè la fine della scena agonica a cui stava assistendo. A osservarla nella sua composizione, tutta la scena sembra replicare la struttura archetipica di una battaglia, com'era già stata schematizzata nel Paleolitico da una pittura rupestre. In una delle pitture di Morella La Vella, in Spagna (fig. 1), ci sono due gruppi di tre uomini che si affrontano frontalmente. Più lontano, staccato dal gruppo e posizionato in modo perpendicolare ai contendenti sbuca un uomo che ha appena scoccato una freccia. Nella pittura vediamo la freccia partire, ne leggiamo la traiettoria e la guardiamo raggiungere trasversalmente l'avversario che, ignaro e proteso in avanti, verrà colpito e cadrà a terra.¹⁷



Fig. 1 Pittura rupestre – grotte di Morella la Vella.

Come nella pittura anche in *Guerra e pace* il fuori quadro irrompe nella scena e immerge ogni percezione nel silenzio. Si conserva lo sguardo in avanti, ora però che il piano frontale è ruotato di 90 gradi in avanti vuol dire in alto. Questa posizione supina apre alla serie di contrapposizioni: la terra contro il cielo, il clangore delle armi contro il silenzio.

Il racconto dell'uomo a terra, privo di sensi, indifferente al frastuono della guerra, indifeso ed esposto a tutti i pericoli è presente in una delle pagine dell'autobiografia del generale Jean-Baptiste Antoine Marcelin Marbot, uno dei più longevi servitori della patria: dalla Campagna d'Italia a quella d'Algeria. Distintosi nella battaglia di Austerlitz, Marcelin Marbot si guadagna sul campo i gradi di generale. Li acquisterà nel 1807 all'alba della

¹⁷ La riproduzione della scena di battaglia presente nelle pitture rupestri delle grotte di Morella La Vella è stata realizzata da Herbert Kühn ed è presente nel suo *Kunst und Kultur der Vorzeit Europas. Das Paläolithikum*, Berlin-Leipzig, de Gruyter, 1929.

battaglia di Eylau, in cui resterà ferito e di cui leggiamo nelle sue *Mémoires*. Come abbiamo già detto c'è l'immagine del soldato a terra, tra i morti, incerto del proprio statuto, ma le parole di Marcelin Marbot aggiungono altri particolari più cruenti, come la descrizione delle ferite e i modi in cui erano state procurate, le immagini del sangue, e un avvenimento comune nelle battaglie ma da cui Andrej era stato risparmiato: lo sciacallaggio.

Sdraiato sulla neve tra cumuli di persone morte e morenti, senza potermi muovere in alcun modo, ho perso poco alla volta e dolorosamente il senso di me stesso. Mi sembrava di essere dolcemente cullato... Infine, svenni completamente, senza essere rianimato dal grande fragore che i novanta squadroni di Murat che andavano alla carica fecero quando mi passarono accanto e forse sopra! Stimo che il mio svenimento sia durato quattro ore e quando ho ripreso i sensi, ecco l'orribile posizione in cui mi sono trovato: ero completamente nudo, con solo il cappello e lo stivale destro. Un saccomanno, credendomi morto, mi aveva spogliato secondo l'usanza, e volendo strappare l'unico stivale che mi era rimasto, mi tirò per una gamba, premendo un piede contro il mio stomaco! Le forti scosse che quell'uomo mi ha dato mi hanno indubbiamente rianimato, e sono riuscito a sollevare il busto e a espellere i grumi di sangue che mi ostruivano la gola. Lo scuotimento prodotto dal vento della palla mi aveva provocato un livido così considerevole che il mio viso, le spalle e il petto erano neri, mentre il sangue della ferita al braccio arrossava le altre parti del corpo... Il mio cappello e i miei capelli erano pieni di una neve sanguinolenta; roteavo gli occhi con orrore e doveva essere una cosa orribile da vedere. Allora il saccomanno girò la testa e se ne andò con le mie cose, senza che io potessi dirgli una sola parola, tanto era grande il mio stato di prostrazione!... Ma avevo riacquisito le mie facoltà mentali, e il mio pensiero andava a Dio e a mia madre!¹⁸

È forse possibile dire che queste parole non poggino su un paradigma testimoniale: certamente, nel modo in cui è inteso e concepito, questo paradigma nasce sul finire degli anni Cinquanta del Novecento attraverso un lungo percorso che porta infine al riconoscimento del valore documentale delle testimonianze rimaste ai margini della memoria ufficiale. Lo ricordiamo, è una conquista culturale che permette di allineare storia personale, verità storica e verità giuridica. Nelle pagine del barone di Marbot questo paradigma non agisce come sostrato al racconto, che si presenta come un resoconto preciso, dettagliato, diretto, che non lascia zone d'ombra, né spazio d'interpretazione alla stessa violenza degli eventi: essi sono. La storia scorre all'interno di una cornice rievocativa che per struttura e grado di

¹⁸ Jean-Baptiste Antoine Marcelin Marbot, *Mémoires du général baron de Marbot*, Plon, Paris, 1891-1892, vol. 1, posizione kindle 656: «Étendu sur la neige parmi des tas de morts et de mourants, ne pouvant me mouvoir d'aucune façon, je perdis insensiblement et sans douleur le sentiment de moi-même. Il me sembla qu'on me berçait doucement... Enfin, je m'évanouis complètement, sans être ranimé par le grand fracas que les quatre-vingt-dix escadrons de Murat allant à la charge firent en passant auprès de moi et peut-être sur moi ! J'estime que mon évanouissement dura quatre heures, et lorsque je repris mes sens, voici l'horrible position dans laquelle je me trouvais : j'étais complètement nu, n'ayant plus que le chapeau et la botte droite. Un soldat du train, me croyant mort, m'avait dépouillé selon l'usage, et voulant m'arracher la seule botte qui me restât, me tirait par une jambe, en m'appuyant un de ses pieds sur le ventre ! Les fortes secousses que cet homme me donnait m'ayant sans doute ranimé, je parvins à soulever le haut du corps et à rendre des caillots de sang qui obstruaient mon gosier. La commotion produite par le vent du boulet avait amené une ecchymose si considérable que j'avais la figure, les épaules et la poitrine noires, tandis que le sang sorti de ma blessure au bras rougissait les autres parties de mon corps... Mon chapeau et mes cheveux étaient remplis d'une neige ensanglantée ; je roulais des yeux hagards et devais être horrible à voir. Aussi le soldat du train détourna la tête et s'éloigna avec mes effets, sans qu'il me fût possible de lui adresser une seule parole, tant mon état de prostration était grand ! ... Mais j'avais repris mes facultés mentales, et mes pensées se portèrent vers Dieu et vers ma mère !»

figuralità ritroviamo anche nella memoria della battaglia di Eylau rievocata nel racconto di Balzac, *Il colonnello Chabert*. Qui il colonnello francese Chabert racconta della sua morte apparente in battaglia: «“Monsieur”, lui dit Derville, “à qui ai-je l’honneur de parler ?” “Au colonel Chabert”. “Lequel?” “Celui qui est mort à Eylau, répondit le vieillard”» (Con chi ho l’onore di parlare «Con il colonnello Chabert.» «Quale?» «Quello che è morto a Eylau», rispose il vecchio).

Ora, rispetto a Marcelin Marbot con il racconto di Balzac la dimensione rappresentativa compie un ulteriore salto in avanti. In una sorta di processo accrescitivo per accumulazione, alla scena della battaglia, del ferimento, del soldato a terra, non-morto tra i morti, si aggiunge quella di una vera e propria sepoltura. A Eylau Chabert comanda un reggimento di cavalleria, che spezza in due le linee russe e le riattraversa in senso inverso facilitando l’attacco di Murat. Compiuta questa azione, il colonnello si precipita contro un distaccamento della cavalleria nemica. Due ufficiali russi lo attaccano, uno lo colpisce con una sciabolata che gli apre una profonda ferita che scende fin sul cranio. Viene quindi creduto morto anche dai medici mandati sul posto. Fin qui la descrizione dell’azione militare resta nei canoni del racconto bellico in prima persona. Il racconto che segue invece entra in una dimensione spettrale, inumana, di disgustosa commistione con la morte:

Quando rinvenni, signore, mi ritrovai in una posizione e in un’atmosfera delle quali non riuscirei a darvi un’idea neppure se ve ne parlassi fino a domani. La poca aria che respiravo era mefitica. Cercai di muovermi, ma non trovai spazio sufficiente. Aprendo gli occhi, non vidi nulla. La rarefazione dell’aria era la minaccia più grave e non mi lasciava dubbi sulla mia situazione. Mi resi conto che nel punto in cui mi trovavo l’aria non si rinnovava e che, di conseguenza, stavo per lasciarci la pelle. Questo pensiero mitigò quella sensazione di dolore inesprimibile che mi aveva ridato i sensi. Le orecchie mi fischiavano terribilmente. Udii o credetti di udire – non posso dirlo di preciso – dei gemiti che si levavano da quel cumulo di cadaveri in mezzo ai quali mi trovavo. Sebbene la memoria di quegli attimi sia molto vaga e i miei ricordi molto confusi, malgrado le impressioni di sofferenze ancora più terribili che ho dovuto sopportare e che mi hanno offuscato la mente, ci sono delle notti in cui mi sembra ancora di udire quei gemiti soffocati! Ma c’è stato qualcosa di più terribile di quei gemiti: un silenzio che non ho più ritrovato in alcun altro luogo, il vero silenzio di tomba. Alla fine, sollevando le mani, brancicando i morti, avvertii un vuoto tra la mia testa e quel carnaio umano che mi sovrastava. Potei così misurare lo spazio che, per puro caso, mi era stato lasciato chissà come. Penso che, grazie alla noncuranza o alla fretta con cui ci avevano gettati alla rinfusa in quella fossa, due morti, sopra di me, si erano incrociati in modo da comporre un angolo simile a quello formato da due carte messe una dinanzi all’altra da un bambino con la voglia di costruire un “castello”. Mentre frugavo spasmodicamente – non potevo certo prendermela con calma – per una fortunata coincidenza mi trovai un braccio che non era attaccato a niente, un braccio di un Ercole, un osso robusto al quale dovetti la mia salvezza. In effetti, senza quell’aiuto insperato sarei morto! Con un’ansia che potete ben capire, cominciai a farmi largo tra i cadaveri, che mi separavano dalla coltre di terra che, senza dubbio, doveva essere stata gettata su di noi: dico noi come se si fosse trattato di persone vive! Ci detti sotto con tutte le mie forze, ed eccomi qui! Ma ancora oggi non so come sono riuscito a forare quella massa di carne umana che costituiva una barriera tra la vita e me. Voi mi direte che ne avevo tre di braccia! Quella leva di cui mi servivo con una certa abilità mi procurava quel poco d’aria che si trovava tra quei cadaveri che andavo rimuovendo. Dosavo il respiro con parsimonia. Finalmente vidi il chiarore del giorno, ma attraverso la neve, caro signore!¹⁹

¹⁹ Honoré de Balzac, *Le colonel Chabert*, Paris, La Renaissance du Livre, 1820, pp. 23-24 [trad. di Roberto Bonchio, Roma, Newton Compton, 2012]: «Lorsque je revins à moi, monsieur, j’étais dans une position et dans une atmosphère dont je ne vous donnerais pas une idée en vous en entretenant

Il racconto di Chabert della riemersione dalla fossa comune in cui era stato gettato, spogliato della divisa e degli abiti, è inquietante. Qui compare l'altro volto della battaglia: non le strategie militari, non il corpo a corpo ma il volto schiacciato nella terra nera, la massa umana sprofondata tra i morti, vicina a confondersi con essi. Nelle pagine di Balzac si trovano aspetti da letteratura horror che risvegliano paure ataviche, *topoi* di lunga durata attivati dall'immagine della lunga ascesa dal mondo dei morti, e scene da modernissima apocalisse zombie. Oltre l'orrore della battaglia, o forse più forte di esso è l'ingresso in uno spazio non immaginato: quello del mondo sotto la superficie, intriso di sangue rappreso, del terreno coperto di ciò che resta della battaglia, dei suoi effetti fisici e reali. Nessun soldato ferito assomiglia alla figura del soldato caduto tratteggiata nel Galata morente, nessuno ne ha l'eleganza né l'individualità: ognuno è invece il mucchio di percezioni da cui è attraversato, ipostasi infera di ciò che resta sul terreno, sui campi di battaglia. «Se queste pagine grondano morte,» recita una famosissima citazione di Susan Griffin «pensate al campo di battaglia. Cadaveri in vari stadi di decomposizione, lenta agonia, momenti di morte tutto intorno. E tu? Tu sei tra i vivi, ma che certezza ne hai?»²⁰

Ecco che forse le chiavi interpretative che appartengono al paradigma del trauma, sviluppate nel mondo occidentale alle soglie del XX secolo, ci dicono qualcosa del mondo che apre all'età moderna e che quindi le appartiene, ma che allo stesso tempo sfugge a quest'epoca, ne è separato. L'epoca delle guerre napoleoniche mostra qui il suo volto anticipite: introduce una temporalità nuova, da un lato; dall'altro i suoi contemporanei osservano il nuovo, anche l'orrore del nuovo senza che si sia ancora chiaramente delineato quel crinale che impone alla lettura della storia di scegliere tra due direzioni: una riflessiva (la storiografia come scienza) da un lato; dall'altro una autoriflessiva (la filosofia della storia). Resta appunto la cronaca, che mostra i fatti come un repertorio di esempi (anche morali, si pensi alla citazione di Adolphe Thiers che ha aperto questo articolo) forte della componente

jusqu'à demain. Le peu d'air que je respirais était méphitique. Je voulus me mouvoir et ne trouvai point d'espace. En ouvrant les yeux, je ne vis rien. La rareté de l'air fut l'accident le plus menaçant, et qui m'éclaira le plus vivement sur ma position. Je compris que là où j'étais l'air ne se renouvelait point et que j'allais mourir. Cette pensée m'ôta le sentiment de la douleur inexprimable par laquelle j'avais été réveillé. Mes oreilles tintèrent violemment. J'entendis, ou je crus entendre, je ne veux rien affirmer, des gémisséments poussés par le monde de cadavres au milieu duquel je gisais. Quoique la mémoire de ces moments soit bien ténébreuse, quoique mes souvenirs soient bien confus, malgré les impressions de souffrances encore plus profondes que je devais éprouver et qui ont brouillé mes idées, il y a des nuits où je crois encore entendre ces soupirs étouffés ! Mais il y a eu quelque chose de plus horrible que les cris, un silence que je n'ai jamais retrouvé nulle part, le vrai silence du tombeau. Enfin, en levant les mains, en tâtant les morts, je reconnus un vide entre ma tête et le fumier humain supérieur. Je pus donc mesurer l'espace qui m'avait été laissé par un hasard dont la cause m'était inconnue. Il paraît que, grâce à l'insouciance ou à la précipitation avec laquelle on nous avait jetés pêle-mêle, deux morts s'étaient croisés au-dessus de moi de manière à décrire un angle semblable à celui de deux cartes mises l'une contre l'autre par un enfant qui pose les fondements d'un château. En furetant avec promptitude, car il ne fallait pas flâner, je rencontrai fort heureusement un bras qui ne tenait à rien, le bras d'un Hercule ! un bon os auquel je dus mon salut. Sans ce secours inespéré, je périssais ! Mais, avec une rage que vous devez concevoir, je me mis à travailler les cadavres qui me séparaient de la couche de terre sans doute jetée sur nous, je dis-nous, comme s'il y eût eu des vivants ! J'y allais ferme, monsieur, car me voici ! Mais je ne sais pas aujourd'hui comment j'ai pu parvenir à percer la couverture de chair qui mettait une barrière entre la vie et moi. Vous me direz que j'avais trois bras ! Ce levier, dont je me servais avec habileté, me procurait toujours un peu de l'air qui se trouvait entre les cadavres que je déplaçais, et je ménageais mes aspirations. Enfin je vis le jour, mais à travers la neige, monsieur !»

²⁰ Ripreso da Hillman, *op. cit.*, p. 44.

artistica della sua rappresentazione. Vorrei quindi chiudere con una pagina di cronaca della battaglia di Eylau, il più cruento tra gli scontri tra eserciti dell'epoca napoleonica, che passa in rassegna non più i battaglioni, come in una ripresa del catalogo delle navi, ma cosa di essi resta sul terreno, posata la polvere, finito lo scontro:

Dopo la battaglia di Eylau, l'imperatore trascorse diverse ore al giorno sul campo di battaglia: uno spettacolo orribile ma reso necessario dal dovere. Ci è voluto molto lavoro per seppellire tutti i morti [...] S'immagini in uno spazio di una lega quadrata 9 o 10.000 cadaveri, 4 o 5.000 cavalli uccisi, file di sacchi russi, detriti di fucili e sciabole, la terra ricoperta di palle di cannone, granate, munizioni, 24 pezzi di cannone, vicino ai quali si potevano vedere i cadaveri degli autisti uccisi nel momento in cui si sforzavano di rimuoverli; tutto questo risaltava ancor di più su uno sfondo innevato. Questo spettacolo è stato concepito per ispirare nei principi l'amore per la pace e l'orrore per la guerra.²¹

²¹ Jacques Peuchet, *Campagne des armées françaises, en Prusse, en Saxe, en Pologne, sous le commandement de S. M. L'Empereur et Roi, en 1806*, v. 4, p. 104: «Après la bataille d'Eylau, l'Empereur a passé tous les jours plusieurs heures sur le champ de bataille, spectacle horrible, mais que le devoir rendait nécessaire. Il a fallu que beaucoup de travail pour enterrer tous les morts [...] Qu'on se figure sur un espace d'une lieue carrée 9 ou 10,000 cadavres, 4 ou 5,000 chevaux tués, des lignes de sacs russes, des débris de fusils et de sabres, la terre couverte de boulets, d'obus, de munitions, 24 pièces de canon auprès desquelles on voyait les cadavres des conducteurs tués au moment où ils faisaient des efforts pour les enlever tout cela avait plus de relief sur un fond de neige ; ce spectacle est fait pour inspirer aux princes l'amour de la paix et l'horreur de la guerre».